

L'Aventure ambiguë : de la parole romanesque au récit filmique

Lise Gauvin et Michel Larouche

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

Volume 31, numéro 1, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035968ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035968ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gauvin, L. & Larouche, M. (1995). *L'Aventure ambiguë* : de la parole romanesque au récit filmique. *Études françaises*, 31 (1), 85–93.

<https://doi.org/10.7202/035968ar>

L'Aventure ambiguë : de la parole romanesque au récit filmique¹

LISE GAUVIN
MICHEL LAROCHE

*Ce qu'il va apprendre
vaut-il ce qu'il va oublier ?*

Cheikh Hamidou Kane

Récit emblématique, *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane l'est à plus d'un titre. Par sa fable qui renvoie au conflit de civilisation mettant aux prises l'Afrique et l'Occident. Par sa distribution des personnages en autant de rôles-types engagés dans un cérémonial tragique. Par sa forme enfin, plus proche du dialogue philosophique que du déroulement romanesque. Mais malgré ces indices, *L'Aventure ambiguë* reste un récit énigmatique, un récit qui appelle, par ses nombreuses ellipses et sa désorientation même, l'aventure ambiguë par excellence qu'est la lecture. Dans ce récit ouvert, complexe, prolixe, nous reconnaissons la description que

1. Nous remercions M. Robert Jouanny, directeur du Centre International des Études Francophones de l'Université de la Sorbonne-Paris IV, pour nous avoir sensibilisés à ce sujet lors de sa venue à l'Université de Montréal, à l'automne 1994, dans le cadre de notre séminaire « Littérature, cinéma et médias ».

donne Umberto Eco, dans *Lector in Fabula*, du texte littéraire : « [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] [qui] veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner² ».

Cette complexité est en quelque sorte doublée par l'aventure cinématographique qu'a connue le livre. Vingt ans après sa publication, un cinéaste français, Jacques Champreux, a choisi, selon ses propres mots, de faire « [...] une réflexion à partir du bouquin³ ». Toute adaptation n'est-elle pas une lecture et, à ce titre, une recontextualisation? Celle-ci, faite par un cinéaste d'une autre culture, n'est-elle pas à son tour emblématique? Jusqu'à quel point la rencontre du livre et du film n'a-t-elle pas été l'objet de confrontations? Quels choix ont été effectués? Mais arrêtons-nous d'abord à l'organisation romanesque.

LES ENJEUX ROMANESQUES

Dès l'incipit, *L'Aventure ambiguë* pose la parole comme enjeu du récit :

Ce jour-là, Thierno l'avait encore battu. Cependant, Samba Diallo savait son verset.

Simplement sa langue lui avait fourché. Thierno avait sursauté comme s'il eût marché sur une des dalles incandescentes de la géhenne promise aux mécréants. Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement. Le petit enfant avait haleté sous la douleur, et s'était mis à trembler de tout son corps. Au bord du sanglot qui lui nouait la poitrine et la gorge, il avait eu assez de force pour maîtriser sa douleur; il avait répété d'une pauvre voix brisée et chuchotante, mais correctement, la phrase du saint verset qu'il avait mal prononcée. La rage du maître monta d'un degré;

— Ah!... Ainsi, tu peux éviter les fautes? Pourquoi donc en fais-tu?... Hein... pourquoi⁴?

La parole dont il est question dans cette scène est la parole sainte des versets coraniques, une parole qui doit être récitée sans faute, sans faille. Mais cette parole, déjà, n'est pas dénuée d'ambiguïté puisqu'il s'agit d'une parole transposée : dans cette première scène comme dans le reste du roman,

2. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 67.

3. Pierre Haffner, « Un cinéaste français fasciné par l'Afrique », entretien enregistré à Paris le 10 juin 1986, p. 3. Document non publié.

4. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1991, p. 13. Les références à ce texte seront désormais données en cours d'article, précédées par le sigle AA.

aucune tension ne se manifeste entre les langues africaines ou l'arabe du Coran et le français utilisé comme langue de narration. La notion de « faute » s'en trouve en quelque sorte amplifiée par l'implicite du discours. « Tu mérites qu'on te coupe mille fois la langue », menace encore le Maître (AA, 14)⁵.

La parole inaugurale, sur laquelle se fonde le récit, est celle-là même qui, tout au long du livre, sera interrogée et mise en doute. Car *L'Aventure ambiguë* est essentiellement une aventure du discours. La conscience progressive d'un monde qui sépare, divise et oppose la parole à elle-même, la Parole à la vie, les systèmes de paroles entre eux, est le drame qui se joue en Samba Diallo et la douloureuse initiation qu'il provoque tout en la subissant. « La Parole doit continuer de retentir en lui », constate-t-il à propos de son père et il ajoute : « Mon père ne vit pas, il prie. » (AA, 106). Ce qui génère aussitôt le remords : « Pourquoi ai-je pensé la prière et la vie en termes d'opposition » (AA, 106) ? Dans ce récit d'apprentissage, les discussions sur les savoirs et les références aux philosophes viennent à point nommé ponctuer l'itinéraire d'une recherche qui se décrit comme un impossible désir de réconciliation : entre l'école traditionnelle et l'école étrangère, entre l'ordre de la foi et l'ordre du travail, entre ceux qui croient et ceux qui ne croient pas, entre l'Occident et l'Afrique. Désir exprimé métaphoriquement par cette phrase : « L'école apprend seulement aux hommes à lier le bois au bois. » « Le mot école, prononcé dans la langue du pays, signifiait bois » (AV, 19), précise aussitôt le narrateur dans l'une de ses rares interventions métalinguistiques.

Étranger à Paris, Samba Diallo revient chez lui pour constater que la foi de son enfance l'a quitté « [...] et qu'il ne retrouve plus le chemin de ce monde » (AA, 125), qu'il associe au bonheur. De son côté, le maître des Diallobé, à la veille de sa mort, semble avoir eu quelque appréhension d'un nouvel ordre des choses permettant d'intégrer le principe de contradiction. Son discours oxymorique laisse entrevoir des possibles inexplorés :

Cette famille dépourvue de nourriture et certaine de manger aujourd'hui, c'est la tienne qui attend que tu la nourrisses. Tu la hais, tu l'aimes aussi. Voici que tu lui souris et la couves, tu

5. « Ainsi, bien que logé dans le contexte diallobé, écrit Sada Niang, le texte de Kane se distancie des structures sémantiques des langues de départ possibles : le pular et le toucouleur. L'écriture de *L'Aventure ambiguë* ne transpose aucune des valences de celles-ci dans sa version française. Par contre, elle se meut dans une grammaticalité tout à fait normale pour la littérature française. » *Revue francophone*, CIEF, vol. VIII, n° 1, 1994, p. 82.

te lèves et sors dans la rue ; ceux que tu rencontres sont à ton image ; tu leur souris, ils te sourient, tu les mords, ils te mordent, tu les aimes et tu les détestes, tu les approches puis tu t'éloignes, tu les vaincs et ils te battent ; tu reviens chez toi, oblitéré et chargé de nourriture. (AA, 132)

Ces énoncés contraires, paradoxalement, inquiètent celui qu'on appelle le Fou. C'est ce même Fou qui, au nom d'une cohérence implacable, aura un geste meurtrier face à Samba Diallo.

Aventure ambiguë donc que celle d'un héros qui n'arrive pas à transcender les oppositions qu'il perçoit en lui et autour de lui : « Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis dans les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux » (AA, 164). Cette détresse se dévoile dans une série de rencontres et de confrontations verbales au cours desquelles s'esquisse parfois l'ombre de quelque aventure amoureuse. Aussi la quête de savoir de celui qui avoue que « quelquefois la métamorphose ne s'achève pas [et] installe dans l'hybride » (AA, 125), l'emporte sur le romanesque dans un livre où l'enjeu est d'abord dialectique. « Va savoir chez eux comment l'on peut vaincre sans avoir raison » (AA, 165), avait ordonné la Grande Royale à son cousin.

L'Aventure ambiguë, sous-titré « récit », n'emprunte à l'intrigue fictionnelle que les étapes d'un parcours intérieur et d'une interrogation philosophique. Quant aux personnages qui entourent le héros, fidèles aux rôles qu'on leur a attribués d'emblée, rôles que Vincent Monteil, dans sa préface à la première édition, compare aux figures du jeu d'échec, ils évoluent peu : ce qui a pour effet de souligner l'aspect inexorable du destin et la solitude de Samba Diallo. Représentation ambiguë donc que celle-ci, dont l'originalité tient en grande partie à cette hybridité même.

Récit de paroles ou dialogue philosophique, roman d'apprentissage qui se termine par une question, *L'Aventure ambiguë* n'est-il pas là l'exemple type d'un sujet peu cinématographique ? Quelle lecture le cinéaste français en a-t-il fait ? Quels sont ses choix ?

LES CHOIX FILMIQUES

L'entreprise de transsémiotisation de la littérature au cinéma entraîne le passage d'un système de représentation à un autre. L'espace scriptural, homogène et abstrait, dans

lequel « [...] la fiction est écriture, mais l'écriture est la découverte de la fiction, dans l'aventure de la langue⁶ », est abandonné au cinéma au profit d'une mimesis analogique et autres attributs qui définissent sa nature : mouvement, temporalité, prégnance des visages, voix, etc. Une œuvre littéraire qui ne conserve de l'intrigue fictionnelle que les étapes d'un parcours intérieur permet difficilement le transcodage au niveau d'une recherche d'équivalences filmiques. Son avenir médiatique s'inscrit sous le signe de la rupture, de la fracture, redoublant le processus de mutation lié à toute entreprise d'adaptation.

Il n'étonne pas de constater que le cinéaste a opté pour les glissements, les déplacements, l'invention d'une écriture. Il n'a pas craint de mettre de l'avant son processus d'appropriation en accentuant le transfert socio-culturel lié à l'entreprise de la production, tout en faisant en sorte que le titre du film, homologue à celui du roman, ne traduise pas que les sources mais l'analogie entre deux systèmes textuels dans l'esprit de la transposition : « [...] l'adaptation trop soumise au texte "trahit" le cinéma, l'adaptation trop libre "trahit" la littérature, seule la "transposition" [...] ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de ces deux formes d'expression artistique⁷ ». Il n'est plus ici question de respect de l'œuvre, de rapports d'adéquation entre le texte premier, l'original, et le film mais d'un processus de réécriture réfractant un texte très singulier, récit de paroles marqué par l'hybridité.

La plus grande partie des « événements » ne se passe plus à Paris mais en Afrique, en tenant compte des modifications sociales qui se sont déroulées entre l'écriture du roman et le moment du tournage (notamment les indépendances africaines) et de l'évolution des personnages, qui ont « vieilli de vingt ans ». Samba Diallo est devenu professeur. Le récit aurait pu s'appeler « Le retour de Samba Diallo⁸ ». Lucienne Martial est devenue médecin en Afrique. Il y a même ajout de nouveaux personnages. La présence d'un chantier près du village et l'idylle amoureuse entre Lucienne Martial et Samba Diallo sont les éléments-pivots permettant le développement du romanesque en même temps que la généralisation du conflit entre l'Afrique et l'Occident. Le cinéaste a donc mis en place les éléments d'un modèle classique de scénario, caractérisé par la concentration sur l'action, le souci de la rationalité

6. Jacques Neefs, « La projection du scénario », *Études françaises*, n° 28, 1992, p. 68.

7. Alain Garcia, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion-Dujarric, 1990, p. 203. Cité par Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, p. 129.

8. Propos du cinéaste dans Pierre Haffner, *op. cit.*, p. 2.

des enchaînements allié à l'efficacité dramatique, le développement de personnages consistants et motivés dans un contexte de cohérence psychologique et sociologique.

Le récit filmique présente toutefois des caractéristiques spécifiques. Il se déroule au présent et une série de *flash back* montre la vie parisienne de Samba Diallo, ses problèmes d'intégration, sa crise mystique, de même que les scènes de l'école coranique et celles présentant la Vieille Rella. On sait que dans un film, la partie donnée en *flash back* apparaît « plus vraie », plus essentielle, elle fait figure d'émergence de la vérité. Étant donné les codes de l'analogie, elle donne aussi une plus grande impression de réalité que les paroles conventionnelles⁹. Une deuxième caractéristique du récit est l'utilisation de la voix *off*, à plusieurs reprises, pour transmettre des propos à incidence philosophique. Or la voix *off* favorise la participation du spectateur selon Metz :

Cette voix, qui justement est « off », qui est en dehors du camp, figure le rempart de l'incroyance [...]. Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action; ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves de se résoudre en alibis)¹⁰.

L'utilisation conjointe des *flash back* et de la voix *off* constitue la clé de la transsémiotisation. Un exemple éloquent de ce processus de transformation est le dernier segment du film. On voit le visage de Samba Diallo mourant (poignardé par le Fou) et on entend en *off* le dialogue suivant :

Vieille Rella : — Samba. Samba Diallo ?
Samba Diallo : — Rella ? C'est toi, Vieille Rella ?

Suit le plan du Fou qui s'en va et le film se termine. Le spectateur fait immédiatement le lien avec un *flash back* précédemment montré où le jeune Samba Diallo, étendu près de la tombe de la Vieille Rella, entendait celle-ci lui parler de la vie dans l'au-delà. Le film laisse ainsi le spectateur dans un état de questionnement métaphysique correspondant à celui du dernier chapitre du roman. Cet exemple apparaît comme un cas exemplaire d'analogie entre deux systèmes textuels.

9. Voir à ce sujet Marc Vernet, « Flashback », *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 96-99.

10. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 100-101.

L'emploi de ces procédés langagiers particuliers au sein d'un récit classique accentue l'opposition entre passé et présent, Afrique profonde et Occident, tradition et modernité. En réfractant le récit littéraire par un déplacement spatio-temporel, le récit filmique permet ainsi de réfléchir l'ambiguïté de sa représentation.

Ambiguïté accentuée par l'intrusion d'éléments propres à l'esthétique des films africains : digressions par de nombreux palabres qui permettent la peinture de la vie quotidienne, structure des contes qui nous projette dans l'ambiance des chansons de geste et mystères médiévaux, lenteur hiératique et attitudes rituelles dans le jeu des acteurs, rhétorique savamment codifiée en ce qui a trait à l'utilisation de la parole (proverbes et interjections qui ponctuent le dialogue à des moments déterminés, présence d'un interprète-médiateur, etc.).

Le récit filmique reconduit ainsi le cérémonial tragique qui caractérise le roman, traduit l'impossibilité d'une union entre l'Afrique et l'Occident. Lucienne Martial, la jeune médecin, décide de partir, refusant de s'unir à Samba Diallo et nous ne connaissons jamais les véritables raisons de son départ. À la fois élément et victime du fatum, elle est « [...] le lieu géométrique de toutes les ambiguïtés¹¹ », dit le cinéaste.

Mais c'est la parole elle-même qui ouvre, ferme l'aventure et constitue son enjeu majeur. Le film débute par un prologue : Samba Diallo est professeur de philosophie à Paris et une de ses étudiantes l'interroge sur les motifs de son intérêt pour la philosophie, en tant qu'Africain. Après le générique, un *flash back* nous reporte à l'école coranique, début du roman. Le film se termine par une scène qui évoque les propos de la Vieille Rella. Tout au long du parcours, la parole est interrogée. La Grande Royale convoque une réunion et dit : « La parole est étouffée par le fracas des machines ». Et lorsque Samba Diallo rencontre le responsable du chantier parce que le cimetière a été ravagé, les propos suivants sont échangés :

Responsable du chantier : — Les retombées sociologiques, ce n'est pas de mon ressort.

Samba Diallo : — J'aime bien le langage, les mots. C'est merveilleux, ça rend les choses toutes propres. Des gens désespérés, des familles désespérées, un peuple qui meurt, ça devient des retombées sociologiques.

La parole reste aussi très près de l'écriture littéraire :

11. Propos du cinéaste dans Pierre Haffner, *op. cit.*, p. 5.

[...] j'ai pu reprendre toute une série de répliques, sans changer une virgule, et [...] elles collaient très bien avec le temps présent, ce que dit le père du moment où il renonce au pouvoir, la mort du marabout ou les discours de la Grande Royale... Je me suis efforcé d'écrire le reste du dialogue dans le style très littéraire, très senghorien, de Cheikh Hamidou Kane¹².

Rejetant ainsi la convention du cinéma classique, la parole crée un écart entre l'énoncé et l'énonciation, qui se traduit même au niveau du « plaisir du texte », étant donné les variations d'intonation et d'accent.

La parole, inscrivant le primat de l'expression subjective sur la reconduction de structures et de codes éprouvés selon la dynamique de la polémique cachée et non ouverte (à l'exemple de la stylisation ou de la parodie, signes du refus idéologique de la domination symbolique), comme si l'imitation était une forme de dépropriation, résiste, ne veut pas se soumettre et se fait plus active dans son orientation propre, entraînant sa « dialogisation interne », pour reprendre l'expression de Bahktine.

La parole devient ce tissu sémantique sur lequel repose toute l'élaboration du film, générant les images et leur enchaînement tout en leur faisant écran. Le statut de l'image filmique étant d'abord celui d'analogon, de la photographie et de la photogénie, de double et un des plus parfaits parmi les doubles¹³, la syntaxe la plus transparente possible est requise pour sa protection. La parole refusant son statut de sujette et devenant souveraine interpelle sans cesse le double, soulève la question de sa fonction au sein même du film.

Nous nous retrouvons devant une œuvre qui met en place une oscillation entre deux stratégies narratives, fort révélatrice du mécanisme de production symbolique propre à l'hétéronomie des cultures qui subissent une forme ou une autre de domination — qu'il s'agisse de colonisation, de satellisation, d'hégémonie, bref de tous les phénomènes qui procèdent de la soumission de la périphérie à un centre. Sous un mode allégorique, cette instance discursive traduit la recherche identitaire. Edmond Cros précise :

L'altérité n'est pas représentable car l'identification à l'autre ne peut se faire qu'à travers mes propres modèles discursifs qui, eux-mêmes, ont été produits pour exprimer ce que je sais, ce que je suis ou ce que j'imagine et n'ont été produits que

12. *Ibid.*, p. 2.

13. Voir à ce sujet Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1978.

pour cela ; d'où leur incapacité à rendre compte de tout ce qui est à l'extérieur de moi et de mon univers¹⁴.

La volonté d'intérioriser une altérité irréductible aux normes de l'imaginaire produit une matrice qui génère des formes hybrides, qui traduit des ambiguïtés esthétiques témoignant de contradictions idéologiques. Une matrice qui se situe au carrefour des problèmes de création.

Par son hybridité même, *L'Aventure ambiguë* (1984), film du Français Jacques Champreux, pose la question des frontières entre littérature et cinéma, toute adaptation n'étant-elle pas une tentative de représentation de l'altérité ? Il place le spectateur dans une double situation : celle de regarder le film et celle d'être l'auditeur de paroles... En transposant le récit littéraire, le cinéaste a mené une entreprise de surexposition qui le ramène à son objet de départ. En déployant toute la complexité du récit littéraire, il a exhibé la problématique de sa représentation.

Seule « l'instauration d'une écriture de la différence¹⁵ » permettait ce retour, la nature même de l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, exemple d'un sujet au départ peu cinématographique, favorisant de façon paradoxale la reconduction et la reconfirmation de sa profonde ambiguïté.

14. Edmond Cros, « Le semblable et l'altérité : structuration de l'instance discursive du Nouveau Monde », in Antonio Gomez-Moriana (direction), *L'« Indien », instance discursive*, Montréal, Balzac, 1993, p. 49.

15. Mireille Calle-Grüber et Jean-Jacques Hamm, « Présentation », « Écrit/Écran », *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, p. 7.