BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

dossier

MARC ALLÉGRET
CINÉASTE ET CRITIQUE

XXVI^e ANNÉE — VOL. XXI
N^o 98
AVRIL 1993

Bulletin des Amis d'André Gide

N° 98

AVRIL 1993

le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue trimestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,
dirigée par Claude Martin (1968-1985),
puis par Daniel Moutote (1985-1988),
Daniel Durosay (1989-1991)
et
Pierre Masson (1992 →),

publiée avec l'aide du

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
de l'Université Lumière (Lyon)

et le concours du

CENTRE NATIONAL DES LETTRES,

paraissant en janvier, avril, juillet et octobre,
est principalement diffusé par abonnement annuel
ou compris dans les publications servies aux membres de
l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
au titre de leur cotisation pour l'année en cours.

*

Comité de lecture :

Elaine D. CANCALON, Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY,
Alain GOULET, Henri HEINEMANN, Robert MALLET,
Claude MARTIN, Pierre MASSON, Daniel MOUTOTE

*

Toute correspondance doit être adressée

relative au *BAAG*, à

PIERRE MASSON, directeur responsable de la Revue,
92, rue du Grand Douzillé, 49000 Angers (tél. 41.66.72.51)

relative à l'AAAG, à

HENRI HEINEMANN, secrétaire général de l'Association,
59, avenue Carnot, 80410 Cayeux-sur-Mer (tél. 22.26.66.58)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

VINGT-SIXIÈME ANNÉE — VOL. XXI, N° 98 — AVRIL 1993

Martine SAGAERT : *Les Faux-Monnayeurs* : l'Écrivain, la Mère et le Malin. 163
David STEEL : George Bernard Shaw lecteur de *Retour de l'U.R.S.S.* 189

Robert LEVESQUE : *JOURNAL INÉDIT (suite).* Carnet XXI : mars-juin 1937 (fin). 195

Sur « Les Nourritures terrestres »

Daniel DUROSAY : Ménalque à Marseille. 217
Marie-Claude HUBERT : Y a-t-il une théâtralité des *Nourritures terrestres* ? 221
Michael TILBY : Sur *Les Nourritures terrestres* et *La Symphonie pastorale.* 225

MARC ALLÉGRET, CINÉASTE ET CRITIQUE

Daniel DUROSAY : Le Démon de la nuit. 239
Marcel OMS : Une calligraphie discrète. 245
Marc ALLÉGRET : Deux articles présentés par Daniel Durosay... 247
Marc ALLÉGRET : Mémoire sur le « Film Parlant Français », présenté par Daniel Durosay. 263
Daniel DUROSAY : Le Document contesté : *Avec André Gide.* Sa réception, hier et aujourd'hui. 287
D. D. : Généalogie : le déracinement. 293
Philippe ANCELIN-MALAUSSENA : Filmographie. 307

Lectures gidiennes

Jean Claude, *André Gide et le Théâtre* [Daniel MOUTOTE]. — Jacques Copeau, *Journal* [Jean CLAUDE]. — Fathi Ghlamallah, *Pierre Louÿs, arabe et amoureux* [Guy DUGAS].. 347

Chronique bibliographique. 358

Pierre BASSIGNY : Gide en pays d'Auge. 363
Hommages à deux amis de Gide : Maurice Ohana et Jean Loisy. . 366
Les comptes 1992 de l'AAAG. 370
VARIA. 371
Cotisations et abonnements 1993. 376

ASSOCIATION DES
Amis d'André Gide

COMITÉ D'HONNEUR

Maurice RHEIMS, de l'Académie française,
Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN,
Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET,
Jean MEYER, Robert RICATTE, Roger VRIGNY

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président d'honneur : ÉTIEMBLE
Président : Claude MARTIN
Vice-Président : Daniel MOUTOTE
Secrétaire général : Henri HEINEMANN
Trésorier : Jean CLAUDE
Conseillers : Claude ABELÈS, Irène de BONSTETTEN, Daniel DUROSAY,
Alain GOULET, Pierre MASSON, Pascal MERCIER, Bernard MÉTAYER,
Roger STÉPHANE, Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK
Représentant du Comité américain : Elaine D. CANCALON

COMITÉ AMÉRICAIN

Catharine S. BROSMAN, Elaine D. CANCALON,
N. David KEYPOUR, Walter C. PUTNAM

Responsable : Elaine D. CANCALON
(Department of Modern Languages, The Florida State University, Tallahassee,
Fla. 32306, États-Unis)

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

Directeur : Claude MARTIN
(3, rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon,
Tél. 78.59.16.05, Fax : même n°)

Les Faux-Monnayeurs : *l'Écrivain, la Mère et le Malin*

par

MARTINE SAGAERT

André Gide ne se met vraiment à la rédaction des *Faux-Monnayeurs* qu'une fois achevé *Si le grain ne meurt* [1], reconnaissant lui-même que *« l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le* roman *que même dans* les confessions [2] *»*. Déjà, dans *Si le grain ne meurt*, il n'était pas question pour lui de faire revivre le réel mais, se débarrassant du bourgeon le plus gênant, le bourgeon maternel, de mettre en lumière l'image archétypale de la mère.

Si la plupart des artistes sont des *« côtoyeurs »* (*JFM*, 25), Gide est de ceux qui veulent perdre la terre de vue, la mère de vue. Mais tout en vivant l'aventure des *« mauvaises fréquentations »* (*Journal I*, p. 446), les mots retrouvent le chemin originel des vertueuses rencontres.

Au fil du temps, les donnes romanesques s'enrichissent, la mère, la fille-mère et le bâtard coexistent. Les bourgeons initiaux, latéraux et terminaux, éclatent de toute part et donnent naissance au roman unique aux déclinaisons multiples.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les familles bourgeoises prolifèrent (quatre d'entre elles occupent le devant de la scène : les Molinier, les Profitendieu, les Vedel et les La Pérouse) et les enfants aussi : les aînés (Vincent, Charles et Alexandre), les cadets (Bernard, Olivier et Sarah) et les benjamins (Caloub, Georges et Boris), sans compter les comparses comme Léon Ghéridanisol, Lucien Bercail ou Gontran de Passavant.

---

1. V. Alain Goulet, « Lire *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide 5* (1975), p. 24.

2. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1980, p. 27 (que nous désignerons désormais par l'abréviation *JFM*).

Ce roman des possibles est le roman de la « *juvénile ardeur* [3] », de l'adolescence, de la crise d'identité à la révolte, de l'insubordination à la déviance.

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, le 9 juillet 1921, Gide établit les bases morales du livre, c'est-à-dire « *l'insubordination de l'enfant* » (*JFM*, 38).

Comme Michel, dans *L'Immoraliste*, ou le héros de *Si le grain ne meurt*, les enfants des *Faux-Monnayeurs* (il en est des « durs » comme Georges ou Léon Ghéridanisol mais aussi des « tendres » comme Boris, Bronja ou Gontran de Passavant) veulent remplacer la règle qui leur a été inculquée du « Sois ce que dois » par celle qu'ils ont adoptée du « Ose être toi-même ».

Ils critiquent les institutions closes et, en premier lieu, la famille qui « boucle [4] » à la maison ou en pension. À l'inverse des disciples de Paul Bourget et autres chantres traditionnalistes, ils dénoncent « *le régime cellulaire* [5] » mis en place par les parents, êtres « *rassis, résignés, raisonnables* » (*JFM*, 13). Ils craignent d'être gagnés par la sclérose, maladie des « crustacés » (pour reprendre l'argot de Protos dans *Les Caves du Vatican* [6]), et se sentent proches des « subtils », êtres protéiformes qui jamais ne s'enracinent. Ils revendiquent leur liberté, liberté de mouvement, liberté sexuelle, liberté d'expression et de pensée.

À l'inverse des bourgeois sédentaires, ils sont avides de nouveautés et

---

3. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans...*, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1975 (que nous désignerons désormais par l'abréviation *FM*), p. 1139. Comme l'a remarqué Alain Goulet, jusqu'à *La Symphonie pastorale*, les couples ont peu ou n'ont pas d'enfants. Mais, dans *Les Faux-Monnayeurs*, la poussée des enfants et des adolescents se fait considérable (*Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Minard, 1986, p. 264). Sur le thème de l'adolescence dans *Les Faux-Monnayeurs*, v. : Albert Thibaudet, Maurice Nadeau, Claude-Edmonde Magny in *Les Critiques de notre temps et Gide*, prés. par Michel Raimond, Garnier, 1971, pp. 58, 59, 62, 63, 72 ; David Steel, « L'Enfance saisie dans *Si le grain ne meurt*, *Corydon* et *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide 8* (1987), pp. 179-97 ; Francine Dugast-Portes, « L'Adolescence dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Roman 20/50*, n° 11, mai 1991, pp. 41-53.

4. Comme les critiques l'ont souvent noté, *Caloub* est l'anagramme de *boucla*.

5. C'est le titre du chapitre des *Faux-Monnayeurs* inséré dans le « Journal d'Édouard » (*FM*, 1021). Cf. « geôle » (*FM*, 1022).

6. V. Claude Martin, *Gide*, Seuil, 1963, p. 129 ; Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, pp. 233-4 ; Pierre Masson, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », *André Gide 5* (1975), p. 50.

d'ailleurs. À l'enfermement ils opposent le voyage [7].

Sarah Vedel, l'amie de Miss Aberdeen, qui d'ordinaire passe ses vacances en Angleterre, rejoint, à la fin du roman, cette terre des libertés et du féminisme [8]. Armand, son frère, qui prend racine (il dit cyniquement sa révolte mais n'agit pas), se compare à l'Arabe qui, dans le désert, va mourir de soif (*FM*, 1163). Mais le lecteur ne sait pas si, un jour, il partira pour la Casamance où réside Alexandre (*FM*, 1233). Georges, même s'il dérobe un guide d'Algérie, un vieux guide Joanne de 1871, ne quitte pas Paris. Et Caloub, qui aspire à d'autres horizons, demeure dans sa pension. Comme Vincent qui a suivi Lady Griffith au Sénégal, Olivier accompagne Robert de Passavant à Vizzavone en Corse (*FM*, 1103). Quant à Bernard, heureux bâtard qui part délibérément à l'aventure, il gagne le Valais, Saas-Fée et l'Allalinhorn.

Se révolter, c'est larguer les amarres, découvrir des lieux nouveaux mais aussi interdits, se trouver là où il n'est pas séant d'être et risquer de mauvaises rencontres.

Phiphi va souvent rejoindre sa « *poule* » (Germaine, *FM*, 1138) et, comme l'enfant « *rechigné* » de *Si le grain ne meurt*, Sarah est sous la table avec Bernard (*FM*, 1173), avant d'être dans son lit (*FM*, 1177). Si elle est résolue à « *s'accorder toute licence, tout oser* » (*FM*, 1165), pour se donner « *des idées lubriques* » (*FM*, 1159), son frère, Armand, met au-dessus de son lit la photographie d'une courtisane du Titien.

De même, en art, toute pudibonderie est superfétatoire. Olivier, lorsqu'il devient rédacteur en chef de la revue *Avant-Garde*, veut en faire « *quelque chose de très libre et de très épicé* » (*FM*, 1102). Et Armand considère qu'« *hémorroïde* » est « *le plus beau mot de la langue française* » (*FM*, 1160).

Ces jeunes gens qui revendiquent une totale liberté d'action, d'expression et de pensée, ressentent toutefois le besoin d'appartenir à un clan, à une famille politique et intellectuelle, qui réunit et rassemble, pour le meilleur et pour le pire.

Olivier et Bernard fréquentent le Cénacle du Luxembourg, assemblée informelle qui se préoccupe de littérature et de politique. Tous partici-

---

7. Il faut se reporter à l'ouvrage de Pierre Masson, *André Gide, voyage et écriture*, Lyon : P.U.L., 1983.

8. Comme le notait Germaine Bre (*André Gide, l'insaisissable Protée*, Les Belles Lettres, 1953, p. 267) et comme le rappelle Daniel Durosay, Gide avait pensé faire de Sarah l'incarnation de la maternité libre puis il abandonna cette voie, peut-être par discrétion à l'égard d'Élisabeth van Rysselberghe (« Bernard et Olivier, ou la compensation », *Roman 20/50*, n° cité, p. 88).

pent au banquet annuel qui a lieu à la Taverne du Panthéon [9]. Les principaux rédacteurs des *Argonautes*, la revue aînée, s'y retrouvent ainsi que plusieurs collaborateurs de la revue cadette, *Avant-Garde*. Tous ces écrivains en herbe ont, malgré leurs divergences (certains se réclament de Rimbaud, d'autres optent plutôt pour le dadaïsme), le désir d'insuffler un nouvel élan littéraire et veulent opter pour une idéologie nouvelle. Il se trouve que cette jeunesse se rallie soit au mouvement royaliste, l'Action Française (dont les chefs de file sont Charles Maurras et Maurice Barrès), soit à cette « *petite association* », cette « *ligue d'émulation mutuelle* » (*FM*, 1016), ce « *petit club* » (*FM*, 1017) de la « *rosette jaune* » (*FM*, 998), qui a partie liée avec l'extrême-droite.

Si Bernard rejoint ses amis au Luxembourg, il ne partage pas les idées de soumission de l'individu au corps social et de restauration de l'ordre ancien [10]. Mais Georges adhère sans difficulté au parti de Strouvilhou, la « *Confrérie des hommes forts* » (*FM*, 1238).

Ces adolescents qui veulent mettre entre leurs parents et eux une double distance kilométrique et idéologique sont aveuglés par la liberté qu'ils espèrent.

En fait, ils sont manipulés. Avant de rejoindre Édouard, Olivier est sous la domination de Passavant, celui qui fait passer le vice avant la vertu. Georges fréquente avec Ghéridanisol et Philippe Adamanti un cénacle de gens compromis (où chacun apporte de quoi faire chanter l'autre [*JFM*, 20]), qui existe sous l'égide de Strouvilhou, faux-monnayeur et assassin [11], maître chanteur qui fait l'apologie du vice et du crime.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les jeunes passent de la révolte à la déviance parce qu'ils suivent leur propre pente, parce que les adultes encouragent leurs pires travers (v. *FM*, 1022) et parce que le hasard agit dans l'ombre comme un diable qui tire les ficelles.

Leur envie de changement est non seulement désir d'être ailleurs ou ici dans un monde différent, mais aussi désir d'avoir une autre identité. Acteurs par excellence, ils veulent la possibilité de transformer les règles sociales mais surtout le suprême pouvoir de changer la donne initiale, de jouer un personnage (*FM*, 934).

---

9. On y retrouve Édouard et Robert de Passavant, Bernard (qui ne connaissait personne, *FM*, 1167), Olivier, Sarah, Lucien Bercail, Dhurmer, mais également Alfred Jarry, le président des Brousses, Mme des Brousses et Justinien.

10. Charles, l'aîné des Profitendieu, combat le régime républicain et veut cette restauration de l'ordre social (*FM*, 1214).

11. C'est lui qui utilise les enfants comme intermédiaires pour écouler les fausses pièces et programme le suicide de Boris.

Tous sont amenés, pour assouvir leur frénésie de liberté, à chercher à posséder ce qu'ils n'ont pas, à dérober des biens et des secrets [12], à mentir aux autres et à eux-mêmes.

Le trafic de fausses pièces [13] n'est rien. Rien non plus le vol de l'argent, de la valise et du livre [14]. Mais d'écarts en ruptures, les adolescents basculent dans un monde perverti. Ils ont ravi aux générations précédentes [15] — ou est-ce au diable ? Qui donc leur a inoculé ce *« poison perfide »* (*FM*, 1022) ? — l'art du mensonge et du pouvoir.

De réunions clandestines en meetings de propagande, ceux qui étaient livrés à eux-mêmes se sont livrés aux autres ; ils ont appris à semer le désordre et à cultiver le mal. Ils sont passés maîtres dans l'art de la fausse monnaie, du biais diabolique.

Léon Ghéridanisol qui a choisi Boris comme bouc émissaire parce qu'il le sait nouveau à la pension, faible et différent, organise froidement son suicide [16]. Mais c'est Strouvilhou qui a initié son cousin à faire se mouvoir les autres comme des marionnettes, à constituer la chaîne infernale [17]. L'adulte a fait de l'enfant révolté un enfant diabolique.

Même si après la mort de Boris, dernier cercle de l'enfer, tout rentre dans l'ordre, si, après avoir tergiversé, les jeunes se rangent du côté de la famille (Georges retourne chez sa mère et Bernard, qui se prenait pour un *« révolté, un outlaw »* [*FM*, 1091], choisit librement son foyer), le motif

---

12. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, chacun a ses *« bijoux secrets »* (*FM*, 1105). Les enfants ont leur secret et chassent le secret d'autrui (*FM*, 1147). L'indiscrétion est *« le stade embryonnaire »* (*FM*, 1223) de la curiosité.

13. Roger Martin du Gard raconte ce que Gide lui a dit en 1920. Le sujet de ce *« long roman touffu, chargé d'épisodes »* serait *« un groupe d'enfants dévoyés qu'un hasard mettra en relation avec une bande de faux-monnayeurs et qui, pour pouvoir faire partie de la bande, se trouveront amenés à donner un gage, à perpétrer un acte criminel »* (*Notes sur André Gide*, Gallimard, 1951, p. 35).

14. Bernard, qui a commis une première infraction en volant à sa mère son secret, dérobe ensuite la valise d'Édouard. Georges est surpris par Édouard en train de voler un guide d'Algérie, puis vole de l'argent à sa mère.

15. C'est la *« jobarderie »* (*FM*, 1015) qui règne à l'intérieur des familles et le pouvoir qui règne à l'extérieur.

16. Comme on sait, Gide met en intrigue un fait divers. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il reproduit un extrait du *Journal de Rouen* du 5 juin 1909 concernant le suicide du jeune lycéen Nény, « âgé d'à peine quinze ans, qui, au lycée Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, en pleine classe, s'est fait sauter la cervelle d'un coup de revolver » (*JFM*, 93), poussé par une « association malfaisante de gamins » (*ibid.*).

17. *« Nous tenons les petits qui tiennent leurs parents qui nous tiennent »* (*FM*, 1147).

inaugural de *Si le grain ne meurt* se trouve renforcé. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'enfant atroce devient criminel. Sournois, menteur et fourbe, il a remplacé le « Tu ne tueras point » du Décalogue en « Tu peux tuer en toute impunité ».

Dans ce roman du crime parfait, si dans son « cagibi intérieur [18] », l'enfant abrite un diable, que cache donc la mère ?

Ce qui n'était qu'amorcé aussi bien dans *Si le grain ne meurt* que dans *Isabelle* ou dans *Les Caves du Vatican* sera *« filé »* (*JFM*, 80) dans *Les Faux-Monnayeurs*. La thématique du maternel s'est enrichie. Même si, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide trouve qu'il n'est pas bon *« d'opposer un personnage à un autre ou de faire des pendants »* (*JFM*, 13), à l'intérieur de la constellation maternelle, il joue des ressemblances et des différences entre les mères. Il décline les possibles romanesques : la mère bourgeoise (Marguerite Profitendieu, Laura Douviers, Pauline Molinier), la mère légitime (Pauline Molinier, Mélanie Vedel, Mme Sophroniska, Mme de La Pérouse) et la mère adultère (Marguerite Profitendieu, Laura Douviers), la bonne mère (Pauline Molinier, Mme Sophroniska) et la mauvaise mère (Mme de La Pérouse et la mère absente de Boris). Mais ce système du maternel est plus complexe qu'il n'y paraît. La bonne mère n'est-elle pas en fait une mauvaise mère ? La mère adultère n'est-elle pas aussi la mère légitime ? Non seulement l'une peut cacher l'autre mais l'une peut être l'autre en d'autres circonstances.

Dans ce roman qui contient la matière de plusieurs récits [19], on peut suivre trois histoires, celle de Laura Douviers, celle de Marguerite Profitendieu et celle de Pauline Molinier, trois figures maternelles essentielles.

Gide, qui privilégie la « présentation indirecte des faits [20] » et qui au récit impersonnel préfère le truchement du biais [21], demande au lecteur — tant pis pour les paresseux (*JFM*, 85) ! — de relier les informations entre

---

18. Nous reprenons cette expression à Pierre Michon dans *Rimbaud le fils* (Gallimard, 1991).

19. V. Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution* (Armand Colin, 1967), p. 172.

20. V. Geneviève Idt, *Les Faux-Monnayeurs*, Hatier, 1980, coll. « Profil d'une œuvre », p. 56. Le 21 novembre 1920, Gide note : *« Je voudrais que les événements [fussent] exposés (et plusieurs fois sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront quelque influence. »* (*JFM*, 28).

21. À l'inverse de Roger Martin du Gard où « rien n'est jamais présenté de biais, de façon imprévue » (M. Raimond, *op. cit.*, p. 53). L'*« indice de réfraction »* importe plus à Gide que *« la chose réfractée »* (lettre de Gide à Martin du Gard du 29 déc. 1925, *Correspondance*, Gallimard, 1968, t. I, p. 281).

elles et de les mettre en regard, de réorganiser chronologiquement ce que le roman livre par bribes.

Laura Vedel, qui aimait Édouard, tomba malade peu de temps après son mariage avec Douviers et rencontra Vincent à Pau, au sanatorium où elle se soignait. Informée par Vincent, Lilian explique à Robert de Passavant : *« Comme ils se croyaient condamnés, ils se sont persuadés que tout ce qu'ils feraient ne tirerait plus à conséquence »* (*FM*, 970). Laura, *« jeune femme de très honorable famille, très bien élevée, très réservée, très timide »* (*ibid.*), s'est, comme elle l'écrit [22] à Édouard, *« abandonnée* [...] *au printemps* [23] *»*.

Mais *« quand elle s'est rendue compte qu'elle était enceinte, ils ont été tous les deux consternés »* (*FM*, 971). Comme Lady Griffith le dit à Passavant, comme l'atteste la lettre que Laura adresse à Édouard et comme le confirme Bernard à Olivier dans sa correspondance, elle n'a plus osé reparaître ni devant ses parents, ni devant son mari [24]. C'est une femme en détresse que Vincent abandonne à Paris et qu'Édouard emmène à Saas-Fée. Comme le rapporte Bernard dans sa lettre à Olivier :

> Le voyage a été assez pénible parce que Laura était très fatiguée et que son état (elle commence son troisième mois de grossesse) exigeait beaucoup de ménagements. [...] Laura du reste compliquait souvent les choses en refusant de prendre des précautions ; il fallait l'y forcer ; elle répétait tout le temps qu'un accident était ce qui pourrait lui arriver de plus heureux. (*FM*, 1067).

Celle qui souhaitait tant d'être mère (comme elle le confie à Édouard, *FM*, 985) s'habille en noir, couleur de deuil (*FM*, 1033). Elle se voit (c'est ce qu'elle dit à Bernard) comme une *« créature difforme et gonflée »* (*FM*, 1090) qui attend le pire. Mais elle se décide à avouer à son mari qu'elle est enceinte d'un autre (*FM*, 1092) et, en réponse, elle reçoit la lettre de pardon (qu'elle montre à Bernard) dans laquelle Douviers écrit : *« Au nom de ce petit enfant qui va naître, et que je fais serment d'aimer autant que si j'étais son père, je te conjure de revenir »* (*ibid.*). Et Laura, avant de rentrer au foyer conjugal, confie au vieil Azaïs qu'elle

---

22. Sur les lettres dans *Les Faux-Monnayeurs*, v. Alain Goulet, « Lire *Les Faux-Monnayeurs* », art. cité, p. 18 ; David Keypour, *Écriture et réversibilité dans « Les Faux-Monnayeurs »*, Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal, 1980 ; Marie-Denise Boros Azzi, *Problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, Minard, 1990, pp. 40 et 134.

23. Lettre de Laura à Édouard, *FM*, 984. Si l'on en croit Lady Griffith, c'est dans les bras de Vincent que Laura connut le plaisir (*FM*, 971).

24. Récit de Lady Griffith à Passavant, *FM*, 971. Lettre de Laura à Édouard, *FM*, 984. Lettre de Bernard à Olivier, *FM*, 1067.

« a des espérances » (*FM*, 1122).

Le secret de cette conversation mise en abyme du *Journal d'Édouard* est non seulement exhumé mais enrichi du point de vue d'Édouard : *« Laura aurait mieux fait de différer cette confidence. M'eût-elle consulté, je lui aurais conseillé d'attendre d'avoir revu Douviers avant de rien dire. »* (*FM*, 1123).

On ne sait pas si, comme Azaïs, chacun n'y verra que du feu (*ibid.*), ni ce qu'il adviendra du bébé [25]. Douviers *« se promet d'aimer l'enfant comme il aimerait le sien propre »* (*FM*, 1201). Mais un jour, comme Albéric Profitendieu, sera-t-il amené à dire à sa femme : *« Ma pauvre amie, vois-tu : il ne peut naître rien de bon du péché. Il n'a servi de rien de chercher à couvrir ta faute. Hélas ! j'ai fait ce que j'ai pu pour cet enfant ; je l'ai traité comme le mien propre »* (*FM*, 949) ? L'enfant de Laura et de Vincent légitimé par Félix Douviers aura-t-il le destin de Bernard ?

Le lecteur peut éprouver face à ce texte une sensation de vertige, vertige de la mise en abyme, des détours, des fausses routes et des parcours non fléchés.

Si, par le hasard même du jeu, il se trouve ramené à la case départ, il peut sauter à pieds joints par-dessus le roman, se raccrocher directement aux dernières lignes : *« Bernard est retourné chez son père* [...]. *Bernard n'a plus écouté que son cœur. »* (*FM*, 1248). Ce qui revient à annuler la narration, à la découdre ou pour le moins à effilocher le tissu textuel. Mais l'histoire à venir de Caloub est une piste que le lecteur peut baliser à son gré. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, rien n'est jamais clos, tout ce qui est — existence renforcée par le jeu des miroirs et des points de vue — peut ne pas être ou être de plus en plus trouble à force d'éclairages. Ce qui est juste pour les fils se confirme-t-il pour les mères ?

L'histoire de Laura, qui se situe à mi-chemin entre celles de Sarah l'émancipée et de Rachel la sacrifiée [26], est-elle la réplique de celle de Marguerite Profitendieu ?

Marguerite comme Laura a un enfant adultérin. Alors qu'elle est mariée avec Albéric Profitendieu, juge d'instruction, elle prend un amant — que nous n'avons pas à connaître (*FM*, 950) — qui lui donne un garçon, Bernard. Cette version-là des faits, le lecteur peut la confronter avec celle

25. V. Jacques Lévy, « Étude sur *Les Faux-Monnayeurs* », in *Journal et Correspondance*, Grenoble : Éd. des Cahiers de l'Alpe, 1954, p. 69.

26. V. Elaine D. Cancalon, « La structure de l'épreuve dans *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide 5*, pp. 44-5.

inventée par Profitendieu pour la jeunesse — *« Votre mère et moi nous l'aimions comme notre enfant. Mais il n'était pas notre enfant... et un oncle à lui, un frère de sa vraie mère qui nous l'avait confié en mourant... est venu ce soir le reprendre »* (*FM*, 947) —, qui n'abuse personne [27], qui ne sert qu'à remettre le problème au lendemain, qui permet de voir venir.

Toujours est-il que Marguerite, comme Laura, avait autrefois avoué sa faute à son mari et obtenu son pardon. Mais le drame présent — la fuite de Bernard — sépare les deux destins. Il ravive la plaie mal cicatrisée et agit sur Marguerite comme un révélateur. Ce n'est pas tant sa faute que Mme Profitendieu regrette que de s'en être repentie [28]. La femme qui avait battu sa coulpe n'existe plus. *« Elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas »*, lit-on à la fin du chapitre II de la première partie, dans le récit du narrateur (*FM*, 950). Ce qui est infirmé par la suite par Profitendieu (conversation avec Édouard, consignée dans le Journal d'Édouard, chap. XII, III[e] partie) : *« Sa mère m'a quitté... oui définitivement cet été »* (*FM*, 1206). Celle qui avait aliéné sa liberté [29] — comme Isabelle, Marguerite a raté sa vie par manque d'audace et de courage — la reprend. On ne sait toutefois pas si, du même coup, elle prend facilement congé de son passé [30].

Le jour où, après son fils, elle décide de s'enfuir, laisse-t-elle une « maison à la dérive [31] » ? On ne sait pas comment Caloub prend ce départ définitif. Quant à Bernard, il vit sa bâtardise plus par rapport à son « faux père » que par rapport à sa mère.

Bernard n'en veut pas à Marguerite de l'*« avoir fait bâtard* [32] *»*, bien au contraire (c'est une constante chez Gide), mais en perçant à jour son secret, il la fait condamner par le tribunal bourgeois. Mère crucifiée par son enfant, elle paie la *« défaillance passagère »* (*FM*, 948) dont elle s'était *« très imparfaitement repentie »* (*FM*, 949). À l'heure du jugement dernier, Profitendieu, tendre et autoritaire (*FM*, 948), digne et sévère (*FM*, 949), prononce ces paroles suprêmes : *« Voilà l'expiation »* (*FM*, 948), *« il ne peut naître rien de bon du péché »* (*FM*, 949), mais Margue-

27. On s'aperçoit d'ailleurs que le texte pour être apparemment faux n'en est pas moins partiellement vrai. Le « il n'était pas notre enfant » est juste. « Un oncle à lui »..., ce sera l'oncle Édouard. « Sa vraie mère » est morte : celle qui enfanta Bernard est morte à elle-même.

28. Elle était rentrée *« repentante au foyer »* (*FM*, 949).

29. V. Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Hachette, 1954, pp. 244-6.

30. Gide utilise cette expression à propos de Bernard (*FM*, 941).

31. Lafille, *op. cit.*, p. 246.

32. *FM*, 944. Mais il insulte son faux-père : *« Je préfère ça à savoir que je suis né de vous »* (*FM*, 944).

rite ne s'incline pas.

« *Emprisonnée dans cette vertu* » (*ibid.*) que Profitendieu exigeait d'elle, comme Laura, elle s'était laissée aller un jour lointain aux « *sollicitations du printemps* » (*FM*, 1077), mais elle n'accepte pas ce dogme-là : « *Des chemins si délicieux ne pouvaient mener qu'aux abîmes* » (*FM*, 985), cet itinéraire obligé, péché (*FM*, 949), épreuve, expiation, rachat (*FM*, 948). Elle est devenue ce qu'elle voulait être : un « *esprit rétif* » (*FM*, 948). Elle a gâché sa vie [33] pour avoir sacrifié aux règles bourgeoises et chez elle la résignation fait place à une révolte apathique.

Mais, le jour où Marguerite ôte le masque des convenances, elle disparaît du récit. Gide se désintéresse de son personnage et ne lui attribue qu'un second rôle. Il n'en fait pas la réplique de Laura qu'il veut d'une autre trempe.

Comme Marguerite avant de prendre la décision de quitter son foyer [34], Laura sanglote. Elle se tourne d'abord vers son amant qui l'abandonne. La scène de supplication, seule confrontation actualisée entre Laura et Vincent, est racontée par Olivier à Bernard. Le lecteur n'en a qu'un écho indirect, d'autant plus qu'Olivier retranscrit un dialogue entendu derrière la porte (*FM*, 955).

Cette scène, le narrateur l'explicite — Vincent avait écrit à Laura de tout avouer à on mari — et le lecteur a la confirmation de la justesse de ce qui précède. « *Et, comme Olivier, qui les entendit, le racontait ensuite à Bernard, elle était restée, après que Vincent eut refermé sa porte sur elle, effondrée sur les marches, à sangloter longtemps, dans le noir.* » (*FM*, 962).

Lorsque Bernard décide d'aller voir Laura et d'entrée de jeu lui dit qu'il connaît sa situation, elle est si bouleversée qu'elle pousse un gémissement, « *une sorte de plainte à peine humaine, semblable plutôt à celle d'un gibier blessé* » (*FM*, 1034). Lorsqu'Édouard entra dans la chambre, Laura était en pleurs (*FM*, 1037) et, au cours de leur entretien, « *elle redoublait de sanglots en criant presque mais d'une voix tout étranglée : "Emmenez-moi. Emmenez-moi."* » (*FM*, 1038).

Le discours de Laura exprime son état d'âme et son attitude la rend

33. Comme l'avait noté Hytier, Gide est extrêmement attentif à ce que la vie fait des individus, ou plutôt à ce que les individus font de la vie et sensible au fait qu'ils la gâchent presque tous (*André Gide*, Charlot, 1946).

34. Elle est d'abord secouée de sanglots (*FM*, 948). Elle est « *reprise de sanglots, encore plus violents* [...] *puis elle se plie comme prête à s'agenouiller devant lui qui se courbe vers elle et la maintient* » (*FM*, 949). Enfin « *elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien* » (*FM*, 950).

présente au lecteur telle qu'en elle-même. Elle apparaît comme une femme en détresse cherchant un appui.

C'est une âme pure (comme le pense Bernard [*FM*, 1151 et 1068]) et noble (comme l'analyse le narrateur [*FM*, 1076-7]). *« Les circonstances l'avaient forcée d'assumer un rôle pour lequel elle n'était point née ; son honnêteté l'y gênait. Comme ces créatures aimantes et dociles qui font les épouses les plus dévouées elle avait besoin, pour prendre appui, des convenances, et se sentait sans force depuis qu'elle était désencadrée. »* (*FM*, 676).

Si Marguerite, la femme en pleurs, devient la femme de pierre, droite et inflexible, Laura demeure la femme à genoux. *« Par regret de sa faute, par repentir »* (*FM*, 1184), elle se courbe devant Douviers. *« Mais lui se prosternait aussitôt plus bas qu'elle ; tout ce que l'un et l'autre en faisaient ne parvenait qu'à le rapetisser, qu'à la grandir. »* (*ibid.*).

Laura qui se *« laisse vaincre »* par Dieu (*FM*, 1185) *« était née pour les premiers rôles »* (*FM*, 1184). Si, comme Gide l'écrit dans son *Journal* : *« Les plus belles figures de femmes* [...] *sont résignées* [35] », Laura est l'incarnation romanesque de cette beauté-là.

Si Bernard Profitendieu retourne chez son père, Georges Molinier, après le suicide de Boris (il est alors convaincu de la responsabilité de Ghéridanisol) se jette dans les bras de sa mère. *« Et Pauline eut un élan de reconnaissance vers Dieu, qui, par ce drame affreux, ramenait à elle son fils. »* (*FM*, 1245).

Bernard disait dans une lettre à Olivier que Laura était une femme *« admirable »* (*FM*, 1066). Édouard s'exclamait dans son Journal : *« Pauline est décidément une femme extraordinaire »* (*FM*, 1187). Pauline Molinier [36] peut-elle supplanter Laura Douviers comme premier rôle féminin des *Faux-Monnayeurs* ?

Pauline est un *« parangon de vertu et* [...] *un cœur d'or* [37] ». On retrouve ici l'image archétypale du maternel. Elle apporte tous ses soins à élever ses enfants dans le droit chemin. Mais sa tâche d'éducatrice, son mari infidèle la complique. Pauline, rapporte Édouard, s'ingénie à *« pallier les insuffisances et les défaillances d'Oscar, à les cacher aux yeux de tous ; et surtout aux yeux des enfants »* (*FM*, 1153). Elle leur ment pour sauver les apparences. Mais l'honneur n'est pas sauf. Georges lui déso-

35. *Journal I*, p. 248 (16 juin 1907).

36. Les mots *Pauline Molinier Marguerite Profitendieu* forment un chiasme. Pauline appartient à la bourgeoisie comme Marguerite et comme Laura.

37. Gide parle en ces termes d'Azaïs (*FM*, 616) qui est le parangon de l'hypocrisie, ce qui n'est pas tout à fait le cas de Pauline.

béit. Il lui vole d'abord cent francs puis dérobe la correspondance amoureuse de son mari. Alors elle se tourne vers Édouard, l'oncle éducateur, pour qu'il intervienne auprès de son cadet car elle sait que ses réprimandes à elle n'auraient pas d'effet [38].

« *Comme toutes les mères* » (*FM*, 1114), elle voudrait rester « *penchée* » (*ibid.*) sur sa progéniture. Elle ne fait pas exception à la règle, elle est possessive. Chaque soir, elle descend embrasser ses enfants puis ferme leur porte à clé. Elle les aime donc les enferme [39]. Si le baiser donné par la mère est serment d'amour, viatique pour la nuit des bonnes mœurs, reçu par les enfants il est baiser de Judas, faux serment. Affection ici, défi là (v. *FM*, 1188).

Pauline est résignée mais n'est pas sereine comme une martyre. Cette héroïne aux accents tragiques se confie à Édouard qui note dans son Journal :

> Et tout à coup, se départant de son calme, avec un emportement où je la reconnaissais à peine :
>
> — Vous rendez-vous compte de ce que devient ma vie ? J'ai restreint mon bonheur ; d'année en année, j'ai dû en rabattre ; une à une, j'ai raccourci mes espérances. J'ai cédé ; j'ai toléré ; j'ai feint de ne pas comprendre, de ne pas voir... Mais enfin, on se raccroche à quelque chose ; et quand encore ce peu vous échappe !... [...] Je voudrais n'avoir jamais eu d'enfants. (*FM*, 1188 [40]).

Derrière le masque de la résignation se tapit le drame de la solitude [41]. Pauline est une de ces figures admirables de femme vertueuse dans la mesure même où elle ne se pose pas en moraliste. En ce sens elle diffère du personnage de la mère dans *Si le grain ne meurt*. Quand, à Biskra, le narrateur lui dit clairement que Meriem ne vient pas que pour son ami Paul mais aussi pour lui, la mère se met à sangloter (« *Elle pleura, pleura, je sentais en elle une tristesse inconsolable, infinie* » [*Journal II*, 569]). C'est la vertu offensée qui pleure avant de s'insurger. Meriem, la bacchante de seize ans qui danse « *le corps tout entier secoué du batte-*

---

38. V. Cécile Delorme, « Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide », *André Gide 1* (1970), p. 80.

39. « Lien chronologique » qui est en fait un lien logique. V. Delorme, art. cité, p. 79.

40. « *Au fond, je me demande quel pourrait être l'état d'une femme qui ne serait pas résignée ? J'entends : d'une* honnête femme... *Comme si ce que l'on appelle* honnêteté, *chez les femmes, n'impliquait pas toujours de la résignation !* » (Journal d'Édouard, *FM*, 1189).

41. Son mari lui a échappé depuis longtemps. Ses enfants l'abandonnent à leur tour. Vincent est loin, Olivier est parti et Georges la regarde avec défi.

ment rythmique des pieds nus » (*ibid.*, 567), cache un « *Apollon inconnu* » (*ibid.*, 570) du nom d'Athman. Lorsque le narrateur émet l'idée d'emmener ce jeune garçon à Paris et en parle à sa mère, celle-ci croit alors que la solitude et le désert ont « *dérangé la cervelle* » (*ibid.*, 602) de son fils et soulève contre lui « *une coalition* » (*ibid.*).

> Ma mère fit feu de tout bois, appela à l'aide Albert et ceux de mes amis qu'elle pouvait atteindre [...]. Quelles lettres je reçus ! Supplications, objurgations, menaces [...]. Que penserait de moi Emmanuèle ?... Je m'obstinais ; lorsqu'enfin une lettre éperdue de notre vieille Marie me força soudain de lâcher prise : elle jurait de quitter la maison du jour où y entrerait *mon nègre*. Or que deviendrait maman sans Marie ? Je cédais ; il le fallut bien. (*Ibid.*)

Pauline est plus tolérante que le personnage de la mère dans *Si le grain ne meurt*. Elle a des principes mais elle n'est pas dogmatique. De famille et d'éducation protestantes, elle laisse élever ses enfants dans la religion catholique. Même si elle est un peu « *effrayée* » (*FM*, 1103) à l'idée de laisser partir Olivier avec Passavant qu'elle connaît à peine, elle accepte ce départ car elle veut récompenser son fils d'avoir brillamment passé le bachot (*FM*, 1113). Et si elle ignore « *l'incompréhensible tentative de suicide* » (*FM*, 1186) d'Olivier, qu'Édouard déguise en « *violente crise de foie* » (*ibid.*), elle sait la nature des liens qui unissent Olivier et Édouard. Il suffit de se reporter au *Journal* d'Édouard pour s'en convaincre.

> — Je sens bien que vous l'aimez autant que moi.
>
> En disant ces derniers mots, elle m'a regardé avec une bizarre insistance. Ai-je imaginé l'intention qu'elle m'a paru mettre dans ce regard ? Je me sentais devant Pauline ce que l'on a coutume d'appeler *mauvaise conscience* et n'ai pu que balbutier je ne sais quoi d'indistinct. [...]
>
> — Votre rougeur est éloquente... Mon pauvre ami, n'attendez pas de moi des reproches. Je vous en ferais si vous ne l'aimiez pas... (*Ibid.*)

Avec bon sens, ce qu'elle voit qu'elle ne peut pas empêcher, elle l'accorde de bonne grâce (*FM*, 1154). Elle ne s'indigne pas. Une sorte de « sublimation morale par l'amour l'emporte sur la condamnation traditionnelle [42] ». Elle ne veut surtout pas aliéner la confiance d'Olivier et comme elle le sent heureux, c'est au nom de ce bonheur qu'elle est clémente.

Marguerite, Laura, Pauline, ces trois figures de mères qui oscillent entre la révolte et la résignation sont, en leurs répétitions et différences, l'image archétypale du maternel. Chacune « *assume un drame à sa taille et reçoit son contingent de tragique* » (*FM*, 1184).

Mais dans *Les Faux-Monnayeurs* l'ironie le plus souvent l'emporte

42. V. Lafille, *op. cit.*, p. 248.

sur le pathétique. En exergue du chapitre VI de la première partie, on lit une phrase de Fontenelle que l'on pourrait entendre proférer par Vincent Molinier : *« Mon père était une bête, mais ma mère avait de l'esprit ; elle était quiétiste, c'était une petite femme douce qui me disait souvent : Mon fils, vous serez damné. Mais cela ne lui faisait point de peine. »* (*FM*, 959).

Si l'enfant rencontre le diable sur son chemin, il lui arrive de revenir à la maison pour se jeter dans les bras de sa mère, un ange de bonté et de douceur.

Mais allons plus avant comme pour *« entrer dans du secret »* (*FM*, 1181). Si l'enfant cache bien son jeu, s'il peut être possédé par le démon [43], la mère n'est-elle pas, quoi qu'il y paraisse, l'autre image du Malin ?

Le diabolique comme envers du maternel

Cette phrase maternelle *« À quoi ça te sert-il de faire le malin* [44] *? »* vaut par son ambiguïté lexicale [45].

Faire le malin, c'est utiliser un double de la clé [46] maternelle pour faire entrer quelqu'un en cachette ; c'est le cas d'Olivier qui accueille Bernard sans l'autorisation de Pauline.

Faire le malin, c'est quitter clandestinement la maison-mère pour aller offrir son front à la rosée [47].

Dans *L'Immoraliste*, Michel se relevait après que Marceline — image

---

43. Sur Gide et le Diable, v. George Strauss, *La Part du Diable dans l'œuvre d'André Gide*, Minard, 1985 (coll. « Archives André Gide », 5) ; Éric Marty, « La Religion ou la répétition imaginaire », *BAAG* n° 58, avril 1983, pp. 199-238, qui note que ladite crise mystique d'André Gide occupe dans le *Journal* l'année 1916 tout entière, que la crise de 1916 a été fécondée par une vision du Diable propre à Gide, et que cette vision est déjà présente dès 1910 (*ibid.*, p. 208).

44. *Journal I*, p. 530 (27 janvier 1916).

45. V. Marty, art. cité, p. 218.

46. *FM*, 937. Quand Vincent va rejoindre Lilian, le *« diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clé dans la serrure »* (*FM*, 974).

47. *Feuillets d'automne*, in *Journal II*, p. 1083. Dans *Printemps*, Gide écrit : *« L'adolescent fervent, que tourmente une inquiétude inconnue, quitte son lit brûlant pour quêter la clef d'un mystère. Comme un prisonnier qui s'évade, il quitte sa chambre, avance en tâtonnant le long du corridor encore sombre ; il descend sans bruit l'escalier, évitant avec soin la marche qu'il sait que son pied ferait gémir, car il craint de réveiller sa mère ; il tire les verrous de la grande porte, qu'il ouvre ; le voici dans le vaste ciel, seul, éperdu de joie et bondissant comme un danseur. »* (*Ibid.*, 1082-3).

de la mère-miroir — se fut endormie, se glissait dehors comme un voleur pour aller rôder [48]. Faire le malin, c'est suivre les démons de la nuit. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Sarah Vedel se rend, accompagnée de Bernard, à la Taverne du Panthéon où les Argonautes donnent un banquet. *« Vers neuf heures et demie, elle s'était retirée dans sa chambre, où l'avait accompagnée sa mère.* [...] *Sarah, devant sa mère, avait fait mine de se coucher et demandé qu'on la laissât dormir ; mais sitôt seule, elle s'était approchée de sa toilette pour raviver l'éclat de ses lèvres et de ses joues. »* (*FM*, 1164). Elle pousse *« la porte secrète »* (*ibid.*) pour rejoindre ses amis puis rentre à la maison pour passer la nuit avec Bernard. Par une indiscrétion démoniaque, Armand découvre sous l'oreiller le mouchoir avec *« la petite tache ambrée »* (*FM*, 1177). Sarah, cette nuit-là, perd sa virginité. Résolue à conquérir sa liberté (*FM*, 1165), elle s'est affranchie de la norme maternelle. Elle est passée outre. Mais le démon veille [49] ; il trouve Bernard et Sarah si beaux qu'il voudrait *« être leur sommeil, leur baiser »* (*FM*, 1177) et s'agenouille. *« Quel dieu peut-il prier ainsi les mains jointes ? »* (*Ibid.*). Une partie de lui sacrifie au bien tandis que l'autre sacrifie au mal. Par horreur, par haine de la vertu, Armand va tout raconter à Rachel qui ne se doutait de rien. Rachel, la femme vertueuse, comme une mère brisée, chasse celle qui a offensé le ciel, qui a suivi la pente du malin [50].

L'enfant, qui à la différence de Sarah est encore tout empreint de son *« éducation puritaine »* (*FM*, 1232 [51]), sait que faire le malin c'est bafouer sa mère, c'est faire le mal [52].

La mère vertueuse veut protéger sa progéniture des *« mauvais instincts »* (*FM*, 940), mais comment faire taire les *« revendications de la chair* [53] *»* ?

Avertie par le directeur de l'École Alsacienne que son fils sacrifie aux *« mauvaises habitudes »* (*Si le grain*, 390), la mère, dans *Si le grain ne*

48. *L'Immoraliste*, in *Romans...*, p. 461.

49. *FM*, 1226. Armand va suivre Robert de Passavant, une autre figure démoniaque.

50. Sarah considérait *« la pieuse résignation de Rachel comme une duperie »* (*FM*, 1165).

51. Sarah, qui a été élevée dans cette atmosphère morale, est la seule qui dans la famille arrive à passer outre : *« Elle se sentait prête à affronter tous les mépris et tous les blâmes. »* (*FM*, 1165).

52. Chaque fois que Gide demandait à un protestant : « Croyez-vous au diable ? », celui-ci finissait par répondre : « Mais naturellement, je crois au mal » (*Dostoïevsky*, Gallimard, 1970, coll. « Idées », p. 189).

53. *Si le grain ne meurt*, p. 522.

meurt, demande l'aide du Dr Brouardel, qui devait par la suite, raille Gide, *« acquérir une grande autorité comme médecin légiste »* (*Ibid.*, 391). Si ta mère, menace ce dernier, *« d'ici quelque temps, voyait qu'il est nécessaire de te ramener* [...], *voici les instruments auxquels il nous faudrait recourir »* (*ibid.*).

Les instruments du châtiment suprême, ceux de la castration, donc de l'impuissance, constituent une *« panoplie de fers de lances touaregs »* (*ibid.*) — ironie du sort puisque l'Orient est pour Gide la terre du plaisir et de l'affranchissement. Toujours est-il que la mère exige des promesses et que trois mois plus tard, le jeune garçon est habilité à reparaître sur les bancs de l'école, *« guéri, du moins à peu près autant qu'on peut l'être »* (*ibid.*, 392).

L'histoire du petit Boris des *Faux-Monnayeurs* est une excroissance de cet événement-là. L'enfant est surpris par sa mère *« en train de faire de la magie »* (*FM*, 1098 [54]). La présence maternelle décuple la faute. La mère qui gronde, supplie et sermonne (*FM*, 1098) est l'œil qui jusque dans la tombe regarde Caïn. Boris, pour avoir fait le malin, sera puni pour l'éternité. La mort du père change le coupable en meurtrier. Boris est persuadé que ses pratiques secrètes *« avaient reçu leur châtiment »* (*FM*, 1099).

On comprend mieux maintenant la parole maternelle : *« À quoi ça te sert-il de faire le malin ? »* Faire le malin ou faire de la magie, c'est avoir des pratiques clandestines, c'est plonger dans le *« paradis honteux »* (*FM*, 1098) de la volupté, c'est croire qu'il est possible d'illimiter sa puissance (*FM*, 1097).

Faire le malin, c'est profaner la mère, poser côte à côte son image et celle du démon. Boris *« gardait toujours sur lui, enfermé dans un sachet qui pendait sur sa poitrine avec des médailles de sainteté que sa mère le force à porter »* (*FM*, 1097) son talisman, bout de parchemin avec de drôles d'indications : *« GAZ, TÉLÉPHONE, CENT MILLE ROUBLES »* (*FM*,

54. Dans sa dernière fiction, *L'Arbitraire* (1947), Gide dit en ces termes le plaisir de l'enfant et la réaction de la mère : *« Est-ce pour mieux connaître ses perruches que l'enfant* [...] *venait de leur tordre le cou ? Disons, pour plus d'exactitude, qu'il les avait étouffées, les pressant spasmodiquement entre ses cuisses nues. Marc-Olivier adorait ses perruches. C'était un garçon doux et paisible. Le geste inconsidéré qu'il accomplissait en dépit de lui, contre lui, venait de l'initier au plaisir. Le regard encore chaviré, lorsque sa mère entra dans la pièce, il ne sut rien répondre à celle-ci pour justifier sa conduite. Il ne pouvait se l'expliquer à lui-même. Et la comtesse contemplant son fils se demanda si vraiment elle l'aimait autant qu'elle venait de le dire à l'abbé. »* (*L'Arbitraire*, L'Herne, 1972, pp. 18-9).

1098), grimoire magique aux allures domestiques dont la perte [55] entraîne pour le possesseur d'abord la perte de ses pouvoirs (il ne fait plus de magie) puis la mort.

Parler de la mère et du démon, c'est traiter de deux sujets contigus et apparemment opposés mais qui peuvent se recouvrir.

Faire le malin, c'est laisser entrer le diable en l'absence de la mère [56], c'est violer le secret maternel [57], c'est apprendre, comme Bernard, en crochetant (*« un crocheteur », FM*, 977) un meuble, qu'on est un « crochet » [58] dans la droite ligne de vie, c'est découvrir, par effraction, que la mère un jour a pu faire le malin.

La mère à l'image du diable

De Mme de La Pérouse, le lecteur sait peu de chose [59]. Par son mari, on apprend son amour inconditionnel pour son fils et son habitude de ne jamais le morigéner. Est-ce cette passion qui l'a rendue folle (*FM*, 1028) ? Qu'en pense Édouard [60] ? Avec le temps, ses *« traits m'ont paru plus durs, son regard plus aigre, son sourire plus faux que jamais »* (*FM*, 1058). Mme de La Pérouse a créé *« l'enfer »* (*FM*, 1059) dans la maison où elle règne en diablesse. *« Sous sa perruque à bandeaux noirs qui durcit les traits de son visage blafard, avec ses longues mitaines noires d'où sortent des petits doigts comme des griffes »* (*ibid.*), elle prend un aspect de harpie.

Comme certains personnages des *Caractères* de La Bruyère ou comme certaines figures balzaciennes, Mme de La Pérouse se transforme quasiment sous nos yeux. Cette métamorphose de la mère en monstre pour n'être pas toujours apparente n'en est pas moins souvent réelle.

La mère de Boris, bonne mère qui dispense une éducation rigoureuse, est aussi la mauvaise mère qui en condamnant les *« pratiques clandestines »* (*FM*, 1097) de son fils le condamne. Elle a agi pour son bien et a fait son malheur. Après la mort de son mari, qu'advient-il ? Pour gagner sa vie, elle joue dans les casinos et chante dans les concerts. Selon les normes bourgeoises, n'est-ce pas là sacrifier au malin ? Sophroniska est formelle : *« Je crois* [...] *que l'atmosphère factice du théâtre a beaucoup*

55. La psychanalyste, Mme Sophroniska, le donne à Strouvilhou.

56. La mère de Bernard Profitendieu est *« en visite »* (*FM*, 933).

57. Au lieu de réviser son bac, Bernard viole le secret des tiroirs. *« La famille respectait sa solitude, le démon pas. »* (*FM*, 933).

58. Bernard comme Lafcadio, comme Casimir.

59. Mme de La Pérouse disparaîtra à la maison de retraite.

60. Sur Édouard, scripteur diégétique, v. Boros Azzi, *op. cit.*, pp. 54-9.

contribué à déséquilibrer cet enfant » (*FM*, 1073). De toutes manières, Boris est délicat et « *la société de sa mère ne lui vaut rien* » (*ibid.*).

La psychanalyste [61], Mme Sophroniska, obtient la garde du jeune garçon pendant les vacances. Elle croit qu'« *un regard clair nettoie la conscience comme un rayon de lumière purifie une eau infectée* » (*FM*, 1073) ; après un traitement approprié, Boris, l'enfant nerveux, l'enfant diabolique sera-t-il semblable à Bronja, l'enfant angélique qui porte « *en nattes d'épais cheveux blonds* » (*FM*, 1071) ? Ou sera-t-il toujours un méchant (*FM*, 1072) qui poursuit ses exercices de magie ? « *Vibroskomenopatof. Blaf, blaf.* » (*FM*, 1071 [62]). La magie du verbe a remplacé celle du corps, mais n'est-ce pas la même chose ?

Sophroniska, qui croit qu'« *on trouve à l'origine d'un dérangement semblable un gros secret honteux* » (*FM*, 1075), se fait fort de guérir Boris en extirpant chirurgicalement son mal. Mais « *la méthode vaut ce que vaut l'opérateur* » (*FM*, 1074). « *Après quelque temps de pratique, on arrive à une extraordinaire habileté, une sorte de divination* » (*ibid.*). Pour faire triompher le bien du mal (*FM*, 1087), la psychanalyse exige que Boris soit abandonné complètement à ses soins (*FM*, 1073). « *Derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile* » (*FM*, 1109)... Boris n'est-il pas livré au diable en personne ?

Sophroniska donne à Victor Strouvilhou (*FM*, 1088), qui lui paraît très aimable, très empressé et fort intelligent (*FM*, 1100), mais qui n'est en fait qu'un serviteur de Satan, parent avec Ghéridanisol, le talisman de Boris. De même, Édouard livre l'enfant à la pension Vedel-Azaïs, l'enfer sur terre. Pourquoi Sophroniska comme Édouard [63] se persuadent-ils qu'ils conspirent au bien de Boris ? « *Le torrent qui noie un enfant prétend-il lui porter à boire ?* » (*FM*, 1109). Tout ce qui est tombé du ciel n'est-il pas surgi de l'enfer (*FM*, 1237) ? Sophroniska, la mauvaise magie, repart en Pologne après la mort de Bronja (*FM*, 1235) et avant celle de Boris [64].

Ghéridanisol, en encadrant la formule incantatoire « *GAZ, TÉLÉPHO-*

61. Gide a lu Freud, cet « *imbécile de génie* » (19 juin 1924, *Journal I*, p. 785). Il a assisté aux cours de psychanalyse d'Eugenia Sokolnicka et a entrepris une analyse avec elle avant de disparaître après quelques séances. Il reproche à la psychanalyse ses prétentions à la transparence.

62. D'ailleurs, quand il retrouva son talisman, « *il lutta jusqu'au soir* [...] *puis* [...] *sitôt retiré dans sa chambre, il sombra* » (*FM*, 1236).

63. « *Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence.* » (*FM*, 1108).

64. V. lettre de Gide à Jacques Lévy du 25 juillet 1939. La mort atroce de Boris, « *c'est la clé de voûte du livre* » (Lévy, *op. cit.*, pp. 36-7).

NE, CENT MILLE ROUBLES » d'une « *large bordure rouge et noire* [...] *ornée de petits diablotins obscènes* » (*FM*, 1237), signe l'arrêt de mort de sa victime. En touchant au talisman de Boris, il réduit sa vie à peau de chagrin, il procède à un meurtre en effigie. Sophroniska est, ne l'oublions pas, à l'origine de ce malheur. Non seulement elle a donné le parchemin à Strouvilhou, mais elle a voulu le déchiffrer. En dérobant la secret de l'enfant, elle viole son intimité, elle arrache le cœur de sa victime. Au lieu de faire vivre Boris, Sophroniska l'a tué.

Chercher à définir l'image de la mère dans *Les Faux-Monnayeurs*, n'est-ce pas appréhender une figure syncrétique, produit du ciel et de l'enfer ?

Lady Griffith [65] est cet ange devenu démon [66]. Dans le cœur de Vincent, elle succède à Laura, la bonne magie. Lilian, la « *remplaçante* » (*FM*, 1193), porte le nom d'un monstre de la nuit [67]. « Dans la mythologie sémite, Lilith (Lilit, Lilu) est un démon, une espèce de she-devil [68]. »

Avec un « *instinct d'amante et de mère* » (*FM*, 978), elle se penche au-dessus de Vincent, son « *grand enfant* » (*ibid.*), tout en lui disant : « *Écoute, mon petit, si tu veux faire l'enfant, ça ne me va pas du tout* » (*FM*, 1048 [69]). Elle prend à tâche de le former. D'abord il lui faut « *couper les mains proprement* » (*FM*, 1048), donc en finir avec Laura. Aussi propose-t-elle que Vincent envoie à son ancienne maîtresse les cinq mille francs promis.

À la différence de Passavant qui attaque d'une « *manière retorse et furtive* » (*FM*, 1045 [70]), elle l'aborde de front. Robert n'a jamais dit à Vincent de jouer les cinq mille francs « *que sa mère avait patiemment et*

---

65. Geneviève Idt (*op. cit.*, p. 73) pense que Gide s'est efforcé de faire de Lilian un personnage inconsistant comme s'il en avait peur. Nous ne le croyons pas. Hédi Kaddour écrit : « *Elle incarne une figure plus secrète de l'univers des romanciers.* [...] *Il est faux qu'elle disparaisse totalement en Casamance. Au moment où le livre veut se faire relire, se faire entendre, elle st encore là, lys et serpent à tenir sous le charme : Lilian Griffith ou* la lectrice » (« Lilian Griffith et la problématique du personnage », *Roman 20/50*, n° cité, p. 40).

66. V. Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, cité par Gide, *Dostoïevsky*, éd. citée, p. 209.

67. Lilith était la première femme d'Adam.

68. V. Loïs Linder, « Le roman du roman », *André Gide 5*, p. 87.

69. « *Si c'est pour te faire plaisir, consoler, dorloter... autant te le dire tout de suite : non* [...] *ce n'est pas moi qu'il te faut, c'est Laura* » (*FM*, 982).

70. V. : « *De quel démon alors avait-il écouté le conseil ?* » (*FM*, 961).

péniblement mis de côté pour faciliter le début de sa carrière » (*FM*, 961 [71]) et qu'il avait déjà « *remis en pensée* » (*FM*, 961) à Laura, pour ses couches, sa pension dans une clinique, et les premiers soins donnés au bébé. Mais il l'a emmené dans un salon de jeu et lui a prêté une automobile pour faciliter ses soirées au « *tripot* » (*ibid.*). Lilian, la femme intransigeante aux pensées couleur pourpre (*FM*, 979), ne cache pas son jeu : « *Ici c'est comme dans les mosquées, on se déchausse en entrant pour ne pas apporter la boue du dehors.* » (*FM*, 978).

Lilith, le démon, procède à un rite initiatique. « *Sur le front de Vincent, elle promène doucement son doigt* » (*ibid.*) pour éloigner les mauvais génies puis elle l'invite à passer dans la salle de bain pour que les regrets se noient sous la douche (*FM*, 979). Enfin elle l'invite à se vêtir : « *Dans l'armoire* [...], *tu trouveras des burnous, des haïks, des pyjamas... enfin tu choisiras* » (*ibid.*). Vincent reparaît couvert d'une djellabah de soie vert pistache. Lilian arrange sa créature (« *Elle en faisait son œuvre, sa statue* », *FM*, 979). « *Elle sortit d'un coffre oriental deux larges écharpes aubergine, ceintura Vincent de la plus sombre, l'enturbanna de l'autre.* » (*Ibid.*). Alors « *pelotonnée comme une stèle égyptienne* » (*FM*, 980), elle lui révèle son secret. Elle avait dix-sept ans lors du naufrage de la *Bourgogne* :

> J'étais à l'arrière et je tenais pressée contre moi la petite fille que je venais de sauver, pour la réchauffer et pour l'empêcher de voir ce que, moi, je ne pouvais pas ne pas voir : deux marins, l'un armé d'une hache et l'autre d'un couteau de cuisine [...] [qui] coupaient les doigts, les poignets de quelques nageurs qui, s'aidant des cordes, s'efforçaient de monter dans notre barque [...].
>
> J'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec la *Bourgogne*, qu'à un tas de sentiments délicats, désormais, je couperais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de faire somber mon cœur. (*FM*, 981).

Le démon cache en son sein une jeune fille avec un enfant cramponné à son cou.

Vincent est subjugué par cette femme venue d'ailleurs [72]. Possédé par le démon de l'aventure, il suit la « *bacchante* » (*FM*, 979) et oublie « *le*

---

71. D'ailleurs, on peut se demander si le fait d'utiliser les 5000 francs que sa mère avait réservés à sa carrière pour les couches de sa maîtresse n'est pas en soi un acte « monstrueux » — cf. : « *Son aventure avec Laura lui paraissait, suivant les heures du jour, ou monstrueuse ou toute naturelle* » (*FM*, 960). Vincent va-t-il de démon en démon ?

72. « Au dire de l'auteur en son propre texte, c'est d'abord l'Amérique que Lilian représente, le pays libre [...], l'Amérique des êtres spectaculaires qui font du cinéma. » (Kaddour, art. cité, p. 35).

Saint-Esprit » (*ibid.*). Lady Giffith fait de lui un vainqueur, un conquérant et « *c'est quand tout lui réussit le plus qu'il se sent le plus perdu* » (*JFM*, 62). En gagnant le monde, il a perdu son âme. La reine des démons a enfanté un démon. Par Armand Vedel, le lecteur a des nouvelles de Vincent, nouvelles qui sentent le soufre. « *Il se croit possédé par le diable ; ou plutôt il se croit le diable lui-même* [...]. *Il parle sans cesse de mains coupées* [...]. *Alors il s'agite beaucoup et roule des yeux terribles.* » (*FM*, 1233). Finalement, Vincent fait chavirer l'embarcation. Née d'un naufrage, Lilian périt dans une noyade.

Entre Vincent et Lady Griffith, il y eut depuis le début de leur histoire (histoire d'amour et de haine) une singulière répartition des rôles, un inquiétant rapport, « *cette connivence secrète qui s'établit entre un être pensant et celui qui sous l'inspiration du premier, et comme à sa place, agira* [73] ». Devenu le diable, Vincent peut tuer Lilian dont il n'a plus besoin [74]. Devenu le diable, Vincent devient fou. Il est condamné. Il n'a pas le recours de l'écriture. Dans *Les Cahiers d'André Walter* on peut lire : « *La folie vient. Il reprend l'œuvre pour ne pas mourir tout entier* [75]. » Robert de Passavant, cet autre diable, a-t-il survécu d'écrire *La Barre fixe* ?

La mère diabolique et le diable maternel

De même que le monde réel est toujours un peu fantastique [76], la mère est toujours un peu démoniaque. À ces deux figures opposées et superposables, celle de la Mère et celle du Malin, il nous faut confronter l'Écrivain.

Le banquet nocturne rassemble nombre de personnages importants des *Faux-Monnayeurs*, comme si le fait d'écrire était l'apanage d'une majorité [77]. C'est à la Taverne du Panthéon que se retrouvent tous les

73. *Dostoïevsky*, éd. citée, p. 197. Gide écrit le 19 septembre 1916 : « *Si du moins je pouvais raconter ce drame ; peindre Satan, après qu'il a pris possession d'un être, se servant de lui, agissant par lui sur autrui.* » (*Journal I*, p. 560).

74. Bernard a, quant à lui, des velléités de tuer Passavant, cet autre diable.

75. *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Gallimard, 1986 (coll. « Poésie »), p. 190.

76. V. *Journal I*, p. 801.

77. *Les Faux-Monnayeurs* renferment un nombre remarquable de littérateurs amateurs ou professionnels. V. à ce sujet : Gerald Prince, « Personnages romanciers dans *Les Faux-Monnayeurs* », *French Studies*, vol. XXV, n° 1, janvier 1971, pp. 47-52 ; Boros Azzi, *op. cit.*, pp. 54-74.

« Argonautes [78] » autour du Président des Brousses et de Justinien qui a le talent des compliments amphigouriques [79]. On y rencontre notamment Dhurmer qui vient de se voir « souffler » la direction de la revue *Avant-Garde*, Olivier Molinier, le *« chéri des muses »* (*FM*, 1166), directeur de la revue, Bernard Profitendieu, qui n'a donné aucun texte pour le dernier numéro car il n'avait rien de prêt (*FM*, 1171), Robert de Passavant [80], l'auteur d'une *« Iliade nouvelle »* (*FM*, 1166), Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu Roi* (*FM*, 1169), mais aussi Édouard, l'auteur d'un ouvrage en cours, *Les Faux-Monnayeurs*, qui vit souvent à l'écart mais connaît une partie des convives, qui est peu aimé mais estimé par ses confrères (*FM*, 1167).

Si cette nuit-là tous les écrivains sont de sortie, parmi eux les *« démons de l'enfer »* (*FM*, 1046) veillent. Et en premier lieu *« ce suppôt damné »* de Passavant, le faux-monnayeur par excellence, le faussaire invétéré [81], *« habile à séduire et habitué à plaire »* (*FM*, 1167), qui tente de *« mater »* Édouard [82], son rival, et s'amuse à le tenir en respect [83].

Ensuite, il y a Jarry, une *« sorte de jocrisse étrange, à la face enfantine, à l'œil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine »* (*FM*, 1169).

Ce *« gugus d'hippodrome »* (*FM*, 1170) est une contrefaçon du diable. Il a volé au diable la magie verbale, martelant les syllabes, inventant de bizarres mots (on pense à Boris), en estropiant d'autres (*FM*, 1170). Il *dit* avoir mis du poison dans la tasse de Bercail (*ibid.*) puis *dit* vouloir le *« tuder »* (*FM*, 1173) ;

---

78. Héros grecs qui, sous la conduite de Jason, allèrent conquérir la Toison d'or.

79. *FM*, 1166. Amphigouri : écrit ou discours burlesque rempli de galimatias.

80. Le mot Passavant est équivoque, « = passe avant ; pas savant : surnom d'homme pressé ou ambitieux » (Alain Goulet, *André Gide, « Les Faux-Monnayeurs », mode d'emploi*, Sedes, 1991, p. 172).

81. V. Boros Azzi, *op. cit.*, pp. 60-1.

82. *Ibid.* Édouard, d'un regard ironique, coupe sa phrase en deux, le désarçonne avant de le remettre en selle. Évoquant Vincent, Robert de Passavant dit à Édouard : *« J'avais demandé à une de mes amies de le présenter au prince [de Monaco]. J'étais heureux d'inventer cette diversion pour le distraire un peu de cette malheureuse aventure avec cette madame Douviers* [...]. *Il risquait d'y gâcher sa vie. »* (*Ibid.*, 1168).

83. Passavant maniait à merveile le dédain, lemépris et la condescendance, mais *« il lui suffisait d'avoir gagné cette manche et de tenir Édouard en respect. »* (*Ibid.*, 1169).

était, il saurait s'en tenir au simulacre » (*ibid.*). Mais le pistolet était chargé à blanc contrairement à celui qui achèverait Boris, le bouc émissaire sacrifié au pouvoir diabolique.

À ces écrivains féroces et charmants (*FM*, 1170) s'oppose Édouard. Est-ce à dire qu'il lui manque une composante diabolique ?

A priori, Édouard est un homme généreux qui protège ceux qui lui demandent de l'aide (Bernard ou Laura), qui inspire la confiance (Pauline lui délègue ses pouvoirs et le charge de rendre Olivier heureux). En fait, il agit souvent par intérêt. Il congédie Bernard pour se consacrer à Olivier et en incitant Laura à se marier avec Félix Douviers, un homme médiocre, il est la cause indirecte de sa liaison avec Vincent et par là même de son avenir désespéré. Après la tentative de suicide d'Olivier, il n'appelle pas le médecin car il craint de s'exposer à une enquête (*FM*, 1180). Et surtout, c'est un être inconséquent. En mettant Boris à la pension Azaïs, il livre l'enfant à ses bourreaux. Assurément, Édouard est démoniaque [84].

Si Édouard a publié des ouvrages chez Perrin, il semble que son livre en cours ne verra jamais le jour [85]. À Sophroniska, Édouard explique : « *sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit ; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant.* » (*Ibid.*). Le roman se confond pour lui avec sa conception. Édouard ne réussit qu'à ruiner son projet comme autrefois il endommageait ses vêtements. Les admonestations maternelles n'ont-elles donc pas cessé : « *Ne mets pas deux livres à la fois dans ta poche ; tu vas ruiner ton pardessus. Ta poche est encore déchirée. La prochaine fois, je t'avertis que je n'y ferai pas de reprises.* » (*FM*, 998). Ce roman du possible, cette ébauche qui n'en finit pas de s'ébaucher, démantelant par avance tout l'édifice, porte le même titre que celui publié chez Gallimard. Gide lui en dérobe la paternité. Gide, à sa place, reprise [86] les derniers chapitres pour aboutir là où Édouard avait échoué. « *Il est certain, écrit-il, que si je, romancier, porte en moi le personnage d'Édouard, je dois porter également le roman qu'il écrit.* » (*Journal I*, 794, 11 novembre 1924).

Le lecteur est dans l'incertitude. Qui donc est le maître d'œuvre de ce

---

84. V. Alain Goulet, « Édouard le démoniaque », *Roman 20/50*, n° cité, pp. 5-18.

85. « *Mon pauvre ami, dit Laura avec un accent de tristesse ; ce roman, je vois bien que jamais vous ne l'écrirez.* » (*FM*, 1083).

86. « *J'ai passé ces trois derniers jours à repriser les derniers chapitres* » (26 octobre 1924, *Journal I*, p. 790).

roman-château, de ce roman-château de cartes ? Quel est ce magicien qui a le pouvoir de maintenir le texte romanesque en équilibre, dans l'inconfort même [87] ? Il est Gide ; il est Édouard. Il veut, tout en ayant construit solidement son édifice, qu'il se lézarde, qu'il se défasse [88].

L'écrivain est à la fois in-texte et hors-texte. Il est à la fois créature de fiction et être réel. Il est *« bobine vivante »* (*JFM*, 23) qui sait les *« compressions d'alentours »* (*FM*, 1153) et cultive les *« antinomies naturelles »* (*FM*, 802), qui fertilise la part de la mère et la part du diable. Il joue et il a dans son jeu — il n'y peut rien et il le veut — ces deux cartes-là. À la mère il ne faut pas donner trop de pouvoir [89], au *« mauvais prince »* (*JFM*, 112) non plus et à Lilith encore moins [90].

D'abord sous influence — à quels sophismes a-t-il d'abord prêté l'oreille (*FM*, 1109), la Mère assurément les lui a soufflés ou est-ce le Malin ? — l'Écrivain a *« nourri un monstre* [...], *un hybride de Bacchante et de Saint-Esprit »* (*FM*, 979), puis il a dû le *« sevrer »* (*ibid.*) comme on coupe des mains, proprement. Alors seulement, il peut songer à mettre son roman en route.

« L'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même » (*FM*, 1083), dit avec enthousiasme Édouard. Et Gide écrit à Roger Martin du Gard : *« Troubles de la grossesse. Ceux qui n'ont pas passé par là sont des jean-foutre* [91]. »

L'écrivain a dérobé à la mère le pouvoir d'enfanter. Et, en diagnostiqueur infaillible, il peut dire : *« Le vrai, c'est que je porte un nouveau livre* [92] *et que dans cette nouvelle grossesse, j'en suis à la période des vomissements* [93] ». Il *« se cramponne »*, il travaille activement et suivant *« une saine méthode* [94] » *« porte longtemps une œuvre en soi* [95] ». Il sait les

---

87. Cf. *« Un certain amour de l'ardu, et l'horreur de la complaisance »* (*FM*, 1031).

88. *« Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire. »* (*JFM*, 84).

89. On l'a vu, la première figure de mère, celle de Mme Profitendieu, disparaît au début du roman.

90. *« Quant à Lady GRiffith, mieux vaut ne pas lui donner trop d'existence »* (*Journal I*, p. 790, 30 octobre 1924).

91. Lettre du 25 juin 1929, *Correspondance*, t. I, p. 374.

92. Il s'agit soit des *Caves du Vatican*, soit de *Corydon*.

93. Lettre à Jacques Copeau du 21 décembre 1910, *Correspondance Gide-Copeau*, t. I, Gallimard, 1987, p. 433.

94. Lettre à Maurice Denis, du 7 juillet 1912 (in *Romans...*, p. 1565).

95. V. les « Entretiens André Gide-Jean Amrouche », in Éric Marty, *André Gide* (Lyon : La Manufacture, 1987, coll. « Qui êtes-vous ? »), p. 250.

dangers des *« parturitions étranglées* [96] *»*. Il sait les impasses et l'énorme effort pour vivifier ce qui s'essouffle. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, en date du 29 mars 1925, on lit :

> Vraiment, il m'est arrivé, des jours durant, de douter si je pourrais remettre la machine en marche. Autant qu'il m'en souvient, rien de pareil avec les *Caves* ; ni avec aucun autre livre ; ou la peine que j'ai prise à les écrire s'est-elle effacée de mon souvenir, comme s'effacent les douleurs de l'accouchement, après la naissance de l'enfant ? (*JFM*, 84).

Comme Lady Griffith qui a fait de Vincent *« son œuvre, sa statue »* (*FM*, 978), l'écrivain a fait son roman-vie (on a parlé à tort d'anti-roman) *Les Faux-Monnayeurs*. Il est Démèter et a peur de Métanire [97], celle qui *« reparaît dans presque chaque mère »* (*Journal I*, p. 940, 8 octobre 1929), celle qui rompit le charme et fit mourir l'enfant-dieu Démophon [98]. Il est Œdipe et comme lui peut proclamer : *« Jailli de l'inconnu, plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer* [...], *à inventer, à découvrir* [...]. *Personne à qui ressembler que moi-*

---

96. Lettre de Gide à Copeau du 29 août 1913, en guise de préface aux *Caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 680.

97. Gide fait allusion à Démèter et Métanire dans *Retour de l'URSS* (v. Marty, *op. cit.*, pp. 125-6).

98. « Déméter elle-même n'a point de mari. Quand elle était encore jeune et gaie, elle mit au monde Coré et le beau Iacchos avec le secours de Zeus, son frère, en dehors du mariage. Elle fut aussi mère de Ploutos par le Titan Iasios dont elle s'éprit au mariage de Cadmos et d'Hermioné. Échauffés par le nectar qui coulait à flots au cours du banquet, les amoureux se glissèrent hors de la maison et s'unirent ouvertement dans un champ trois fois labouré. » (Robert Graves, *Les Mythes grecs*, t. I, Pluriel n° 8399, p. 100). « Déméter perdit sa gaîté pour toujours le jour où la jeune Coré, plus tard appelée Perséphone, lui fut enlevée [...]. Elle chercha Coré sans prendre de repos pendant neuf jours et neuf nuits, sans manger ni boire, appelant sans cesse sa fille, mais en vain. » (*Ibid.*, p. 101). « Le dixième jour [...], Déméter vint sous un déguisement à Éleusis où le roi Céléos et sa femme Metanira lui donnèrent l'hospitalité ; on lui demanda de rester comme nourrice pour Démophon, le prince qui venait de naître. » (*Ibid.*). « "Oh ! comme tu bois goulûment !" s'écria Abas le fils aîné de Céléos, au moment où Déméter avalait d'un trait le contenu du pichet d'eau d'orge parfumée à la menthe. Déméter le regarda sévèrement et il fut métamorphosé en lézard. Un peu gênée de ce qu'elle avait fait, Déméter décida d'être agréable à Céléos en rendant Démophon immortel. Et cette nuit-là, elle le tint au-dessus du feu pour consumer en lui son humanité. Mais Metanira [...], qui était entrée par hasard dans la salle avant que l'opération fût terminée, rompit le charme et Démophon mourut. » (*Ibid.*, p. 102).

même » (*Œdipe*), mais Jocaste le tire en arrière [99]. Il est Lafcadio, l'actif, le positif, l'entreprenant mais l'acte gratuit, refus de l'origine et de la finalité [100], n'est qu'un piège. Il est Bernard qui lutte avec l'Ange et devient sage. Il est Vincent qui lutte avec le Diable et devient fou [101].

L'écrivain fait une expérience syncrétique. Il allie le maternel et le diabolique, il noue les contraires, le principe de causalité [102] au principe d'inconséquence (*FM*, 1202). Il peut ajouter « *une nuit sans précédents aux précédents de [l']histoire* » (*FM*, 1178). Ayant dépassé la phase la plus grave de son évolution, l'adulation, adoration de la Mère, adoration du Malin, ce maître raisonneur ne profite jamais de l'élan acquis (*JFM*, 70), il laisse le livre se gonfler de « *vie propre* » (*ibid.*). L'écrivain n'est pas un montreur de marionnettes qui forge son sujet à coup d'intelligence [103]. Il a gagné ce pari qu'Édouard a perdu, d'annexer *sa* vie à *la* vie [104]. Tandis qu'il regarde avec distance l'amateur, le raté, l'Écrivain suit sa pente, en montant.

---

99. Celui qui, comme Boris, est asservi à son passé n'a plus qu'à mourir.

100. V. Marty, *op. cit.*, p. 87.

101. Dans le premier cas, personne n'est vainqueur, dans le deuxième cas, le diable meurt.

102. « *Sans doute, s'ils n'eussent été sous de nouveaux cieux, loin de leurs parens, des souvenirs de leur passé, de ce qui les maintenait dans la conséquence d'eux-mêmes, ni Laura n'eût cédé à Vincent, ni Vincent tenté de la séduire.* » (*FM*, 1046). V. : « *Nous dépendons de ce passé* [...], *ce passé nous oblige.* » (*FM*, 1210).

103. Nous reprenons ces expressions à Roger Martin du Gard, dans une lettre à Gide du 23 juin 1929 (*Correspondance*, t. I, p. 373).

104. Édouard n'a pas su « *baratter* » comme il faut. Il note dans son *Journal* : « *Ce qui m'inquiète, c'est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre* [...]. *Jusqu'à présent, comme il sied, mes goûts, mes sentiments, mes expériences personnelles alimentaient tous mes écrits.* [...] *Désormais, entre ce que je pense et ce que je sens, le lien est rompu.* » (*FM*, 1003).

George Bernard Shaw lecteur de Retour de l'URSS

par

DAVID STEEL

« Excellent [...] je ne m'attendais pas à cette qualité ; je vois ça : je vais lire tout Shaw », dit Gide, en 1922, après avoir lu à haute voix *The Devil's Disciple* (titre combien gidien !) de George Bernard Shaw [1]. C'était radicalement réorienter l'opinion primitive que lui et Copeau avaient formée sur le dramaturge irlandais dont, en 1912, assistant à une représentation parisienne de *Mrs Warren's Profession* et indisposé d'avance par l'insupportable immodestie de l'auteur, Gide avait condamné *« l'art grimaçant* [2] *»*. Et de nouveau en 1932 (décidément, c'est tous les dix ans qu'il se tourne vers Shaw et avec une appréciation croissante) il affirme avoir *« relu plusieurs pièces de Shaw avec plaisir, on n'est pas plus trépidant d'esprit, et puis cet art de mettre constamment ses personnages dans des porte-à-faux* [3] *! »*

Les noms de Shaw et de Gide avaient été rapprochés en 1929 par

---

1. *Les Cahiers de la petite Dame*, t. I, Gallimard, 1973, p. 142.
2. *Journal*, février 1912, Pléiade p. 370.
3. *Les Cahiers de la petite Dame*, t. II, Gallimard, 1974, p. 236. Copeau, lui, ne goûtera jamais le théâtre de Shaw : « Absence de dramatisation. Sel du dialogue. Très curieux et très irritant », note-t-il en octobre 1911 après avoir vu *Fanny's First Play* à Londres, et, ayant vu *Getting Married* à New York, « effroyablement shawienne. Une conversation sur le mariage, pleine de traits et paradoxes, pendant trois actes, sans que les acteurs changent de place. Le premier acte amuse, le second agace, le troisième exaspère. Cette argutie spirituelle est d'une indécence qui fait crier. Rien d'humain n'est fait pour qu'on en parle ainsi. » Il fit la rencontre de Shaw à Londres au mois de février 1913. V. Jacques Copeau, *Journal* (Seghers, 1991), t. I, pp. 534 et 567, et t. II, pp. 39-40.

Montgomery Belgion, sinon personnellement du moins dans la structure de son livre, publié chez Faber, *Our Present Philosophy of Life (Bernard Shaw, André Gide, Sigmund Freud, Bertrand Russell)* (trad. fr. : *Notre Foi contemporaine*, Gallimard, 1934). Cependant, lorsque la revue *Latinité* (janvier 1931, p. 96) publia son « Enquête sur André Gide », elle reproduisit la réponse candide que lui avait envoyée d'Angleterre Shaw : *« Hélas ! Je n'ai jamais lu une ligne de l'œuvre de M. Gide. Mais je m'aperçois que je dois le faire en hâte, vieux comme je suis* [4]. » Âgé comme il l'était alors de soixante-quinze ans, George Bernard Shaw tint-il parole ? Oui, même si ce ne fut pas immédiatement, car six ans plus tard il fit paraître un bref texte curieux sur *Retour de l'URSS*, curieux du moins en ce qui concerne la forme sous laquelle il fut imprimé.

Shaw, socialiste et frondeur de gauche, se piquait d'être très renseigné sur l'expérience soviétique, qu'il avait suivie passionnément depuis 1917, et sur laquelle il avait écrit de très nombreux articles. Sans en rien être désillusionné, il avait fait un séjour de neuf jours en URSS, en juillet 1931, reçu par Staline et fêté comme le sera Gide quelques années plus tard [5]. En 1937, lorsque la maison Secker & Warburg voulut lancer la traduction anglaise, *Back from the USSR*, que Dorothy Bussy avait faite de *Retour de l'URSS*, l'éditeur semble avoir demandé à Shaw, spécialiste en la matière et prêt à se prononcer sur tout souvent en termes frappants et spirituels, de communiquer un jugement sur le livre dont la maison pourrait se servir à des fins publicitaires en l'imprimant comme annonce sur les pans de la jaquette repliés à l'intérieur du volume. C'est ce qui fut fait, et c'est de ce texte à son tour que l'éditeur extraya (en le modifiant quelque peu) une citation qui servit à des annonces proprement dites, insérées dans les journaux de l'époque, telle celle-ci, parue dans *Time and Tide* le 1er mai 1937 (p. 581) :

> ANDRÉ GIDE'S
> **BACK FROM THE U.S.S.R.**
> This brilliant report of what Gide saw and

4. Texte reproduit dans Dan H. Laurence, *Bernard Shaw. A Bibliography*, Oxford : Clarendon Press, 1983, p. 733.

5. Pour Shaw et l'URSS, v. Michael Holroyd, *Bernard Shaw*, III, *1918-1950*, Londres : Chatto, 1991, pp. 221-55. Le livre que Shaw projetait d'écrire après son séjour, *The Rationalisation of Russia*, n'est resté qu'à l'état de fragment, publié seulement en 1964 (Indiana University Press, Bloomington).

heard during a recent trip has created a furore in France, and is selling by the hundred-thousand.

Only 2s. 6d. net.

BERNARD SHAW : —

"Should be read by everyone who craves for a really superfine criticism of Soviet Russia. We have had fairly blunt ones from right and left, but they have left room for Gide's complete originality, sensitiveness, and masterly literary workmanship."

Quant au texte originel, celui des replis de la jaquette, sorte de recensement clandestin en somme, il nous révèle un Shaw louangeur du volume, à la fois sensible aux critiques formulées par Gide sur le régime stalinien et soucieux de les émousser, du moins certaines d'entre elles, et surtout celles concernant la vie économique en URSS. Hélas ! Shaw eut beau se targuer d'être spécialiste en cette dernière matière, l'histoire a donné raison à Gide... ce qui n'enlève rien à l'intérêt des propos que tint l'écrivain irlandais sur l'attitude d'un co-sympathisant de gauche dont les écrits lui étaient restés jusque-là inconnus...

Here we have a book which should be read by everyone who craves for a really superfine criticism of Soviet Russia. We have had fairly blunt ones from Right and Left ; but they have left room for André Gide's complete originality and sincerity, his sensitiveness and comprehension, and his masterly literary workmanship. Its point of view is very much to the left of Left : so much so in fact that some of it will be more quoted by our capitalists than by the Russians, who will be considerably astonished to learn that their fabrics strike a cultivated Frenchman as damnably ugly and their food fit only for castaways. I was less affected by thse drawbacks than M. Gide, because, as economics, which are his aversion, are my hobby, I knew very well that the enormous capital expenditure on the Five Year Plan and the far-sighted policy of child nurture and education at any hazard of bankruptcy involved a spell of "holy poverty" for the masses ; but still the contrast between the main shopping thoroughfares of Moscow and the Rue de la Paix and Regent Street was sufficiently striking.

These things, however, are remediable and being remedied. More

serious is the relapse from Marxism into individualist Liberal Republicanism indicated by the New Constitution, which might almost have been drafted by Tom Paine. As far as this is a movement towards Freethought it may have its advantages. But I think some of M. Gide's conflicts with the censorship were simple encounters with official childishness, which has no support in the highest quarters. Stalin can laugh. Though I am, on the whole, less anxious about the Russian future than M. Gide, I attach great importance to his criticisms, and see in the New Constitution a sufficient sense of their justice to induce the Soviet to give what guarantees are possible of freedom of thought, speech and writing in the USSR [6].

[*Traduction.*

Voici un ouvrage que devraient lire tous ceux qui recherchent avidement une critique subtile de la Russie soviétique. Celles que nous avons eues jusqu'à présent, qu'elles soient venues de droite ou de gauche, se sont avérées simplistes. Elles ont cependant laissé la voie libre à l'approche tout à fait originale et sincère d'André Gide, à sa sensibilité, à sa lucidité et à ses magistrales qualités de littérateur. Son point de vue se situe à l'extrême-gauche, à tel point que, pour dire vrai, certaines de ses observations seront plus citées par nos capitalistes que par les Russes. Ces derniers apprendront avec surprise que leurs étoffes, aux yeux d'un Français cultivé, sont affreusement laides et leur nourriture bonne seulement pour les naufragés. J'ai été, en ce qui me concerne, moins touché par ces inconvénients que M. Gide, parce que les sciences économiques, auxquelles il répugne, étant mon dada, je savais parfaitement que l'énorme investissement en capitaux du plan quinquennal ainsi que la politique sagace de soins et d'éducation dispensés aux enfants, fût-ce au risque de faillite, entraîneraient une période de « misère sainte » pour les masses. Toujours est-il que le contraste entre les principales artères commerçantes de Moscou et la rue de la Paix ou Regent Street était suffisamment frappant.

Ce sont là choses auxquelles il est possible de remédier et on s'y emploie. Plus sérieux est le glissement hors du marxisme vers un républicanisme libéral individualiste, apparent dans la nouvelle constitution qu'on pourrait presque croire de la plume de Tom Paine. Dans la mesure où ceci trahit une évolution vers la liberté de la pensée, on pourrait y voir des avantages. Mais je suis d'avis que certains des différends de M. Gide avec la censure n'étaient que de simples confrontations avec l'infantilisme d'une bureaucratie que personne en haut lieu ne soutiendrait. Staline

6. Dan H. Lawrence, *op. cit.*, pp. 856-7.

en rirait. Bien qu'en général je sois moins inquiet quant à l'avenir de la Russie que ne l'est M. Gide, j'attache beaucoup d'importance à ses critiques dont la nouvelle constitution semble avoir suffisamment reflété la justesse en persuadant le Soviet de donner toutes les garanties de liberté de pensée, de parole et d'écrit qui sont possibles en URSS.]

Lorsqu'il rédigea ce court texte-encart, Shaw avait quatre-vingt-un ans. L'âge fort avancé d'un auteur ainsi que les contraintes spatiales des revers de jaquette sont, chacun à leur manière, des encouragements à l'art de la litote.

Ne négligez pas
de lire le présent numéro
de votre revue
jusqu'aux
pages 374 et 375

! ! !

ROBERT LEVESQUE

Journal inédit

CARNET XXI [1]

(1er mars — 15 mai 1937)

suite et fin

Au début, je voyais mal. J'étais trop ému. Je regardais passionnément les gens, je me jetais à leur tête, sans bien voir leurs réactions ; je les croyais indifférents. (À mon arrivée à Rome, je croyais de même les gens chastes et réservés.) Maintenant que le calme s'est fait en moi, je vois plus clair. Il est d'usage de dire qu'on ne se sent nulle part plus étranger qu'en URSS. Raison de plus pour sympathiser. Mais j'éprouve ici le sentiment d'étrangeté bien moins que parmi les musulmans, où la barrière religieuse crée un autre monde, — plus exactement, la sensation d'estrangement m'est indispensable pour vivre, pour progresser. Le jour où les hommes n'offriraient plus de questions à mes yeux, la vie pour moi perdrait son sens. La foule française m'ennuie (non pas les individus quand on commence à les connaître), mais dans un pays inconnu la foule est un visage immense qu'on déchiffre, qu'on lit. Peut-être est-on dans ce cas plus sensible aux réactions vraiment humaines (que l'habitude a usées chez nos compatriotes). Ce qu'il me plaît de lire sur les visages russes, c'est donc des sentiments élémentaires, de partout, — et des secrets que j'interprète à la diable.

Dans l'ancienne propriété de Youssoupof à trente kilomètres de Moscou, sorte de petit Trianon style Empire ; on a bâti dans le même style (toits verts, murs peints en jaune, pilastres. Aimez-vous les colonnes ? M. Staline en a fait mettre partout) deux maisons de repos réservées aux officiers supérieurs. Elles sont admirables. Les chambres à

---

1. Les cahiers I à XX ont été publiés dans les nos 59 à 66, 72, 73, 76, 81, 94 et 95 du *BAAG* ; le début du cahier XXI, dans le n° 96.

trois lits que j'aperçois par les larges fenêtres ne le cèdent en rien dans leur luxe sobre à nos meilleurs hôtels..., mais cela n'efface pas les cours misérables que l'on trouve à Moscou et les masures...

La Fontaine de Bakhtchissaraï, admirable ballet d'après Pouchkine. Ouvanova, excellente danseuse. Premier acte : défilé de danseurs et de danseuses sous une clarté lunaire dans des costumes de Watteau. Fête dans le harem. Troisième acte : décor qui rappelle le Mechouar de Fès, danse des esclaves (à coups de fouet) — étonnant de violence et de sauvagerie. Les scènes de passion entre le sultan et sa captive sont inouïes ; la victime toute blanche est pantelante, inaccessible. Le seigneur, enflammé, de ses grands bras prend le ciel et les astres à témoin...

Intéressante excursion à Novo-Jérusalem, ancien monastère fortifié, à la fois de style russe et baroque. Larges coupoles de cuivre d'une masse admirable. Un homme du pays, fusil en bandoulière, empêche d'approcher. Il ne sait pas pourquoi et défend sa consigne en riant.

Le désir de Staline serait, paraît-il, de se rapprocher du peuple. Il coupe les intermédiaires. Il a usé les hommes les uns par les autres ; il ne reste maintenant plus un seul des amis de Lénine. Il ne reste plus à Staline qu'à balayer le Parti (de là les arrestations dans la police, plus de zoo, les procès, etc.). Il fait disparaître les témoins de sa période robespierriste. « Nous en sommes, dit L., au consulat à vie, à la veille du sacre. Il se fera plébisciter, et c'est pour cela qu'il s'appuie sur les masses, se rapprochant des paysans. »

Nos promenades aux environs de Moscou m'ont déjà fait plusieurs fois assister à la construction du long canal de la Volga à la Moskowa. La campagne à l'entour est toute creusée, retournée. D'interminables files de petits chariots attelés que conduit un homme transportent les déblais. Ces hommes — comme tout ce qui pioche et creuse le canal — sont des prisonniers. Chaque convoi est escorté de soldats, baïonnette au canon. Le chantier lui-même est sillonné de sentinelles et de loin en loin dans des échauguettes de bois il y a des veilleurs armés. Cela est sinistre. Les hommes sont petits, vêtus d'habits épais, boueux, poussiéreux ; la terre qu'ils remuent est jaunâtre ou limoneuse. Ils grouillent, fouissent. Il faut avouer que l'activité n'est pas toujours extrême. Il y a des pauses, des stagnations. On voit souvent des groupes inactifs assis sur des remblais, et assez près une sentinelle assise à terre, son fusil entre les jambes. Quand des équipes se déplacent, elles vont en rang, toujours escortées. Un ouvrier, même seul, est accompagné. Certains gardes tiennent en laisse un chien policier.

On évalue à 150 000 (Mercier dit 250 000) le nombre des prisonniers qui creusent ce canal. Si l'on tient compte aussi des autres grands travaux

en cours, on arrive à plusieurs millions d'hommes condamnés à ce travail forcé. On les paie quarante copeks par jour. « Laissez-moi rire, dit Payart quand on lui parle du relèvement des condamnés. Tous ces gens (ou la plupart) ont été arrêtés sans mandat, jugés sans procès. Ils sont là non par mesure judiciaire, mais par mesure administrative. Déportés loin de chez eux, loin des leurs, par la Guépéou ; toute peccadille est bonne (les règlements sont ici si compliqués qu'on peut toujours être en faute, comme au régiment). Au besoin, on crée des incidents. L'administration avertit Odessa par exemple qu'on a besoin de 5 ou 10 000 condamnés. Le choix est bientôt fait. La preuve, d'ailleurs, que c'est souvent l'arbitraire qui procède à ces arrestations, c'est qu'après un grand travail (canal, voie ferrée, etc.) il arrive qu'on fasse une amnistie... Pourtant, ces derniers temps — peut-être est-on content des équipes formées, — on parle de transporter vers d'autres travaux l'équipe présente du canal.

— Mais, dis-je, du temps du Tzar, il y avait déjà le bagne.

— Oui, mais quelle différence ! Staline, condamné, relégué, a pu se sauver six fois. Aujourd'hui, croyez bien que ce serait impossible. Dès la première évasion vous êtes fusillé. Et puis, malgré l'horreur des bagnes sous le Tzar, Dostoïevsky a pu tout de même publier ses souvenirs (qui ont agi à l'époque sur le régime des prisonniers). Aujourd'hui un Dostoïevsky ne serait plus possible. Son livre, dix lignes de son livre, un seul cri, tout serait censuré. Jugez du progrès. »

Autant que j'en ai pu juger par une portière d'auto, car si je suis passé plusieurs fois sur les routes parmi des chantiers, je n'ai pas eu l'occasion de m'y arrêter (les sentinelles ne l'eussent peut-être pas trouvé bon), je n'ai pas trouvé les visages tristes ou ravagés, en tout cas pas plus que ceux que l'on rencontre en ville. Certains même ont des couleurs gagnées au grand air ; les visages ne m'ont point paru sales, assez bien rasés. Mais il faut dire que beaucoup de ces ouvriers sont trop jeunes pour avoir de la barbe. Ils n'ont pas l'air maigre ; on est bien forcé de les nourrir et même de veiller en gros à leur santé puisqu'on veut du rendement. Ils couchent dans des baraquements. J'en ai vu un se laver à une espèce de bassin sur la fin du jour, tandis que d'autres s'attablaient devant leur baraque. Ils ont de l'eau, un minimum d'hygiène, sans doute cela est indispensable. Ont-ils le jour libre ? je n'en sais rien.

Je me souviens de l'étonnement du touriste au Maroc quand on lui parle des esclaves dont pourtant le plus grand malheur serait d'être renvoyés par leur maître. Ce sont en général des noirs ou des métis qui de père en fils vivent dans la maison, font quelques besognes, ne manquent de rien. Ils n'ont d'esclaves que le nom.

En Russie, où le servage fut supprimé en 1886, il est ressuscité. Tou-

tes les hypothèses sont permises sur la détresse des prisonniers. Le sort d'aucun citoyen soviétique ne paraît enviable, mais ceux-là sont les parias, au bas de l'échelle. Un grand mystère pèse là-dessus. Je peux bien imaginer la discipline, tenant le milieu entre l'armée et la chiourme, mais je ne peux pas aller plus loin, je me sens incapable d'évaluer les offenses, les incommensurables humiliations. Je ne vois pas d'où vient le rayon. On nous enseigne en classe que les Pyramides d'Égypte ou le Colisée furent élevés grâce à l'esclavage. Ici on n'a rien inventé.

« Le paysan lui-même, me dit Payart, est un esclave, et l'ouvrier dans son usine qui, s'il la quitte, est destiné à mourir de faim ; on ne mange pas sans carte de travail. De sorte qu'en temps de prospérité l'ouvrier d'un régime capitaliste est moins exploité qu'ici. Lorsque la demande est supérieure à l'offre, l'ouvrier peut choisir sa place ; il peut aussi avoir recours à l'État contre un patron qui abuse ; il existe le droit de grève. L'État est à la fois le patron et le juge. Il y a trois ans, se déclara une grève dans une usine de textiles ; on envoya la troupe, qui se fit tirer l'oreille pour tirer sur les ouvriers. On envoya la G.P.U., qui se chargea du nettoyage (3 000 fusillés). Aucun journal n'en parla. Quant au paysan, il est, comme au Moyen Âge, attaché à la glèbe.

Tchékistes rééducateurs.

Poussé, suivant le canal, jusqu'à Dmitrov (70 km de Moscou). Charmant bourg provincial, où nous arrivons à la fin du jour. On ne dirait pas que le monde a été changé. Une grande paix règne. La vie moderne paraît suspendue. Les gens marchent lentement ; des enfants jouent sur la place. Il y a une enceinte autour de la vieille ville, la nouvelle a débordé. La vieille église est au centre, large comme une cathédrale, désaffectée, ses coupoles dédorées. C'est devenu un musée ethnographique (fermé quand nous venons). L'inévitable paysan porteur de fusil, point jeune, qui monte la garde, nous dit que cette église était... celle de la prison. Le cœur de ce mortel changea plus vite que celui d'une ville.

Nous demandions, près d'un chantier du canal, à une sorte de contremaître le nom d'un couvent dominant la campagne, énorme par son campanile et ses tours. Il eut l'air hébété, évita de prononcer le nom d'église, n'en sut même pas le nom et prétendit qu'il ne l'avait jamais vue (ignorant son existence). Voilà ce qui s'appelle être dans la ligne.

... Je n'ai pas assez dit le charme doux et poignant de la petite ville. J'ai dit qu'elle semblait du temps jadis, oui, grâce à sa paix, à son éloignement tranquille..., mais il y avait aussi sur les places des jeunes gens et des jeunes filles à l'air décidé et joueurs. On voyait sortir de l'école des troupes d'enfants (qui semblaient) heureux de vivre et qui portaient sous le bras leurs livres avec (une sorte de) respect. (Que d'hommes en

costume de travail dans Moscou vont un livre sous le bras !) On voyait aussi de jeunes militaires — c'est l'orgueil du pays (mais ils n'ont pas l'air martial) — donnant tendrement le bras à des filles (leur femme, sans doute) qui semblaient fières... Et autour de la voiture nous trouvâmes des enfants et des adolescents groupés, en contemplation — et sans bassesse — car une auto dans ce pays est encore une nouveauté.

(Une femme se signe en entrant dans l'enceinte et voyant l'église.)

21 avril.

On dit, dans les coulisses, que 20 000 membres influents du G.P.U. ont été arrêtés aujourd'hui à travers le pays.

26 avril.

On juge en ce moment des élèves qui ont tué leur maîtresse d'école, en province.

On juge aussi une institutrice qui ramassait les cahiers en classe quand un élève, refusant de remettre le sien, lui traversa la main d'un coup de plume : la pauvre femme ne put s'empêcher de le gifler.

Application facile : « Sa réponse est dictée et même son silence » (*Brit.*, I, 1).

Soirée au théâtre artistique. Pièce relatant une scène de la Révolution, sans grande valeur littéraire, sans doute, mais comment louer assez l'interprétation... (Qu'en penserait un Copeau, tout de même ? Il faut admettre ici le réalisme, et poussé à outrance.) J'étais au premier rang, et point gêné comme à Paris par l'écœurant arc-en-ciel des maquillages. Les acteurs ne sont pas grimés. Et cependant quel relief, quel naturel surtout ! Au premier acte, qui se passait dans une permanence d'un bureau révolutionnaire, on apercevait par l'entrebaillement d'une porte une sentinelle assise ; de temps en temps elle passait la tête, puis se renfonçait ; on la voyait changer de position. À la lettre, ce soldat *s'ennuyait*, tant il jouait bien l'ennui (et cependant son rôle n'était pas même celui d'un figurant de la scène). Je remarquai aussi, à un autre moment, une estafette arrivant essoufflée ; les muscles du cœur battaient, le réflexe salivaire jouait ; le teint, il va sans dire, était coloré...

Arrestation de St.

Pour avoir du caviar qu'elle veut porter à ses amis (on n'en trouve nulle part), Mme Payart fait appel au chef du protocole. Aussitôt, toutes facilités.

Mlle Th. me disait ce matin : « Tout pour le peuple, prétend-on... Non, tout pour la bourgeoisie. »

Le bruit court que l'on donnera quelques autorisations à des citoyens soviétiques pour aller à l'Exposition de Paris. C'est un grand émoi chez

ceux qui espèrent jouir de cette faveur... Mais il faudra, cela va sans dire, laisser une forte caution (3 000 r. ?), laisser aussi sa famille en otage, et naturellement se garder d'ouvrir la bouche à Paris.

Mlle Th. — Il y avait une telle famine chez les paysans qu'on a permis à certains de venir cet hiver s'embaucher à la ville pour six mois. À présent, dans les campagnes où l'on a pris tout le blé en disant : « On vous donnera du pain », une famille de huit personnes en reçoit trois kilos par jour.

Mlle T. — Les étudiants qui vont sortir prochainement émoulus de l'Université (pour être ingénieurs, médecins, etc.) doivent faire des dictées. Ils commettent facilement trente ou quarante fautes d'orthographe.

Plus de 90 % des gens seraient atteints de tuberculose...

Pour la première fois depuis la Révolution, réapparaissent dans les boulangeries les pains de Pâques, sortes de cônes recouverts de sucre (glacé) que l'on fait bénir à l'église.

Entendu, en passant dans la rue, un orchestre s'exerçant à jouer l'*Internationale*. Rythme fort ralenti. On dirait, ici, une berceuse.

Théorie d'Engels du dépérissement de l'État, selon laquelle dans la cité communiste les rapports seraient si harmonieux que l'État n'aurait plus qu'à disparaître. Cette importante théorie est tout à fait désavouée...

29 avril.

Promenade dans les environs (Kolomenskoyé). L'ancienne église est ouverte, on vient de la rendre au culte. Dans le fond, sur des bancs, des femmes entassées bavardent ; dans un coin, debout, un prêtre confesse. Rien ne paraît avoir changé ; l'atmosphère est lourde ; les icônes bariolées s'entassent ; celles de la Vierge, entourées de couronnes de fleurs artificielles. (Les cloches sont dans le clocher, mais on ne s'en sert pas. Seul, à Moscou, peut s'entendre le carillon du Kremlin, qui rappelle ceux de Bourges.) L'église de K. a été repeinte, les murs à la chaux, les coupoles de bleu avec étoiles d'or, les toits d'un vert qui est exquis dans ce printemps. L'église est remplie en prévision de Pâques.

Cimetière : quelques croix peintes en *rouge* sur des tombes fraîches.

Dans un pré dominant la Moskowa, sur des bancs, un groupe de jeunes gens joue de l'accordéon et chante. Des bateaux passent très lentement (avec insouciance). Sur l'autre rive en face, la plaine immense et brune, où des chevaux et des suites de personnages blancs ou rouges font les semailles. Du groupe de jeunes gens, parfois, l'un d'eux, comme un fruit, tombe, se détache et, accroupi, danse.

Il y aurait un chapitre à écrire sur les domestiques, — la manière dont on les traite, les prétentions des maîtres, etc. Au demeurant il est difficile

de « se faire servir ».

4 mai.

J'ai fait souvent des rêves de voyage (je sens que plus tard je serai mûr pour la Chine...), mais jamais je n'avais projeté de venir en URSS. Je m'en sentais indigne ; ce pays est trop sérieux pour moi, pensais-je. On y est occupé à construire, à créer, nulle place n'y est laissée au promeneur, au chercheur de plaisir, pour le laisser-aller... Je croyais pourtant à « l'expérience russe », que j'imaginais faite pour le seul bien de l'homme (et de la Culture), par des esprits éclairés... Qu'ils détruisent tout, pensais-je, on a bien besoin de revoir les valeurs. Nous pourrons conclure de ce qui restera debout que les vraies valeurs, humaines, éternelles, éclateront. (Je pensais la même chose dans l'ordre littéraire au sujet des surréalistes, puis je me suis aperçu que ce sont des barbares qui se prétendent l'aboutissant de la Culture, ils massacrent la langue...)

De Becker me disait souvent : « Enchaîner l'économique pour libérer le spirituel ». C'est tout le problème de la liberté, aujourd'hui. Il se trouve — il faudrait voir pourquoi — que trop réglementer la production, l'importation, etc., c'est déjà restreindre la liberté de l'esprit, bientôt y attenter. De B. disait aussi (sagement) qu'entre Moscou et le fascisme il n'y a pas grande différence.

Ce que les Russes ont de si rare : la réciprocité.

Visite à la Galerie Tretiakoff. « The best konwn museum in Russia », dit mon guide. C'est le vrai musée de pastiches. La Russie n'a pas produit un seul peintre (ce qui n'est pas à dire devant les nationalistes).

Ce qu'on admirait le plus le matin de ma visite était une toile immense d'Alexandre Ivanoff (1806-1858), *L'Apparition du Christ au peuple*, que j'eusse aimé voir au Musée Antireligieux. L'art de Saint-Sulpice y est surpassé. « Ivanoff, pendant plusieurs années employées à la confection d'un chef-d'œuvre mystérieux, donna à la Russie l'attente et l'espérance d'un grand peintre », écrivait Gautier ; mais c'était une légende. (On salue aujourd'hui dans ce chef-d'œuvre le précurseur de l'impressionnisme — en 1830). Tout autour, les murs sont semés d'esquisses. Devant le panneau, en rond sur des chaises, vingt hommes, militaires, paysans, vieillards, écoutaient un garçon de dix-huit ans, l'air décidé, la voix forte, [commentant l'œuvre]. Cela dura longtemps. Tous écoutaient dans le recueillement. Que voyaient-ils ? Qu'entendaient-ils ? Je voyais un ciel criard, des arbres sans racines et sans ombre, un sol mou sur lequel s'avançait un Christ, et sur le premier plan, autour d'un saint Jean-Baptiste d'Épinal vêtu de sa robe de poils recouverte d'un manteau jaune, un amas de nudités sortant de se faire baptiser, des vieux juifs grisonnants

et des cavaliers romains. Le tout d'un ton blafard, bien qu'on n'ait pas ménagé la couleur, du plus hideux mélange du sacré et du profane. Je décris ce tableau parce qu'il y a un Musée Antireligieux à Moscou...

La peinture russe ne sort pas de l'anecdote (on se croirait dans les nouvelles salles du Luxembourg). Parfois quelques essais de payage. La neige est toujours manquée.

Le travail du bois, au contraire, est merveilleux. Il y a encore des primitifs en Russie qui, sur bois, peignent en couleurs vives « des messieurs et des dames » contemporains et des voitures, des chevaux solides et naïfs comme de l'Henri Rousseau.

Et puis les anciens peintres d'icônes, qui conservaient depuis des siècles l'art des Byzantins, se sont mis à enluminer des boîtes de laque noire de légendes, scènes de chasse..., le tout ravissant, coloré, comme des miniatures persanes.

Le tableau d'Ivanoff est compensé à l'infini par *La Trinité de Roublev* (cette icône dont le guide ne parle pas). Elle était, avant, à Troïtza. Angelico n'est pas plus pur. Assise ni Sienne ne sont montées plus haut. On se sent transporté dans l'autre monde. Et pourtant, il n'y a là que trois anges autour d'une petite table, penchant le front. Les profils purs, les ailes discrètement mêlées, les plis simples des robes — le tout de couleur pâle, où le bleu domine, — tout cela converge mystérieusement et va se rejoindre dans l'au-delà. Et pourtant non, l'autre monde, on l'a devant les yeux.

La mystique est finie ; maintenant, c'est la corvée.

J'étais frappé en voyant les gens qui défilaient le 1er mai... Toute la ville défilait (presque pas de spectateurs), il arrivait du monde par toutes les rues. On voit assez souvent des personnes ayant des pansements ou la main bandée. On n'a pas encore apprivoisé la machine...

J'ai regardé pendant des heures la foule défiler sous ses drapeaux rouges. Ils allaient en se donnant le bras, parfois serrant joliment leurs femmes. Des gosses se faufilaient dans les cortèges. Certaines des femmes chantaient. De loin en loin, derrière, des fanfares jouaient. On promenait des drapeaux de velours à glands dorés sur lesquels sont brodés des articles de foi, comme dans nos processions. J'ai donc bien regardé cette foule immense, elle marchait, elle suivait... Les jeunes, ceux d'un même quartier, se serrant les coudes, paraissaient joyeux, échangeaient des rires, mais les autres marchaient, suivaient gravement, sans penser. Un voyageur (condillacien, peut-être) a écrit qu'il éprouvait ici la « sensation de troupeau ». Pas un instant je ne sentis l'élan ou l'âme collective, si l'on veut. J'étais au contraire frappé, le 14 juillet dernier à Paris, en voyant les manifestations du Front Populaire. La conscience éclatait, on sentait

que pas un seul n'eût été incapable de résumer en trois mots son but.

Dans mon entourage, deux jours auparavant, le mari d'une servante avait disparu. Arrêté par la police, pensa-t-on. Sa femme va donc au bureau le réclamer. Elle trouve des centaines de femmes dans sa situation (qui attendaient). On ne donna nulle nouvelle, alléguant qu'on avait, ces derniers jours, arrêté trop de gens et qu'il avait fallu les expédier au plus vite en Sibérie. Tous ceux du défilé auraient pu subir le même sort, me disais-je... Comment de 1er Mai eût-il été gai ? (Il le fut cependant, mais le soir.) L'arrestation de l'ouvrier dont je parle se fit ainsi ; il reçut à l'occasion des fêtes de Mai une invitation, à partager avec sa femme, pour se rendre à une soirée théâtrale ; le modeste ménage s'y rendit. Pendant l'entr'acte, quelqu'un appela le mari, et sa femme ne le revit plus. Elle attendit longuement après le spectacle — puis, comme elle allait au vestiaire (le mari avait sur lui le numéro), on lui dit qu'il avait été déposé — par quelqu'un — ainsi que la clef de l'appartement. La femme est enceinte.

Cette aventure dont je parle, il ne faut pas s'en étonner, c'est le pain quotidien. Elle peut arriver à tout le monde ici. Chacun s'y attend, car tout est crime. Posséder une chambre est un prétexte suffisant pour être arrêté ; on peut ainsi l'offrir à quelque protégé. Telle veuve sans ressources dont la fille fait des études confectionne en tremblant, en se cachant, des robes. Commerce privé. Elle encourrait une amende si forte qu'il lui faudrait, ne pouvant la payer, finir ses jours en prison.

Tel entrepreneur est envoyé en province pour diriger la construction d'un immeuble. Les crédits sont alloués ; il doit se débrouiller. On s'aperçoit à la fin que le système de chauffage est défectueux, opération délicate, et les crédits sont épuisés. L'entrepreneur parle d'un tel, son ami, ingénieur à Moscou mais qui gagne 1600 roubles par mois. On ne peut donc s'offrir ce luxe. Qu'à cela ne tienne ! Quelques jours plus tard, l'ingénieur est arrêté, jeté en prison, puis on l'en tire avec l'ordre d'aller achever la maison pour 200 roubles par mois...

On ne peut s'empêcher, au bout de quelque séjour ici, de penser sans cesse à la misère du peuple et en même temps de l'admirer, car il n'y paraît pas trop. Il se pourrait qu'il n'y ait point de pays où l'on souffre davantage qu'ici, où l'arbitraire, le mal sans remède, le cynisme règnent davantage. La dignité humaine y est foulée. On en arrive à croire à un royaume de Satan sur la terre, tant le mal y semble organisé.

30 avril.

La veille du 1er mai, c'était déjà jour de congé (il y eut trois jours de fête). Le soleil brillait ; partout sur les maisons, aux fenêtres, dans les

vitrines, des drapeaux, des banderolles, des portraits de personnages. La fête commençait à peine et ce fut peut-être le plus beau. Moscou était méconnaissable sous cet air de fête. Le linge était propre. Les militaires arboraient la tenue d'été. Les paysannes portaient sur la tête des mouchoirs colorés. L'effort vers la joie était concret, palpable. La joie elle-même se faisait sensible, non pas que les gens fussent enrégimentés comme ils le seront le lendemain, mais dans leur liberté, leur flânerie, chacun paraissait avoir le même but, être le plus propre, le plus joyeux possible dans sa mise... L'âme collective n'est sensible qu'éparse. Ce n'est pas dans les foules mécanisées que je la reconnais, mais à quelques détails disparates qu'offrent les individus et que mon cœur relie. C'était sans s'être donné le mot que le peuple réalisait devant moi le tableau du bonheur ou de son attente (trois jours de fête s'ouvraient devant eux). Je n'avais pas eu pareille impression depuis les fêtes de l'Aïd-el-Kébir au Maroc, où chacun d'un commun accord s'empresse avant la fête, s'y prépare, sent la joie, comme une mer, de jour en jour le gagner. Je revois Fès, la veille de la fête, et ses milliers de terrasses pavoisées de lessive éclatante. Puis le lendemain à l'aube, quand, entendant le canon, je montai sur mon toit, pas un petit mouchoir qui ne flottât sur la ville. Les animaux eux-mêmes semblaient joyeux, on avait nettoyé les ânes et les moutons étaient teints de rose. Chacun portait des babouche neuves. Dans la pompe de leurs vêtements, tous, ce jour-là, semblaient riches, le prophète a voulu qu'une fois l'an tous les musulmans le fussent. Je savais que beaucoup portaient ce jour-là leur fortune, leurs économies tout entières sur eux, et que d'autres s'étaient endettés, mais ils n'étaient pas les moins heureux. Dans tous les yeux on rencontrait de la flamme et une pensée unique. Je comprenais alors, devant cette foi, que nous n'avons plus de chrétienté... Dire qu'il y avait à Moscou une âme communiste, non, mais il y avait le peuple russe accouru de toutes parts et tous dans le même but : voir les merveilles de la ville et approcher du dieu... Ils faisaient tout ce qu'ils pouvaient pour être beaux. Certains ne portaient qu'une chemise, mais bien blanche, sur un vieux pantalon fraîchement repassé. Les femmes — dont la coquetterie n'est pas morte — s'étaient ingéniées à s'embellir par des moyens de fortune. Cela sentait l'improvisation, aussi le moindre détail prenait-il de l'importance ; sur chaque passant il était loisible de trouver un signe, fût-il léger, de la fête...

Trois soirs de suite, sur les grandes places de la ville toutes décorées de girandoles, lampions, lampes et estrades, il y eut des fêtes de nuit. Sur la plus grande place, un carrousel gigantesque tournait, offrant aux yeux des avalanches de jambons et de victuailles. Esthétique alimentaire. Ces marchandises étaient en carton. La foule était immense. À grand'peine

circulaient les autobus, drapés comme des corbillards et le fronton orné de l'icône de M. Staline ceinte d'une couronne lumineuse (comme en Italie les madones triviales). Nulle bousculade, malgré la cohue ; ceux qui voulaient jouer des coudes ne trouvaient pas de résistance... La merveille était un music-hall en plein air ; s'y succédaient des chiens savants, des trapézistes, des jongleurs, des danseurs (énorme estrade tendue de rouge). L'extase du public était bouleversante. Seul comptait pour lui le spectacle. Les visages autour de moi paraissaient angéliques, beaux comme l'aurore, naissant à une vie nouvelle, à la vie. Je n'ai jamais tant vu de regards émerveillés, de bouches oubliant de respirer... Les yeux semblaient comblés par le spectacle, et toute l'âme y affleurait. Ces yeux étaient si purs que manifestement ils n'avaient encore rien vu. Leurs regards étaient neufs et je pouvais faire un retour sur nous-mêmes, peuples blasés...

Le parc longeant l'Arsenal du Kremlin, en principe réservé aux enfants, était rempli aussi de grandes personnes trouvant un plaisir égal à suivre des masques pavanés sur des échasses, ou à regarder partir des ballons rouges. (Ici, même les grands ont l'air jeune...) Là encore la foule était dense. Des spectateurs, sur la place, regardaient de si loin (et avec attachement pourtant) les attractions du music-hall qu'elles ne paraissaient plus qu'un point minuscule. De même, au cinéma de verdure, dans le parc, des gens tassés ne pouvaient voir qu'un coin de l'écran (des arbres cachant l'autre), mais ils regardaient tout de même. On présentait des aventures de Mickey (d'origine russe, peut-être) se signalant par des abondances de victuailles, poulets rôtis défilant, avalanches de fruits. Cela faisait penser aux rêves de la faim... La jeunesse dansait, les invitations se faisaient de l'air le plus naturel, sans que cela parût entraîner d'autres relations. Jeunes filles et jeunes garçons, d'ailleurs, arrivaient ensemble et ne se séparaient que le temps d'une danse. Rien de provocant dans l'expression du désir, de la confiance, de la naïveté, le sentiment à l'état pur qui rend turbulent ou rieur, mais nulle grimace ni pour se contenir, ni pour se déchaîner.

Ceux qui étaient unis par le mariage ou par une vieille connaissance marchaient sans rien voir, émerveillés, se donnant le bras et en même temps se tenant par l'autre main. Ceux-là aussi, parfois, ressemblaient à l'aurore. On a dit que l'amour-sentiment est une découverte récente pour le peuple russe ; il se peut ; rien n'était plus candide et tendrement vainqueur que l'air de ces amoureux ; eux aussi ne voyaient plus rien au monde.

Le dernier soir, à une heure avancée de la nuit, je voulus revoir la belle fête, dont pourtant j'avais comme épuisé le charme. Il faisait froid

(une grande fraîcheur était tombée avec la nuit). Mais si j'étais un peu blasé déjà, l'étonnement du public et sa joie demeuraient les mêmes. L'heure était oubliée. Beaucoup étaient sans manteau, vêtus même de blanc, mais nul n'en prenait souci. Ils ne pouvaient s'arracher. « Laissez-nous savourer les rapides délices... », pensaient-ils sans le savoir. Ce que je vis de plus charmant ce soir-là (et peut-être, croyons-le, de plus profondément soviétique), ce furent deux garçons de quinze ou seize ans que rejoignait un camarade qui portait un manteau. « Tu fumes ! », lui dit l'un — aussitôt de lui tendre un mégot presque tout consumé et de quitter son manteau pour le donner à l'autre. Cela fut fait en un clin d'œil, sans un mot, puis ils disparurent tous trois.

Le 1er mai au soir, pendant que la fête hurlait, dans les églises on célébrait la messe de minuit ; la Pâques orthodoxe tombait cette année-là le 2 mai (les pains). La cohue dans les églises et leurs alentours les rendaient inabordables ; les cas d'évanouissement ne sont pas rares. Une personne habitant près d'une paroisse me raconta que l'église était si comble que sur le trottoir de la rue et dans la cour et aux fenêtres (la porte était ouverte il y avait des gens qui assistaient à l'office et chantaient. Mais à quelques pas, sur l'autre trottoir, un bastringue insolent s'était installé pour faire danser, et l'on dansait. (Parmi l'assistance à l'église, il y avait beaucoup de jeunesse, m'assura-t-on.)

Le 1er Mai fut le triomphe du yo-yo. On en vendait dans les squares, faits d'étoffe par des Chinois ; leur succès n'était pas médiocre. En 1932 M Ehrenbourg écrivait : « À Paris, j'ai vu sur les boulevards le jeu à le mode, le yo-yo. C'est une petite bobine qu'on lance. Elle est attachée à une ficelle et elle sautille. Dans une vitrine, au-dessus du yo-yo, se pavanait un écriteau d'une haute philosophie : "Ce jeu vous délivrera de la nécessité de penser." Nous nous sentons trop étroitement liés au destin de la culture mondiale. Nous ne pouvons pas imaginer que les petits-fils de Balzac jouent au yo-yo... Il apparaît que c'est nous qui devons recueillir l'héritage... »

Dans le train, rentrant de promenades nocturnes, tout grisé par la nuit, il m'arrive souvent d'échanger de longs sourires avec des inconnus. Je leur offrais ma joie et ils y répondaient.

Chaque église aura son prêtre, chacun pourra pratiquer sa religion, assure la *Nouvelle Constitution*, mais, sur les trois prêtres catholiques qui desservaient Moscou, deux (Polonais de nationalité soviétique) sont arrêtés... Depuis Pâques, plusieurs évêques orthodoxes l'ont été.

Nombre d'Allemands (et d'étrangers en général) ont reçu dernièrement l'ordre de quitter l'URSS dans les trois jours. (Il y en a d'autres, au contraire, à qui l'on refuse le visa de sortie.) Parmi ceux que l'on chasse

ainsi bien qu'installés dans le pays depuis plusieurs années, il en est qui avaient épousé des Russes ; ils ne peuvent naturellement pas les emmener avec eux. Dernièrement, on monte chez Mlle Th., institutrice française installée à Moscou dès avant la guerre ; on veut vérifier ses papiers. Elle montre son passeport. Elle est donc en règle. Mais le policier lui dit : « Vous êtes depuis vingt ans en Russie... Pourquoi n'êtes-vous pas Russe ? » (Ce qui veut dire : Si vous étiez naturalisée, nous pourrions vous arrêter sans autre forme de procès...)

Quand je rôde le soir, souvent bien tard vers minuit, je vois des jeunes gens, serviette sous le bras, sortir des cours du soir. Dans les métros, dans les tramways, on voit des gens qui lisent ; le plus souvent, ce sont des ouvrages techniques, précis de chimie, manuels d'algèbre...

Comme je parlais au professeur R. — chirurgien estimé à Moscou — de la maladie de Nicolas et Fabre, il tomba dans un profond étonnement puis, comme j'en résumais les symptômes, il me dit : « Il se peut que cette maladie existe chez vous, mais nous ne la connaissons pas, nous voulons l'ignorer, nous la nions. »

Vu, le 1er mai, des gymnastes défiler. Je veux bien admettre que ce n'était là que des équipes de quartier, mais je ne fus guère édifié : ni leur tenue, ni leur développement ne me parurent dignes d'éloges... On pouvait même se demander quelle culture physique on leur faisait faire, car souvent leur corps n'en portait pas trace.

Les jours de fête virent plus que jamais fleurir les ivrognes. Mais on en rencontre chaque soir ; ils dorment sur des bancs ou rentrent chez eux en s'asseyant sur des bancs de loin en loin. J'en ai vu qui étaient conduits par leur petit garçon ou soutenus par leur femme. L'une, sur un banc, en plein jour, cachait la tête de son mari couché sur ses genoux. Quand il y a toute une bande et qu'il y a parmi eux un camarade ivre-mort, chacun s'emploie à le soulever, à le diriger, à le hisser dans un tram. Mais pas la moindre réprobation, ni le moindre sourire. Mlle Th., au début de son séjour ici, voit un soir un homme couché et pataugeant dans le ruisseau. Elle s'approche, alarmée. L'homme ivre se soulève et lui dit : « Tu m'envies ! »

7 mai.

Difficile à décrire, la parade des Cosaques sur l'hippodrome. Je n'ai rien vu — pas même la fantasia de Moulay-Idriss — où l'adresse des cavaliers m'ait tant surpris. À bride abattue on les voyait s'élancer sabre au clair et coupant de chaque côté, sur leur passage, des branches fixées dans des troncs. C'était un massacre intrépide ; certains portaient un sabre dans chaque main, et d'autres, même, portaient de plus un faisceau de sa-

bres à la bouche. L'énergie farouche de ces coups lancés à droite et à gauche, sans désemparer et d'un bras terrifiant, était prodigieuse. Furent encore plus à mon gré les cavaliers acrobates montant leur cheval à rebours, s'y tenant à la force des bras ou suspendus par les pieds, la tête pendante, le cheval étant lancé au galop ; d'autres, partant accrochés à la croupe, se servaient du cheval galopant comme de barres parallèles et voltigeaient de droite à gauche dans l'envolée la plus naturelle ; chaque fois qu'ils touchaient terre, ils semblaient y reprendre des forces nouvelles. Ces Mazeppas étranges m'emplissaient d'exaltation ; je me sentais fier de l'homme à voir accomplir ces prouesses. Certains, galopant, se penchaient jusqu'à terre pour ramasser de la poussière qu'ils lançaient, et d'autres galopaient collés contre un flanc de leur cheval, ce qui les rendait, d'un côté, invisibles.

Ascension.

Excursion à Troïtza. Campagne verdoyante. Grandes plaines boisées (mais c'est la plaine nue qui m'exalte). Vert exquis des bouleaux encore frais sur le vert sombre des sapins. Beauté, dans l'immense monastère, de l'église de la Trinité (tombeau en argent de saint Serge) ; c'est là que se trouvait la *Trinité* de Roublev, et que l'on voit encore de grandes icônes d'anges dont certaines, sublimes, sont de Roublev peut-être. Dans cette église des foules immenses venaient prier. Le musée conserve des ornements tout cousus de perles ; elles s'y étalent par milliers, irrégulières et serrées, brillant d'un éclat d'or. Ce spectacle est prodigieux. Le monastère est entouré d'une enceinte peinte en rouge. Ma maison du métropolitain est de la fin du XVIII[e]. Plusieurs grosses coupoles dorées, et une église baroque dont le clocher ouvragé et peint est la plus haute tour de Russie... Grand plaisir à visiter ce monastère, imposant par sa grandeur, les souvenirs et la variété des monuments (on montre dans la cour le tombeau de Boris Godounov).

Lu, en rentrant, la description de Troïtza par Théophile Gautier. La mienne, à coup sûr, ne vaut rien, mais je m'étonnais à quel point les visuels — ceux qui ne voient que l'extérieur — ne montrent rien ; pour qu'un tableau soit vivant, il n'est pas besoin de tout voir, mais de dégager certains objets et de les peindre en profondeur. Il faut y mettre de son âme. Cela sans aucun doute manque à Gautier ; son *Voyage en Russie* ne m'a rien montré, ni rien suggéré.

Les notes que j'ai prises sur le 1[er] Mai, je n'en suis pas content. Elles devraient être meilleures, étant donné mon émotion. Si de retour en France je peux les mettre en ordre et les limer, j'en ferai quelque chose... Mais le pourrai-je ? L'émotion refroidie, pourrai-je y revenir ?

Il me faut montrer dans ce « 1er Mai » le manque d'enthousiasme et cependant l'air de fête. Les dessous du régime (arrestations redoublant avec la fête), et puis la joie naïve, le soir, de voir les réjouissances. Tout cela doit être exprimé du dedans, vu en fonction de mes sentiments.

Je crois que dans les plaisirs de l'amour, où nous cherchons l'isolement, les Russes ne dédaignent pas d'être en nombre.

Nombre d'ouvriers (même parmi les prisonniers), jardiniers ou maçons, travaillent avec des gants.

Manger des bonbons n'est pas un déshonneur comme chez nous ; les jeunes gens et les hommes en achètent dans les rues et les mangent.

Dire qu'au moment du 1er Mai la saison s'échauffait à peine.

10 mai.

Excursion à Svenigorod (60 km), dont le monastère (beaucoup moins beau que celui de Troïtza) est devenu un sanatorium. Nous nous y promenons. Convalescents sympathiques. La campagne de ce côté est belle, ce que j'ai vu de mieux en Russie. Grand charme des bois à perte de vue coupés par les champs. Nombre de paysans et d'enfants sur les routes. Je me sens plein d'amour. Je souris aux enfants et ils me répondent, et les hommes, parfois froncés, j'ai du plaisir à leur arracher un sourire naïf, enfantin. Cela est doux au cœur. Tout ce peuple est plein de tendresse. Jamais la sympathie n'y est refusée.

Visite au Musée Polytechnique ; intéressé par les minéraux, les marbres surtout, mais les machines, les moteurs sont lettre close pour moi... Je regardai surtout les groupes de jeunes élèvres autour des guides faisant marcher les appareils. J'admirai leur empressement, leur curiosité : c'est l'âge de la mécanique... Je ne suis pas de ce monde.

Doux espoir — si Mme Payart rentre assez tôt de Paris — de passer les trois jours de la Pentecôte sur la Volga, avec un ménage allemand. Je suis prêt maintenant à comprendre et à aimer tout ce que je verrai des Russes : ce voyage serait un grand bonheur.

13 mai.

Arrivée du printemps — peut-être définitive... (Après quelques jours de chaleur en avril, le froid était revenu.)

Ce climat doux et l'idée que dans un mois je serai loin de ce pays ne me donnent guère d'élans pour le travail... Rien ne me paraît préférable à respirer l'air des rues, des routes. La traversée des villages (nous sortons beaucoup en voiture) m'exalte et la nuit, en ville, je rôde à ne pouvoir rentrer... Aurai-je la nostalgie de ces nuits ? Ferais-je mieux de les employer à m'habituer au travail assidu comme je l'ai tenté cet hiver ? Le

désir de l'aventure et la curiosité me ballottent.

Aurai-je de la Russie, dans la mémoire, une blessure telle que m'a laissée l'Italie ? Je ne recule pas devant des aventures qui me brûleront au retour ; au besoin, je les chercherais... mais il m'est impossible de prévoir les traces que laissera dans ma vie ce séjour où j'ai si souvent rencontré une réponse immédiate et tendre à la sympathie volante que je lance ; nulle part je n'ai trouvé tant d'écho. Ne pas avoir tout épuisé, c'est cela qui me donnerait des remords ! Sans doute, dans mes courses mes nerfs se fatiguent et mon travail languit ; mais je poursuis mon expérience.

Opéra, avec *Loulou*, ballet de *La Belle au Bois dormant* (Tchaïkovsky). Perfection et somptuosité de la mise en scène. Luxe de la salle royale, tendue de tulle brodé sur lequel, pendant le sommeil, viendront se poser d'arachnéennes toiles... Défilé, au dernier acte, de personnages de Perrault, et pantomime. Excellent *Chat botté*. La salle, debout, rappelle longtemps les acteurs ; on s'approche pour mieux les voir. On les rappelle infatigablement. Ce ballet, pour charmant qu'il fût, m'a laissé sur ma soif. Trop enfantin, trop inné, il y manque l'amour (si terriblement exprimé dans la *Fontaine*). Le conte de Perrault m'enchante à lui seul davantage.

Concert de harpe, que je n'entends pas jusqu'à la fin. (Je n'ai pas eu encore la chance de trouver ici de bonne musique.) C'était au Conservatoire. Public intéressant. Nombreux parvenus, nouveaux riches. Des femmes portant des fourrures blanches et sales (achetées d'occasion) ; d'autres, d'invraisemblables robes du soir et gardant des gants blancs — pour cacher leurs mains — et certaines d'éblouissants bijoux (trop lourds) tombés d'on ne sait où...

Je revois une jeune fille avec un gros bracelet de rubis et une robe de rien, une grosse femme surchargée de boucles d'émeraude serties de diamants.

C'était la veille du jour libre. Je passai, vers 11 heures du soir, devant une immense salle de coiffure où trente femmes, au moins, à de petites tables, se faisaient manucurer en série. Des foules attendaient...

Exquise promenade avec Mlle Th., l'ancienne institutrice de Loulou ; laquelle adore cueillir des pissenlits. Nous poussons, par un bac traversant la Moskowa jusqu'à Parchino (dont m'avait parlé Bonaimé *). Nous ne voyons qu'une partie du village — quelle impression bucolique de paix et de pureté ! — et admirons sur le sommet du clocher de l'église

* Amie d'enfance de notre mère.

désaffectée une baraque de planches, une poulie et un grand parachute blanc dans lequel se lance et atterrit la jeunesse du pays.

Cette petit église, l'autre jour — une des plus anciennes de la région, près de Svenigorov, qu'une vieille nous fait visiter. Elle fut interdite aux fidèles et fermée parce que pour la conserver ouverte on demandait au village 1500 roubles qu'il ne put payer. Fresques prétendues de Roublev, qu'on essaie de gratter sous de médiocres peintures modernes.

Au retour de Parchino, sur la route de Roublov, nous voyons tout à coup déboucher une auto venant des terres de M. K. (Commissaire du peuple). C'est lui sans doute, car la voiture qui marche à grande allure est suivie de deux autres autos d'aspect plus modeste (la voiture de K. est une Packard). Nous étions dans la voiture de l'attaché de l'air, qui roule bien et se met en tête de dépasser le ministre. Audace ! Des têtes inquiètes, soupçonneuses nous regardent par les vitres d'arrière. (Sur la route, il y a des soldats plantés de loin en loin, attendant le passage.) L'une des deux voitures policières nous laisse passer devant elle, sans doute pour voir notre numéro, tandis que les deux autres redoublent de vitesse. Enfin, à fond de train, l'auto qui était dérrière nous de nouveau nous dépasse et se met à marcher de front avec l'autre auto policière, de manière à nous cacher le personnage... et toujours de regarder par les vitres... Notre sans-gêne était inouï. Personne n'oserait, parmi les gens d'ici, jouer semblable jeu. D'ailleurs, qui possède une auto ? Aucun particulier. C'est une faveur qu'on accorde aux séides du régime.

Ce matin, dans le métro, deux jeunes gens lisant dans le même livre, et avec recueillement, et en échangeant des réflexions... Dans un square, tout à l'heure, un enfant de cinq ans (il portait un bonnet de matelot à longs rubans), placé devant la statue de Gogol, sur une grande feuille blanche en faisait un croquis — informe, d'ailleurs. Mais il avait l'air sérieux et je n'eus pas envie de rire.

Hier soir, une sorte de rôdeur rencontré plusieurs fois, que j'aurais pris pour un jeune débardeur (et qui l'est peut-être), portait une traduction du *Rouge* de Stendhal.

15 mai.

Musée de l'Armée Rouge. On y voit le cheval empaillé du maréchal Vorochiloff, actuel chef de l'État-Major, ainsi qu'un carton de tir criblé par lui...

Cinéma : *Les Treize*, histoire du désert où un groupe de soldats défendent un point d'eau contre des Orientaux. Vociférations du public, à la fin, quand ce sont les Russes qui gagnent.

Opéra : *Prince Igor*. La musique de Borodine, où la puissance et la

tendresse — mais large et parfois désespérée — trouvent place, me plaît bien autrement que celle de Tchaïkovsky.

Le deuxième acte commence par un chœur de femmes qui vient se plaindre de la guerre à la reine — objurgations et menaces — et finit par un incendie. Au fond du théâtre où sonne le tocsin on voit vraiment dans la nuit la ville en feu avec les étincelles pétillantes et enfin la fumée...

J'avais vu les *Danses Polovtsiennes* chez Diaghilev il y a dix ans (?), et j'en conservais un souvenir ébloui. Je les ai donc revues, et plus belles sans doute — ne les reconnaissant pas : je n'avais souvenir que de mon impression toute de flamme. Le rouge dominait dans mon souvenir ; j'appelais ce ballet : danse du feu (c'est peut-être son nom...).

Le mouvement, la sauvagerie, la splendeur, tout vous étonne dans cette fête tartare. Danse des archers demi-nus qui tirent de leur arc courbé qu'ils enjambent, qu'ils brandissent, qu'ils retournent, cent figures féroces ou passionnées. Puis au beau milieu de leur élan ils se souchent par terre, laissant place à une litanie d'hétaïres excessivement calmes, dont le groupe harmonieux fait songer à Ingres. Plus tard, il y aura le mélange de ces filles lentes avec les archers frénétiques. Mais, dédaignant les impassibles, on les verra saisir des femmes aux voiles rouges et flottants et, terribles, se pâmer autour d'elles.

Enfin viennent des Chinois vêtus de noir, dépoitraillés, qui dansent en faisant claquer leur fouet... Tout ce ballet est d'une progression dans la volupté et la barbarie (moi qui aime à voir exprimer le désir, j'étais satisfait) qui laisse pantelant.

Digitus in oculo : L'exactitude est une qualité russe. En Russie, Louis XIV n'aurait pas pu dire : « J'ai failli attendre » ! (Gautier, *Voyage*, I, p. 208).

Toujours vrai. Les comptes se font à la manière chinoise, avec un abaque, cadre garni de fils de fer passant à travers des boules qu'on déplace suivant les chiffres qu'on veut additionner. (*Id.*, 267).

Mieux observé. En Russie, tout est trop grand et semble fait pour une population à venir. (II, 143).

Extrait d'une lettre à Lenormand (datée du 2 juin).

... Tu me bats avec mes propres armes, et il est doux d'être battu ainsi quand on est de bonne foi. Ce que je présentais comme des raisons de silence (l'accent trop particulier de mes réactions, etc.), tu en fais au contraire des motifs d'intérêt. Tu me tends une perche solide...

Ce qui me gêne encore en pensant à mes notes, c'est la honte d'imposer ma personne — non pas que je croie qu'elle n'en vaille aucunement la peine, mais je la trouve encore embryonnaire, valant tout au plus par des

promesses (celles que je me fais à moi-même).

... Comme tu le dis, des notes n'ont d'intérêt qu'en relation avec leur auteur, et la question qui se pose pour moi est de savoir s'il ne vaudrait pas mieux avant tout viser à *créer* — quitte à donner ensuite des fragments qui prendraient un sens. Il y a dans mes notes, je le crois, des choses que l'on peut estimer, qui seraient dignes d'un « auteur »... mais je ne peux pas accepter d'être un auteur sans œuvre...

Sur

« Les Nourritures terrestres »

Les Nourritures Terrestres
FREDERIC ANDRAU & MAURICE VINÇON

Photo Christian Robin

Ménalque à Marseille

par

DANIEL DUROSAY

Une adaptation théâtrale des
NOURRITURES TERRESTRES
au Théâtre de Lenche,
du 11 au 19 décembre 1992 et du 5 au 10 janvier 1993,
par la suite en tournée

Descendre la Canebière jusqu'au Vieux Port. Prendre à droite, côté soleil, et sur le quai, longer la barrière de bois blanc, qui délimite les ancrages dans un décor d'opérette. Passer le « ferry-boat », et l'Hôtel de Ville. Suivre son chemin, en ignorant la muraille d'immeubles sans couleur ni caractère qui encombrent de leur bon genre ce côté-ci du port, et font écran au quartier de la Charité. Presque au bout, s'engager dans la brèche qui, par degrés, vous y mène. C'était un beau côteau, couverts de jardins, de vignes sans doute, et de couvents. Des ruelles et des marches, des pentes et des sentes hissent encore le promeneur jusqu'à telle place où les gamins jouent au ballon, ceinte de maisons basses et pavillons à jardins, d'où s'aperçoivent d'un côté le port, de l'autre la Joliette. Au bas de ce quartier ancien et métissé, sur la place de Lenche, se situe le théâtre, un ancien cinéma, nous dit-on, quelque salle paroissiale, métamorphosée par la munificence municipale en théâtre de poche à l'italienne, d'une centaine de sièges.

Le lieu est intime, pourtant la scène, de fort belle envergure : un bon outil, qui se partage entre créations et spectacles invités. Maurice Vinçon, qui le dirige, y a, cette saison, concrétisé un vieux rêve : lui-même il interprète une adaptation, rédigée de sa main, des *Nourritures terrestres* — un acte d'amour, un artisanat vécu de bout en bout, à l'exception de la mise en scène, confiée à Pierre Carrelet. Et un travail ambitieux, qui

supposait un élagage et même un remaniement du texte, un resserrement et un agencement, afin de susciter le relief dramatique. Le premier parti violent consiste à réduire l'échange à deux personnages : Ménalque et Nathanaël. Le propos y gagne en fermeté de contours ; il y perd en nuances et faux-fuyants vaporeux. Les dix premières minutes ne sont pas confortables : il faut se faire au rythme du spectacle, qui requiert une attention soutenue : les aphorismes se suivent, à jets continus ; à peine a-t-on le temps d'en saisir un, qu'un autre vous bouscule. Dans l'ensemble, l'adaptateur s'est voulu plus fidèle à l'esprit du texte qu'à sa lettre : il ne suit pas l'ordre du livre, mais procède à des regroupements thématiques, qui accroissent la densité dont nous avons parlé. Comme il veut aussi donner à entendre que le message des *Nourritures* n'est qu'un moment dans l'évolution de Gide, il se livre à des élargissements, propose des recoupements avec *Les Nouvelles Nourritures*, ce qui se conçoit, mais aussi avec le *Journal*, *Si le grain ne meurt*, et les correspondances. Il faut avoir l'esprit bien en éveil ou bien averti pour voir passer tout cela, que rien ne signale. Une partie de ce montage minutieux se perd, mais il faut dire, en contrepartie, que la tonalité générale du spectacle n'en est pas brisée. Jusqu'où l'adaptateur (ou parfois son metteur en scène ?) assume-t-il la totalité des collages, et en particulier le dernier sur quoi se termine la pièce, est un point qui mériterait d'être éclairci. Le programme, fort bien conçu — lui-même un judicieux montage de jugements critiques où rivalisent Marc Beigbeder, George Painter, Claude Martin, et Jean-Louis Curtis — ne pèche que sur un point : l'absence d'explications sur l'adaptation et la mise scène, qui eussent été utiles.

Si pour la partie de Ménalque, l'adaptateur n'avait qu'à se baisser pour collecter ses pierres une à une, il n'en allait pas de même à l'égard de Nathanaël, dont il fallait de toute pièce forger la voix. Variant le procédé et l'effet, par moments le jeune personnage lit le texte gidien ; à d'autres, il le mime dans un acte physique, ou bien il l'orchestre ; parfois il le moque ou le parodie. Ainsi Nathanaël n'est pas que l'ombre de Ménalque. Un jeune comédien, Frédéric Andrau, qui n'a plus tout à fait l'âge du rôle, inexpert encore un peu, lui prête un corps, mais ce beau corps ne trahit-il pas peu ou prou ce qui dans le livre relève de l'impalpable du désir, ou du phantasme fuyant ? Mais dès qu'on songeait à quelque transposition dramatique, il fallait qu'il fût là, et non simplement à titre de figuration. Maurice Vinçon est un comédien chevronné, qui supporte vaillamment le rôle de Ménalque, et même athlétiquement, eu égard aux partis pris de la mise en scène. Il donne un Ménalque dans la force de l'âge — une extrapolation par rapport à celui des *Nourritures*, qui est un vieux monsieur, en âge de retraité, contant sa vie aux enfants (mais ce

« récit de Ménalque », trop narratif, on le comprend, n'a pas été retenu dans le montage dramatique). Maurice Vinçon, en comédien de pratique, s'entend à gommer les aspects démodés du texte ; il a une façon élégante, en particulier, d'avaler, ou ravaler, les « ah ! », comme s'ils n'étaient qu'un souffle, une simple aspiration — plutôt que la marque indiscrète et datée de l'inspiration. Il sait ménager des différences de ton dans le texte, de manière à éviter le danger d'une *lecture* d'un texte écrit, aussi interprétée soit-elle. Il est, en cela, beaucoup aidé par la mise en scène, qui présente à la fois les beautés et le déséquilibre d'un travail chorégraphique, multiplie les animations, les déplacements sur la scène, qu'elle fait éclater parfois jusque dans la salle. Cette frénésie de mouvement n'est pas sans affinité, certes, avec l'inquiétude et le nomadisme gidiens. Cela conduit à des moments intenses et presque sculpturaux, sur lesquels le regard s'arrête. À d'autres moments, ces déploiements gymniques, ces contorsions sont moins convaincants, paraissent gratuits, voire excessifs. Dans l'ensemble, le spectacle a quelque chose de métallique et de coupant. Ménalque est vêtu bourgeoisement d'un pardessus, et d'un costume de ville, mais il ne faudrait peut-être que soulever ce premier habit pour trouver le blouson de cuir — que la mise en scène, sagement, s'est refusé. Il est clair qu'en tendant le texte, on s'est défendu de tomber dans le piège d'une affaire homosexuelle. Le danger était d'autant plus insidieux qu'on l'a dit, ce Nathanaël est plus vieux que son personnage de presque enfant. Mais à trop vouloir se garder de cela, où donc est passée la tendresse ? et ses sucreries orientales ? L'Orient, pourtant, est amené dans le spectacle, mais farouche, grâce aux chants superbes, composés et interprétés par Hakim Hamadouche, sur accompagnement de cithare ; en langue arabe, mais sa musique a des accents andalous. Le décor, qui les enferme tous, est à la fois simple et habile. Simple, car le dispositif est fait de larges et hauts panneaux pivotants, peints d'une indiscernable et précieuse matière cuivrée, solaire, qui suggèrent plus qu'ils ne décrivent, mais se prêtent à des ouvertures imprévues, à des retournements soudains et déplacements de perspective ou d'éclairage. Dans un coin, une bibliothèque, toujours présente, rappelle symboliquement le livre d'où vient le texte. Un grand anneau, de matière identique, domine et enclôt cette scène : il ne fait que joli ; on y eût vu un ciel et ses étoiles, mais ils restent cachés : ne s'y mirent ni le Dieu de la Bible, ni aucune *Mille et une nuits*. Il n'y a que le temps qui passe et en descende : un mince filet de sable, sous un faisceau impitoyable, s'amoncelant lentement, silencieusement, dans un angle de la scène, — et avec lui, le mirage du désert et peut-être le naufrage des rêves.

Pour conforter auprès de son public le lancement de cet intéressant

spectacle, la Compagnie du Mini-Théâtre avait organisé des « Rencontres autour d'André Gide ». Cela commença, le 11 décembre, par la projection, à la Maison méditerranéenne de l'image, magnifiquement installée dans l'ancien hospice de la Charité reconverti en Centre culturel, du *Portrait-souvenir* que Roger Stéphane, dans sa série télévisée, avait consacré naguère à André Gide. Le lendemain, dans le cadre plus modeste de la Bibliothèque municipale « Le Panier », la Compagnie invitait ses lecteurs à une discussion sur la vie et l'œuvre de l'écrivain, qu'animaient quelques universitaires. Plus tard dans la journée, au Centre international de la poésie, situé lui aussi au cœur restauré de ce quartier de la Charité, un débat que dirigeait Marie-Claude Hubert, de l'Université de Provence, offrait à Maurice Vinçon l'occasion de présenter son travail, et à trois Amis d'André Gide, celle de s'exprimer sur son œuvre : Martine Sagaert parlait du rôle de la mère — un rôle qu'elle savait par cœur, puisqu'à quelques jours de là, elle en faisait sa thèse en Sorbonne (en allongeant le propos) ; Daniel Durosay parlait du *Voyage au Congo*, qu'il présentait, sous un certain angle, comme le voyage de Ménalque — le Ménalque de *L'Immoraliste*; enfin Dominique Noguez, en congé d'Université, venu en écrivain, narrait son premier contact avec les *Nourritures*, et l'émotion que le livre avait suscitée. C'est ce travail multiforme de diffusion autour de l'œuvre, dont le spectacle constitue la pièce maîtresse mais non la seule, qui fait le mérite exemplaire de l'entreprise, dont on espère qu'elle montera jusqu'à Paris, pour y trouver un autre public.

Y a-t-il une théâtralité des Nourritures terrestres *?*

par

MARIE-CLAUDE HUBERT

Lorsque j'appris que Maurice Vinçon portait à la scène *Les Nourritures terrestres,* le plus beau texte de Gide à mes yeux, grande fut ma surprise. Que pouvait-il y avoir de scénique dans cet essai qui tient à la fois du roman et de la poésie ?

C'est dans cet état d'esprit que je relus les *Nourritures.* Spontanément je me suis mise à en déclamer des passages appris par cœur jadis. Saisie par ce lyrisme dont je retrouvais l'ampleur, je me rendis compte que la musicalité du texte est plus sensible dès qu'il est proféré à voix haute et que l'espace d'une scène ne pourrait qu'en accentuer la charge émotive.

Je m'aperçus également que les jeux subtils sur les modes de l'énonciation y constituent autant de potentialités de mise en scène. Le narrateur s'adresse directement à Nathanaël, personnage avec qui il entretient un rapport de maître à disciple, quasi christique : *« Car, je te le dis, en vérité Nathanaël... ».* De par la systématisation de l'apostrophe, le texte contient un embryon de dialogue. Une seule voix parvient au lecteur, celle du narrateur à qui Nathanaël ne répond jamais. Néanmoins le lecteur perçoit le poids de ce destinataire, présent, par son écoute, *in absentia.* La construction de Gide est proche ici de celle de *La Voix humaine* de Cocteau — pièce dans laquelle on n'entend que la femme qui téléphone, sans percevoir jamais la voix de son amant, si ce n'est par les moments de silence — ou de *La Chute* de Camus, roman où un personnage narrateur interpelle quelqu'un à qui il se raconte et qui ne répond jamais. Camus et Cocteau se sont peut-être souvenus de Gide. Au fil du texte, le narrateur des *Nourritures* se met à évoquer, pour Nathanaël, la relation qu'il entretint autrefois avec Ménalque, personnage cher à Gide, qu'il convoquera à nouveau dans *L'Immoraliste.* Il rapporte à Nathanaël

les paroles de cet homme qui lui a jadis transmis une expérience, comme lui-même le fait aujourd'hui : *« Ce que je te dis là, c'est ce que me disait Ménalque. »* Léguant à Nathanaël, dans un rapport de transmission complexe, les paroles de Ménalque, le narrateur est amené, par un curieux glissement, à s'adresser à lui : *« Tu ne m'as pas enseigné la sagesse, Ménalque. Pas la sagesse, mais l'amour. »* Ménalque est ressuscité d'entre les morts par cette apostrophe qui, insensiblement, le présentifie.

Une triangularité s'ébauche. Le narrateur, s'adressant tantôt à Nathanaël, tantôt à Ménalque, devient un trait d'union entre ses deux destinataires. Porter à la scène ces trois personnages qui, de par la subtilité des jeux sur l'énonciation, ont des degrés de réalité différents, tient de la gageure.

Maurice Vinçon a judicieusement opté pour l'effacement du narrateur, confrontant charnellement, sur scène, Nathanaël et Ménalque. C'est par un élément du décor, la bibliothèque, par un objet, le livre des *Nourritures* qui circule constamment entre les deux personnages, que le narrateur est évoqué. La voix off, reprenant en guise de prologue la phrase d'ouverture des *Nourritures*, rappelle en outre que Ménalque et Nathanaël ne sont, pour le narrateur, que des personnages de fiction. *« Ne te méprends pas, Nathanaël, au titre brutal qu'il m'a plu de donner à ce livre ; j'eusse pu l'appeler Ménalque, mais Ménalque n'a jamais, non plus que toi-même, xisté. Le seul nom d'homme est le mien propre, dont ce livre eût pu se couvrir..., mais alors, comment eussé-je osé le signer ? »*

Si le lyrisme et les jeux sur l'énonciation confèrent formellement à cette œuvre des potentialités dramatiques, deux thèmes se prêtent également à la représentation. Une phénoménologie du regard féconde tout le texte, soulignée constamment par les paroles mêmes du narrateur, comme cette adresse à Nathanaël : *« Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée. »* Lorsque Gide écrit les *Nourritures*, il a déjà médité, dans son *Traité du Narcisse*, sur la dialectique du regard entre moi et l'autre qui me renvoie mon image. Il reviendra sans cesse sur l'importance de la relation spéculaire, notamment dans ses romans les plus chargés d'autobiographie comme *L'Immoraliste*, *La Porte étroite* ou *La Symphonie pastorale*. À la représentation les échanges de regards entre Nathanaël et Ménalque, comme la présence discrète d'un miroir dans un coin de la scène, matérialisent cette phénoménologie du regard. L'expérience de lumière, qui parcourt tout le texte, est, elle aussi, visualisée par la mise en scène, à plusieurs reprises par des jeux d'éclairages, ponctuellement par un flot de lumière qui, sublime, descend des cintres et illumine l'acteur : moment qui communique au spectateur ce contact avec le sacré qui fut toujours, pour Gide, essentiel. En témoigne notam-

ment le passage des *Nourritures* intitulé : *À Rome sur le Monte Pincio.*

« Ce qui fit ma joie, ce jour-là, c'est quelque chose comme l'amour, — et ce n'est pas l'amour [...]. *Écrirai-je et me comprendras-tu si je dis que ce n'était là que la simple exaltation de la LUMIÈRE ? »*

La lumière, dans la mise en scène, vient nous donner une idée de cette expérience mystique.

David H. WALKER, *Gide : « Les Nourritures terrestres » and « La Symphonie pastorale »*. Londres : Grant & Cutler, 1990 (coll. « Critical Guides to French Texts », 77), 87 pp. £ 3.95.

Ce petit ouvrage judicieux et d'une lecture fort agréable est dû à notre ami David Walker, professeur à l'université britannique de Keele. Faisant partie d'une collection destinée à l'usage des étudiants anglophones appelés à lire des auteurs français dans le texte, il est susceptible d'intéresser un public gidien plus spécialiste à plus d'un titre, à en commencer par l'invitation qu'il nous lance à lire simultanément, pour ainsi dire, le récit de 1919 et le prétendu « *manuel d'évasion, de délivrance* » qui avait vu le jour un quart de siècle auparavant. Comme nous le rappelle David Walker, les origines de *La Symphonie pastorale* (ainsi que son action même) remontent précisément à l'époque des *Nourritures*, même si la fiction porte indubitablement l'empreinte des diverses crises que Gide devait connaître au cours des deux ou trois années qui en précédèrent la composition. Sans pour autant tomber dans le piège que nous tend toute tentative pour expliquer une œuvre par des données strictement biographiques, notre ami commence par situer ces deux compositions dans la perspective de cette unique aventure intellectuelle et spirituelle qui est à la base de tous les écrits de Gide, fiction ou autre. Et on applaudira le tour de force de la concision qu'il réussit dans ce chapitre qui lui sert d'introduction. Seule lacune tant soit peu regrettable : l'absence d'une référence à *Si le grain ne meurt* là où il s'agit de la bouleversante rencontre de Wilde en 1895.

David Walker regroupe ses analyses sous quatre rubriques savamment choisies : « le complexe pédagogique » ; l'acte de « relire l'Évangile avec un œil neuf » ; « Familles je vous hais » ; « forme et style ». Et de façon convaincante il démontre comment une formule prise dans l'un des deux textes en question se prête tout aussi bien à l'autre. Parmi les divers rapprochements fertiles et justes que l'on propose à notre considération, signalons l'association de l'idée que Gertrude se fait du plaisir à celle de la volupté proposée par les *Nourritures*. Que l'auteur nous pardonne tout de même de mettre en question le parallèle qu'il cherche à établir entre le

style des *Nourritures* et la manière « contournée » dont le Pasteur s'exprimerait. Va peut-être pour la phrase isolée que David Walker cite à titre d'exemple, mais, à notre sens, on aura beau chercher, on trouvera chez le Pasteur fort peu d'exemples d'une syntaxe aussi alambiquée. Cette réserve mise à part, on saura gré à l'auteur de révéler une fois de plus, mais à l'aide de textes qui sont rarement rapprochés l'un de l'autre, la continuité qui persiste dans l'œuvre gidienne au-delà des caractéristiques superficielles de la fiction.

Si la valeur de cet ouvrage réside précisément dans la comparaison constante que l'on fait entre ces deux textes (ce qui ne nous empêche pas de regretter que David Walker passe sous silence le jumelage, plus orthodoxe, mais non moins valable, des *Nourritures* et de *Paludes*), l'auteur semble s'esquiver plutôt que d'en tirer une conclusion nette. Il est pourtant aisé d'y constater un fil conducteur qui relierait ses divers aperçus et nous amènerait à voir dans la *Symphonie* comme le côté négatif de la philosophie des *Nourritures*. (L'étudiant des *Nourritures* aurait bénéficié ici d'au moins un renvoi à la préface de l'édition de 1927.) Une telle conclusion serait naturellement à nuancer dans la mesure où il s'agit de deux livres délibérément « critiques ». Notre auteur met dûment en relief cette intention critique, mais seulement à la fin de son ouvrage, alors qu'une décision d'amorcer dès le début l'hypothèse que nous en avons dégagée, tout en amenant notre attention sur la nécessité de la mettre continuellement en question, aurait pourvu le lecteur d'une perspective éminemment gidienne.

Mais le principal inconvénient de la démarche ainsi que David Walker l'a conçue vient de ce qu'elle lui enlève l'occasion d'interroger ses deux textes dans leur spécificité. Cela nuirait moins à sa présentation des *Nourritures* qu'à ses propos sur la *Symphonie*. Spécialiste, rappelons-le, de l'inspiration orientale des *Nourritures*, il sait dégager tout le côté paradoxal de celles-ci, toutes les tensions auxquelles le lecteur averti doit faire face. Combien juste est sa remarque que le Narrateur ne se limite pas à chanter son désir de fuir les *« foyers clos »* et les *« portes refermées »*, mais finit par reconnaître le besoin qu'il éprouve pour *« le doux port »* et *« la solide jetée »*. De telles observations sont d'une importance capitale dans la mesure où il est tentant pour l'étudiant, du moins, de se cramponner à ces quelques formules apparemment sans ambiguïté, lesquelles ont fait fortune même parmi ceux qui n'ont jamais entamé la lecture de cette œuvre faussement célèbre. Toujours est-il que, grâce à la façon thématique dont il aborde ses deux textes, David Walker prive son lecteur d'une vue d'ensemble des *Nourritures*, laquelle, en guise de préface, l'eût invité à reconnaître la nécessité de réfléchir à tout instant sur le statut probléma-

tique de ce qu'il lit. On pardonnerait au lecteur de cet opuscule de conclure que le Narrateur serait tout simplement un André Gide anonyme. Ce n'est qu'à la fin de son étude que l'auteur observe que Ménalque est présenté sur un mode essentiellement ironique. On lui objectera en plus qu'il fait trop peu de cas du célèbre « *Ménalque est dangereux. Crains-le.* » S'il avait voulu commencer par la question : « Comment lire les *Nourritures* », il aurait été très certainement amené à rappeler que c'est sur le plan formel de l'œuvre d'abord que l'on se heurte à cette hésitation profonde (mais enrichissante) qui caractérise tous les écrits de Gide.

Mais, nous l'avons dit, c'est sur la discussion de la *Symphonie* que portent en grande partie nos réserves. Il nous semble que David Walker, ainsi que de nombreux lecteurs de ce récit, cède un peu trop vite à la tentation de récriminer contre le Pasteur et d'ironiser sur son compte. Même dans sa conclusion, il ne nous invite guère à passer au-delà du jugement qui ferait de celui-ci un individu hypocrite à prononcer coupable sans appel. Il est vrai qu'à la suite de G.W. Ireland, il finit par reconnaître que Gide ne désavoue pas entièrement les idées du Pasteur, mais c'est comme s'il le constate à contre-cœur. Il s'agit, d'ailleurs, d'une observation qui risque de passer inaperçue ou, du moins, placée comme elle l'est à la fin de son analyse, de ne pas jouir de tout son poids. Si notre ami détourne son regard un instant de cette culpabilité profonde, c'est plutôt pour attirer notre attention sur les défauts des autres membres de la famille (on appréciera entre autres le jugement sévère qu'il porte sur l'attitude adoptée par Jacques) que pour proposer un point de vue plus nuancé sur le personnage principal. On lui objectera que la *Symphonie*, pour être résolument critique, ne vise pas à dresser un simple bilan.

Et cependant, Gide est loin d'inspirer en nous un jugement univoque. Il faudrait, Lorna Martens l'a très bien vu [1], tenir compte du fait qu'à une première lecture, la réaction du lecteur envers le Pasteur n'a rien de la dureté qui s'impose lors d'une re-lecture. Jusqu'au moment où la conduite du Pasteur nuit visiblement au bien-être de sa pupille, sa relation des faits ne semble nullement conçue à susciter en nous le profond sentiment de dégoût auquel on échappera difficilement par la suite. S'il est vrai que le comportement et les propos du Pasteur nous permettent de le prendre constamment en défaut, ceci représente tout de même un biais par lequel on aurait choisi à lire le personnage. Il existe d'autres indices qui démentent une telle perspective. À une première lecture, il n'est pas du tout évident qu'on est censé voir dans le Pasteur un homme qui invite notre répro-

1. V. Lorna Martens, *The Diary Novel* (Cambridge University Press, 1985), p. 148.

bation. En racontant les événements qui précèdent le moment de la rédaction, celui-ci semble ne faire que la chronique, intermittente il est vrai, de l'éducation de Gertrude. Les progrès remarquables que la jeune aveugle avait faits depuis son entrée au foyer comblent amplement notre attention. On ne s'attend guère à ce que cette chronique tourne en drame, car en ce mois de février le Pasteur lui-même ignore forcément les futurs événements tragiques, lesquels non seulement bouleversent tous les membres de la famille, mais révèlent au lecteur que le vrai sujet du récit, plus ou moins caché jusque-là, est en fait non l'éducation de Gertrude mais le comportement du Pasteur. C'est justement dans ce fait que la narration commence à un moment qui n'est ni celui des origines de l'affaire, ni celui qui correspond au lendemain de sa conclusion funeste, que réside une partie de l'originalité de la *Symphonie*. À la différence d'*Adolphe*, de *L'Immoraliste*, de *La Porte étroite* ou d'*Isabelle*, ce récit rompt avec la tradition qui veut que le narrateur-protagoniste soit poussé à écrire par l'état de désolation en lequel le laisse la conclusion tragique de son « histoire ». La motivation du Pasteur est à chercher ailleurs.

En relisant la *Symphonie*, il est sans doute difficile de ne pas céder à la tentation de relever tous les exemples de l'hypocrisie du Pasteur, de sa propre « cécité » quant à ses raisons d'agir. Toujours est-il que sa narration rétrospective nous montre moins un homme désireux de cacher, à nous ainsi qu'à lui-même, une motivation qui par la suite s'avèrera honteuse, qu'une description d'un foyer conjugal d'où sont absents et le feu de la passion et l'appui d'une compréhension sympathétique mutuelle. Ce qui intéresse Gide en premier lieu — pour des raisons d'ordre autobiographique bien connues — c'est la façon dont un tiers puisse faire remonter à la surface cette troublante lacune que les deux partenaires s'efforcent de ne pas contempler. David Walker évoque fort bien la manière dont Gide fait ressortir « les petits différends conjugaux ». Mais on méconnaîtrait la richesse de la *Symphonie* en taisant la difficulté que le Pasteur éprouve à exprimer ses idées et ses sentiments. Reconnaissons que Gide a su dépeindre avec justesse une situation dominée par la peur non seulement de découvrir pour soi-même la vérité mais aussi de la découvrir aux autres. Il est loin d'être évident que le Pasteur est, par ce côté, unique en son genre. Son créateur est sûrement sensible au besoin qu'a son personnage de se sentir aimé et entouré d'une douceur et d'une chaleur humaines. Nous serions donc plus enclin que David Walker à inviter le lecteur à en dégager la partie plus intimement gidienne du caractère du Pasteur. Celui-ci se sent toujours prisonnier de son foyer, même si le thème essentiellement positif de l'évasion ne trouve pas en lui son plus éminent représentant. Est-ce, en fin de compte, à tort que nous croyons voir en lui

d'abord un être qui ressemble à bien d'autres parmi nous par le sens inné qu'il a de sa vulnérabilité ?

À étudier de près seraient les rapports que le Pasteur entretient avec le langage. Une telle étude, nous semble-t-il, révèlerait un profond sentiment que les mots restent toujours en deçà de la vérité, très souvent ambiguë, qu'ils cherchent à exprimer. On aurait par là affaire non seulement à l'insincérité éventuelle du Pasteur mais, pour parler comme l'Adolphe de Constant, le malaise que provoque en lui la grossièreté de la parole. Il est en effet permis de se demander si c'est à ce malaise qu'est due sa remise à plus tard de l'acte d'écrire. Il est tout le temps conscient d'être contraint de parler (ou d'écrire) un langage qui ne naît pas avec lui. David Walker analyse finement la façon dont il abuse des citations de l'Évangile, mais on saurait en dire plus, dans la mesure où ces citations constituent un exemple saisissant, et bien sûr ironique, de l'inévitable abîme qui sépare les sentiments que l'individu tient pour uniques et un langage tout fait.

Mais David Walker n'est pas tendre pour le Pasteur. Il se contente de parler de la faiblesse du personnage. Lorsque celui-ci a le malheur de se reprendre (*« après que j'eus prié — ou plus exactement pendant la prière que je fis »*) le critique croit y discerner un stratagème subtil pour détourner le lecteur d'une vérité moins flatteuse pour le personnage. En émettant une telle hypothèse, ne risque-t-on pas de négliger une interprétation beaucoup plus simple selon laquelle Gide aurait cherché à donner à la narration du Pasteur un air plus spontané ? On relèvera, d'ailleurs, un exemple du même phénomène à interpréter dans la conversation de Gertrude : *« J'ai lu*, dit-elle au Pasteur, *ou plutôt je me suis fait lire [des passages de la Bible que je ne connaissais pas encore]. »* En plus, David Walker observe fort pertinemment que le Pasteur peut bien parler à plusieurs reprises de *« méthode »*, l'éducation qu'il fait subir à Gertrude y doit très peu. Mais est-ce nécessairement à regretter ? Il est vrai que le penchant pour ainsi dire poétique du Pasteur aura des effets catastrophiques, mais dans ce récit qui est probablement le plus tragique au vrai sens du terme de toutes les fictions gidiennes, il ne va pas sans dire que Gide préconise la « méthode » par-dessus la poésie. Et ce n'est pas seulement par rapport à l'éducation de Gertrude qu'elle fait problème dans l'esprit du Pasteur. Le voilà qui se demande le 3 mai : *« Est-ce trahir le Christ, est-ce diminuer, profaner l'Évangile que d'y voir surtout* une méthode pour arriver à la vie bienheureuse *? »* (c'est Gide qui souligne). Il faudrait surtout tenir compte du fait que c'est le docteur Martins qui, représentant de la Science, est le principal partisan de la méthode. Et celui-ci est loin d'être un comparse qui ne donne pas à réfléchir.

Le docteur Martins est irrémédiablement associé au rétablissement de

la vue de Gertrude et ainsi est pour quelque chose dans la précipitation de la catastrophe. Certes, il ne nous est guère permis de lui en savoir mauvais gré. Mais on se demandera légitimement s'il n'est pas dans un certain sens presque aussi aveugle que le Pasteur. Ce qui semble hors de doute, c'est que Gide aurait inséré des sous-entendus ironiques dans la présentation que le Pasteur nous fait de son confrère laïque. Il ne semble pas avoir voulu, par exemple, laisser intact le sens qu'a le docteur de sa propre supériorité sur les journalistes qui s'étonnent *« un peu sottement à mon avis, que de telles créatures pussent être heureuses »*. Un des traits saillants du portrait de lui esquissé par le Pasteur consiste en la nature approximative des souvenirs du médecin. Celui-ci dit avoir entendu parler de Laura Bridgman en philo ou bien *« plus tard dans une revue de psychologie »*. Il apprend au *« médecin des âmes »* qu'elle était devenue par la suite *« directrice d'un institut d'aveugles... à moins que ce ne fût une autre »*. Il prétend également que cette jeune Américaine *« avait été recueillie par un docteur de je ne sais plus quel comté d'Angleterre »*. On ne saurait écarter l'interprétation qui veut que ceci soit une inadvertance de la part de Gide, mais il nous semble tout aussi possible que Gide y voie, en connaissance de cause, encore un exemple du mal qu'on aurait à se fier totalement au docteur. (Dans le texte qu'on lit aujourd'hui, nous retrouvons l'orthographe *Bridgeman* au lieu de la forme correcte de *Bridgman* ; cela est sans doute dû à Gide lui-même qui, pourtant, nous l'apprend Claude Martin [2], avait bien commencé par écrire *« Bridgman »* ; notons en passant que David Walker, en parlant de la jeune Laura, reproduit constamment la version incorrecte.) En fin de compte, Gide ne nous laisse pas prendre ce médecin de campagne pour un grand cerveau. Celui-ci s'étonne *« grandement d'abord »* de l'état tellement arriéré de Gertrude. Ayant exposé *« minutieusement »* la méthode du médecin de Laura Bridgman, il avoue qu'elle *« n'a rien de bien sorcier »*, pour ajouter ensuite : *« Je ne l'invente point et d'autres l'ont appliquée déjà. »*

Il se peut bien que le Pasteur soit parmi les plus simples des protagonistes de Gide, nous hasarderons la vue que même dans sa naïveté il est plus complexe que l'on ne l'aurait cru. La tendance à en faire une tête de Turc est encouragée par plus d'un critique et, à notre sens, cela est à résister. Rappelons qu'un hypocrite qui ne ressemblait que faiblement au commun des mortels n'aurait guère été susceptible d'intéresser le moraliste que fut André Gide. Sa préoccupation au contraire aurait consisté à nous mettre en garde chaque fois que quelqu'un (si ce n'est pas nous) prétend être mobilisé par « un souci de la vérité ».

2. Dans son édition critique du récit (Minard, 1970).

En dernière analyse, ce qu'il faudrait montrer au lecteur débutant de la *Symphonie*, selon nous, est justement la simplicité illusoire de cette composition, ainsi que la nécessité de réfléchir, d'abord sur les raisons qui incitent le Pasteur à prendre sa plume et ensuite sur l'identité du destinataire éventuel de son récit.

Edmund Gosse, dans son compte rendu de la *Symphonie* [3], s'en prit à la décision du romancier d'avoir recours à une opération miraculeuse et pria celui-ci de retravailler la dernière partie afin de nous révéler l'effet qu'aurait eu sur le Pasteur, Amélie, et Jacques le moment où Gertrude commença à prendre conscience de l'imbroglio qui s'était tramé autour d'elle. Mais il n'est pas besoin d'en savoir plus long sur l'impatience qui présidait à la rédaction de la partie culminante du récit pour se sentir autorisé à relever d'éventuelles maladresses de la part du romancier. David Walker met en relief une apparente contradiction à propos du moment où le Pasteur aurait commencé à saisir le sens des phrases jusque-là mystérieuses d'Amélie. Maladresse de la part de Gide ? ou indication supplémentaire de la mauvaise foi du Pasteur. Sans vouloir trancher, le critique semble plutôt disposé à condamner le Pasteur. Mais la possibilité que de telles ambiguïtés relèvent de l'inadvertance de l'auteur n'est certainement pas à exclure.

Une telle hypothèse nous paraît particulièrement séduisante en ce qui concerne la chronologie des divers points de repère, laquelle risque de nous laisser plus d'une fois perplexes. Il faut, par exemple, un certain travail de la part du lecteur pour établir qu'il s'agit des vacances de Noël de la deuxième année passée par Gertrude dans la famille du Pasteur lorsque Jacques, le bras cassé, s'intéresse pour la première fois à l'éducation de l'orpheline. Gertrude entre à la clinique le 20 mai suivant. Elle est censée y rester trois semaines, mais on apprend que le 27 elle doit sortir le lendemain. Aucun commentaire n'accompagne cette sortie précoce. On apprend plus tard qu'au cours de cette seule semaine Gertrude aura été non seulement opérée mais convertie au catholicisme à la suite de la lecture commentée que Jacques lui fait des écrits de saint Paul. (Le Pasteur ne paraît pas lui rendre visite pendant son séjour à l'hôpital. Redoute-t-il le moment d'être vu par elle ? Reste que le lecteur s'étonnera qu'il n'y fasse pas la moindre allusion.) Cette quasi-contradiction n'échappera pas à Dorothy Bussy qui, en tant que traductrice de la *Symphonie*, n'hésitera pas à la signaler à l'auteur [4].

---

3. V. Edmund Gosse, *Books on the Table* (Heinemann, 1921), pp. 285-90.

4. V. Claude Martin, éd. citée, pp. LXXXVI-LXXXVII, et la *Correspondance* Gide-Bussy, t. II, p. 262.

À plusieurs reprises le lecteur est autorisé à se sentir privé de renseignements qu'il juge nécessaires. Quand est-ce que le Pasteur arrive à parler à Gertrude de l'opération qu'on lui fera subir ? Dans la célèbre note datée de la *« Nuit du 19 mai »* il affirme catégoriquement : *« J'ai revu Gertrude et je ne lui ai point parlé »*. On doit supposer qu'il lui communique la grande nouvelle dans la nuit de la même journée, au cours de l'entretien remplacé par des points de suspension. On est accoutumé à voir dans cette espèce d'ellipse les détails non racontés de l'assouvissement de sa passion. On ne trouvera sans doute pas à redire à une telle réticence, mais l'absence des propos présumés sur l'événement par lequel Gertrude aura la miraculeuse possibilité de quitter son état de phénomène est plus sûrement faite pour nous laisser sur notre faim. On aura du mal également à situer la controverse théologique entre le Pasteur et son fils. Il s'agirait d'une conversation qui, le 3 mai, venait d'avoir lieu. Pour des raisons d'ordre logique la conversation ne serait pas à situer pendant la semaine de vacances que Jacques passa en famille à Pâques. (Elle doit avoir lieu à une date postérieure au 25 avril.) Pourtant, le Pasteur n'y voit pas la nécessité d'expliquer la nouvelle présence de Jacques au foyer familial. Il est difficile d'accorder une signification à ces lacunes qui trouent le récit du Pasteur. Nous voilà devant l'hypothèse que Gide cède bien trop vite à son ambition de nous montrer un personnage pris dans une perspective personnelle myope. Il ne semble pas en effet avoir toujours su distinguer entre une ambiguïté suggestive et une simple confusion des faits que le lecteur risque de trouver déconcertante.

Toute invitation à une lecture du récit du Pasteur doit nécessairement reconnaître qu'il soulève des questions fondamentales à propos de son véritable statut. Au premier abord on pourrait imaginer que le récit représente une réponse tardive à l'injonction du docteur Martins, lequel conseille au Pasteur de tenir un journal, notant, sans doute à la manière d'un scientifique qui fait une expérience, toutes ses tentatives pédagogiques et les effets qu'il aurait observés. Mais en y regardant de près, on constate bien sûr que son récit n'obéit que faiblement à l'idée du journal préconisée par le docteur. Le fait même d'en commencer la rédaction si tardivement lui ôte une grande partie de sa valeur scientifique. Et lors d'une relecture, la nature hautement subjective du récit n'échappera à aucun lecteur. Son auteur croit *« inutile de noter ici tous les échelons premiers de cette instruction de tous les aveugles »*, mais nous restons conscients que les nombreuses ellipses et la sélectivité extrême en ce qui concerne les faits relatés témoigne d'une impatience pour arriver vite à ce qui le préoccupe au moment de la rédaction. Ce qui revient à dire qu'en fait il ne s'agit jamais de l'histoire pure et simple de l'éducation de Gertrude.

David Walker, pour sa part, est amené à s'interroger sur l'origine du journal du Pasteur, mais il se limite à lier l'acte d'écrire à la circonstance fortuite de l'abondante chute de neige qui fit de celui-ci un prisonnier dans son propre foyer. Que l'on nous permette d'apporter d'autres réponses à cette question, lesquelles auraient l'intérêt de mettre en lumière non pas un narrateur à prendre à chaque instant en défaut mais un conflit intérieur dont il est au moins partiellement conscient. Commençons par faire le bilan de la situation telle qu'elle fut en ce mois de février enneigé. Bien que Gide doive savoir que l'histoire revêtira ultérieurement un aspect bien romanesque, aucune idée de comment l'histoire de Gertrude se déroulera par la suite ne peut appartenir au Pasteur. Pour l'instant, il s'agit uniquement de l'instruction religieuse de sa pupille en vue de sa première communion prévue pour Pâques. C'est une situation qui pour lui est à l'opposé d'une intrigue romanesque quelconque dans la mesure où elle favorise l'illusion que le statut quo se maintiendra pour toujours. Ainsi Gertrude restera telle qu'elle est, toujours à retrouver dans des conditions pareilles chez Mlle Louise, lieu privilégié entre tous, aux yeux du Pasteur. Si cela est une situation qui l'arrange beaucoup, c'est justement parce qu'elle lui permet de ne pas aborder en face ses propres sentiments. Quant à l'abondante chute de neige, elle n'est pas à qualifier de détail insignifiant, mais on aurait tort de n'y voir qu'une circonstance qui fait de l'acte d'écrire le simple effet de loisirs inattendus. Laissant de côté le fait que Gide a besoin d'une circonstance qui empêche un présent plein d'incidents de s'empêtrer dans la rédaction des événements qui avaient vu le jour jusque-là (ce qui aurait eu le tort d'avancer l'histoire avant que le lecteur n'entre en pleine possession du passé), nous constaterons que paradoxalement l'emprisonnement forcé accorde au Pasteur ce qu'il désire avant tout dans ses rapports avec Gertrude : la cessation, pour ainsi dire, du temps. En d'autres termes il s'agit d'une circonstance qui rend l'acte d'écrire particulièrement attrayant. Car il ne s'y passera surtout rien pour le contredire dans sa supposition que l'histoire de Gertrude, entendue par lui uniquement comme l'éducation de sa pupille chérie, touche à sa fin. Avec sa première communion, son éducation sera complète. S'ensuivra, selon une telle optique, une existence idéale à tous les égards.

Mais à un niveau plus profond, il peut très bien y avoir d'autres stimuli, à commencer par la très forte probabilité que même si les conditions météorologiques permettent au Pasteur de s'envelopper dans une fiction délicieuse, son journal répondrait aussi, sans doute à son insu, aux sentiments complexes qui naissent en lui à la suite de la découverte que Jacques est amoureux de Gertrude. On l'a souvent constaté, les allusions à ce qui s'était passé au cours des six mois qui précèdent le moment de la

rédaction sont curieusement minces. Mais si le Pasteur dit très peu par rapport à cette période — l'absence totale de toute référence aux vacances de Noël ne manquera de frapper le lecteur sensible à combien les lacunes dans ce texte sont révélatrices — les événements de l'été précédent lui auraient donné de quoi réfléchir. Il est néanmoins à supposer que c'est l'acte même d'écrire qui le rapproche du moment où il ne lui sera plus possible de se cacher la véritable nature de ce qu'il ressent pour sa pupille. Finalement, il a beau jouer à cache-cache avec sa propre personne, il sait instinctivement mettre l'accent sur les propos et les réactions qui servent d'indices du conflit entre le projet tel qu'il le voudrait et le projet tel qu'il s'impose malgré lui, facilitant par là, d'ailleurs, la tâche du lecteur hostile à son égard.

Il serait pourtant faux de prétendre que le Pasteur entreprend l'histoire de Gertrude avec le seul propos — inconnu de lui — d'effleurer l'ambiguïté de ses sentiments intimes sans être amené à y voir plus clair. Tout porte à croire qu'il est conscient, du moins en partie, du fait que la rédaction de son texte suppose un lecteur quelconque. Si d'un côté il est lui-même le destinataire de son récit, de l'autre il n'ignore pas la possibilité que son texte sera lu par autrui. Initialement il s'agit d'Amélie comme lectrice éventuelle. (On notera que lorsqu'il croit nécessaire de se justifier, c'est chaque fois à l'égard d'Amélie, ce qui nous fera penser irrésistiblement aux rapports entre Gide et Madeleine à l'époque de la composition du récit.) Plus tard, le destinataire nous est donné simplement comme *« celui qui par aventure lirait ces pages »*. Constatons donc que nous avons affaire ici, comme sera le cas plus tard avec *Le Nœud de vipères* de Mauriac, à un texte qui change profondément de nature sous l'influence de sa propre écriture. Reste à mettre en évidence le fait que si le Pasteur attend six mois avant de commencer son histoire, son activité principale pendant cette période, à savoir la re-lecture de la Bible, doit se considérer comme le catalyseur qu'il lui fallait. En d'autres termes, chez lui l'acte d'écrire naît très précisément d'une activité de lecteur, phénomène qui se répète à l'intérieur de la composition, lorsque sa lecture rétrospective du Premier Cahier non seulement amène une certaine compréhension de soi-même mais sert de tremplin à une reprise du journal qu'il avait délaissé pendant un certain moment.

Il sera évident que *La Symphonie pastorale* nous semble être un texte qui répond à un noyau de besoins entremêlés dont aucun ne prend le dessus. Nous tenons à souligner qu'à notre sens, on mésestimera la signification de cette œuvre — sans doute bâclée, surtout dans sa deuxième partie — à moins de reconnaître que le Pasteur, à force de jouer avec les possibilités de l'écriture en tant que véritable écrivain, est tout autre qu'un sim-

ple chroniqueur plus ou moins inconscient de son énorme mauvaise foi. Si nous avons mis en évidence ce qui sépare notre lecture de ce récit de celle proposée par notre ami David Walker, ceci n'implique nullement de notre part un refus de reconnaître les très grands mérites de son étude, laquelle sera lue avec profit par tout lecteur qui se trouve aux prises avec les *Nourritures* ou la *Symphonie* pour la première fois. Quant à ses amis gidiens, ils lui sauront indéniablement gré d'avoir eu l'heureuse idée d'étudier en contrepartie deux textes de notre auteur aussi parents qu'ils sont disparates.

MICHAEL TILBY.

Amis,
ne négligez pas
de lire le présent numéro
de votre revue
jusqu'aux
pages 374 et 375

! ! !

MARC ALLÉGRET

CINÉASTE ET CRITIQUE

Textes, documents, inédits
rassemblés par
DANIEL DUROSAY

Remerciements

La gratitude est un plaisir infiniment recommencé. On ne s'étonnera donc pas de voir reparaître en ce lieu, en raison de leur concours toujours généreux, d'abord des noms familiers aux chercheurs. Pour les documents et les inédits : Mmes Danièle Rosch-Allégret, Catherine Gide, et Lise Jules-Romains ; pour la filmographie, M. Philippe Ancelin-Malausséna, qui consentit à détacher de son travail universitaire cette importante contribution. Quant à la généalogie, dont la mise au point résulte d'une longue enquête, elle a bénéficié de multiples collaborations, tantôt sur la marche à suivre : M. Michel-Edmond Richard, naguère attaché de recherches au C.N.R.S., et M. Christian Wolff, Conservateur en chef adjoint au Service des Archives du Bas-Rhin ; tantôt pour les faits : les membres d'une famille très ramifiée, à commencer par Suzanne Allégret, qui rédigea pour les besoins de Marc, une ébauche manuscrite de tableau, notre premier fil conducteur. Ensuite vinrent les informations issues des branches plus ou moins éloignées : Mme Colette Sandoz et M. Antoine Griset de Paris ; Mme Isabelle Vincendon et surtout Mme Gaston Ehrhardt de Strasbourg ; M. Jean Ducasse-Allégret de Limoges. Au-delà de notre reconnaissance, puissent-ils tous trouver ici une trace réfléchie de leur travail, de leurs souvenirs, ou de leurs archives !

Le démon de la nuit

par
DANIEL DUROSAY

Vingt ans déjà qu'il s'est éteint, le 7 novembre 1973. À l'occasion de cet anniversaire, le lecteur gidien, qui sait la place importante tenue par Marc Allégret dans la vie de Gide, ne sera pas surpris qu'on lui propose des éléments de réflexion sur la carrière du cinéaste. Trop de pièces sur sa vie sont encore réservées, et la consultation de ses films ne peut toujours être conduite de manière systématique ou aisée, dans un cadre approprié à l'étude, pour que le temps d'une synthèse soit venu. Mais il est possible d'apporter quelques pierres en attente, en guise de jalons préliminaires, non seulement sur l'œuvre de Marc Allégret, mais aussi sur l'espèce de frénésie cinématographique dans laquelle l'écrivain fut entraîné à sa suite.

La pièce maîtresse autour de laquelle ce dossier d'études et de réflexions s'organise est une filmographie générale, jusque là disséminée sans esprit de cohérence, et pour la première fois regroupée dans le même espace, grâce aux soins de Philippe Ancelin. Elle fait apparaître en Marc Allégret le réalisateur de près de 80 films, courts et longs métrages confondus, sur une période particulièrement longue, de 1927 à 1970, et pratiquement sans interruption, puisqu'il fut de ceux qui continuèrent à tourner sous l'Occupation, dans les studios de Nice. Son œuvre s'inscrit dans un créneau temporel assez précisément défini : de l'avènement du parlant à l'avènement de la télévision. Il le déborde très peu : avant 1930, quelques films muets ; à l'autre bout, un seul film pour la télévision — le *Portrait-Souvenir d'André Gide*. Mais on comprend que plusieurs courts métrages de la fin, fondés sur l'exploitation des collections récupérées à la mort des frères Lumière, s'adressaient eux aussi au petit écran et amorçaient une reconversion, qu'il n'était plus temps, pour leur auteur, de pousser très loin. Même si sa production se fait rare à partir du milieu des années soixante, elle n'en a pas moins continué jusqu'à la veille de sa disparition. Près de quarante-cinq ans de cinéma, cela donne la mesure d'une vocation pour l'art des salles obscures, doublée d'une frénésie de tourner qui touche au démon, — un démon de la nuit, pour le meilleur

quelquefois, et parfois pour le pire. Comment douter cependant qu'en sa personne n'ait résidé quelque passion attractive et communicative, si l'on considère qu'il aspira dans son sillage une partie de la famille, au sens large : non seulement l'« oncle » André, mais bientôt son cadet Yves, et plus tard, toujours parmi ses proches, Édouard Gide et Dominique Drouin ? Jamais, en revanche, et le fait peut surprendre, il ne fit tourner sa très jeune épouse (elle avait dix-sept ans de moins que lui), Nadine Vogel, mariée à vingt et un ans, entre deux films, en 1938, au plus fort du succès.

Dans une production tellement abondante, tout, assurément, n'est pas de qualité égale, et l'on peut même discuter si l'excellence fut jamais atteinte par le réalisateur de *Lac aux dames*, d'*Entrée des artistes*, ou de *Julietta*. Sans doute, en lui l'homme de métier, le technicien, le directeur de plateau, domina le créateur, au sens absolu du terme : toujours à l'affût d'une possible « adaptation », il quêtait incessamment les scénarios, mais ne les écrivait guère ou alors en collaboration, sollicitant pour cela ses amis les plus proches, au premier rang desquels, dans les années trente, Gide et Martin du Gard, les entraînant plus d'une fois dans des impasses, parce que la production ne suivait pas, ou que ce qu'ils proposaient était trop ambitieux. On demeure étonné qu'il n'ait pu donner le meilleur de lui-même avec ses meilleurs amis. *La Symphonie pastorale* lui échappa. Il est vrai qu'il reste son *Avec André Gide*, mais c'est un témoignage, un acte de dévotion et d'amitié ; ce n'est pas une œuvre de pareille ambition.

Cet appétit de cinéma se manifestait d'une autre manière, dont beaucoup encore lui savent gré : Marc Allégret fut un découvreur, unanimement reconnu, de jeunes talents. Le nombre de chemins qui croisèrent sa grand-route ! À cela d'abord servira notre index, à mesurer combien cet homme se trouva, en position d'animateur, dans sa période la plus prospère, au centre du monde cinématographique français. Sa carrière, son esprit sont d'ailleurs presque exclusivement nationaux. Certes, au début du parlant, avant la pratique du doublage, il lui arriva de travailler aux studios berlinois de Babelsberg. Mais, quoiqu'il parlât l'anglais très couramment, il se tint à l'écart d'Hollywood, et s'il quitta la France, un peu, ce fut pour l'Angleterre.

Dès le départ du parlant, le système lui dicta de s'appuyer sur des vedettes, qu'il alla chercher au théâtre, quand ce n'était pas au music-hall, et qu'il lança : Fernandel et Raimu, c'est lui. Raimu, qui n'était pas commode à apprivoiser, a laissé de son découvreur un hommage qui définit sa touche et son tact : « Celui-là, c'est autre chose. Il vous laisse aller, mais

on sent bien qu'il est là, et que rien ne lui échappe [1]. » Faire défiler les noms de ceux qu'il eut la chance de diriger confine au palmarès et à l'anthologie : un bel annuaire ! Avant la guerre, tout ce qui chante et qui danse : Janie Marèse et Joséphine Baker ; les débutantes en leur premier éclat : Simone Simon, que sans doute il aima, Odette Joyeux, Arletty, Danièle Darrieux ; à leurs côtés, de jeunes premiers : Charles Boyer, Pierre Brasseur ; il fit des couples inédits : Michèle Morgan et Jean-Pierre Aumont ; reprit les plus fameux : Edwige Feuillère et Pierre-Richard Wilm ; bientôt les rois et les reines du théâtre : Popesco, et l'altière Dorziat, Jouvet ainsi que Copeau (sans *La Dame de Malacca* et *Sous les yeux d'Occident*, comment connaître le jeu si contenu, si raffiné de Copeau ?) ; avec eux, ce seigneur de l'écran que fut Jules Berry ; puis les étranges, les inclassables : Blin, Blier, Barrault, Dalio ; les infatigables et talentueux seconds rôles, partout à l'aise, chez lui comme chez eux, toujours prêts à faire rire, furent aussi de sa distribution, de façon répétée : les Bussières, Carette, Roquevert, et autres Larquey. Après la guerre, il eut un renouveau. Son association avec Vadim, qu'il choisit comme scénariste au sortir d'une école de théâtre, et qui, dans ses mémoires prématurés, ne marchande pas sa reconnaissance [2], le mit à nouveau à niveau d'une autre jeunesse : Delorme et Deneuve, Brialy et Belmondo, Gélin et Dewaere ; il aimait les farceurs, et fut servi : Bourvil, Cowl, Dufilho et Galabru ; mais il eut aussi la Comédie Française, avec Delamare et Debucourt. Et cette fois encore, les reines de ce temps-là : Micheline Presle, Martine Carole, enfin Brigitte, à deux reprises — dans *Futures vedettes* et *En effeuillant la marguerite* — en cadeau de Vadim.

Donc il aimait le cinéma ; le cinéma l'aimait ; vite il se saisit de sa jeune énergie, et la dévora ; ce fut sa chance, et aussi sa passion — entendons, cette fois, que son œuvre en souffrit, et sans doute en fut contrariée. Ce que montrera l'autre partie du dossier, « Allégret critique » — délibérément ce titre déborde son sujet, pour souligner d'un trait provoquant l'intérêt des textes redécouverts — c'est qu'à son métier de cinéaste l'apprenti, sans qu'on l'eût aperçu peut-être, s'était préparé, entre 1927 et 1929, avec les moyens du bord, dans une époque où nulle école de cinéma n'existait. En mordu, il courait les salles les plus élitistes de Paris — le *Ciné-Club* et *La Tribune Libre du cinéma* — où l'événement, en dépit des censures et des circuits, risquait de se produire. Là, il cher-

1. Propos cités dans Roger Richebé, *Au-delà de l'écran, 70 ans de la vie d'un cinéaste*, éd. Pastorelly, Monte-Carlo, 1977, p. 285 .
2. Voir en particulier R. Vadim, *Mémoires du diable*, Stock, 1975, pp. 94-7.

chait le chef-d'œuvre ; au retour, dans diverses revues, il écrivait ses découvertes, et plus souvent ses déceptions. Ses chroniques — certaines encore à retrouver peut-être — ne sont pas des exercices de style. Des exercices, et des écoles, pourtant, oui, en ce qu'elles participent d'une formation, d'une réflexion, sinon d'une théorie, sur le septième art. Car elles trahissent, plus qu'elles ne montrent, une ambition esthétique, doublée d'une attente, un état de veille technologique. En tant que spectateur, le jeune homme revendique l'autonomie du cinéma par rapport à la littérature, qui si souvent l'asservit. De manière visible, il cherche la définition d'un langage cinématographique, à ce moment-là seulement par l'image ; l'adhésion immédiate au sonore, lorsqu'il se présenta, se comprend dans la continuité de cette recherche d'une spécificité cinématographique.

À peine entrait-il dans la carrière que le cinéma parlant justement le happa. Un jeune producteur de son âge, Pierre Braunberger, retour d'Amérique, peut-être le seul, en 1928, à croire que le parlant serait irrésistible, tourne le premier film parlant et chantant français — en Angleterre ! Le succès fut tel que Roger Richebé, qui possédait ou contrôlait un important circuit de salles dans le Midi, sentant la bonne affaire, s'associe au premier, et construit un studio à Billancourt, pourvu des derniers perfectionnements, dans le but de produire quatre ou cinq films par an, et se hisser par là au rang des plus grands, juste derrière Pathé et Gaumont — un pari gagné dès 1931 [1]. Les « frères Allégret », c'est ainsi qu'il les nomme [2], sont de la promotion des « frères Prévert », piaffant d'impatience, et disponibles à point nommé pour l'aventure. Ils font équipe ; dans les génériques, leurs noms se mêlent ; ils sont engagés, sur des postes d'assistants, bons à tout faire, et en particulier des courts métrages d'une vingtaine de minutes, destinés aux programmations de première partie. La recette était courte et carrée : une vedette de théâtre, sous contrat pour une dizaine de films — en l'occurrence, Fernandel — la réutilisation des décors montés pour les grandes productions, ainsi que des restes de pellicules ; au total, un prix de revient insignifiant. Il se tourna en un an quatorze de ces produits bâclés à la chaîne, dont probablement six échurent à Marc [3]. Sa chance personnelle se produisit sur le tournage de *Le Blanc et le noir* : la colère improvisée du réalisateur, R. Florey, fâché contre la lésinerie de la production, et qui prétend se retirer du film, à

1. R. Richebé, *op. cit.*, p. 89.
2. *Ibidem*, p. 59.
3. *Ibidem*, p. 63.

seule fin d'être rappelé. Mais le producteur entend qu'on le respecte, et c'est tout bonnement l'assistant qui finit le film. Comme il a montré ses preuves en la circonstance, pour le suivant, *Mam'zelle Nitouche*, en 1931, Marc Allégret passe réalisateur en titre.

À dater de ce jour, se produit un enchaînement pathétique : une succession accélérée et un asservissement ; deux autres années de délire pendant lesquelles le jeune cinéaste est condamné à produire et condamné au succès, bientôt étouffé par ses succès. Les grandes ambitions, les exigences consignées dans les textes critiques des années précédentes fondent devant les exigences du marché, devant la nécessité de foncer le plus hâtivement possible dans la brèche ouverte par le parlant, qui semble défaire toutes les spéculations échaffaudées précédemment. Le drame, au fond, de cet enfant chéri des années trente, c'est que préparé pour un premier métier, le cinéma muet, il est précipité dans la pratique d'un art nouveau, avant qu'il ait pu, qu'on ait pu réfléchir les enjeux, les modalités et les conséquences d'une si considérable novation. Ses articles sont là pour montrer qu'il eût aimé prendre son temps, mais la technique mène le jeu. On s'engouffre dans le théâtre filmé, le film chantant, l'opérette. Cette allure vertigineuse conduit Marc Allégret au sommet : *Fanny*, la suite du *César* de Pagnol, raffle un succès d'audience, par ce supplément de parlant qu'offrait l'accent méridional. « *Fanny* fut un triomphe », peut écrire avec émotion son producteur [1], « Seize millions de chiffres d'affaires en 1933 pour le stock de Braunberger-Richebé et vingt-deux millions pour la Société Pagnol grâce à *Fanny* ! » Il s'ensuivit deux ans de répit. Mais à partir de *Lac aux dames*, en 1934, Marc Allégret tourne au réalisateur suroccupé, sollicité, qui, bon an mal an, boucle ses deux ou trois films, sans discontinuer. Il n'est plus que cinéma, se laisse porter par le succès facile, par le film suivant, réunissant sous son nom les noms qu'il veut. S'il écrivait, s'il écrivait des lettres ressemblant à quelque chose, nous ignorons. Selon toute vraisemblance, il a détruit ses billets à Gide de cette époque, car il n'en subsiste aucun, comme pour biffer, peut-être, devant la postérité, une partie de lui qui n'était plus ou se survivait, mais il a préservé celles de l'indéfectible ami. On n'en peut donc juger avec certitude : était-il persuadé que, faute d'être ce qui s'appelle *rédigées*, faute de temps, ces lettres qui ont existé étaient insignifiantes et ne méritaient pas de passer le temps de leur utilité ?

Il est difficile de croire, dans les conditions de bousculade où il travaillait, que le cinéaste avait le loisir de sélectionner ses sujets avec atten-

1. *Ibidem*, p. 95.

tion. Une ligne de force pourtant paraît se dégager : spontanément, il était plus à l'aise dans la comédie légère que dans les grands sujets. *Julietta*, en particulier, a quelque chose d'un Marivaux simplifié et de comique souligné, qui suggère une atmosphère de grâce et de bonne humeur dans laquelle le réalisateur eût pu briller, si le temps et les moyens avaient été donnés. Mais, au-delà de considérations sur ses débuts à la fois si faciles et dangereux, il faudra du temps, si l'on ne se satisfait pas des occasions saisies ou des hasards de la production, il faudra du temps pour ajuster et tenir, en une appréciation équitable, les deux bouts d'une carrière contrastée qui commence dans le sourire avec *Mam'zelle Nitouche* et finit dans les larmes avec *L'Amant de Lady Chatterley*.

Une calligraphie discrète

par
MARCEL OMS

Longtemps considéré comme un cinéaste à l'univers insouciant volontiers frivole et délibérément juvénile, Marc Allégret a bâti sa réputation sur son art à découvrir de jeunes talents de Simone Simon à Gérard Philippe. Ce n'est certainement pas un hasard si son film le plus célèbre et le plus caractéristique a été précisément *Entrée des artistes*, qui décrit le milieu des jeunes comédiens, leurs amours, leurs intrigues leurs espoirs et leurs désillusions. Lui-même remarquable directeur d'acteurs, homme d'une grande culture et d'un raffinement exquis, Marc Allégret est entré dans l'histoire du cinéma français dès 1927 par la « porte étroite » du témoignage en ramenant de son voyage au Congo avec André Gide un film où affleure la séduction des corps d'ébène sur cet immoraliste de notre écran. Il reviendra d'ailleurs, en 1952, sur l'univers d'André Gide par un film-témoignage qui constitue une intéressante tentative d'effraction de l'univers d'un grand écrivain par la caméra indiscrète d'un habile observateur.

L'un des plus réguliers créateurs des années trente, Marc Allégret sut être un pertinent analyste de l'âme et de l'univers féminins. Qu'il s'agisse de comédies (ou opérettes) telles que *Mam'zelle Nitouche*, *La Petite Chocolatière* ou *Zouzou*, d'adaptations comme la *Fanny* de Pagnol, de chroniques douces-amères comme *Les Petites du quai aux fleurs*, *La Belle Aventure*, ou encore du trop méconnu *Félicie Nanteuil* dont la carrière fut entravée par la censure de Vichy, Marc Allégret a donné à ses portraits féminins une touche d'acidité qui est la marque d'une vision lucide et fascinée, entre attraction et répulsion : *Lac aux dames* (d'après Vicky Baum), *Lunegarde* (reconstruction du livre de Pierre Benoit non dépourvue de lecture critique), *Maria Chapdelaine* (d'après Louis Hémon) et même *L'Amant de Lady Chatterley* (d'après Lawrence).

Son chef-d'œuvre reste néanmoins le savoureux *Hôtel du libre-*

échange, dont le scénario brode une série de situations vaudevillesques et distille un savant dosage de quiproquos conduit de main de maître. Jouant sur l'unité de lieu et les possibilités d'un décor de portes, couloirs, chambres et vestibules, le metteur en scène retrouve la grande tradition française d'un Feydeau, non sans un certain piment qui rehausse toujours les plus banales situations. Bref, *L'Hôtel du libre-échange* est un amusant reflet de la société francaise de 1934, à un tournant de son histoire.

Sans jamais démériter vraiment, la carrière de Marc Allégret a su concilier les séductions du commercial *(En effeuillant la marguerite*, avec Brigitte Bardot 1956) et les risques de l'adaptation d'œuvres subtiles ou audacieuses *(Le Bal du comte d'Orgel*, d'après Radiguet). Marc Allégret n'a donc pas toujours mérité le purgatoire auquel le condamnèrent souvent critiques et historiens au nom d'une exigence de « réalisme » que favorisait la confrontation familiale avec son frère Yves. Aujourd'hui, à y regarder de plus près, dans son élégance raffinée, sa calligraphie discrète, l'œuvre de Marc Allégret dépasse d'assez loin la production nationale courante et témoigne avec une grande justesse de ton sur une société dont l'insouciance était une manière d'oublier qu'elle allait à la fin de ses valeurs. On ne peut valablement étudier le cinéma du début du sonore aux années cinquante sans repérer, à travers les visages de femmes, les passions et les frivolités, les déchirements et les compromissions, l'ambiguïté profonde de la France de cette époque.

[Notice parue dans *900 cinéastes français d'aujourd'hui*. Dictionnaire établi sous la direction de René Prédal. Paris : Éditions du Cerf-Télérama, 1988, 515 p., aux pp. 16-8. Le titre est de la Rédaction. Celle-ci adresse ses remerciements aux Éditions du Cerf-Télérama, qui ont autorisé la reproduction de cet extrait.]

Marc Allégret critique : exercices de formation

par
DANIEL DUROSAY

I

Sans être de haute volée, l'article de Close Up *appartient à la période de formation du cinéaste, qui s'étend de 1924 à 1930, entre le premier apprentissage empirique de la caméra quelques mois avant le départ pour le Congo, et l'engagement du débutant par la Société Braunberger-Richebé, dont il va devenir, pendant deux années frénétiques, de 1930 à 1932, un des fournisseurs attitrés. Cette chronique — on en relève quelques autres dans* La Revue européenne, *en avril, puis en juin 1928, comme celle que nous reproduisons à la suite, mais rien de plus pour les années 1927 et 1929 — illustre l'aspect théorique et réfléchi de cette formation, en quête de références. Depuis le succès d'estime, fort confidentiel, recueilli par son* Voyage au Congo, *en juin-juillet 1927, Marc Allégret progressait lentement, et classiquement, par quelques documentaires de court métrage (un en 1927, deux en 1928), qui devaient lui laisser bien du temps libre, et procurer peu de ressources. La voie des comptes rendus était une façon de se faire connaître et produire quelque argent, en attendant des propositions plus concrètes.*

Gide ne se contentait pas de seconder ces ambitions, en fournissant des scénarios — certain Oroscope, *qui n'eut grâce et ne trouva preneur, figure en annexe de sa lettre à Marc du 1er juillet [1928], ainsi que le mythique* Papoul ou l'Agadadza, *produit par Pierre Braunberger en 1929, qu'il dit perdu depuis la dernière guerre, et auquel l'écrivain, selon lui, aurait collaboré. À n'en pas douter, dans ces années incertaines, Gide engageait aussi le jeune homme vers cette voie parallèle de la presse spécialisée. Du moins peut-on le penser, à lire une autre de ses missives, un peu postérieure au texte ici retenu, puisqu'elle date du séjour à Gréoux-les-Bains, 5 juillet [1929] :*

Dearest

Le Grix souhaite de toi, pour la *Revue Hedomadaire*, un article

documenté, explicatif et critique (et intéressant) sur la question du contingentement en matière cinématographique. Il m'a demandé ça sans nulle provocation de ma part : je veux dire : demandé si tu n'étais pas particulièrement qualifié pour exposer cette question à ses abondants lecteurs.

J'ai dit que je t'en parlerais au plus tôt ; ai failli t'envoyer une dépêche à ce sujet, mais craint de donner à cela un caractère d'urgence excessif. Simplement Le Grix le souhaite : le plus tôt possible. — Je t'engage vivement à accepter, à écrire aussitôt à François Le Grix, *Revue Hedomadaire*, rue Garancière, et à lui demander s'il n'y aurait pas lieu de parler également des films sonores et parlants. Si cela ne mériterait pas un second article ? pour ne pas encombrer le premier. Et peut-être cela ferait-il le début d'une chronique régulière, qui te donnerait peu de peine et beaucoup de crédit. Penses-y tout aussitôt et va en parler à Le Grix dès ton retour de Paris [*sic*].

N'ai pas abordé la question rétribution.

Ai rêvé cette nuit que tu acceptais à la grande joie et réjouissance générale [1].

Un an plus tôt, il ne s'agit pas encore d'une de ces grandes revues parisiennes, mais bien d'un tout nouvel organe de cinéma : Close up, *publication internationale, de création récente (1927), et de diffusion restreinte, éditée en Suisse par Pool, à Territet. Sa direction était anglaise (K. Mac Pherson, assisté de Bryher), mais elle visait également le public français, auprès duquel elle affichait un correspondant : Marc Allégret précisément, qui lui donna quelques textes, de manière irrégulière. L'anglais prédominait nettement dans les sommaires, mais chaque numéro présentait toujours un ou deux articles en français ; on y trouvait, par exemple, les signatures de Jean Prévost et Freddy Chevalley. Elle était imprimée en France, chez Maurice Darantière, à Dijon, assez luxueusement, sur papier glacé, avec des cahiers de clichés extraits des films récents. Les abonnements (de 70 F par an) étaient reçus à Paris aux Librairies Gallimard, Flammarion et Shakespeare and Company. Adrienne Monnier et Sylvia Beach y faisaient la publicité de leurs librairies ; la Société Néofilm, qu'on trouve associée aux premières productions de Marc Allégret, et notamment au* Voyage au Congo, *se présentait comme un regroupement de jeunes producteurs sous la direction d'Alberto Cavalcanti. Pierre Braunberger, qui n'avait guère plus de vingt-cinq ans à l'époque, s'y affichait également comme distributeur. Ces indications suffisent à préciser le public visé (une élite avertie, une jeunesse passionnée) et le niveau d'intervention :* Close up *était une revue*

1. Inédite, archives particulières.

de réflexion esthétique et critique de belle tenue sur l'art cinématographique [1].

Le sujet de la chronique porte, pour l'essentiel, sur un film : Maldone, *intéressant à bien des égards, par son réalisateur, Jean Grémillon, et par son producteur, Charles Dullin, en pleine affirmation de son talent. Depuis 1921, les ambitions de ce dernier ne cessent de s'élargir : cette année-là, il crée une école de comédiens, l'Atelier, qui correspond à ses projets de renouvellement dans l'interprétation et qui donne des spectacles d'essai en province et dans de petites salles parisiennes. En 1922, il loue le Théâtre Montmartre, et entame la première de ses dix-huit saisons qui allaient notamment faire connaître Pirandello au public français et porté* Volpone *au triomphe. La création en 1927 d'une société de production — les Films Charles Dullin — est une autre extension de cette activité multiforme ; elle est généralement peu étudiée dans les biographies courantes de l'acteur, sans doute parce que son activité fut trop brève, limitée peut-être à l'année de sa création, étranglée par les finances fragiles de la troupe et l'insuccès de son premier film. Monique Surel-Turpin, dans son* Charles Dullin [2], *affirme que l'acteur n'était venu au cinéma, à contre cœur, que pour renflouer les finances désastreuses de son théâtre. Toujours est-il qu'en 1924, il avait campé un Louis XI inhabituel, rayonnant de jeunesse et d'intensité dramatique, dans un film à grand spectacle et somptueux effets de mise en scène, réalisé par Raymond Bernard :* Le Miracle des Loups. *L'intrigue retraçait l'affontement du roi de France avec Charles le Téméraire : 10 000 figurants avaient été engagés pour le tournage des combats devant Carcassonne, et 2 000 cavaliers pour la bataille de Montlhéry. Ce film de prestige fut un des premiers à être présenté en gala à l'Opéra. Il avait laissé une trace dans les mémoires, — et dans celle d'Allégret. On le sonorisa en 1930. Le succès avait été tel que, dans la foulée (1926), Dullin avait accepté de revenir dans une autre réalisation de R. Bernard,* Le Joueur d'échecs, *dont l'action se déroulait à la cour de*

1. Une réimpression à l'identique des années 1927 à 1932 a été produite à New York : Arno, 1973, 10 volumes (I, 1927 ; II et III, 1928 ; IV et V, 1929 ; VI et VII, 1930 ; VIII, 1931 ; IX, 1932 ; X, 1933), avec une introduction par Herman Weinberg, et un index dans le vol. X.

2. Louvain : Éd. des *Cahiers Théâtre Louvain*, 1985, 387 pp. Voir notamment aux pp. 40 sqq., et, dans le chapitre « Dullin et le cinéma », pp.204-5, une mention fugitive de l'épisode, sans indication de capitaux, ni durée de l'entreprise.

Catherine de Russie. Du coup, l'acteur s'était passionné pour le cinéma, et la société de production en était résultée, dans une intention d'art évidente dès l'origine. Il n'en sortit que deux films, semble-t-il, et tous deux de Grémillon : Maldone, *ainsi qu'un court métrage expérimental.*

Le scénario de Maldone *était dû à Alexandre Arnoux, jeune écrivain débutant, qui avait déjà collaboré quelques années plus tôt avec Dullin pour un spectacle intitulé :* Moriana et Galvan. *Sa passion pour le cinéma allait bientôt le conduire à la direction d'un hebdomadaire spécialisé —* Pour Vous *— lancé en 1928, par* L'Intransigeant, *où il serait un observateur attentif de l'apparition du parlant. Le décorateur était André Barsacq ; les interprètes, Dullin et sa troupe, Génica Athanasiou (l'Antigone de Cocteau), et Annabella. Quant au réalisateur, il s'agissait aussi d'un quasi débutant. Jean Grémillon, né le 3 octobre 1901, avait en effet 26 ans, un an de moins que Marc Allégret, lequel devait regarder avec la curiosité qu'on imagine, et sans doute un peu d'envie, la promotion de son contemporain à la réalisation d'un film de long métrage, dans des circonstances si favorables. Car jusque là, c'est-à-dire depuis son premier film en 1923, Grémillon avait dû se contenter, comme les autres, de courts métrages sur le revêtement des routes, l'industrie textile ou la formation des facteurs. Avec cela, lui aussi avait complété quelques programmes du Vieux Colombier de Jean Tédesco, — où le* Voyage au Congo *avait été présenté. Maintenant, le documentariste se trouvait propulsé dans l'univers plus lumineux de la haute création, sous le patronage d'un des maîtres de la scène. De toute évidence, dans une réflexion sur la carrière à venir,* Maldone *devait constituer pour Marc un point de référence et peut-être un exemple : l'entreprise était marquée du sceau de la jeunesse — celle du scénariste, du réalisateur, et de leurs interprètes — et par ailleurs, une exigence de qualité artistique était formulée par l'engagement d'un scénariste. De par les conditions artisanales de sa production, ce film devait échapper à la production commerciale courante et portait des espoirs d'accomplissement esthétique.*

Ce que pensa Allégret du résultat, on le vérifiera sur pièce. Il attendait une création cinématographique originale, il vit de la littérature adaptée, et même assez sommairement : le meilleur dans l'ordinaire, mais rien d'exceptionnel. L'erreur était aggravée par la longueur de la pellicule (3 800 m, ramenés plus tard, par l'exigence des distributeurs qui finirent par dénaturer l'ouvrage, à 2 800) — une ambition écrasante ! — et surtout, est-il souligné, par l'excès de virtuosité technique étouffant l'émotion. Cependant l'amateur d'images ne marchandait pas son admiration pour la qualité des paysages sur pellicule panchromatique — une

révolution technique sur laquelle Allégret prend parti, qui s'imposait définitivement en 1927, après plusieurs années où son usage n'avait cessé de gagner, entraînant, dans l'éclairage, le passage de la lampe à arc à la lampe à incandescence [1]. *On voit bien, à le lire, dans quelle direction se cherche le futur réalisateur : l'autonomie, par rapport au roman, d'un sujet propre au cinéma ; une demande plus subtile que des intrigues primaires ; une mesure dans la longueur et la durée ; la beauté des images ; l'affût technologique.*

Sans doute, la déception permet-elle de comprendre l'ouverture finale de sa chronique, sur La Passion de Jeanne d'Arc, *comme un report d'espérances. Ce que* Maldone *n'avait pas donné, le critique l'attendait désormais de ce film. Une telle échappée permet de comprendre l'impatience du spectateur en puissance, devant une sortie encore lointaine. Il fallut en effet deux ans de tournage (1926-1928) à C. Dreyer pour mener à bien son travail, attendu comme un chef d'œuvre. On juge, en ce cas, quelles rumeurs, pour une fois élogieuses et justifiées, anticipèrent, dans les cercles les plus avertis, l'admiration du public.*

De façon marginale enfin, un détour de l'article qu'on va lire permet de trancher définitivement un point de documentation que nous avions laissé en suspens dans notre introduction aux Carnets du Congo [2], *et dont nous avions repris la discussion dans un article du* BAAG [3] : *savoir s'il avait existé ou non, pour les tournages du* Voyage au Congo, *un appareil de cinéma, distinct du* Sept-Debrie, *très portable et léger, mais limité dans ses possibilités, le seul, en tout cas, à être nommé dans les papiers du cinéaste. Eussions-nous connu à l'époque ces confidences polémiques sur le* Parvo *Debrie, que notre hésitation, sans conteste, eût été levée, autrement que par des déductions.*

---

1. Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, t. 3, 1973, pp. 488-547.
2. Marc Allégret, *Carnets du Congo*, Presses du C.N.R.S., 1987, [rééd. 1993], notamment pp. 46-54.
3. « Images et imaginaires dans le Voyage au Congo : un film et deux auteurs », *BAAG*, n°80, octobre 1988, pp. 9-30, et notamment p. 12.

Notes sur quelques films : *Maldone*

par
MARC ALLÉGRET

Après le succès personnel qu'il remporta dans *Le Miracle des Loups* et dans *Le joueur d'Échecs*, Monsieur Charles Dullin a fondé une Société de Production : « Les Films Charles Dullin ».

Cette société a présenté son premier film : *Maldone*.

J'aimerais bien faire entendre avant de parler de ce film que, malgré tous ses défauts, *Maldone* est un film intéressant, qui fait honneur à la Société qui en a entrepris la réalisation. Les auteurs sont, par leur culture et leur intelligence, bien supérieurs à la plupart des réalisateurs, dont l'esprit primaire et prétentieux rend tant de films insupportables. C'est pourquoi nous attendons plus d'eux que des autres, et que nous les critiquons plus sévèrement.

Quand les metteurs en scène se persuaderont-ils qu'un bon scénario est aussi important qu'une bonne réalisation ? M. Dullin semble l'avoir compris. Au lieu de s'adresser à un scénariste quelconque il a demandé un scénario à un jeune écrivain fort estimé : M. Alexandre Arnoux. Est-ce le premier contact de M. Arnoux avec le cinéma ? ou est-ce vraiment ainsi qu'il conçoit le cinéma ? Le scénario qu'il a donné me semble fort peu « cinéma ». C'est de la littérature, et pas de la meilleure. À voir le film on a peine à croire qu'il a été fait d'après un scénario « original » et que ce n'est pas là une adaptation trop fidèle d'un roman.

À la suite d'un coup de tête, un fils de famille, Olivier Maldone, a quitté la maison paternelle, il s'est fait roulier. Les jours se suivent, les jours se ressemblent : Maldone, insouciant, conduit ses chevaux, qui tirent les lourds chalands sur les canaux. Le soir, dans les auberges, il aime à boire, à danser, à courtiser les filles. Il est heureux. Le jeune frère de Maldone, le dernier descendant de la famille, est tué dans un accident. Le domaine va-t-il rester sans héritiers ? Un vieux serviteur part à la recherche du fils prodigue, le retrouve, le ramène. Cinq années passent... Nous retrouvons Maldone riche, marié, père d'un enfant. Mais Maldone s'ennuie. Il est prisonnier de sa richesse. La vie paisible et monotone d'un petit château de province lui est insupportable. Il songe à la belle bohé-

mienne qu'il a rencontrée autrefois, près d'une écluse, à sa vie errante... Il reprend ses habits et abandonne la maison pour la seconde fois.

L'idée centrale du sujet est belle et intéressante. Mes critiques vont à la façon dont elle a été traduite à l'écran. Je n'aime pas non plus beaucoup cette division de l'action en deux parties que sépare un intervalle de cinq années pendant lesquelles nous perdons de vue le héros. Il aurait été intéressant de voir, d'entrevoir la transition, la réadaptation. Du moment que nous retrouvons Maldone cinq ans plus tard, nous devinons sans grand effort que, comme il était pauvre et heureux dans la première partie, il va être malheureux maintenant qu'il est riche, dans la seconde. Présentée ainsi, cette seconde partie est bien banale et conventionnelle. Pourquoi Maldone s'est-il laissé enchaîner ? Comment, peu à peu a-t-il lui-même forgé ses chaînes ?

Le réalisateur, Monsieur Jean Grémillon, est un jeune metteur en scène, dont nous avions déjà vu *Tour au Large*, un petit film d'étude sur la mer, qui a passé au Vieux Colombier. Grémillon est un technicien de premier ordre. Mais comment n'a-t-il pas compris que pour un sujet de ce genre, tout à fait d'émotion et de poésie, un peu de cœur remplaçait souvent avantageusement l'habileté ? Il nous a donné une éblouissante démonstration de sa virtuosité, mais qui fait le plus grand tort à l'ensemble du film. *Maldone* est une carte d'échantillon de tout ce que l'on peut faire avec un appareil. Rien ne nous a été épargné. Un film de virtuosité pure serait fort intéressant à condition qu'il ne dure pas plus d'une demi-heure ; mais au cours d'un film la recherche de l'angle pour l'angle devient horripilante. Et quelle erreur, au point de vue « art », comme au point de vue commercial, d'avoir présenté un film de 3.800 mètres. Les spectateurs qui avaient bien « tenu » jusqu'à l'entracte, dont le moral et l'opinion étaient à ce moment assez bons, sont sortis, à la fin, excédés, abrutis, soûlés. Il faut savoir choisir. Que de choses inutiles à élaguer ; des choses qui, je le sais, sont excellentes en elles-mêmes, mais qui font poids mort, qui entravent le développement du film. Si j'insiste un peu sur ce point c'est que nous attendions beaucoup du film de cette société, la première qui ait à la fois des directeurs de valeur et les capitaux suffisants pour mener à bien une œuvre importante. Nous avons été un peu déçus de voir un film dont l'émotion vraie est à peu près absente, un film de démonstration technique qu'une autre société aurait sans doute pu faire aussi bien.

Je dis : « sans doute », il est vrai, car jamais encore je n'ai vu une photographie plus belle que dans *Maldone*. C'est une éclatante démonstration des qualités de la pellicule panchromatique et il faut féliciter sans réserves les techniciens qui ont assuré les prises de vues et ont su réaliser

une bande d'une aussi remarquable égalité dans sa qualité. Parmi les extérieurs, tous très beaux, je voudrais citer cette étonnante vue du début : la grande route blanche, interminable, sous un ciel d'orage, et qui montre bien quels effets pathétiques on peut tirer d'un simple paysage. C'est un film qui sera pour beaucoup une révélation de ce que l'on peut obtenir dans le domaine de la photographie pure ; dans l'interprétation photographique d'un paysage, d'une nature morte ou d'un visage.

*

Je saisis cette occasion pour répondre à Mr. O. B. qui dans son article *Vision d'histoire* paru dans *Close Up* de février, critique Léon Poirier, la pellicule panchromatique et l'appareil Debrie [1]. Je n'ai pas à défendre M. Poirier, qui a toute une œuvre derrière lui, et dont *La Brière*, tournée en 1924, a été une sorte de chef d'œuvre photographique.

Apprenons cependant à Mr. O. B. que la pellicule panchromatique exige l'emploi, dans de fréquentes circonstances, de filtres de couleur. Ce n'est pas seulement pour avoir l'air savant devant les curieux qui viennent assister aux prises de vues (et qui empoisonnent les metteurs en

1. On lisait en effet dans l'article en langue anglaise de O. B. (Oswell Blakeston ?) à propos de la photographie dans *Vision d'histoire* : « Les négatifs obtenus à l'aide d'électrodes jaunes et bleues paraissent plutôt durs. / Enfin, le Debrie. En dépit du mouvement intermittent dans la fenêtre [*gate*] incorporé aux derniers modèles, nous ne nous y fions guère. Nous avons souvenir de poussière dans les rebords en velours des magasins, et même le plus fidèle partisan du Debrie admettrait que les magasins constituent la partie faible de l'appareil. J'espère que *Verdun* n'est pas entièrement rayé. Je suis sûr qu'il ne le sera pas — mais je suis certain qu'une partie le sera ; un point que j'aurais pu utiliser à l'appui de mon développement relatif à l'étrange indifférence des Français aux défauts réels de l'appareil. » *Close Up*, february 1928, pp. 20-1, traduit par nous. Une note de l'éditeur (Marc Allégret peut-être) rétorquait ce commentaire vengeur : « C'est un point de vue. Il y a l'autre. J'ai utilisé un Debrie, modèle L pendant de nombreux mois, avec une admiration croissante. Des centaines de mètres de négatifs sont passés à travers lui, et pas une seule fois le moindre soupçon de rayure. Bien plus, je n'ai jamais constaté que les rebords en velours des magasins soient particulièrement exposés à retenir la poussière ; simplement, ils ont été brossés les trop rares fois où je les ai nettoyés et vérifiés. Le magasin du Debrie n'a pas causé le moindre incident. J'ai essayé plusieurs marques de caméra, et, en fonction de mon expérience, je recommande toujours le Debrie » (traduit par nous).

scène) que les opérateurs s'en encombrent. Il peut lire à ce sujet un petit livre édité par la maison Kodak et qui est fort bien fait.

Quant à ce que dit Mr. O. B. de l'appareil Debrie, c'est tout simplement ridicule. Le *Parvo* n'est sans doute pas parfait, mais c'est déjà un miracle d'avoir pu réunir tant de précision et tant de solidité. Mon *Parvo* s'est promené pendant 10 mois sur la tête d'un porteur, au centre de l'Afrique, exposé à toutes les intempéries, et il n'a pas « bougé ». Je n'ai pas eu un mètre de rayé. Les rayures, quand il y en a, proviennent d'une négligence ou d'un manque de soin de la part de l'opérateur ? Elles sont dues, non aux velours, mais à ce que les glissières de fenêtre sont en mauvais état.

*

Carl Th. Dreyer, a terminé le montage du film auquel il travaille depuis plus d'un an : *La Passion de Jeanne d'Arc*. Dreyer a travaillé à son film dans le plus grand secret. Non pas le secret des gens qui veulent faire du mystère pour intriguer, le secret « d'échos de publicité ». Mais le secret des gens qui savent ce qu'ils veulent faire et qui se soucient peu de se laisser déranger par les importuns. Il n'est pas dans mon habitude de louer des films avant de les avoir vus, mais le sérieux, l'amour que Dreyer a apporté à son travail, lent et méthodique me portent à espérer beaucoup de ce film. Le scénario retrace la dernière journée de la vie de Jeanne d'Arc, et sa mort. Il se passe tout entier en 24 heures, commence par le dernier interrogatoire que les juges font passer à Jeanne dans la chapelle et se termine par la mort sur le bûcher. Il n'y aura pas de grands décors, de grandes reconstitutions. Dreyer a voulu faire une chose directement humaine dans laquelle le cœur soit pris et broyé, comme si l'on assistait, par indiscrétion, à une chose à laquelle on n'a pas le droit d'assister.

Close Up, june 1928, pp. 68-73.

II

On peut être surpris que le responsable d'une « chronique cinématographique » dans une revue à grand tirage entretienne ses lecteurs d'un petit film confidentiel, dont le souvenir s'est effacé sitôt après qu'il eut paru. Qui était ce M. Paton, auteur d'un Préméditation *disparu sans laisser aucune trace dans les histoires du cinéma, pas plus que lui, nous ne savons. Mais ce jeu de hasard est évidemment le lot de la critique au jour le jour. Il est clair qu'en rédigeant ces chroniques, le jeune homme était moins conduit par la conscience d'un public à informer, que par l'empressement de manifester ses propres goûts, identifiés à ceux d'un public passionné. Parce qu'il brûle lui-même de tenter l'expérience, il choisit pour sujet de sa chronique un film expérimental : réalisateur inconnu et probablement débutant ; absence de vedette — l'auteur est aussi l'interprète ; noble ambition du sujet (la création littéraire ; même envisagé d'un point de vue comique, un sujet de cet ordre échappe assurément au vulgaire). L'appréciation qu'il fait du film est essentiellement technique : image, montage. Quant au contenu, on retiendra qu'il apprécie le comique à la Charlot. Longtemps et souvent, Marc Allégret sera le cinéaste de la bonne humeur.*

Il ne loue d'autant plus cet essai, on le comprend, que pour repousser, à l'autre extrémité de l'article, l'exemple même du cinéma commercial, celui qu'on tourne avec de grands moyens, comme ceux de la Francofilm, épinglée à la sortie du dernier film de Léonce Perret. Léonce Perret (1880-1935) était un vétéran de cette jeune industrie cinématographique. Ses débuts comme acteur chez Gaumont remontaient à 1908. Avant la guerre, avec la série des Léonce, *justement, il était devenu un fameux personnage. Parti aux U.S.A. en 1917, il en était revenu, en 1921, réalisateur, imprégné des pratiques commerçantes de là-bas, peu regardant sur les scénarios, vulgaires parfois. En France, il avait enchaîné, sans qu'on le remarquât, plusieurs titres :* Koenigsmark *(1923),* Mme Sans-gêne *avec Gloria Swanson (1925),* La Femme nue *(1926),* Morgane la sirène *(1926). Ce qui aggravait son cas, dans* La Danseuse Orchidée, *c'est qu'on voyait les ficelles : les comportements stéréotypés, soulignés d'un haut-le-cœur par l'impitoyable esthète. En somme, ce presque quinquagénaire fatigué cumulait sous son nom ce qu'il fallait pour faire une confortable tête de turc.*

Entre l'avenir et le passé, entre l'expérimental et le commercial, c'est le prosélyte qui s'exprime, l'adepte de la secte, l'abonné du Ciné-club et de La Tribune Libre du cinéma, *— dont il attribue la paternité,*

par distraction sans doute, ou faute de vérification, parce qu'à son origine l'entreprise relevait des Beaux-Arts, au peintre déjà célèbre ; mais les historiens du cinéma parlent d'un Charles Léger [1] *; ce Charles était peut-être le frère de Fernand ; sûrement, il n'était pas Fernand.* La Tribune Libre du cinéma *avait été fondée en 1924 ; sa fondation avait donc précédé celle du* Ciné-Club de France, *qui résulta en 1926 du regroupement de plusieurs associations identiques. Elle était animée par une nouvelle génération de cinéphiles, comme M. Carné et J. Dréville ; Jean Mitry en fut le secrétaire de 1927 à 1932. Elle avait été la première à mettre en place, de manière systématique, le triple rite : présentation-projection-discussion, qui allait devenir la règle de fonctionnement des ciné-clubs. L'entreprise a ceci de notable encore que son répertoire pourvoie de références prestigieuses le cinéaste en formation, ainsi plongé dans le vivier le plus effervescent du cinéma français. Tous les titres mentionnés, sont des films récents et de qualité. Ils font de* La Tribune Libre du cinéma *un lieu de curiosités, de recherches et de novations, un organisme, dirions-nous, « d'art et d'essai », doté d'une belle indépendance d'esprit à l'égard des idéologies :* libre, *on le présume, doit s'entendre en son nom comme* affranchi, *comme* frondeur, *en litige sans doute avec la censure, qui freinait en particulier la diffusion des films soviétiques. Les programmes (les authentiques et les réclamés, car cette chronique est un peu le livre d'or d'un cinéma rêvé) empruntent aux trois productions nationales les plus riches du moment : l'épopée américaine, avec ses grands paysages, ses drames de l'histoire contemporaine, ou ses aventures picaresques (*Naissance d'un nation, La Toison d'Or, Trois sublimes canailles*) ; le drame social ou les recherches expressionnistes visuelles de l'Allemagne d'après-guerre (*Die Liebe der Jeanne Ney, Les Aventures d'un billet de banque*) ; enfin le film soviétique à contenu révolutionnaire, vivement préoccupé, lui aussi, des problèmes théoriques. Ce n'est pas tant du côté des contenus qu'il faut chercher le point commun, s'il en est, de ces trois cinémas ; l'important, pour ce muet qui livre ses dernières splendeurs, c'est l'image, plus spontanée chez les Américains, fortement théorisée chez les Russes. En particulier, l'impact du cinéma soviétique, avivé par les interdictions, se mesure à l'écho provoqué*

1. Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma muet. Vie et mort du cinématographe (1895-1930).* Éd. Aujourd'hui, rééd. 1982, p. 187. Voir aussi : Vincent Pinel, *Introduction au Ciné-club. Histoire, Théorie, Pratique du ciné-club en France.* Paris : Les Éditions ouvrières, 1964, p. 28.

par la projection en août 1926, dans une salle du Ciné-Club [1], *du* Cuirassé Potemkine, *dans des conditions ultra-confidentielles, lors d'une projection unique, sur invitations, devant un public trié sur le volet. On relève avec intérêt que* La Revue européenne, *où Marc Allégret choisit de collaborer, venait précisément de s'illustrer, de se placer en pointe, par son ouverture à l'égard du cinéma, en s'emparant de l'événement* Potemkine *: elle avait lancé, dans ses livraisons de mai et de juin 1927, un large débat, enquêtant auprès des milieux intellectuels à propos de cette projection élitiste, et en faveur d'une diffusion plus large. La réponse allait peut-être venir de la fondation, encore en 1928, du premier ciné-club de masse* — Les Amis de Spartacus — *qui, en cinq mois d'existence, car il fut suspendu par sa police pour avoir contourné la censure, compta pas moins de 80 000 adhérents. Il avait eu le temps de projeter à de nombreuses reprises* Le Cuirassé Potemkine, *mais aussi* La Mère *et* Les Derniers jours de St Pertersbourg [2].

Face à cette avalanche de titres étrangers, la production française, dans ce catalogue, fait bien piètre figure. Un nom se profile pourtant, et c'est le bon : René Clair, pourfendeur de la médiocrité commerciale, et porteur des aspirations à l'art. Ce second article vérifie l'étendue des connaissances filmiques du jeune homme, son envie de connaître toutes les contrées du cinéma, et l'inflexion esthétique de ses ambitions. Après ces examens, la même question fait retour : a-t-il été frustré de la carrière pour laquelle il partait ? Faut-il placer les nobles exigences dont il fait montre avant que d'y entrer, au rang des illusions perdues ? Ou bien font-elles partie de l'univers foudroyé du muet ? Comprenons la stupeur d'esprits théorisant depuis dix ans sur l'art du cinéma comme imaginaire en délire (non sans liens avec l'inconscient qui fait surface à même époque) et comme image quintessenciée ; tant de spéculations fauchées en plein vol ; et la troupe esthète désarçonnée par l'invasion du parlant, qui remet tout à zéro.

[D.D.]

1. Voir Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 5 : *L'Art muet (l'après-guerre en Europe), 1919-1929*. Denoël, 1975, p. 401.
2. Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 30.

La *Tribune Libre du Cinéma* présente, dans une de ses dernières séances *Préméditation*, un petit film (d'une demi-heure environ, réalisé avec des moyens très réduits par un nouveau venu au cinéma : M. Paton.

Un écrivain à sa table de travail : il doit écrire une nouvelle. Mais de quoi parler ? Une idée se présente à son esprit ; il commence à la développer. Au bout de quelques lignes (car on voit l'auteur écrire : c'est là une des faiblesses du film ; il aurait fallu trouver un moyen d'éviter ces lectures qui sont toujours difficiles), l'inspiration l'abandonne, comment continuer ? L'écrivain déchire la feuille de papier et cherche un autre sujet. Après trois faux départs, comme l'inspiration se montre obstinément rebelle, l'écrivain s'assoupit sur son papier blanc. Pendant son sommeil les trois sujets abandonnés se développent simultanément, formant une unique et même histoire. Les situations compliquées auxquelles l'écrivain s'est achoppé, qui l'ont amené à renoncer successivement à ses trois sujets, vont se dénouer. Le financier acculé à la faillite va empoisonner sa pupille, dont il héritera ; le vagabond assassinera le financier pour le dévaliser ; l'agent arrêtera l'assassin et sera décoré de la légion d'honneur. Mais les trois personnages ont hérité du caractère indécis, hésitant, de leur auteur, sur le point d'agir ils renoncent à leurs projets, moitié par crainte, moitié par remords préventifs. De sorte qu'au moment où l'écrivain se réveille, ses « sujets » sont revenus au point où ils les avait laissés en s'endormant, et les feuilles froissées sont toujours sous sa table...

Le tout est très « farce », et c'est ainsi que M. Paton l'a compris. Il a joué lui-même les trois héros des sujets, et en a fait des personnages stylisés fort amusants, qui ont une certaine parenté avec les comparses des premiers films de Charlot

Je ne sais rien de M. Paton, ni son âge, ni ce qu'il a fait avant, ni ce qu'il compte faire plus tard. Mais je crois que *Préméditation* prouve exactement ce que son auteur a voulu prouver : qu'il a le sens du cinéma et des qualités de goût de tact et de discrétion qu'on ne trouve pas si souvent chez les metteurs en scène « consacrés ». Tout le début de son film, très visuel, est excellent. Le montage en est remarquable. J'ai moins aimé la scène du financier, avec sa photographie très plate, le « spot » sur le coffre-fort ouvert contenant les sacs d'argent, cela fait un peu « à la manière » des films d'avant-guerre. Dans l'ensemble, le film est fort amusant.

Plusieurs personnes m'ont demandé des renseignements sur *La Tribune Libre du Cinéma*. Fondée en 1925, au moment de l'Exposition des

Arts décoratifs par M. Fernand Léger, c'est une sorte de Club qui, tous les quinze jours, donne une séance (1) au cours de laquelle sont projetés deux ou trois films qu'il est impossible de voir dans les cinémas. M. Léger choisit, selon les disponibilités, soit un vieux film qu'il est intéressant de revoir, soit au contraire un film de jeune, soit un film interdit par la censure. Les membres de la T.L.C. ont ainsi pu voir dernièrement entre autres, *La Toison d'Or* [1], *Trois sublimes canailles* [2], *Dura Lex* [3], et le fameux film soviétique *La Mère* [4]. La projection est suivie d'une discussion publique de ce film. Il faut bien avouer que, lorsqu'elles ne sont pas comiques, ces discussions sont le plus souvent, lamentables. Force est de constater, d'une façon réellement pénible, l'épaisseur des esprits, la stupidité du public.

Quelques jeunes gens essayent, presque à chaque séance, de soulever des idées nouvelles et de faire valoir d'intéressantes considérations. Il leur est difficile de se faire entendre. Et la lâcheté collective dont fait preuve ce public n'est pas la constatation la moins attristante que l'on puisse faire au cours de ces discussions. Je ne veux pas seulement parler

1. *White Gold* de William K. Howard (1927) d'après un scénario de Tay Garnett et Marion Orth, est un mélodrame américain, exprimant un désir de liberté et d'évasion., associant la beauté des paysages tranquilles et la violence des sentiments. Employé dans une ferme du Wisconsin à l'occasion de la tonte des moutons, un clochard séduit la femme du fermier, et tente de l'emmener avec lui. Après avoir délesté le fermier de ses économies, il renonce finalement à son projet, et repart seul sur la grand route.
2. *Three Bad Men*, tourné en 1926 par John Ford, se présente comme une épopée picaresque de hors-la-lois recherchés, se mêlant à la ruée vers l'or qui, en 1877, poussa aux confins des plaines de l'Ouest des milliers de colons.
3. *Suivant la loi* : drame psychologique du Russe Liev Kouliechov (né en 1899), son œuvre la plus importante de la période du muet, d'après un roman de Jack London (*The unexspected*). Après la guerre civile, Kouliechov a créé un laboratoire expérimental, regroupant de jeunes cinéastes, et s'occupant des problèmes théoriques de l'image.
4. Film de propagande, d'après le célèbre roman de M. Gorki., réalisé par Vsevolod Poudovkine (1926), un des quatre grands du cinéma soviétique muet avec Eisenstein, Dovjenko et Dziga Vertov. Le succès du film fut égal à celui du *Cuirassé Potemkine*. Également théoricien du cinéma muet dans plusieurs articles, Poudovkine érige le montage en loi absolue, insiste notamment sur l'accéléré et le ralenti, ainsi que sur le gros plan.

des vingt officiers de réserve qui se précipitent à coups de cannes sur le malheureux jeune homme qui a, sur l'armée, une opinion qui leur déplaît ; mais bien de la couardise de ces gens qui n'oseraient pas répondre d'une façon ouverte et monter à la tribune, mais n'hésitent pas de bonne volonté à couvrir de quolibets et d'injures tel jeune homme intimidé de se trouver sur l'estrade.

Ceci ne diminue en rien l'intérêt des films présentés et le grand mérite de M. Léger. C'est un homme comme lui qu'il faudrait au Ciné-Club qui me semble bien malade, ou endormi, cette année. Il ne manque pas cependant de films intéressants à présenter. Nous aimerions voir ou revoir, en particulier : *Die Liebe der Jeanne Ney* [1], le dernier film de Pabst, interdit en France par la censure. *Les derniers jours de St-Petersbourg* [2], film russe de Pudowkin, l'auteur de *La Mère* (2). Le film de Viertel : *Les Aventures d'un billet de banque* [3] ; *The Birth of a nation* [4], de Griffith ; le film de Grune : *Die Strasse* [5].

---

1. Tourné en 1927, d'après un roman d'Ehrenbourg, ce film de Pabst (1885-1967) retrace la dégradation d'une famille jusqu'à la ruine, et offre un constat social impitoyable.
2. Destiné à célébrer le dixième anniversaire des journées de 1917, ce film fait partie d'une triologie sur le thème de la prise de conscience révolutionnaire dans différents milieux sociaux. Il s'agit ici d'un jeune paysan devenu soldat, amené à quitter son village pour venir travailler à Saint-Petersbourg. Ignorant de toute politique, il y joue le rôle de briseur de grève. Envoyé au front dans les premiers jours de guerre, le héros connaît la vie des tranchées et côtoie de jeunes révolutionnaires qui lui ouvrent les yeux. En octobre 1917, revenu à Saint-Pétersbourg, il livre avec eux l'assaut du Palais d'hiver.
3. *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926), film formaliste et extravagant, sur un sujet de Béla Balasz, se rattachant au mouvement abstractiste, est l'œuvre de Berthold Viertel (1885-1953), cinéaste d'origine autrichienne, plus tard réfugié à à Hollywood, pour fuir les persécutions nazies.
4. Film de très long métrage, au succès colossal, réalisé par D.W. Griffith (1915). Traitant de la guerre de sécession, et de la reconstruction du Sud, il est considéré comme la première épopée du cinéma américain.
5. *La Rue*, film expressionniste allemand réalisé en 1923 par Karl Grune (1890-1962), où un médiocre fait divers prend les dimensions d'un drame social. Le personnage central est un petit bourgeois, fonctionnaire saisi par la débauche pour une nuit. Il subit l'appel de la rue, y rencontre des prostituées qui l'en-

M. Léonce Perret est sans doute le metteur en scène français dont le nom est le plus « commercial ». Son dernier film *La Danseuse Orchidée* est une de ces superproductions qui tirent un titre de gloire d'avoir été tournées en 62 jours et d'avoir coûté *** francs. C'est malgré tout une bien pauvre chose, ce qui n'empêchera sans doute pas ce film d'être une bonne affaire pour la Francofilm. Mais si c'est là le genre de film qui doit être protégé par le décret et faire honneur à la France à l'étranger... Hélas ! « Il y a, grâce aux gens de cinéma, quelque chose de dégradant pour l'esprit dans presque toute représentation cinématographique », a dit René Clair.

Des choses comme le souper-orgie de la nuit de Noël sont d'un goût et d'une laideur intolérables. Le jeu des acteurs est bien médiocre. Est-ce leur faute ? On se rend compte que le metteur en scène s'est composé tout un alphabet de « réactions » qui doivent traduire les différents sentiments ; il n'y a plus ensuite qu'à puiser dans les casiers, comme le prote qui prend ses lettres pour composer un article. Chaque fois qu'un des acteurs est contrarié, par exemple, on lui fait froisser un papier. Cela arrive huit ou neuf fois au cours du film. Tout est à l'avenant. Était-ce bien nécessaire, de faire venir pour cela Ricardo Cortez de Hollywood ?

(1) Les séances ont lieu en soirée. La cotisation est de vingt francs. S'adresser à M. Léger, salle Adyar, square Rapp.

(2) Voir de belles photos de ce film dans le numéro d'avril de *Close Up*.

La Revue européenne, juin 1928, p.660-3.

---

traînent avec un vieillard, qu'elles tuent pour le dévaliser. Le protagoniste est accusé du meurtre, veut se pendre, mais est finalement sauvé par l'arrestation des coupables.

Le Film Parlant Français. F.P.F. et N.R.F. : l'Eldorado du cinéma

par
DANIEL DUROSAY

Parce qu'il touche à la fois l'industrie et la création, le mémoire dactylographié, retrouvé dans les archives de Marc Allégret [1], *sur la constitution d'une société intitulée* Le Film Parlant Français, *tient autant de la publicité que du manifeste. Ce qui retient dans ce texte préfondateur, c'est qu'il ambitionne d'associer ouvertement, concrètement et même systématiquement, la littérature et le cinéma. Le document est daté avec précision du tout début de l'année 1930. Cette date, à elle seule, en justifie l'existence : moment d'une intense fermentation dans les milieux du cinéma, celui des opportunités et des grandes ambitions, car il coïncide avec la naissance attendue du parlant.*

Cela faisait tout juste un an qu'il balbutiait, que les premières projections avaient révélé au public parisien le cinéma sonore : le 18 octobre 1928, au Caméo, Gaumont avait fait une première présentation selon le procédé maison Petersen Poulsen. Un mois plus tard, fin novembre, presque simultanément, le Madeleine avait affiché Ombres blanches, *et le Paramount,* Les Ailes *; enfin le 30 janvier 1929, le* Chanteur de Jazz, *attendu depuis longtemps, puisque la première à New York remontait au 27 octobre 1927, avait drainé les foules vers l'Aubert-Palace. Mais, à l'échelle de la France entière, l'année 1929, loin d'être celle d'un démarrage foudroyant est une année de flottement et d'attente, marquée par la guerre des brevets, car il y en a plusieurs : deux américains, R.C.A. et Western Electric qui finit par l'emporter ; un français, le Petersen Poulsen, naturalisé par Gaumont ; un allemand, le Tobis-Klang ; et quelques autres de moindre importance. Chacun des procédés concurrents cherche à gagner la guerre commerciale en imposant des contrats léonins — un combat qui devait se terminer, mais plus tard, par l'acceptation d'une compatibilité générale. Au début de 1930, l'investisseur est devant la dif-*

1. 13 pp. dactylographiées non signées, archives de Mme Rosch-Allégret — à laquelle s'adressent nos vifs remerciements.

ficulté du choix. Marc Allégret, qui, en tant que « conseiller technique » de cette affaire, en est aussi l'aiguillon, opte en connaissance de cause pour le Western Electric, et prend, pour l'époque, l'option la plus prometteuse.

Cependant, face au dynamisme américain, la production française et le réseau d'exploitation restent depuis un an dans l'expectative : le procédé Gaumont ne paraît pas le meilleur, et quel que soit le procédé retenu, les investissements à consentir dans la nouvelle industrie, tant pour l'équipement de studios insonorisés que pour celui des salles de projection, paraissent extrêmement lourds. D'autant que très peu de films parlant français sont disponibles : 8 à la fin de 1929 — plus pessimiste encore, le mémoire ne parle que de trois, mais peut-être exagère-t-il pour les besoins de sa démonstration — et pour 1930, n'en sont annoncés que 5 [1]*, en lieu et place des 50 nécessaires. Cette situation constitue un facteur aggravant, qui enclenche un cercle vicieux, car la disette de films n'incite guère les exploitants à hâter l'équipement des salles, dans la crainte où ils sont de ne pas amortir la dépense. Dans cette inertie, les plus clairvoyants dénoncent une occasion manquée. Il ne manque pas de voix en effet pour souligner publiquement les conséquences prévisibles d'une telle passivité livrant le pays à l'invasion américaine, témoin tel article publié par Charles Le Fraper, dans la revue corporative* Le Courrier cinématographique *du 1er décembre 1928* [2]*. Pendant ce temps perdu, on néglige un facteur favorable : la question du film national, qui avait défrayé les débats depuis quelques années, et conduit au contingentement des films étrangers, ne se pose plus exactement dans les mêmes termes qu'au temps du muet. Elle ne s'interprète plus comme l'obligation de défendre un territoire menacé, mais, ainsi que le souligne habilement le présent mémoire, comme une opportunité de conquérir de nouveaux marchés : la latinité tout entière, rétive à la langue anglaise. En France, il apparaît très viteque le public n'ira en masse que vers des films parlant français ; on assiste même à des réactions de rejet irrité, à des sifflements devant les sonores américains. Donc un marché national protégé par sa langue paraît devoir se reconstituer de lui-même et qui plus est, chercher son expansion à l'étranger. Le doublage, qui renversa ces espoirs, ne sera pratiqué qu'à partir de 1931.*

C'est dans ce contexte incertain qu'intervient la tentative du Film Par-

1. Chiffres fournis par Roger Icart, *La Révolution du parlant vue par la presse française*, Institut Jean Vigo, 1988, p. 68.
2. Cité dans Roger Icart, *op. cit.*, pp. 66-7.

lant Français, *dont l'histoire n'a été jusqu'ici qu'ébauchée, parce qu'elle passa inaperçue, ne présentant pour tout bilan qu'un cimetière de scénarios. Depuis le mois de décembre 1929, on en parlait, et déjà une réunion avait eu lieu lorsque Gide, par une lettre du 20 décembre, fait à Jules Romains la proposition de rejoindre la petite élite* [1]. *Celui-ci, captivé précocement par le septième art, était bien le seul qui eût dépassé le stade des projets ; un de ses scénarios avait fait l'objet d'un film* — L'Image — *tourné par Jacques Feyder en 1926. Mais, depuis 1919, il n'avait connu que déboires avec son* Donogoo-tanka, *qui restait encore en panne de producteur, à tel point que, l'année suivante, l'auteur délaissé finit par transformer le scénario en comédie. Jules Romains pouvait donc passer pour un homme averti non seulement des tractations propres à l'entreprise cinématographique, mais aussi de ses embûches. Une lettre de Gide à R. Martin du Gard, du 22 décembre 1929* [2], *laisse entrevoir les raisons qui le poussèrent, avec J. Schlumberger, à solliciter le concours de J. Romains : « Je crois que le mieux est de maintenir le jour fixé* [de la première réunion] *de communiquer à Romains* les feuilles que voici *et le compte rendu de notre prochaine assemblée. Je vous ferai part de ses remarques, qui sont des plus sensées ; il nous met en garde contre certains dangers auxquels nous n'avions pas songé. »* Les feuilles que voici *(souligné par nous) : sans doute une première ébauche du mémorandum devait circuler dès cette fin d'année 1929, mais il y a fort à parier que les six points développés, dans le mémoire final, à propos de la Société de production, comme autant de protections au bénéfice des écrivains, furent ajoutés sur le conseil du nouveau venu, échaudé par l'infortuné* Donogoo-tanka.

Un fait nouveau, qui dut frapper les esprits avertis, semble avoir catalysé cette initiative, où l'urgence est prônée : l'annonce encore imprécise mais menaçante de la reprise des Réservoirs *de Joinville par la Paramount, et l'intention du repreneur d'y installer le système Western Electric. Tel qu'on peut le comprendre, le* Film Parlant Français *résultait de la conjonction d'intérêts personnels et d'un projet intellectuel ambitieux. Il paraît évident que le désir de favoriser la carrière cinématographique de Marc Allégret, à peine ébauchée à cette date (un long métrage, un*

1. Lettre reproduite, avec commentaires, dans Claude Martin, *L'Individu et l'Unanime : Correspondance André Gide-Jules Romains (1908-1946).* Préface de Jean d'Ormesson. Flammarion, « Cahiers Jules Romains », 1976, pp. 71-5.

2. Leur *Correspondance*, Gallimard, t. I, p. 384.

moyen et trois courts — rien de notable à l'exception de son Voyage au Congo, *vieux déjà de quatre ans), en lui faisant prendre pied parmi les tout premiers dans le cinéma parlant, suffisait à décider ses proches, Gide, Schlumberger, Martin du Gard, de se lancer dans l'aventure, si même ils ne furent pas à l'origine du projet. Car c'était lui surtout, peut-on penser, qui rêvait impatiemment « d'utiliser les studios, chaque fois qu'ils seraient libres, pour y faire les essais et les films de recherches nécessaires à l'amélioration d'une technique nouvelle et d'un art nouveau à ses débuts ». Notons, toutefois, qu'il arrive à Gide de reprendre à son compte pareille aspiration : « Nous l'avions constituée [la société] », rappelle-t-il à Martin du Gard, « en vue d'obtenir un studio où chacun de nous pût travailler à loisir, et risquer des expériences* [1]. *» On peut en effet s'interroger si, pour ces maîtres du mot, l'avènement du parlant ne signifiait pas que le cinéma désormais devait être pris au sérieux, qu'il proposait un nouvel espace langagier beaucoup plus affiné où l'artisan du verbe aurait un rôle à jouer. Allèrent-ils jusqu'à pressentir l'essor de ces vocations nouvelles de scénaristes, où un Prévert, par exemple, allait exceller ? Il faut reconnaître que jusque là, pour un Gide, par exemple, si l'on se réfère à* Papoul [2], *le cinéma, comparé au sérieux de l'activité littéraire, passait surtout pour une récréation, de nature plutôt grossière voire grotesque ou caricaturale, un lieu de l'extravagance, et de l'imaginaire en folie. Mais il y a peu d'apparence que les motivations personnalisées que l'on a dites aient pesé de manière significative pour un Jules Romains, qui y joua un rôle moteur, et pour un Giraudoux, un Bourdet, un Maurois, voire un Morand, lesquels songeaient surtout à placer des scénarios. Pour que ceux-là entrent dans la combinaison, pour qu'elle devînt attractive, il a fallu que ses premiers promoteurs confèrent au projet une envergure l'élevant au-dessus des individus, et touchant à l'intérêt national : la présence de ces cautions quasiment officielles, — certaines, plus décoratives qu'efficientes, semble-t-il, tels Giraudoux et Morand — et surtout le député Aimery Blacque-Belair, dont il est clair qu'on espérait faire un levier vis-à-vis des pouvoirs, montre bien qu'à travers leurs personnes, des intérêts publics étaient visés. Et dans l'ordre intellectuel, on était en droit de penser qu'il ne s'agissait de rien moins pour le milieu de* La NRF, *dont deux des fondateurs participaient de la nouvelle entreprise, que d'une autre possible extension, si la tentative prenait corps, pour un groupe qui avait fait ses preuves et produit, outre sa revue, la*

1. Gide à R. Martin du Gard, 25 juillet 1930, *Corr.*, t. I, p. 413.

2. Voir *infra*, les informations produites sur ce film dans la filmographie.

plus forte de ses citadelles, une maison d'édition, un théâtre, et, maintenant que l'opportunité s'en présentait, une société de cinéma, en prévoyant les choses dans leur très grande dimension : une ambition impériale ! À la même époque, La Revue du cinéma, *fondée en décembre 1928 chez Corti, passe à son troisième numéro, en mai 1930, sous la coupe de Gallimard.*

Était imaginé un système complet à trois étages, pour occuper le terrain à tous les stades : en amont, une société de production, cautionnée et contrôlée par un comité d'écrivains, qu'on peignait exigeant quant à la qualité des scénarios, regardant quant au choix des réalisateurs, inquisiteurs dans la préparation des tournages, enfin jaloux quant à l'attribution de son label ; au cœur du processus technique, la construction de plateaux ultramodernes, « les seuls construits rationnellement dans l'esprit de la technique nouvelle », dotés des dernières commodités (non seulement des loges avec douches et des bureaux à suffisance, mais une cantine, et même une centrale électrique) ; on désirait le studio le meilleur du moment, tout en incandescences, et le seul équipé du procédé le plus performant (dans l'état présent des studios français auquel se livre le mémoire, on ne relève encore, à la date indiquée, aucun équipement Western Electric) ; enfin en aval, une société d'exploitation, chargée de la commercialisation des films. Ainsi les huit romanciers, le cinéaste et le député pensaient-ils s'avancer vers leur Eldorado.

La pièce maîtresse, dont dépendait la prospérité du reste, était évidemment le studio à construire — une « réalisation de grande envergure » comme la dépeint de manière suggestive le rapport — à propos duquel on peut lire le devis le plus circonstancié, tant en ce qui concernait les frais d'investissements que de fonctionnement : au total, près de dix millions de francs, — une grosse affaire ! Tellement grosse qu'on pensait bien, dès le départ, qu'un coup de pouce des finances publiques serait indispensable. D'où le développement d'un argumentaire adéquat (la défense du prestige national, la « diffusion de notre langue, de notre esprit et de notre culture » ; l'éloge du patronage intellectuel, « semblable concours, unique dans les annales cinématographiques ») et des appels du pied distribués en plusieurs endroits du mémoire : à propos du terrain nécessaire — « il est vraisemblable que les pouvoirs publics intéressés par un mouvement de ce genre, donneraient des facilités à nos groupements : soit en rétrocédant des terrains appartenant au domaine public (terrains militaires ou zones désaffectées des environs de Paris), soit en permettant le jeu des prestations en nature, pour la construction et l'équipement des studios modernes » — ou encore à propos du Comité d'écrivains : « une telle garantie morale serait de nature à faciliter gran-

dement les bons rapports avec les pouvoirs publics. Ceux-ci ont, en effet, affirmé récemment leur désir et leur volonté d'appuyer et de subventionner des efforts qui, en ce moment plus que jamais, ont une haute portée nationale et internationale. »

Quelles négociations s'amorcèrent avec les commissions parlementaires et les cabinets ministériels, on ne sait pas au juste. Mais le fait est que des appuis furent trouvés dans la politique et dans la presse, puisqu'un personnage aussi en vue qu'Édouard Herriot y prêta la main, et, comme on le verra par la suite, Arthur Fontaine et Léon Bailby, le puissant directeur de L'Intransigeant, *qui se trouvait aussi contrôler un hebdomadaire de cinéma :* Pour Vous, *de création récente. Cependant, on dut en rabattre assez vite sur l'exigence du studio, abandonnée dès le mois de mars, lorsque furent dévoilés les projets gigantesques de la Paramount pour Joinville. C'est ce qui explique, sans doute, que six semaines s'écoulèrent entre la première réunion plénière du 8 janvier* [1] *et la réunion constitutive du 1er mars, à laquelle apparemment peu de monde assista, comme le laisse soupçonner une lettre de Gide à Marc Allégret du 27 février :*

Je reçois ta feuille de convocation, et m'inquiète un peu. Non pas que je croie ma présence indispensable si j'étais assuré que tes amis fussent en nombre à ce meeting ; mais Maurois est à Roquebrune, Jules Romains a été vu à Monte-Carlo avant hier, Roger consentira-t-il à ne pas faire l'ours ? Morand n'est-il pas en Allemagne ou en Amérique ? Jean S[chlumberger] sera-t-il à Paris ?.. etc... Je voudrais tant pouvoir t'aider, assurer pour toi la réussite de cette affaire ! et je ne vais même être au courant de rien, car tu vas être trop affairé pour m'écrire. Je puis encore me décider d'ici le 1er, mais il faudrait, pour quitter Roquebrune, que je me sente tout à coup beaucoup mieux, et les progrès, d'un jour à l'autre, sont vraiment insensibles. [...] / En tout cas, si je ne suis pas là le 1er, présente mes regrets bien vifs à Herriot, Fontaine et Bailby — s'ils sont là — et à tous les membres du F.P.F présents [2].

Amputée de ses projets immobiliers, réduite à la promotion d'une société de production, légalement fondée en ce début de mars 1930, sur un capital initial de 10 000 F plus tard porté à 25 000, avec à sa tête un Comité de gestion et un Président, la négociation n'en fut pas moins poursuivie avec les milieux d'affaires. Mais cela prit du temps.

Plusieurs combinaisons furent essayées : trois successivement. La première, la plus sérieuse, fut l'œuvre de Jules Romains. Dès la mi-mars,

1. Écho de cette réunion dans le *Journal* de Gide, t. I, p. 964, 9 janvier 1930.
2. Inédite, archives privées.

elle s'engage au plus haut niveau avec la B. N. C. [1] *et son représentant, M. Devies. Il s'agissait d'une des six grandes banques de dépôts français ; forte de quelque 800 guichets, la Banque Nationale de Crédit, ancêtre de la B.N.P., contrôlait notamment le holding Gaumont-Franco-Film-Aubert (G.F.F.A.), fondé en 1929, par regroupement de la société Gaumont et de plusieurs circuits de distribution, qui faisaient d'elle la plus puissante société cinématographique française à l'époque* [2]. *Assez rapidement, un premier accord paraît avoir été conclu avec Devies, puisque trois scénarios sont demandés* [3], *sans doute à titre d'essai. Des réunions se tinrent par la suite, mais en petit comité — Jules Romains, Gide, Bourdet — et elles étaient artistiques : on y faisait l'épreuve des scénarios ; ils étaient lus, commentés, amendés. À la mi-juin, on n'en comptait cependant que deux, écrits par Romains et Bourdet, et Gide pressait Martin du Gard de faire connaître le sien. Les choses avançaient, mais lentement.*

Impatient d'aboutir, Allégret, que ses activités amenaient maintenant fort souvent à Berlin, et Gide derrière lui, s'engagèrent entre mai et juillet sur une autre voie, mais elle était périlleuse. Ils cherchèrent une alliance avec la société allemande que montait alors, avec Reinhardt, le fils du poète Hoffmansthal — « une énorme entreprise cinématographique, » ainsi que la décrit Gide, « qui dispose déjà de capitaux considérables, et prétend écrémer la production de tous les pays d'Europe [4]. *» Étrange recours cependant pour une ambition francophone ! Logiquement, quelqu'un devait objecter : ce fut Bourdet. « Bourdet, craintif, soupçonneux, tatillon, se refusant à considérer ce que les propositions de la Société allemande (ou plus exactement : européenne) offraient d'exceptionnellement avantageux, n'a songé qu'à nous mettre en garde, à soulever tant de restrictions, de doutes, d'objections, que... la Société allemande s'est retournée vers je ne sais quelle autre organisation fran-*

1. Gide à Martin du Gard, le 12 mars 1930 (*Corr.*, t. I, pp. 392-3) : « Sans doute demanderai-je à Jean [Schlumberger], amicalement, d'accompagner Marc et Jules Romains dans la visite qu'il va leur falloir faire à Devies ; visite très importante et d'où dépendra sans doute le succès de notre entreprise. » Dans sa note, Martin du Gard établit le lien avec la B.N.C.
2. Voir Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*, t. IV : *1930-1940*, J.-P. Delarge, 1980, p. 86.
3. Lettre de Gide à R. Martin du Gard, 15 juin 1930, *Corr.* t. I, p. 403.
4. Voir la lettre de Gide à R. Martin du Gard du 25 juillet 1930 (*Corr.* t. I, pp. 410-3) qui relate abondamment cet épisode.

çaise et finalement nous a lâchés [1]. » *On revint du côté français ; Pierre Braunberger avec lequel Allégret déjà travaillait fut approché. Mais apparemment que le producteur préféra rester maître chez lui.*

Jules Romains reprit l'initiative et démarcha de nouveau la B.N.C. Une lettre de lui, du 25 août, retrouvée elle aussi dans les papiers de Marc Allégret, permet de faire le point sur cette reprise de la première négociation :

St Avertin, le 25 août 1930 [2]

Cher Ami,

Les pourparlers que j'ai menés avec la B.N.C. depuis la dernière réunion de notre Comité, et conformément au mandat qu'il m'avait donné, viennent d'aboutir à des résultats qui me paraissent décisifs.

Je voudrais réunir le Comité de gestion dimanche prochain à Paris pour lui soumettre l'état des négociations et lui demander l'autorisation de les terminer.

La B.N.C., après avoir hésité, ou réfléchi assez longtemps, semble en effet disposée à conclure très rapidement. Et je n'ai pas besoin de souligner la faute qu'il y aurait à ne pas saisir une opportunité qui peut soudain disparaître.

Si la réunion de dimanche prochain ne pouvait avoir lieu, je voudrais au moins me sentir approuvé par un mot de vous. Si donc il vous est impossible de venir à Paris, ayez la gentillesse de me télégraphier au plus tôt chez Blacque-Belair.

En deux mots, j'ai réussi à obtenir, *et au-delà*, tout ce que nous nous étions proposé d'obtenir. Je n'ai eu à faire de concession sur aucun point. Et si rien ne vient déranger les négociations actuelles, nous nous trouverons avoir d'ici peu, avec le plus puissant organisme français, un contrat préférentiel qui nous assurera *durablement*, auprès de lui une situation tout à fait privilégiée, sans abandonner de notre indépendance.

D'ailleurs, il ne s'agit pour le moment, que de m'autoriser à mettre sur pied, avec le représentant de M. Devies, le projet de contrat. Je ne manquerai pas de le soumettre au Comité de gestion avant d'engager la signature de la Société. Mais ma conviction, je le répète, est que nous avons obtenu le maximum, et que la pire maladresse serait de compromettre par des lenteurs ou des tergiversations le résultat acquis.

La réunion aura lieu en principe dimanche prochain à 3 heures chez notre Ami Blacque-Belair. Si vous ne pouvez y assister, *n'attendez pas dimanche pour télégraphier*. Car j'ai promis à la B.N.C. une réponse de principe « avant quatre jours », donc avant dimanche, et si la réunion n'a pas lieu, je donnerai la réponse

1. *Ibid.*, pp. 412-3.
2. Lettre dactyl. sans signature autographe, 2 ff., inédite, archives Marc Allégret. Nos remerciements vont à Mmes Rosch-Allégret et Lise Jules-Romains, pour avoir autorisé cette publication.

sans plus attendre.
Votre ami,

Jules Romains
Président du F.P.F.

Parce que les discussions avaient beaucoup duré — déjà près de huit mois — le négociateur se faisait pressant, mais cette fois, l'affaire paraissait en bonne voie. Empêché, par un voyage en Corse, d'assister à la réunion envisagée, Gide écrivit ses excuses à Jules-Romains, le 4 septembre : « J'aurais beaucoup désiré vous reparler de votre scénario, et de celui de Bourdet. Tant pis ; mais j'espère bien vous revoir en octobre. En attendant, recevez ma pleine approbation pour tout ce que vous aurez décidé [1]. *» Une autre lettre, adressée explicitement à Marc Allégret, et signée Blacque-Belair, montre que les tractations se sont poursuivies et affinées jusqu'à la mi-octobre, et de façon fort précise, puisque cette nouvelle lettre semble résumer les modalités du contrat préparé :*

F.P.F.
Société d'étude et de réalisation pour le Film Parlant Français
Société anonyme au capital de 25 000 Francs

—

Siège Social
21, Quai de Bourbon — Paris
Tél. GOBELINS 77-11
R.C. Seine 244-715-B

Le 13 octobre 1930 [2]

Monsieur et cher Ami,

Notre Président du Conseil d'Administration, Monsieur Jules Romains, à la suite de la réunion du Comité de Gestion qui a eu lieu le 7 octobre, nous prie de vous transmettre la note suivante :

Depuis notre dernière réunion, les négociations ont été poursuivies cet été, à la suite desquelles une convention est sur le point de se conclure entre notre

1. In André Gide-Jules-Romains, *Correspondance. Huit lettres inédites présentées par Claude Martin*, Lyon : Centre d'Études Gidiennes — Saint-Étienne : Centre Jules-Romains, 1979, pp. 19-20. Par la lettre de Jules-Romains du 25 août que nous publions, on comprend maintenant que l'« approbation » de Gide (sur laquelle s'interrogeait Cl. Martin en 1979, *op. cit.*, p. 20) porte sur l'ensemble du processus de négociation — et non pas sur les scénarios.
2. Lettre dactyl. signée, 2 ff., inédite, archives Marc Allégret.

Société et la Société Gaumont-Franco-Film-Aubert. Cette convention nous semble satisfaire aux désirs exprimés précédemment par les Membres de notre Société. Il nous paraît même que ce traité nous assurerait des avantages supérieurs à ceux que nous étions en droit d'espérer.

La G.F.F.A. témoignant du désir d'assurer avec la F.P.F. une collaboration aussi étroite que possible quant à l'élaboration et à la réalisation des films parlants :

1°) tiendrait la F.P.F. au courant de sa politique générale de production et des programmes qu'elle compte exécuter,

2°) admettrait aux réunions de son propre Comité Consultatif de Production un ou deux Membres de la F.P.F.,

3°) mettrait ses différents services à la disposition de la F.P.F. pour que cette dernière soit tenue au courant des progrès de la technique et des nouveaux procédés utilisables,

4°) prierait la F.P.F. d'accepter à son Comité de Gestion lorsqu'elle en aurait le besoin un de ses représentants ou un de ses techniciens,

5°) la Société F.P.F. serait tenue d'indiquer dans le mois le pourcentage de films qu'elle désire réaliser dans le programme de la G.F.F.A.,

6°) la G.F.F.A. s'interdirait pendant deux mois de traiter pour la réalisation des films choisis par la F.P.F.,

7°) la G.F.F.A. s'engagerait à acquérir à la F.P.F. un nombre de scénarii égal à 10 % de sa production, ce pourcentage ne pouvant être inférieur à 3,

8°) la G.F.F.A. s'engagerait à respecter les pourcentages de droit d'auteur et à accorder un pourcentage sur le chiffre d'affaires réalisé par les films produits par la F.P.F.

Mais étant donné les avantages ci-dessus énoncés dont l'importance ne saurait vous échapper, la G.F.F.A. désire que les Membres de la F.P.F. s'engagent à ne pas traiter pour la réalisation cinématographique de leurs scénarii (dans le cas où des propositions émanant d'autres Sociétés leur seraient faites) avant d'en avoir avisé le Comité de Gestion de la F.P.F. Celui-ci communiquerait aussitôt ces propositions à la G.F.F.A. qui garderait un droit de priorité pour les reprendre à son compte et traiter avec l'auteur sur les mêmes bases (conditions pécuniaires, conditions de réalisation et délais d'exécution).

Au bout de trois semaines, faute de réponse ou d'acceptation, l'auteur reprendrait sa liberté.

Permettez-nous d'ajouter qu'il ne nous paraît pas devoir regretter ces conditions restrictives mais légitimes, car elles présentent en elles-mêmes le grand avantage de resserrer nos liens réciproques et d'assurer enfin à notre firme sa pleine valeur et son crédit.

Nous n'attendons plus que votre adhésion que nous vous demandons de bien vouloir nous adresser le plus tôt possible pour conclure et commencer à travailler.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur et cher Ami, l'assurance de nos meilleurs sentiments.

A. Blacque-Belair.

L'accord, on le voit, mettait en place les conditions d'une information réciproque. Mais partant de là, il était clair que le système fonctionnerait surtout à l'avantage de la G.F.F.A., qu'il aboutissait en fait à instaurer une surveillance des activités de la F.P.F., notamment par une clause finale draconienne, donnant la possibilité à la G.F.F.A de préempter un sujet négocié ailleurs par l'associé. Le négociateur a beau présenter la chose en prenant des gants, il y avait risque de captation. D'autant que dans tous ces articles, il n'est pas une seule fois question explicitement de réalisation, au sens technique du terme, sinon d'une manière enrobée pour indiquer que la reprise d'un sujet s'effectuerait « sur les mêmes bases (conditions pécuniaires, conditions de réalisation, etc...) ». C'était bien peu pour défendre les intérêts du cinéaste. De toute évidence, le noyau de la négociation portait sur les scénarios. Mais dans ces conditions, le sort réservé à la F.P.F., n'était-il pas de devenir une sorte de branche, au mieux une section expérimentale dans le giron de la G.F.F.A. ? Certes, il était encore question de production indépendante pour la F.P.F., mais était-ce autre chose qu'une clause de style, plutôt théorique, vu l'absence de moyens financiers pour passer à l'action ?

Un troisième document, contemporain de cette lettre, un fragment du manuscrit des Cahiers de la Petite Dame, *demeuré inédit, — à replacer dans le tome II, p.112, le 15 octobre 1930* [1] *— propose, en raccourci, une première vue panoramique des faits, jusqu'à cette date :*

> La Société du Film Parlant Français, F.P.F., est une idée de Blacque-Belair et de Marc, avec l'appui de Gide, qui cherche à lui trouver une situation. Les premiers pourparlers datent de décembre 29. Plusieurs réunions eurent lieu au début de janvier 30. Le 13 janvier, un projet était mis sur papier [...] [2]. C'était vague... (Il était alors question de fonder trois sociétés : 1°- un studio, 2°- une société de production, 3°- une société d'exploitation). Le but pour les huit écrivains était surtout de placer leur production sans avoir à faire de concessions aux grandes firmes commerciales, et aussi d'avoir à leur disposition un studio où risquer des expériences et apprendre le métier.
>
> Dans le courant de l'hiver, Jules Romains avec Bourdet, Gide,

1. *Cahiers André Gide 5*, Gallimard, 1974. Nous remercions ici particulièrement Mme Catherine Gide pour avoir donné son autorisation (« tous droits réservés »), et M. Claude Martin pour avoir eu l'amabilité de mettre sa transcription à notre disposition. Le manuscrit est conservé à la BN.
2. Suit la citation du premier § du mémoire qu'on va lire.

Allégret et Blacque-Belair se sont démenés pour trouver des commanditaires financiers et des appuis moraux, ces derniers sont : E. Herriot, A. Fontaine, Bailby de *L'Intransigeant*, etc...

En mars, on a constitué la Société du F.P.F. au capital de 10 000 francs. Président, Jules Romains (très actif), Blacque-Belair, administrateur délégué. Existence *légale* de la Société.

On renonce à l'idée de créer une société financière et à construire un studio. On cherche à affilier cette société d'élite à une forme commerciale déjà constituée et solide.

En juin, Gide et Allégret, après un voyage en Allemagne, avaient trouvé pour adopter la société du F.P.F., Hofmannsthal (fils du poète autrichien) qui est en train de réaliser avec Reinhardt, avec de gros capitaux, une entreprise cinématographique allemande et *européenne*. L'attitude trop méfiante de Bourdet fait échouer la combinaison.

Depuis juin, J. Romains, Blacque-Belair et Allégret essayent diverses autres combinaisons et notamment de mettre le F.P.F. sous l'égide de la firme Braunberger où Marc travaille. En attendant, Bourdet, Romains, Giraudoux, Maurois et M. de Gard ont écrit chacun un scénario.

Gide songe à un film très parlant, où le personnage principal serait silencieux et exécuterait une suite d'actes (genre fait divers) dans un monde sonore et parlant ; mais les paroles enregistrées n'auraient aucun rapport avec le sujet et isoleraient le personnage dans son action muette.

Tout récemment la F.P.F. vient de signer (ou plutôt est sur le point de signer) un traité avec la « Gaumont-Franco-Film-Aubert » qui ratifie une sorte de collaboration ; la G.F.F.A. mettant ses services à la disposition de la F.P.F., s'engageant à acquérir à la F.P.F. un certain pourcentage de sa production et en revanche gardant un droit de priorité sur cette production etc...

C'est là que les choses en sont.

Allèrent-elles beaucoup plus loin que cet accord de principe ? il est permis d'en douter. Car à ce moment-là intervint un coup de théâtre de dernière minute, qui faillit renverser le château de cartes, et, certainement, compromit l'aboutissement espéré. Ce troisième arrangement était l'œuvre de Bourdet ; par là, sans doute cherchait-il à compenser son refus opposé à Hofmannsthal en présentant une solution de rechange. Mis au courant, et impressionné, Gide en écrit à Martin du Gard et Schlumberger, le 24 octobre 1930, dans des termes communs :

Vous aurez reçu la circulaire signée Jules Romains, à la rédaction de laquelle j'avais contribué, et dont je vous avais récemment parlé, vous engageant à y donner, ainsi que moi, une adhésion totale. Mais il y a du nouveau depuis : Bourdet, entre temps, engageait de son côté d'importantes négociations avec des représentants du gouvernement, à la suite desquelles des propositions concurrentes vont nous être faites officiellement, propositions dont l'importance balance

celles de la Sté Gaumont-Aubert etc., et présenteraient l'avantage de nous donner une position officielle. Il importe que nous examinions soigneusement les avantages et les inconvénients de l'une et l'autre de ces propositions, avant de nous décider. Une réunion doit avoir lieu mardi prochain, assez importante pour que je n'hésite pas à vous demander instamment de venir à Paris pour vous y joindre [1].

Et cependant, pour séduisantes qu'elle fussent de prime abord, ces nouvelles propositions ne furent pourtant pas retenues lors de la réunion du mardi 28 octobre : « J'ai su par la suite », note le Petite Dame, « qu'elles ne prévalurent pas sur les projets antérieurs [2].» Faut-il alors comprendre qu'on revint vers la B.N.C. ? Mais à ce moment, peut-être il était trop tard. En effet, pendant ces dix mois de tergiversations, l'évolution des équipements s'accélérait de notable manière. Deux mois après ce mémoire urgent de janvier 1930, Robert T. Kane, représentant de la Paramount, débarquait sur la place avec une armée d'ingénieurs, d'électriciens, d'opérateurs, et dévoilait son programme : faire de Joinville le Hollywood européen. Craignant de perdre ses marchés extérieurs, par la faute du fossé des langues, le cinéma américain s'apprêtait à produire en Europe des films tournés à la chaîne dans des décors inchangés, mais avec des troupes nationales différentes. Après seulement quelques semaines, fin avril, les tournages commençaient ; après un an, six studios avaient été équipés, qui avaient produit cent grands films en quatorze langues différentes, et cinquante courts métrages. Mais l'année suivante, le système s'effondrait, parce que l'invention du doublage restaurait la suprématie d'Hollywood. Côté français, les hommes du métier étaient sortis de leur réserve : la société Pathé-Nathan, constituée en mars 1929 par le rachat des Cinéromans, ne restait pas inactive ; et surtout, un jeune producteur entreprenant, Pierre Braunberger, s'associait le 1er juin 1930 avec l'exploitant de salles Roger Richebé, pour construire un studio à Billancourt, équipé lui aussi de Western Electric. Ainsi en six mois, l'objet rare était devenue monnaie courante. Pour les banques, il n'y avait plus tant à se presser. Plus le temps passait, plus les chances d'une affaire profitable s'amincissaient. N'est-ce pas ce que laisse entendre entre ses lignes la lettre de Jules Romains du 25 août ? Et tout laisse à penser que Marc Allégret ne fut pas le dernier à comprendre que le ba-

1. André Gide-Jean Schlumberger, *Correspondance 1901-1950*, édition présentée et annotée par Pascal Mercier et Peter Fawcett, à paraître chez Gallimard en 1993.
2. Passage non retenu des *Cahiers de la Petite Dame*, cahier VII (BN), déjeuner du 27 octobre.

teau prenait l'eau.

On croit comprendre le déroulement fatal de l'affaire — échappée des mains du créateur. Au départ, à la fin de 1929, Marc Allégret, impatient de débuter dans le cinéma parlant cherche à organiser, autour de lui, une structure nouvelle lui permettant de mettre en pratique le nouvel art, d'y faire ses preuves à l'aise, en se donnant la possibilité d'expérimenter. Pour concrétiser son rêve, sur le plan des affaires, il fait alliance avec un politique, rompu aux négociations publiques, le député Blacque-Belair ; et, sur le plan artistique, il compte réunir autour de lui, en profitant de la diligence de Gide et de ses relations dans le milieu littéraire, un vivier d'écrivains en état de fournir les scénarios indispensables à une entreprise de prestige. Mais dès les premières semaines, la mise en œuvre se heurte à la question financière, traînée comme un boulet. Rapidement, il faut renoncer à la construction du studio sur mesure, puis, pour la même raison, au deuxième article du programme initial : il n'est plus question de créer une société de production indépendante, mais au mieux de bâtir un cartel d'auteurs, unis pour négocier leurs scénarios auprès des producteurs, et cherchant à se faire adopter par un organisme aux reins solides. Sur ces nouvelles bases, il est clair que les intérêts de Marc Allégret sont marginalisés par rapport à ceux des huit écrivains, qui sont maintenant en position de force, parce que, eux, peuvent faire valoir un nom, une réputation acquise, tandis que le cinéaste débutant n'offre pour caution que des promesses à transformer en réalisations, mais l'instrument fait défaut. Le jeune homme n'est plus, comme il le rêvait, la cheville ouvrière ou le pivot du dispositif ; la chose ne s'ordonne plus autour de lui ; il ne fait plus le poids. De manière symptomatique, le pilotage de la négociation passe entre les mains d'un troisième homme — Jules Romains — que Marc ne connaît que de loin, avec lequel il n'a pas d'affinités particulières. Au mieux, si l'entreprise aboutit, on pourra l'intégrer, à condition que le débutant ait l'agrément de l'écrivain, puis du producteur. Que d'obstacles ! Assez vite, Marc Allégret comprend qu'il lui faut chercher son salut ailleurs, parce que les objectifs du F.P.F. divergent des siens propres. Et lorsque les propositions de Pierre Braunberger se précisent, lorsque celui-ci construit son studio à Billancourt, le jeune homme s'y précipite et se place sous contrat, pour tourner à tour de bras, pendant les deux ans d'euphorie que connut la maison : cinq films en 1930, sept en 1931, — sur ces chiffres, plusieurs courts métrages, il est vrai ; et souvent aussi, il travaille à Berlin, et ne suit plus que de loin ce qui se déroule à Paris dans le petit canton des écrivains.

Eux vont leur train de sénateurs, et la négociation semble aboutir en octobre 1930. Reste encore à confirmer si le projet d'accord exposé par

Blacque-Belair n'a pas capoté dans la phase ultime. Et s'il a pris corps, comment expliquer qu'il n'ait produit aucun effet, hormis quatre scénarios en souffrance : celui de Jules-Romains, celui de Bourdet, et deux de Martin du Gard : Frère et sœur, *et* Paysans *? Plusieurs raisons se présentent. Le F.P.F. s'était entouré de tant de précautions pour garantir l'indépendance de messieurs les auteurs que toute négociation à venir, d'avance s'annonçait épineuse, voire dissuasive pour les milieux d'affaires. Ensuite, la négociation avait beaucoup traîné ; il est à craindre qu'elle n'ait débouché au moment précis où la conjoncture du marché allait se retourner. En effet, le boom temporaire du film parlant français, dès 1931 allait être menacé par le doublage ; la Paramount allait déserter Paris et regagner Hollywood ; le cinéma français auquel on assignait en 1930 des ambitions européennes devait se trouver, au milieu de 1931, de nouveau réduit à la surface de son marché national. Qui plus est, le banquier — la B.N.C. — qui contrôlait la G.F.F.A. commence à éprouver, dès 1931, les difficultés qui vont conduire à son dépôt de bilan en 1932. Un mois après la lettre de Blacque-Belair, en novembre 1930, la Banque Adam de Boulogne-sur-Mer est la première victime d'une crise bancaire qui va faire tache d'huile en quelques mois, qui se précise avec la chute, le 19 février 1931, d'une autre banque locale : la Banque d'Alsace et de Lorraine. À son tour, victime de l'effondrement du cours des métaux précieux, du krach des diamantaires, et de son soutien imprudent au Comptoir Lyon-Alemand, qui s'était fait une spécialité de ces tractations, la B.N.C doit faire appel à l'État le 26 septembre 1931 ; elle sera liquidée le 26 février 1932* [1]. *À ce moment, la France se trouve elle aussi confrontée à la crise économique révélée à New York trois ans plus tôt. La G.F.F.A bat de l'aile et réduit sa production, jusqu'à sa propre faillite en 1938. Donc, lorsque l'accord F.P.F.-G.F.F.A. se conclut, s'il se conclut, il est trop tard : le moment de se lancer dans les aventures est passé. Ainsi par une victoire à la Pyrrhus périt, sans finir, n'ayant jamais sérieusement commencé, ce qui pour les hommes de* La NRF *fut sans doute le plus beau, le plus mirobolant sinon le plus ruineux, de leurs châteaux en Espagne.*

1. Précisions sur cette crise bancaire dans A. Dauphin-Meunier, *La Banque, 1919-1935*, N.R.F., 1936, notamment pp. 224-6.

13 janvier 1930.

Huit écrivains français, M. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger, émus par la crise où semble actuellement sombrer le cinéma français, et persuadés qu'il est encore temps d'y chercher remède, se sont spontanément groupés pour étudier avec M. A. Blacque-Belair, député de la Seine, et M. Marc Allégret, metteur en scène, la situation du cinéma en France, au début de 1930.

EXAMEN DE LA SITUATION

1°- Chacun sait que l'invention américaine du film sonore ou parlant, et sa prodigieuse fortune sur le marché mondial, ont bouleversé toute l'industrie cinématographique.

Le film muet est nettement délaissé. Le film sonore au contraire est accueilli avec une vive curiosité, mais il n'est qu'un acheminement vers ce film parlant dont il n'est pas exagéré de dire qu'il est attendu par tous avec une impatience passionnée.

2°- De la production américaine, seuls les films simplement sonores, sont susceptibles d'être bien accueillis en France par le grand public. De récents essais ont nettement montré que le public est unanime à repousser ce film parlant lorsqu'il est en langue étrangère.

3°- Où en est le film français parlant ? Nous sommes obligés de constater une sorte de carence des sociétés françaises, qui n'ont guère jusqu'à présent pu s'organiser pour s'adapter aux exigences nouvelles. Au début de 1930, seuls trois films parlants français sont entièrement terminés et prêts à être présentés au public. Or sur les 150 films qui seraient au minimum nécessaires à l'exploitation, il faudrait au moins une cinquantaine de films français.

Ajoutons que ces trois films ont été tournés à l'étranger ; *Les Trois Masques* et *La Route est Belle* ont été réalisés aux studios de la B.I.P. et Tweekenham à Londres, et *La Nuit est à nous* aux studios Tobis en Allemagne.

4°- Studios.

Depuis quelques mois les studios existants ont commencé à adapter leur matériel et à équiper leurs studios pour la production de films sonores et parlants. Mais aucune réalisation de grande envergure, comparable

à celles qui ont été faites en Allemagne, en Angleterre, sans parler de l'Amérique, n'a été entreprise. Voici la situation actuelle :

Studio Gaumont : deux plateaux insonorisés équipés avec les appareils Gaumont Petersen-Poulsen.

Studio Menchen (Épinay) : deux petits plateaux insonorisés ; un appareil Tobis-Klang film.

Haïk : un plateau ; 3 appareils Ciné-Vox-Haïk (inutilisables).

Joinville (ex-Cinéromans) : 5 plateaux ; appareils R.C.A. et Klang film.

Francœur : prochainement 2 plateaux R.C.A.

Billancourt : un plateau ; appareil L.N.A. Nalpas (procédé très médiocre).

Éclair (Epinay) : rien.

Franco-Film (Nice) : rien.

Les autres studios de moindre importance (Roudès — Apollo-Cigognes) ne sont pas utilisés.

Réservoirs (Joinville) : Ce studio vient d'être loué par M. Kane, ancien directeur de la Paramount en Amérique. Celui-ci a fondé une Société américaine, avec un gros capital, et compte équiper le studio des Réservoirs avec un Western Electric, et y tourner principalement des adaptions de films américains, et des films de court métrage « *short subjects* ».

5°- En dehors de ces considérations d'ordre technique, et sans vouloir dénigrer certains efforts récents, il faut bien reconnaître que, si la qualité artistique de nos films muets n'était déjà que trop souvent inférieure à la production étrangère, les premiers essais de films parlants ne sont pas faits pour nous rassurer.

Constatations d'autant plus regrettables que le film parlant français, s'il était de qualité suffisante, serait appelé à une très vaste diffusion.

Dans tous les pays de culture latine, où prédomine encore l'influence française (Amérique du Sud, Europe Centrale, Europe Méridionale), le film français parlant doit, même à qualité égale, par la seule raison qu'il sera en langue française, lutter victorieusement avec le film de langue anglaise, c'est dire assez que la situation de l'industrie cinématographique française pourrait devenir extrêmement prospère.

Nous estimons donc comme un devoir pour la France de donner à la production nationale le rang auquel elle doit prétendre, et d'aider ainsi à la diffusion de notre langue, de notre esprit et de notre culture.

Il est urgent d'agir. Ce n'est pas une question d'années, mais de mois, peut-être de semaines. Si non, il est certain que ce sont des maisons étrangères qui s'installeront en France pour produire des films « fran-

çais » pour le marché français.

Nous extrayons d'un article de Léon Bailby, les lignes suivantes : « *L'Angleterre, un jour, s'est aperçue que, sous le couvert du film écrit ou parlé, les États-Unis installaient chez elle des façons d'agir et de penser américaines qui déjà réagissaient sur la mentalité de toute sa jeunesse. Elle a compris le danger. Elle a décidé de résister. Et c'est de ce moment que date un redressement et un véritable progrès du film britannique.*

[...] Sommes-nous, en France, ruinés ou stupides ?

[...] C'est un autre débat que celui du contingentement. Ce dernier ne visait qu'à protéger nos producteurs. Ici, au contraire, il s'agit de défendre, contre une véritable invasion, la mentalité, la pensée française. »

Considérant cet état de choses, MM. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger, le député A. Blacque-Belair et Marc Allégret, ont constitué un Comité d'études ayant pour but de réaliser une organisation nouvelle.

Le problème pourrait trouver sa réalisation dans la constitution de trois sociétés avec interpénétrations, dont nous soumettons le schéma, et pour lesquelles nous vous demandons votre concours.

I. SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DU STUDIO.

Achat d'un terrain. Construction d'un studio, son équipement électrique, achat des appareils d'enregistrement de sons.

Cette société effectue des locations à toutes les sociétés de productions cinématographiques.

Mais elle a, de plus, des liens spéciaux avec la nouvelle société de production ci-après mentionnée.

II. SOCIÉTÉ FERMIÈRE DE PRODUCTION

Dirigée par le Comité d'écrivains, elle se charge de la réalisation des scénarios choisis par elle, et loue le nouveau studio un tiers de l'année environ.

III. SOCIÉTÉ D'EXPLOITATION.

Édition, vente, location.

*

I. SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS.

La Société Immobilière, qui ferait appel aux capitaux les plus importants, se trouverait, par son caractère même de société immobilière, les garantir en grande partie.

D'ailleurs, il est vraisemblable que les pouvoirs publics intéressés par un mouvement de ce genre, donneraient des facilités à nos groupements : soit en rétrocédant des terrains appartenant au domaine public, (terrains militaires ou zones désaffectées des environs de Paris), soit en permettant le jeu des prestations en nature, pour la construction et l'équipement des studios modernes. Une société de ce genre serait exonérée d'impôts fonciers pondant quinze ans.

Cette société présenterait une base solide pour la création successive de deux autres sociétés avec interpénétration.

Les studios seraient bâtis aux environs de Paris. Ils seraient équipés d'une façon moderne par des techniciens au courant des perfectionnements les plus récents et pourvus des appareils d'enregistrement de sons reconnus les meilleurs à ce moment.

Ces studios seraient loués aux sociétés de productions cinématographiques dans des conditions avantageuses pour les deux parties. La société retirerait de ces locations d'importants bénéfices. La location des studios serait d'autant plus facile que ces studios seraient les seuls construits rationnellement dans l'esprit de la technique nouvelle, et présenteraient les meilleures conditions de travail quant à la rapidité et la qualité technique de la production.

La Société Immobilière des Studios aurait avec la Société Fermière de Production, dont nous allons parler, un accord spécial prévoyant :

1° un droit de priorité en faveur de la Société Fermière pour la location du studio.

2° une collaboration financière éventuelle des studios aux productions de la Société Fermière, sous forme « d'apports » par exemple.

3° la faculté pour la Société Fermière d'utiliser les studios, chaque fois qu'ils seraient libres, pour y faire les essais et les films de recherches nécessaires à l'amélioration d'une technique nouvelle et d'un art nouveau à ses débuts.

II. SOCIÉTÉ FERMIÈRE DE PRODUCTION

Cette société fonctionnerait sous la direction artistique et le contrôle du Comité d'écrivains dont les noms suivent : 1. Édouard Bourdet, André Gide, Jean Giraudoux, Roger Martin du Gard, André Maurois, Paul Morand, Jules Romains, Jean Schlumberger (assistés de M. Marc Allégret, comme conseiller technique).

1° Ceux-ci, désireux de contribuer par leur effort à l'amélioration de la production cinématographique, assureraient à la Société, dans des conditions à déterminer, la priorité de leur production.

2° Le Comité accorde son concours à la condition d'être laissé entiè-

rement libre en ce qui concerne le choix et la réalisation des productions artistiques qui porteront son nom.

3° Les films exécutés par d'autres sociétés locataires des studios ne pourront pas être édités sous le nom et la raison sociale de la Société Fermière de Production.

4° Le Comité examinera et choisira les scénarios ou thèmes proposés à la Société de Production. Il pourra demander, à des écrivains ne faisant pas partie du Comité, des scénarios en vue de les faire réaliser par la Société.

5° Le Comité choisira les metteurs en scène, et se réserve un droit de contrôle sur le choix des artistes.

6° Il collaborera d'une façon effective à la réalisation de œuvres choisies, tant par ses conseils dans les travaux préparatoires : découpage des scénarios, rédactions des parties parlées et des textes, diction des acteurs, etc., que par un contrôle du travail au cours de la production.

Il convient de signaler toute la portée artistique et publicitaire, d'un Comité de cette valeur (tant pour la France que pour l'Étranger), et les espérances qu'on est en droit de fonder sur un semblable concours, unique dans les annales cinématographiques.

Par ailleurs, une telle garantie morale serait de nature à faciliter grandement les bons rapports avec les pouvoirs publics. Ceux-ci ont, en effet, affirmé récemment leur désir et leur volonté d'appuyer et de subventionner des efforts qui, en ce moment plus que jamais, ont une haute portée nationale et internationale.

III. SOCIÉTÉ D'EXPLOITATION.

La création de cette société est à envisager. Il est possible de la concevoir comme un département de la Société Fermière ou de lui laisser une existence propre, par la location directe aux salles qui lui seraient nécessaires.

Sa raison d'être, en tout état de cause, serait l'exploration rationnelle des films produits par la Société Fermière.

*

SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS

A. Terrain et construction

Le terrain nécessaire à la construction d'un studio de deux plateaux, avec un coefficient de prévoyance pour les agrandissements, est de 6 000 m^2.

1°- un bâtiment de 3 500 m^2 contenant deux plateaux insonores, séparés : l'un de 40 x 20, l'autre de 20 x 12

a) 1 salle de projections muette et sonore
b) 1 laboratoire
c) 4 bureaux pour la direction du studio :
directeur
s/directeur
comptable
dactylos et tél.
d) 4 bureaux pour la production
e) dix loges avec eau courante
f) 2 grandes loges pour la figuration, avec lavabos eau courante
g) 1 salle de bains : douches chaudes et froides
h) Water Closets
i) 1 lingerie.

2°- emplacement de la centrale électrique, et centrale électrique.
3°- magasin de décors et menuiserie
4°- maisonnette du concierge
5°- cantine (ne sera nécessaire que si le studio n'est pas dans une agglomération).

B. Appareillages et accessoires

3 appareils d'enregistrement de sons : 2 fixes et un mobile.

Il faudra choisir, au moment de la décision, l'appareil qui sera le meilleur. Il semble en ce moment que ce soit le système Western Electric qui offre le plus de facilité de travail et de garantie dans la qualité du son.

Appareils d'éclairages : les studios nouveaux s'équipent presque exclusivement avec des portants et des projecteurs à lampes à incandescences qui présentent le triple avantage de ne pas faire de bruit, de donner une lumière qui convient mieux aux émulsions panchromatiques, et de nécessiter moins d'électricité.

Appareils de prises de vues : les studios ne les fournissaient jamais au temps du film muet. On a reconnu en Amérique qu'il valait mieux que les studios louent avec les appareils d'enregistrement de sons des appareils de prises de vues parfaitement réglés aux besoins du studio et avec lesquels le synchronisme est plus aisément obtenu.

DEVIS POUR LA SOCIÉTÉ IMMOBILIÈRE DES STUDIOS

Terrain et bâtiments :

Un studio comprenant deux plateaux, l'un de 40 x 20, l'autre de 20 x 12, y compris le blindage (insonore) avec toutes les dépendances et une petite centrale électrique.

(D'après les prix des derniers studios construits et les prix du blindage sonore du studio le mieux équipé de Paris) : 3 500 000

Terrain : 6.000 m^2 (bien placés) 2 500 000

Ce chiffre est un maximum. Il est bien probable, (et à plus forte raison si l'on obtient l'aide du gouvernement) que ce chiffre sera bien au-dessus de la réalité.

[Total] 6 000 000

APPAREILLAGES & ACCESSOIRES

Mobilier et installations intérieures :	150.000
3 appareils d'enregistrement de sons, et un appareil de projections asonores (prix du Western Electric, le plus cher des appareils) :	2 500 000
appareillage et fournitures électriques (y compris un camion électrogène)	500 000
2 appareils de prises de vues et tous accessoires :	250 000
tireuse et équipement du laboratoire :	70.000
petit atelier de réparations et menuiserie :	25 000
Camionnette :	30 000
Imprévu :	75 000
[Total]	3 600 000

SOCIÉTÉ DES STUDIOS

Devis approximatif du budget mensuel

Personnel fixe

8 000 :	Directeur général
8 000 :	Directeur technique et comnercial
3 000 :	Secrétaire
1 500 :	Comptable-Caissier
1 200 :	Sténo-dactylographe
800 :	phoniste
600 :	garçon de course

1 200 :	Chauffeur camionneur
1 000 :	Concierge
1 600 :	deux femmes de ménage à 800
2 000 :	Chef électricien
2 000 :	Chef machiniste
7 200 :	six électriciens à 1 200
2 000 :	développeur chargé du laboratoire
1 500 :	tireur - monteuse
10 000 :	ingénieur de son en chef
4 000 :	ingénieur de son en second
2 000 :	assistant principal de son
1 200 :	un aide assistant
24 000 :	frais courants, assurances, impôts
90 000	

NAISSANCE D'ANIMA

L'Association Nationale pour l'Image Marc Allégret, dite A.N.I.M.A., a été créée en février 1991 (J.O. du 6 mars 1993) à l'initiative de Danièle ROSCH, fille de Marc Allégret, qui en est la Présidente. ANIMA a pour but de « promouvoir et de produire toutes les formes d'expression par l'image et tout autre moyen associé de créations dans l'esprit de l'œuvre de Marc Allégret ». En 1993, elle co-organise des manifestations de présentation de l'œuvre de Marc Allégret, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort. D'autres activités sont en cours.

ANIMA a son siège à : *La Fervance, 13840 ROGNES*. Les cotisations annuelles sont de : 150 F (Membre actif), 300 F (Membre sympathisant) et 500 F (Membre bienfaiteur). Pour toute information complémentaire, écrire à l'Association.

Le document contesté : Avec André Gide. *Sa réception, hier et aujourd'hui.*

par
DANIEL DUROSAY

Installée dans l'aile noble du Forum des Halles, la *Vidéothèque de Paris*, permet à ses visiteurs de visionner, sur consoles personnelles, un important fonds de quelque huit cents films anciens, où figurent notamment, à ce jour, 6 films de fiction et 3 documentaires de Marc Allégret : *Zouzou* (1934), *Gribouille* (1937), *Entrée des artistes* (1938), *Sois belle et tais-toi* (1958), *Les Parisiennes* (1961), film à sketches dont Marc Allégret réalisa *Sophie* sur scénario de Vadim, *Le Bal du comte d'Orgel* (1970), *L'Exposition 1900* (1966), *Lumière* (1966), et, comme on l'espérait, son *Avec André Gide* (1952), que chacun peut désormais revoir à loisir.

La copie transposée sur cassette, de bonne qualité technique, paraît correspondre par son montage à la version définitive du film, composée en trois parties, — celle que décrit Léautaud, fielleusement, dans son *Journal littéraire*, en date du 22 février 1952 :

> Il y a quelques jours, invitation du magazine *Match* à assister à la présentation d'un film sur Gide, au cinéma Vendôme, avenue de l'Opéra, hier soir. J'y suis allé avec Marie Dormoy. Une sorte de gala. Présence du président Auriol, du président du Sénat, du ministre de l'Éducation nationale, un énorme service de police au-dehors. Dans ce film, les parties que j'ai vues l'année dernière dans un cinéma des Champs-Élysées. Cette fois-ci, plus complet, partant de l'enfance de Gide, ces nouvelles parties prises de son vivant par Marc Allégret.

Après cette sortie en fanfare, au cours de laquelle la fille de l'écrivain remit au Président de la République une page manuscrite de *Thésée*, un an presque jour pour jour après la disparition de l'écrivain, le film fut projeté pendant un mois à Paris, dans une seule salle, au Vendôme, du vendredi 22 février au vendredi 21 mars 1952.

Du témoignage de Léautaud, il ressort toutefois qu'une première version,

moins achevée, avait été donnée à voir (aux *happy few* ?) quelques mois auparavant. Il arrive encore, lors des projections récentes, que plusieurs versions — ou plusieurs montages — soient utilisées. Ainsi, au Centre Georges Pompidou, lors de l'*Hommage à Pierre Braunberger producteur*, le 27 décembre 1987, c'est, selon toute vraisemblance, une version antérieure que l'on put voir. Tandis que celle que propose la Vidéothèque s'en différencie sur plusieurs points. Il n'y est plus question, par exemple, du monitorat de Gide à l'École du dimanche, avec Élie Allégret ; on ne voit plus la Villa Montmorency ; l'entretien avec Sartre dans le jardin de Cabris a disparu ; et la dernière image n'est plus Gide rédigeant l'ultime page de son *Journal*, mais Gide relisant en janvier 1951, est-il précisé, son message (ainsi testamentaire) aux étudiants allemands : « le monde sera sauvé par quelques-uns ». En revanche, au chapitre des voyages, font leur apparition plusieurs séquences de belle qualité, reprises du *Voyage au Congo* : cases en obus du village Massa (avec lecture du passage correspondant dans le texte de Gide) ; plusieurs danses Massa, les hommes vêtus de peaux de cabris, les femmes ceintes seulement d'un collier de perles ; les danses Moundang de Léré : jeunes femmes vues de dos ; puis de face, enfin évolution spectaculaire des grands masques noirs. Quelques séquences totalement inédites ont été ajoutées, comme un déplacement en automobile, et des femmes travaillant à l'entretien d'une route.

La curiosité nous a poussé à rechercher comment à sa sortie la version définitive fut appréciée : diversement. Dans la première rafale d'articles à chaud domine l'enthousiasme. Pour Henri Magnan, par exemple, le critique du *Monde*, le film créait l'événement :

> C'est un fait sans précédent, ce film sur Gide. Il contribuera peut-être à fléchir les résistances de qui dédaigne ou feint de dédaigner ou méconnaît encore le... cinématographe [...]. C'est un film témoin, avec les maladresses de l'instantané et les fausses habiletés aussi de la pose. Car il a bien fallu demander au « maître » de poser — et le temps pressait — pour compléter tant bien que mal cette anthologie imagée d'une œuvre et d'une vie [...][1].

Réaction identique chez André Lafargue, dans *Ce Matin-Le Pays* :

> J'estime, pour ma part, qu'il [le film] constitue une date dans l'histoire du cinéma. / Pour la première fois en effet, la caméra — par son objectivité et son automatisme même — contribue à la survie d'une pensée qui échappe aux textes [2].

1. *Le Monde*, 21 février 1952, p.8 , col.1-3.
2. 23-24 février 1952.

Jean Néry, dans *Franc-Tireur*, proposait un commentaire voisin, à ceci près qu'au lieu de « pose », il trouve, lui, du naturel, mais l'organisation d'ensemble ne lui semble pas satisfaisante :

> L'un des mérites du film de Marc Allégret (dont Georges Altman a déjà, il y a quelques jours, souligné le passionnant intérêt humain) est d'être le premier de son genre, de n'être pas un film *sur* André Gide ou *à propos* d'André Gide, mais effectivement, comme l'indique le titre, un film *avec* André Gide.
>
> Seul un de ses intimes, comme le fut Marc Allégret, pouvait le réaliser, car sa présence n'était pas, pour Gide, insolite, mais familière. Et quand, muni d'une petite caméra portative, le réalisateur *regardait* travailler l'écrivain, ce dernier n'avait jamais l'impression de jouer, mais poursuivait son existence coutumière. De là, l'extraordinaire, l'exceptionnelle vérité de ce film, qui dépasse toutes les œuvres cinématographiques consacrées jusqu'à présent aux grands artistes et sur lesquelles pesait souvent plus la personnalité du réalisateur que celle du « biographié ». Sur l'idée directrice de son film, le plan qu'il a adopté, on pourrait sans doute chicaner Marc Allégret. Il semble que la moisson ayant été tellement riche (plus de 8 000 mètres de pellicule ont été tournés), il ait hésité sur la façon de les présenter [...] [1].

À l'exception de Guy Dumur, on le verra, la fameuse leçon de piano, où la jeune Annik Morice avait l'honneur écrasant de se prêter aux remarques du Maître — la victime consentante a-t-elle jamais donné sa version du tournage ? — suscitait une admiration générale. André Bazin, dans *Le Parisien libéré* du 28 février, à travers un titre stupéfié : « André Gide vivant ! », parlait d'une « intensité bouleversante », tandis que Simone Dubreuilh, — « Visite à André Gide, un film-témoin », *Libération* du 11 mars — la jugeait « extraordinaire ».

Mais passé le premier effet de choc, des points de vue plus cohérents, plus critiques, et farouchement polémiques, se manifestent venus d'horizons divers : religieux (Mauriac), technique (Guy Dumur), ou politique (Georges Sadoul).

Le plus virulent, François Mauriac, dans *Le Figaro* du 26 février, parle d'« images bouleversantes », mais c'est pour faire le procès d'une imposture. Ce film trompeur, qui présente un Gide jouant au grand-père, trahit le message initial : « familles, je vous hais ». Il n'est jusqu'à la conclusion du film — Gide lisant le testament de Thésée — qui n'enclenche un commentaire réprobateur : « Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. » Et Mauriac d'évoquer le doux visage de

1. *Franc-Tireur*, 23-24 février 1952.

l'épouse sacrifiée, avant d'élargir le commentaire sur l'éthique du héros : « J'ai goûté des joies de la terre », pour conclure de manière assassine : « Beaucoup d'hommes meurent sans s'être aperçus qu'ils avaient été des fauves et qu'ils s'étaient nourris de proies vivantes. » Si les spectateurs voyaient la vraie vie d'André Gide à l'écran, disait encore son détracteur, peut-être se cacheraient-ils les yeux par horreur ou pour prier.

Dans *Combat* du 12 mars 1952, Guy Dumur, dont le titre ironique annonçait l'agacement — « Gide tel qu'en lui-même enfin le cinéma le change » — produisait, sous l'angle esthétique, l'éreintement le plus dur. Rien, dans ce film qu'il jugeait « mal construit », ne paraissait trouver grâce à ses yeux : il n'était pas seul à s'irriter d'une « voix trop traînante, qui accentue trop les dentales et s'arrête sur les diphtongues, qui fait sonner le *t* final des participes ou des troisièmes personnes du passé, nous étonne autant que la voix de Léautaud, que l'accent bourguignon de Colette ». S'il semblait apprécier la succession des portraits photographiques de l'écrivain depuis sa jeunesse, en ce qu'elle rendait sensible le vieillissement, il considérait comme la plus faible, la partie du film tournée récemment : « Gide grand père est insupportable. Comme je trouve inacceptable la fameuse leçon de piano, figée, truquée, qui ne vous permet guère de comprendre que Gide aimait réellement la musique ». Et pour finir, l'article dénonçait « le ridicule, l'insuffisance de la plupart des images, faussement réelles ».

Le lendemain, *Les Lettres françaises*, sous la plume de Georges Sadoul (« Avec le fantôme André Gide », 13 mars 1952), dressait un coupant réquisitoire contre le symbole de l'intelligentsia bourgeoise, et fracassait l'idole :

> L'octogénaire apparaît comme parfaitement lucide, et pareil, dans sa verdeur, à ce qu'il était dans les années 20. Au fur et à mesure que le temps passe (fort lentement) le spectacteur se croit devenu le héros d'un sketch inédit des Casse-Pieds. Un vieux monsieur, fort civil, et fort satisfait de soi, discourt interminablement avec l'autorité maniérée et démodée d'un vieil acteur de tournées provinciales au temps du président Fallières. Il vous a saisi par le bouton de la veste pour rabâcher de très vieilles histoires.

Avec le recul du temps, Jacques Lourcelles, dans son *Dictionnaire du cinéma : Les Films* (Laffont, coll. « Bouquins », 1992, pp.98-9), rétablit la balance. Du film, il propose un commentaire pondéré, et, à une réserve près, mais de taille, presque trop systématiquement élogieux :

> Document précieux et d'un grand intérêt sur l'un des écrivains importants du siècle, filmés dans les mois qui précèdent sa mort. Conçu d'abord comme un court métrage, le film est présenté aux spectateurs du festival de Venise en 1951 dans une version de 62' [...], puis sort en salles au printemps 1952 dans une durée de 80'. C'est sans doute le meilleur témoignage cinéma-

> tographique qu'on possède sur un écrivain français ; et ils ne sont pas légion. Le film a quelque chose d'unique dans son caractère à la fois libre et composé, et en cela déjà il rend bien hommage à Gide. La jeunesse d'esprit de l'écrivain, la multiplicité de ses curiosités sont restituées à l'écran, ainsi que l'autorité et la fascination qu'il pouvait exercer sur ses proches et sur certains de ses interlocuteurs. On regrette l'impasse sur la sexualité. Elle est à mettre en relation avec les blocages de l'époque. Sans doute inévitable, elle est néanmoins scandaleuse s'agissant de Gide qui fit tant pour sortir le sujet de l'ombre et briser les tabous qui s'y attachaient. On peut à loisir considérer le film comme un film de fiction, étant donné que Gide a toujours estimé que l'un des rôles de l'écrivain était de se créer un personnage, d'y rester fidèle et d'être en quelque sorte le romancier de soi-même. Cette conception est assez démodée mais fait encore des adeptes. C'est la force de Gide de l'avoir illustrée, lui, avec beaucoup de naturel (ce qui est paradoxal) et encore plus de charme. « Nous vivons », a-t-il dit, « pour représenter. »

En accord avec les premiers spectateurs, le critique se plaît donc à souligner le caractère unique du documentaire. Unique dans son genre, à vrai dire, il ne l'est plus tout à fait, après le balayage télévisuel de ces dernières années, mais, s'agissant de Gide, il reste en effet le seul à faire aller en cadence et l'image et la voix. Le document n'est pas l'œuvre d'un admirateur parmi d'autres ; il émane, au contraire, d'un proche, et, dès longtemps, celui-là connaissait admirablement son sujet. La familiarité autorisait, si l'on peut dire, certain déshabillé. Élégamment, J. Lourcelles lave le réalisateur du reproche de décousu, dont certains l'ont accablé : le primesaut s'accorderait au tempérament changeant, aux curiosités multiples de l'écrivain. Soit, mais observons que cet éloge du contenu dispense commodément d'examiner la forme. Pour adroit que soit le détour, il n'empêche pas de penser que, pris dans son ensemble, le film en question souffre d'un certain désordre, par la confusion des genres, parce qu'il hésite, et ne choisit pas, entre le documentaire et le document, entre l'histoire et l'instantané, entre l'édifiante reconstitution d'une carrière d'écrivain, et la touchante photo de famille du Nobel retraité au coin du feu, jouant aux allumettes avec sa descendance, conjuguant l'art d'être grand-père dans un fauteuil, et rejouant benoîtement un classique de notre littérature : le triomphe du grand homme en son grand âge, façon Voltaire ou Victor Hugo. Sur un point, capital, le déshabillé trouve ses limites : impasse sur la sexualité — grief imparable, mais sinon déplacé, du moins décalé ! Car dans les circonstances où se tournait le film, la question ne pouvait être posée. Précisément, cette familiarité qui, d'un certain côté, fait le charme, peut-être l'atmosphère de l'œuvre, devait, devant la caméra, c'est-à-dire devant le public, et même la postérité, les embarrasser tous deux sur tel autre : comment parler de sexualité sans expliquer leur intimité ?... Quant au paradoxe final

— l'écrivain jouerait la comédie avec infiniment de « naturel » — il amuse, mais ce nouveau tour d'adresse interpelle sur la part de sérieux qu'il enferme : Gide jouait-il bien *en conscience* au « grand homme » ? ou, pour cet hommage trop tardif qu'on lui faisait au moment que le cœur lui manquait, ne s'était-il pas plutôt, par gentillesse, complaisance, ou abandon, laissé faire et laissé prendre au piège d'une image ? Ménalque, où te caches-tu ?

Doit-on, pour conclure, s'étonner d'opinions si contrastées ? Pour une part, assurément, la sortie du film réactivait l'esprit polémique dont l'œuvre de Gide, un an après sa mort, était toujours entourée ; preuve que Gide encore était le « contemporain capital », qu'il n'est plus exactement pour nous, en dépit de ce qu'en disent les magazines, parce que les circonstances ont changé et que l'étau des contraintes s'est desserré. Mais pour une autre part, ne mettait-il pas le doigt cruellement sur les aspects les plus vulnérables du tournage, sur l'ambiguïté du document rien moins que spontané, la vie reconstituée sur scénario, et le dérapage pontifiant du sujet (n'éprouve-t-on pas la même gêne devant le ton emphatique, lorsqu'on entend la voix, des *Entretiens avec Amrouche*) ? Était-il donc si malaisé de résister aux sirènes de la célébrité, quand elle venait à votre encontre ? Oui, peut-être, si l'on se souvient que la télévision n'existait pour ainsi dire pas encore, et que les grands entretiens radiophoniques de l'après-guerre, ou ce film qui en est la vulgarisation, bientôt les « portraits-souvenirs » livrés à l'admiration des badauds, frappaient les trois coups de la médiatisation. Elle arrive avec sa pompe première, ou trop tard, pour un esprit formé aux usages cérémonieux d'un autre siècle, ou trop tôt, car nul ne sait encore s'en défendre ou s'en jouer ; et elle surprend. L'écrivain, le maladroit, ne sait comment se prémunir contre ce qui deviendra son hochet familier ; on le pousse, il cède, il se trompe, évidemment : il la prend pour la gloire ! — et fait son cinéma.

[*Vidéothèque de Paris*. Entrée : 20 F. Porte Saint Eustache, 2 Grande galerie, 75001 Paris ; tél. : 40.26.34.30. Catalogue consultable sur Minitel : 3615 VDP 15].

Généalogie : le déracinement

Plus d'un s'y est pris le pied : qu'au moins ce tableau, pour imparfait qu'il soit, fixe l'ordre des générations et le rang des fratries ! Nombreuse et tentaculaire, en effet, la famille Allégret obéit premièrement à la tradition protestante de ce temps-là — plutôt celle de l'Alsace, où prospère la branche maternelle dont Suzanne Ehrardt est issue : à chaque génération, depuis le XVII^e siècle, six, sept ou huit enfants, et des ramifications infinies. Cependant, la famille Allégret, du moins au stade où la connut Gide, échappe au moule : d'abord par la conjonction qui la produit ; ensuite par son arrachement au terroir et sa transplantation parisienne ; enfin par les effets de ce déracinement — l'éclatement d'une tradition familiale et protestante, et la réorientation professionnelle, des activités commerciales ou pastorales vers les activités intellectuelles laïques (enseignement, barreau, journalisme, et cinéma), professions d'une bourgeoisie à la page en voie de renouvellement, qui servirent d'exemples, cela saute aux yeux, au romancier des Faux-Monnayeurs.

De manière moins démonstrative que dans le cas de Gide, cette famille résulte, elle aussi, de l'alliance d'un Nord et d'un Midi : des Allégret, originaires d'un village du Dauphiné, Miribel (sans doute Miribel-les-Échelles, à 14 km de Voiron), s'associent à des Ehrhardt, enregistrés à Schiltigheim, village à présent intégré dans l'agglomération strasbourgeoise. De richesse inégale, ces deux familles ont toutes deux fait l'expérience, à l'échelon des grands parents de Marc, avec trente ans d'écart, d'un premier décentrement géographique, relativement modeste, et pour des raisons différentes : économiques dans le cas des Allégret, politiques dans celui des Ehrhardt. Les Ehrhardt tenaient leur prospérité du commerce des bières Kronenbourg. Certains, comme la branche où naquit Suzanne, se diversifièrent dans le commerce des vins et spiritueux. C'est pour s'opposer à l'annexion de l'Alsace qu'ils firent semblant d'émigrer, entre 1880 et 1890, pour fixer leur négoce à Bâle. Ce déplacement eut pour principal effet de susciter chez leurs petits enfants un tropisme des vacances à l'Est, en les attirant périodiquement vers la

Suisse, où le gîte était assuré. Ce point de chute servira d'alibi à Gide pour le premier voyage de collégien qu'il entreprend, en l'été 1917, en compagnie de Marc et de son frère André. Et c'est peut-être aussi pour aller en direction du berceau alsacien-suisse de la famille Ehrhardt qu'Élie fait acquisition, dans les années de guerre, du domaine de la Sapinière en Haute-Marne — avec quel argent ? alors qu'il est aumônier militaire, et, de 1917 à 1919, en mission militaire au Cameroun. Il est vrai que située, comme elle était, à portée du canon allemand, et encombrée de troupes mises là au repos, la propriété dut être cédée à bas prix. Ou faut-il supposer des réserves financières, et quelque appoint du négociant de Bâle ?

Quant à l'aïeul dauphinois, on peut supposer qu'en décidant de quitter l'Isère pour s'établir à Lyon, sans doute un peu avant son mariage, puisqu'il prend pour épouse une native de Paray-le-Monial, vraisemblablement rencontrée à Lyon plutôt que dans la banlieue de Miribel, Jean-Baptiste Allégret obéit au désir de trouver une vie meilleure que celle de son village à vocation rurale. Un témoignage oral, transmis par la famille, le dit tailleur, ayant boutique sur la place des Brotteaux. Ce déménagement, qui d'un paysan fait un petit bourgeois aisé, a pour autre conséquence de faire d'un catholique un protestant. La trace de cette conversion reste à retrouver dans les registres paroissiaux. Mais les conséquences en sont patentes : animé du zèle des prosélytes, il engage ses deux fils dans des études de théologie, où l'aîné seul persistera ; le cadet passe au barreau, puis au professorat, tandis que Léonie, sa troisième enfant, intègre, parmi les premières, l'École Normale Supérieure de jeunes filles à peine créée. Destiné dès la naissance à devenir pasteur, selon ce que son père en dit le jour de son ordination, Élie fait face à ce premier déracinement précoce, qui le conduit à l'École préparatoire des Batignolles, où il passe son baccalauréat, avant d'entrer à l'École des Missions évangéliques du Boulevard Arago. C'est alors que l'étudiant en théologie, court en ressources, on peut le présumer, est orienté vers Mme Paul Gide, laquelle, de son côté, aux approches de la première communion, est en quête d'un précepteur pour André. S'ensuivront quatre ans d'intimité parfaite, des années de correspondance, une amitié heurtée mais durable.

À l'École des Missions, Élie a pour professeur le pasteur Frédéric-Herman Krüger, devenu, quelques années plus tôt, l'époux de Marguerite Ehrhardt, sœur aînée de Suzanne. La suite est à déduire : le professeur remarque l'élève et l'introduit dans sa belle-famille. Que le mariage ait été arrangé, qu'il ait résulté d'une inclination partagée, le fait est que le jeune missionnaire épouse le 6 avril 1892, la jeune strasbourgeoise,

belle-sœur de son professeur, le jour anniversaire de ses vingt-trois ans. Aussitôt les époux partent pour le Gabon : dix nouvelles années d'un déracinement autrement radical ! Au terme de ces missions éprouvantes, la santé de Suzanne étant altérée, Élie est nommé à Paris, en charge de la paroisse de Passy. La petite enfance des fils Allégret est entièrement parisienne (ils occupent une maison bourgeoise au 75, avenue Mozart, avant de se transporter, à la fin de 1919, au 120, avenue d'Orléans) et leur scolarité, laïque, pour l'essentiel se déroule au lycée Janson de Sailly. Le fait peut surprendre, mais s'explique par deux raisons : l'incapacité, surtout en temps de guerre et de mobilisation du père, d'assumer, pour une nombreuse famille, des frais de scolarité conséquents, à l'École alsacienne par exemple, et surtout, l'autorité de la tante Léonie, qui fait carrière dans l'enseignement public, et y atteint, juste avant la guerre, au poste de directrice du lycée Victor Duruy, dont elle fait l'ouverture. Ce déphasage entre la famille et l'école diffuse le germe d'une émancipation spirituelle, d'une prise de distance par rapport aux racines religieuses du foyer. Le souhait le plus profond de Suzanne ne sera pas exaucé : aucun de ses fils ne lui fera la joie de continuer la carrière pastorale. L'aîné, Jean-Paul, peut-être le mieux disposé, n'aura pas la santé pour cela, et finira avant l'âge. Avec Elie et Suzanne, la tradition protestante s'interrompt, ainsi que celle du nombre ; le monument familial se décompose — un seul enfant reconnu pour Marc, deux pour André, trois pour Valentine — et se disperse en antennes cosmopolites aux quatre coins de l'Hexagone, aux colonies et jusqu'en Amérique. Plusieurs des fils d'Élie ont l'âme vagabonde ; certains retournent en Afrique chercher la trace d'un père qui chez eux fit défaut, parce qu'il était là.

[D.D.]

1. FAMILLE ALLÉGRET

JACQUES ALLÉGRET-BOURDON
* Miribel (Isère), 11 mai 1754
† Miribel, 27 déc. 1812

∞
8 juillet 1777 à Miribel

JEANNE REY-FRANCILLON
*
† Miribel (Isère), 11 mars 1819

⇓

JOSEPH ALLÉGRET-BOURDON
* Miribel (Isère), 16 déc. 1787
†

∞
2 mars 1813 à Voiron (Isère)

THÉRÈSE CHABOUD dite BLONDIN
* St Nicolas de Macherin (Isère), 15 fév. 1793
†

⇓

JEAN-BAPTISTE ALLÉGRET
* St Nicolas de Macherin (Isère), 4 juin 1831
† Versailles, 26 janvier 1905

∞

ANTOINETTE BERTHELON
* Paray-le-Monial, 17 sept. 1836
† Paris 7e, 2 mai 1914

⇓

1) LÉONIE ALLÉGRET
* Lyon, 6 mars 1860
† 10 mai 1928

2) ÉLIE ALLÉGRET
* Lyon, 8 janvier 1865
† Paris, 28 janvier 1940
∞Alsace, 6 avril 1892
SUZANNE EHRHARDT
* Schiltigheim, 5 avril 1869
† Paris 14e, 1er février 1950

3) PAUL ALLÉGRET
* Lyon 1er, 19 juin 1867
† Limoges, 16 février 1936
∞
⇓
— Jeanne
— Suzanne
— Madeleine

⇓

1) JEAN-PAUL
* Talagouga (Congo) 20 Janvier 1894
† 24 octobre 1930

2) ÉRIC
* Paris, 27 février 1896
† 20 décembre 1971
∞ 3 sept. 1923
LÉO-POLDINE KRAUSOWA
dite Poldy, adopte l'enfant de sa sœur (morte en couche) : **Ludmilla**, dite Mille ∞ François BERNARD

3) ANDRÉ
* Versailles, 8 mars 1899
† Houston ? (Texas), 26 août 1974
∞ sept. 1933
MURIEL ADAMS

4) MARC
* Bâle, 24 décembre 1900
† Paris, 3 novembre 1973
∞ Paris 8e, 18 oct.1938
NADINE VOGEL
* Paris 6e, 24 janvier 1917
⇓
Danièle,
* 22.6.1942

5) YVES
* Asnières, 13 octobre 1905
† Asnières, 31 janvier 1987
∞ **RENÉE NAVILLE**
⇓
Gilles Allégret
† 1958

∞ **SIMONE SIGNORET**

∞ 31 juillet 1951
MICHÈLE CORDOUE
† 1988

6) VALENTINE
* Paris, 15 Décembre 1909
† Paris, 30 juin 1988
∞
ANDRÉ GRISET
⇓
— Sylvie
— Isabelle
— Antoine

2. FAMILLE EHRHARDT

LORENZ EHRHARDT
*
† 17 août 1675

∞ dont le 3e enfant sur 6 :

EVA HAHL
*
† 7 mai 1683

⇓

LORENZ EHRHARDT
* 13 février 1667
† 16 octobre 1728

∞ 2 décembre 1692, dont le 3e enfant sur 6 :

CATHERINE SCHLAGDENHAUFEN
* 4 décembre 1659
† 17 décembre 1746

⇓

JOHANN GEORG EHRHARDT
* 24 janvier 1697
† 30 janvier 1770

∞ 30 mai 1724, dont le 7e enfant sur 8 :

CATHERINE RHEIN
* 18 octobre 1703
† 14 février 1765

⇓

JEAN-DANIEL EHRHARDT
* 31 mai 1739
†

∞ 6 mars 1764, sa cousine, dont le 4e enfant sur 8 :

MARIE-MADELEINE EHRHARDT
* 5 octobre 1743
†

⇓

GEORGES CHRISTIAN EHRHARDT
* 22 avril 1771
† 30 mai 1840

∞ dont le 1er enfant sur 4 :

CATHERINE-SALOMÉ GRIESINGER
* 4 décembre 1773
† 19 avril 1842

⇓

GUSTAVE EHRHARDT
* [Alsace], 6 novembre 1802
† 19 décembre 1875

∞ 3 septembre 1837, dont le 2e enfant sur 7 :

ÉMILIE ROTH
* 1816
† 24 septembre 1904

⇓

ADOLPHE EHRHARDT
* Schiltigheim, 21 décembre 1839
† 9 mai 1931

∞ Schiltigheim, 3 juillet 1863, installés à Bâle en 1880

VALÉRIE SCHAEFFER
* Reitwiller, 5 octobre 1841
† 5 mai 1923

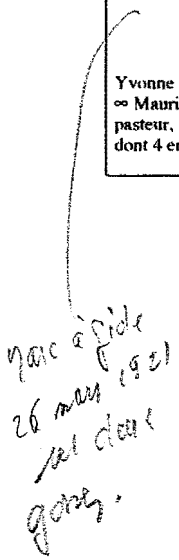
⇓

2) **MARGUERITE dite MIX**	1) **SUZANNE**	3) **VALENTINE**
* 1864 † 30 décembre 1961	* Schiltigheim, 5 avril 1869 † Paris 14e, 1er février 1950	* 15.10.1873 † 26.4.1906
∞ 1884	∞ Alsace, vers 6 avril 1892	∞ 20.4.1899
pasteur FREDERIC-HERMANN KRUGER * Strasbourg, 13 février 1851 † Bâle, 21 juillet 1900	**pasteur ÉLIE ALLÉGRET** * Lyon, 8 janvier 1865 † Paris, 28 janvier 1940	**Édouard LENTZ**

3. FAMILLE KRÜGER

pasteur FREDERIC-HERMANN KRUGER * Strasbourg, 13 février 1851 † Bâle, 21 juillet 1900	∞ 1884	MARGUERITE EHRHARDT dite MIX * 1864 † 30 décembre 1961

1) JEAN * 1885 † 1971 ∞ 1908 MARTHE DOUMERGUE ⇓ Yvonne ∞ Maurice Costil, pasteur, dont 4 enfants	2) CAHÉ (dite Cathie) * 8 janvier 1888 † janvier 1964 ∞ W.E. HAIGH * 1878 † 1961 ⇓ Claude William HAIGH, * Paris, 1927	3) PIERRE * 28.11.1890 † 1915 mort à la guerre	4) ÉTIENNE * Paris, 8 juillet 1895 † 16 avril 1983 ∞ Blanche ?	5) GERTRUDE * 1897 † 196…



4. FAMILLE EHRHARDT
étendue aux cousinages

GUSTAVE EHRHARDT	∞	ÉMILIE ROTH
* [Alsace], 6 novembre 1802 † 19 décembre 1875	3 septembre 1837	* 1816 † 24 septembre 1904

⇓

1) MARIE	2) ADOLPHE	3) GUSTAVE	4) ÉMILE	5) RODOLPHE	6) SOPHIE	7) THÉOPHILE
* 1838 † 18.3.1887 ∞	* Schiltigheim, 21 décembre 1839 † 9 mai 1931 ∞ Schiltigheim, 3 juillet 1863	* 1842 † 24 octobre 1882 ∞ Strasbourg, 18 juin 1867	* vers 1844 † 16 décembre 1933 ∞ 1871	* 1847 † 27 octobre 1905 ∞	* 1852 ∞	* 1854 † en bas âge
ADRIEN HEIMPEL 1838-1887	**VALÉRIE SCHAEFFER** * Reitwiller, 5 octobre 1841 † 5 mai 1923	**FANNY HATT** * Strasbourg, 13 septembre 1845 † Saint-Cloud, 2 février 1921	**MARIE BOURGUIGNON** * 24 octobre 1850 † 3 octobre 1929	**CÉCILE KRUGER** * 1852	**CHARLES DASSAS-KRUGER**	
1) **Hélène** ∞ Peyron, ⇓ — Alice, — André 2) **Jeanne** ∞ Jules Weirich ⇓ — Adrien, — Jean, — Paul, — Marie	1) **Marguerite** ∞ Frédéric Hermann-Krüger, 2) **Suzanne** ∞ Élie Allégret, 3) **Valentine** * 15.10.1873 † 26.4.1906 ∞ 20.4.1899 Edouard Lentz ⇓ René * 24.8.1900 † 29.9.1900	1) **Marion** * 1869 † Algérie, 9.8.1892 ∞ 6.9.1891 Camille Schlumberger, 2) **Max** * 30.1.1870 † 5.12.1942, 3) **Alice** * 1872 † 1937 ∞ 1898 Édouard Schneegans, ⇓ — André, — Jacqueline * 6.9.1900 † mai 1992 ∞ Bernard 4) **Jane** * 2.3.1878 † 1936 ∞14 10.1904 Paul Hunziker ⇓ — Henri, — Colette * Strasbourg, 1908 ∞ Sandoz, — Béatrice ∞ Albinet	1) **Roger** * 16.11.1872 † 18.2.1967 ∞ 24.9.1896 Madeleine Osterrieth, dont 3 enfants, ∞ 1934 Odile de Beaudoin, 2) **Blanche** * 1874 † 1876 3) **Hélène** * 21.5.1878 † 16.5.1954 ∞ Étienne Roehrich, dont 3 enfants	1) **Robert** * 1880 2) **Gustave** * 1886	**Charles**, dit Caton, fils adoptif	

Page 301.
1937.
(Archives de Mme Rosch-Allégret.)

Page 302.
***Sous les yeux d'Occident*, 1936.**
(Photo Raymond Voinquel, archives de Mme Rosch-Allégret.)

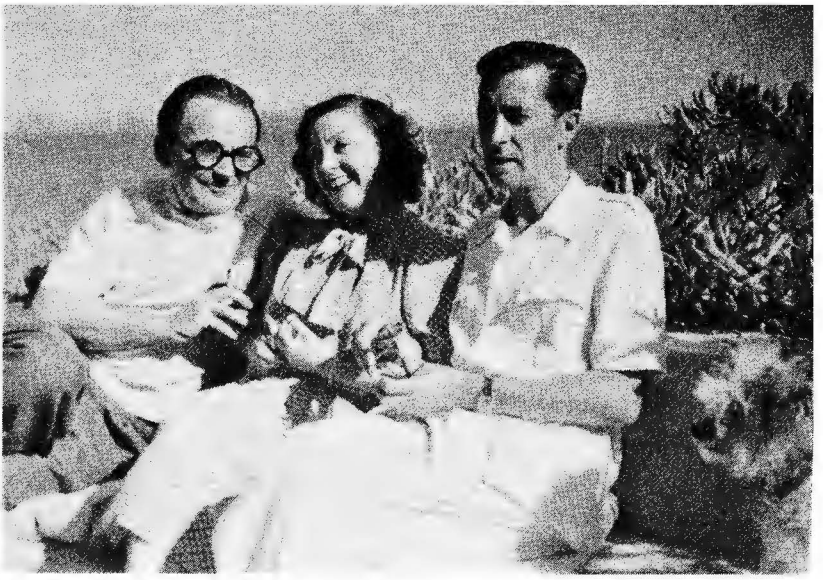
Page 303.
Avec Gaby Morlay et Marcel Achard, 1942.
Avec Brigitte Bardot et Roger Vadim, 1954.
(Archives de Mme Rosch-Allégret.)

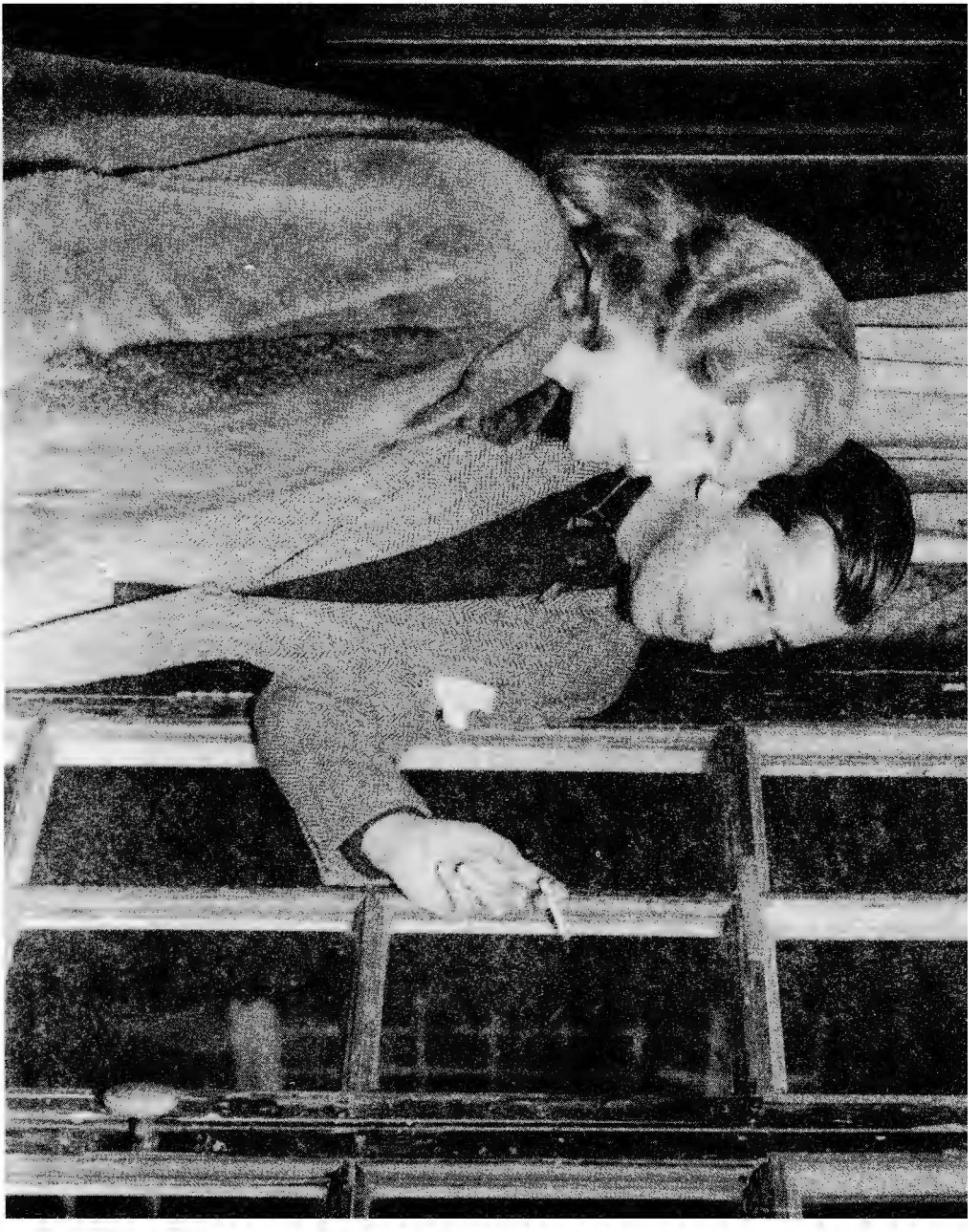
Page 304.
Avec Simone Signoret, *Blanche Fury*, 1948.
(Archives de Mme Rosch-Allégret.)

Page 305.
Avec Michèle Morgan, *Maria Chapdelaine*, 1949.
(Archives de Mme Rosch-Allégret.)

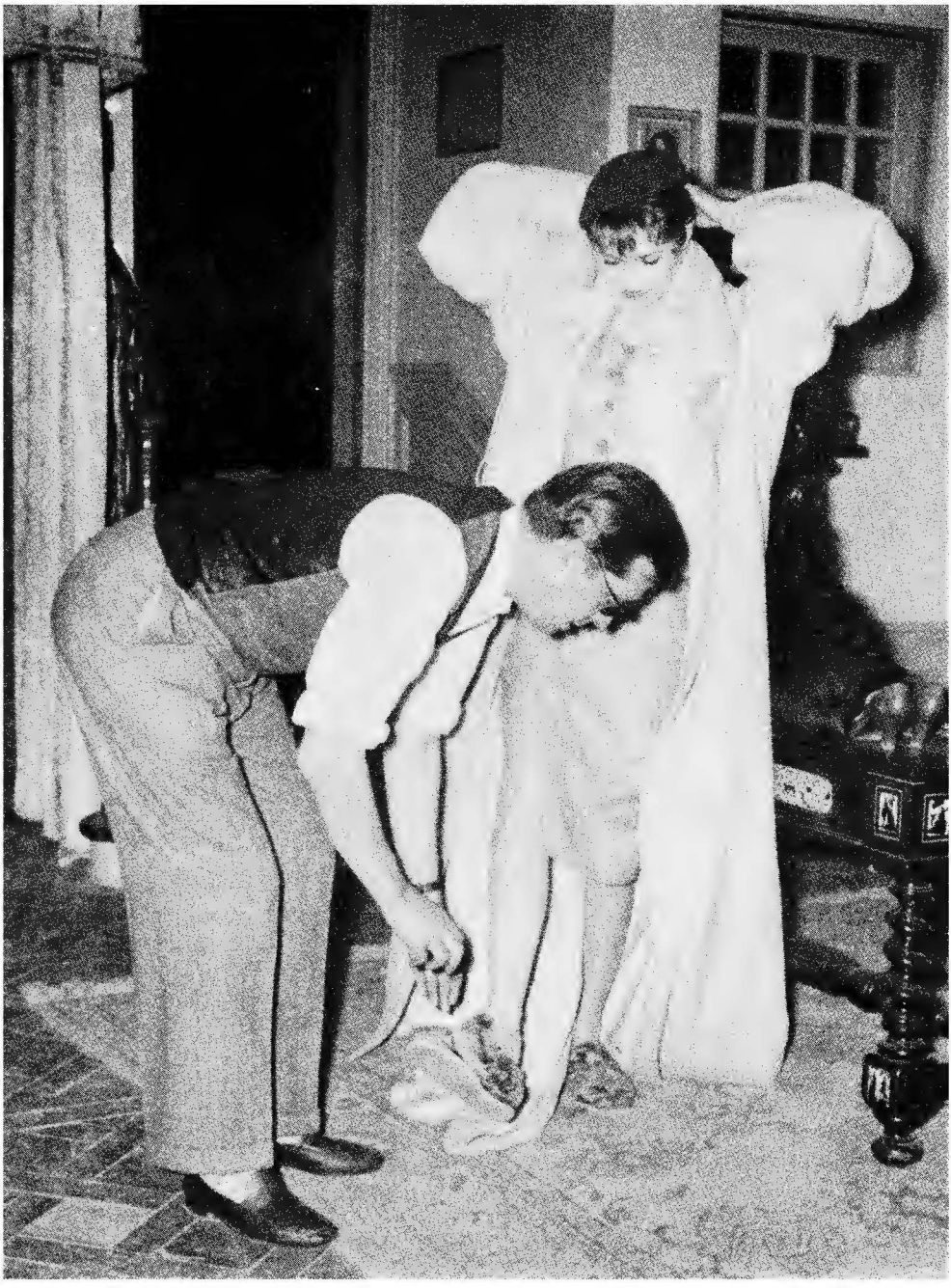
Page 306.
Avec Brigitte Bardot, *En effeuillant la marguerite*, 1956.
(Archives de Mme Rosch-Allégret.)

PHOTO RAYMOND VOINQ





EP/PUB. 2



FILMOGRAPHIE

La présente liste reproduit, à quelques modifications près, la filmographie établie par Philippe Ancelin-Malausséna dans son mémoire de maîtrise — Un Cinéaste méconnu : Marc Allégret (1900-1973), *Université de Nice, U.E.R. Lettres et Sciences humaines, section d'Histoire, novembre 1988, 251 p., dont la publication est envisagée. Le document y figure aux pages 208-251. Quelques améliorations y ont été apportées, et plusieurs allégements: à partir des années 50, les informations concernant les régisseurs, accessoiristes, habilleuses et maquilleurs, ont été systématiquement éliminées des génériques. Cinq titres* — L'Inconnue d'Arras *(1943)*, Monsieur Lyonnet *(1948)*, Occultisme et magie *(1951)*, Hélène de Troie *(1954)*, Geneviève de Brabant *(1954)* — *qui figurent dans la reconstitution de carrière de Marc Allégret, ainsi que dans l'inventaire sommaire établi par la Bibliothèque de l'Arsenal lors du dépôt par la famille au Département des Arts du Spectacle de la collection Marc Allégret en novembre 1980, appelleraient des recherches plus approfondies, pour déterminer s'il s'agit de films effectivement réalisés, ou de commencements non menés à terme, ou encore de simples projets, car il n'a pas encore été possible d'en retrouver des traces assurées.*

À partir de cette filmographie, un index des noms de personnes a été ajouté pour compléter ce dossier, ainsi qu'un index alphabétique des films, établis tous deux par Daniel Durosay.

Quant aux contenus, on trouvera, en trois ou quatre lignes, des analyses minimales d'intrigues, pour les films d'avant-guerre, dans Raymond Chirat, Catalogue des films français de long métrage. Films sonores de fiction, 1929-1939. *Cinémathèque Royale de Belgique, 1975, avec un index chronologique des films et un index des noms. En ce qui concerne la période de guerre, on se reportera à Jacques Siclier,* La France de Pétain et son cinéma, *Henri Veyrier, 1981, 459 p., qui propose, par ordre alphabétique, une analyse beaucoup plus détaillée. Lorsque une telle ressource existe, ses références sont rappelées à la fin de la notice concernée. Exceptionnellement, le résumé de* Papoul, *film détruit, et au scénario duquel Gide aurait collaboré, a été cité intégralement, ainsi que le témoignage de Pierre Braunberger, son producteur.*

Filmographie chronologique de Marc Allégret

(24 septembre 1900 - 3 novembre 1973)

par
PHILIPPE ANCELIN-MALAUSSENA

1927

Voyage au Congo

(94 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Néo-Films-Pierre Braunberger. ***Scénario*** : André Gide et Marc Allégret. ***Prises de vues*** : Marc Allégret. ***Montage*** : Marc Allégret. Tournages durant le voyage au Congo (juillet 1925-mai 1926). Premières projections privées : mi-mars 1927. ***Projection publique*** : 10 juin 1927 à Paris (Vieux Colombier).

[Analyse détaillée par D. Durosay, dans Marc Allégret, *Carnets du Congo*, Presses du C.N.R.S., rééd. 1993, p.297 sqq. et commentaires p.49-54.]

En Tripolitaine (ou Les Troglodytes)

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Néo-Films.

1928

L'Ile de Djerba

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Néo-Films.

Les Chemins de Fer Belges

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Les Chemins de Fer Belges.

1929

Papoul ou l'Agadadza

(59 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Néo-Films-Pierre Braunberger. ***Distribution*** : Fox Films. ***Scénario*** : André Gide, d'après une nouvelle de Louis d'Hee : "L'Agadadza". ***Interprètes*** : Colette Darfeuil (Solange) ; Madame Abdalla (la tante) ; Alex Allin (Papoul) ; Camille Bardou (le patron) ; Lesieur ; La Montagne.

Résumé fourni par Raymond Chirat et Jean-Claude Romer, *Catalogue des films de fiction de première partie 1929-1939*. Publications du Service des Archives du film du Centre National de la Cinématographie, 1984, préfacé par Franz Schmitt (n°612, p.80) : « Papoul est un orphelin brimé par sa tante. Timide, il est la risée de tous ; notamment de Solange, dactylo courtisée par son patron. / Grâce à un liquide magique : l'agadadza, qui rend les êtres doux et modestes, et Papoul invulnérable, Solange tombe dans les bras du jeune homme. Le patron se prend à l'estimer, la tante le chérit. Ce n'est qu'un rêve, mais Papoul va en faire son profit. » Le nom de Gide ne figure pas dans le descriptif fourni par cet ouvrage. Mais cette collaboration est attestée par Pierre Braunberger, le producteur, dans *Cinémamémoire* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p.54-55), où l'on trouve ces précisions : « [...] *Papoul ou l'Agadadza* qui avait été réalisé par Allégret sur un scénario d'André Gide. Un chef-d'œuvre qui a heureusement péri !

Avec un tact merveilleux, Gide avait eu l'idée de reprendre le côté courtelinesque de *Monsieur Badin* en campant un fonctionnaire du ministère des Finances qui, pris de troubles intestinaux, cherche partout du papier pour aller aux lieux et ne trouve que les feuilles d'impôts des contribuables...

Le film n'était pas très réussi mais le scénario, bien qu'il ne fût pas la meilleure œuvre d'André Gide, était complètement insensé. L'acteur principal avait financé une partie du film et la Fox, une autre. La Fox était entrée dans cette affaire car il existait un quota obligeant les grosses maisons à produire et distribuer un minimum de films français. Dieu merci, le film a disparu après un échec aussi complet que justifié. Les copies et le négatif ont été brûlés pendant la guerre, lors du bombardement des laboratoires G.M. Films. »

Parle-t-on bien, dans les deux documents, du même film ?

1930

J'ai quelque chose à vous dire

(25 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Distribution*** : Les Artistes Associés. ***Scénario*** : Albert Willemetz, René Pujol. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Photographie*** : Roger Forster. ***Son*** : Dennis Scanlan. ***Interprètes*** : Colette Clauday (la femme) ; Paulette Dubost (la femme de chambre) ; Fernandel (Pierre Deneige, l'amant) ; Pierre Darteuil (le mari).

La Meilleure bobonne

(25 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Claude Heymann. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Scénario et dialogues*** : André Mouezy-Eon. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Photographie*** : Roger Forster. ***Son*** : Dennis Scanlan. ***Disques*** : "Columbia" enregistrés par Fugère. ***Interprètes*** : Betty Spell (Emma Pivoine) ; Madeleine Guitty (Zénobie) ; Fernandel (Lucien Pivoine) ; Pierre Darteuil (Bouchamiel).

L'Amour chante

(85 minutes). ***Réalisateur*** : Robert Florey. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé ***Directeur de production*** : Roger Woog. ***Scénario*** : Robert Florey, Carl Boese, Walter Hasenclever, d'après une nouvelle de Jacques Bousquet et Henri Falk. ***Adaptation*** : Jean-Charles Reynaud. ***Dialogues*** : Jacques Bousquet. ***Photographie*** : Otto Kanturek, Edouard Hoesch. ***Musique*** : Eduard Künnecke, Franz Grothe, Artur Guttman. ***Décors*** : Marc Allégret, Julius von Borsody. ***Interprètes*** : Yolande Laffon (Mme Lerminols) ; Janine Merrey (Loulou Darling) ; Josseline Gaël (Yvonne) ; Maryanne ; Renée Montel ; Nicole de Rouves ; Marcelle Monthil ; Michèle ; Pierre Bertin (Claude Merlerault) ; Louis Baron fils (M. Lherminois) ; Saturnin Fabre (M. Crespin) ; Fernand Gravey (Armand Petitjean) ; Jim Gérald ; Lesieur. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°40].

Film tourné en différentes versions : française, allemande et espagnole.

Les Amours de minuit

(97 minutes). ***Réalisateurs*** : Augusto Genina et Marc Allégret. ***Assistant*** : Yves Allégret. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé, Karl Froelich Film. ***Directeur de production*** : Roger Woog. ***Scénario*** : Dr Georg, C. Klaren, Maurice Kroll, Dr Karl Behr. ***Dialogues*** : Paul Bringuier, Georges Neveux. ***Photographie*** : Roger Hubert et Théodore Sparkuhl. ***Musique*** : Jean Delannay,

Philippe Parès, Georges Van Parys. ***Son*** : D.F. Scanlan. ***Montage*** : Jean Mamy et Denise Batcheff. ***Interprètes*** : Danièle Parola (Georgette) ; Josseline Gaël (Fanny) ; Alice Dufrene ; Pierre Batcheff (Marcel) ; Jacques Varennes (Gaston Bouchard) ; Louis Zellas ; Alex Bernard ; Emile René ; Alfred Loretto. ; Jacques et Pierre Prévert ; Paul Velsa ; Henry Lesieur ; Pierre Labry . [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°48].

Film tourné en deux versions, française et allemande. Cette dernière était réalisée par Augusto Genina et Karl Froelich. On y retrouvait une partie des acteurs de la version française.

Le Blanc et le Noir

(107 minutes). ***Réalisateur*** : Robert Florey. ***Assistant*** : Marc Allégret. ***Directeur artistique*** : Marc Allégret. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Scénario*** : Sacha Guitry, d'après sa pièce : ***Le Blanc et le Noir***. ***Dialogues*** : Sacha Guitry. ***Photographie*** : Roger Hubert. ***Musique*** : Philippe Parès et Georges Van Parys. ***Interprètes*** : Suzanne Dantès (Marguerite Desnoyers) ; Irène Wells (Peggy) ; Pauline Carton (Mary) ; Charlotte Clasis (Mme Massicaut) ; Monette Dinay (Joséphine) ; Les Jackson's Girls ; Raimu (Marcel Desnoyers) ; André Alerme (Georges) ; Paul Pauley (le chef de bureau) ; Louis Baron fils (Massicaut, le grand-père) ; Charles Lamy (le docteur) ; Louis Kerly (Arthur) ; Raymond Ceccaldi ; Fernandel (le groom) ; Marino ; Norris. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°152].

1931

Attaque nocturne

(25 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Distribution*** : Les Artistes Associés. ***Studios*** : Billancourt. ***Scénario*** : André de Lorde, d'après la pièce d'André de Lorde et Masson-Forestier. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Photographie*** : Roger Forster. ***Conseiller artistique*** : Jean de Marguenat. ***Déshabillés*** : Maison Rosa Pichon. ***Meubles*** : Studio Lutétia des Galeries Barbès. ***Interprètes*** : Betty Spell (Mme Valentine Levallois) ; Madeleine Guitty (Virginie Guespin) ; Fernandel (le commissaire) ; Julien Carette (Jules Bonnard, l'amant) ; Emile Saint-Ober (Rodier, un gardien de la paix).

Le Collier

Réalisateur : Marc Allégret. ***Assistants*** : Yves Allégret, Claude Heymann. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Distribution*** : Films Vog.

Studios : Braunberger-Richebé (Billancourt). ***Scénario*** : Marc Allégret, d'après une nouvelle de Max Daireaux et Stachini. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Cadreur*** : Roger Forster. ***Montage*** : Jean Mamy (montage sonore). ***Son*** : Dennis Scanlan, Robert Bugnon. ***Décorateur*** : Gabriel Scognamillo. ***Verrerie et objets d'art*** : Sabino. ***Lustres*** : Omnium Electrique. ***Interprètes*** : Janie Marèse ; Oléo ; Madeleine Guitty ; Micheline Pégard ; Julien Carette (Docteur Schwartz) ; Marcel Dalio ; Georges Béver; Paul Hubert.

Isolons-nous Gustave

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Pierre Braunberger. ***Distribution*** : Les Artistes Associés. ***Studios*** : Billancourt. ***Scénario*** : André Mouezy-Eon, d'après la comédie d'André Mouezy-Eon. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Photographie*** : Roger Forster. ***Décorateur*** : Gabriel Scognamillo. ***Meubles*** : Studio Lutétia des Galeries Barbès. ***Verrerie et objets d'art*** : Sabino. ***Interprètes*** : Janie Marèse ; Marfa Dhervilly ; Jean Gobet.

Les Quatre jambes

(25 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Yves Allégret, Claude Heymann. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Directeur de production*** : Roger Woog. ***Distribution*** : Les Artistes Associés. ***Scénario*** : Georges Dolley, Marc Allégret, d'après une nouvelle de Georges Dolley. ***Musique*** : Pascal Bastia. ***Chanteuse*** : Janie Marèse (chante "Ça me va comme un gant"). ***Librettiste*** : Jean Bastia. ***Directeur de la photographie*** : Théodore Sparkuhl. ***Photographie*** : Roger Forster. ***Montage*** : Jean Mamy, Denise Batcheff (montage sonore). ***Assistant-monteur*** : Pierre Prévert. ***Son*** : Dennis Scanlan, Robert Bugnon. ***Décorateur*** : Gabriel Scognamillo. ***Meubles*** : Studio Lutétia des Galeries Barbès. ***Ferronnerie*** : Maison Brandt. ***Appareils récepteurs*** : Radiola de la Radio-Technique. ***Interprètes*** : Janie Marèse (Janine Mezoui) ; Nita Malber (Mme Carton) ; Monette Dinay (la bonne) ; Micheline Bernard (la couturière) ; Julien Carette (Hector Mezoui) ; André Pierrel (M. Collignon) ; Hubert Fils (l'élève Stanislas Carton) ; Marcel Dalio (Edgard Landres).

L'Amour à l'américaine

(96 minutes). ***Réalisateur*** : Claude Heymann. ***Assistants*** : Yves Allégret, Pierre Schwab. ***Supervisation*** : Paul Fejos. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Directeur de production*** : Charles David. ***Administrateur de production*** : Roger Woog. ***Scénario*** : Marc Allégret, d'après la pièce de Robert Spitzer et André Mouezy-Eon. ***Photographie*** : Roger Hubert, Théodore

Sparkuhl. ***Musique*** : Paul Misraki, interprétée par l'orchestre de Ray Ventura. ***Décors*** : Gabriel Scognamillo. ***Son*** : Scagnian, Marcel Courmes. ***Montage*** : Jean Mamy. ***Interprètes*** : Spinelly (Maud Jennings) ; Suzet Maïs (Geneviève) ; Pauline Carton (Pauline) ; Micheline Bernard ; Isabelle Kloucowsky (Ursule Lepape) ; Paulette Darty ; Véra Flory (femme de chambre) ; Rackson (la chanteuse) ; Rachel Launay ; La Petite Colette Borelli ; André Luguet (Gilbert) ; Julien Carette (Lepape) ; Jean Gobet ; Anthony Gildès (le client au parapluie) ; Carlos Avril ; Romain Bouquet (Maître Gaussart) ; Henri de Livry ; Pierre Darteuil ; Raymond Rognoni (le beau-père) ; Edy Debray (le fou infirmier) ; Allain-Dhurtal ; Étienne Denois ; Raymond Leboursier ; René Génin (le maître d'hôtel) ; Roger Blin (officier de marine).

Mam'zelle Nitouche

(105 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Claude Heymann, Yves Allégret ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé, Vandor-Film, Ondra-Lamac-Film. ***Directeur de production*** : Charles David. ***Scénario*** : Hans H. Zerlett, d'après l'opérette de Henri Meilhac, Albert Millaud et Hervé. ***Photographie*** : Roger Hubert, Théodore Sparkuhl. ***Musique*** : Hervé, arrangements de Michaël Lewin. ***Décors*** : Gabriel Scognamillo. ***Interprètes*** : Janie Marèse (Nitouche) ; Edith Méra (Corinne) ; Alida Rouffe (la mère supérieure) ; Andrée Lorrain ; Susy Leroy ; Edwige Feuillère ; Simone Simon ; Raimu (Célestin Floridor) ; André Alerme (le major) ; Jean Rousselières (le lieutenant de Champlatreux) ; Géo Forster ; Edouard Delmont.

Il existe une version allemande de ce film réalisée par Carl Lamac avec Anny Ondra, Oskar Karlweis, Georg Alexander, Hans Junkermann.

La Petite chocolatière

(109 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Pierre Prévert. ***Production*** : Établissements Braunberger-Richebé. ***Directeur de production*** : Léopold Schlosberg. ***Scénario*** : d'après la pièce de Paul Gavault. ***Photographie*** : Georges Périnal, Roger Hubert. ***Décors*** : Gabriel Scognamillo. ***Son*** : William Bell. ***Interprètes*** : Jacqueline Francell (Benjamine Lapistolle) ; Michèle Verly (Rosette) ; Simone Simon ; Loute Isnard ; Raimu (Félicien Bédarride) ; Pierre Bertin (Paul Normand) ; Jean Gobet (Hector) ; André Dubosc (M. Lapistolle) ; Anthony Gildès (Mingassol) ; Lucien Arnaud. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°938].

1932

Fanny

(140 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Pierre Prévert, Yves Allégret, Elie Lotar. ***Production*** : Les Films Marcel Pagnol, Établissements Braunberger-Richebé. ***Directeur de production*** : Roger Richebé. ***Scénario et dialogues*** : Marcel Pagnol, d'après sa pièce. ***Directeurs artistiques*** : Dominique Drouin, Roland Tual. ***Photographie*** : Nicolas Toporkoff, Roger Hubert, Georges Benoît, André Dantan, Roger Forster. ***Musique*** : Vincent Scotto, Georges Sellers. ***Décors*** : Gabriel Scognamillo. ***Son*** : William Bell. ***Montage*** : Jean Mamy. ***Tournages*** : juin 1932 à Marseille et Joinville. ***Interprètes*** : Orane Demazis (Fanny) ; Alida Rouffe (Honorine) ; Milly Mathis (Claudine) ; Annie Toinon ; Odette Roger ; Raimu (César) ; Pierre Fresnay (Marius) ; Fernand Charpin (Panisse) ; Auguste Mouriès (Escartefigue) ; Robert Vattier (M. Brun) ; Edouard Delmont (Le Goelec) ; Maupi (le chauffeur) ; Giovanni ; Pierre Prévert.

Il existe une version italienne de ce film tournée en 1933 et réalisée par Mario Almirante, avec Dria Paola, Lamberto Picasso, Alfredo de Sanctis, Mino Doro. En 1934, Fritz Wendhausen en fait une autre version intitulée *Der Schwarze Walfisch* avec Emil Jannings, Angela Salloker, Max Gülstorff, Franz Nicklisch. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°458. Plusieurs illustrations de grand format dans Raymond Castans et André Bernard, *Les Films de Marcel Pagnol*. Julliard, 1982, p.20-29].

1934

Lac aux dames

(106 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Yves Allégret Colette de Jouvenel. ***Production*** : Sopra-Films. ***Producteur et directeur artistique*** : Philippe de Rothschild. ***Administrateur de production*** : Dominique Drouin. Distribution : Films sonores Tobis. ***Scénario*** : Jean-Georges Auriol, d'après le roman de Vicki Baum *Frauensee*. ***Dialogues*** : Colette. ***Photographie*** : Jules Kruger, René Ribault. ***Caméraman*** : Georges-Henri Rivère. ***Musique*** : Georges Auric. ***Direction musicale*** : Roger Désormières. ***Décors*** : Lazare Meerson. ***Son*** : Hermann Storr. ***Montage*** : Denise Batcheff assistée de Yvonne Beaugé. ***Scripte*** : France Gourdji (Françoise Giroud). Régisseur : André Guillot. ***Robes*** : Marcel Rochas. Extérieurs : Lac de Saint-Wolfgang (Tyrol autrichien). Début du tournage (extérieurs) : août 1933. ***Studio Film sonore*** : Tobis, Paris, Epinay-sur-Seine. ***Enregistrement*** : Tobis Kiengfilm. Première projection mondiale : 12 avril 1934 (Bruxelles). Projection corporative : 27 avril 1934

(Paris). ***Première projection publique*** : 18 mai 1934 (Paris). ***Interprètes*** : Rosine Deréan (Dany Lyssenhop) ; Simone Simon (Puck) ; Illa Meery (Anika) ; Odette Joyeux (Carla) ; Marulka (Véfi); Marie Deschamps ; Germaine Reuver ; Milly Mathis ; Maria Tcherny ; Jean-Pierre Aumont (Eric Holler) ; Wladimir Sokoloff (le baron de Dobbersberg) ; Michel Simon (Oscar Lyssenhop) ; Eugène Dumas (Matz) ; Maurice Rémy (Comte Stereny) ; Paul Asselin (Brindel) ; Romain Bouquet (l'aubergiste) ; Guy Derlan et le chien Arlequin. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°675. Ce film a également fait l'objet d'un numéro de *L'Avant-Scène cinéma*, n° 284, mars 1982].

L'Hôtel du libre échange

(106 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Paul Allaman. ***Production*** : Or-Films. ***Directeur de production*** : Alex Traversac. ***Scénario*** : Pierre Prévert, Marc Allégret, d'après le vaudeville de Georges Feydeau et Maurice Desvallières. ***Adaptation*** : Jacques Prévert. ***Photographie*** : Roger Hubert. ***Décors*** : Lazare Meerson, Alexandre Trauner, Robert Gys. ***Montage*** : Denise Batcheff, Marguerite Beaugé. ***Interprètes*** : Mona Lys (Marcelle Paillardin) ; Marion Delbo (Angélique Pinglet) ; Olga Muriel (Pâquerette) ; Ginette Leclerc (Victoire) ; Simone Dulac (la dame du train) ; Claire Gérard (la bonne) ; Fernandel (Boulot, garçon d'étage) ; Raymond Cordy (Bastien) ; Saturnin Fabre (M. Mathieu) ; Pierre Larquey (Pinglet) ; André Alerme (Paillardin) ; Pierre Palau (le commissaire) ; Géo Lastry ; Raymond Galle (Maxime) ; Duhamel (M. Chervet) ; Raymond Bussières (Bob) ; Alexandre Trauner ; Serge Grave ; Jacques Prévert ; Lou Bonin ; Paul Grimault ; Anthony Gildes ; Jacques Brunius. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°605].

Sans Famille

(114 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Pierre Braunberger. ***Scénario*** : André Mouezy-Eon d'après le roman d'Hector Malot. ***Dialogues*** : André Mouezy-Eon. ***Photographie*** : Jean Bachelet. ***Musique*** : Maurice Yvain. ***Décors*** : Robert Gys et Alexandre Trauner. ***Son*** : Joseph de Bretagne. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Interprètes*** : Bérangère (Lady Miligan) ; Madeleine Guitty (la mère Driscoll) ; Claire Gérard (la mère Barberin) ; Paulette Elambert (Lizzie) ; Odette Laigre (Eva) ; Robert Lynen (Rémy) ; Vanni Marcoux (Vitalis) ; Dorville (Driscoll) ; Serge Grave (Mattias) ; Aimé Clariond (James Miligan) ; A. Laurens (Arthur Miligan) ; Georges Vitray (le père Barberin) ; Philippe Richard (le commissaire) ; Anthony Gildès (le grand-père Driscoll) ; G. Dumas (Nan) ; Pierre Darteuil (le docteur) ; Paul Elambert (Allen) ; Teddy Michaud ; Valbel. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°1097].

Zouzou

(85 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Productions Arys. ***Directeur de production*** : Arys Nissotti. ***Scénario*** : Pépito Abatino. ***Adaptation*** : Carlo Rim. ***Dialogues*** : Carlo Rim, Albert Willemet. ***Photographie*** : Michel Kelber, Louis Née, Boris Kaufman, Jacques Mercanton. ***Musique*** : Vincent Scotto, Georges Van Parys, Al Romans. ***Direction musicale*** : Louis Wins. ***Lyriques*** : Roger Bernstein, Géo Koge. ***Décors*** : Lazare Meerson et Alexandre Trauner. ***Son*** : Antoine Archaimbaud. ***Costumes*** : Pascaud et Zanel. ***Montage*** : Denise Batcheff. ***Interprètes*** : Joséphine Baker (Zouzou) ; Yvette Lebon (Claire) ; Illa Meery (Miss Barbara, la vedette) ; Madeleine Guitty (l'habilleuse) ; Andrée Wendler ; Claire Gérard (Mme Vallée) ; Adrienne Trenkel ; Viviane Romance ; Jean Gabin (Jean) ; Pierre Larquey (le père Mélé) ; Teddy Michaud (Julot) ; Marcel Vallée (M. Trompe) ; Serge Grave (Jean enfant) ; Pierre Palau (Saint-Lévy) ; Philippe Richard ; Robert Seller ; Géo Forster ; Roger Blin; Lucien Walter Georges Van Parys. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°1305].

1935

Les Beaux jours

(80 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Yves Allégret. ***Production*** : Flag-Films. ***Directeur de Production*** : Simon Schiffrin. ***Scénario*** : Charles Spaak, Jacques Viot. ***Photographie*** : Michel Kelber, Charlie Bauer. ***Musique*** : Georges Van Parys . ***Décors*** : Lazare Meerson, Jean d'Eaubonne. ***Son*** : Carl S. Livermann. ***Montage*** : Denise Batcheff. ***Interprètes*** : Simone Simon (Sylvie) ; Catherine Fonteney (la directrice) ; Jacqueline Mignac (Angélique) ; Lucienne Le Marchand (Jania) ; Thao Bâ (Bâ) ; Ghislaine Mariange ; Marianne Hardy ; Madeleine Robinson ; Claire Gérard ; Susy Knecht ; Corinne Luchaire ; Denise Batcheff ; Jean-Pierre Aumont (Pierre) ; Raymond Rouleau (Boris) ; Roland Toutain (Charles) ; Fernand Charpin (le patron de l'hôtel) ; Pierre Larquey (le père de Pierre) ; Jean-Louis Barrault (René) ; Maurice Baquet (Toto) ; Jacques Berlioz (le professeur Destouches) ; Pierre Louis (Julien) ; Henri Vilbert (le paysan) ; Sinoël (le jardinier) ; Alexandre Rignault ; Albert Duvaleix ; Robert Berri. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°129].

1936

Sous les yeux d'Occident
(connu aussi sous le titre : ***Razumov***)

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Yves Allégret, France Gourdji (Françoise Giroud). ***Production*** : André Daven. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : Hans Wilhelm, H.G. Lustig, d'après le roman de Joseph Conrad. ***Dialogues*** : Jacques Viot. ***Photographie*** : Michel Kelber, Louis Née, Philippe Agostini. ***Musique*** : Georges Auric. ***Décors*** : Eugène Lourié. ***Son*** : Marcel Courmes. ***Montage*** : Yvonne Beaugé. ***Interprètes*** : Danièle Parola (Nathalie) ; Madeleine Suffel ; Claire Gérard ; Pierre Fresnay (Razumov) ; Michel Simon (Lespara) ; Jacques Copeau (Mikulin) ; Pierre Renoir (un policier) ; Jean-Louis Barrault (Haldin) ; Gabriel Gabrio (Nikita) ; Roger Karl (le ministre) ; Wladimir Sokoloff ; Auguste Boverio ; Romain Bouquet ; Aimos ; Jacques Bousquet ; Georges Douking ; Paul Delauzac ; Jean Dasté ; Raymond Segard ; Michel Audié ; Fabien Loris ; Jean Marconi ; Roger Blin ; Gilles Margaritis ; Michel Francois ; Roger Legris ; André Siméon. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°1153].

Les Amants terribles

(86 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Yves Allégret, France Gourdji (Françoise Giroud). ***Production*** : Pan-Films. ***Directeur de production*** : Georges Lampin. ***Scénario*** : Irma von Cube, H.G. Lustig, Claude-André Puget, d'après *Private Lives*, pièce de Noël Coward. ***Dialogues*** : Claude-André Puget. ***Photographie*** : Armand Thirard, Louis Née. ***Musique*** : Maurice Thiriet, Billy Colson. ***Décors*** : Guy de Gastyne. ***Son*** : William Sivel. ***Montage*** : Yvonne Beaugé. ***Interprètes*** : Gaby Morlay (Annette) ; Marie Glory (Lucie) ; André Luguet (Daniel) ; Henri Guisol (Victor) ; Charles Granval (le clochard) ; Henri Crémieux (l'avocat de Daniel) ; Robert Vattier (l'avocat d'Annette) ; Aimos et Henry Vilbert (les gendarmes) ; Robert Goupil (le gardien du Palais) ; Arthur Devère (le portier de l'hôtel) ; Sinoël ; Emile Genevois ; Guy Rapp. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°31].

Aventure à Paris

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant :*** France Gourdji (Françoise Giroud). ***Production*** : André Daven. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario et adaptation*** : Henri Falk, d'après sa pièce ***Le Rabatteur***. ***Dialogues*** : Carlo Rim. ***Photographie*** : Michel Kelber, Philippe Agostini. ***Musique*** : Vincent Scotto. ***Décors*** : Eugène Lourié. ***Son*** : Marcel Courmes.

Interprètes : Danièle Parola (Lucienne Aubier) ; Arletty (Rose de Saint-Leu) ; Germaine Aussey (Lili) ; Alsonia (Ida) ; France Aubert (la chanteuse) ; May Francine (Suzanne) ; Gisèle Préville (Solange) ; Lucien Barroux (Raymond Sauvaget) ; Jules Berry (Michel Levasseur) ; Robert Seller (le Vicomte de Joymont) ; Julien Carette (le chasseur) ; Chaz Chase (Chaz Chase) ; Floyd du Pont (Floyd du Pont) ; Robert Vattier (Maître Corneille) ; Robert Ozanne ; Philippe Janvier ; Jacques Scey ; Doumel ; Marc-Hély ; Georges Béver ; Abel Jacquin ; Lucien Callamand. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°97].

1937

Gribouille

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : A.C.E. ***Directeur de production*** : André Daven, Roger Le Bon. ***Scénario et dialogues*** : Marcel Achard. ***Adaptation*** : H.G. Lustig. ***Photographie*** : Georges Benoit. ***Musique*** : Georges Auric. ***Décors*** : Alexandre Trauner. ***Son*** : William Sivel. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Interprètes*** : Michèle Morgan (Natalie Roguin) ; Jacqueline Pacaud (Françoise Morestan) ; Oléo (Henriette Clovisse) ; Jenny Carol (la jeune fille au tandem) ; Jeanne Provost (Louise Morestan) ; Pauline Carton (l'autre Nathalie Roguin) ; Lyne Clevers (Claudette Morel) ; Raimu (Camille Morestan) ; Gilbert Gil (Claude Morestan) ; Jean Worms (le président) ; Julien Carette (Lurette) ; Marcel André (l'avocat général) ; Jacques Grétillat (l'avocat de la défense) ; Jacques Baumer (Marinier) ; Andrex (Robert) ; René Bergeron (Kuhlmann) ; Bernard Blier (le jeune homme au tandem) ; Roger Caccia. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°566].

La Dame de Malacca

(113 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Armand Léon, Jean Huet. ***Production*** : Régina. ***Directeur de production*** : Pierre O'Connell. ***Scénario*** : H.G. Lustig, Claude-André Puget, d'après le roman de Francis de Croisset. ***Dialogues*** : Claude-André Puget. ***Photographie*** : Jules Kruger, Marc Fossard. ***Musique*** : Louis Beydts. ***Costumes*** : Jacques Manuel. ***Décors*** : Jacques Krauss, Alexandre Trauner. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Interprètes*** : Edwige Feuillère (Audrey Greenwood) ; Betty Daussmond (Lady Lyndstone) ; Gabrielle Dorziat (Lady Brandmore). Liliane Lesaffre (Lady Johnson) ; Foun-Sen (la servante) ; Magdeleine Bérubet (Melle Tramont) ; Charlotte Clasis (l'amie d'Audrey) ; Marthe Mélot (la sous-maîtresse) ; Michèle Lahaye, Colette Proust (les dames anglaises) ; Pierre-Richard Wilm (le prince Selim) ; Jacques Copeau (lord Brandmore) ; Jean Debucourt (Sir Eric Temple) ; Jean Wall (le major Carter) ; Ky-Duyen (le japonais) ; William Aguet (Gérald) ; Alexandre Mihalesco (Sirdar Raman) ; René Bergeron (le docteur) ; Robert Ozanne, René Fleur (les

journalistes) ; Tran-Van ; Bernard Blier. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°340].

Il existe une version allemande de ce film, realisé en 1937, par Marc Allégret et Alfred Stoger avec : Kate Gold, Karl Diehl, Franz Sthafheitlin, Herbert Hubner et Andrews Engelmann.

Orage

(98 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Marcel Martin. ***Production*** : Andre Daven. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : Marcel Achard, H.G. Lustig, d'après *Le Venin*, pièce d'Henri Bernstein. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Armand Thirard, Louis Née. ***Musique*** : Georges Auric. ***Décors*** : Serge Piménoff. ***Son*** : Marcel Courmes. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Interprètes*** : Michèle Morgan (Françoise Massart) ; Lisette Lanvin (Gisèle Pascaud); Jane Lory (la concierge); Charlotte Barbier-Krauss (la mère d'André) ; Denise Pezzani (Rosine) ; Françoise Brienne (la bergère) ; Elisa Ruis (la soubrette) ; Janine Darcey (la serveuse) ; Françoise Noël ; Charles Boyer (André Pascaud) ; Jean-Louis Barrault (l'africain) ; Robert Manuel (Gilbert) ; Jean Joffre (Père d'André) ; René Génin (Le chef de gare) ; Pally (le garçon de café) ; Pons (Vermorel) ; Georges Vitray (le directeur de la compagnie navale) ; Jean Hugues (Olivier); Paul Faivre (le facteur) ; Léon Arvel (le directeur du cercle) ; Michel Vitold (Georges) ; Lucien Walter (Mortemart) ; Georges Clarins, René Alié, Jean Buquet, André Siméon, Fred Mariotti, Jacques Vitry, Grégoire Chabas, Paul Forget, Albert Montigny, Claude Marty, Robert Darène, Claude Roy, Jacques Mattler, Bernard Lajarrige. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°887].

1938

Entrée des artistes

(99 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Jean Huet. ***Production*** : Régina. ***Directeur de production*** : Georges Jouanne. ***Scénario*** : André Cayatte, Henri Jeanson. ***Dialogues*** : Henri Jeanson. ***Photographie*** : Christian Matras, Robert Juillard. ***Musique*** : Georges Auric. ***Décors*** : Jacques Krauss, d'après les maquettes d'Alexandre Trauner. ***Son*** : Georges Leblond. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Interprètes*** : Janine Darcey (Isabelle) ; Odette Joyeux (Cécilia) ; Mady Made (Denise) ; Madeleine Lambert (Elisabeth) ; Sylvie (Clémence) ; Babita Sauren (Nora) ; Nina Sainclair (Gisèle) ; Madeleine Geoffroy (Mme Grenaison) ; Gabrielle Fontan (une mère) ; Odette Talazac (la sociétaire) ; Gaby Andreu ; Hélène Dassonville ; Jacqueline Valois ; Jacqueline Marsan ; Louise Fouquet ; Dora Doll ; Denise Berley ; Josette Daydé ; Made Siamé ; Jacqueline Ravel ; Anita Dana ; Paula Dehelly ; Sanda Dancovici.

Louis Jouvet (le professeur Lambertin) ; Claude Dauphin (François

Polti) ; André Brunot (Grenaison) ; Julien Carette (Lurette, le journaliste) ; Marcel Dalio (le juge d'instruction) ; Robert Pizani (Jérôme); Roger Blin (Dominique) ; Bernard Blier (Pescani) ; Henri Busquet (l'appariteur) ; André Roussin (Giflard) ; Paul Escoffier (le directeur du Conservatoire) ; Noël Roquevert (Pignolet) ; Yves Brainville (Sylvestre) ; Michel Vitold (Gabriel) ; Georges Pally (le patron du café) ; Marcel Lupovici (le tragédien) ; Roland Pietri ; Albert Broquin ; Dennery ; Titys ; Paul Delauzac ; Jacques Jansen. [Résumé dans Chirat, *op. cit.*, n°425].

1939

Jeunes Filles de France

(16 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films Étienne Laillier. ***Scénario*** : Jean Ferry, Yves Allégret. ***Commentaire*** : Claude-André Puget. ***Musique*** : Robert de Nesle. ***Directeur d'orchestre*** : Louis Wins. ***Directeur de la photographie*** : Jacques Girard. ***Cadreur*** : André H. Dantan. ***Son*** : Jean Roberton. ***Speakerine*** : Berthe Bovy. ***Interprètes*** : Hélène Dassonville ; Colette Guieu ; Loëlle Erwan, et jeunes filles de France au travail.

Ce film attribué à Marc Allégret est revendiqué par son frère Yves.

Le Corsaire

(10 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : André Daven. ***Scénario*** : Jean Lustig, Marc Allégret, Marcel Achard d'après sa pièce. ***Prises de vues*** : Curt Courant. ***Décors*** : Serge Piménoff. ***Musique*** : Georges Auric. ***Interprètes*** : Michèle Alfa, Charles Boyer, Saturnin Fabre, Gabriel Gabrio, Louis Jourdan, Jacques Dufilho.

La guerre a interrompu le tournage du film. Projection d'une copie restaurée le 6 novembre 1992 au Palais de Tokyo, dans le cadre de « Ciné-mémoire ».

1940

Parade en sept nuits

(100 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Pathé-Cinéma. ***Directeur de production*** : Paul Madeux. ***Scénario*** : Jean Moravan et Marc Allégret. ***Dialogues*** : Marcel Achard, René Lefèvre et Carlo Rim. ***Photographie*** : Christian Matras. ***Musique*** : Louis Beydts. ***Décors*** : Paul Bertrand et Serge

Piménoff. ***Son*** : Antoine Archimbaud. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Première projection*** : 24 septembre 1941. ***Interprètes*** : Janine Darcey ; Elvire Popesco ; Marguerite Pierry ; Micheline Presle ; Milly Mathis ; Maximilienne ; Dora Doll ; Marie Carlot ; Monette Capron ; Ninette Martel ; Gaby Andreu ; Marie Caplie ; Raimu (le curé des Baux) ; Marcel Maupi (Frisemotte, le garagiste) ; Jean-Louis Barrault ; Jules Berry; Victor Boucher ; Julien Carette ; André Lefaur ; Andrex ; Charles Blavette ; Jean Marconi ; Daniel Mendaille ; Marcel Pérès ; Noël Roquevert ; Louis Jourdan ; Philippe Grey ; Robert Favart ; Edouard Delmont; Pierre Alcover.

Le deuxième sketch a pour auteur Marcel Achard, qui l'a adapté de *Le chien qui parle,* d'Henri Duvernois.

1941

Les Deux timides

(53 minutes). ***Réalisateur*** : Yves Allégret. ***Co-Réalisateur*** : Marc Allégret et Marcel Achard. ***Production*** : Les films Impéria. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : d'après la pièce d'Eugène Labiche. ***Adaptation*** : M. Bilou. ***Dialogues*** : Claude-André Puget. ***Photographie*** : Philippe Agostini. ***Musique*** : Germaine Tailleferre et Jean Marion. ***Décors*** : Paul Bertrand. ***Son*** : Marcel Courmes. ***Montage*** : Roger Spiri- Mercanton. ***Première projection*** : 3 mars 1943. ***Interprètes*** : Jacqueline Laurent (Cécile Thibaudier) ; Gisèle Préville (Cécile Vancouver) ; Denise Roux (Annette) ; Jane Marken (Tante Valérie) ; Marie Caplie (Lisbeth Van Putzeboom) ; Giselle Pascal ; Renée Reney ; Monique Garbo et Germaine Lespagnol (les jeunes filles) ; Pierre Brasseur (Vancouver) ; Claude Dauphin (Jules Frémissin) ; Félicien Tramel (Thibaudier) ; Henri Guisol (Anatole Garadou) ; Fernand Charpin (Van Putzeboom) ; Yves Deniaud (le commis voyageur) ; Gaston Orbal (Dardenbœulf) ; Pierre Prévert (Verdinet) ; Lucien Callamand (Claquepont) ; Marc Dolnitz (le militaire).

Tourné en Zone Libre, l'œuvre porte la signature d'Yves Champlain, pseudonyme d'Yves Allégret En 1927, René Clair en avait réalisé une première version avec pour interprètes principaux Maurice de Féraudy et Pierre Batcheff.

L'Arlésienne

(105 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Les films Impéria. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : d'après la pièce d'Alphonse Daudet. ***Adaptation et dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Louis Page. ***Musique*** : Georges Bizet, exécutée par l'orchestre et les chœurs du Théâtre de Monte-Carlo sous la direction de Paul Paray. ***Décors*** : Paul Bertrand. ***Première projection*** : 4 septembre 1942. ***Interprètes*** : Gaby Morlay (Rose Mamai) ; Giselle Pascal (Vivette) ; Toinon (la Renaude) ; Gerlatta (la mère de

l'Arlésienne) ; Raimu (Patron Marc) ; Edouard Delmont (Balthasar) ; Louis Jourdan (Frédéric) ; Charles Moulin (Mitifio) ; Marcel Maupi (l'équipage) ; Roland Pégurier (l'innocent) ; Fernand Charpin (Francet Mamai) ; Henri Poupon (le père de l'Arlésienne) ; Charblay. Les rôles de Gerlatta et d'Henri Poupon sont supprimés dans la version présentée au public. [Résumé dans Siclier, *op. cit.*, p. 280].

1942

La Belle aventure

(92 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : les films Impéria. ***Directeur de production*** : Maurice Réfrégier. ***Scénario*** : D'après la comédie de Robert de Flers, Gaston Arman de Caillavet et Étienne Rey. ***Adaptation*** : Georges Neveux et Jean Bernard-Luc. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Léonce-Henri Burel. ***Musique*** : Georges Auric. ***Décors*** : Paul Bertrand, et Auguste Capelier. ***Son*** : Joseph de Bretagne. ***Montage*** : Henri Taverna. ***Première projection*** : 20 décembre 1942. ***Interprètes*** : Micheline Presle (Françoise Pinbrache) ; Giselle Pascal (Hélène de Trévillac) ; Suzanne Dehelly (Mme D'Eguzon) ; Pauline Carton (Jeantine) ; Berthe Bovy (Mme de Trévillac) ; Danièle Girard-Danièle Delorme (Monique) ; Charlotte Clasis (la tante) ; Elyane St Jean ; Claude Dauphin (Valentin Le Barroyer) ; Louis Jourdan (André d'Eguzon) ; Jean Aquistapace (l'oncle) ; André Brunot (le Comte d'Eguzon) ; Géo Dorlis (Fouques) ; Charles Lavialle (le maire) ; Lucien Brûlé (le curé) ; Allain Dhurtal (Docteur Pinbrache) ; Robe Sidonac (l'employé des postes) ; Max Revol (Didier). [Résumé dans Siclier, *op. cit.*, p. 289-90].

Félicie Nanteuil

(97 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Pierre Prévert et Pomme Pernette. ***Production*** : Les films Impéria. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : d'après le roman d'Anatole France, *Histoire Comique*. ***Adaptation*** : Charles de Peyret-Chapuis et Curt Alexander. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Louis Page. ***Musique*** : Jacques Ibert. ***Décors*** : Paul Bertrand et Auguste Capelier. ***Son*** : Joseph de Bretagne. ***Montage*** : Henri Taverna. ***Première projection*** : 27 Juin 1945. ***Interprètes*** : Micheline Presle (Félicie Nanteuil) ; Mady Berry (Mme Michon) ; Marcelle Praince (Mme Nanteuil) ; Marion Malville (Fagette) ; Charlotte Clasis (Mme Pierson) ; Danièle Delorme (la camarade de Félicie) ; Simone Sylvestre (Mme de Ligny) ; Claude Dauphin (Aimé Cavalier) ; Louis Jourdan (Robert de Ligny) ; Jacques Louvigny (Pradel) ; Gaston Orbal (Constantin) ; Jean d'Yd (docteur Socrate) ; Charles Lavialle (Durville) ; Max Revol ; Henri Lefèvre ; Edmond Beauchan (le jeune premier) ; Roger Pigaut ; Pierre Prévert (l'appariteur).

Premiers titres : *Histoire Comique*, titre de la nouvelle D'Anatole France et *Le Plus Grand Amour*. [Résumé dans Siclier, *op. cit.*, p. 337].

1943

L'Inconnue d'Arras

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : C.I.M.E.P.

Les Petites du Quai aux fleurs

(92 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : C.I.M.E.P. ***Directeur de production*** : Maurice Réfrégier. ***Scénario*** : Jean Aurenche et Marcel Achard. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Henri Alekan. ***Musique*** : Jacques Ibert. ***Décors*** : Paul Bertrand et Auguste Capelier. ***Son*** : Émile Lagarde. ***Montage*** : Henri Taverna. ***Première projection*** : 27 mai 1944. ***Interprètes*** : Odette Joyeux (Rosine) ; Simone Sylvestre (Edith) ; Danièle Delorme (Bérénice) ; Colette Richard (Indiana) ; Marcelle Praince (Mme d'Aiguebelle) ; Jane Marken (Mme Chaussin) ; Maguelonne Samat ; Simone Arys ; Louis Jourdan (Francis) ; Bernard Blier (docteur Bertrand) ; André Lefaur (Frédéric Grimaud) ; Gérard Philippe (Jérôme Hardy) ; Jacques Dynam (Paulo) ; Raymond Aimos (l'homme qui rapporte le sac) ; Marcel Pérès (l'agent 55 de Fontainebleau) ; Roland Armontel (le professeur) ; Robert Pizani (un médecin) ; Robert Sidonac ; Arsénio Freygnac ; Charles Lavialle.[Résumé dans Siclier, *op. cit.*, p. 399].

1944

Lunegarde

(90 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Lux-Films et Pathé-Cinéma. ***Directeur de production*** : Roger Le Bon. ***Scénario*** : d'après le roman de Pierre Benoît. ***Adaptation*** : Jacques Viot. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Jules Kruger. ***Musique*** : Pierre Sancan. ***Décors*** : Lucien Carré et Paul Bertrand. ***Son*** : William Sivel. ***Montage*** : Yvonne Martin. ***Première projection*** : 16 janvier 1946. ***Interprètes*** : Gaby Morlay (Armance de Lunegarde) ; Giselle Pascal (Elisabeth de Lunegarde) ; Renée Devillers (la supérieure) ; Lise Delamare (Mme de Vertumne) ; Dany Robin (Martine) ; Colette Richard (Mlle de Vertumne) ; Joëlle Bernard ; Mercédès Brare ; Odette Talazac ; Gabrielle Fontan ; Danièle Delorme ; Jean Tissier (Bob) ; Saturnin

Fabre (M. de Vertumne) ; Gérard Landry (Georges Costes) ; Lucien Nat (M. de Lunegarde) ; Jean-Jacques Rouff ; José Davilla ; Jacques Dynam ; Marcel Pérès. [Résumé dans Siclier, *op. cit.*, p. 368].

1946

Pétrus

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Pernelle Forgea. ***Production*** : Les Films Impéria. ***Directeur de production*** : Maurice Réfrégier. ***Distribution*** : Gray-Films. ***Scénario*** : Marcel Achard, d'après sa pièce. ***Adaptation*** : Marcel Rivet et Marc Allégret. ***Dialogues*** : Marcel Achard. ***Photographie*** : Michel Kelber. ***Opérateur*** : Raymond Clunie. ***Deuxième opérateur*** : Fellous. ***Photographe*** : Sam Lévin. ***Musique*** : Joseph Kosma. ***Décors*** : Max Douy. ***Assistant-Décorateur*** : Jean André et Roger Perron. ***Son*** : Tony Leenhardt. ***Assistant du son*** : Demmer. ***Script-Girl*** : Yvette Vérité. ***Montage*** : Henri Taverna. ***Studios*** : Bâle (Suisse). Extérieurs : Paris ; commencé en extérieurs le 26 janvier 1946 ; terminé le 17 mai 1946. Présentation corporative : 20 septembre 1946 à Paris. ***Première projection*** : 20 octobre 1946. ***Interprètes*** : Simone Simon (Migo) ; Simone Sylvestre (Francine) ; Corinne Calvet (Liliane) ; Dominique Brévant (la fleuriste) ; Jane Marken ; Geneviève Ghil ; Lucienne Reugnac ; Micheline Robert, Gabrielle Fontan ; Cora Camoin ; Fernandel (Pétrus) ; Pierre Brasseur (Rodrigue) ; Marcel Dalio (Luciani) ; Abel Jacquin (l'Inspecteur) ; Jean-Roger Caussimon (le Graveur) ; Balby (le Barman) ; Jean Fleur ; François Deschamps ; Riandreys ; Lacloche ; Dimeray ; Nic Vogel ; Guy Fournier.

1948

Monsieur Lyonnet

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : R.T.F.

Blanche Fury

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Cinéguilde-Sélection Victory Films de la J. Arthur Rank. ***Directeur de production*** : Anthony Havelock Allan. ***Distribution*** : Général Films Distributors (pour la France : Pathé-Consortium-Cinéma). ***Scénario*** : Audrey Lindop et Cecil Mac Givern, d'après le roman de Joseph Shearing. ***Photographie*** : Guy Green et Grégory Unsworth. ***Musique*** : Clifton Parker. ***Décors*** : Wilfred Shingleton. ***Première***

projection : 19 février 194S (Londres) ; 8 septembre 1948 (Paris). ***Interprètes*** : Valérie Hobson (Blanche Fury) ; Sybilla Binder (Louisa) ; Suzanne Gibbs (Lavinia Fury) ; Amy Veness (Mrs. Winterbourne) ; Cherry London (Molly) ; Margaret Withers (Mrs Hawks) ; Stewart Granger (Philip Thorn) ; Walter Fitzgerald (Simon Fury) ; Michaël Gough (Lawrence Fury) ; Maurice Denham (Major Fraser) ; Edward Lexy (Colonel Jenkins) ; Allan Jeayes (Wetherby) ; Ernest Jay (Calamy) ; Arhur Wartner (Lord Rudford) ; George Woodbridge (Almes) ; Brian Herbert (Jordan) ; Towsend Whitling (Banks).

1950

Maria Chapdelaine

(100 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Régina- Everest Pictures ***Directeur de production*** : Nelson Scott. ***Scénario*** : Marc Allégret d'après le roman de Louis Hémon. ***Dialogues*** : Roger Vadim. ***Photographie*** : Armand Thirard. ***Musique*** : Guy Bernard. ***Décors*** : Ward Richards. ***Son*** : Georges Burgess. ***Montage*** : Maurice Roots. ***Première projection*** : 17 novembre 1950. ***Interprètes*** : Michèle Morgan (Maria) ; Françoise Rosay (Laura Chapdelaine) ; Nancy Price ; Kieron Moore (Lorenzo Surprenant) ; Philippe Lemaire (François Paradis) ; Jack Watling (Robert Gagnon) ; George Woodbridge (Samuel Chapdelaine) ; Francis de Wolfe.

Blackmailed

(85 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : H.H. Films (Harold Huth). ***Distribution*** : G.T.D. ***Scénario*** : Hugh Mills, Roger Vadim, d'après le roman d'Elisabeth Meyer : *Mrs. Christopher*. ***Photographie*** : George Stretton. ***Musique*** : Wooldridge. ***Première projection*** : 20 janvier 1951. ***Interprètes*** : Mai Zetterling (Mrs. Carol Edwards) ; Fay Campton (Mrs. Christopher) ; Joan Rice (Alma) ; Dirk Bogarde (Stephen Mundy) ; Robert Fleyming (Dr. Giles Freeman) ; Michaël Gough (Maurice Edwards) ; James Roberston Justice (Mr. Scire) ; Harold Huth (Hugh Sainsbury) ; Wilfred Hyde White (Lord Deardsley).

1951

Avec André Gide

(90 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Panthéon Productions. ***Directeur de production*** : Roger Fleytoux, Claude Ganz. ***Scénario*** :

Marc Allégret et Dominique Drouin. ***Opérateurs*** : Pierre Petit et Henri Dumaître. ***Musique*** : Chopin (jouée par Annik Morice). ***Montage*** : Suzanne et Myriam de Troeye. ***Commentaire*** : dit par André Gide, Jean Desailly et Gérard Philippe. ***Première projection*** : 22 février 1952 à Paris.

Occultisme et Magie

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Société du Cinéma du Panthéon.

Jean Coton

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : M.A.I.C.

La Demoiselle et son revenant

(87 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Marcel Camus et Pierre Boursaus. ***Production*** : U.G.C. ***Directeur de production*** : François Carron. ***Secrétaire de production*** : Mme Torta. ***Distribution*** : A.G.D.C. ***Auteurs*** : scénario original de Gaston Bonheur et Philippe de Rothschild. ***Adaptation*** : Roger Vadim. ***Dialogues*** : Gaston Bonheur et Philippe de Rothschild. ***Photographie*** : Léonce-Henri Burel assisté de Pierre Brard et Jean Charvein. ***Cadreur*** : Henri Raichi. ***Musique*** : Gérard Calvy. ***Décors*** : Jean Douarinou assisté d'Eugène Roman et de Coutant-Laboureur. ***Son*** : Constantin Evangélou. ***Recorder*** : Paul Habens. ***Montage*** : Suzanne de Troeye assisté de Mme Ricard. ***Photographe*** : Sacha Masour. ***Script-Girl*** : Suzanne Durrenberger. ***Régisseur général*** : Eugène Nase. ***Enregistrement*** : Western-Electric. ***Studios*** : La Victorine à Nice. Extérieurs : Région niçoise. ***Tournage*** : 9 juillet 1951. ***Première projection*** : 3 décembre 1952 à Paris. ***Interprètes*** : Annik Morice (Rosette) ; Catherine Fonteney ; Amena Ilami ; Germaine Grainval; Jacqueline Huet (la Vamp) ; Suzanne Guémard ; Marcelle Hainia ; Robert Dhéry (Jules Petitpas) ; Félix Oudart (Pompignan de Beauminet) ; Henri Vilbert (Ledru) ; Jean Richard ; Roland Armontel; Jacky Gencel ; Maurice Schultz (le Doyen) ; Francis Gag ; Loriot ; Jacques Legras (le Duelliste) ; Christian Marquand (le Zouave).

1953

Julietta

(99 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants réalisateurs*** : Roger Vadim et Pierre Blondy. ***Production*** : Indus Films-Panthéon Productions. ***Directeur de production*** : Claude Ganz. ***Secrétaire de production*** : Simone

Nuytteus. ***Distribution*** : Columbia. ***Scénario et dialogues*** : Françoise Giroud d'après le roman de Louise de Vilmorin. ***Photographie*** : Henri Alekan. ***Cadreurs*** : Henri Tignet, Gustave Raulet. ***Musique*** : Guy Bernard. ***Décors*** : Jean d'Eaubonne assisté de Jacques Gut, Daniel Guéret. ***Son*** : Pierre Calvet. ***Montage*** : Suzanne de Troeye, assistée de Roger Cacheux. ***Photographe*** : Serge Beauvarlet. ***Script-Girl*** : Suzanne Durrenberger. ***Studios*** : Boulogne-Billancourt. Extérieurs : Poitiers, Arcachon, Corbeil. Présentation corporative : 26 octobre 1953 à Paris. ***Première projection*** : 9 décembre 1953 à Paris. ***Interprètes*** : Dany Robin (Julietta) ; Jeanne Moreau (Rosie Facibey) ; Denise Grey (Mme Valendor) ; Nicole Berger (Martine Valendor) ; Renée Barell ; Jean Marais (André Landrecourt) ; Bernard Lancret (Prince Hector d'Alpen) ; Georges Chamarat (Arthur, l'Intendant) ; François Joux (le Commissaire) ; Georges Sauval ; Alain Terrane.

1954

Hélène de Troie

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Cino Del Duca-Dorfmann

Geneviève de Brabant

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Cino Del Duca-Dorfmann

1955

Futures vedettes

(95 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Pierre Boursaus, André Forain. ***Production*** : Régie du Film-Del Duca. ***Directeur de production*** : Claude Ganz. ***Secrétaire de production*** : Martine Bréguet. ***Distribution*** : Columbia. ***Adaptation*** : Vadim, Marc Allégret, d'après un roman de Vicki Baum. ***Dialogues*** : Vadim en collaboration avec France Roche. ***Photographies*** : Robert Juillard assisté de Rob Pater, Daniel Diot. ***Cadreur*** : Jean Lalier. ***Musique*** : Jean Wiener. ***Décors*** : Raymond Nègre assisté de Paul Moreau. ***Dessinateurs*** : Francois Delamotte, Olivier Girard. ***Son*** : Bob Biart. ***Montage*** : Suzanne de Troeye assistée de Roger Cacheux. ***Photographe*** : W. Limot. ***Script-Girl*** : Odette Lemarchand. ***Régisseur général*** : Michel Choquet. ***Enregistrement*** : Perfectone. ***Studios*** : Saint-Maurice. ***Extérieurs*** : Vienne. ***Tournage*** : le 10 décembre 1954. Présentation corporative : 12 avril 1955 à Paris. ***Première projection*** : 15 juin 1955 à Paris. ***Interprètes*** : Brigitte Bardot (Sophie Dimater) ; Isabelle Pia (Elis

Petersen) ; Denise Noël (Marie Koukouska-Walter) ; Anne Collette (Marion Dimater) ; Odile Rodin (Erika) ; Mireille Granelli (Rosine) ; Lila Kedrova (la mère de Sophie, Mme Dimater) ; Yvette Étiévant (la mère d'Elis, Mme Petersen) ; Yva Synkova (Melle Lukas) ; France Roche (la femme du monde) ; Marcelle Hainia (l'habilleuse) ; Danielle Heymann (Melle Pascal) ; Marielle Demongeot-Mylène Demongeot (la future vedette qui vocalise) ; Pascale Auffret-Pascale Audret (la future vedette romantique) ; Vera Duret ; Annie Robert ; Valérie Vivin ; Simone Vannier ; et les danseuses du corps de ballet de Roland Petit ; Jean Marais (Éric Walter) ; Mischa Auer (Berger, majordome d'Éric) ; Yves Robert (Clément, le pianiste) ; Georges Reich (Dick) ; Edmond Beauchamp (le père d'Elis, M. Petersen) ; Guy Bedos (Rudi) ; Léon Daubrel (le Directeur) ; François Valorbe (Kônig) ; Daniel Emilfork (le professeur de violon) ; Jean Wiener (le professeur de piano) ; Régis Fontenay (Pierre) ; Robert Clausse (Prolog) ; Roger Vadim (le jeune homme au béret) ; Georges Baconnet (l'huissier du conservatoire) ; Bertrand Cara.

L'Amant de Lady Chatterley

(100 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Paul Feyder, Pierre Boursaus. ***Production*** : Régie du Film-Orsay-Films. ***Directeur de production*** : Claude Ganz. ***Secrétaire de production*** : Martine Bréguet. ***Distribution*** : Columbia. ***Scénario et dialogues*** : Joseph Kessel et Marc Allégret, d'après le roman de D.H. Lawrence. ***Adaptation*** : Marc Allégret. ***Photographie*** : Georges Périnal assisté de Jean Duhamel, Marc Champion. ***Cadreur*** : Jean Lalier. ***Musique*** : Joseph Kosma. ***Décors*** : Alexandre Trauner, Auguste Capelier, assistés de Robert André et Jacques d'Ovidio. ***Maquettes*** : Alexandre Trauner. ***Son*** : Robert Biard. ***Photographe*** : Roger Corbeau. ***Montage*** : Suzanne de Troeye assistée de Robert Cacheux. ***Script-Girl*** : Odette Lemarchand. ***Studios*** : Saint-Maurice. Extérieurs : Région Parisienne. Tournage : 31 mai 1955-3 août 1955. Présentation corporative : 7 décembre 1955 à Paris. ***Première projection*** : 17 décembre 1955 à Paris. ***Interprètes*** : Danielle Darrieux (Constance Chatterley) ; Janine Crispin (la sœur de Lady Chatterley, Hilda) ; Berthe Tissen (Mme Bolton, la gouvernante) ; Jacqueline Noëlle (Bertha Mellors) ; Nicole Malric (la femme de chambre) ; Valérie Vivin ; Erno Grisa (Olivier Mellors) ; Léo Genn (Sir Clifford Chatterley) ; Jean Murat (Baron Leslie Winter, parrain des Chatterley) ; Gérard Séty (Michaelis) ; Christian Marquand (l'amant de Bertha) ; Jean Michaud (Wilcock) ; Léon Daubrel (le docteur) ; René Lord (Lewis, le majordome) ; Charles Bouillaud, Alain Bouvette, Jacques Morin (les hommes du pub).

L'Amante di Paride

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Cino Del Duca. ***Interprètes*** : Hedy Lamarr ; Cathy O'Donnell ; Alba Arnova ; Anna Amendola ; Patrizia Della Rovere ; Valeria Moriconi ; Massimo Serato ; Robert Beatty ; Elli Parvo ; Guido

Celano ; Enrico Glori ; Luigi Tosi.

1956

I Cavallieri dell'illusione

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Cino Del Duca-P.C.E. ***Interprètes*** : Hedy Lamarr ; Milly Vitale ; Rossana Rory ; Terence Morgan ; Césare Danova ; Gérard Oury ; Luigi Pavese ; Carlo Giustini.

Ce film est également connu sous le titre *Eterna Femmina*, et constitue une coproduction franco-italienne.

En effeuillant la marguerite

(100 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Paul Feyder. ***Production*** : Films E.G.E.-Hoche Productions. ***Directeur de production*** : Claude Ganz. ***Distribution*** : Corona. ***Scénario*** : Roger Vadim, Marc Allégret, d'après une idée de William Benjamin. ***Dialogues*** : Roger Vadim. ***Photographie*** : Louis Page. ***Cadreur*** : Raymond Picon-Borel. Musique : Paul Misraki. ***Décors*** : Alexandre Trauner et Auguste Capelier. ***Son*** : Jacques Carrère. ***Photographe*** : Walter Limot. ***Scripte*** : Suzanne Durrenberger. ***Montage*** : Suzanne de Troeye. ***Studios*** : Eclair. Tournage : 13 février - 14 avril 1956. ***Première projection*** : 5 octobre 1956. ***Interprètes*** : Brigitte Bardot (Agnès Dumont) ; Nadine Tallier (Magali) ; Luciana Paluzzi (Sophia) ; Madeleine Barbulée (Mme Dumont) ; Anne Collette (Croquemitaine) ; Françoise Arnoul (vedette invitée) ; Catherine Candida ; Daniel Gélin (Daniel Roy) ; Robert Hirsch (Roger Vital) ; Darry Cowl (Hubert Dumont) ; Jacques Dumesnil (le Général Dumont) ; Georges Chamarat (le facteur) ; Mauricet (organisateur du strip-tease) ; Mischa Auer (le chauffeur de taxi) ; Jacques Jouanneau (un journaliste, ami de Daniel) ; Yves-Marie Maurin (Toto, petit frère d'Agnès) ; Jacques Fervil ; Mauricet (l'organisateur du strip-tease) ; Jean-Loup Philippe, Henri Garcin (des amis de Daniel) ; Michel Constantin (un spectateur du strip-tease) ; Patrick Maurin-Patrick Dewaere (ami de Toto).

1957

L'Amour est en jeu (Ma Femme, mon gosse et moi)

(90 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : J. Besnard. ***Production*** : Films Gibé et Lambor Films. ***Directeur de production*** : Pierre Laurent. ***Secrétaire de production*** : Marcelle Laquerrière. ***Distribution*** : Pathé-

Consortium-Cinéma. ***Scénario*** : Odette Joyeux, d'après le roman de Fernand Vanderem : *La Victime*. ***Dialogues*** : Odette Joyeux. ***Photographie*** : Walter Wottiz, assisté de Jacques d'Ovidio. ***Cadreur*** : Jean Lalier. ***Musique*** : Louis Bessières. ***Décors*** : Auguste Capelier, assisté de Jacques d'Ovidio. ***Son*** : Antoine Archimbaud. ***Montage*** : Suzanne de Troeye assistée de Roger Cacheux. ***Script-Girl*** : Suzanne Durrenberger. ***Studios*** : Joinville. Extérieurs : Deauville. Tournage : 10 avril-6 juin 1957. ***Première projection*** : 27 septembre 1957 à Paris. ***Interprètes*** : Annie Girardot (Marie-Blanche Fayard) ; Jane Aubert (Mme Bremont) ; Gabrielle Fontan (Emilie) ; Valérie Kroft (Zaza) ; Leila Korft (Zizi) ; Eva Cavalcade (Mme Designy) ; Barbara Cruz (un modèle) ; Barbara Brault, Dominique Boschéro, Gisèle Gallois, Denise Lautier, Véra Valois, Sylvie Yacou, Claude Vinkermuller, Liliane David (les Brénot Girls) ; Robert Lamoureux (Robert Fayard dit Bob) ; Yves Noël (Roger Fayard dit Gégé) ; Jacques Jouanneau (Damiano) ; Pierre Doris (le publicitaire) ; Louis Massis (l'huissier, Robert Rollis (le portier) ; Jean Parédès (M. de Bérimont).

1958

Sois belle et tais-toi

(110 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistants*** : Pierre Boursaus, Pascal Jardin, Claude Vital. ***Production*** : Les Films E.G.E. ***Directeur de production*** : Raymond Eger. ***Secrétaire de production*** : Josette Sinclair. ***Distribution*** : Corona. ***Auteurs*** : Scénario original de William Benjamin et Marc Allégret. ***Adaptation*** : Marc Allégret, Odette Joyeux, Gabriel Arout, Jean Marsan, Roger Vadim. ***Dialogues*** : Jean Marsan. ***Photographie*** : Armand Thirard. ***Caméraman*** : Louis Née. ***Assistants-opérateurs*** : Robert Florent, André Tixador. ***Musique*** : Jean Wiener. ***Décors*** : Auguste Capelier assisté de René Duquesne. ***Maquettiste*** : Alexandre Trauner. ***Son*** : Robert Biart. ***Montage*** : Suzanne de Troeye, assistée de Roger Cacheux. ***Photographe*** : Raymond Voinquel. ***Script-Girl*** : Suzanne Durrenberger. ***Studios*** : Billancourt. Extérieurs : Paris, Région parisienne. Tournage : 9 décembre 1957-22 février 1958. ***Première projection*** : 7 mai 1958 à Paris. ***Interprètes*** : Mylène Demongeot (Virginie Dumaillet) ; Béatrice Altariba (Olga) ; Anne Collette (Prudence) ; Gabrielle Fontan (la grand-mère de Jean) ; Suzanne Nivette ; Bugette ; Henri Vidal (Inspecteur Jean Morel) ; Darry Cowl (Jérôme, adjoint de Morel) ; Roger Hanin ("Charlemagne") ; René Lefèvre (Raphaël) ; Jean-Paul Belmondo (Pierrot) ; François Darbon (Gino, un gangster) ; Robert Dalban (Inspecteur Principal Cotterat) ; Alain Delon (Loulou) ; Bernard Musson (le secrétaire du commissariat) ; Charles Bouillaud (un agent de police) ; Henri Coutet.

Un Drôle de dimanche

(90 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : Pierre Gautherin. ***Production*** : Jean-Jacques Vital-C.C.F.C.-U.D.I.F. ***Directeur de production*** : François Harispuru. ***Secrétaire de production*** : Suzanne Fieurat. Distribution : C.C.F.C. ***Auteurs*** : Scénario de Serge de Boissac. ***Adaptation et dialogues*** : Serge de Boissac, Pascal Jardin et Jean Marsan. ***Photographie*** : Jacques Natteau assisté de Georges Lechevallier. ***Cadreur***: Jean Lalier. ***Musique*** : Paul Misraki. ***Décors*** : Maurice Colasson, assisté de Pierre Duquesne. ***Administrateur*** : Jean Davis. ***Son*** : Jacques Gallois. ***Montage*** : Suzanne de Troeye, assistée de Roger Cacheux. ***Photographe*** : Henry Thibault. ***Script-Girl*** : Colette Crochot. ***Enregistrement*** : Western. ***Studios*** : Boulogne. Extérieurs : Paris et Aix-en-Provence. Tournage : juillet-août 1958. ***Première projection*** : 19 novembre 1958 à Paris. ***Interprètes*** : Danielle Darrieux (Catherine Brévent) ; Arletty (Juliette Armier) ; Cathia Caro (Caroline Armier) ; Colette Richard (Mireille, la secrétaire) ; Françoise Saint-Laurent ; Bourvil (Jean Brévent) ; Roger Hanin (Robert Sartori) ; Jean-Paul Belmondo (le fiancé de Caroline, Patrick) ; Jean Wall (Saumier) ; Jean Lefèvre (l'huissier) ; Fernand Sardou (le brigadier) ; Jean Ozenne (le représentant de Galbar) ; Jean Carmet (le pompiste) ; Olivier Darrieux (un ami de Jean) ; Nicolas Vogel (un dessinateur) ; Michel Subor.

1959

Les Affreux

(84 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Assistant*** : François Leterrier. ***Production*** : Maine Films. ***Directeur de production*** : Irénée Leriche. ***Distribution*** : Gaumont. ***Scénario, adaptation et dialogues*** : Pascal Jardin et Jean Marsan, d'après une nouvelle de Polyar. ***Photographie*** : Roger Fellous. ***Cadreur*** : Maurice Fellous. ***Musique*** : Georges Van Parys. ***Décors*** : Rino Mondellini. ***Son*** : Pierre Bertrand. ***Montage*** : Suzanne de Troeye. Tournage : 24 février-8 avril 1959. ***Première projection*** : 11 septembre 1959. ***Interprètes*** : Anne Collette (Adèle, l'amie de Fernand) ; Madeleine.Barbulée (la secrétaire) ; Valérie Vivin ; Pierre Fresnay (César Dandieu) ; Darry Cowl (Fernand Mouchette) ; Louis Seigner (le président du tribunal) ; Jacques Charon (le deuxième président) ; André Brunot (le directeur des pétroles) ; Michel Galabru (M. Peloux) ; Jean Ozenne (le colonel) ; Georges Cusin ; Jean Bellanger ; Hubert Deschamps ; Roger Jacquet ; Paul Mercey ; François Darbon ; Claude Mansard ; Robert Lombard ; Pierre Vernier ; Harry Max ; Pascal Mazzotti.

1960

Et mourir de plaisir

Réalisateur : Roger Vadim. ***Production*** : E.G.E.-Documento Film. ***Scénario et dialogues*** : Roger Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé, Claude Martin, d'après la nouvelle *Carmilla* de Sheridan le Fanu. ***Photographie*** : Claude Renoir. ***Musique*** : Jean Prodomides. ***Décors*** : Jean André. ***Montage*** : Victoria Mercanton. ***Interprètes*** : Elsa Martinelli ; Annette Vadim ; Gabrielle Farinon ; Camilla Stroyberg ; Nathalie Laforêt ; Mel Ferrer ; Marc Allégret (le père de Carmilla) ; René-Jacques Chauffard ; Alberto Bonucci ; Serge Marquand.

1961

Les Démons de minuit

(85 minutes). ***Réalisateurs*** : Marc Allégret et Charles Gérard. ***Production*** : Générale Européenne de Films-UNIDEX. ***Directeur de production*** : Adeline Crouset. ***Distribution*** : Unidex. ***Auteurs*** : Scénario de Bernard Revon, d'après une idée de Serge Friedmann. ***Adaptation et dialogues*** : Pascal Jardin. ***Photographie*** : Gilbert Sarthre. ***Musique*** : Georges Garvarentz. ***Décors*** : Gilbert Brugaillère. ***Son*** : Jean Bertrand. ***Montage*** : Suzanne de Troeye. ***Première projection*** : 5 janvier 1962 à Paris. ***Interprètes*** : Pascale Petit (Danièle) ; Maria Mauban (Catherine) ; Berthe Grandval (Sophie) ; Charles Boyer (Pierre Guérande) ; Charles Belmont (Claude Guérande).

Les Parisiennes : le sketch *Sophie*

(90 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Francos-I.N.C.E.I. (Rome). ***Directeur de production*** : Léon Carrel. ***Distribution*** : Cinédis. ***Auteurs*** : Roger Vadim, Marc Allégret, Francis Cosne. ***Photographie*** : Armand Thirard. ***Musique*** : Georges Garvarentz, lyrics de Charles Aznavour. ***Décors*** : Jean André. ***Son*** : Robert Biard. ***Montage*** : Léonide Azaz. ***Première projection*** : 19 janvier 1962 à Paris. ***Interprètes*** : Catherine Deneuve (Sophie) ; Elina Labourdette (la mère de Sophie) ; Gillian Hills ; Berthe Grandval ; Gisèle Sandre ; Johnny Halliday (le jeune guitariste) ; José Luis de Villalonga (l'amant de la mère de Sophie).

Autres sketches : ***Ella***, réalisé par Jacques Poitrenaud ; ***Françoise***, par Claude Barma ; ***Antonia***, par Michel Boisrond.

1963

L'Abominable homme des douanes

(86 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : E.G.E. Films-Félix Films. ***Distribution*** : C.F.D.C. ***Adaptation et dialogues*** : Marc Allégret, Claude Choublier avec la collaboration de Pierre Prévert, d'après un roman de Clarence Weff. ***Photographie*** : Raymond Lemoigne. ***Musique*** : Georges Delerue. ***Décors*** : Rino Mondellini. ***Son*** : Robert Biart. ***Montage*** : Claude Nicole. ***Première projection*** : ler mars 1963 à Paris. ***Interprètes*** : Taina Béryl (Gloria) ; Darry Cowl (Campo Santos) ; Pierre Brasseur ("le tueur russe") ; Francis Blanche (Arnakos) ; Marcel Dalio (Grégor) ; Serge Marquand ; Moustache ; Max Montavon ; Jean-Louis Raynold ; Nicolas Vogel.

1964

Pour le plaisir

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : O.R.T.F.

1965

Portrait-Souvenir d'André Gide

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : O.R.T.F.

1966

Bibliothèque d'Enfant

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : O.R.T.F.

1967

Exposition 1900

(20 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

Lumière

(28 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

1968

Lumière

(60 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade. ***Scénario*** : Marc Allégret. ***Musique*** : Henri Sauguet.

Début de siècle

(32 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

La Grande-Bretagne et les États-Unis de 1896 à 1900

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

Jeunesse de France

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

1969

L'Europe continentale avant 1900

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

L'Europe méridionale au temps des rois

(15 minutes). ***Réalisateur*** : Marc Allégret. ***Production*** : Films de la Pléiade.

Ce film achève la série réalisée à partir des archives de la famille Lumière.

1970

Le Bal du Comte d'Orgel

Réalisateur : Marc Allégret. ***Production*** : Marceau-Cocinor. ***Scénario*** : Marc Allégret, d'après le roman de Raymond Radiguet. ***Dialogues*** : Philippe Grumbach et Françoise Sagan. ***Photographie*** : Christian Matras. ***Musique*** : Raymond le Sénéchal. ***Décors*** : Pierre Guffroy. ***Interprètes*** : Sylvie Fennec (la Comtesse d'Orgel) ; Micheline Presle ; Ginette Leclerc ; Jean-Claude Brialy (le Comte d'Orgel) ; Bruno Garcin ; Gérard Lartigau.

Index des noms de personnes

A.C.E. 318
A.G.D.C. 326
Abatino 316
Abdalla 309
Achard 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324
Agostini 317, 321
Aguet 318
Aimos 317, 323
Alcover 321
Alekan 323, 327
Alerme 311, 313, 315
Alexander 313, 322
Alfa 320
Alié 319
Allain-Dhurtal 313
Allaman 315
Allan 324
Allégret 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 320, 321
Allin 309
Almirante 314
Altariba 330
Amendola 328
Andreu 319, 321
Andrex 318, 321
André 318, 324, 328, 332
Aquistapace 322
Archaimbaud 316
Archimbaud 321, 330
Arletty 318, 331
Armontel 323, 326
Arnaud 313
Arnoul 329
Arnova 328
Arout 330
Artistes Associés 310, 311, 312
Arvel 319
Arys 316, 323
Asselin 315
Aubert 318, 330
Audié 317
Audret 328
Auer 328, 329
Aumont 315, 316
Aurenche 323
Auric 314, 317, 318, 319, 320, 322
Auriol 314
Aussey 318
Avril 313
Azaz 332
Aznavour 332

Bachelet 315
Baconnet 328
Baker 316
Balby 324
Baquet 316
Barbier-Krauss 319
Barbulée 329, 331
Bardot 327, 329
Bardou 309
Barell 327
Baron 310, 311
Barrault 316, 317, 319, 321
Barroux 318
Bastia 312
Batcheff 311, 312, 314, 315, 316, 321
Bauer 316
Baum 314, 327
Baumer 318
Bâ 316
Beatty 328
Beauchamp 328
Beauchan 322
Beaugé 314, 315, 317
Beauvarlet 327
Bedos 328
Behr 310
Bell 313, 314
Bellanger 331
Belmondo 330, 331
Belmont 332
Benjamin 329, 330
Benoit 318
Benoît 314, 323
Bérangère 315
Berger 327
Bergeron 318
Berley 319
Berlioz 316
Bernard 311, 312, 313, 323, 325, 327
Bernard-Luc 322
Bernstein 316, 319
Berri 316
Berry 318, 321, 322
Bertin 310, 313
Bertrand 320, 321, 322, 323, 331, 332
Bérubet 318
Béryl 333
Besnard 329
Bessières 330
Béver 312, 318
Beydts 318, 320
Biard 328, 332
Biart 327, 330, 333
Bilou 321
Binder 325
Bizet 321
Blanche 333
Blavette 321
Blier 318, 319, 320, 323
Blin 313, 316, 317, 320
Blondy 326
Boese 310
Bogarde 325
Boissac 331
Bonheur 326
Bonin 315
Bonucci 332
Borelli 313
Borsody 310
Boschéro 330
Boucher 321
Bouillaud 328, 330

Bouquet 315, 317
Bouquet 313
Boursaus 326, 327, 328, 330
Bourvil 331
Bousquet 310, 317
Bouvette 328
Boverio 317
Bovy 320, 322
Boyer 319, 320, 332
Brainville 320
Brandt 312
Brard 326
Brare 323
Brasseur 321, 324, 333
Brault 330
Braunberger 308, 309, 312, 315
Braunberger-Richebé 310, 311, 312, 313, 314
Bréguet 327, 328
Bretagne 315, 322
Brévant 324
Brialy 335
Brienne 319
Bringuier 310
Broquin 320
Brugaillère 332
Brulé 332
Brûlé 322
Brunius 315
Brunot 320, 322, 331
Bugette 330
Bugnon 312
Buquet 319
Burel 322, 326
Burgess 325
Busquet 320
Bussières 315

C.C.F.C. 331
C.F.D.C. 333
C.I.M.E.P. 323
Caccia 318
Cacheux 327, 328, 330, 331
Caillavet 322
Callamand 318, 321
Calvet 324, 327
Calvy 326
Camoin 324
Campton 325
Camus 326
Candida 329
Capelier 322, 323, 328, 329, 330
Caplie 321
Capron 321
Cara 328
Carette 311, 312, 313, 318, 320, 321
Carlot 321
Carmet 331
Caro 331
Carol 318
Carrel 332
Carré 323
Carrère 329
Carron 326
Carton 311, 313, 318, 322
Caussimon 324
Cavalcade 330
Cayatte 319
Ceccaldi 311
Celano 329
Chabas 319
Chamarat 327, 329
Champion 328
Champlain 321
Charblay 322
Charon 331
Charpin 314, 316, 321, 322
Charvein 326
Chase 318
Chauffard 332
Chemins de Fer Belges 308
Chopin 326
Choquet 327
Choublier 333
Cinéguilde-Sélection Victory Films 324
Cino Del Duca 327, 328, 329
Clair 321
Clarins 319
Clariond 315
Clasis 311, 318, 322
Clauday 310
Clausse 328
Clevers 318
Clunie 324
Colasson 331
Colette 314
Collette 328, 329, 330, 331
Colson 317
Conrad 317
Constantin 329
Copeau 317, 318
Corbeau 328
Cordy 315
Corona 329, 330
Cosne 332
Courant 320
Courmes 313, 317, 319, 321
Coutant-Laboureur 326
Coutet 330
Coward 317
Cowl 329, 330, 331, 333
Crémieux 317
Crispin 328
Crochot 331
Croisset 318
Crouset 332
Cruz 330
Cube 317
Cusin 331

Daireaux 312
Dalban 330
Dalio 312, 320, 333
Dana 319
Dancovici 319
Danova 329
Dantan 314, 320
Dantès 311
Darbon 330, 331
Darcey 319, 321
Darène 319
Darfeuil 309
Darrieux 328, 331

Darteuil 310, 315
Darteuil 313
Darty 313
Dassonville 319, 320
Dasté 317
Daubrel 328
Daudet 321
Dauphin 319, 321, 322
Daussmond 318
Daven 317, 318, 319, 320
David 312, 313, 330
Davilla 324
Davis 331
Daydé 319
Debray 313
Debucourt 318
Dehelly 319, 322
Delamare 323
Delamotte 327
Delannay 310
Delauzac 317, 320
Delbo 315
Delerue 333
Delmont 313, 314, 321, 322
Delon 330
Delorme 322, 323
Demazis 314
Demmer 324
Demongeot 328, 330
Deneuve 332
Denham 325
Deniaud 321
Dennery 320
Denois 313
Deréan 315
Derlan 315
Desailly 326
Deschamps 324, 331
Deschamps 315
Désormières 314
Desvallières 315
Devère 317
Devillers 323
Dewaere 329
Dhervilly 312
Dhéry 326
Dhurtal 322
Dimeray 324
Dinay 311, 312
Diot 327
Documento Film 332
Doll 319, 321
Dolley 312
Dolnitz 321
Dorfmann 327
Doris 330
Dorlis 322
Dorville 315
Dorziat 318
Douarinou 326
Douking 317
Doumel 318
Douy 324
Drouin 314, 326
Dubosc 313
Dubost 310
Dufilho 320
Dufrene 311
Duhamel 315, 328
Dulac 315
Dumaître 326
Dumas 315
Dumesnil 329
Duquesne 330, 331
Duret 328
Durrenberger 326, 327, 329, 330
Duvaleix 316
Duvernois 321
Dynam 323, 324

E.G.E. 332
E.G.E. Films 333
Eaubonne 316, 327
Eger 330
Elambert 315
Emilfork 328
Erwan 320
Escoffier 320
Étiévant 328
Evangélou 326
Everest Pictures 325

Fabre 310, 315, 320, 324
Faivre 319
Falk 310, 317
Fanu 332
Farinon 332
Favart 321
Fejos 312
Félix Films 333
Fellous 324, 331
Fennec 335
Féraudy 321
Fernandel 310, 311, 315, 324
Ferrer 332
Ferry 320
Fervil 329
Feuillère 313, 318
Feydeau 315
Feyder 328, 329
Fieurat 331
Films de la Pléiade 334
Films E.G.E. 329, 330
Films Gibé 329
Fils 312
Fitzgerald 325
Flag-Films 316
Flers 322
Fleur 318, 324
Fleyming 325
Fleytoux 325
Florent 330
Florey 310, 311
Flory 313
Fontan 319, 323, 324, 330
Fontenay 328
Fonteney 316, 326
Forain 327
Forgea 324
Forget 319
Forster 310, 311, 312, 313, 314, 316
Fossard 318
Foun-Sen 318
Fouquet 319
Fournier 324
Fox Films 309
France 322
Francell 313
Francine 318
Francois 317
Francos-I.N.C.E.I. 332

Fresnay 314, 317, 331
Freygnac 323
Friedmann 332
Froelich 310, 311
Fugère 310

G.T.D. 325
Gabin 316
Gabrio 317, 320
Gaël 310, 311
Gag 326
Galabru 331
Galeries Barbès 311, 312
Galle 315
Gallois 330, 331
Ganz 325, 326, 327, 328, 329
Garbo 321
Garcin 329, 335
Garvarentz 332
Gastyne 317
Gaumont 331
Gautherin 331
Gavault 313
Gélin 329
Gencel 326
Général Films Distributors 324
Générale Européenne de Films 332
Genevois 317
Genina 310, 311
Génin 313, 319
Genn 328
Geoffroy 319
Georg 310
Gérald 310
Gérard 315, 316, 317
Gerlatta 321, 322
Ghil 324
Gibbs 325
Gide 308, 309, 326
Gil 318
Gildes 315
Gildès 313, 315
Giovanni 314
Girard 320, 327
Girardot 330
Giroud 317, 327
Giustini 329
Givern 324
Glori 329
Glory 317
Gobe 313
Gobet 312, 313
Gough 325
Goupil 317
Gourdji 314, 317
Grainval 326
Grandval 332
Granelli 328
Granger 325
Granval 317
Grave 315, 316
Gravey 310
Gray-Films 324
Green 324
Grétillat 318
Grey 321, 327
Grimault 315
Grisa 328
Grothe 310
Grumbach 335
Guémard 326
Guéret 327
Guffroy 335
Guieu 320
Guillot 314
Guisol 317, 321
Guitry 311
Guitty 310, 311, 312, 315, 316
Gut 327
Guttman 310
Gys 315

H.H. Films 325
Habens 326
Hainia 326, 328
Halliday 332
Hanin 330, 331
Hardy 316
Harispuru 331
Hasenclever 310
Hee 309
Hémon 325
Herbert 325
Hervé 313
Heymann 310, 311, 312, 313, 328
Hills 332
Hirsch 329
Hobson 325
Hoesch 310
Hubert 310, 311, 312, 313, 314, 315
Huet 318, 319, 326
Hugues 319
Huth 325

Ibert 322, 323
Ilami 326
Impéria 321, 322, 324
Indus Films-Panthéon Productions 326
Isnard 313

Jackson's Girls 311
Jacquet 331
Jacquin 318
Jansen 320
Janvier 318
Jardin 330, 331, 332
Jay 325
Jeanson 319
Jeayes 325
Joffre 319
Jouanne 319
Jouanneau 329, 330
Jourdan 320, 321, 322, 323
Jouvenel 314
Jouvet 319
Joux 327
Joyeux 315, 319, 323, 330
Juillard 319, 327
Junkermann 313
Justice 325

Kanturek 310
Karl 317
Karlweis 313
Kaufman 316
Kedrova 328
Kelber 316, 317, 324

Kerly 311
Kessel 328
Klaren 310
Kloucowsky 313
Knecht 316
Koge 316
Korft 330
Kosma 324, 328
Krauss 318, 319
Kroft 330
Kroll 310
Kruger 314, 318, 323
Künnecke 310
Ky-Duyen 318

La Montagne 309
Labiche 321
Labourdette 332
Labry 311
Lacloche 324
Laffon 310
Laforêt 332
Lagarde 323
Lahaye 318
Laigre 315
Laillier 320
Lajarrige 319
Lalier 327, 328, 330, 331
Lamac 313
Lamarr 328, 329
Lambert 319
Lambor Films 329
Lamoureux 330
Lampin 317
Lamy 311
Lancret 327
Landry 324
Lanvin 319
Laquerrière 329
Larquey 315, 316
Lartigau 335
Lastry 315
Launay 313
Laurens 315
Laurent 321, 329
Lautier 330
Lavialle 322, 323
Lawrence 328
Le Bon 317, 318, 319, 321, 322, 323
Le Marchand 316
Leblond 319
Lebon 316
Leboursier 313
Lechevallier 331
Leclerc 315, 335
Leenhardt 324
Lefaur 321, 323
Lefèvre 320, 322, 330, 331
Legras 326
Legris 317
Lemaire 325
Lemarchand 327, 328
Lemoigne 333
Léon 318
Leriche 331
Leroy 313
Lesaffre 318
Lesieur 309, 310
Lesieur 311
Lespagnol 321
Leterrier 331
Lévin 324
Lewin 313
Lexy 325
Limot 329
Lindop 324
Limot 327
Livermann 316
Livry 313
Lombard 331
London 325
Lord 328
Lorde 311
Loretto 311
Loris 317
Lorrain 313
Lory 319
Lotar 314
Louis 316
Lourié 317
Louvigny 322
Luchaire 316
Luguet 313, 317
Lupovici 320
Lustig 317, 318, 319, 320
Lutétia 311
Lux-Films 323
Lynen 315
Lys 315

M.A.I.C. 326
Made 319
Madeux 320
Maine Films 331
Maïs 313
Malber 312
Malot 315
Malric 328
Malville 322
Mamy 311, 312, 313, 314
Mansard 331
Manuel 318, 319
Marais 327, 328
Marc-Hély 318
Marceau-Cocinor 335
Marconi 317, 321
Marcoux 315
Marèse 312, 313
Margaritis 317
Marguenat 311
Mariange 316
Marino 311
Marion 321
Mariotti 319
Marken 321, 323
Marquand 326, 328, 332
Marquand 333
Marsan 319, 330, 331
Martel 321
Martin 315, 318, 319, 321, 323, 332
Martinelli 332
Marty 319
Marulka 315
Maryanne 310
Masour 326
Massis 330
Masson-Forestier 311
Mathis 314, 315, 321
Matras 319, 320, 335
Mattler 319
Mauban 332

Maupi 314, 321, 322
Mauricet 329
Maurin 329
Max 331
Maximilienne 321
Mazzotti 331
Meerson 314, 315, 316
Meery 315, 316
Meilhac 313
Mélot 318
Mendaille 321
Méra 313
Mercanton 332
Mercey 331
Merrey 310
Meyer 325
Michaud 315, 316, 328
Michèle 310
Mignac 316
Mihalesco 318
Millaud 313
Mills 325
Misraki 313, 329, 331
Mondellini 331, 333
Montavon 333
Montel 310
Monthil 310
Montigny 319
Moore 325
Moravan 320
Moreau 327
Morgan 318, 319, 325, 329
Morice 326
Moriconi 328
Morin 328
Morlay 317, 321, 323
Mouezy-Eon 310, 312, 315
Moulin 322
Mouriès 314
Moustache 333
Murat 328
Muriel 315
Musson 330

Nase 326
Nat 324
Natteau 331
Née 316, 317, 319, 330
Nègre 327
Néo-Films 308, 309
Nesle 320
Neveux 310, 322
Nicole 333
Nissotti 316
Nivette 330
Noël 328, 330
Noël 319
Noëlle 328
Norris 311
Nuytteus 327

O'Connell 318
O'Donnell 328
O.R.T.F. 333
Oléo 318
Ondra 313
Ondra-Lamac-Film 313
Or-Films 315
Orbal 321, 322
Orsay-Films. 328
Oudart 326
Oury 329
Ovidio 328, 330
Ozanne 318
Ozenne 331

P.C.E. 329
Pacaud 318
Page 321, 322, 329
Pagnol, 314
Palau 315, 316
Pally 319, 320
Paluzzi 329
Pan-Films 317
Panthéon Productions 325
Paray 321
Parédès 330
Parès 311
Parker 324
Parola 311, 317, 318
Parvo 328
Pascal 321, 322, 323
Pascaud 316
Pater 327
Pathé-Cinéma 320, 323
Pathé-Consortium-Cinéma 324, 329
Pauley 311
Pavese 329
Pégard 312
Pégurier 322
Pérès 321, 323, 324
Périnal 313, 328
Pernette 322
Perron 324
Petit 326, 328, 332
Peyret-Chapuis 322
Pezzani 319
Philippe 323, 326, 329
Pia 327
Picon-Borel 329
Pierrel 312
Pierry 321
Pietri 320
Pigaut 322
Piménoff 319, 320, 321
Pizani 320, 323
Polyar 331
Pons 319
Pont 318
Popesco 321
Poupon 322
Praince 322, 323
Presle 321, 322, 335
Prévert 312, 313, 314, 315, 321, 322, 333
Prévert 315
Prévert, 314
Préville 318, 321
Price 325
Prodomides 332
Proust 318
Provost 318
Puget 317, 318, 320, 321
Pujol 310

Rackson 313
Radiguet 335

Raichi 326
Raimu 311, 313, 314, 318, 321, 322
Rank 324
Rapp 317
Raulet 327
Ravel 319
Raynold 333
Réfrégier 322, 323, 324
Régina 318, 319, 325
Reich 328
Rémy 315
Reney 321
René 311
Renoir 317, 332
Reugnac 324
Reuver 315
Revol 322
Revon 332
Rey 322
Reynaud 310
Riandreys 324
Ribault 314
Ricard 326
Rice 325
Richard 315, 316, 323, 326, 331
Richards 325
Richebé 314
Rignault 316
Rim 316, 317, 320
Rivère 314
Rivet 324
Robert 324, 328
Roberton 320
Robin 323, 327
Robinson 316
Rochas 314
Roche 327, 328
Rodin 328
Roger 314
Rognoni 313
Roman 326
Romance 316
Roots 325
Roquevert 320, 321
Rory 329
Rosay 325
Rothschild 314, 326
Rouff 324
Rouffe 313, 314
Rouleau 316
Rousselières 313
Roussin 320
Rouves 310
Roux 321
Rovere 328
Roy 319
Ruis 319

Sagan 335
Sainclair 319
Saint-Laurent 331
Saint-Ober 311
Samat 323
Sancan 323
Sandre 332
Sardou 331
Sarthre 332
Sauguet 334
Sauren 319
Sauval 327
Scagnian 313
Scanlan 310, 311, 312
Scey 318
Schiffrin 316
Schlosberg 313
Schultz 326
Schwab 312
Scognamillo 312, 313, 314
Scott 325
Scotto 314, 317
Segard 317
Seigner 331
Seller 316, 318
Sellers 314
Sénéchal 335
Serato 328
Séty 328
Shearing 324
Shingleton 324
Siamé 319
Sidonac 322, 323
Siméon 317, 319
Simon 313, 315, 316, 317, 324
Sinclair 330
Sinoël 316, 317
Sivel 317, 318, 323
Société du Cinéma du Panthéon 326
Sokoloff 315, 317
Sopra-Films 314
Spaak 316
Sparkuhl 310, 311, 312, 313
Spell 310, 311
Spinelly 313
Spiri- Mercanton 321
Spitzer 312
St Jean 322
Stachini 312
Stoger 319
Storr 314
Stretton 325
Stroyberg 332
Subor 331
Suffel 317
Sylvestre 322, 323, 324
Sylvie 319
Synkova 328

Tailleferre 321
Talazac 319, 323
Tallier 329
Taverna 322, 323, 324
Tchemy 315
Terrane 327
Thibault 331
Thirard 317, 319, 325, 330, 332
Thiriet 317
Tignet 327
Tissen 328
Tissier 323
Titys 320
Tixador 330
Tobis 314
Toinon 314
Toporkoff 314
Torta 326
Tosi 329
Toutain 316
Tramel 321
Tran-Van 319

Trauner 315, 316, 318, 319, 328, 329, 330
Traversac 315
Trenkel 316
Troeye 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332
Tual 314

U.D.I.F. 331
U.G.C. 326
UNIDEX 332
Unsworth 324

Vadim 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332
Vailland 332
Valbel 315
Vallée 316
Valois 319, 330
Valorbe 328
Van Parys 311, 316, 331
Vanderem 330
Vandor-Film 313
Vannier 328
Varennes 311
Vattier 314, 317, 318
Velsa 311
Veness 325
Ventura 313
Vérité 324
Verly 313
Vernier 331
Vidal 330
Vilbert 316, 317, 326
Villalonga 332
Vilmorin 327
Vinkenmuller 330
Viot 316, 317, 323
Vital 330, 331
Vitale 329
Vitold 319, 320
Vitray 315, 319
Vitry 319
Vivin 328, 331
Vog 311
Vogel 324, 331, 333
Voinquel 330

Wall 318, 331
Walter 316, 319
Wartner 325
Watling 325
Weff 333
Wells 311
Wendhausen 314
Wendler 316
Western-Electric 326
White 325
Whitling 325
Wiener 327, 328, 330
Wilhelm 317
Willemet 316
Willemetz 310
Wilm 318
Wins 320
Withers 325
Wolfe 325
Woodbridge 325
Woog 310, 312
Wooldridge 325
Worms 318
Wottiz 330

Yacou 330
Yd 322
Yvain 315

Zanel 316
Zellas 311
Zerlett 313
Zetterling 325

Index alphabétique des films

Abominable Homme des douanes (L') (1963) : 333.
Affreux (Les) (1959) : 331.
Amant de Lady Chatterley (L') (1955) : 328.
Amante di Paride (L') (1955) : 328.
Amants terribles (Les) (1936) : 317.
Amour à l'américaine (L') (1931) : 312.
Amour chante (L') (1930) : 310.
Amour est en jeu (L') (1957) : 329.
Amours de minuit (Les) (1930) : 310.
Arlésienne (L') (1941) : 321.
Attaque nocturne (1931) : 311.
Avec André Gide (1951) : 325.
Aventure à Paris (1936) : 317.
Bal du comte d'Orgel (Le) (1970) : 335.
Beaux Jours (Les) (1934) : 316.
Belle Aventure (La) (1942) : 322.
Bibliothèque d'Enfant (1966) : 333.
Blackmailed (1950) : 325.
Blanc et le Noir (Le) (1930) : 311.
Blanche Fury (1948) : 324.
Cavalieri dell'illusione (I) (1956) : 329.
Chemins de fer belges (Les) (1928) : 308.
Collier (Le) (1931) : 311.
Corsaire (Le) (1939) : 320.
Dame de Malacca (La) (1937) : 318.
Début de siècle (1968) : 334.
Demoiselle et son revenant (La) (1951) : 326.
Démons de minuit (Les) (1961) : 332.
Deux Timides (Les) (1941) : 321.
En effeuillant la marguerite (1956) : 329.
En Tripolitaine (1927) : 308.
Entrée des artistes (1938) : 319.
Et mourir de plaisir (1960) : 332.
Europe continentale avant 1900 (L') (1969) : 334.
Europe méridionale au temps des rois (L') (1969) : 334.
Exposition 1900 (1967) : 333.
Fanny (1932) : 314.
Félicie Nanteuil (1942) : 322.
Futures vedettes (1955) : 327.
Geneviève de Brabant (1954) : 327.
Grande-Bretagne et les États-Unis de 1896 à 1900 (La) (1968) : 334.
Gribouille (1937) : 318.
Hélène de Troie (1954) : 327.
Hôtel du Libre Échange (L') (1934) : 315.
Île de Djerba (L') (1928) : 308.
Inconnue d'Arras (L') (1943) : 323.
Isolons-nous Gustave (1931) : 312.
J'ai quelque chose à vous dire (1930) : 310.
Jean Coton (1951) : 326.
Jeunes Filles de France (1939) : 320.
Jeunesse de France (1968) : 334.
Julietta (1953) : 326.
Lac aux dames (1934) : 314.
Lumière (1967 et 1968) : 334.
Lunegarde (1944) : 323.
Ma Femme, mon gosse et moi (1957) : v. *L'Amour est en jeu.*
Mam'zelle Nitouche (1931) : 313.
Maria Chapdelaine (1950) : 325.
La Meilleure Bobonne (1930) : 310.
Monsieur Lyonnet (1948) : 324.
Occultisme et Magie (1951) : 326.
Orage (1937) : 319.
Papoul ou l'Agadadza (1929) : 309.
Parade en sept nuits (1940) : 320.
Parisiennes (Les) (1961) : 332.
Petite Chocolatière (La) (1931) : 313.
Petites du Quai aux fleurs (Les)(1943) : 323.
Pétrus (1946) : 324.
Portrait-Souvenir d'André Gide (1965) : 333.
Pour le plaisir (1964) : 333.
Quatre Jambes (Les) (1931) : 312.
Razumov (1936) : v. *Sous les yeux d'Occident.*
Sans Famille (1934) : 315.
Sois belle et tais-toi (1958) : 330.
Sophie (sketch des *Parisiennes*, 1961) : 332.
Sous les yeux d'Occident (1936) : 317.
Troglodytes (Les) (1927) : v. *En Tripolitaine.*
Un drôle de dimanche (1958) : 330.
Voyage au Congo (1927) : 308.
Zouzou (1934) : 316.

Lectures

Jean CLAUDE, *André Gide et le Théâtre*. Paris : Gallimard, 2 vol., 1992 (« Cahiers André Gide » n^os^ 15 et 16). 2 vol. br., 20,5 x 14 cm, 592 et 544 pp., ach. d'impr. 20 oct. 1992, 320 et 280 F (ISBN 2-07-072799-8 et 072800-5).

Ce livre met au point l'importante question de la place que tiennent les œuvres dramatiques et plus généralement l'activité théâtrale dans la création d'André Gide. Question jusqu'à présent restée dans l'ombre, parce qu'elle offre ce paradoxe d'être, depuis les lendemains des *Nourritures terrestres*, l'objet d'un attachement obstiné de Gide dans un genre où il n'obtient longtemps quasi aucun succès. Question importante puisqu'elle montre l'intérêt constant de Gide pour une manifestation authentique et directe de l'homme, et aussi parce que l'heureux succès tardif rencontré auprès de Jean Vilar, Jean-Louis Barrault et la Comédie-Française est, avec *Thésée*, ce qui met le mieux en valeur la dernière décade de la vie de l'écrivain. Ce bilan présente également par ricochet un aspect important de la production théâtrale française et de son renouvellement durant la première moitié du XX^e^ siècle.

La démarche de la recherche est celle d'un approfondissement, d'abord génétique, puis structural, de l'activité de Gide en matière de théâtre.

D'abord, donc, la genèse des œuvres et de l'activité théâtrale du metteur en scène, de *Saül* (1897) à la mise en scène des *Caves du Vatican* au Français en 1950. Chaque création est éclairée par les apports du *Journal*, des correspondances, des *Cahiers de la petite Dame* et éventuellement les déclarations de Gide dans ses préfaces et dans son texte. Ce sont d'abord les premières expériences, de *Saül* au *Retour de l'Enfant prodigue*, et les premiers contacts avec les hommes de théâtre (Antoine, Lugné-Poe) et les acteurs (De Max). Puis jusqu'en 1921 : *Proserpine*, les premières traductions : *Amal ou la Lettre du Roi* de Tagore et *Antoine et Cléopâtre*. Au Vieux-Colombier : *Saül* et, pour Pitoëff, *Hamlet*. Le troisième temps conduit d'*Œdipe* (1929) aux adaptations des *Caves* en 1934. On suit, dans l'étude des manuscrits successifs, l'obstination de Gide à tenter de réaliser un théâtre moderne avec *L'Intérêt général*. On note les rapports difficiles de Gide avec Pitoëff, Copeau, Jouvet, Lugné-Poe, Dullin et Barrault, en des chapitres très neufs. Le critique suit inlassablement les retouches et nouvelles lectures de ses œuvres par Gide, en renouvelant l'intérêt par l'attachement chaque fois très précis à l'authenticité de l'expérience. Enfin, après la seconde Guerre

mondiale, Gide entend aborder une nouvelle carrière, avec les reprises de *Hamlet, Antoine et Cléopâtre, Le Procès* et *Les Caves du Vatican*.

On passe ensuite à l'analyse de l'œuvre théâtrale de Gide dans son ensemble et en elle-même. On passe ainsi du caractère général de l'œuvre théâtrale gidienne, qui est de privilégier le texte, aux conditions de la représentation, à la diversité des pièces, qui vont de la création personnelle (*Saül*) à la mise en scène de pièces d'autres auteurs (Shakespeare, Kafka) ou de pièces personnelles d'autres genres, comme *Le Retour de l'Enfant prodigue* ou les *Caves*. M. Jean Claude met justement l'accent sur l'obstination de Gide à faire œuvre théâtrale malgré ses échecs de début. C'est là un aspect méconnu de la création gidienne qui se trouve mis en lumière. Il parle d'une sorte de vocation secrète ou plutôt d'un rapport secret entre la pensée de Gide comédien de lui-même, et les recherches sur le théâtre, autrement dit d'une théâtralité fondamentale de l'être.

Le drame vécu de Gide metteur en scène de ses propres œuvres tient à ce que l'écrivain n'admet pas d'être spolié de son texte par ces intermédiaires indispensables de la représentation théâtrale que sont le metteur en scène et l'acteur. Les rapports de Gide avec ses interprètes restent tendus jusqu'aux réussites de Jean Vilar à Avignon et de Jean Meyer à la Comédie-Française, qui accepte de se plier à toutes ses exigences concernant la diction et la mise en valeur de son texte.

Ces relations difficiles avec l'acteur laissent deviner en Gide une vocation « rentrée » d'acteur, dont témoigne le soin apporté par Gide à la culture de sa voix. Ses exigences en la matière, exposée dans « Conseils à une jeune actrice », sont à la fois très précises et très profondes, difficiles en tout cas à mettre en pratique, pas tellement éloignées finalement de celles que met en jeu, selon Gide, l'exécution de la musique de Chopin.

À l'égard du public des salles de spectacle, l'hostilité de Gide est générale, malgré un très court intérêt pour le théâtre populaire. Ce mépris met une inconséquence dans l'élan de Gide vers le théâtre. En tout cas, il fait prévaloir, dans la conception de Gide, le texte sur les moyens de sa présentation scénique.

Malgré ces exigences — ou à cause d'elles —, l'œuvre dramatique de Gide est originale et diverse, comme en convainc l'étude des protagonistes, de Saül à Œdipe, et des principaux personnages secondaires.

L'organisation de chaque pièce montre que les événements y sont toujours le développement du caractère central. Les conséquences en sont l'hypothétique liberté du héros et le caractère tragique de sa solitude.

Ce théâtre critique et ironique a ses lois et ses thèmes privilégiés : le refus de transposer les événements de la vie de l'auteur dans la pièce théâtrale ; le motif pédérastique, le motif du départ et le motif du secret. Les préoccupations morales y sont constantes : le thème de la liberté, le dépassement de soi, l'interrogation sur le bonheur. Enfin s'y manifestent les préoccupations religieuses, politiques et esthétiques. Ce théâtre entretient évidemment des relations nombreuses avec les autres productions de l'écrivain.

Enfin, après avoir noté, dans ce théâtre, le refus du lyrisme et de la déclamation, le critique analyse les différentes formes de sa composante essentielle, qui est l'ironie.

On peut avancer sans craindre le démenti que ce livre, par sa richesse exhaustive, fera le bonheur des chercheurs, qui l'utiliseront comme une réserve exceptionnelle de documents et de renseignements nouveaux sur le théâtre de Gide, et comme un ouvrage de référence en la matière. Il fait accomplir un progrès décisif à la connaissance de l'œuvre de Gide en révélant, de façon très sûre, un pan resté jusqu'à présent très mal connu de la production gidienne. Ce livre vient aussi à son heure, comme les études sur l'engagement de Gide, à une époque où les lecteurs commencent à se lasser de l'éternel classicisme et de l'esthétique romanesque du « Contemporain capital ». Gide est aussi de notre temps, où le théâtre a pris une telle place dans la vie culturelle, à une fin de siècle qui aspire à se rénover dans le miroir de la modernité. Gide n'apparaît pas seulement comme un des maîtres du roman de la première moitié du XX^{e} siècle, mais comme un expérimentateur acharné en matière théâtrale, dont l'exigence fondamentale est de faire prévaloir le texte littéraire dans l'art de la représentation. Il fait en somme bénéficier la scène française de son apport stylistique dans l'esthétique littéraire. Il tente de lui imposer les subtiles exigences d'un écrivain qui s'est voulu metteur en scène par une secrète invite de sa pensée et l'intuition de la théâtralité de tout. Ce livre pourra être utile à l'homme de théâtre par les évocations qu'il donne des grands prédécesseurs, de Copeau à J.-L. Barrault. Il redonne toute son importance au texte et à l'idée dans un temps où la scène a tendance à se vider de toute pensée objective. Ce livre sera bien reçu de l'ensemble des lecteurs par la justesse et le ton aisé de sa langue qui va au plus subtil de la technique théâtrale sans le moindre usage de jargon technique. Ce livre enfin comble une brèche longtemps restée ouverte dans les études gidiennes, celle que faisait apparaître la contradiction, restée longtemps sans réponse, mais ici heureusement éclairée, d'une vocation théâtrale au sein d'une essentielle vocation romanesque et de critique littéraire et culturelle.

DANIEL MOUTOTE.

Jacques COPEAU, *Journal 1901-1948*. Texte établi, présenté et annoté par Claude SICARD. Paris : Seghers, 2 vol., 1991 (coll. « Pour Mémoire »). 2 vol. br., 22,5 x 17,5 cm, 767 pp. + 8 pp. ill. et 795 pp. + 8 pp. ill., ach. d'impr. octobre 1991, 500 F (ISBN 2-232-10304-8 et 10399-4).

De 1901 à 1948, Jacques Copeau a tenu un *Journal* qui n'était connu jusqu'à présent que par des fragments isolés. Plusieurs publications nous avaient appris à connaître cette figure exceptionnelle : les *Registres*, publiés par sa fille Marie-Hélène Dasté (le tome V, *Les Registres du Vieux Colombier III*, doit paraître incessamment, parution qui accompagnera la réouverture tant espérée du théâtre du Vieux Colombier), sa *Correspondance* avec Roger Martin du Gard, avec André Gide, avec Marcel Proust, et partiellement celle avec Jacques Rivière et André Suarès. La publication intégrale de son *Journal* vient à point pour nous en fixer les contours, pour la rendre présente dans toute sa complexité et toute sa richesse ;

et ce dans une collection qui, par son titre : « Pour mémoire », convenait parfaitement bien à ce précieux document qui est comme la mise en perspective de toute une existence.

Car, comme tous les journaux intimes, ce *Journal* est l'histoire d'une vie. Encore faut-il souligner d'emblée les interruptions qui correspondent aux périodes d'intense activité, où toute la personne de Copeau est engagée. « Nous fondons *La Nouvelle Revue Française,* note-t-il laconiquement le 19 octobre 1908, I, 429 ; et ailleurs, I, 567 : « Fondation du théâtre du Vieux Colombier ». Quand, avec le recul, on connaît l'importance de ces événements dans l'histoire de la vie littéraire et théâtrale, on eût aimé en connaître davantage de Copeau lui-même. De même, le *Journal* s'interrompt du 7 juillet 1917 à mai 1918, au moment où les difficultés qui l'assaillent lors de la première salson américaine commencent à transformer en profondeur sa personnalité. Rien, ou presque, sur les années du Vieux Colombier de 1920 à 1924, pas plus que sur la fermeture du théâtre qu'il avait créé, ni sur son installation en Bourgogne. Après tout, la chose en soi n'est pas grave ; d'autres documents, notamment les *Registres,* y suppléent déjà, ou y suppléeront.

Ce *Journal* est authentiquement les mémoires d'une âme ; beaucoup plus que la suite des événements d'une vie, aussi bien ceux de la vie publique que de la vie privée, il nous restitue une personnalité complexe, un autoportrait que chaque lecteur est invité à reconstituer. Face à un être aussi riche, aux facettes variées et parfois contradictoires, constamment en évolution, il semble bien qu'il y aura autant de portraits que de lecteurs, quelque grande que soit la sympathie que l'on éprouve pour ce qu'a dû être l'original. À chacun son Copeau, pourrait-on dire, parodiant Pirandello qui n'est pourtant pas un des auteurs dramatiques auxquels le fondateur du Vieux Colombier ait prêté son attention.

Dans ce *Journal,* la volonté de sincérité est évidente ; qu'importe qu'il puisse s'agir de « sincérités successives ». Il n'est pas étonnant que Copeau se réfère explicitement à Benjamin Constant ou à Stendhal. Projetant de recopier son *Journal* en y intégrant tous les documents relatifs à sa vie et à son travail, il affirme vouloir « être scrupuleusement honnête et sincère », I, 697. « Je veux être sincère et me connaître silencieusement par rapport à cette minute », écrit-il, I, 139, partagé qu'il est entre divers sentiments au moment de la difficile naissance de sa première fille. Ailleurs, il note que le contact avec Gide lui fait faire des progrès dans sa sincérité, I,193. Parce que la sincérité est parfois prise en défaut dans la vie sociale : « L'art que je cherche partout à ajouter à mon naturel pour renforcer celui-ci », I, 216, lequel est nuisible à son effort de sincérité —, le *Journal* apporte l'occasion d'éloigner de soi toute facticité. Certes il faut exiger de soi une certaine forme de courage. « Ce serait une lâcheté de rompre avec ma sincérité », note-t-il, I, 355, au moment d'une grave crise conjugale qu'il a provoquée et dont il se sait responsable. Et après un aveu qui lui coûte, il glisse une parenthèse, I, 280 : « Si endurci que je sois à toute confession envers moi-même, ces lignes-ci sont dures à tracer ».

Être sincère avec soi-même, envers soi-même, exige une réelle lucidité. Si, dans les premières années du *Journal,* Copeau semble faire preuve d'une certaine complaisance dans l'introspection, celle-ci deviendra de plus en plus lucide au fil

des années, et le plus souvent douloureusement lucide. L'exercice est cependant salutaire. Parmi les éléments qui l'incitent à se reprendre, qui le contraignent même à se ressaisir, il souligne l'importance de « la cruauté de [ses] réflexions sur lui-même », celles-là mêmes qu'il confie le plus souvent à son *Journal*. On a aussi l'impression qu'il met davantage l'accent sur ses faiblesses que sur ses qualités ou ses réussites. Ainsi il a conscience des pièges que lui tend son imagination, peut-être l'une de ses facultés maîtresses. « Qu'il est donc difficile pour moi de ne pas promener mon esprit, de résister au *plaisir* de l'imagination », note-t-il en 1926, II, 235 (c'est lui qui souligne). D'un côté on le voit tendu vers l'idée de « produire quelque chose de grand », I, 435, aiguillonné par l'aspiration à « faire [son] œuvre », I, 563. De l'autre, on constate une fréquente tendance à échafauder des plans d'action sans passer à la réalisation effective, tout occupé qu'il est à attendre le moment propice. Il en parle même comme d'une infirmité : « Toujours cette infirmité de remettre au lendemain », avoue-t-il encore en 1939, II, 460. Le sentiment de sa faiblesse, la crainte du ratage le poursuit. « Quelle ivresse attendrai-je pour agir ? », s'interroge-t-il dès 1902, I, 84. Et quand il a agi, il n'est pas rare que le désenchantement suive les réalisations. À Morteuil, après avoir renoncé au Vieux Colombier, il écrit, II, 219 : « Je me demande si je ne me suis pas entièrement trompé », aveu qui *a posteriori,* quand on songe au rayonnement de son travail théâtral et de ses réflexions sur l'art dramatique, prend une tragique résonance.

Il faut dire que le *Journal* de Copeau laisse deviner une nature anxieuse : angoisse du vieillissement (« Aujourd'hui j'ai eu vingt-neuf ans », I, 395 ; « Aujourd'hui j'ai trente ans », I, 432..., de telles notations apportent au *Journal* une troublante ponctuation) ; angoisse de l'avenir quand les revenus sont minces et qu'il faut subvenir aux besoins d'une famille ; angoisse de la dispersion, de l'échec ; et, plus tard, angoisse de la solitude (« Je n'ai personne avec moi. J'ai fait le désert. Un créateur de désert », II, 340, à la date du 2 juin 1932) ; angoisse enfin du salut.

Et pourtant quelle nature passionnée ! Quel amour de la vie ! Quel appétit de toutes les jouissances qu'elle peut offrir et auxquelles ne résiste pas sa « nature sensuelle », II, 427 ! Amoureux de la vie, il est ouvert à l'aventure, aux aventures. On ne compte pas ses liaisons, de la simple passade aux amours passionnées et tumultueuses. Cet amour de la vie n'est pas l'égoïste amour de soi ; Copeau est constamment ouvert aux autres, attentif à leurs comportements et à leurs motivations, sur lesquels il exerce de réels dons d'analyste. Encore reste-t-il davantage réceptif aux drames qu'au spectacle du bonheur. Il y a chez lui une inclination, presque une manière gourmande, à observer le drame chez les autres, soit qu'il le côtoie, soit qu'il le devine (c'est par exemple le cas pour Madeleine Gide), mais toujours avec un sens aigu des réalités psychologiques, toujours avec un pénétrant effort de compréhension et de compassion. Le monde devient ainsi « un champ d'observation », ainsi qu'il l'estimait à l'époque de sa vie où il travaillait à la Galerie Georges Petit.

Cette ouverture aux autres n'est pas sans danger. Certes, connaître les autres, c'est se connaître soi-même : « J'ai besoin d'affronter une variété plus grande de

personnalités, afin de *me connaître* sous un grand nombre de rapports », I, 207 ; ou encore, I, 642, « Et comme si je n'avais de moi-même, *emprunter* les autres pour vivre plus ». Mais il lui arrive d'être effrayé par « cette faculté d'assimilation », I, 226, par ce besoin qui le pousse « de [se] refléter dans tout ce qui [l]'entoure », I, 565, car il devine combien il y a là risque de dépersonnalisation. En ce sens, le *Journal* est un parfait refuge, l'instrument idéal pour revenir à soi-même.

Autrui, c'est aussi la famille. La part du *Journal* qui a trait à la vie familiale est précieuse. On voit un mari et un père aimer, souffrir, admirer, se réjouir, s'inquiéter. On suit le devenir de ses trois enfants aux destinées si différentes bien qu'aussi riches : le théâtre pour Marie-Hélène, la vie de missionnaire pour Hedwig, le journalisme, la Résistance et un temps la politique pour Pascal. Et puis il y a surtout Agnès, la figure tutélaire qui domine tout le *Journal* de sa discrète et pourtant si attachante personnalité, celle qu'il voyait dans une lettre qu'il lui adressait le 7 novembre 1901 comme « la sœur silencieuse, l'amie et la gardienne », I, 67. Sans mièvrerie ni sentimentalisme, la vie du couple est comme disséquée et rien ne nous est caché ni de ses joies, ni de ses vicissitudes. On ne saurait manquer de souligner l'intérêt des lettres à Agnès, soit que Copeau lui-même les ait recopiées, soit que des fragments en soient reproduits, habile contrepoint aux confidences du *Joumal*.

Nature passionnée donc, nature mystique aussi, éprise sinon d'absolu, du moins de grandeur, se mortifiant dans son *Joumal* de ses mesquineries ou de ses inconduites, de ses erreurs ou de ses insuccès. La passion du théâtre telle qu'il l'a vécue à travers l'expérience du Vieux Colombier est de cette nature : « cette longue préparation religieuse dont je sors », note-t-il au sortir de l'expérience américaine, II, 160. Et les pages qu'il consacre à son retour à la pratique religieuse, « le retour à Dieu », constituent un remarquable témoignage de ce que peut vivre une âme inquiète, qui a trop vu « les besoins et satisfactions de la chair se substituer à ceux de l'âme », II, 551. Ce cheminement vers une certaine forme de sérénité, on le voit peu à peu se construire à travers certaines influences : Isabelle Rivière, Claudel, ou ses confesseurs, à travers ses retraites à Solesmes, à travers le rayonnement de ceux et celles qui, autour de lui, se sont consacrés à la vie monastique. On le voit se dessiner à travers ses méditations, fruit d'un progressif repli sur soi. « La recherche du pathétique a été une des tendances les plus avérées et les plus constantes de ma vie », avoue-t-il en 1941, II, 539. Au bout du compte c'est bien une figure pathétique que dessine le *Journal* (et c'est bien ainsi que Gide voyait Copeau : *Journal 1889-1939,* p. 1021), comme si un mauvais destin, souvent contraire à ses aspirations, à ses projets, à ses vœux les plus profonds, s'était complu à lui dresser des embûches. « Je suis d'une race, d'une famille vouées au souci », écrivait-il en 1905, I, 196 ; et en 1911, il s'écrie : « Ah ! qu'y a-t-il donc en moi de tragiquement implacable, de presque monstrueux, quelle inhumaine incapacité ? ... », I, 546. Cette adversité en lui et autour de lui, il saura plus d'une fois la vaincre. Il connaîtra une fin paisible à Pernand, malgré les souffrances de la guerre, malgré les troubles de l'âge et de la santé, Pernand devenu « le lieu du parfait accomplissement », II, 521.

Nous avons insisté sur quelques-uns des traits qui caractérisent la figure de

Jacques Copeau, telle qu'elle apparaît à travers son *Journal*. Est-ce à dire que ce serait là le seul intérêt de cet ouvrage ? Il n'en et rien et sa lecture offre bien d'autres richesses.

L'intérêt documentaire ne faiblit jamais. Même après sa retraite à Pernand, retraite à vrai dire toute relative, Copeau, bien que porté à l'introspection, est un homme qui vit dans le siècle, qui en éprouve les agitations et les soubresauts. Ainsi les pages où il parle longuement des deux guerres qu'il a traversées sont de remarquables témoignages, plus directs pour la Première, avec davantage de recul pour la Seconde, sur les faits militaires et politiques, sur les comportements, sur les mentalités individuelles ou collectives. Ce *Journal* fourmille d'allusions à la vie littéraire et artistique de la première moitié du siècle. Les milieux qu'il a traversés lui ont permis de côtoyer nombre d'écrivains et d'artistes. Les noms défilent, une silhouette pour l'un, un trait de caractère pour l'autre, une appréciation plus ou moins brève sur l'homme ou sur l'œuvre. Impossible ici de citer tous les noms que l'on rencontre mais il suffit de parcourir le remarquable index qui clôt les deux volumes. Quelques figures cependant se détachent, apparaissent ou disparaissent selon les moments de la vie de Copeau : les « pères fondateurs » de *La N.R.F.*, Jacques Rivière, Péguy, Claudel, Martin du Gard, avec une remarque qui ne saurait être une restriction, que les notations portent davantage sur les hommes que sur les œuvres.

De nombreuses pages sont consacrées au théâtre, surtout dans le second volume. Copeau parle peu de son métier de critique dramatique, qui l'a pourtant préparé à l'expérience du Vieux Colombier. Il est silencieux, ou presque, sur sa première grande expérience dramatique : l'adaptation des *Frères Karamazov*, sinon que la fréquentation assidue du monde du spectacle l'a « empoisonné », I, 518. En revanche, dès le moment où le théâtre est devenu le centre de ses préoccupations, les remarques sur l'art dramatique sont nombreuses, notamment sur l'acteur, sur l'esprit du Vieux Colombier et sur la nécessité d'une école au sein même du théâtre. On rencontre beaucoup de ceux qui ont contribué à l'histoire du théâtre. Parmi eux, Dullin et Jouvet qu'il a formés et dont il a suivi la carrière, Craig qu'il rencontre à Florence en 1915, première confrontation de ses idées sur le théâtre avec celles d'un artiste plus expérimenté, Appia, Jaques-Dalcroze, Stanislawski ; ou encore ceux qui lui sont proches par le cœur et le rôle qu'il a joué auprès d'eux : Jean Dasté, Michel Saint-Denis, Barsacq, Obey. L'exigence, qu'il avait instaurée comme vertu première au Vieux Colombier, se retrouve dans la sévérité de ses jugements sur le théâtre de l'entre-deux-guerres, dans les désillusions qui accompagnent ses brefs retours au théâtre, notamment à la Comédie-Française, ou encore sur ses essais au cinéma. S'il manifeste parfois la crainte d'avoir ouvert au théâtre une voie trop difficile à suivre, il a eu cependant la préscience de son influence. Résumant ce qu'il y avait chez lui de novateur et l'influence qu'il lui semblait avoir exercée, il a cette formule : « Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau », II, 401.

L'intérêt documentaire se double constamment d'un indéniable intérêt littéraire et les bonheurs d'écriture abondent. Songeait-il à une publication de son *Journal*, à l'exemple de Gide ? Il ne semble pas. Ou plutôt, il l'eût remanié. Ce

qu'aurait été une rédaction définitive, quelques pages de souvenirs de jeunesse, rédigés et insérés dans le *Journal*, peuvent en donner une idée. En apportant à ses notes une mise en forme plus littéraire, il n'aurait sans doute pas échappé aux séductions du romanesque. Ses amis, dont Gide et Martin du Gard, devinaient en lui un grand talent de romancier. Son *Journal*, c'est en somme le seul roman, qu'il ait pu ou su écrire : le roman de sa vie.

De cet art d'écrire, il convient de retenir l'art du récit et l'art du portrait. Les dons d'observation nous valent toute une galerie de portraits. Il en est de cocasses et de caricaturaux que n'aurait pas récusés Daumier (« Dolfus — une ancienne tête blonde, où pousse un bésicle d'écaille, sur un gros ventre distingué, cocardé de la légion d'honneur », I, 82). Il en est de satiriques et de féroces, surtout quand il s'agit de dénoncer la vanité de la comédie mondaine ou certaines formes avilies du théâtre (La Bruyère n'est pas loin). Il en est aussi de subtils, où sont mis en œuvre les dons d'analyse, la pénétration, la finesse.

Quant aux récits qui jalonnent ce *Journal*, ils sont aussi variés que les portraits. Récits anecdotiques ressortissant du fait divers : la mort accidentelle d'un attaché d'ambassade sur un rivage suédois, l'enfant blessé par le détonateur avec lequel il jouait. Récits intimes : son union avec Agnès, les semaines qui ont précédé ou suivi son mariage, la naissance de sa première fille, les drames conjugaux qu'il a provoqués. Récits passionnés et passionnels de ses multiples amours. Récits de voyage : le voyage en Espagne avec Gide au printemps 1910 empli de notations pittoresques, malgré le progressif désenchantement des deux voyageurs ; le voyage en Russie, en 1910 aussi, ces fameuses notes de Russie longtemps promises à *La N.R.F.*, jamais rédigées, que l'on retrouve ici, spontanées, sans apprêt. Récit picaresque d'une tentative avortée pour franchir avec Agnès la ligne de démarcation dans l'intention de rejoindre son fils Pascal à Pau. Récits pathétiques : la mort et l'inhumation de Charles-Louis Philippe et quinze ans plus tard, de Jacques Rivière ; ou le long récit de la seconde partie de l'aventure américaine, dont *Les Registres du Vieux Colombier II, America*, nous avaient déjà donné plus qu'un avant-goût.

On ne s'étonnera pas de rencontrer très souvent dans cet ouvrage le nom d'André Gide. Le *Journal* de Copeau constitue un remarquable et attendu complément à l'édition de leur Correspondance (*Cahiers André Gide 12* et *13*). Certes l'autorisation nous avait été donnée par la si généreuse Marie-Hélène Dasté d'en citer des fragments. Mais la totalité des pages consacrées à Gide vient compléter, nuancer aussi, l'histoire de leurs relations. On en retrouve la courbe, les enthousiasmes, les brisures. On mesure encore davantage la qualité de l'amitié qui les a liés et combien l'affection a subsisté par-delà les désaccords, par-delà la divergence de leur itinéraire spirituel et de leurs préoccupations esthétiques ou morales.

On retrouve notamment les temps forts de leur commune histoire, ceux-là dont on ne se rendait compte qu'allusivement dans leur correspondance : la découverte des *Nourritures terrestres* puis de *L'Immoraliste* par Copeau ; la première rencontre et les premières sorties, les progrès de leurs intimité ; le premier séjour à Cuverville, où Copeau prend conscience de la complexité du « cher ami », de ce qu'il appelle son « système de réticences », I, 207 ; la révélation des

inclinations de Gide et la découverte du « drame conjugal », I, 221, qui contribuera à fixer l'affection de Copeau sur la personne de Madeleine Gide ; le séjour à Jersey et les voyages à Londres ou en Espagne. La plupart de leurs rencontres et beaucoup de leurs discussions sont notées. Elles sont fréquentes jusqu'en 1917, plus espacées ensuite, mais riches parfois d'émotion, tel le court séjour de Copeau à Cuverville en juin 1919, à son retour des États-Unis, certains séjours à Pernand, ou certaines retrouvailles à Nice en 1939 ou en 1942.

Les jugements sur Gide ne manquent pas ; eux aussi suivent l'évolution de leurs rapports et en reflètent les fluctuations. Jugements perspicaces, marqués par cette volonté de comprendre les êtres humains qui caractérise si bien Copeau. Même s'il a suivi de près la production littéraire de Gide, y contribuant parfois comme pour *Isabelle* ou *Les Caves du Vatican*, Copeau n'est pas loin de faire sienne l'appréciation du compositeur Raymond Bonheur qu'il rapporte, I, 643, selon laquelle « il y a chez Gide une aspiration humaine qui vaut beaucoup mieux que ses préoccupations d'artiste pur » ; encore que, quand les relations seront distendues, il ait pu lui reprocher — c'est au moment d'*Œdipe* — que « la préoccupation littéraire [soit] plus que jamais au premier plan », II, 306. Il lui arrivera parfois de prononcer des jugements très sévères sur celui qu'en 1905 il appelait, la formule était alors empreinte d'admiration, son « perfide éducateur », I, 209. Ainsi, en 1930, dans une période où l'incompréhension est grande entre les deux hommes, il confie à Agnès : « André touche un être, le laisse, et ne lui laisse qu'une flétrissure », II, 310. Propos injuste à l'égard de celui pour qui en 1941 il estimera encore avoir « tellement d'affection et de compréhension », II, 525, au point de s'identifier parfaitement à sa pensée et à son style, au point de « prendre part aux moindres choses qu'il écrit ».

Journal intime, avec tout ce que ce genre comporte d'introspection, d'aveux, de confidences, de révélations sur l'évolution d'un être passionné, de rapport à soi, de reconquête d'un moi souvent dispersé, reflet d'une vie tout à la fois ouverte aux autres et centrée sur les émotions personnelles, sur les sentiments intensément vécus, le *Journal* de Copeau, par son ampleur, par sa richesse, par son style, rivalise parfaitement avec les journaux de grands écrivains comme Gide ou Julien Green. Qu'on ne s'effraie pas de sa longueur ; la lecture buissonnière est permise ! Il faut être reconnaissant à notre ami Claude Sicard de nous avoir procuré cette édition, Claude Sicard à qui l'on doit non seulement l'établissement du texte, mais aussi une préface concise, habile incitation à la lecture de l'œuvre, promesse de toutes les richesses que celle-ci nous offrira, ainsi qu'une annotation précise, élégante, efficace et discrète. Il nous faut nous réjouir et l'en féliciter que l'Académie française l'ait distingué, lui décernant pour l'année 1992 le prix de la Critique Dramatique.

JEAN CLAUDE.

Fathi GHLAMALLAH, *Pierre Louÿs, arabe et amoureux,* suivi de *La Femme dans la poésie arabe* et de *Escale en rade de Nemours,* par Pierre LOUŸS. Paris : Nizet, 1992, 127 pp., ill. (ISBN 2-7078-1155-6).

En complément de la publication par Jean-Paul Goujon, chez le même éditeur, du *Journal de Meriem* de Pierre Louÿs et Ferdinand Hérold, suivi de *Lettres inédites de Louÿs à Zohra Bent Brahim,* il importe que l'attention des Amis d'André Gide soit attirée sur cette petite publication de Fathi Ghlamallah qui nous offre, au fil du récit des pérégrinations de Pierre Louÿs en Algérie — où il séjourna quatre fois dans les cinq dernières années du siècle dernier — de précieux renseignements, souvent inédits, sur certaines amitiés algériennes d'André Gide.

Gide lui-même avait abondamment raconté dans *Si le grain ne meurt* tous les préparatifs et préludes au premier voyage de Pierre Louÿs : nous sommes dans l'été 1894, qui suit la découverte de Biskra par Gide. Dès lors, celui-ci n'a de cesse de vanter à tous ses amis les charmes du dépaysement et du désert (pourquoi ne pas avoir cité, comme une preuve supplémentaire, les lettres envoyées de Biskra par Gide ? N'évoquent-elles pas déjà Meriem, ce « nom délicat que je ne sais pas encore bien écrire », que Louÿs connaissait donc avant même de rencontrer Gide ?). Rien d'étonnant à ce que, alléchés à leur tour, Pierre Louÿs et Ferdinand Hérold, en route pour Bayreuth, fassent dans la première quinzaine de juillet 1894 un détour par la Suisse, pour entendre Gide évoquer une nouvelle fois ses découvertes algériennes. Et il faut croire que ces évocations ont une singulière force de conviction, puisque ses deux visiteurs se déroutent immédiatement pour rejoindre l'oasis algérienne, pleins du désir « d'aller voir d'où Gide venait, afin qu'il n'ait pas eu une émotion sans [eux] », munis, en guise de viatique, d'un foulard appartenant à Meriem ! Si, parvenus à Biskra, c'est par l'intermédiaire d'Athman que les deux voyageurs retrouvent Meriem, non sans mal, c'est que Gide avait également écrit à son ami pour lui recommander ses amis et lui demander de « les men[er] aux Oulads ». Au cours de ce premier voyage, qu'ils narrent par le détail dans le *Journal de Meriem,* Louÿs et Hérold restent pourtant assez peu à Biskra, où la chaleur est accablante, et c'est de Constantine qu'ils donnent pour la première fois à Gide des nouvelles de Meriem (lettre du 10 août 1894, déjà publiée par Iseler dans son ouvrage *Les Débuts d'André Gide vus par Pierre Louÿs*).

Le souvenir de la Naïl est si vif au cœur de Louÿs, qu'il motive encore, au printemps 1895, un rapide crochet par Alger, où André Gide, qui séjourne alors à Biskra, vient le rejoindre durant trois jours, cette rencontre sonnant le glas d'une amitié déjà entamée (voir *Si le grain ne meurt*).

Si bien que les voyages suivants de Pierre Louÿs — dont l'un, en 1896-97, durera près d'un semestre — ne donneront pas lieu à d'aussi fidèles et réguliers comptes rendus.

Ce long séjour, en 1896-97, fut néanmoins celui d'une autre rencontre, tout à fait essentielle dans l'existence de Pierre Louÿs, mais qui ne doit plus rien à l'entremise de Gide : celle de Zohra Brahim, sa maîtresse sensuelle et attentionnée entre 1897 et 1899, qui, dans les salons parisiens, devint la coqueluche de tout le

milieu artistique et littéraire, avant de finir lamentablement dans les bas-fonds de la capitale.

Très documenté et précis, le court essai de Fathi Ghlamallah, suivi de deux textes oubliés de Pierre Louÿs, éclaire d'un jour nouveau les relations entre les auteurs d'*Aphrodite* et de *L'Immoraliste*. Mais au-delà de l'anecdote, en campant Pierre Louÿs en orientaliste averti et délicat, il peut aussi ouvrir la voie à une ré-évaluation des sources arabes, souvent cachées, de son œuvre.

GUY DUGAS.

Chronique bibliographique

AUTOGRAPHES

Notre ami Jean Lacroix nous signale, au catalogue de la vente publique organisée le 23 janvier dernier à Bruxelles par la Librairie Simonson, sous le n° 27 :

Un ex. de l'éd. or. des *Faux-Monnayeurs* (un des 121 ex. de tête sur vergé, n° XXXIII pour Camille Bloch), enrichi d'une *lettre aut. signée* du 12.6.1933, de Gide à Louis Ducreux (2 pp. sur 1 f. in-12 à l'en-tête de la rue Vaneau, papier collant à un bord) : *« [...] Les livres, on doit les rencontrer à* son *heure, qui est rarement celle de* leur *publication. D'ailleurs mes* Faux-Monnayeurs *furent, plus ou moins, éreintés par toute la presse (à la seule exception d'un article de Pierre-Quint) lorsqu'ils parurent. [...] Mais, je vous en prie, ne lisez pas les* Caves *en feuilleton, car je ne sais si* l'Huma *ne fera pas subir à mon texte (pas du tout fait pour son public) d'affreux tripatouillages. »* Il évoque ses lectures de Lawrence (ses *« insupportables romans »*) et Michaux (dont il est un *« lecteur très attentif et charmé »*) et part à Vittel se reposer. Ex-libris F. Van Atwerpen.

[Cf. *BAAG* n° 27, juillet 1975, p. 60.]

Du catalogue n° 461 (hiver-printemps 1993) de la Librairie Simonson, sous le n° 182 :

Un ex. de l'éd. or. des *Caves du Vatican* (ex. n° 314), enrichi de *2 lettres aut. signées* :

— *à Eugène Montfort,* s. l., 7/2/[19]08, 1 p. sur 1 f. pet. in-8 : il évoque la constitution du comité de rédaction de la future N.R.F. dont feraient partie, sur la suggestion de son corresp., Jules Laforgue [*sic,* pour Marc Lafargue] et Paul Léautaud et communiquera sa proposition à Vielé-Griffin. [...]

[Cf. *BAAG* n° 29, janvier 1976, pp. 59-60, où nous avions cru pouvoir, à tort, dater cette lettre d'octobre ou novembre 1908.]

— *à Joe Bousquet,* s. l., 2 pp. sur 1 f. in-8 : missive ambiguë de Gide le retors : faut-il faire savoir à Alibert (le poète François-Paul, *« notre ombrageux*

ami ») qu'il s'est préalablement informé de sa santé auprès de Bousquet avant de lui écrire personnellement : *« Ô courbes, méandres... »*.

[Cf. *BAAG* n° 23, juillet 1974, p. 59.]

Au catalogue d'Automne 1992 de la librairie « Les Neuf Muses » (Alain Nicolas), sous le n° 93 (1 350 F) :

L. a. s., Paris, 27 novembre 1936, 2 pp. in-8, adresse en tête. Au sujet d'un article consacré à un écrivain symboliste, très vraisemblablement Verlaine, comme le laisserait croire le titre de l'article : *« Il y a quarante ans »*. Il aurait ainsi été écrit pour commémorer la mort de cet illustre poète : *« Non, ce n'est pas parce qu'il est si louangeur qu'il me paraît si bon : vous parlez comme il sied d'une œuvre que je tiens, comme vous, pour précieuse et qui demande du lecteur, pour être bien comprise et sentie, un peu de cette délicatesse de cœur avec laquelle elle fut écrite »*. Il refuse en outre la paternité d'un ouvrage que son correspondant lui attribuait à mots couverts dans son article : *« Mais il me faut protester (en souriant) lorsque vous étendez à moi vos louanges. Vous semblez inviter vos lecteurs, et ceux de ce petit livre, à penser que je suis pour quelque chose dans sa forme et que j'aurais prêté mon concours à la rédaction de ces frémissants souvenirs. Je n'ai moi-même eu connaissance du livre que lorsqu'il était tout achevé, à ma complète surprise, car l'auteur, même vis-à-vis de ses plus intimes amis, avait gardé le plus complet secret... Non, le sourire au sujet de Laforgue que vous citez à votre tour, n'est pas de moi »*. On se souvient combien Gide admirait l'auteur des *Complaintes* et des *Moralités légendaires*.

[Il s'agit en fait de la lettre que Gide écrivit au critique belge Jean Jacob Beucken qui, dans *La Meuse* (journal de Liège), avait cru découvrir que le petit livre de Maria Van Rysselberghe sur Verhaeren, *Il y a quarante ans* (publié à la NRF sous le pseudonyme de « M. Saint-Clair »), était de Gide lui-même. Voir *Les Cahiers de la petite Dame*, t. II, p. 606. — Ce Jean Jacob Beucken est peut-être le même que le poète et romancier Jean De Beucken, né en 1905, qui fut aussi collaborateur de *La Meuse* entre 1929 et 1933, d'après la *Bibliographie des Écrivains français de Belgique*, t. I, Bruxelles, 1958, pp. 113-4...]

Au catalogue de décembre 1992 de la librairie « Les Neuf Muses » (Alain Nicolas), sous le n° 52 (6 000 F) :

Manuscrit autographe intitulé *André Malraux*, 3 pp. in-4, ajouts et corrections. Superbe étude sur Malraux.

[Il s'agit de l'essai paru dans *Terre des Hommes*, n° 10, du 1er déc. 1945.]

Au catalogue de la Librairie Jean-Claude Vrain (Paris VI), 10 déc. 1992, sous le n° 353 (6 000 F) : un ex. de l'éd. or. des *Nouvelles Nourritures* (1 des 330 sur Hollande, sous couv. bleue), avec un envoi : *« À Sam H. Quinchon ce petit livre que j'aurais voulu lui offrir, André Gide »*. Est jointe une photographie originale représentant Gide, Billy Balzac, Sam Quinchon et un âne autour d'une table avec au verso la légende : *Interview de Gide avec l'âne après un déjeuner à St-Florent, Corse. Août 1930 !* portant la date « lundi 9 juin 1952 » et la signature de Sam Quinchon.

Au catalogue de la Librairie des Argonautes, mars 1993 :

229. André Gide, L. a. s. à Jacques des Gachons, non datée, vers juillet 1899 ([en fait : août, cf. *La Maturité d'André Gide*, pp. 408-11], La Roque-Baynard [*sic*]. 3 pp. in-8 (202 x 150 mm), sur beau pap. vergé filigrané « Sainte Marie » (?), 3 400 F. *« [...] vous voudrez bien faire adresser à Emmanuel Signoret, 17 rue d'Assalit-Nice, 3 épreuves de son tombeau de Mallarmé que voici enfin [...]. [...] veuillez aussi me faire parvenir une épreuve pour parer à toute éventualité... Peut-être Ducoté vous aura-t-il fait parvenir le 1er acte de mon Candaule [...]. [...] j'en voudrais 2 épreuves et le manuscrit, et de même que les épreuves du Tombeau, il faudrait cela le plus tôt possible pour laisser le temps de corriger. Peut-être aurai-je besoin de secondes épreuves... Mettez les exemplaires de* La Jeune fille nue *à mon compte. Je dis à Signoret de me renvoyer à moi les épreuves... »*

230. André Gide, L. a. s. à Alfred Vallette, datée du *23 novembre 1909*. 2 pp. in-8 (217 x 165 mm), 2 000 F. Lettre « furieuse » de Gide, sur le mauvais service effectué par le Mercure pour *La Porte étroite* : *« [...] entre autres documents dont s'augmente ma collection, m'enfonçant dans l'opinion que je vous exprimais amicalement, que mon livre n'avait pas été lancé comme il fallait par le Mercure, cette lettre que je reçois ce matin, qui montre avec quel zèle, ou quelle intelligence a été fait le service de librairie [...] »* Il a reçu une lettre d'une libraire protestante, qui s'était adressée à la librairie Fischbacher, la seule librairie protestante littéraire de France, et s'était vu répondre que l'ouvrage était inconnu. *« Je vous envoie copie de cette lettre, gardant l'original pour le faire encadrer ! »*

TEXTES DE GIDE

André GIDE, *Voyage au Congo, Le Retour du Tchad, Retour de l'U.R.S.S., Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S., Carnets d'Égypte*. Préface de Gilles Leroy. Paris : Gallimard, 1993 (coll. « Biblos »). Un vol. cart., 21,5 x 15 cm, XVIII-581 pp., ach. d'impr. 23 déc. 1992, 150 F (ISBN 2-07-072868-4).

André GIDE, *À Naples. Reconnaissance à l'Italie*. Dessins de Valerio Adami. Postface et notes de Claude Martin. [Fontfroide-le-Haut :] Fata Morgana, 1993. Un vol. br., 22,5 x 14,5 cm, 55 pp., ach. d'impr. 19 février 1993, tirage limité à 500 ex. (30 sur Vélin pur fil Johannot : 300 F, et 470 sur Vergé ivoire : 54 F). [Texte inédit en volume, qui n'avait été jusqu'ici publié que dans le *BAAG* n° 32, d'octobre 1976. Postface, pp. 35-40, et notes, pp. 41-52.]

LIVRES

André Gide und Deutschland / André Gide et l'Allemagne. Herausgegeben von Hans T. SIEPE und Raimund THEIS. Düsseldorf : Droste Verlag, 1992. Un vol. br., 24 x 16 cm, 313 pp. (ISBN 3-7700-0994-0).

[Actes du colloque qui s'était tenu à Düsseldorf du 9 au 12 avril 1991. Vingt-cinq communications, dues à : Alain Goulet, Pierre Masson, Daniel Moutote,

Christoph Dröge, Dirk Hoeges, Marianne Kesting, Maria Moog-Grünewald, Bernhard Böschenstein, Hans T. Siepe, Mechthilde Fuhrer, Axel Plathe, Patrick Pollard, Ekkehard Blattmann, Peter Ihring, Cornel Meder, Tony Bourg & Jean-Claude Muller, Hans Manfred Bock, Raimund Theis, Johanna Borek, Brigitte Sändig, George Pistorius, Hans-Jürgen Lüsebrink, Claus Leggewie, Peter Schnyder et Bernd Kortländer. Les textes de A. Goulet, P. Masson, D. Moutote, P. Pollard, T. Bourg et G. Pistorius sont en français, tous les autres en allemand.]

Walter GEERTS, *Le Silence sonore. La poétique du premier Gide. Entre intertexte et métatexte.* Namur : Presses Universitaires de Namur, 1992. Un vol. br., 22 x 15 cm, 280 pp., ach. d'impr. nov. 1992 (ISBN 2-87037-102-0).

[Il s'agit — enfin ! — de l'édition, trop longtemps attendue, de l'excellente thèse soutenue en 1979 à l'Université d'Anvers sur *Les Cahiers d'André Walter,* qu'avait signalée en son temps le *BAAG* (n° 45, janvier 1980, p. 129) et dont l'éd. Claude Martin d'*André Walter* (Poésie/Gallimard, 1986) a dit la qualité et l'importance. — Le livre peut être commandé à son distributeur : Artel Distribution, 2 place Baudouin Ier, 5004 Bouge, Belgique, contre la somme de 170 FF + frais d'envoi 25 FF = 195 F.]

On nous signale qu'un chapitre est consacré à Gide, pp. 170-88, du livre de Jeanine Huas, *L'Homosexualité au temps de Proust* (Dinard : Dauclan, 1992).

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Motoyuki Uchida, « Le mythe caché derrière les faits et l'histoire d'*Isabelle* », *Gallia* (Bulletin de la Société de Langue et Littérature Françaises de l'Université d'Osaka), n° 29 (1990/3), pp. 29-37. [Propose de voir Jézabel (*I Rois* 21) derrière le personnage d'Isabelle, et Élie derrière Gérard.]

Hans Christoph Buch, « Wer betrügt, betrügt sich selbst. Über André Gide und seine Reise in die Sowjetunion (1936) », *Die Zeit,* 3 avril 1992, p. 77.

Hilary Hutchinson, « André Gide et *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde », *Australian Journal of French Studies,* vol. XXVIII, n° 2, mai-août 1991 [paru à la fin de 1992], pp. 161-9.

Henri Heinemann, « Une journée d'André Gide », *Le Courrier picard,* 2 novembre 1992. [Sur le livre de P. et R. Wald Lasowski.]

Jean-Louis Ezine, « Les quatre vérités d'Étiemble », *Le Nouvel Observateur,* n° 1463, 19 novembre 1992, pp. 126-9. [« Rencontre » avec notre Président d'honneur, en marge de la publication de ses *Nouveaux Essais de littérature universelle* ; il y est longuement question de Gide et de son Thésée, avec, comme nous l'écrit un lecteur, « une révélation surprenante, une manière très journalistique de monter en épingle un fait, jusqu'à le dénaturer...]

Bernard Duchatelet, « Thérèse, Anne et Jean, ou François et André », *Cahiers du CERF XX,* n° 8 (« Lectures de *Thérèse Desqueyroux* »), 1992, pp. 53-70.

Heinz Saueressig, « André Gide, un grand homme dans le temps du déclin » [en allemand], *Decision* (« Zeitschrift für deutsche & französische Literatur »), 5e

année, n° 17, 1992, pp. 2-23 (n° accompagné de la trad. en français, par M. Raoul Bécousse, de cet article en un fasc. de 16 pp.).

C. D. E. Tolton, « A lost Screenplay unearthed : André Gide's *Isabelle* », *The Modern Language Review*, vol. 88, n° 1, janvier 1993, pp. 84-90.

Michel Cournot, « Gide : la fantaisie du voyageur », *Le Nouvel Observateur*, n° 1474, 4 février 1993, pp. 84-7. [Sur l'éd. des *Voyages* de Gide dans la coll. « Biblos ».]

Michel Braudeau, « Le démon du voyage », *Le Monde des livres*, 26 février 1993, p. 26. [Sur l'éd. des *Voyages* de Gide dans la coll. « Biblos ».]

Frédéric de Towarnicki, « André Gide : les engagements d'un immoraliste », *Le Figaro littéraire*, 5 mars 1993, p. 5. [Sur l'éd. des *Voyages* de Gide dans la coll. « Biblos ».]

Lionel Richard, « [Revue des revues] Gide », *Magazine littéraire*, n°308, mars 1993, p. 11. [Sur le n° 97 du *BAAG*, consacré à Gide et ses amis belges.]

Pierre Masson, « L'abyme et ses avatars dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Littératures*, n° 28, printemps 1993, pp. 125-37.

Colin W. Nettelbeck, « *L'Immoraliste* turns ninety — or what more can be said about André Gide ? An essay on cultural change », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXIX, n° 1, janvier-avril 1992 [n° spécial « in memory of J. G. Cornell, paru en mars 1993], pp. 102-24.

Michel Parfenov, « "Tôt ou tard vos yeux s'ouvriront" », *La Quinzaine littéraire*, n° 621, 1er avril 1993, pp. 14-5. [Sur l'éd. des *Voyages* de Gide dans la coll. « Biblos », mais le journaliste ne parle que du voyage en URSS.]

AUTOUR (À CÔTÉ) DE GIDE

Marc ALLÉGRET, *Carnets du Congo. Voyage avec André Gide*. Introduction, notes et index par Daniel DUROSAY. Texte établi par Claudia Rabel-Jullien. Paris : CNRS Éditions, 1993, 24 x 15,5 cm, 319 pp., 120 F (ISBN 2-271-05045-6). [Édition revue et corrigée du livre paru en 1987 et rapidement épuisé. Y ont été ajoutés une analyse thématique du *Voyage au Congo* de Marc Allégret ainsi qu'un index des noms de personnes et un index des noms de lieux ; les clichés ont été renouvelés. V. pp. 345-6 du présent *BAAG*.]

Sous le titre *Les Marges, 1926. La querelle André Gide-Eugène Montfort. Enquête sur l'Homosexualité en Littérature*, le dernier numéro des *Cahiers Gai-Kitsch-Camp* (122 pp. 15 x 21 cm sous couv. en quadrichromie [portrait de Gide par J.-Ém. Blanche], 100 F, BP 36, 59009 Lille Cédex) réimprime, avec l'intégralité des réponses à l'enquête parues dans *Les Marges* du 15 mars 1926, plusieurs articles touchant aux mêmes questions, publiés vers la même époque par *Les Marges*, le *Mercure de France* et *Le Divan*.

André Gide en pays d'Auge

par

PIERRE BASSIGNY

Au soir du 20 juin 1992, dans un bistrot de la Porte d'Auteuil où quelques-uns et quelques-unes échouèrent après une journée de découvertes normandes, je cherchais, en vain, la première phrase du compte rendu que je m'étais engagé à rédiger. Ayant exprimé mon désarroi à l'assemblée, mes amis Pierre Lachasse et Bernard Métayer m'avisèrent d'un ton imperceptiblement docte que j'étais en panne d'incipit. De saisissement je chus dans l'hébétude. Une fatigue intense m'envahit. Mon hot-dog me parut très lourd. Je remis au lendemain la rédaction de mon article. Il y avait quelque chose de pourri au royaume des Lettres.

Le lendemain, donc, ayant surmonté mes émotions, je me trouvai à nouveau confronté à mon souci majeur : par quelle phrase attaquer ce compte rendu ?

Je fis quelques essais :

Lyrique : Ah, quelle journée fantastique préparée de main de maître par notre ami Bernard Métayer !

Journalistique : 42 personnes se retrouvèrent le 20 juin au matin, à la porte d'Auteuil, pour participer à une excursion en pays d'Auge, à la recherche d'André Gide.

Bucolique : Que la campagne était belle, pour accueillir notre troupe enthousiaste, sensible aux parfums subtils exhalés par les bois et les prairies, exacerbés par une pluie fine et tenace qui donnait aux frondaisons ces typiques éclats des paysages normands. Notre berger, B.M., nous entoura de sa légendaire sollicitude.

Épique : Il faisait sombre et pluvieux. Nous partîmes 42. Nous revînmes, lessivés mais victorieux, guidés par notre chef valeureux et infatigable, B.M., les yeux éblouis par le spectacle des feuillages normands ruisselant d'eau de pluie.

Pédagogique : Un groupe d'amis d'André Gide a découvert, sous la férule de B.M., les sites où naquit l'amitié entre André Gide et Jean Schlumberger. La visite organisée de main de maître, etc...

Réaliste : Il faisait un temps épouvantable quand le car, conduit par Joël, nous entraîna, au milieu des trombes d'eau et d'un brouillard épais, vers le pays d'Auge. Bernard Métayer, catastrophé, désespéré, etc...

Biblique : Ainsi parla l'Éternel : Peuple gidien, tu iras découvrir les terres du couchant. Tu souffriras et tu seras humilié par les pluies diluviennes. Tu reviendras, fourbu, après avoir écouté les paroles et les commandements de celui que j'ai mis à ta tête...

Gidien : Effroyable temps. Embarqué à 8 h 30 pour La Roque-Baignard. L'étrange et morne aspect de mes compagnons de voyage me fait penser que je me suis trompé de car. (*Journal*, Pléiade p. 1073).

Bref (enfin !), il fallait choisir mon *incipit*...

Je pataugeais encore un peu, et je plongeai :

En premier lieu, sur la mairie de La Roque-Baignard, minuscule bâtisse, style grange améliorée, inconnue de Gide, lorsqu'il était maire de cette commune. La façade, ornée d'un drapeau français, disparaissait derrière une escouade de parapluies bariolées où se distinguait l'étendard européen de Mechthilde. Le maire, M. Maertens, nous montra quelques archives jaunies, où la signature d'André Gide côtoie la pathétique, laborieuse et émouvante signature du doyen d'âge.

Pour poursuivre notre périple humide, notre mentor jugea qu'il était impératif que sa troupe ne se dispersât point pour gagner l'auberge trônant au flanc d'un coteau où alternent pommiers et pâturages (*Guide bleu* « Normandie », p. 282). Le car, accueillant les automobilistes, gravit les sentiers goudronnés. Il ne s'enlisa pas. Il pleuvait... B.M. disciplina ses convives autour d'une table en U, gardant, en gidien infidèle, un œil vigilant sur quelques individualistes trop impétueux. Il me semble que j'eus tout juste le temps, comme à Antifer, de boire un café-calva. On m'enjoignit de monter dans le car. Rapidement. En faisant attention à la flaque. Mais qu'importe, Joël avait sa wassingue. Merci à l'aubergiste et à Janine pour leur accueil.

Au château de Formentin, « sur les traces d'Isabelle », l'allée conduisant au pavillon permit à chacun de vérifier sa capacité à sauter, d'une façon alerte, d'une motte à l'autre, en évitant les plus profondes rigoles. J'aperçus notre hôtesse entre le troisième et la quatrième baleine gauche de mon parapluie. Elle m'a semblé très souriante, sensible à notre détermination. Dieux, que la campagne était belle ! Il pleuvait ? Bien sûr !

À l'approche du château de La Roque-Baignard, dont Jean Schlumberger, dans *Éveils*, déplore les remaniements effectués par plusieurs pro-

priétaires successifs qui ont fait perdre *« à ce petit château Louis XIII resserré dans ses douves, tout son parfum campagnard »*, la pluie n'avait aucune raison de cesser de tomber.

Quelques audacieux descendirent du car, suivirent B.M. ouvrir avec circonspection une barrière barbelée digne d'un champ de manœuvre. Ils s'éloignèrent sans nous inviter à les suivre. Questions ! Braillements d'orphelins ! Nous restâmes prudemment, à l'abri de la pluie, autour du sage Henri Heinemann, un orfèvre en matière de voyage.

Trois chefs intrépides, partis à l'aventure, revinrent vers nous, accompagnés d'un solide homme de la campagne, portant un chapeau, quasi gidien, mais non armé (l'homme, pas le chapeau !). C'était le gardien de la propriété, qui, sans vergogne, derrière nos chefs vénérés, referma la barrière sous nos yeux éberlués. Quoi, nulle visite ! B.M. fulminait. Les propriétaires actuels, malgré leur accord donné trois semaines auparavant, n'avaient pas prévenu de notre arrivée le gardien du temple qui, sensible à notre détresse, accepta de nous laisser pénétrer devant le château. Jean Schlumberger, à propos de La Roque, évoquait *« l'accueil exquis de Madeleine Gide »*. L'absence d'accueil et la désinvolture des De Witte nous chagrina. N'étions-nous que quarante-deux touristes ordinaires en quête d'émotions frelatées ? Nous remontâmes derechef dans le car, repliant nos parapluies, imprégnés d'une humidité tenace à laquelle nous commencions à nous habituer.

Nous parvînmes au Val-Richer, impressionnante bâtisse que Guizot, ancêtre de Jean Schlumberger, la choisissant comme retraite, releva de ses ruines. La famille continue à entretenir ces lieux, une famille d'environ 300 personnes, réunie au sein d'une société gérante. Que Guizot a une belle et grande descendance ! Merci pour l'accueil qui nous fut réservé. Merci à B.M. pour sa causerie au coin d'un vrai feu, dans le grand salon-bibliothèque.

Enrichis, passionnés, nous pouvions regagner la mairie de La Roque-Baignard, où quelques-uns vinrent récupérer leurs voitures pour s'éparpiller dans de multiples directions.

Je retardais le départ du car, pour soulager notre ami Guy, bibliophile messin, d'une édition cartonnée d'*Isabelle* (1946). Le courroux de B.M., mal remis de la réception avortée à La Roque-Baignard, m'incita à presser le pas.

Il pleuvait.

B.M. maugréait et doutait de la réussite de cette journée.

Pourtant, Claire, Nathalie, Valérie, Mireille, Laure, Anne-Laure et quelques autres étaient ravis.

À la porte d'Auteuil, à 21 heures, il pleuvait encore.

Deux amis d'André Gide

MAURICE OHANA

Maurice Ohana est mort le 13 novembre 1992, à l'âge de 78 ans. Né à Casablanca en 1914, il avait commencé une carrière de pianiste, puis se consacra à la composition dès les lendemains de la deuxième guerre mondiale. Il fut, selon Alain Lompech (*Le Monde*, 17 nov. 1992), « le plus discret des grands compositeurs français de l'après-guerre », ce qui fait qu'il est, aujourd'hui, relativement et injustement méconnu, compte tenu de l'importance et de la qualité de son œuvre.

Le *BAAG* avait évoqué l'histoire de ses relations avec Gide, commencées le 16 décembre 1945 à Naples, où Gide séjournait en compagnie de Robert Levesque, tandis que Maurice Ohana y était encore mobilisé en qualité d'officier de liaison. (Sur cette histoire, et sur la correspondance échangée par les deux hommes, voir l'étude de Francis Boyer, « André Gide et Maurice Ohana », *BAAG* n° 71, juillet 1986, pp. 9-32.) Chopin leur avait servi de dénominateur commun et, quand ils se revirent à Paris, ce fut pour parler de leur musicien favori, et pour en jouer. Aussi, quand Gide entreprit la réédition de ses *Notes sur Chopin*, il en confia tout naturellement la relecture à son nouvel ami : en date du 6 mars 1948, la petite Dame raconte :

> La nuit a été bonne, cela se sent tout de suite : il est plus causant, plus animé, je le constate d'abord avec Robert Levesque, qu'il m'amène à l'heure du thé, puis après le dîner avec le pianiste Ohana (que j'ai déjà vu chez moi) qui vient lui rendre visite. Gide lui montre les épreuves de ses *Notes sur Chopin* qui vont paraître en volume aux éditions Charlot, et lui demande de revoir les exemples musicaux que contient son texte. (*Les Cahiers de la petite Dame*, t. IV, p. 87).

Et Maurice Ohana fut donc un des premiers à recevoir un exemplaire de cette œuvre. Sa réponse fut bien sûr élogieuse :

> Il est regrettable [...] que vous ne vous soyez point étendu sur certaines

œuvres, la *Ballade* et la *Barcarolle* en particulier, qui sont les œuvres-clés. [...] N'importe, tel qu'il est, votre livre me ravit et avec moi de nombreux musiciens. (Lettre du 3 janvier 1949, *BAAG* n° 71, p. 29).

Mais il est intéressant de comparer cette lettre avec celle que, à peu près à la même époque, il adressa à Robert Levesque, dont il était également l'ami et qui était alors enseignant au Maroc. Tout en nuançant son jugement, Maurice Ohana fait à Gide un compliment encore plus marqué, puisqu'il juge le livre inférieur à son auteur :

Gide m'a envoyé son livre sur Chopin avec une dédicace. Je vais lui écrire pour le remercier et lui donner de vos nouvelles. Le livre contient d'excellentes choses, mais aurait gagné, à mon sens, à être plus complet et surtout plus actuel (en se référant aux récentes éditions de Chopin). Tel qu'il est, trop de musiciens, qui ne connaissent pas Gide et n'ont pu l'entendre compléter si bien sa pensée qu'il fait à propos de toutes les œuvres de Chopin, ne verront dans ces *Notes* qu'un petit péché pardonnable à un grand écrivain qui a fait de la musique à ses moments perdus.

Si je n'étais pas si timide de plume, je le ferais pour lui [...]. Pourtant tout ce que Gide m'a révélé sur Chopin mériterait d'être connu plus explicitement et plus techniquement surtout que par cet ouvrage. (Fragment d'une lettre dsu 28 décembre 1948, aimablement communiquée par Mme Sutter-Levesque).

JEAN LOISY

Né à Paris en 1901, Jean Loisy est mort le 6 décembre 1992. Il était d'abord un poète. Auteur de plusieurs recueils (*Terre étoilée*, *Couleurs*, *Nuit*, etc.), il avait obtenu en 1982 le Grand Prix de poésie de l'Académie française. Mais il était également dramaturge, écrivant pour le théâtre, la radio et la télévision, réalisant de nombreuses émissions dramatiques et poétiques. Il était aussi le collaborateur de plusieurs magazines et revues.

Il est encore trop tôt pour retracer l'histoire de ses relations avec André Gide, mais plus de soixante lettres échangées par ces deux écrivains témoignent d'une entente intellectuelle immédiate et d'une sympathie jamais démentie. En hommage à Jean Loisy, le *BAAG* propose ici deux lettres que Gide lui adressa à près de dix ans d'intervalle et qui révèlent, mieux que tout commentaire, la qualité de cette relation :

André Gide à Jean Loisy

9 avril 22.

Cher Monsieur,

Votre exquise lettre et les pages qui l'accompagnent me touchent plus que je ne puis vous dire. Ce petit livre des *Nourritures* a longtemps attendu ses lecteurs : 25 ans ; de cette longue attente je goûte enfin la récompense. Elle est plus douce encore d'avoir été si longtemps attendue. N'est-ce pas que vous sentez bien qu'en l'écrivant, c'est à vous que je m'adressais... ?

J'ai lu votre commentaire avec une attention très vive. Vous y faites preuve d'une pénétration singulière. Plus d'un passage est bien près d'être excellent. Il me plaît en particulier de vous avoir redonné le goût des classiques ; je sais bien qu'on ne peut m'aimer sans les aimer aussi ; je voudrais pouvoir oser dire qu'on ne peut les aimer sans m'aimer.

Oui, vous précisez bien le problème, la tragique question : « Comment concilier Marceline et la vie ? » C'est dans l'abnégation seulement que nous pouvons trouver la réponse, et dans la compréhension intime de la parole du Christ : « Qui veut sauver sa vie la perdra ; qui la donnera la rendra vraiment vivante. »

J'ai fait dactylographier vos pages, désireux d'en garder l'original, si vous me le permettez.

Je gardais pour vous depuis longtemps un exemplaire de la première édition des *Caves*, et vous l'enverrais aussitôt si j'étais sûr d'avoir bien lu votre nom. Qu'un mot de vous me dise s'il est bien tel que je l'écris sur l'enveloppe de cette lettre.

André Gide.

Cuverville, 23 septembre 1931.

Mon cher Jean Loisy,

Je suis bien en retard avec vous. Veuillez m'en excuser.

J'avais bien reçu la dactylographie récemment envoyée par vous ; et, de plus, ai pu rentrer en possession de celle que vous m'aviez envoyée précédemment. J'avais pris le temps de la lire mais avais dû repartir en voyage brusquement. Ce n'est que depuis avant-hier que je suis de retour à Cuverville.

J'ai pris grand intérêt à vous lire, et très soigneusement. Ce livre m'apprenait à vous mieux connaître et j'y trouve des qualités que je ne soupçonnais pas en vous. Certaines hardiesses pourront effaroucher quelques lecteurs, mais sont loin de me déplaire, est-il besoin de vous le dire ? Votre sympathie sait animer vos personnages d'une vie réelle, et c'est là

le plus important. Il vous sera facile de récrire certaines phrases un peu gauches ou ambiguës, et de supprimer peut-être quelques longueurs car, il faut bien que je vous l'avoue, la longueur de ce livre m'inquiète. Je crains que, par ce temps de crise, elle n'épouvante tout éditeur. Je suis tout prêt à présenter cette dactylographie à la Nouvelle Revue Française, si vous me le demandez, mais sans aucun espoir de la voir accepter, hélas ! Nous reparlerons de cela bientôt, si vous le voulez bien. Je rentre à Paris dans les premiers jours du mois et serais heureux de vous revoir. Par téléphone (Littré 57-19) nous pourrions fixer un rendez-vous.

À bientôt donc, j'espère.

Croyez-moi bien affectueusement et attentivement votre

André Gide.

Les comptes de l'AAAG

BILAN DE L'EXERCICE 1992

RECETTES		
En caisse au 01.01.92		87 760,28
Cotisations		153 727,81
Ventes de publications		23 632,11
Intérêts du Livret d'épargne BNP		459,52
Total des recettes		265 579,72
DÉPENSES		
Publications		115 986,78
Frais de fabrication du BAAG		4 500,00
Frais d'expédition des BAAG		14 699,50
Frais de secrétariat		1 209,80
Frais du Trésorier		356,75
Frais afférents à diverses manifestations		1 900,00
Frais bancaires (dont retour chèques impayés)		879,16
Total des dépenses		139 531,89
En caisse au 31.12.92		126 042,83
dont : CCP	25 825,18	
BPL	10 217,65	
Compte épargne	90 000,00	

Remarques. — Deux chèques étaient en instance de paiement, non encore débités au 31.12 : 6 242,25 F (Université Lyon, pour fabrication du BAAG) et 100 000,00 F (Gallimard, pour achat de CAG). La subvention 1992 du CNL (30 000 F) ne nous avait pas encore été créditée (elle l'a été depuis).

!!! S. O. S. !!!

Le Trésorier a reçu une enveloppe vide de tout contenu. Un adhérent se reconnaîtra-t-il aux renseignements suivants : cachet postal de Paris, rue de Reuilly, 25.2.1993, à 19 h, timbre "Les Gens du voyage" ?...

VARIA

ERRATUM ! *** Partout (sommaire, titre et titres courants), dans notre dernier numéro, le nom de notre collaborateur *F. Van De Kerckhove* a été écorché, amputé de son *c*. À lui comme à nos lecteurs, nous présentons nos vives excuses.

ASSOCIATION ANDRÉ BEUCLER *** Sous ce nom, avec pour vocation principale « le souvenir et la promotion des œuvres » de Beucler, mais avec l'ambition d'élargir son champ d'investigation « à l'ensemble des écrivains et artistes de cette époque étincelante des années 20 et 30 », une association vient d'être créée (17, rue du Dr Germain Sée, 75016 Paris, tél. 45.20.17.10 à Paris, 55.32.48.06 en province) et publiera très prochainement le n° 1 de ses *Cahiers*.

COLLOQUES *** Dans le cadre d'un colloque intitulé : *Die Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman* (« La Codification de l'image de la créature dans le roman moderne »), qui a eu lieu (en allemand) à l'Université de Bochum du 24 au 27 mars 1993, Alain Goulet a présenté une communication sur « Le corps fantasmé de la femme dans l'œuvre de Gide ». [A.G.] — À l'occasion d'une exposition consacrée à *André Gide et l'Algérie* qui est présentée dans les principales villes algériennes, un colloque s'est déroulé à Alger (au Centre Culturel Français et à la Faculté des Lettres de Bouzaréah) les 16, 17 et 18 mars, avec des communications et causeries de nos amis Martine Sagaert, Éric Marty, Pierre Masson et Guy Dugas, et d'universitaires algériens (Nadjet Khadda, Nabani Khoribaa, Simone Rezzoug, Saïd Benmerad et Mohamed Lakhdar Maougal), et des lectures faites par Frédéric Andrau (le Nathanaël des *Nourritures* de Marseille).

JEAN - PAUL TRYSTRAM (1912-1993) *** C'est avec une réelle et grande tristesse que nous avons appris la mort, le 7 mars dernier, de Jean-Paul Trystram, professeur émérite d'urbanisme à l'université de Paris I — moins d'un an après qu'il nous eut confié la publication de sa correspondance avec Gide et des souvenirs de leur amitié (v. *BAAG* n° 95, de juillet 1992, pp. 311-31). Né le 10 avril 1912, il avait quatre-vingt-un ans, et était membre de l'AAAG depuis 1977.

UNE BELLE ÉDITION DES *NOURRITURES*... *** Le libraire

Francis Tariel (« Au Cœur du Monde », 261, rue de Bourgogne, 45000 Orléans, tél. 38.54.37.59) dispose en ce moment, offert au prix de 4 000 F, du volume suivant : André Gide, *Les Nourritures terrestres*. Burins de Tavy Notton, éd. Vilateay, 1950, in-4° en feuilles, sous emboîtage. Un des 20 sur Japon Impériel, avec 1 cuivre, 1 dessin original signé, suite en 1er état sur Canton de toutes les gravures et des 6 planches refusées, suite en état définitif avec remarques sur Auvergne de toutes les gravures, suite en état définitif avec remarques sur Vélin des 6 planches refusées, suite sur Chine teinté des bois.

SUR LES MAYRISCH *** La revue *Galerie* (Luxembourg, 10e année, 1992, n°4, pp. 525-85) publie le texte de plusieurs interventions faites aux *Rencontres de Colpach* des 27 et 28 novembre 1992, sur le thème : « Die Mayrischs und Deutschland ». Sans doute le thème retenu explique-t-il que toutes les comunications aient été prononcées (et soient publiées) en langue allemande. Seule, curieusement, la courte allocution d'ouverture de Guy Dockendorf, responsable du Ministère des Affaires culturelles est en français. On apprend notamment, à la lire, que l'édition de la correspondance Ernst Robert Curtius—Aline Mayrisch, préparée par MM. Lange et Droege, est en bonne voie. [D.D.]

UNE EXPOSITION THÉO VAN RYSSELBERGHE *** Le *Musée des Beaux-Arts de Gand*, qui dans ses collections permanentes expose la grande *Lecture chez Verhaeren*, l'élégant portrait de *Marguerite van Mons*, et quelques toiles rustiques de la vingtième année, organise, du 20 mars au 6 juin 1993 (du mardi au dimanche, de 9 h 30 à 17 h), une exposition sur le thème : « *Théo Van Rysselberghe, néo-impressionniste* », la première, est-il dit, à vocation panoramique, depuis 1962. — Informations : Tél. 091 22 17 03.

NOS AMIS PUBLIENT *** Chez deux petits et précieux éditeurs, notre ami Henry de Paysac préface d'élégantes plaquettes. À L'Échoppe, le texte de la brillante et piquante conférence de Whistler, *Ten o'Clock* (1885), traduit par Mallarmé (lequel disait, nous rappelle H. de Paysac : « Dès que Whistler parle, je n'ose plus ouvrir la bouche »...) : 55 pp., 18,5 x 12 cm, tir. 800 ex. sur bouffant, ISBN 2-84068-005-X. Chez Du Lérot, l'édition bilingue, avec la traduction de Francis Vielé-Griffin, du poème de Dante Gabriel Rossetti, *La Damoiselle élue (The Blessed Damozel)* : 37 pp., 17 x 12,5 cm, tir. 300 ex. sur vergé. Toutes deux ach. d'impr. par J.-P. Louis à Tusson, 16140 Aigre, en octobre 1992.

ANDRÉE CORRE *** Nous avons appris avec retard, et avec beaucoup de tristesse, le décès d'Andrée Corre-Macquin (nièce d'Henri Ghéon, seconde fille de la sœur de celui-ci, Marie Vangeon, qui avait épousé Albert Macquin en 1905). Son mari (François Corre, 1905-1987) et elle avaient adhéré à l'AAAG dès sa fondation.

HONNEUR *** Nous avons relevé avec un grand plaisir le nom de René Étiemble dans la dernière liste

des promotions et nominations dans l'Ordre de la Légion d'honneur arrêtée par le précédent gouvernement et publiée dans le *Journal officiel* du dimanche de Pâques : notre Président d'honneur a été promu commandeur.

SUR L'ÉPISTOLAIRE *** Une Association Interdisciplinaire de Recherche sur l'Épistolaire (A.I.R.E.) vient de se fonder, et prépare un *Répertoire de la recherche sur l'Épistolaire,* répertoire international des chercheurs de toutes disciplines intéressés par la lettre, l'édition et l'exploitation de correspondances, l'étude des formes et des pratiques épistolaires. Pour se procurer le formulaire d'inscription à ce Répertoire et pour tous renseignements sur les activités de l'A.I.R.E., s'adresser à M. André Magnan, 19 rue des Balkans, 75020 Paris.

« GIDE ET SES PEINTRES » *** Le Musée d'Uzès annonce officiellement l'ouverture de l'exposition qui, sous ce titre, aura lieu du 25 juin au 29 août (tous les jours, sauf le lundi, de 15 à 18 heures). Sans avoir la prétention de traiter ce sujet d'une façon exhaustive, cette exposition souhaite apporter un éclairage inhabituel à ce que François Walter appelle, dans la remarquable préface qu'il a écrite pour le catalogue, les couloirs de l'édifice gidien. L'exposition s'articule autour de trois thèmes : les peintres que Gide fréquentait, ceux qui l'ont peint, ceux qui ont illustré son œuvre. Musées et particuliers ont prêté des toiles, dessins, pastels, manuscrits, correspondances, éditions originales, etc., de Jacques-Émile Blanche, Pierre Bonnard, André Bourdil, Georges Braque, Maurice Denis, Henri Matisse, Aristide Maillol, Théo van Rysselberghe, William Sickert, Édouard Vuillard — et les peintres de Roquebrune : Janie Bussy, Simon Bussy, Jean Vanden Eeckhoudt, Zoum Walter. La visite de tous les Amis d'André Gide est fermement attendue. On peut, de toutes façons, et dès maintenant, apporter un très nécessaire soutien à cette entreprise en commandant le catalogue qui, outre l'étude de François Walter, comportera des reproductions d'œuvres exposées avec, pour chaque artiste, une notice le rattachant à Gide, à sa vie, à ses livres. La quantité de catalogues étant nécessairement limitée, il est recommandé de passer commande dès maintenant en adressant un chèque de 70 FF à l'*Association des Amis du Musée d'Uzès,* 31 avenue Maxime Pascal, 30700 Uzès. Les commandes seront honorées dès parution du catalogue et par ordre de réception jusqu'à épuisement du stock. Les commandes d'exemplaires supplémentaires seront servies en second rang et dans la mesure du possible. À l'occasion de cette exposition, un autre catalogue est édité au prix franco de 50 FF : il s'agit d'une nouvelle édition du catalogue de la Salle Gide, au Musée, avec une préface de Jean Lambert, familière et charmante comme on pouvait l'attendre. On peut acquérir les deux catalogues pour un prix de 100 FF. [M. P. d'A.]

[Notes rédigées par Daniel Durosay, Alain Goulet, Claude Martin, Pierre Masson et Martine Peyroche d'Arnaud.]

Excursion 1993
de l'AAAG

SAMEDI 19 JUIN

Gide, Proust, Martin du Gard...

PROGRAMME

7 h 45 : Rendez-vous à Paris, place Denfert-Rochereau (devant l'aérogare)
8 h 00 (très précises) : Départ de Paris
9 h 00 — 10 h 00 : Petit déjeuner à Chartres, devant la cathédrale

Matinée Gide-Proust

11 h 00 — 13 h 00 : Visite d'Illiers-Combray, « Maison de Tante Léonie » et « Pré Catelan », sous la conduite d'Anne Borrel, secrétaire générale de la Société des Amis de Marcel Proust
13 h 00 — 15 h 30 : Déjeuner à Illiers, au « Florent »

Après-midi Gide-Martin du Gard

16 h 30 — 18 h 30 : Visite du « Tertre » à Bellême, sous la conduite de Mme de Coppet, petite-fille de R. M. G., et en présence de Claude Sicard, éditeur du *Journal* de Martin du Gard (sous réserve).
20 h 30 : Retour à Paris, place Denfert-Rochereau

Bon de participation et chèque à renvoyer, à son ordre et à son adresse, à : Bernard MÉTAYER,
71 rue Jean-Pierre Timbaud, 75011 Paris (tél. 43.38.60.28)
NOM, Prénom :
ADRESSE :

— Participation : 400 FF par personne, soit : FF —

Offre exceptionnelle

(valable jusqu'au 15 juillet prochain)

Complétez
votre collection (ou celles de vos amis) des
Cahiers de l'AAAG
en les achetant
avec une remise de
50 %

Cahiers André Gide 9 : André Gide - Dorothy Bussy, *Correspondance*, tome I (1979, prix en librairie : 124 F) **62 F**
Cahiers André Gide 10 : André Gide - Dorothy Bussy, *Correspondance*, tome II (1980, prix en librairie : 144 F) **72 F**
Cahiers André Gide 11 : André Gide - Dorothy Bussy, *Correspondance*, tome III (1982, prix en librairie : 168 F) **84 F**
Cahiers André Gide 12 : André Gide - Jacques Copeau, *Correspondance*, tome I (1986-87, prix en librairie : 250 F) **125 F**
Cahiers André Gide 13 : André Gide - Jacques Copeau, *Correspondance*, tome II (1988-89, prix en librairie : 280 F) **140 F**
Cahiers André Gide 15 : Jean Claude, *André Gide et le Théâtre*, tome I (1992, prix en librairie : 320 F) **160 F**
Cahiers André Gide 16 : Jean Claude, *André Gide et le Théâtre*, tome II (1993, prix en librairie : 280 F) **140 F**
Ramon Fernandez, *Gide ou le courage de s'engager* (1983, prix en librairie : 136 F) **68 F**
Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide* (1984-85, prix en librairie : 250 F) **125 F**

Commandes à adresser, accompagnées de leur règlement par chèque à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide, à notre Service Publications : 3, rue Alexis-Carrel, F 69110 Ste-Foy-lès-Lyon.
— (Prix franco port & emballage) —

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1993

Membre fondateur : *Bulletin* + Cahier annuel (ex. nominatif)	300 F
Membre fondateur étranger (+ 50 F pour frais divers)	350 F
Membre titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel (ex. numéroté)	250 F
Membre titulaire étranger (+ 50 F pour frais divers)	300 F
Abonné au *Bulletin* seul	160 F
Abonné étranger (+ 50 F pour frais divers)	210 F

Règlements :

par virement ou versement au
CCP PARIS 25.172.76 A

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide et envoyé à notre Trésorier :

M. Jean Claude
Association des Amis d'André Gide
B. P. 3741
54098 Nancy Cédex

Tous paiements en francs français et stipulés SANS FRAIS

Publication trimestrielle Comm. paritaire : 52103 ISSN : 0044-8133
Imprimerie de l'Université Lumière (Lyon II) — 14, rue Chevreul, 69007 Lyon
Composition et mise en page : Claude Martin
Directeur responsable : Pierre MASSON Dépôt légal : Mai 1993

CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LUMIÈRE (LYON II)

18, quai Claude Bernard
F 69365 LYON CÉDEX 07

ISSN 0044 - 8133
Comm. parit. 52103

PRIX DE CE NUMÉRO : 80 F