

**BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRE GIDE**



**Voyage au Congo
Curtius : Gide et l'Europe**

N° 80

OCTOBRE 1988

VOL. XVI — XXI^e ANNEE

BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE

REVUE TRIMESTRIELLE
publiée par la
SECTION ANDRE GIDE
Centre d'Etudes Littéraires du XX^e Siècle
UNIVERSITE DE MONTPELLIER III
avec le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES

VINGT-ET-UNIEME ANNEE
VOL. XVI
1988

Le
BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
REVUE TRIMESTRIELLE FONDÉE EN 1968
par Claude MARTIN
publiée par la
SECTION ANDRÉ GIDE

du Centre d'Etudes littéraires du XX^e Siècle
UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER III

est principalement diffusée par abonnement annuel ou compris dans les publications servies aux Membres de l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur cotisation de l'année en cours. Les tarifs figurent en dernière page de chaque livraison.

Toute correspondance relative au B.A.A.G. doit être adressée selon le cas à :

Daniel MOUTOTE, directeur responsable de la Revue
307, rue de la Croix de Figuerolles, 34070 MONTPELLIER.
Tél. 67.75.56.66.

Alain GOULET : Rubrique « Entre nous... »
158, rue de la Délivrande, 14000 CAEN. Tél. 31.94.58.78.

Pierre MASSON : Rubriques « Lectures gidiennes » et « Gide et la recherche universitaire »
92, rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. 41.66.72.51.

Claude MARTIN : Rubriques « Chroniques bibliographiques », « Publications », « Varia »
3, rue Alexis-Carrel, 69110 SAINTE-FOY-LES-LYON.
Tél. 78.59.16.05.

POUR LES TARIFS 1988
SE REPORTER A LA FIN DU PRESENT BULLETIN

BULLETIN DES AMIS D'ANDRE GIDE

Vingt-et-unième année - Vol. XVI, n° 60, octobre 1988

TEMOINS

Un appel du Secrétaire Général de l'AAA.G.	5
---	---

VOYAGE AU CONGO

Daniel DUROSAY : Images et imaginaire dans le <i>Voyage au Congo</i>	9
André GIDE : Conférence de Bruxelles	31
Marc ALLEGRET : <i>Voyage au Congo</i>	37
Daniel DUROSAY : Analyse thématique du <i>Voyage au Congo</i> ..	41
La famille Allégret : Fiche généalogique	48
Alain GOULET : <i>Carnets du Congo. Voyage avec Gide</i>	49
Daniel DUROSAY : Présentation des <i>Carnets du Congo</i> ..	54
David STEEL : D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret ..	57
Walter C. PUTNAM III : <i>Conrad, Gide et le Congo</i>	63

ANDRE GIDE - ERNST ROBERT CURTIUS

Raimund THEIS : <i>A la recherche de la meilleure France</i> ..	83
---	----

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

Autographes	133
Livres, revues, journaux. Traductions	134
Pierre MASSON : Lectures gidiennes	141
Jean CLAUDE : <i>Correspondance Gide - Copeau</i>	145
Henri HEINEMANN : Comptes-rendu de Robert Mallet : <i>Cette plume qui tournoie</i>	149
Etiemble : <i>L'Europe chinoise</i> , t. I - <i>Lignes d'une vie</i> ..	150
Jacques DROUIN : Sur l'inauguration de la rue André-Gide ..	152
VARIA	154
Cotisations et abonnements	159
Illustrations :	
André Gide avec Eric et Marc Allégret	16
Marc Allégret en train de filmer	17
Jean Cocteau et André Gide	135

Revue publiée par l'Association des Amis d'André Gide
avec le concours du Centre National des Lettres

Un appel de notre Secrétaire général

T E M O I N S

Bientôt quarante années après la mort d'André GIDE, ceux qui l'ont approché de son vivant, ceux qui ont correspondu avec lui ou qui lui ont parlé ne sont plus très nombreux. Si, auprès de ces privilégiés, d'ultimes souvenirs peuvent encore être recueillis, il est urgent de s'en préoccuper. Je fais donc appel à ceux-là qui peuvent dire aujourd'hui : « André Gide m'a dit... » ou « Je me rappelle telle scène, telle rencontre... ». Oui, en accord avec notre Conseil d'administration, je fais appel à eux pour qu'ensemble nous élaborions un numéro spécial de ce bulletin, que nous pourrions appeler TEMOINS. S'ils veulent écrire, s'ils le peuvent encore, qu'ils écrivent. S'ils préfèrent confier leurs souvenirs à un magnétophone, pourquoi pas ? Si même ils souhaitent que quelqu'un vienne les rencontrer chez eux et assurer l'enregistrement, c'est certainement possible.

Afin d'éviter toute dispersion, je suggère que, dans un premier temps, ceux que cet appel concerne, qu'ils appartiennent ou non à l'Association, entrent en relation avec moi. Soucieux uniquement de servir la mémoire d'André GIDE, je respecterai la volonté que chacun exprimera quant à la forme qu'il entend donner à son témoignage.

Henri HEINEMANN.

VOYAGE AU CONGO

IMAGES ET IMAGINAIRE DANS LE VOYAGE AU CONGO :

UN FILM ET DEUX « AUTEURS »

par Daniel DUROSAY

Université de Paris X-Nanterre

Deux auteurs, c'est du moins ce que donnait à croire le titre, aujourd'hui manquant, de la copie présentée en 1927, au Vieux-Colombier : « *Scènes de la vie indigène en Afrique équatoriale, rapportées par André Gide et Marc Allégret* » (1). Toutefois, l'année suivante, dans sa conférence, prononcée pour la présentation du film à Bruxelles, l'écrivain apportait cette mise au point : *Encore qu'il ne soit pas précisément ma production personnelle, puisque c'est mon compagnon de voyage, Marc Allégret, qui l'a tourné, il répond assez exactement, car notre entente fut parfaite, aux mêmes préoccupations qui dictèrent mes livres* ». Signés des deux auteurs, deux textes, peu connus, difficilement accessibles, n'ayant nulle part été repris, dont nous pensons favoriser la relecture en les sortant de l'ombre, permettent de mesurer cette « entente » présentée comme « parfaite » : à la conférence de Bruxelles, connue par les *Nouvelles Littéraires* qui s'empressèrent de la publier, fit escorte un court article dont, à la même date, dans les *Cahiers de Belgique*, Allégret accompagna la projection du 22 mai 1928, dans les locaux de l'Union coloniale belge, au moment où l'exploitation commerciale de son film, commencée l'été précédent, touchait à sa fin. Ce témoignage est le seul document écrit que Marc Allégret ait fait paraître sur son film. Pour lui comme pour Gide, ces textes ont valeur de bilan. En effet, à la date indiquée, *Le Retour du Tchad* est en vente depuis un mois, et son auteur peut prendre quelque recul par rapport à la campagne politique, pratiquement achevée. Sa conférence de Bruxelles, développant le côté artistique et fantasma-

tique de l'expérience, est quasiment l'ultime intervention de Gide sur le sujet — si l'on excepte, l'année suivante, l'édition illustrée du *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad* réunis, qui prolonge cet intérêt pour l'image, puisque par elle furent connues les photos de son compagnon. C'est pourquoi la conférence de Bruxelles apparaît comme le pendant ou le complément de l'article, exclusivement politique celui-là, publié par Gide quelque six mois plus tôt, dans la *Revue de Paris*, le 15 octobre 1927. Elle confirme le déplacement progressif de l'écrivain du plan politique au plan esthétique.

Or, à lire ces textes jumeaux, il n'est guère difficile, au-delà des déclarations d'harmonie, de surprendre des divergences d'intention et de conception. Sans doute, les deux voyageurs ont-ils en commun d'être imprégnés, malgré qu'ils en aient, d'une vision coloniale de l'*indigène*, dont ils ne se dégagent que par intermittence, et partiellement, jamais de façon radicale. Dans cette optique idyllique, l'africain est le primitif proche de l'état de nature : un homme enfant, au-dessus de l'animal, mais au-dessous du civilisé une existence lilliputienne sous le couvert de la forêt géante, au contact des bêtes qu'on dit sauvage, et cependant capable de s'élever au-dessus de la sauvagerie par une forme d'intelligence, mais obscure, imparfaite ; pour le civilisé, surtout curieux, comme l'est Gide, de psychologie marginale ou novatrice, l'énigme de la mentalité primitive constitue un puissant motif de perplexité ; sa récompense, son réconfort, c'est que sous certaines conditions d'approche — sourire, ingénuité, générosité — cette humanité inférieure et mystérieuse, bonne fondamentalement, mais maintenue farouche par son mode de vie, et par la méchanceté du mauvais Blanc, peut être « *apprivoisée* ».

Si sur le fond l'entente est implicite, le décalage entre les deux hommes porte sur les moyens filmiques, sur l'art et la manière de capter, en le préservant, cet état de nature, perçu comme un état de grâce. A lire les quelques réflexions sur le sujet, qui jalonnent *Le Retour du Tchad*, le cinéma selon Gide s'apparenterait à une chasse aux aguets, sorte de cinéma-vérité avant la lettre. En l'occurrence, ce n'est pas que l'opérateur soit entièrement neutre, et se laisse conduire par son objet ; car son attente est dirigée, définie d'avance — par l'intérêt pour un mode de vie primitif et naturaliste, et les comportements inédits qu'il révélerait. Gide ne participe à l'exotisme, au spectaculaire, généralement que d'une manière distante, parce qu'il n'est pas moyen que l'œil européen n'en soit frappé ; mais il

recule devant les paysages énormes, et s'attache aux scènes intimistes. L'important pour lui est la transparence du regard, entendu comme une saisie de l'imprévu, avec le minimum d'apprêt et d'apport personnel. Or cette conception de reportage discret — illusoire quant à la possibilité d'effacement du regard européen — ne coïncidait pas avec l'idée, équivoque, on le verra, qu'Allégret se faisait du « documentaire ». C'est qu'en pratiquant le documentaire, le débutant voulait faire plus, et, déjà, voyait plus loin.

Il faut dire aussi qu'une ligne de partage s'établit entre l'écrivain, qui réfléchit dans l'abstrait, et le cinéaste, qui œuvre dans la pratique. Pour Gide, le film est surtout une projection imaginaire : l'album rêvé de ses rêves ; tandis que pour Allégret, il s'agira d'une réalisation concrète. Gide voit ce film à partir de son livre, comme sa traîne poétique, et comme une œuvre d'art, parce que sa raison d'être est d'incarner une esthétique : non tant illustration du livre, que quintessence la plus précieuse de l'imaginaire du voyage, dont il porte la trace. Gide attend du film qu'il concrétise un idéal de vie naturelle. Pour donner corps à cette esthétique, il voit des scènes à faire, mais pas d'ensemble, comme le regrette son compagnon (2) ; car le film, pour Gide, n'a pas d'autonomie, son centre étant ailleurs — quelque part dans le livre sans doute ! Il en va tout autrement pour Allégret, conduit, on le pressent, à tourner certaines scènes sur suggestion de Gide, mais obligé, par les conditions de réalisation, à des compromis esthétiques qui l'écartent de l'idéal prédéfini, et surtout, soucieux de dégager progressivement la cohérence de son œuvre à lui. La divergence de conception n'apparaîtra jamais mieux qu'en fin de course, dans le choix du titre, qui sera l'objet du litige entre les deux hommes, et dont la solution, peut-être imposée de l'extérieur par le producteur, ne sera pas entièrement satisfaisante pour Allégret, puisqu'elle mettra le film purement et simplement à la remorque du livre.

I. *Tournages*

Non sans raison, les premières considérations du cinéaste, dans son article, soulignent les multiples contraintes du tournage : matériel réduit, pellicule comptée, impossibilités techniques, temps limité, travail irréversible, incertitude du résultat jusqu'au retour à Paris. Cette accumulation de soucis fait comprendre l'atmosphère de nervosité entourant les prises de

vues, une inquiétude que l'on discerne, pêle-mêle, dans cette indication des *Carnets* d'Allégret, lors du séjour en pays mousgoum :

Obligé de penser à tout à la fois et le film compté. C'est quand on ne tourne plus que les acteurs font les choses bien. Il faudrait pouvoir sacrifier 90 m pour avoir 15 ou 20 mètres de bon. Indications qu'on est obligé de donner pour pouvoir condenser l'action dans un temps suffisamment court pour éviter l'ennui (3).

A propos du matériel, dissipons une incertitude : dans une phase antérieure de notre recherche, nous nous sommes demandé si le jeune homme avait disposé, en tout et pour tout, de l'équipement léger et maniable que représentait le *Sept-Debrie*, appareil mixte pour la photo et le cinéma, que nous avons décrit ailleurs (4). Avec le recul, textes et documents à l'appui, nous ne pensons plus qu'il y ait lieu d'hésiter. En effet, lorsqu'il parle de ses matériels, dans les *Carnets du Congo*, Allégret fait mention, sans malheureusement jamais préciser davantage, du « cinéma », alors que les appareils de photos, qui sont au nombre de deux, sont systématiquement désignés par leur nom : *Plaubel* ou *Sept*, parce qu'ils doivent l'être — pour être distingués. Ce critère ne joue pas lorsqu'il s'agit d'une caméra unique. L'identification d'un côté, l'indistinction de l'autre, ayant leur raison d'être, confortent l'hypothèse de trois machines, chacune avec sa vocation spécifique : le *Plaubel* — appareil à plaques, dont il fallait charger les châssis — pour les clichés sans contrainte de temps, les photos d'art ; le *Sept* — appareil à pellicule, utilisant de petites bobines de films — pour les clichés en rafales, et la photo reportage ; enfin le « cinéma » pour les grands tournages. Sur cette énigmatique caméra, nous ne savons, à l'heure actuelle, rien de plus que ce qu'en disent les quelques photos du voyage où l'on voit l'opérateur à l'œuvre. Elles font apparaître un appareil de prises de vues enfermé dans une boîte en bois, munie d'une poignée de transport et fixée sur trépied. Cette apparence volumineuse ne coïncide pas avec celle du *Sept-Debrie*, qui tient pour ainsi dire dans la main, et qui, sans être, à proprement parler, un matériel d'amateur, n'eût pas suffi aux tournages soignés, auxquels se préparait le jeune homme. En outre, l'utilisation d'une caméra lourde et peu maniable explique en partie, ou du moins favorise, la tendance au cinéma d'art, qu'Allégret allait privilégier, de préférence au reportage.

On est mieux renseigné sur les difficultés de ses tournages : besognes préparatoires, et embarras de ce qu'il faut bien nommer, malgré les protestations contraires de l'auteur dans l'article étudié, la « mise en scène ». Pour être à même de filmer, on sait par les *Carnets du Congo*, que, périodiquement, le cinéaste occupait une partie de ses soirées à garnir des « boîtes magasin » (5). A n'en pas douter, la nécessité de maîtriser de bout en bout le processus technique, une tâche ardue, cette manière artisanale et solitaire, devaient exalter chez le jeune homme la conscience aiguë, concrète, du savoir faire artistique, puisqu'il en mesurait le prix.

A l'inverse, dommageable et lourde de conséquences sur le plan esthétique, était une autre servitude : l'économie de pellicule, tant pour des raisons de finance que de reportage. Elle incitait le réalisateur à ne tourner qu'à bon escient, pour éviter le gâchis. Dès lors, la tentation s'insinuait de la mise au point préalable des scènes, surtout avec des sujets indigènes, par définition soumis au bon plaisir du Blanc. Mais aussi, une contradiction s'instaurait entre cette pratique autoritaire et l'idéal de cinéma naturel que, dans l'abstrait, préconisait Gide, par fidélité au réel, et que de temps à autre, de la coulisse, il rappelait : « Il me semble que j'eusse procédé différemment, renonçant aux tableaux, aux scènes, mais gardant l'appareil tout prêt et me contentant de prendre, par surprise et sans qu'ils s'en doutent, les indigènes occupés à leurs travaux ou à leurs jeux » (6) ; opinion qu'il confirme quelques jours plus tard, l'enrobant cette fois de concessions, qui prennent en compte les contraintes (le manque de temps) et la visée d'ensemble (combattre le décousu) — « Tout ce que l'on dicte et veut obtenir est contraint. Mieux eût valu, souvent, cueillir les heureux apports du hasard. Mais alors il faudrait disposer de plus de temps, et renoncer à tout enchaînement » (7). A ces reproches qu'il avait lus, avant tout autre, dans le *Retour du Tchad*, Allégret répond indirectement dans l'article des *Cahiers de Belgique* : « On serait alors tenté de céder à l'erreur de montrer aux indigènes ce que l'on attend d'eux, par des gestes qu'ils s'appliquent gauchement à imiter, perdant aussitôt toute spontanéité, toute aisance, tout naturel. »

Or, à cette « erreur » qu'il condamne ici, Allégret, plus d'une fois, avait cédé là-bas. La lecture des *Carnets* montre que le poids des préparations risquait souvent de recouvrir, d'étouffer l'esthétique ingénue du départ. Sur les lieux du tournage, tou-

jours soigneusement choisis comme des « *settings* » — le mot est de lui (8) — le cinéaste organisait, au dire de Gide, un « *vrai conseil de révision* » (9) et recrutait sa « *troupe* » : « *Convocé tous les habitants de Mala pour choisir les acteurs pour le cinéma* » (10). On procédait ensuite aux « *répétitions* » (11), en redoutant les déconvenues. Car, bien des impondérables, tant du côté des hommes que des éléments, pouvaient se mettre en travers. A commencer par la lumière, souvent détestable au départ, faiblissante dès 4 heures après-midi (12) ; elle contraignait à différer les prises, et ce report, joint aux répétitions, qui sont au cinéma ce que la pose est à la photographie, cassait la spontanéité. Un remède, que mentionnent les *Cahiers de Belgique*, dont on ne sait s'il relève du hasard ou d'un savoir-faire, sauvait parfois la situation : [...] *nos « acteurs » restaient intimidés, gênés, figés aussi longtemps que nous faisons la mise au point, puis lorsque nous commençons à tourner, croyant que nous ne nous occupons plus d'eux, ils se remettaient à vaquer naturellement à leurs occupations* ». Il fallait donc composer avec l'inertie des « *acteurs* ». A Mala, par exemple, où l'on est censé tourner « *un lever d'indigènes* » (13) — l'éveil des cases, et les sorties successives des hommes, des bœufs, des chèvres, enfin des poules — la mise au point de ce nombreux manège, auquel participait une cascade d'interprètes pour aller d'une langue à l'autre, se révèle si laborieuse que le moment du tournage en est décalé, jusqu'à l'absurde, bien au-delà de l'heure matutinale dont Marc avait l'idée. Gide, qui fut, à Mala, plus que partout ailleurs, l'observateur attentif de ces « *séances* », constate que le projet initial s'en trouve désenchanté : « [...] *l'un tire à hue, l'autre à dia ; et lorsque cela commence à marcher, le soleil est déjà trop haut ; les ombres sont trop courtes ; la lumière trop chaude ; l'atmosphère du premier matin n'y est plus* » (14). Ce n'est pas tant, ici, mauvais vouloir que manque de disposition — on serait tenté de dire : inaptitude professionnelle, puisque théâtre et comédie inévitablement s'installaient, dès lors que l'imitation du réel était préférée à sa saisie directe — de la part d'êtres simples à qui l'on réclame de refaire des gestes quotidiens, dont ils ne sont capables que d'un mouvement spontané : « *Certains des figurants choisis par nous* », note ainsi Gide, « *se découvrent stupides dès lors qu'on les sort de leur routine et font les éperdus* » (15). Aussi, défense de regarder l'objectif, parce qu'une telle attitude trahirait le regard intrus de l'étranger, et son travail de remodélage. Une fois cependant, le sourire d'une enfant, éclatant de

rire après avoir achevé devant la caméra de pétrir sa boule de manioc (16), a échappé au contrôle ; loin d'être censurée, cette grâce mutine a été retenu pour clore, sur un effet d'humour, le cycle consacré aux Bayas.

Il est clair qu'à Léré, où Allégret avait en tête de filmer un tam-tam *le matin*, parce que techniquement il ne pouvait faire cela le soir, ce n'est plus d'inexpérience mais de mauvaise volonté qu'il s'agit, car la population rechigne devant cet exercice à contre-temps : « *Peu de monde ; le matin on n'aime pas faire tam-tam. Peu à peu les gens arrivent, etc...* » (17). Déjà, un peu plus tôt, sur le lac Tchad, une résistance du même ordre s'était produite à Yakoua, lorsque Marc, voulant ordonner une scène de bain collectif, avait, à la stupéfaction des voyageurs, heurté la pudeur des deux sexes. Plus longuement que le cinéaste, chez qui le fiasco ne porte pas au développement, c'est Gide qui fournit le récit :

Marc tâche de filmer des scènes « documentaires » ; cela ne donne rien de bien fameux. Il s'agit d'obtenir certains groupements de nageurs, et principalement de nageuses. Si triées qu'elles soient, celles-ci ne sont pas bien jolies. Impossible d'obtenir un mouvement d'ensemble. On nous fait comprendre qu'il n'est pas décent que femmes et hommes nagent en même temps. Ceux-ci doivent précéder de dix minutes celles-là. Et comme celles-là restent sur la rive, les hommes pris d'une soudaine pudeur se couvrent, se ceignent et enfilent des pantalons. Marc n'explique qu'ils vont se dénuder en entrant dans l'eau ; il compte sur un certain effet de ces vêtements portés à l'abri de l'eau, sur la tête. Mais la pudeur est la plus forte ; les hommes préfèrent mouiller ces étoffes qui sécheront plus vite au soleil. Si l'on insiste pour les faire se dévêtir, ils lâchent la partie et s'en vont boudier sous un palmier doum. Marc s'énerve et il y a de quoi. Au bain des femmes, elles non plus ne descendront dans l'eau que vêtues. N'empêche qu'elles exigent que les hommes, que tous les spectateurs, nous excepté, s'en aillent, se retirent au loin. Tout cela, grâce aux simagrées, donne un spectacle assez raté (18).

Cette description résume les dangers d'une reconstitution, à laquelle l'appellation « documentaire » ne convient plus qu'entourée de réticents guillemets. Tous les gauchissements dénoncés dans les *Cahiers de Belgique* sont ici couramment mis en œuvre,

en particulier : la manipulation des images pour « *obtenir* » la scène artistique, pigmentée d'érotisme (prédominance des nageuses, tri sur critères de beauté, réglage de mouvements d'ensemble), ou, à défaut, l'effet exotique, voire humoristique (le pittoresque des vêtements portés au sec sur les têtes). Toutefois l'inattendu complet survient avec l'accès de pudeur des figurants qui rend impossible l'harmonie supposée, imposée, de ces corps nus avec l'eau. Le piège était ici de suivre une idée préconçue, passant au-dessus du réel. Interprétant la nudité habituelle des Noirs comme un gage d'affranchissement par rapport aux tabous du civilisé, le réalisateur oubliait qu'il avait encore affaire à des êtres sociaux, à des exigences régies par des codes, surtout dans la relation entre les sexes ; il ne lui venait pas à l'idée qu'en négligeant cette forme de culture et cette sensibilité, il commettait une sorte de viol. Dès lors, la scène de bain communautaire, totalement fictive, pur produit de l'imaginaire occidental, puritain, libertaire, ne serait pas consentie, avec mauvaise grâce et sous certaines conditions, que par obéissance à l'ordre baroque du Blanc. De cette violence insidieuse, Allégret, ni même Gide, qui finit par s'irriter de concert, ne prennent conscience. Par chance, il est vrai, ce festival d'erreurs aboutit au ratage, et rien n'en fut retenu au montage.

II. Lancement

Le montage, après le développement, tint Allégret en haleine durant tout l'été 1926, dans un état d'excitation que la fréquentation de Man Ray rapprochait de la fureur surréaliste :

Tu n'imagines pas quelle torture sont ces séances d'examen des négatifs. Avant, pendant, après, j'ai des moteurs électriques à haute tension à la place du cœur. Cœur à haute fréquence. Avant j'y voyais assez clair. Facile. Maintenant il faut que je me débarte (19).

Important fut le déchet, moins par fautes techniques de l'opérateur, ou mauvaises expositions, que par effet de la chaleur, qui avait décomposé la pellicule, transformant « *certaines bandes négatives en positifs* » (20). Gide en avait-il, *de visu*, constaté les dégâts ou, plus vraisemblablement — puisqu'il a fait retraite à Cuverville — n'en parle-t-il que d'après Marc, lorsqu'il décrit les faits dans sa lettre à Coppet, du 7 juillet 1926 ?



André Gide avec Eric et Marc Allégret en 1921



Marc Allégret en train de filmer.

Marc développe tant et plus ; la terrible chaleur du Cameroun a malheureusement endommagé quantité de clichés et de films ; d'autres ont été insuffisamment impressionnés par une lumière beaucoup moins photogénique qu'il ne semble ; bref, un déchet consternant, d'autant plus consternant que ce qui est réussi est « excellent » et somme toute, il en reste suffisamment pour permettre de présenter un film fragmentaire et décousu, autrement dit « documentaire » et illustrer magnifiquement mon livre (21).

Dès ce moment, avant que le tournage soit achevé, se fixe l'opinion de Gide quant aux limites du film : documentaire et décousu. Malgré l'enthousiasme dont il fait montre à l'automne, pris alors par la fébrilité de Marc, tout se passe comme si Gide avait jugé que ce film, fruit des circonstances, des contraintes, et des contretemps, n'atteindrait la maturité qu'à l'abri de son livre. A moins qu'un tel jugement ne dissimule l'idée trop bien ancrée chez l'écrivain que, dans cette aventure, Marc était son disciple et devait le rester. De son côté, Allégret, pour ses projections de travail, dès avant la fin des développements, dès juillet 1926, avait fait du Vieux-Colombier son quartier général, usant des facilités qu'accordaient Jean Tédesco, exploitant, la majeure partie de l'année, la salle en cinéma depuis le départ de Copeau ; il faut croire aussi qu'en favorisant ces préparations, le nouveau directeur avait des vues sur le film à venir. Et durant tout l'automne 1926, aidé de son frère Yves, Marc poursuit les finitions. En visite à Paris dans la deuxième quinzaine d'octobre, la Petite Dame trouve la Villa d'Auteuil, sens dessus-dessous, encombrée des cantines du voyage et les deux frères s'activant au milieu des bobines (22). Empêtré dans ce désordre matériel, et dans les difficultés de sa documentation pour le *Voyage au Congo*, Gide, le 29 octobre, prédisait néanmoins à Martin du Gard un film « épatant » (23) — satisfaction qui trouve un prolongement dans sa lettre du 3 décembre, où l'on apprend incidemment que la rédaction des cartons fut presque une histoire de famille : « Nous avons suivi tous vos conseils pour les textes du film. Je crois que ce ne sera pas mal » (24). Enfin, vers la fin de décembre, le cinéaste est sur le point d'aboutir, comme le laisse entendre Gide, cette fois à Coppet, dans sa lettre du 29 décembre 1926 :

Le film de Marc est à peu près achevé. Je crois qu'il sera presque tout excellent. Il « passera » sans doute au Vieux-Colombier fin janvier (25).

Il était temps, si l'on voulait coordonner le lancement du film avec le bruit fait autour du livre. Or Gide avait entamé la prépublication du *Voyage au Congo* dans la *RNF*, en novembre 1926, et la livraison de janvier 1927, où se lirait l'affaire des sévices de Bambio, allait faire parler d'elle. Le 6 janvier 1927, à D. Bussy (26), Gide donne la fin du film pour imminente : affaire de quelques jours. Pourtant plusieurs mois seront encore nécessaires pour aboutir au lancement.

C'est dans ce stade ultime de la gestation que la question du titre fait surface. Concentrés sur la deuxième quinzaine de janvier 1927, plusieurs échanges épistolaires, certains non datés, font état des résistances de Gide face aux propositions de Marc, appuyé par Tédesco. Après les succès de Flaherty, il était certes tentant, et même accrocheur, de s'abriter sous un nom de personnage indigène, qui promettait l'exotisme avec le romanesque. Le lancement de *Rasaff*, *le Malgache*, fin mars 1927, qui, pour l'essentiel, regroupait les images du voyage effectué par Jean d'Esmes à Madagascar, allait bientôt en administrer la preuve. Pour un titre de ce genre, le film d'Allégret avait un alibi, puisqu'il enchâssait en son milieu une idylle entre deux jeunes Sara, Kaddé et Djimta, que le départ précipité de Fort-Archambault avait malencontreusement obligé d'écourter. Mais à cela, Gide résistait, objectant à nouveau le décousu :

On ne peut donner un nom indigène (genre Moana ou Nanouk, à un film aussi décousu; ce serait parfaitement absurde). Si « Au Congo », est déjà pris, mettez « Voyage au Congo » — ou réciproquement. Et si les deux sont déjà pris, mettez : « En Afrique Equatoriale », mais je préférerais : Voyage au Congo, qui est le meilleur, n'en déplaie à Tédesco (27).

Et deux jours plus tard :

Ne crois pas, pour le titre du film, j'y mette du mauvais vouloir. Je n'ai pas cessé d'y penser. Si « Voyage au Congo » ne plaît décidément pas, « En Afrique Equatoriale » me paraît possible et ne me déplairait pas. En dehors de cela, je ne vois rien (28).

Une dernière tentative de Marc, parlant de nègres fétichistes, se heurta à une même fin de non recevoir.

On n'achoppait pas seulement sur le titre ; les négociations commerciales s'enlisaient, et il n'est pas aisé d'en démêler la

cause. Apparemment, Tédesco prétendait à la meilleure part, sans être disposé, peut-être, à fournir suffisamment en contrepartie financière : sans doute ne visait-il que le court terme, l'exclusivité du film sur Paris, se désintéressant du reste, qui peut-être ne représentait plus grand chose. Le 19 février, devant D. Bussy, l'écrivain déplore que « *le film de Marc [soit] empêtré dans des propositions diverses et cela retarde désespérément sa présentation au public* » (29). Pourtant, la solution n'était plus qu'une question de jours, puisque le contrat d'exploitation signé avec Pierre Braunberger pour la « *vente exclusive pour le monde entier* » du film intitulé définitivement *Voyage au Congo*, porte la date du 22 février 1927 (30). Dans ses mémoires, le producteur a raconté sur quel malentendu pittoresque ses rapports avec Gide s'étaient enclenchés : au lieu du producteur qu'il demandait, Gide vit arriver un médecin — le Dr Braunberger, père de l'intéressé ! Mais le mémorialiste n'enjolive-t-il pas son rôle en affirmant que « *Gide souhaitait [le] voir pour [lui] demander de terminer un film qu'il avait commencé avec Marc Allégret. [...] Le film* », ajoute-t-il « *n'était pas monté. J'ai vu les rushes et accepté de les terminer* » (31) ? Se peut-il, après tout le travail du deuxième semestre de 1926, dont témoignent, on l'a vu, diverses correspondances de Gide, que le montage ait été si peu avancé ? Plutôt, ne faut-il pas penser que le jeune producteur a visionné un premier état du montage, sur lequel il aurait conseillé des retouches ? Mais il y a fort à parier que ce fut Braunberger qui départagea les deux auteurs, à propos du titre. D'abord parce que, appelé par Gide, le producteur devait incliner du côté de l'homme dont la décision relevait ; ensuite parce que, dans une logique commerciale, le fait d'accrocher le film d'un débutant inconnu au nom d'un écrivain illustre et au succès d'un livre à sensation, était, *a priori*, une bonne affaire. C'est donc la Société des films Renoir, que le jeune producteur, à son retour d'Hollywood où il avait été prendre des leçons de modernité, avait lancée en 1924 pour finir deux films de J. Renoir en souffrance : *La Fille de l'eau* et *Catherine*, qui prit en charge l'exploitation du *Voyage au Congo*.

Pendant plusieurs mois, le film connut un début souterrain, que nous qualifierons même aujourd'hui d'*underground*. Des projections privées sont organisées çà et là pour sensibiliser un premier public choisi : politique, mondain ou religieux. On peut établir qu'une première présentation eut lieu le 19 mars 1927, vraisemblablement chez M^{me} de Lestrangé — Y. de Trévise, dans les relations du voyage (32). Parmi les assistants, figuraient deux

personnalités de choix : Auguste Lamblin, gouverneur de l'Oubangui-Chari, alors en congé administratif en métropole, à l'obligance duquel les voyageurs devaient leur randonnée automobile vers Rafaï et Zémio, et Félicien Challaye, professeur de philosophie à Jeanson, ancien normalien, membre du Comité directeur de la Ligue des Droits de l'Homme, qui avait accompagné Brazza lors de sa mission d'inspection au Congo en 1905, et en avait rapporté un livre accablant sur la colonisation française, que Gide avait lu et déjà signalé dans ses notes (33). A ce moment-là, et bien que le contenu du film ne s'y prête guère, il est clair que le film est utilisé par Gide comme un prétexte à rassembler des personnalités influentes, et comme une pièce de sa stratégie politique. Certes, le Gouverneur Lamblin, dont Gide et Allégret n'ont cessé de chanter les louanges, incarnait la légitimité coloniale ; mais la présence de Challaye signifiait une ouverture sur la gauche, en direction d'une opposition critique à la colonisation, et l'amorce d'une possible campagne contre le régime concessionnaire, — campagne que Gide, depuis la mi-janvier, essayait vainement d'obtenir de L. Blum dans *Le Populaire*, et pour laquelle Challaye, au sein de la Ligue des Droits de l'Homme, s'était spontanément proposé dès le 6 février (34).

Les qualités esthétiques du film n'étaient pas pour autant négligées, mais on recrutait alors un autre public. Par exemple, en organisant le 21 mars, chez Paul Poirier, auteur maintenant célèbre de *La Croisière noire*, une projection que la Petite Dame qualifie d'« *archiprivée* », Marc cherchait à faire de ce premier essai le marchepied d'une carrière de réalisateur ; et Gide, à sa manière, secondait ces vues, puisque ce jour-là, il convie Valéry chez son cousin Poirier — lequel, au terme de la projection, propose à Marc un poste d'assistant dans son prochain film (35). Dans les semaines suivantes, esthètes et mondains s'entichèrent : les Noailles obtinrent une projection, le 17 mai (36), pour quelques amis, en leur hôtel de la place des Etats-Unis ; derrière les Noailles, c'était le cercle des Beaumont, le souvenir des *Soirées de Paris*, un monde engoué d'avant-garde, qui reparaissaient (37).

A la mi-juin, le dernier acte de ces projections préliminaires se joua, il le fallait enfin, au siège de la Société des Missions Evangéliques, 102 bd Arago, sur les lieux mêmes où Elie Allégret exerçait sa Direction, de concert avec le pasteur Daniel Couve. Et le scandale arriva : trop d'anatomies dénudées déclenchèrent une levée de boucliers ; le fils prodigue fut accusé d'exhibitionnisme et d'amoralité ; derrière son jeune talent dévoyé, c'était l'influence pernicieuse de Gide qui était mise en cause. Il ne

fait aucun doute que Gide et Allégret avaient prévu l'affrontement, et fourbi des armes contre leurs détracteurs. Qui sait si la polémique ainsi déclenchée sur le terrain moral ne les exerçait pas à celle qu'ils attendaient sur le plan politique ? Les lettres justificatives de Marc aux pasteurs indignés, s'arrogeant l'autorité d'un père au demeurant silencieux, développent une argumentation trop étudiée pour qu'on n'y décèle la participation de Gide. Parmi ces lettres, citons celle qu'il adresse le 22 juin au pasteur André Muller, trésorier de la Société, en réponse à une mercuriale de la veille, sommant l'apprenti cinéaste de revoir sa copie, en l'expurgeant. Par ses déclarations d'intentions, cette réponse complète les documents de Bruxelles, que nous produisons plus loin :

Cher Monsieur,

Je suis très sensible à la franchise de votre lettre. Une lettre de M. Couve m'avait déjà averti. Vous vous attendiez, je le crains à un film de propagande... c'est pourtant bien ce que j'ai voulu faire ; mais j'avais souci d'atteindre un public jusqu'à présent réfractaire, qui ne consent à voir dans les nègres que des singes, dont jusqu'à présent les « documentaires » se sont comme appliqués à faire ressortir les côtés grotesques disgracieux ou répugnants. Il me faut bien reconnaître que ce qui m'a le plus surpris au cours de ce voyage c'est la beauté des indigènes, si pure et si naturelle qu'elle ne me semblait pas, et ne me semble pas encore, pouvoir paraître indécente. Je crains, à en juger par les échos qui m'en reviennent et par les réactions du public, que votre point de vue ne soit très particulier et ne vous abuse : par exemple sur la longueur des danses, qui tiennent chez ces peuplades, vous le savez, beaucoup plus de place qu'elles n'en tiennent proportionnellement dans mon film ; et surtout moins d'importance qu'elles n'en ont dans la vie réelle des indigènes.

Le grand intérêt de ce voyage, vous pourrez vous en rendre compte de reste pour peu que vous parcourriez la relation de voyage que je demande à André Gide de vous envoyer, fut tout autre. Mais les exactions, les sévices, les abus de toutes sortes dont nous avons pu, hélas, être les témoins, notre film n'eût pu les présenter qu'à l'aide de reconstitutions factices et peu probantes, car l'on peut toujours croire qu'elles ont été truquées. Elles eussent risqué, en éveillant la défiance, d'affaiblir la portée des simples

dépositions d'André Gide, dont la parfaite bonne foi a su enfin émouvoir l'opinion et provoquer de la part de la Ligue des Droits de l'Homme, enquête et décisions dont l'effet peut être considérable pour l'amélioration du triste sort de ces peuplades brimées.

Il importait de rallier à cette cause des gens de toutes classes, de toutes confessions, et même de pas de confession du tout, mais capables pourtant de se laisser émouvoir par de la simple humanité. Avons-nous réussi ? La surprise du public et l'éveil de sa sympathie devant les tableaux de cette vie naïve et innocente me permettent de l'espérer.

Il faut que, s'il y a lieu de recourir aux affiches, meetings, etc... le public sache d'abord de qui nous parlons. Pour vous permettre de convertir par la suite ces peuplades, il s'agit d'abord et immédiatement d'assurer leur existence. Nous avons pu convaincre que cette existence même est menacée.

Je comprends fort bien que ce film vous paraisse une « erreur » ; il en serait une, évidemment, s'il prétendait s'adresser spécialement au public déjà gagné qui est le vôtre, ou aux enfants de l'Ecole du dimanche. Si toutefois vous trouvez, comme quelques mots de votre lettre me le laissent heureusement croire, quelques parties du film que vous jugiez de nature à intéresser et que vous pensiez pouvoir vous en servir (conférence ou réunion) je serais très heureux de les mettre, anonymement ou non, à votre disposition.

Veillez croire, cher Monsieur, à mes sentiments dévoués (38).

Si l'on excepte l'ironie, peut-être l'insolence, de la fin, cette missive contient en germe l'argumentation développée dans les textes de Bruxelles. A propos des danses, sans nul doute la manifestation culturelle capitale de ces populations, l'épistolier pouvait, d'une démarche sûre, répondre à son détracteur en arguant de réalisme, de vérité, voire de sincérité. En s'aveuglant sur cette réalité, où il ne voit que diableries, le pasteur n'était-il pas victime du préjugé raciste que les voyageurs polémistes se donnaient précisément pour tâche de modifier ? C'est donc sur le terrain moral que se circonscrit la dispute : l'épistolier justifie l'approche esthétique du sujet, que lui reproche un puritanisme étroit, par l'argument d'une autre morale, large et tolérante quant aux moyens, mais ferme sur ses buts ; c'était valo-

riser la race noire qu'en présenter les beautés : au lieu d'hédonisme pervers, il s'agissait de générosité active et d'altruisme — il n'était pas encore parlé d'amour et de sympathie, comme plus tard, dans la conférence de Bruxelles. En donnant à « *parcourir* » le *Voyage au Congo* au pasteur Muller, le cinéaste abritait donc son film derrière le livre. On discerne mieux à présent les raisons de cette solidarité : l'esthétique trouvait un alibi dans la politique, qui n'est qu'une autre face de la morale. C'était toute l'éthique du voyage qui, dans ses résultats, se trouvait en question : le plaisir d'un côté (le film), la morale de l'autre (le livre). Pour satisfaire à l'instance morale — qu'elle soit intérieure, ou s'incarne parodiquement dans les pasteurs révélsés du boulevard Arago — il fallait que les deux tiennent ensemble.

Un mois plus tard, à Bruxelles, il fallut affronter, et cette fois publiquement, des griefs du même ordre : une « Ligue pour la moralité publique », nous apprend *La Gazette de Bruxelles* des 22-23 juillet 1927, s'émute, sans rire, contre les photos de nudités noires, exposées à la vitrine d'une librairie pour promouvoir la vente du *Voyage au Congo*. Il est vrai qu'atteindre le Congo, même français, dans la patrie du roi Léopold, c'était toucher au point sensible ; et l'on ne jurerait pas que la morale n'ait ici, en sens contraire de Gide, servi de manteau à des intérêts politiques. C'était donc là où, pour tant de raison, depuis si longtemps, Gide comptait tant d'amis, qu'il était tentant de revenir, l'année suivante, prendre une revanche sur l'opinion.

III. Bilans

Pour une raison qu'on ne trouve pas mentionnée, mais qui paraît évidente, l'exploitation commerciale du film avait été retardée : ayant manqué le coche en janvier, à l'occasion de la prépublication de Gide, le film devait maintenant attendre la sortie du livre. Or, les presses allaient le livrer fin juin ; on le trouverait à l'étal des libraires dans les premiers jours de juillet. C'est donc avec une longueur d'avance, à partir du 10 juin, que le film fut enfin présenté au public. En effet, à peu près au moment où la Maison des Missions entrait en émoi, Jean Tédesco, dont les droits avaient été réservés dans le contrat signé avec P. Braunberger, clôturait la saison « *cinématogra-*

phique » du Vieux-Colombier, en projetant le *Voyage au Congo* jusqu'au 8 juillet 1927. Même en tenant compte du fait que Paris ne comptait à l'époque guère plus de 40 salles (39) et que, par conséquent, l'« *exclusivité* » signifiait quelque chose, force est de constater que, confinée dans un circuit marginal, à l'écart des grandes maisons de production, et à une période de l'année peu propice aux prolongations, l'exploitation commerciale du film fut modeste. Après la clôture estivale du théâtre-cinéma, l'exclusivité se poursuivit dans une salle du boulevard des Italiens, également dirigée par J. Tédesco : *Le Pavillon*, dont il assura, sans interruption, la saison d'été du 15 juillet au 15 septembre. Au total, le film connut un succès d'estime, mais limité : peu d'articles dans la presse (40), et pas de carrière commerciale à l'issue des trois mois d'exclusivité. Rien de comparable, par exemple, au succès soutenu de *La Croisière noire*, sorti au printemps 1926, et, par la suite, régulièrement repris dans les salles de quartier. En regard, le *Voyage au Congo* ne bénéficia d'aucune reprise publique à Paris en 1927 et 1928 (41). Au début de 1928, on se tourna vers l'étranger : Marc fit avec Gide le voyage de Berlin, fin janvier, dans l'espoir de négocier avec l'Allemagne (42).

Six mois plus tard, le voyage de Bruxelles, effectué fin mai 1928, apparaît comme l'occasion d'un bilan : un adieu à ce qui fut le meilleur du voyage, au moment que toute l'expérience, une fois les livres parus, le film projeté, se range dans le souvenir et la mythologie personnelle. Pour mettre le film en valeur, la conférence de Bruxelles emprunte évidemment la voie suivie par Allégret, celle du documentaire ambigu, partagé entre l'exactitude et la beauté, dans sa double postulation au reportage et à l'œuvre d'art. Pour tenir une telle gageure, éviter les écueils dressés par une pratique mélangée, l'écrivain va devoir osciller constamment du plan esthétique au plan moral, et, en première apparence, se détourner de la démarche égotiste, ordinairement la sienne. Ne souligne-t-il pas en effet le parti-pris d'*absence* du voyageur européen dans ces images ? Aucun faux pittoresque n'y évoque l'héroïsme de l'aventure, de sorte que l'intérêt est censé se concentrer entièrement sur les peuplades primitives, afin de « *les montrer au naturel ; c'est-à-dire après un lent apprivoisement, lorsque leur vie n'est plus dérangée par la présence du Blanc* ». A lui seul toutefois, ce postulat délicat fait problème, puisqu'il pose que le Blanc peut, à volonté, s'évanouir de la scène comme un *deus ex machina*. Mais une telle ingénuité traduit, à l'insu même des intéressés, la situation supérieure

du colonisateur face au colonisé, et, sous couvert de bonnes intentions, déréalise la situation concrète de l'indigène, en pré-supposant que l'intrusion du Blanc, qui s'aveugle ou s'innocente sur ses pouvoirs effectifs ou virtuels, peut être inoffensive ou inopérante. Or on a vu, il y a peu, par l'exemple de quelques tournages, qu'il en allait différemment. Le caractère insidieux d'une telle présentation est donc d'occulter le rapport colonial, en même temps qu'elle substitue à cette réalité politique, historique, une image de rêve de l'existence indigène, dont la distorsion par rapport au réel est façonnée tant par l'idée que la vie primitive a pu se maintenir inaltérée depuis les origines (et que l'explorateur expert peut la retrouver au naturel — comme si la vie du Noir n'était pas en permanence dérangée par la présence/absence du Blanc) que par la recherche sélective du beau. Ainsi, le conférencier ne refuse un premier exotisme de pacotille — le voyage de quelque Tartarin au Congo — que pour installer une autre illusion. La soi-disant « absence » n'est que le mirage de sa bonne conscience.

Cette illusion se déchire en révélant ses origines gidiennes, qui constituent l'élan du départ : un « *goût d'évasion* », associé au « *désir de se perdre et de s'oublier dans autrui* » — « *le plus grand secret du bonheur* » est-il dit ; quelques lignes plus loin, Gide parle encore, incidemment, de « *l'oubli le plus grand possible [...] de toutes nos préoccupations personnelles* ». Ainsi cette esthétique de l'absence communique, est en concordance, avec les motivations secrètes du voyage, qui, pour une part, vise à s'abstraire, au moins temporairement, d'une situation douloureuse — les relations avec Madeleine. Avec l'espoir — c'est l'autre face du départ — de trouver une autre vie, et de réintégrer une communauté. Cette aspiration se lit dans les développements relatifs à l'impératif de sympathie : « *sans quelque amour on ne parvient à rien comprendre et tout ce que l'on comprend bien cesse de nous paraître étrange* » — un message de compréhension qui s'applique au Noir aussi bien qu'au disciple de *Corydon* ! L'utopie personnelle n'est jamais si bien mise en scène que lorsque le discours outrepassa l'image et s'extasie sur un bonheur orgiaque, qu'elle est impuissante à traduire : « *combien admirablement ces peaux noires se mêlent et s'harmonisent dans la grande symphonie végétale, — au point que les corps se distinguent à peine des troncs des arbres et semblent mythologiquement métamorphoser leurs membres en branches et en lianes* ». Cette métamorphose « *mythologique* » de l'homme-liane fait bien entendu ressurgir une constante de

l'itinéraire gidien : l'alliance harmonieuse de l'homme avec la nature, qui, plus loin, produit un autre temps fort, lorsque la conférence évoque *« l'intérêt profond que présentent ces races humaines primitives, encore si peu entamées à notre contact, de ces races nues et qui n'ont point honte de l'être »*. Car ici se dessine la région où vivre, — éden de la nudité, de l'innocence, parmi des hommes en deçà de la honte. Si puissant est cet exotisme intérieur qu'il décolore et désintègre celui, tout extérieur, des paysages. Ni la savane monotone, ni la forêt profonde, ni la grande étendue du Tchad, ne répondent à l'attente, parce que, comme il était dit déjà dans la relation du voyage, l'illimité immerge l'individu, ne lui permettant pas d'appréhender ses contours — tout le contraire du désert, dont la nudité exalte la puissance du regard, et dégage le relief d'une solitude.

Sous-jacente au début, cette question de l'individualité devient prépondérante dans les dernières pages d'une conférence, rédigée de façon sinueuse pour épouser les flux et reflux de la conscience. Ayant, pour commencer, révélé l'élan du départ, un appétit d'étrange, elle trace, après cela, les limites de l'acceptation, qui constituent l'incitation au retour ; car le voyage finit par sécréter le désir d'en finir, de revenir à la civilisation, donc à l'individualisation — un point, logiquement, aux antipodes du début, lorsque le voyageur, on s'en souvient, prônait l'oubli de soi. Mais il est, dans l'expérience du voyage, un temps pour se défaire, et un temps pour se refaire. En quelques lignes d'une dialectique accidentée, successivement, Gide fait l'éloge de la civilisation en tant qu'elle favorise la différenciation individuelle, et redoute (peut-être à cette date en pensant aux Soviétiques) la menace d'une nouvelle barbarie qui effacerait l'individu. Or, par un retournement paradoxal, ce barbare menaçant, au lieu de le condamner, voilà qu'il le courtise. C'est qu'on a sauté brutalement du plan social au plan psychologique, voire psychanalytique : il s'agit maintenant du barbare intérieur *« en chacun de nous, qui sommeille »*. Traduisons : le moi qui échappe aux lois. Telle est donc la morale ultime du voyage : un appel au respect — retour aux sources, ou retour à soi, éloge de la *différence*, à travers ce moi barbare, qui, de manière universelle et symbolique, la signifie, dans son aspect le plus radical. Loin d'être un danger, comme le clame un Massis, ce moi barbare est le germe d'une renaissance : *« Rien de plus intéressant que de le retrouver à l'état natif, de mieux propre à nous enseigner ses ressources souvent encore insoupçonnées et comment il sied d'en tirer parti, plutôt*

que de chercher à le supprimer ou le réduire ». Car réduire une différence, c'est les menacer toutes.

A côté de cette ligne d'argumentation personnelle, et même intime, la conférence de Bruxelles développe, de manière plus embarrassée, nous semble-t-il, une justification du point de vue esthétique adopté par le cinéaste. En parlant d'entrée de jeu du film comme d'une « œuvre d'art », Gide s'efforçait sans doute de couper court à la polémique. Mais il ne pouvait être quitte à si bon compte, car, s'agissant du documentaire, qui comporte une obligation de fidélité au réel, l'assimilation proposée bientôt au travail du romancier n'est pas perçue, par celui même qui la formule, comme tout à fait adéquate, parce que la recherche du beau n'est pas, sur le terrain documentaire, aussi gratuite que dans la fiction, et que l'embellissement du réel prend ici, le risque qu'on le qualifie de « tricherie ». Dès lors, il faut bien que l'artiste habille la recherche hédoniste du beau qui le conduit, d'un prétexte politique ou moral : la lutte contre le préjugé raciste — argument fragile, plutôt négatif (faire beau pour ne pas faire grotesque), lancé un an plus tôt, dans la polémique avec la Maison des Missions.

Lorsque, à son tour, Allégret prit la plume, pour rédiger son article, il avait bonne connaissance de la conférence de Gide ; plusieurs des arguments qu'elle avance se retrouvent dans les *Cahiers de Belgique*, sous une forme abrégée : l'absence de l'Européen, à travers le thème de l'« observateur secret », utilisant la caméra comme une glace sans tain ; et, de manière également attendue, la lutte contre le préjugé négatif à l'égard des Noirs, jointe à la conscience d'innover, de manière généreuse et marquante, en prenant le contre-pied du documentaire courant. Marc s'embarrasse moins que l'écrivain de considérations psychologiques ; les adhérences de son texte avec un imaginaire personnel complexe sont moins marquées. Son propos est aussi plus technique. Mais c'est chez lui qu'on lit, de la manière la plus directe, combien la recherche du beau est liée à une forme de sensualité charnelle : « *L'allongement du corps, le tremblement de la musculature du ventre dans certains efforts, le jeu du soleil sur les peaux mates ou que l'eau vient de rendre luisantes comme du bronze poli...* » Cependant, là où Allégret se détache le plus nettement de Gide, c'est pour qualifier sa manière, et affirmer la cohérence de son film. Car, quant à la recherche esthétique, il se place en retrait, par rapport à son aîné : « *Nous nous sommes efforcés de jouer « l'archet sur la corde »* ». Jusqu'à un certain point, Allégret réhabilite le documentaire dans son

film : s'il récuse l'exotisme spectaculaire, les « clous », les « gros effets », ce n'est pas pour se priver du pittoresque, mais il ne s'en contente pas. Aussi souligne-t-il, et à juste raison, l'équilibre maintenu dans son film entre les « scènes familiales » et les « morceaux à effet », entre le réalisme et l'exotisme. Mais surtout, à plusieurs reprises, il parle d'« harmonie générale », des « lois de la logique et de l'équilibre ». Cette insistance n'est pas dénuée d'intentions à l'égard de Gide, car c'est l'écrivain qui, le premier, avait ouvert une blessure, ravivée par la question du titre, en parlant de désordre et de décousu. Même s'il le dit *sotto voce*, l'article des *Cahiers de Belgique*, après la conférence de Bruxelles, n'a peut-être que cela d'important à ajouter : que son film est une œuvre à part entière, malgré ses sollicitations variées — puisqu'il est à la fois chronique du périple, respectant l'ordre de l'itinéraire ; documentaire, en multipliant les scènes de la vie domestique et les cérémonies sacrées ; enfin fiction, lorsqu'il reconstruit, croyant peindre l'affectivité primitive, l'idylle ingénue des jeunes Saras (43). Son *Congo bis* est tout cela sans doute, mais de manière plus complémentaire que contradictoire, car à travers ces vues éclatées s'ébauche une représentation syncrétique de la vie africaine, un film-chimère, moins ethnologique que fondamentalement mythique, non tant reflet exact du réel, que fruit élaboré, daté, d'une imagination européenne.

P.S. Que M^{me} Catherine Gide et M^{me} Rosch trouvent ici l'expression de nos remerciements pour avoir autorisé la republication dans le *B.A.A.G.* des deux textes commentés.

NOTES

1. Voir notre analyse thématique du film dans les pages suivantes.
2. « *Bypeed n'a en vue que des scènes et moi je n'arrive plus à suivre mon ensemble* », *Carnets du Congo*, p. 230.
3. *Ibidem*, p. 229.
4. Voir notre Introduction, aux *Carnets du Congo*, Presses du C.N.R.S., 1987, p. 50, et la note 106, dont la teneur est ici mise en question.
5. *Carnets du Congo*, p. 168 et 228.
6. *Retour du Tchad*, Pléiade, p. 925.
7. *Ibidem*, p. 932.
8. *Carnets du Congo*, p. 217.
9. *Retour du Tchad*, Pl. p. 922.
10. *Carnets du Congo*, p. 216.
11. *Ibidem*, p. 217. Terme pareillement employé par Gide : *Retour du Tchad*, Pl., p. 921.
12. *Retour du Tchad*, Pl. p. 931.
13. *Retour du Tchad*, Pl. p. 924-925.
14. *Retour du Tchad*, Pl. p. 924.
15. *Retour du Tchad*, Pl. p. 932.
16. Voir notre analyse thématique, 2^e bobine.
17. *Carnets du Congo*, p. 236.
18. *Voyage au Congo*, Pl. p. 837.
19. M. Allégret à A. Gide, 11 juin 1926, inédite, arch. privées.
20. *Ibidem*.
21. Bibliothèque J. Doucet, reproduite dans Sedat Jobe, *L'Expérience africaine d'André Gide (1925-1926)*. Grenoble, Thèse III^e cycle, 1976, p. 119.
22. *Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 295.
23. *Corr.* t. I, p. 298.
24. *Ibidem*, p. 301.
25. Bibliothèque J. Doucet, reproduite dans Sedat Jobe, *op. cit.*, p. 125.
26. *Corr. Gide-Dorothy Bussy*, t. II, p. 84.
27. A. Gide à M. Allégret, 26 janvier [19]27, inédite, arch. privées.
28. A. Gide à M. Allégret, [28 janvier 1927], inédite, arch. privées.
29. *Ibidem*, t. I, p. 85.
30. Archives privées.

31. *Cinémamémoire*, Centre National de la cinématographie - Centre G. Pompidou, 1987, p. 48.
32. Lettres d'A. Lamblin à A. Gide du 20 mars 1927, et de F. Challaye à A. Gide, du 23 mars 1927, toutes deux inédites, archives privées.
33. *Le Congo français, Cahiers de la Quinzaine* (12^e cahier, 7^e série), 1906), 112 p. Gide, dans le *Voyage au Congo*, (1^{er} novembre, Pl. p. 749, n. 1) cite une édition ultérieure.
34. Lettre de F. Challaye à A. Gide, 6 février 1927, inédite, archives particulières.
35. *Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 306-307. La proposition de Poirier resta sans suite.
36. Lettre de Charles de Noailles à M. Allégret, 6 mai 1927, inédite, archives privées.
37. Voir notre Introduction aux *Carnets du Congo*, p. 17-19.
38. Inédite, archives particulières.
39. En observateur pressé mais aigu, M. Sachs (*Au temps du Bœuf sur le toit*, Grasset, rééd. 1987), note, d'année en année, la marée montante du cinéma dans la capitale : 11 salles en 1919 (p. 41), 32 en 1921 (p. 151), 43 en 1922 (p. 155). Nul doute que le jeune Allégret, au moment de choisir sa voie, n'ait été aspiré par l'engouement croissant du public pour cette expression nouvelle et en pleine expansion.
40. Signalons, sans souci d'exhaustivité, les recensions favorables d'E. Vuillermoz dans *Le Temps*, 18 juin 1927, p. 4 ; de J. Tédesco, dans *Cinéa-Ciné* du 1^{er} juillet 1927, p. 12-13 ; et celle du *Soir*, 13 août 1927.
41. Dépouillements de *La Semaine à Paris*, de juin 1927 à décembre 1928.
42. Voir la lettre de Gide à Coppet, 3 février 1928, reproduite dans Sedat Jobe, *op. cit.*, p. 128-129.
43. Sur ces trois aspects, et sur la cohérence du film-chimère, voir notre Introduction aux *Carnets du Congo*, p. 51-52.

CONFERENCE DE BRUXELLES

par André GIDE

Allocution prononcée le 22 mai 1928
pour la projection du film *Voyage au Congo*

L'œuvre d'art que prétend être un film offre ce grand avantage de pouvoir se passer de traduction, d'intermédiaires et d'interprètes. Encore qu'il ne soit pas précisément ma production personnelle, puisque c'est mon compagnon de voyage, Marc Allégret, qui l'a tourné, il répond assez exactement, car notre entente fut parfaite, aux mêmes préoccupations qui dictèrent mes livres. Et tout d'abord vous y trouverez ce goût d'évasion, ce besoin d'aventure qui précipitait vers le risque de l'inconnu mon *Enfant Prodigue*. Je pense que vous y sentirez également le désir de se perdre et de s'oublier dans autrui, qui me paraît peut-être le plus grand secret du bonheur, et qui va tout à l'encontre du reproche que se plaisent à m'adresser certains critiques, de n'avoir jamais su peindre que moi dans mes livres. Si ce film diffère du plus grand nombre des films de voyage qu'il m'a été donné de voir, c'est que, précisément, Marc Allégret et moi nous nous en sommes complètement absentés. La plupart de ces films de voyage en pays lointains se plaisent à nous montrer les sauvages dans leurs rapports avec le voyageur. Et lors même que celui-ci n'est plus visible, l'on sent constamment sa présence. Ce n'est point par rapport à nous que nous vous présenterons les peuplades indigènes parmi lesquelles nous avons circulé. Nous avons tâché de les voir et de vous les montrer au naturel ; c'est-à-dire après un lent apprivoisement, lorsque leur vie n'est plus dérangée par la présence du Blanc.

Nous n'y figurons pas nous-mêmes, nous n'avons cherché à faire valoir ni les difficultés ni les dangers de notre voyage.

Vous ne nous verrez pas attaqués par les anthropophages, encore que les races parmi lesquelles nous avons circulé pendant dix mois soient, pour la plupart, d'anciennes tribus cannibales ; ni par les crocodiles ou les serpents, ni par les fauves, ni par les fourmis. Notre souci constant a été de permettre au spectateur de vivre, ainsi que nous faisons nous-mêmes, dans l'oubli le plus grand possible de notre culture, de notre civilisation, de toutes nos préoccupations personnelles : Nous nous sommes placés devant les indigènes du centre de l'Afrique, comme le romancier se place devant un personnage qu'il veut peindre. J'estime qu'il ne s'agit pas seulement de montrer ses attitudes et ses gestes, mais aussi de les rendre compréhensibles. Et, pour cela, il ne s'agit pas de les expliquer, mais bien de les présenter sous le jour le plus favorable ; un jour à la lumière duquel disparaisse presque leur caractère d'étrangeté, à la lumière duquel ses gestes nous paraissent presque naturels.

Toute œuvre d'art est une œuvre de sympathie ; sans quel amour on ne parvient à rien comprendre et tout ce que l'on comprend bien cesse de nous paraître étrange.

Nous n'avons donc point cédé à ce facile plaisir d'étonner, que l'on sent si souvent dans les films exotiques. Si, pourtant, j'en excepte quelques admirables (et je songe tout particulièrement à *Chang* (1) ou à *Moana* (2)). Rien ne m'attriste ni ne me scandalise autant que ce besoin si fréquent de ne nous montrer, de tous les indigènes, de préférence, que les plus déformés, les plus grotesques, les plus hideux. Parfois même, en regard de certaines laideurs, l'on croit devoir nous montrer quelques très beaux spécimens de la race blanche, de manière à bien affirmer la supériorité de celle-ci. Le nègre sert de repoussoir ; il est là pour exciter le rire, la moquerie, le contentement de soi. Et de même, l'on oppose nos coutumes aux leurs, nos danses à leurs danses, notre raffinement à leur grossièreté, cela plaît à un certain public qui aime à être flatté, et trouve plaisir à penser : « Merci, mon Dieu, de ne m'avoir pas fait naître nègre ». Ce n'est pas à ce public que notre film s'adresse.

Je pense que dans chaque race, de même que dans chaque être il y a quelque possibilité de beauté, qu'un regard attentif et chargé de sympathie peut découvrir. Un certain nombre de races au milieu desquelles nous avons vécu et que nous vous présentons sur l'écran, se sont maintenues très pures. Que nous ayons choisi de préférence les plus parfaits représentants de

ces races, les êtres les plus sains, les plus robustes, les mieux constitués, il va sans dire. Il me paraît que ce choix était légitime et qu'il n'y a point là de tricherie. Il s'agit ici, comme dans toute œuvre d'art, de dégager les lignes principales de l'extrême enchevêtrement de la vie. L'effort de l'opérateur n'est qu'un effort de simplification. Et tout va bien, me semble-t-il, s'il n'apporte dans son choix qu'un grand désir de rendre plus accessibles, plus lisibles pour ainsi dire, certains éléments de beauté.

Malgré toutes les circonstances adverses de chaleur extrême et de difficulté de transport qui risquent de gâter les pellicules, qui rendent impossible le développement sur place ; malgré la lumière souvent imparfaite et voilée, il me paraît que ce film, dans les parties les plus réussies, rend l'impression visuelle de ce pays mieux qu'il ne pourrait rendre celle d'aucun autre pays où les couleurs sont plus variées. L'on s'attend, bien à tort, en Afrique Equatoriale, à trouver avec une lumière beaucoup plus intense, des nuances beaucoup plus vives, des feuillages bariolés, des fleurs plus éclatantes, des papillons et des oiseaux plus somptueux. Durant la saison des pluies un ciel généralement très pur succède aux tornades violentes mais, dans la saison sèche, celle où nous avons circulé de préférence, car elle présente de plus grandes commodités, une sorte de brume de chaleur étouffe les rayons obliques et le soleil ne parvient à traverser ce rideau grisâtre, souvent, que lorsqu'il est déjà très élevé dans le ciel. Les feuillages sont d'un vert si foncé qu'il paraît noir. La plupart des oiseaux, des papillons, des insectes sont bruns, noirs et blancs. Même la peau sombre et mate des indigènes est beaucoup moins trahi par la photographie que ne le serait sans doute une nudité blanche, où viendraient se jouer et chatoyer tous les reflets. Et si, dans certains sous-bois inondés, l'ombre de la forêt équatoriale est trop épaisse pour permettre à la photographie de raconter combien admirablement ces peaux noires se mêlent et s'harmonisent dans la grande symphonie végétale, — au point que les corps se distinguent à peine des troncs des arbres et semblent mythologiquement métamorphoser leurs membres en branches et en lianes — du moins pourrez-vous admirer en plein soleil, le lustre de ces peaux lavées, les corps, au sortir d'un fleuve, prendre un aspect de bronze ou de jade, un éclat d'un instant que la chaleur aussitôt va ternir.

Certains nous ont reproché de n'avoir pas donné plus de paysages. Ce reproche m'a laissé quelque peu perplexe. Je

crois que j'aurais été le premier à le formuler si je n'avais pas vécu dans ce pays. Mais, il faut bien reconnaître que le pays lui-même n'est pas là-bas d'un très particulier intérêt, sinon pour le naturaliste. Le peintre n'y pourrait, je crois, trouver d'autre motif, que précisément le corps humain. L'on circule durant des jours et des semaines dans des régions d'une extrême monotonie, où sitôt au sortir de la forêt étouffante s'étend une sorte de savane informe, couverte de très hautes graminées qui empêchent la vue de s'étendre. Une steppe semée de-ci de-là d'arbres souvent gigantesques, mais dont l'œil ne peut guère mesurer la hauteur par absence de points de repère, et parce que tout dans ce pays illimité est énorme. Oui, vraiment, celui qui partirait pour le Congo à la recherche de paysages admirables serait déçu. Je parle ici du Congo français ; je crois le Congo belge plus pittoresque. Rien de pareil, à beaucoup près, aux sublimes vues du désert.

Le lac Tchad lui-même, dont l'œil ne peut saisir l'ensemble, n'est, dans son détail, pas plus beau que les marais ou les étangs des environs de Cette, et que, sans doute, de beaucoup d'autres que j'imagine mais que je ne connais point de vue. Il n'est pas jusqu'à la forêt vierge, du moins dans la partie que nous avons traversée, qui m'ait, je dois le dire, quelque peu déçu. Nombre de voyageurs m'ont dit que cette grande forêt équatoriale africaine ne supportait pas la comparaison avec celles du Brésil ou des Iles de la Sonde, et je l'accepte volontiers. Qu'est-ce donc qui rend ce pays si attirant ? qui fait que, malgré tout, je me félicite de l'avoir choisi entre tous, qu'il m'a tout au contraire laissé le tourmentant désir de retourner là-bas, de préférence peut-être à toute autre terre plus lointaine encore : c'est l'intérêt profond que présentent ces races humaines primitives, encore si peu entamées à notre contact, de ces races nues et qui n'ont point honte de l'être.

Ces races primitives présentent pour un psychologue encore un autre intérêt. Elles apprennent à l'homme civilisé à se mieux connaître. Pour bien se connaître, pour bien se voir, il faut tout d'abord se quitter. C'est en la voyant de l'étranger que chacun de nous respectivement, peut comprendre le mieux sa patrie. C'est au sein de la sauvagerie africaine que j'apprends à connaître mieux la civilisation européenne dont chacun de nous fait partie, et à laquelle nous travaillons tous. Un des caractères les plus particuliers, les plus difficiles à admettre pour nos esprits européens civilisés, c'est l'extrême difficulté des indigènes de l'Afrique Centrale et en général des tribus

demeurées à l'état primitif, de se séparer individuellement de leurs clans, de leurs tribus, de leurs races. Chacun ne dit pas « je » mais « nous ». Il ne parvient pas, si étrange que cela nous paraisse, à se considérer comme une personnalité distincte, à parler de lui à la première personne. Il ne croit pas à sa naissance ou à sa mort, il ne commence ni ne cesse d'être ; il se confond. Il nous force à comprendre que l'individu n'a été qu'une lente conquête sur l'informe, sur l'indistinct. C'est à partir de cette différenciation que commence la civilisation. Rien de tel qu'une plongée dans la sauvagerie pour vous faire apprécier la culture, qu'une plongée dans le collectif pour vous rendre individualiste. Point de civilisation possible sans différenciation.

Différenciation des individus, différenciation des peuples et des nationalités. Et que la notion de l'individu soit la première création et invention de la civilisation, il est d'autant plus intéressant de le constater et de le comprendre, aujourd'hui, que cette notion de l'individu tend à se perdre et à se dissoudre. Le retour à la barbarie reste toujours à craindre. Le barbare, point n'est besoin d'aller jusqu'au Congo pour le trouver. Il est en chacun de nous, qui sommeille : plus ou moins apprivoisé ou dompté ; plus ou moins profondément enfoui sous les sédiments patiemment apportés par la culture. Rien de plus intéressant que de le retrouver à l'état natif, de mieux propre à nous enseigner ses ressources souvent encore insoupçonnées et comment il sied d'en tirer parti, plutôt que de chercher à le supprimer ou le réduire.

L'on m'a dit que la jeunesse, aujourd'hui en Belgique, commence depuis quelques années à se rendre compte du prodigieux intérêt que présente votre colonie équatoriale. Elle n'est, après tout, pas très différente de la nôtre, encore que beaucoup plus riche, en particulier dans certaines parties plus septentrionales (je songe spécialement aux mines de Katanga). Vous avez, en outre, cet autre avantage sur nous que vous pouvez concentrer sur votre Congo tous vos efforts. De là le degré de prospérité que notre colonie peut, hélas ! envier à la vôtre. Si, peut-être, la présentation de ce film contribue à attirer vers ces terres lointaines, si captivantes, l'attention de vos jeunes gens, de votre « future vigueur », je me tiendrai pour satisfait : heureux d'apporter ainsi mon aide en témoignage de reconnaissance et de sympathie fidèle à une nation amie.

NOTES

1. Film américain, réalisé par Merian Cooper et Ernest Shoedsack. Exploitant le succès récent des films de R. Flaherty, il présentait, avec une ampleur spectaculaire, plusieurs scènes de chasse aux fauves dans la jungle siamoise. La version française en fut tirée par P. Morand. Le lancement fut un des événements de la saison cinématographique parisienne de l'hiver 1927-1928 : la présentation du film coïncida avec le gala d'inauguration, le 24 novembre 1927, devant un parterre de ministres, de maréchaux et d'ambassadeurs, de la nouvelle salle Paramount, boulevard des Italiens, construite à l'emplacement de l'ancien Théâtre du Vaudeville.
2. Film de R. Flaherty, que Gide avait vu à son retour du Congo (v. *Journal*, Pl. t.I, p. 818, 25 juillet 1926).

VOYAGE AU CONGO

par Marc ALLEGRET

Article publié

à l'occasion de la projection du 22 mai 1928 à Bruxelles
en la salle de l'Union Coloniale,
sous les auspices des *Cahiers de Belgique* et du Club du Cinéma

Notre voyage au Congo n'a pas été une expédition cinématographique. Circulant à pied, seuls, André Gide et moi, nous n'avions emporté qu'un matériel très réduit. Impossible de développer en route. Les scènes enregistrées « rendraient-elles bien » ? Il fallait attendre d'être de retour pour le savoir ; consentir à tourner tout le film, sans espoir de retouches, avant de voir les premiers résultats. Ce négatif mystérieux se promènerait (non développé) pendant dix mois sur la tête des porteurs, dans des petites caisses capitonnées de poudre de liège, grillé par le soleil et moisi par l'humidité... L'emballage résisterait-il ? Malgré tous les soins dont il était entouré, le négatif ne serait-il pas détérioré au point d'être inutilisable ?...

On n'explique pas un film. A plus forte raison, lorsqu'il s'agit d'un film de ce genre, fait dans des conditions difficiles, il est malaisé pour le réalisateur de parler de la bande qu'il présente au public : il est souvent tenté d'invoquer les difficultés rencontrées en route (et dont le public n'a pas à tenir compte) et de parler plus du film tel qu'il aurait dû être, que tel qu'il est réellement.

Il nous a semblé que souvent dans les documentaires, les metteurs en scène sacrifiaient l'harmonie générale à la mise en valeur de certains « clous » ; que parfois ils mutilaient l'aspect

des choses dans l'espoir de ménager de plus gros effets ; que souvent enfin les scènes retraçant les difficultés ou les dangers courus le long du voyage, l'emportaient en nombre et en importance sur les scènes se rapportant réellement au pays — et peut-être sur les dangers réels. Nous avons délibérément supprimé de notre film tout ce qui pouvait rappeler proprement le voyage, tout ce qui pouvait donner l'idée d'effort, de risque ou d'aventure. Nous souhaitions que le spectateur fût aussitôt enveloppé, comme nous l'avions été nous-mêmes, par l'atmosphère de ce pays mystérieux ; et qu'il devînt indiscrètement l'observateur secret d'une humanité sans histoire. C'est pourquoi dans le *Voyage au Congo* les scènes d'ensemble, les morceaux à effet ne sont pas considérés comme plus importants que les scènes familiales. Nous n'avons pas cherché à abolir la surprise, mais bien à maintenir toute chose à sa place. Ainsi seulement s'expliqueront, ainsi paraîtront comme naturels les coutumes les plus étrangers, les gestes les plus déconcertants. Au lieu de présenter les danses nègres comme des diableries effrénées, de montrer seulement l'aspect barbare ou saugrenu des tatouages, des peintures, des accoutrements, nous avons tâché de les rendre aussi compréhensibles que possible, nous avons eu souci de leur laisser leur qualité de particulière élégance. Bien des coutumes de ces peuplades sont assez voisines de nos coutumes européennes, témoignent des mêmes nécessités ou des mêmes préoccupations (décorations officielles, maquillage des femmes, etc.) pour que, présentées d'une façon compréhensible, elles ne fassent plus rire comme font rire les choses grotesques, mais seulement sourire à l'aspect nouveau d'un ridicule qui nous est familier. Ainsi les gestes coutumiers qui pourraient paraître incongrus, une fois remis à leur place, tout en gardant leur pittoresque intime, ne provoquent plus l'ahurissement.

Il nous a semblé de même que, dans un film de ce genre, la technique devait être subordonnée à l'ensemble, et être employée avec tant de discrétion et d'à-propos, que le spectateur ne la remarquât jamais. La recherche des effets, des beaux clichés, aboutit trop souvent à une mosaïque qui trahit les lois de la logique et de l'équilibre. Nous nous sommes efforcés de jouer « l'archet à la corde », comme disent les musiciens, en évitant autant que possible les petites touches discursives et désordonnées ; de développer, dans la mesure du possible, un thème ou une situation. Au cours de ces développements, nous avons pris prétexte des différentes scènes pour essayer, tout en restant dans le cadre de notre sujet, d'étudier le corps humain

le jeu libre des membres et des muscles. Les vêtements éti-quent nos gestes. Les indigènes qui ont toujours été nus, se meuvent avec une aisance qui fait penser à la grâce, à la précision, à la force contenue que nous admirons chez les tigres ou chez les chats. L'allongement du corps, le tremblement de la musculature du ventre dans certains efforts, le jeu du soleil sur les peaux mates ou que l'eau vient de rendre luisantes comme du bronze poli...

Les indigènes de beaucoup de peuplades sont à la fois accueillants et craintifs : ils sont aussi difficiles à saisir au naturel que les animaux sauvages. Nous nous sommes servis, presque tout le temps, d'un objectif à très long foyer ou même d'un téléobjectif (ce qui nous empêcha dans certaines scènes de prendre les gros plans qui auraient été intéressants), et cependant il était difficile de triompher de l'appréhension que l'appareil causait à ces êtres superstitieux, qui gardaient toujours une crainte vague, en sachant que nous nous emparions de leur image ; une partie d'eux-mêmes entraînait dans une boîte et allait être emmenée on ne sait où. Il nous est arrivé dans certaines régions d'être obligés, pendant longtemps, de faire semblant de « tourner » avec un appareil vide, afin d'appri-voiser les indigènes. Dans d'autres villages, nous laissions croire que nous ne tournions que lorsque tout était fini. C'est ainsi que nos « acteurs » restaient intimidés, gênés, figés aussi longtemps que nous faisions la mise au point, puis lorsque nous commençons à tourner, croyant que nous ne nous occupions plus d'eux, ils se remettaient à vaquer naturellement à leurs occupations. Il faut ajouter que souvent nous étions obligés, pour communiquer avec les Noirs, de passer par le truchement successif de deux ou trois interprètes, ce qui complique extraordinairement les opérations. On serait alors tenté de céder à l'erreur de montrer aux indigènes ce que l'on attend d'eux, par des gestes qu'ils s'appliquent gauchement à imiter, perdant aussitôt toute spontanéité, toute aisance, tout naturel. Ils ont un alphabet de signes conventionnels absolument différent du nôtre. Comment deviner en effet que pour exprimer sa tristesse une jeune fille se frotte l'estomac ? et que le signe qui pour nous veut dire « va-t'en » signifie pour eux « viens ». Ou encore que pour donner à boire à son petit enfant, la mère, prenant l'eau dans sa main, laisse couler cette eau le long de son pouce qui sert ainsi de tétine au bébé.

Mais s'il est des scènes que nous avons eu la chance de surprendre, de pouvoir enregistrer d'une façon heureuse, com-

bien nous avons de regret en pensant à toutes celles que nous n'avons pu filmer, soit que nous en ayons été empêchés par les circonstances adverses, soit qu'elles ne puissent encore être enregistrées dans l'état actuel de la technique. Dans la grande forêt, loin de la lumière, le nègre nu qui se glisse silencieusement parmi le feuillage luisant, d'un vert presque noir, à la poursuite de quelque gibier farouche. Les branches nouent leurs épines au ras des rivières de thé épais, où les lances de soleil piquent des étoiles... Et toute la vie nocturne des villages. La terre rend au ciel sa chaleur. Un souffle s'élève, qui fait un instant trembler les feux. Les enfants chantent déjà derrière une case ; un appel de tam-tam, les danses se forment... Attendez-nous !

Les Cahiers de Belgique, mai 1928, n° 4, p. 138-143.

ANALYSE THÉMATIQUE DU VOYAGE AU CONGO DE MARC ALLÉGRE

par D. Durosay

Notre analyse porte sur le matériel de projection déposé au Service des Archives du film du Centre national de la cinématographie (Bois d'Arcy) par le producteur M. Pierre Braunberger, à l'obligeance duquel nous devons l'autorisation de consultation. Actuellement, ce film existe en deux versions, 35 et 16 mm. Dans sa version 35 mm nitrate (cote 138 276 à 138 281), le film est constitué par 6 bobines, totalisant 1676 m, sur 94 minutes. Nous avons précisé, dans cette analyse, la limite de chacune des 6 bobines - et aussi, pour la copie safety 16 mm qui n'en comporte que deux, pour un total de 689 m et 91 minutes (cote 138 282 à 138 283), celle de la seconde bobine. Cette deuxième version, par rapport à la copie 35 mm, souffre de quelques coupures minimes à l'intérieur des séquences. C'est sur elle que nous avons établi le minutage des grandes parties du film, reculant devant un minutage exhaustif de toutes les séquences. Ces minutages sont rejetés en fin de ligne, au terme de l'analyse des grands ensembles distingués. Ni l'une ni l'autre version ne comporte plus aucun intertitre. Chaque intertitre supprimé devait représenter 3 ou 4 m de pellicule. L'emplacement des suppressions est souvent repérable par une succession de noirs ou de rayures. Une partie de ces cartons est conservée dans un ensemble de fragments ou reliquats, également déposés aux Archives du film. Nous les avons restitués, dans cette analyse, là où leur emplacement paraissait évident. Ils sont présentés entre guillemets, en gras, à l'intérieur des crochets aigus, sous la forme : <<carton">.

Selon Jean Tédesco, directeur du Vieux-Colombier en 1927, où fut projetée la version originale, celle-ci faisait 2 000 m (voir *Cinéa-Ciné*, 1er juillet 1927, p.12) - longueur habituelle pour ce genre de film. La version 35 mm ne comporte aucune indication de production, mais sa première image affiche en gros titre : "1928" - date erronée puisque le film fut projeté à Paris dès 1927. La date de cette copie est incertaine; elle est nécessairement antérieure à 1961, année d'interdiction définitive des supports nitrate, mais on sait que le processus d'élimination progressive avait été amorcé dès décembre 1950. Il se peut que l'on ait affaire à une copie de travail, non destinée à l'exploitation (ce qui expliquerait l'absence des intertitres, supprimés peut-être par souci d'économie), tirée vers 1950 pour les besoins de Marc Allégret, désireux de sélectionner quelques fragments de son *Voyage au Congo* à intégrer dans le film interview d'André Gide, qu'il préparait, et dont Pierre Braunberger devait être, cette fois encore, le producteur. Ce qui est sûr, c'est que figure, dans les archives de Marc Allégret, un résumé analytique manuscrit, visiblement griffonné lors d'une projection. Nous l'avons désigné, lorsque nous y avons eu recours, par les initiales : M.A. [Marc Allégret]. Malgré son caractère elliptique, cette analyse reflète l'enchaînement des séquences de cette version 35 mm, que l'on peut supposer très proche, à l'exception des titres et des effets de colorations, de l'œuvre originale.

Plusieurs fois, la datation, la localisation des tournages ont été rendues possibles par les papiers de Marc Allégret, en particulier son journal de voyage, auquel on renvoie çà et là de façon précise sous le titre *Carnets du Congo*, (Presses du C.N.R.S., 1987), son agenda de poche, voire la note analytique dont nous avons parlé. Les références VC et RT renvoient à l'édition Pléiade du *Voyage au Congo* d'André Gide, tandis que éd. ill. fait référence à l'édition illustrée du même ouvrage, Gallimard, 1929, avec 64 clichés de Marc Allégret.

Les crochets [] isolent les commentaires d'éditeur, les références livresques présentées en *italique simple*, et les minutages, rejetés en fin de ligne.

Les crochets aigus <> signalent les séquences manquantes dans la version 16 mm.

Associés aux guillemets, et à l'italique gras, rappelons que les crochets aigus <<carton"> restituent quelques-uns des cartons manquants.

1ère bobine:

<1er carton : "LES ÉDITIONS / P. BRAUNBERGER / présentent". 2e carton : "VOYAGE / AU / CONGO". 3e carton : "Scènes / de la / Vie indigène / en AFRIQUE / EQUATORIALE". 4e carton : "Rapportées / par / André GIDE / et / Marc ALLEGRET". Générique manquant dans 35 mm et dans 16 mm>.

<"1928", carton manquant dans 16 mm>.

Sur le pont du bateau *Asie*. Personnalités et voyageurs (le capitaine, Gide et personnage féminin – peut-être Mme de Tréville).

<"La côte occidentale des Canaries">. Vues diverses d'une côte escarpée, prises du pont du navire.

<"Escale">. [Konakry ou Cotonou, selon M.A.]. Canots de débarquement manœuvrés par des noirs à la rame [Kroumens ?].

<"Des barques amènent de la côte les colons qui viennent saluer les passagers">.

<"Ils sont hissés à bord d'inconfortables nacelles">. Levage de la nacelle rudimentaire au-dessus du bateau. Passagers blancs se congratulant sur le pont... [1'29]

Carte globale du périple, regroupant tous les territoires traversés (A.E.F., Cameroun et Congo belge).

Autre carte de l'A.E.F., avec mise en relief, par tracé phosphorescent, du chemin de fer Matadi-Kinshassa, et du nom de Brazzaville.

<"Après 22 jours de mer, 2 jours de chemin de fer en Congo belge">. Vues de la ligne du chemin de fer de Matadi serpentant à travers la forêt.

<"Une gare">. Foule sur le quai de départ. Chargement du foyer de la locomotive alimentée au bois. Nouvelle vue du balast de la voie ferrée courant à travers la forêt.[0'50]

Carte de l'A.E.F., avec mise en relief, par tracé phosphorescent, du nom des quatre territoires qui la composent (Gabon, Moyen-Congo, Oubangui-Chari, Tchad).

Autre carte de l'A.E.F., avec mise en relief, par tracé phosphorescent, de l'itinéraire fluvial suivi de Brazzaville à Bangui.

<"Entre les îles de l'Oubangui">. Vues du fleuve. Un noir, seul dans sa pirogue, s'approche de la rive.

<"Il ne faut guère moins de 2 semaines pour remonter le fleuve jusqu'à Bangui">.

Vues globales d'un marché indigène. Plan rapproché sur un étal.

Une femme, assise par terre, se fait coiffer par une compagne.

Nouvelle vue du fleuve.

[1'20]

Carte du réseau routier de l'Oubangui-Chari.

Chutes de Boali aux environs de Bangui.

Imposant gîte d'étape [M.A.], constitué d'un corps central où se situe l'entrée, flanqué de deux cases plus hautes, en forme de tours, à toits de chaume pointus.

Danse de femmes [région Bambari ?], vêtues d'une jupe ou de tissu ou de lanières végétales, et portant coiffures faites d'un toupet de plumes [tournage attesté par les *Carnets du Congo*, p. 80 en date du 14 octobre 1925].

Marché au caoutchouc [M.A.], pesé dans de grands paniers.

[1'30]

Plusieurs longues séquences retracent la danse des Dakpas pour la cérémonie de circoncision [Bambari, M.A.; matin du 14 octobre, VC 729]. Les jeunes garçons ont le corps enduit de blanc et portent sur la tête "un casque de bois garni de pointes de dix ou vingt cms de long; autour des reins, une petite jupe en raphia" [lettre de M.A. aux siens, 22 octobre 1925]; la plupart tiennent un fouet à la main droite,

d'autres soufflent dans des trompes en bois, de deux modèles, un petit et un long; tambour étroit, mais de forme oblongue, pourvu d'une fente centrale sur sa partie supérieure. [3'05]

Carte de la région Massa-Mousgoum [erreur de montage au dire de M.A., et à juste titre, vu ce qui suit].

<"Les Bayas".

Carte du pays Baya. Carte et carton manquants dans 35 et 16 mm. > Feux de brousse provoqués, dans les hautes herbes (les hommes chassent à la sagaie de petits rongeurs; les femmes récoltent les sauterelles à proximité des flammes [M.A.; tournage attesté par les *Carnets du Congo*, p. 136, en date du 11 décembre 1925, durant l'arrêt forcé à Bozoum; voir aussi le 8, p. 133, et le 9, p. 136; les tournages ont pris place les 11, 12, et 13, selon l'agenda; après imprégnation et préparations, puisque l'arrivée à Bozoum avait eu lieu le 8] [2'05].

2ème bobine:

Plan général sur un village de cases rondes au toit de chaume pointu [Oubangui, M.A.; probablement le village du chef Nakoué à Bozoum, *Carnets du Congo*, p.139 et agenda].

Travail des femmes, portant demi tutus de raphia, maniant la houe [défrichage et repiquage du manioc, d'après une courte note du 11 décembre 1925, dans le petit carnet de pêle-mêles de M.A.].

Cueillette des feuilles tendres de manioc par deux jeunes femmes, bientôt rejointes par deux enfants. Plan rapproché sur l'une d'elle qui déterre un tubercule volumineux, l'exhibe devant l'objectif, avant de le passer à l'enfant.

Récolte et traitement de la racine de manioc [tournage attesté par les *Carnets du Congo*, p.139, en date des 12 et 13 décembre 1925, durant l'arrêt forcé à Bozoum]. Femme assise récoltant les tubercules.

Groupe de femmes chargeant leur panier de transport sur la tête, après y avoir placé un bouquet de feuilles, en guise de coussinet.

Cortège des porteuses vers le lieu de broyage. Les mêmes assises au flanc d'une pente rocheuse, non loin du village [description du site de Bozoum dans les *Carnets du Congo*, p. 134]. Ensuite, plans rapprochés sur les femmes : elles épluchent, lavent, font tremper les rhizomes dans des trous d'eau naturels.

Broyage du manioc à même la dalle rocheuse.

Dans une cour de village, portrait d'un groupe familial au grand complet devant sa case (ronde).

Sur la dalle rocheuse, ramassage de la farine, à l'aide d'un petit balai.

Dans le village à nouveau, à proximité d'une case, un groupe de femmes illustre, sur la même image, les trois stades de la préparation du manioc, didactiquement regroupés : pilage à droite, tamisage au centre, cuisson à gauche. Puis détail (en plans rapprochés) de chacune de ces opérations, et en particulier : cuisson de la boule de manioc.

Retour à la cour de case : près d'un foyer, une fillette confectionne une boule. Son travail fini, de contentement, elle éclate de rire devant la caméra. [6'25]

En pays sara, fêtes du nouvel an à Fort-Archambault.

Vue d'une rive de fleuve escarpée (sans doute débarcadère de Fort-Archambault); arrivée d'une course de pirogues.

Marché.

Déambulation de la foule sara. Plans moyens, en déplacement latéral, de gauche à droite, sur les femmes massées.

Fantasia.

Athlètes noirs lançant le javelot sur une cible.

Gros plans (nouveau déplacement latéral) sur la foule des hommes.

Combats de lutteurs, entrecoupés de plan généraux sur les assistants.

Grimpeurs à l'assaut d'un mât de cognac.

[4'38]

Plans moyens sur les bustes nus des joueuses de push-ball.

Partie de push-ball des femmes [cliché dans éd. ill. p. 124]. L'énorme ballon roule sur le sol au milieu de la mêlée, avant de s'élever au-dessus des têtes, et de la poussière du piétinement. Gros plan fuyatif sur une tête masculine, vue de l'arrière et coiffée d'un turban (arbitre ?). Remise en jeu de l'énorme ballon sur lequel fondent les femmes des deux camps.

[1'06]

3ème bobine :

Idylle entre deux jeunes Sara, Djimta et Kaddé. [Préparation du "mariage" dès le 28 décembre 1925, *Carnets du Congo*, p.156; recherche des "settings" les 9, 10, 11 janvier 1926, *Carnets du Congo*, p.158; filmages les 12, 13, 14, 15, *Carnets du Congo*, p.158. Photo de la troupe au complet dans éd. ill. p. 126, et portrait de l'héroïne, Kaddé, p.128].

Le cadre : vue du village.

Plan moyen sur Kaddé, portant, fixé sur la lèvre supérieure, en position verticale, un labret métallique circulaire de petite dimension.

Devant un grenier de paille surélevé, deux femmes [Kaddé et sa sœur, M.A.] pilent le mil à l'aide de deux très longs bâtons. Arrivée d'une troisième. Evacuation de la farine transportée dans un panier sur la tête. Cour de village (cases rondes à toits de chaume). Confection des galettes.

Kaddé et sa jeune sœur traversent une petite rivière, portant sur leur tête une calebasse.

Les deux femmes lavent à la rivière le mil [M.A.] contenu dans leur calebasse [tournage le 12 janvier].

Arrivée d'un cavalier (Djimta); il fait baigner son cheval dans la rivière, à proximité des femmes, qui bientôt délaissent leur besogne pour s'ébrouer; l'animal se cabre.

En sortant du bain, Kaddé se blesse au talon puis s'assied sur la rive pour examiner sa blessure.

Plan d'ensemble sur les jeunes femmes; la blessée s'avance en boitant.

Le cavalier les rejoint, propose sa monture, et hisse Kaddé sur la croupe.

La petite troupe s'éloigne, la blessée assise sur le cheval, suivie de ses compagnes portant sur leur tête les calebasses de mil.

Vue de l'intérieur de l'enclos familial (grenier et clôture de secco).

Kaddé s'approche du puits, remonte un sceau d'eau et le verse en douche sur un enfant placé auprès d'elle.

<"Les compagnes de Kaddé vont se baigner">. Scènes de bain général au bord de la rivière.

Près du puits, de nouveau; arrivée de Djimta, qui entre en conversation avec Kaddé.

En médaillon circulaire, aparté sentimental du couple.

Pendant ce temps, le bain général des femmes et des enfants se poursuit au bord de la rivière.

<"Djimta convient avec Kaddé du jour où il viendra la demander en mariage">. Nouveau médaillon du couple assis sur la berge.

<"Le prétendant doit acheter sa femme. Il est d'usage chez les Saras qu'il ne parle pas directement aux beaux-parents tant que le mariage n'est pas conclu">. Sous l'entrée-porche d'une case, à l'intérieur d'un enclos constitué de seccos, palabre de mariage entre la famille de la jeune fille (sa mère et son père, à gauche de l'écran), et Djimta [scènes vraisemblablement tournées les 13 et 14 janvier, chez Baguirmi, *Carnets du Congo*, p.158].

<"Djimta vient donc avec un ami qui s'assied entre lui et le futur beau-père">

<"pour transmettre à celui-ci après quelques salutations les propositions de Djimta">

<"et transmettre à Djimta la réponse du vieux que Djimta est censé ne pas entendre">. Un dialogue s'établit effectivement par l'intermédiaire d'un tiers, qui se tourne tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, ponctuant ses propos de gestes démonstratifs. A droite de l'image, Djimta dessine sur le sable des exercices de divination.

<"Le père de Kaddé se montre trop exigeant">.

<"Aux côtés du vieux, ses femmes assistent à l'entretien sans avoir le droit d'y prendre part">.

<"Djimta ne peut donner que 100 Fr. et 5 cabris">.

<"10 cabris" répète le vieux. Il ne cédera pas sa fille à moins">. Pour finir un entretien sans issue, Djimta se lève et se retire.

<"Kaddé apprend de sa mère la déconvenue de Djimta">.

<"La tristesse de Kaddé et la tendresse de sa sœur s'expriment par des gestes naïfs">. Les deux jeunes femmes préparent le repas dans une cour. Prise d'un malaise, Kaddé, qui se frotte le ventre, s'assied sur une natte, puis s'allonge en posant sa tête sur les genoux de sa sœur, venue la réconforter.

<"Cependant Djimta va supplier son père de bien vouloir compléter la dot">. Sous un porche-entrée, entretien de Djimta avec son père âgé, en train de fumer une longue pipe.

<Retour à la case de la palabre : deux hommes (les pères ?) discutent longuement>

<"Tout s'arrange. L'affaire est conclue. Les mains s'entrecroisent en signe d'entente">.

<"Les libations après les accordeilles">. Groupe d'hommes assis dans l'enclos familial.

<"La calebasse emplit de bière de mil circule. Le buveur souffle pour écarter l'écume qui se forme à la surface de la bière">. Devant une autre case, un groupe familial prend son repas; l'un des participants apporte une calebasse emplit de bière, à laquelle boit Djimta. L'ivresse ne tarde pas à le faire vaciller.

<"L'usage veut que les nouveaux époux vident la calebasse que le beau-père aura remplie">.

4ème bobine :

<"Le soir un tam-tam réunit les membres des deux familles". Scène colorée bleu vert dans les fragments>. Auprès d'un tambour haut, de forme allongée, groupe d'hommes, femmes et enfants, agenouillés en cercle. Au centre, deux personnages, guère plus, (et parfois l'héroïne) entrent dans le cercle pour danser [tournage le 15 janvier, Carnets du Congo, p.158].

<"Et après... entretien entre les deux amants"> <Duo souriant des promis, en plan buste, une claié faisant toile de fond; l'image cadre alternativement l'un et l'autre. [séquence manquante dans 35 mm]> [14'48].

Plusieurs vues sur des baleinières garnies d'un shimbeck en paille tressée, mues par des noirs à l'aide de perches (sans doute départ de Fort-Archambault pour Fort-Lamy). Séquences de navigation sur le Chari.

Vue sur l'avant de la baleinière, prise à partir du shimbeck; buste de Gide au premier plan dans la pénombre.

Plusieurs bancs d'oiseaux. Gros plan sur un groupe de pélicans, qui prend son vol [tournages au téléobjectif, le 20 janvier, Carnets du Congo, p.163; RT 873, 23 février]. Marabouts ou jabirus. Leur envol.

[Fin de la 1ère bobine dans la version 16 mm]

[2'10]

Perchés sur un mur d'enceinte en argile, deux marabouts prennent leur envol.

Intérieur d'une rue de village, enserrée entre de hauts murs d'argile lisse. <Groupe d'enfants s'approchant de la caméra [village Bornou, M.A. Peut-être aussi Goulfeï, capitale du pays kotoko, Carnets du Congo p.179, 31 janvier 1926, et p.204, ou encore : Logone-Gana, pp.205-206, 23 février].>

Plan lointain du village : cases en argile, rectangulaires, à toit de chaume; au premier plan une étendue d'eau. Des chevaux sortent des habitations.

Groupe de quatre enfants.

Intérieur d'un village. Entrée de maison disposée en chicane. Personnage rentrant un fagot. Âne dans une cour intérieure.

Étalage de poisson, mis à sécher sur des claies. Une fillette retourne les poissons.

Groupe d'une vingtaine d'indigènes tirant hors de la rivière un hippopotame abattu. Plan général de l'hippopotame sur la berge; début du dépeçage [RT 904, 8 mars, lors de la 2e remontée du Logone].

[3'08]

Carte de l'A.E.F., avec mise en relief, par tracé phosphorescent, des mots : "Cameroun et Douala". [carte vraisemblablement placée prématurément; voir erreur initiale de montage de la carte relative aux Massa-Mousgoum].

Chez les Massa-Mousgoum [Photos dans éd. ill. pp. 166, 168, 178].

Vues diverses des cases en obus de Mala, groupées autour d'un grand arbre. Enclos ceints de murets en argile. Déplacement latéral de la caméra vers la gauche; elle se fixe sur une cour regroupant deux cases en obus, un apprentis entre les deux, et, par devant, de petits greniers surélevés, en argile.

Scènes d'éveil de la vie au village. D'abord, un indigène sort de la case de gauche en déplaçant la porte, constituée d'un panneau amovible en claie. Même manège ensuite dans la case de droite [supposé signifier l'éveil de la vie au matin, M.A.; RT 924-5, 16 mars].

De la case de gauche, sortent bœufs, chèvres et poules, qui traversent la cour.

Plusieurs vues de l'intérieur d'une case : fillettes pénétrant dans la case, où une femme prépare la farine; sur le pourtour de la pièce, se distinguent divers animaux – vaches et chèvres – séparés de l'espace central par un muret circulaire [RT 929, 17 mars, vues prises après démolition du sommet d'une case].

Dans la cour extérieure, le troupeau de chèvres se rassemble.

[3'20]

5ème bobine :

Scène de pêche : un grand filet, soutenu par de hauts pieux verticaux, barre le lit du fleuve [Logone ?]. Apurés de ce barrage, des enfants pêcheurs saisissent le poisson entre deux petites raquettes, de forme arquée.

Personnages sur la rive du même fleuve (le filet au fond du champ), rassemblant le poisson pêché. Deux adultes s'approchent alors sur une pirogue. L'un d'eux débarque un petit crocodile, tenu en laisse, qu'il fait évoluer devant la caméra.

Cases massa.

Vue d'un grenier en argile (cases en obus dans le fond), en forme d'énorme jarre. Un large trou circulaire, au sommet, resserré en forme de gouleau, sert d'ouverture. Un homme s'y glisse et ressort avec une calebasse, qu'il tend à ceux d'en bas. Sur le flanc, un tronc de rônier sert d'échelle.

Danses diverses chez les Massa : d'hommes, tenant une baguette à la main; bientôt, ils font cercle autour d'un tambour haut, fixé sur trois pieds, en se tenant l'épaule par le bras droit. Danse en arrière. Entrée des enfants dans la danse, puis des fillettes vêtues d'une seule ceinture de perles.

Toits du village et décor de palmiers se profilant sur fond de soleil couchant. [*Même séquence colorée bleu-vert dans les fragments*]. [4'40]

6e bobine :

Carte du pays moundang, avec mise en relief, par tracé phosphorescent, des mots : "*Peuplades Moundang*".

Vue des greniers royaux, avec leur ouverture au sommet, inclinée à 45°. Femme indigène sortant de l'orifice, un panier rempli de provisions tenu à bout de bras.

<"*Les Danseurs Moundang forment une sorte de corporation religieuse qui s'assemble à chaque nouvelle lune pour des fêtes rituelles*">. Danse des guerriers du sultan de Léré évoluant en rond autour d'un tambour de forme ronde, étroite, et allongée; certains font tournoyer leurs larges jupes.

<"*Ne se croirait-on pas au Thibet ?*">

La place du palais à Léré [*séquence manquante dans 35 mm*].

Danse de cérémonie des Moundangs (hommes tournoyant à la façon des derviches, vêtus de longues robes, de couleur claire, et d'un couvre-chef complexe). [*tournage des danses Moundang le 2 avril : RT 953*].

Sept fillettes, tantôt vues de face, tantôt vues de dos, en train de danser à petits pas serrés; elles s'appuient des deux mains sur une baguette tenue devant elles [*voir photo éd. ill. p. 238 et 240*].

Divers plans sur les spectateurs, les danseurs et danseuses, mais, cette fois, les groupes sont au repos. Gros plans sur les scarifications des femmes accroupies (poitrine et bras) [*tournage probable au marché Moundang de Kébi, le 2 avril, Carnets du Congo, p. 238*].

Au pied de l'enceinte du palais, vue d'ensemble des participants : au premier plan, groupe des danseurs-tourneurs, au repos, la plupart assis; à l'arrière, et debout, les jeunes danseuses, puis la foule quasi nue des assistants.

Arrivée des grands masques Moundang, au costume de raphia sombre. Agitation et frémissement des costumes [*photos, expressément tirées du film, dans éd. ill. pp. 238 et 240*]. [5'34]

Carte du sultanat de Rei-Bouba, avec mise en relief de son territoire, par zone hachurée phosphorescente.

Cour du palais.

A travers cette cour, enceinte de seccos, sur fond de cases à toits de paille, passages successifs de porteurs de fagots, de porteuses d'eau, de porteurs de troncs d'arbres devant servir de piliers, enfin d'enfants porteurs de calebasses.

Breve apparition d'un notable enturbané, assis sur une estrade (le sultan ?). Il se lève et s'éloigne.

Evolution de la cavalerie caparaçonnée et matelassée de Rei-Bouba.

Seul, dans une cour, apparition d'un notable en boubou et turban sombre.

Entrée d'une grande case. L'orifice lumineux de la porte est filmé de l'intérieur. Par cet encadrement, sortent successivement le sultan et sa suite.

Sur la grand'place, parade de la cavalerie et des fantassins, lance à la main.

Nouveau défilé de la cavalerie matelassée ; plusieurs plans font alterner les cavaliers et les joueurs de trompes et de tambours. [4'02]

Cour d'un établissement européen.

Fillette, vêtue d'une robe à carreaux, un fichu noué autour de la tête, jouant à un jeu d'osselet.

Groupe de fillettes, toutes vêtues de robes, certaines esquissant une danse, (sans doute dans une cour d'école de mission du Sud Cameroun).

Port de Douala. Accostage, puis départ d'un paquebot. Coucher de soleil sur la côte.

Fin [*graphisme arts-déco uniquement sur la version 35mm*].

[1'15]

LA FAMILLE ALLÉGRET

Fiche généalogique

ELIE ALLÉGRET

* Lyon, 8 janvier 1865

† Paris, 28 janvier 1940

X

SUZANNE EHRARDT

* Schiltigheim, 5 avril 1869

† Paris, 1er février 1950

v

v

v

JEAN-PAUL ALLÉGRET

* Jalagongo (Congo) 20 Janvier 1894

† 27 octobre 1930

ÉRIC ALLÉGRET

* Paris, 27 février 1896

† 20 décembre 1971

ANDRÉ ALLÉGRET

* Versailles, 8 mars 1899

† 6 août 1964

MARC ALLÉGRET

* Bâle, 24 décembre 1900

† Paris, 3 novembre 1973

YVES ALLÉGRET

* Asnières, 13 octobre 1905

† Asnières, 31 janvier 1987

VALENTINE

ALLÉGRET

* Paris, 15 Décembre 1909

LECTURES GIDIENNES

par
Alain GOULET

Marc ALLEGRET : *Carnets du Congo. Voyage avec Gide*. Introduction et notes par Daniel DUROSAY. Texte établi par Claudia RABEL-JULLIEN. Paris, Presses du C.N.R.S., 1987, 15,5 x 24 cm, 299 p. et 16 pl. h.t.

Nombreux sont les membres de notre Association qui ont assisté, le 10 septembre 1987, à la projection du film de Marc Allégret, *Voyage au Congo* — du moins à ce qu'il en reste aujourd'hui, semble-t-il —, et qui ont admiré les photos du voyage en A.E.F., exposées par les soins des Presses du C.N.R.S. à l'occasion de la publication des *Carnets du Congo*. Mais ceux-là et les autres — ont-ils lu ces *Carnets du Congo*, troisième facette de l'activité du mémorialiste — l'autre mémorialiste plutôt — de l'expédition, celle précisément qui participe au plus près du genre du reportage ?

Le cinéma, la photographie, la tenue d'un journal de bord sont pourtant bien loin de circonscrire l'ensemble des activités et des responsabilités du jeune homme de vingt-cinq ans. Mais c'est précisément par la lecture de ses *Carnets* qu'on peut le mieux saisir la multiplicité des fonctions de celui que Daniel Durosay nomme à juste titre « l'homme orchestre » du grand périple en Afrique noire.

Gide avait fait de lui son « secrétaire », qui devait prendre note des événements importants (procès Sambry, déposition de témoins, interrogatoires de plaignants, etc...) et enregistrer les données de base d'une documentation qui servirait au retour au rapport de mission et à différentes communications

projetées. Mais bientôt, le jeune homme ne se contente plus de consigner dans son agenda des notes saisies au vol. Peut-être stimulé par Gide, il se met à rédiger son propre journal, pour lui-même, à partir du 5 septembre 1925, c'est-à-dire au moment où, quittant Kinshassa, l'expédition s'enfonce vers le cœur du continent primitif, étrange, étonnant, et déjà scandaleusement meurtri par la colonisation. Ces notes tendront à se faire de plus en plus personnelles, jusqu'à ce qu'elles s'interrompent brusquement, le 26 avril 1926, soit dix-huit jours avant le réembarquement à Douala.

Tout au long de ces huit mois, il est donc possible de suivre en stéréophonie — stéréographie plutôt — le voyage de nos deux compagnons, en se laissant guider de façon parallèle par ces *Carnets* de Marc et *Voyage au Congo* suivi du *Retour du Tchad* de l'« oncle » André (1). Mais ce qui frappe alors, ce sont les différences de ces deux journaux, et l'autonomie de chacun d'eux, différences du regard, de l'écriture, de la conception même et de la fonction des notes. Gide a finalement peu puisé dans la documentation accumulée par son ami. Il s'en tient à ses propres observations, impressions, réflexions (escamotant le plus souvent Marc derrière le « nous »), et les réécrit, recompose le tout en fonction d'un lecteur, d'un effet à produire. Là où Marc note par exemple :

« Nous nous engageons dans une grande forêt, inextricable à cause des lianes, mais très dense. Composée surtout de fromagers immenses et de quelques autres essences très élevées. Les grands arbres sont cousus à la futaie par les lianes. » (Carnets, 81)

Gide écrit :

« Dans la forêt avoisinant M'Baïki, les arbres sont d'une prodigieuse hauteur. Certains, les fromagers, ont un empatement gigantesque. On dirait les plis d'une robe. On dirait que l'arbre est en marche. » (VC, 734)

On voit le souci d'écriture, la saisie métaphorique de l'impression. Alors que Marc relate un incident de parcours :

« Un peu après ce village la route est barrée par un gros fromager qu'on vient d'abattre. Tous les indigènes se précipitent pour faire un passage autour du pied de l'arbre, et en 10 minutes le trou est comblé, les arbustes abattus et la Ford, poussée par une vingtaine d'indigènes, passe sans s'enliser. Le tout accompagné de hurlements de joie et

d'amusements qui, entendus de loin, pourraient être pris pour des cris de guerre.» (Carnets, 82)

Gide en profite pour explorer ce monde qui s'offre à lui :

« Soulevant l'écorce à demi pourrie d'un fromager abattu, je découvre quantité de grosses larves de coléoptères. Séchées et fumées, elles servent, paraît-il, de nourriture aux indigènes. » (VC, 734)

Alors que Marc restitue de façon sténographique la conversation avec Samba N'Goto (p. 86-87), Gide compose un récit dramatique plus propre à émouvoir (VC, 738). Bientôt après l'écrivain manifeste combien leur regard sur la colonie se modifie : rencontrant des femmes contraintes à entretenir les routes, il écrit : *« Ce pauvre bétail ruisselait sous l'averse »* (VC, 739), alors que, de son côté, Marc s'en tient à l'enregistrement des faits : *« La pluie tombe à torrents depuis 7 heures. Les routes détrempées. L'auto n'avance pas. De grandes côtes. Des routes nouvellement refaites : les roues enfoncent et nous sommes obligés de descendre sous l'averse pour pousser la voiture. »* (Carnets, 87-88). Des femmes au travail, il n'en est pas ici question.

On aura compris la complémentarité des carnets de Marc Allégret et des œuvres de Gide. Gide compose une œuvre, s'investit personnellement dans ses notations, garde le souci constant de son devoir de dénoncer les « abus » coloniaux, de montrer combien il s'est laissé éduquer par son voyage :

« Circulais-je jusqu'à présent entre des panneaux de mensonge ? Je veux passer dans la coulisse, de l'autre côté du décor, connaître enfin ce qui se cache, cela fût-il affreux. C'est cet « affreux » que je soupçonne, que je veux voir. » (VC, 745).

On chercherait en vain de telles déclarations dans les *Carnets* de Marc, dépourvus de préoccupations littéraires, du souci du lecteur, du besoin de manifester. En schématisant on pourrait recourir à d'anciennes étiquettes gidiennes : le « *subjectif* » du *Voyage au Congo* s'opposerait à l'« *objectif* » des *Carnets* de Marc. Pour l'essentiel, ceux-ci répondent à un intérêt documentaire sur le paysage, la faune, la flore, les costumes, les attitudes et les mœurs des indigènes. Les notes tendent à l'ethnographie, à cerner l'objet avec précision et fidélité, à restituer l'événement vécu. Tout aussi préoccupé que Gide par les exactions coloniales, l'exploitation des populations, le climat de peur et parfois de terreur, la misère et la maladie omniprésentes,

la carence de l'administration, il s'en tient généralement à des notations ramenées au vécu quotidien, à l'enregistrement des faits et des constats, sans grand commentaire :

« Impôts à Bosoum :

adultes, hommes et femmes : 4 F

pour les villages karré : 3 F

A Bangui : 20 F

Bouca : 5 F

La façon dont les commerçants volent les indigènes qui ne reconnaissent pas un billet de 5 F d'un billet de 10 F et qui sont perdus dans les 20, 50 et 100 F.

Manque de monnaie qui fait que le commandant est obligé de payer le caoutchouc en billets de 1.000 F ou 100 F et le portage avec des 20 F et des 50 F, et les indigènes doivent s'arranger entre eux. » (Carnets, 135)

Ce n'est guère que dans la longue lettre à Jean Schlumberger reproduite en annexe que Marc se met à instruire systématiquement le procès du colonialisme.

Les *Carnets* sont donc avant tout un journal de voyage relatant fidèlement les étapes d'une grande aventure, avec ses difficultés d'organisation en dépit de la « mission officielle » dont Gide s'était fait investir, mais aussi alimenté par l'intérêt toujours renouvelé des découvertes des paysages, des habitants, des enfants qu'il faut amadouer, des jeunes filles charmantes. En explorateur, Marc relève la matérialité des données, complétant au besoin les phrases par le plan d'un village ou le dessin d'un visage, esquissant parfois de véritables articles d'encyclopédie :

« Coquillatville est juste sur l'équateur (c'est pourquoi il était appelé autrefois Equateurville) et c'est un des points les plus humides de l'Afrique. On n'y connaît pas de saisons sèches. Les tornades sont seulement plus fortes et plus fréquentes à certaines époques de l'année. Des pluies de 10 cm ne sont pas rares et chaque année il y a plusieurs pluies de 16 cm, c'est pourquoi toutes les forêts aux environs sont toujours inondées. On y circule en pirogue. Lorsqu'on rencontre un espace plus élevé, on marche sur un tapis élastique de feuilles mortes imprégnées d'eau et qui font des glouglous à chaque pas. Les Noirs portent la pirogue jusqu'à ce qu'on rencontre l'eau de nouveau. » (Carnets, 67).

Ce travail ethnographique culmine dans une importante note de synthèse, consignée en annexe, systématique, sur la petite tribu des Massa-Mousgoum, vivant sur les bords du Logone, au nord du Cameroun. L'intérêt principal s'y concentre sur les mœurs familiales et sexuelles.

Et puis, on y voit vivre au jour le jour nos deux grands hommes, Gide — appelé « *Bypeed* » — aperçu de biais, tuant ici cinq canards (retour à *Paludes* !), là malade, « *suant, rouge et exaspéré par les tipoyeurs* », plus loin faisant la conquête d'un « *petit page* ». Mais surtout Marc, étonnamment autonome et responsable, intégrant devant organiser les étapes et le portage, nourrir une troupe souvent nombreuse, réquisitionner le manioc, soigner les malades, chassant le gibier le plus divers (du canard à l'hippopotame, en passant par les antilopes, les phacochères, et même les pélicans !), autant pour se ravitailler en viande fraîche que par plaisir, à l'occasion juge arbitre pour trancher des différends matrimoniaux. Il se montre perpétuellement séduit par de toutes jeunes filles, souvent à peine nubiles, à qui il prodigue ses caresses. Une fois, l'une d'elles tombe en catalepsie devant lui, alors qu'il essaie de « *l'appriivoiser* » : « *La terreur, les yeux chavirés, les bras tendus vers le village et nous, ces monstres odieux* » (p. 137). En revanche, il se met peu en scène dans son rôle de cinéaste, bien qu'on l'entrevoie recrutant ses acteurs et les faisant répéter, mais surtout à l'affût d'une bonne et belle photo, qu'il prend toujours le temps de composer, et dont quelques-unes accompagnent agréablement notre texte. Daniel Durosay avait écrit, voici quelques années, une importante étude sur le *Voyage au Congo de Gide*, dont la publication avait été ajournée pour ne pas déflorer à l'excès la thèse de doctorat en cours. En publiant ces *Carnets du Congo*, il nous fait profiter de ses recherches et de sa vaste et minutieuse érudition, tant par l'introduction qui éclaire les arrière-plans du texte que dans des notes et des notices biographiques originales sur les principaux antagonistes.

Voici donc un livre qui complète utilement notre bibliothèque gidiennne.

RAPPEL : *Impressions d'Afrique de Marc Allégert*, par Pierre Drachlne, *Les Nouvelles des Presses du C.N.R.S. Singulier Pluriel*, 3^e trim. 1987, p. 1-2. Brève présentation de l'éd. du C.N.R.S. de *Carnets du Congo* par Daniel Durosay.

PRESENTATION ET EXAMEN DES CARNETS DU CONGO

Pour une lecture conjugée de Gide et d'Allégret
par
D. DUROSAY

Monsieur le Directeur et cher Ami,

Puisque vous m'avez demandé de présenter aux lecteurs du B.A.A.G. les *Carnets du Congo* de Marc Allégret, dont les Presses du C.N.R.S. ont assuré la publication, permettez-moi de rappeler, pour commencer, que ce texte, resté trop longtemps inédit, s'est présenté à nous dans le cadre de recherches menées sur le *Voyage au Congo* — travaux qui devraient aboutir à l'ouvrage de synthèse manquant sur un épisode insuffisamment exploré de la biographie de Gide. Le pari consiste à explorer, dans une même étude, les plans biographique (motivations), fantasmatique (l'imaginaire africain), génétique (naissance accidentée d'un livre difficile), et politique (étendue et limites d'un premier engagement). Prenant le voyage au Congo comme un tout, comme une expérience globale, nous devons nécessairement voir s'inscrire dans notre champ de vision la personne de Marc Allégret, compagnon et témoin de cette équipée sous les Tropiques. Avec le *Voyage au Congo* et le *Retour du Tchad*, ces *Carnets du Congo* dévoilent le troisième volet de ce qui devient désormais un triptyque.

Le manuscrit se présentait à l'état brut, sous forme de petits carnets, dans lesquels un journal suivi se mélangeait à des notes discontinues, sur les sujets documentaires les plus variés. Éliminant, faute de place, la plupart des notes fragmentaires, nous avons dégagé de sa gangue la ligne d'un journal, qui, pour être l'œuvre d'un amateur, a des qualités de fraîcheur, de spontanéité et d'authenticité de premier ordre. Ainsi, pour l'essentiel, le volume édité reproduit-il le texte de ce journal

de route, établi par M^{me} Rabel-Jullien, c'est-à-dire déchiffré, transcrit, homogénéisé quant à l'orthographe des noms. Quelques virgules ont été ajoutées — en nombre encore insuffisant, diront peut-être certains. Là s'est bornée l'intervention des éditeurs : il ne s'agissait pas de réécriture. L'impact documentaire d'un texte non destiné à la publication fut, à dessein, préservé. Quel observatoire de choix (sur la relation entre les deux hommes, sur la formation de leur attitude politique) constitue un texte de cette nature, par rapport à celui de Gide, retravaillé pour la publication (non tant sur le plan stylistique que politique), on le devine à première vue. A la suite de cette pièce maîtresse du journal, il nous a paru judicieux de présenter deux documents consistants, inédits eux aussi, et de nature à établir le sérieux, inaperçu, insoupçonné, de ce jeune voyageur : une lettre d'Allégret à J. Schlumberger, de contenu politique, manifestant à vif un premier émoi devant les abus constatés, et, plus surprenant encore, un mémoire d'orientation nettement ethnologique, relatif à la tribu Massa-Mousgoum, dont les cases en forme d'obus ont fait l'émerveillement des deux hommes. Un jeu de 16 photos, dont certaines sont inédites, puisées dans les archives familiales, rappellent la vocation primordiale de Marc Allégret pour l'image. Disséminées dans le texte, nos notes s'efforcent d'éclaircir termes ou allusions d'une appréhension mal commode. Quelques notices biographiques enfin, relatives aux principaux administrateurs coloniaux, apportent l'indispensable information historique. Le double index (des personnes et des lieux), inscrit dans notre programme, n'a pu être réalisé pour des raisons de coût (1).

Quant à notre introduction, elle rappelle le contexte biographique et historique du périple, et associe cette pratique d'écriture aux débuts photographiques et filmiques de Marc Allégret qui le passionnent davantage. On comprendra que, dans une étude de ce genre, nous ayons nécessairement mis l'accent sur la personnalité, le rôle, et l'apport spécifique du jeune homme, qui fit fonction de secrétaire et d'intendant, ayant en charge la conduite matérielle de l'expédition. Car si l'idée et l'initiative du

1. Nous avons, depuis, tenté de remédier à ce manque, en dressant un double index (des noms de personnes et des noms géographiques) dont nous tenons une édition photocopiée, encartable dans le volume, à la disposition des chercheurs, avec l'espoir qu'une nouvelle édition du volume l'insérera dans son texte.

voyage sont incontestablement le fait de Gide (travaillé par son ami Coppet, qui l'incitait à lui rendre visite), Allégret apparaît comme le médiateur, l'organisateur et l'homme-orchestre, par qui le voyage put concrètement s'accomplir. Il serait, bien entendu, fâcheux que la volonté de rendre justice à Marc Allégret dans cette affaire, que l'éclairage privilégié porté ici sur sa personne, fussent interprétés comme une volonté de diminuer la part de Gide. L'étude que nous préparons sur le *Voyage au Congo* devrait rétablir les perspectives. Nous n'avons jamais envisagé ces travaux coordonnés sur l'un et l'autre protagoniste que comme l'exploration successive d'une partition jouée à deux mains. Les personnalités, et dorénavant les textes, apparaîtront, nous en sommes persuadés, complémentaires, en aucun cas concurrents. Notre effort vise à suggérer une lecture conjuguée des deux, que nous aimerions qualifier de stéréoscopique. Par leur densité documentaire, et l'acuité du regard, les *Carnets du Congo* sont bien autre chose que le *Journal de Joseph* écrit dans l'ombre de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Pour le lecteur de Gide, ce livre se rangera dans la même famille que les *Cahiers de la Petite Dame*, un de ces textes satellites, dont s'entoure l'œuvre de l'écrivain, qui ne révèlent pas simplement les à-côtés d'une vie, mais également sa fécondité, dans le cercle dont elle est le pivot. Or à l'occasion de cette aventure congolaise, quoi de plus probant à placer à l'actif de la pédagogie gidienne (ce péché mignon), que la mise en selle, au bon moment, du photographe et du cinéaste en Marc Allégret ?

Un dernier mot, à l'attention des membres de notre Association. L'éditeur ayant décidé de soigner la présentation du volume au public, il en est résulté une exposition de plus de 50 photographies de Marc Allégret, présentées en grand format, dans le cadre du Musée des Arts africains de la Porte Dorée — à l'inauguration de laquelle nos membres parisiens ont été conviés. Une affiche, de toute beauté, restera, croyons-nous, dans les mémoires. Ce matériel d'exposition est maintenant disponible pour circuler en France, et même à l'étranger, si la demande en était faite. Libraires, enseignants, gidiens de province et d'ailleurs, pourraient y trouver profit. Il s'agit de lever le doigt pour prendre date.

Je terminerai, Monsieur le Directeur, en exprimant ma reconnaissance, de ce que vous m'avez demandé la présentation de ce livre nouveau, et, par là, permis de prévenir une interprétation fallacieuse.

D'ANGLETERRE EN AFRIQUE AVEC MARC ALLEGRET

par

David STEEL

Université de Lancaster

Eût-on seulement soupçonné leur existence on se serait volontiers imaginé que les *Carnets*, remplis au Congo, en 1925-1926, par Marc Allégret, auraient joué vis-à-vis du *Voyage au Congo* de Gide, autre chronique d'un fléau, un peu le même rôle que les carnets de Tarrow envers le récit du docteur Rieux dans *La Peste*. Daniel Durosay, dont l'excellente édition des *Carnets du Congo* révèle, entre autres, les talents d'écrivain d'Allégret, nous apprend qu'il n'en est rien. Loin d'être spolié à des fins de vérification voire d'amplification par l'ami « employeur » le texte du jeune « secrétaire » a gardé, avec son primesaut, presque son entière intégrité, offrant une version plus « vécue » moins « écrite » du grand périple et qui reste, sur plus d'un point, notamment en ce qui concerne la datation, plus exacte que le célèbre réquisitoire gidien. Gide du reste, et on ne l'aurait pas voulu autrement, est tenu à l'écart du récit. Nous ne sommes pas ici en présence d'une sorte de pan inédit, rédigé par personne interposée, des *Cahiers de la « Petite Damé »* où l'auteur se serait trop discrètement subordonné aux faits et gestes du grand compagnon de route. Le romancier, le « *Bypeed* », n'y fait que de fugaces apparitions. Il s'agit bel et bien d'un voyage accompli par Allégret et si l'éditeur a cru bon d'offrir comme suffixe au titre de l'ouvrage *Voyage avec Gide*, l'on sent bien que c'est à des fins largement publicitaires, et puis enfin parce que tel était le cas. Lorsque Gide paraît, c'est parfois sous un jour inattendu, un Gide-Jammes frais sorti des pages de *Paludes* tuant d'un coup de fusil cinq canards à la fois, ou curieux, comparant la piste équatoriale aux sentiers de Couverville — les derniers mots révélateurs du *Voyage au Congo* ne

sont-ils pas « Désormais chaque jour me rapproche de Cuverville » ?

Mais c'est Marc Allégret, comme il se doit, qui est la révélation de ce livre. Une chose n'admet pas de contradiction. Sans Marc, Gide n'aurait pu faire ce voyage. Véritable meneur de safari et homme à tout faire, Marc s'est chargé de toute la préparation et de toute l'organisation, et quelle organisation ! — embauchage et direction des porteurs, plus de soixante-dix parfois, chasse, souvent au gros calibre, à la nourriture — allant de la volaille à la gazelle froide en passant par l'hippopotame — distribution de vivres, inventaire des bagages, réparations, rangements, soins médicaux, justice à dispenser, tracasseries de toutes sortes avec, en outre, la responsabilité des armes, des appareils photographiques et de la caméra et tout ce qui en dépendait, sans oublier les fonctions de « secrétaire », de correspondant et d'écrivain. Marc écrit avec précision et économie se contentant souvent de déployer sa maîtrise du style télégraphique mais parfois laissant aller sa plume à des élans plus lyriques :

« Matin d'argent épais et qui ne laisse rien deviner de ce qu'il veut cacher encore. Puis, en face, le soleil s'annonce brusquement, comme un accès de fièvre. Le paysage boit ; il vient, vague esquisse carrelée par la moustiquaire, comme pour un agrandissement. Nous nous mettons en marche sur l'eau tiède, mais que le soleil fait d'argent glacé. Le sable sentimental et rose semble reposer sur l'eau. Pourquoi l'appeler banc de sable ? C'est plutôt un rayon de miel ou rayon de lune : un rayon de lune de miel. » (p. 160)

Il note souvent ce que ne retient pas Gide, la conversation avec Yves Morel sur la sexualité par exemple. Là où Gide réfléchit Allégret se borne à refléter, mais toujours avec ordre et intelligence. Sans ignorer les implications tragiques de leur parcours qui, escomptaient-ils, les mènerait vers un paradis parfumé, mais qui les a fait entrevoir un enfer, il note les choses vues. C'est ce que Daniel Durosay appelle, avec bonheur, « l'école du regard ». Tout l'art de la prise de vue est là. Au Cameroun avec sa caméra, le futur metteur en scène a fait ses premiers pas. On ne voit jamais mieux après tout que lorsqu'on voit par le cadre d'un second œil (1). Les paysages, le temps, la faune, la flore, l'architecture, maints détails gestuels ou vestimentaires attirent tour à tour son regard. Il est fasciné par les costumes et par-dessus tout peut-être par la coiffure des femmes. On découvre

ici, et ce n'est pas la moindre révélation de ces *Cahiers*, un Marc Allégret résolument hétérosexuel, plus même, un homme à aventures féminines qu'elles aient nom Mangola, Mongoulou, Titiani, Hamra ou M^{me} Noutary. Au-delà de tout érotisme colonialiste on sent parfois entre lui et les jeunes adolescentes indigènes une sorte de complicité captivante.

Il y a un autre sens dans lequel ce voyage, pour autant que Gide en fût l'instigateur et le bailleur de fonds, appartient à Allégret. En A.E.F. il se trouvait pour ainsi dire en terre d'enfance, son père, le pasteur Elie Allégret, ayant, comme on le sait, effectué, à partir de 1899, de nombreux et longs séjours au Congo-Gabon-Cameroun, rentrant d'une mission de deux ans au Cameroun en octobre 1922, trois ans à peine avant le départ de Marc. Rien d'étonnant à ce que le fils ait été curieux de suivre les pas de son père, du point de vue géographique du moins sinon moral, et surtout en substituant au père absent un « oncle » préféré. Plus complexe, plus complexée même, était l'attitude de Gide vis-à-vis des accomplissements d'Elie Allégret qui, du temps de la jeunesse de l'écrivain lui avait servi de précepteur et de père ersatz — l'Elie de la Bible n'était-il pas après tout le prophète du Dieu caché ?

Que la figure d'Elie Allégret se dresse à la source du voyage au Congo de Gide, tel le Commandeur à la fin du parcours de Don Juan, est indiscutable, comme le démontre Daniel Durosay, citant fort pertinemment à cet égard les propos liminaires du *Voyage au Congo*, l'introduction au *Chancré du Niger* de Pierre Herbart et une lettre écrite au pasteur par Gide lorsque son bateau naviguait au large du Cameroun. Rangeons-nous aussi à l'avis que Gide, consciemment ou inconsciemment, ne pouvait trop admettre le rôle d'inspirateur joué par le missionnaire huguenot du fait que son voyage à lui, Gide, devait s'accomplir non pas sous le signe de la récupération évangélique mais bien au contraire sous celui de la glorification de l'inculte et de l'innocence primitive quand ce n'était de la simple liberté sexuelle. Tout cela est vrai et finement analysé par Durosay. Ne serait-on pourtant enclin à aller plus loin et à identifier une démarche plus dynamique et plus « diabolique » dans l'entreprise de Gide vis-à-vis d'Allégret père ? Remontons quelque temps en arrière.

Si curieux que cela puisse sembler, la fusion de deux éléments d'apparence contradictoire est à l'origine de l'émancipation première de Gide — l'un africain et l'autre britannique, ou, si l'on préfère, Oscar Wilde et l'Algérie, plus précisément Oscar

Wilde en Algérie. Il est curieux de constater que ce dualisme libérateur anglo-africain ira se répétant dans la vie morale de Gide. A propos du voyage en A.E.F. Daniel Durosay écrit : « Il suffit d'interpréter les propos placés au début du *Voyage* pour comprendre que le pasteur en est la source : « ce voyage au Congo je n'avais pas vingt ans que déjà je me promettais de le faire : il y a trente-six ans de cela ». Datation singulièrement précise : 1925 moins 36, le calcul désigne : 1889, année, comme on l'a vu, du premier départ d'Elie Allégret pour le Congo » (p. 12). Or on est frappé par le fait que l'année précédente, 1888, est l'année du premier voyage qu'avait effectué Gide, chaperonné par ce même pasteur, en Angleterre. De même qu'emmener Marc, presque subrepticement, à Cambridge en 1918, semble avoir constitué, sur un niveau largement subconscient peut-être, une tentative de « gommer » le voyage anglais fait avec Elie Allégret en 1888, rejetant l'austère discipline huguenote d'alors en faveur d'un nouveau principe de plaisir et inversant les rôles (précepteur Allégret - élève Gide devient en 1918 précepteur Gide - élève Allégret ; notons que le père à l'époque est absent en A.E.F.), de même l'entreprise congolaise est susceptible d'une analyse qui la replacerait dans une stratégie analogue. Ce qu'Allégret père a fait il s'agit certes de le refaire, mais en même temps, et c'est là l'important, de le *défaire*. Le pasteur missionnaire est à la fois ami et ennemi, modèle à suivre et modèle à briser. Entre 1917 et 1926, ce ne serait guère exagérer que de le soutenir, Gide-Ménalque, amoureux de Marc, s'acharne au démantèlement de l'éthique Elie Allégret dont l'« espace » moral s'étend, pour Gide, du bassin de la Tamise à celui du Congo. Il s'agit, au nom de la liberté et de l'hédonisme, d'une politique de subversion des valeurs Allégret, menée non seulement à travers le syndrome du voyage à la fois reconstitué et déconstruit, mais aussi par le procédé plus délibéré peut-être de la réalité attaquée et reformulée sous guise de fiction. Nul hasard qu'entre l'Angleterre de 1918 et le Congo de 1925-1926 se situe *Les Faux-Monnayeurs* (qui possède aussi, notons-le, ses dimensions anglaise et africaine), roman inspiré en grande partie par la situation des enfants Allégret et dans lequel le pasteur et sa femme Suzanne apparaissent, déformés bien entendu, sous les traits du pasteur et de Madame Vedel (2). Quoi de plus naturel donc que se fassent entendre, dans le texte de Marc, griffonné au cœur de l'Afrique, des résonances anglaises : lectures britanniques dans la brousse (Marc ne semble lire que de l'anglais — Shakespeare, Hardy, Stevenson),

absorption dans son vocabulaire de nombreux termes anglais. C'est que l'accompagne, sur la piste, le souvenir des deux aventures buissonnières précédentes : les vacances outre-Manche avec Gide de 1918 et 1920 dont le Congo est une sorte de reprise en plus grand.

Mais aux sources du périple congolais de Gide se poste également un autre homme qui reste singulièrement et injustement absent de l'introduction, par ailleurs si pénétrante et si exhaustive, que nous offre Daniel Durosay, une figure d'écrivain dont l'évolution morale embrasse elle aussi l'Afrique et l'Angleterre : Joseph Conrad, à la mémoire duquel, du reste, le *Voyage au Congo* est dédié. De l'expérience congolaise de Conrad — à l'époque le jeune capitaine Korzeniowski vainement quêtant la commande d'un bateau sur le fleuve — est sorti *Heart of Darkness* que Gide avait conçu le projet de traduire dès l'hiver 1913-1914, et que, descendant de Fort-Lamy, au Tchad, il relit pour la quatrième fois, en mars 1926, en reconnaissant, de nouveau, « toute l'excellence » (J, II, 941), « livre admirable », ajoutera-t-il dans une des notes de son texte « qui reste encore aujourd'hui profondément vrai, j'ai pu m'en convaincre et que j'aurai souvent à citer » (J, II, 689). Nul doute que cet *Au Cœur des Ténèbres* soit aussi à l'origine du voyage, origine romanesque mais non moins puissante pour autant. Jacques Darras, dans un article récent, ira jusqu'à affirmer que le « *Voyage au Congo* est composé de *Youth*, *Lord Jim* et *Heart of Darkness* tout à la fois » (« Le voyage en Afrique », *Esprit*, juillet 1987, p. 2). Nul doute là-dessus. Deux ombres précéderont Gide et Marc sous les lianes enchevêtrées de la forêt équatoriale, celle d'Elie Allégret mais celle aussi du Marlow de Conrad, l'un et l'autre conduisant les voyageurs vers l'horreur de la vérité coloniale. Dans le « cet « affreux » que je soupçonne, que je veux voir » de Gide, Jacques Darras entend l'écho, sinon la traduction, des paroles ultimes de Kurtz « The horror ! The horror » (*ibid.*, p. 4). Ce ne sera pas là le dernier retentissement de *Heart of Darkness* dans le roman français, comme l'illustre *La Voie Royale* de Malraux, ni son dernier atavisme culturel, *Apocalypse Now* de F.F. Coppola étant une autre mutation indochinoise, mais cinématographique cette fois, du récit africain.

Un post-scriptum est-il permis ? On sait que Gide fut loin d'être le premier à dénoncer les abus colonialistes dans la région congolaise. L'exploitation et l'abrutissement pratiqués par les compagnies missionnaires, quand ce n'étaient les pou-

voirs coloniaux, dans l'organisation de la récolte du caoutchouc, pour ne parler que de ce domaine-là, représentaient, depuis le siècle précédent, une plaie suppurante. A cet égard il n'est pas sans intérêt de comparer la réaction de Gide avec celle du haut fonctionnaire britannique Roger Casement (1864-1916), écrivain lui aussi et, comme cela s'est avéré bien plus tard, homosexuel. Né à Dublin, alors territoire anglais, Casement, nommé consul britannique à St-Paul de Loanda en Afrique Occidentale Portugaise en 1898, ne tarda pas à dénoncer à ses supérieurs les atrocités commises dans le secteur du caoutchouc au Congo et dont un des principaux bénéficiaires était le Roi Léopold. Malgré forces déboires son rapport officiel fut publié, dans une version édulcorée, en 1904. Les efforts de Casement furent secondés par le travail d'Edmund Morel, Français de naissance, qui s'activait pour dénoncer les mêmes abus dans ses deux livres *The Congo Slave State* (Liverpool, 1903) et *The Scandal of the Congo* (Liverpool, 1904). Or, et c'est par là que la filière rejoint indirectement le geste de Gide, Casement avait rencontré Conrad à Matadi en 1890, un Conrad troublé et déprimé par ce qu'il constatait autour de lui, et était entré en rapport avec Morel l'encourageant à écrire au romancier afin de demander son soutien — sans grand succès, bien que Conrad témoignât sa sympathie pour la cause. Une décennie plus tard, en 1916, Casement anobli entre-temps, mais de plus en plus désillusionné avec la politique britannique, débarqua d'un sous-marin allemand sur la côte sud de l'Irlande, pour mener une révolte nationaliste Sinn Féin. Appréhendé, il fut exécuté pour haute trahison. Ce ne fut qu'en 1959 que ses *Black Diaries*, son journal intime jusque-là supprimé, révélèrent des goûts sexuels qu'il partageait avec Gide.

1. Notons, à ce propos, qu'une quinzaine de photographies, toutes intéressantes illustrent le texte, à côté d'une carte de qualité très insuffisante. On aurait aimé une bibliographie et une filmographie des œuvres de l'auteur. Les photos prises par Marc Allégret au Congo ont fait l'objet d'une exposition en septembre-octobre 1987 au Musée National des Arts Africains et Océaniens, 293, av. Dumesnil, Paris 12^e. Voir aussi Album Gide dans les Albums de la Pléiade, 1985, Gallimard, 174-184.
2. Des pages intéressantes, dans l'introduction de Daniel Durosay, sur la collaboration de Marc Allégret aux « Soirées de Paris » d'Etienne de Beaumont, révèlent qu'il pourrait y avoir en ce dernier un autre modèle que Cocteau pour le Robert de Passavant des *Faux-Monnayeurs*.

CONRAD, GIDE ET LE CONGO

par

Walter C. PUTNAM III

Université du Nouveau Mexique

En dédiant son *Voyage au Congo* « A la mémoire de Joseph Conrad » (VC, 679), André Gide souligne sa dette envers celui qui en 1890 avait effectué un voyage analogue en Afrique Equatoriale (1). De juillet 1925 jusqu'en mai 1926, Gide suivit lui-même une partie de l'itinéraire que Conrad avait parcouru trente-cinq ans auparavant. Le témoignage que nous donne Gide dans *Voyage au Congo* et dans *Le Retour du Tchad* (2) ne prend toute son ampleur que par rapport à la connaissance qu'il avait de la vie et de l'œuvre de son homologue britannique. Gide, dans sa fascination pour l'Afrique, comme beaucoup d'hommes de notre siècle, doit énormément à Conrad, et en particulier à son court roman, *Cœur des ténèbres* (3). Publié d'abord en 1899, le récit de Conrad demeure d'un intérêt capital pour qui veut saisir la portée de l'entreprise coloniale à la veille de notre siècle. Pourtant, *Cœur des ténèbres* dépasse le cadre du seul témoignage historique, et nous pouvons dire qu'il a contribué à l'imaginaire de tout un siècle au sujet du continent africain. Il s'agit avant tout d'une œuvre littéraire, créée par Conrad à partir d'une expérience réelle, celle du voyage qu'il réalisa au Congo de juin à décembre 1890. Nous nous proposons ici d'examiner les expériences africaines de Conrad et de Gide et les récits qu'ils en firent, principalement *Cœur des ténèbres* et le *Voyage au Congo*.

CONRAD AU CONGO

Conrad entreprit son voyage au Congo à l'époque où le roi Léopold II de Belgique mettait en place l'appareil administratif pour gérer son empire colonial. Henry Morton Stanley, le journaliste-explorateur, avait retrouvé le Docteur Livingstone en 1871 ; puis, à partir de 1874, pour le compte du roi Léopold II, il s'était chargé d'installer le long du Congo les postes qui devaient répandre en Afrique équatoriale le commerce et la civilisation européens. Le retentissement qu'eurent ses exploits déclencha en Europe une véritable fièvre pour l'exploration et la colonisation du Congo — ainsi que pour l'exploitation des richesses naturelles du pays, principalement le caoutchouc et l'ivoire. Stanley, fils illégitime et aventurier sans scrupules, avait ainsi « ouvert » le Congo et créé un mythe de son propre vivant, celui de la croisade pour les valeurs occidentales en Afrique. Dans ce but, il se mit au service du roi Léopold qu'il vénérât comme un dieu. Celui-ci voulait bâtir un empire en Afrique et, pour justifier ses ambitions, déclarait sa volonté d'apporter la civilisation aux peuples « barbares ». Afin d'éviter les conflits entre les puissances européennes qui convoitaient la région, la Conférence de Berlin de 1885 décida le partage du territoire en zones de commerce libre. Le roi Léopold II se fit ainsi attribuer à titre personnel un territoire de près d'un million et demi de kilomètres carrés, tandis que, sur place, Stanley utilisait son expérience et sa connaissance de la région afin de promouvoir « la noble mission ». Au sujet des intentions des colonisateurs, Stanley écrivit en 1885 :

Le 14 août 1879, j'arrivai à l'embouchure de ce fleuve afin de le remonter, ayant pour unique mission de parsemer ses rives de villages civilisés, de conquérir et d'assujettir le pays et de le remodeler selon les idées modernes en une nation dans laquelle le commerçant européen irait la main dans la main avec le marchand noir, en une nation où la justice, la loi et l'ordre prévaudraient, et où la barbarie, l'injustice et la cruelle traite d'esclaves cesseraient à jamais (4).

Mais tandis que Stanley et Léopold déclaraient leur désir d'améliorer le sort des Africains en transformant le territoire en une nation moderne, la réalité sur place s'avérait toute autre. Ils étaient en train d'installer un régime colonial dont le

seul objectif était l'exploitation des richesses naturelles. Ce régime ne traduisait pas le discours de propagande tenu en Europe ; et, afin d'accroître la rentabilité de l'entreprise, les agents coloniaux avaient le plus souvent recours à la violence et à la répression. Cette situation honteuse devaient continuer impunément jusqu'au début du vingtième siècle quand le monde « civilisé » commença à apprendre l'horrible vérité du Congo.

Conrad entreprit son voyage au Congo en 1890, donc, à l'époque où Léopold et ses administrateurs mettaient en place l'appareil colonial pour gérer l'empire. Le roi avait créé en 1899 la Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo (S.A.B.) dirigée par Albert Thys et chargée de l'exploitation commerciale du territoire. Comme Marlow dans *Cœur des ténèbres*, Conrad obtint sa place grâce à l'aide d'une femme, sa « Tante » Marguerite Poradowska qui habitait Bruxelles et qui intervint en sa faveur auprès des dirigeants de la S.A.B. (HD, 53). Après avoir sillonné les mers pendant douze ans à bord de navires anglais, Conrad se trouvait en 1889 sans emploi malgré son brevet de capitaine. Après deux entretiens avec le colonel Thys, Conrad fut nommé commandant d'un bateau à vapeur pour une période de trois ans. Il allait ainsi réaliser un projet de voyage qui remontait à l'époque de sa jeunesse en Pologne.

Dans son volume de souvenirs, *A Personal Record*, Conrad situe sa fascination pour l'Afrique vers l'année 1868 :

C'était en 1868, lorsque j'avais environ neuf ans, qu'en regardant une carte de l'Afrique de l'époque et en posant le doigt sur l'espace blanc qui représentait alors le mystère irrésolu de ce continent, je me suis dit avec une assurance absolue et une audace incroyable qui ne font plus partie de mon caractère : Quand je serai grand, j'irai là (5).

Il prêtera cette même phrase à Marlow en remarquant que l'espace blanc était devenu entre temps un lieu avec des noms de fleuves, de lacs et de villages ; mais aussi lieu de ténèbres (HD, 52). Conrad se souvient également dans « *Geography and some Explorers* » que dans l'atlas de sa jeunesse, publié en 1852, on ne savait encore rien sur le centre du continent africain : « Le cœur de l'Afrique était grand et blanc » (6). L'espace blanc qu'était l'Afrique sur les cartes d'alors fascinait le jeune Conrad, ainsi que beaucoup d'Européens qui allaient se lancer à la découverte et à la conquête du continent. Le Congo depuis

l'expédition de Stanley avait été exploré et quadrillé. Conrad, dans son récit, va inverser ce processus de main-mise sur l'Afrique en occultant les noms de lieux (le mot « Afrique » n'apparaît même pas dans le texte). Il va rendre à cette carte sa blancheur, son vide, sa dimension mythique. Conrad va universaliser la quête de Marlow. Le Congo deviendra sous sa plume un terrain où se juxtaposent mythes, symboles et impressions. Une carte qui ne comporte aucune indication précise ne pourra servir à conquérir le pays. Conrad exerce ainsi une forme d'ironie et de subversion à l'égard d'une Europe trop avide de richesses facilement acquises aux dépens d'autrui.

Ce voyage au Congo fut le seul que Conrad effectua aux confins d'un continent, loin des navires où on savait qu'il était maître à bord. Sa déception provint en partie des difficultés qu'il eut à s'affirmer dans une entreprise qui échappait à son contrôle. N'avait-il pas pressenti ce qui l'attendait au Congo dans une lettre qu'il écrivit des îles Canaries : « L'hélice tourne et m'emporte vers l'inconnu (7). A peine arrivé dans le pays le 13 juin 1890, Conrad se rendit compte que l'Afrique n'était pas telle qu'il l'avait imaginée. S'ajouta à sa déception le sentiment d'être complice de l'entreprise coloniale qui répandait la terreur dans les populations autochtones. De plus, Conrad ne s'entendait pas avec les autres colonisateurs, comme en témoigne cette lettre qu'il envoya de Kinchassa :

Tout m'est antipathique ici. Les hommes et les choses ; mais surtout les hommes. Et moi je leur suis antipathique aussi. A commencer par le directeur en Afrique qui a pris la peine de dire a bien de monde que je lui déplaisais souverainement jusqu'au à finir par le plus vulgaire mécanicien ils ont tous le don de m'agacer les nerfs — de sorte que je ne suis pas aussi agréable pour eux peut-être que je pourrais l'être (8).

Conrad n'obtiendrait donc aucun avancement dans l'administration coloniale, et n'aurait aucun avenir autre que d'exécuter les ordres de supérieurs incompetents et avaricieux. Il ne passa en fin de compte que six mois au Congo, « à couteaux tirés » avec son entourage, en compagnie de gens mesquins et hypocrites, désillusionné de tout ce qu'il y voyait.

Conrad avait tout de même réussi à remonter le fleuve jusqu'à Stanley Falls à bord d'un bateau à vapeur, le *Roi des Belges* ; il devait néanmoins être rapatrié en Europe au bout

de six mois de service, accablé d'une dysenterie et d'une fièvre tropicale dont il souffrirait toute sa vie. Conrad avouera plus tard qu'avant de se rendre au Congo, il avait été « un parfait animal », indiquant par là l'écart entre ses rêves de jeunesse et la dure réalité. G. Jean-Aubry, son futur traducteur en français et premier biographe, avancera la thèse selon laquelle l'Afrique mit fin à la vie de Conrad-marin, mais renforça le destin de Conrad-romancier (9). Son « voyage au bout de la nuit » aura été sans doute déterminant dans sa mutation de marin en écrivain. A partir de son premier roman, *La Folie-Almayer* (1895), Conrad s'embarquera dans une période d'activité intense qui le conduira vers la découverte des possibilités de l'esthétique pour résoudre ses dilemmes éthiques et ontologiques.

GIDE AU CONGO

Inversement, il nous semble que le voyage qu'effectuera Gide en 1925 marquera en quelque sorte l'aboutissement de ses recherches personnelles et artistiques. Son voyage au Congo vint après trente-cinq ans de carrière littéraire. Au cours de ces années, Gide s'était efforcé de se dépouiller des tendances contradictoires de sa personnalité en les projetant sur les personnages de ses œuvres. Cet effort de consolidation et de construction de son être reflète un désir de s'intégrer au monde extérieur, au monde réel. En cela, le voyage de Gide au Congo sert de charnière dans son évolution d'une vie intérieure vers la réalité extérieure.

Les six années de travail consacrées aux *Faux-Monnayeurs* (qui paraîtront lorsqu'il sera au Congo) avaient exigé de Gide un effort épuisant. La précipitation avec laquelle il acheva son seul « roman » traduit son besoin de « boucler » cet épisode de sa vie. A ce titre, le passage du *Journal* de la fin mai 1925 est révélateur de l'état d'esprit de Gide à la veille de son voyage :

Morne pensum, mais qui convient à mon apathie. Je ne compte plus que sur le Congo pour m'en sortir. La préparation de ce voyage et l'attente des pays nouveaux a désenchanté le présent ; j'éprouve combien il est vrai de dire que le bonheur habite l'instant (J, I, 806).

Le 8 juin, Gide achève *Les Faux-Monnayeurs* ; le 14 juillet, il écrit laconiquement :

Départ pour le Congo. (*Ibid.*)

Le Gide qui part ainsi pour le Congo orientera son attention et son sens critique sur un monde nouveau et sur des gens différents de tout ce qu'il eût pu imaginer dans sa vie ou dans son œuvre. A la question « Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ? », Gide répond à la première page du *Voyage au Congo* : « J'attends d'être là-bas pour le savoir. » Il admet néanmoins qu'il voyage « pour le plaisir » avec Marc Allégret qui tournera un film sur le voyage. Gide diffère en cela de Conrad pour qui le séjour au Congo représentait une occasion de gagner de l'argent et d'obtenir de l'estime. Sa découverte de la réalité du Congo, outre son intérêt historique et social, fut d'une importance capitale dans la carrière de Gide. A partir de 1925-1926, Gide se consacrera plus aux problèmes du monde extérieur qu'à ses dilemmes personnels et artistiques. Toutes proportions gardées, nous pouvons penser que le Congo avait marqué le début de la carrière littéraire de Conrad, comme il devait marquer l'achèvement de celle de Gide. Comme chez Conrad, le voyage de Gide fut un rêve de jeunesse conçu à un âge où l'esprit d'aventure l'emportait sur la réalité des dangers qu'il pourrait ainsi courir. De manière plus générale, ils eurent tous deux la passion du voyage par lequel ils se renouvelaient en tant qu'hommes et en tant qu'artistes. L'admiration que Gide manifestait pour Conrad devait beaucoup à sa réputation de bourlingueur qui avait parcouru le monde avant de se consacrer à la littérature.

Gide situe sa fascination pour l'Afrique vers l'année 1889, donc, à peu près à l'époque où Conrad, son aîné de douze ans, s'appropriait à partir pour le Congo. Gide pensait déjà au voyage comme à un moyen possible de se libérer des contraintes d'une éducation morale trop sévère. Il entreprit donc vers les années 1889-1890 un double voyage, intérieur et extérieur, qui allait caractériser sa vie pendant près d'un demi-siècle. Son voyage intérieur prit la forme d'un examen de conscience ; à ce propos, il faut se rappeler que Gide commença à cette époque-là à tenir son *Journal*, à songer à son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*. Le voyage extérieur devait le conduire d'abord en Bretagne, puis en Afrique du Nord, toujours vers la libération physique et spirituelle.

Son voyage au Congo se comprend en grande partie par rapport aux interrogations que Gide menait depuis son enfance sur le réel. Pour s'en convaincre, il faut se rappeler les pages capitales du *Journal* de 1924 concernant l'accident survenu lors

du voyage que Gide fit en Bretagne à l'âge de dix-huit ans (son rêve africain apparaîtra peu de temps après si l'on en croit le Gide de 1924 qui était sur le point de partir pour le Congo). Pendant cet accident, le jeune Gide eut la sensation d'assister à la scène « comme à un spectacle *en dehors de la réalité* » (II, 800). Gide s'expliquera longuement sur ce dédoublement en spectateur et en acteur, une des constantes de la psychologie gidienne. Une partie de lui-même s'engageait dans l'action tandis qu'une autre partie restait en retrait, observant la scène. Cette prise de conscience sera un des fondements de l'esthétique gidienne, contribuant à l'ironie qu'on trouve à travers son œuvre. L'univers réel offrait pour Gide, comme pour Conrad, un spectacle, ce qui impliquait à la fois l'engagement et la distanciation de l'écrivain par rapport au réel. Si nous avons pu dire sommairement que le voyage que fit Gide au Congo représentait en quelque sorte la fin de sa carrière d'écrivain, c'était pour souligner à quel point Gide pour la première fois s'était intégré au monde qui l'entourait. Il n'y aura plus après son retour en 1926 cette même tension entre le dehors et le dedans, entre la réalité extérieure et le moi qui avait participé à l'élaboration de son œuvre littéraire.

Parmi les œuvres de Conrad qu'il connaissait, Gide admirait particulièrement *Cœur des ténèbres*, à tel point qu'il avait songé à en donner une traduction française en 1914. Nous ignorons à quelle date Gide lut pour la première fois ce roman. Néanmoins, dans *Le Retour du Tchad*, il notera :

Je relis le Cœur des ténèbres pour la quatrième fois. C'est seulement après avoir vu le pays dont il parle que j'en sens toute l'excellence. (RT, 941).

Ce fut donc à partir d'expériences personnelles que les deux hommes écrivirent des ouvrages qui sont néanmoins très différents. Chez Conrad, il s'agit d'une œuvre de fiction qui propose de multiples niveaux d'interprétation. Chez Gide, nous avons affaire plutôt à un carnet de voyage fondé sur la réalité d'une expérience vécue. Conrad insiste sur la qualité irréelle de l'expérience de Marlow, celui-ci ayant pris le relais de la narration pour raconter à son auditoire une « aventure » qui demeure sans conclusion. Cette stylisation du réel diffère fondamentalement du récit de Gide où l'auteur parle en son propre nom sans prétendre traduire autre chose que la réalité de son expérience au Congo. Le texte du *Voyage au Congo* ressemble en

cela à un journal intime ou à un carnet de bord. Dans un souci de vraisemblance, Gide nous donne à lire ses réflexions et ses observations telles qu'elles lui survinrent au Congo, avec des notes ajoutées *a posteriori* pour expliquer au lecteur ce qu'il n'avait pas toujours compris lui-même.

Il nous semble que *Cœur des ténèbres* et *Voyage au Congo* sont à un niveau fondamental la quête d'un savoir et l'exploration des limites et des possibilités de la connaissance. Dans le récit de Conrad, le narrateur nous met en garde contre une lecture trop littérale de son histoire : la « portée d'un épisode » se trouve non à l'intérieur comme un noyau mais « extérieurement, dans ce qui, enveloppant le récit, n'avait fait que la manifester, comme la chaleur suscite la brume, à la façon de ces halos de brouillard que parfois rend visibles l'illumination spectrale du clair de lune » (*HD*, 48 ; *CT*, 84). Selon cet avertissement, la valeur du récit de Marlow ne serait pas référentielle car il ne renvoie à rien de connu aux auditeurs. Conrad mettrait ainsi l'accent sur une énigme créée tant par le pays lui-même que par les gens qui l'habitent. La vérité du récit repose plutôt sur l'authenticité de Marlow en tant que narrateur, et celui-ci ne manque pas de rappeler qu'on ne peut le comprendre (*HD*, 96). L'incomplétude et l'incommunicabilité d'un épisode de la vie font partie de la « vision » de Conrad. « Il est impossible de rendre la sensation d'une vie d'une époque donnée de l'existence, ce qui en fait la réalité, la signification, l'essence subtile et pénétrante » (*HD*, 82 ; *CT*, 136). Le voyage qu'effectue Marlow pour remonter le fleuve est aussi un voyage pour savoir qui est Kurtz, pour entendre la voix de celui-ci. Il espère ainsi la vérité qu'incarne ce personnage énigmatique mais fascinant qui porte aussi en lui « l'horreur ». La mort de Kurtz ne signifie pas pour autant la disparition du mensonge et des ténèbres. Marlow, en faisant son récit, lève un coin du voile de la Maya pour le refermer aussitôt. Comme il n'a cessé de le rappeler, l'homme ne supporterait pas la vérité brute ; et pour survivre, il lui faut quelques illusions sur lesquelles fonder son existence. Gide ne nous a laissé aucun commentaire sur les qualités proprement littéraires du récit de Conrad. Par conséquent, nous nous bornons à ces quelques remarques sur une œuvre qui ne pouvait manquer d'intéresser pour Gide dans sa lecture de l'œuvre conradienne.

LE COLONIALISME

Le colonialisme constitue un sujet d'intérêt pour Conrad comme pour Gide qui portent leur attention principalement sur deux aspects du système colonial : d'une part, le sort réservé aux indigènes ; d'autre part, l'effet nuisible que le système produit sur les Blancs eux-mêmes. Les deux auteurs consacrent en fait plus de place aux Blancs qu'aux Noirs dans leurs récits, même si leur sympathie va vers les autochtones qui subissent un système mis en place pour le seul profit des Blancs. Ce sont en premier lieu les raisons que se donnent les Blancs pour justifier leurs actions qui scandalisent Conrad et Gide. Gide ne cache pas son dégoût à l'égard des Blancs qu'il accuse d'hypocrisie et de mensonges.

Quels brages gens ! Comme on les conquerrait vite ! Et quel art diabolique, quelle persévérance dans l'incompréhension, quelle politique de haine et de mauvais vouloir il a fallu pour obtenir de quoi justifier les brutalités, les exactions et les sévices. (VC, 832).

C'est à ce propos que Gide fait une des rares références directes à l'œuvre de Conrad.

Conrad parle admirablement, dans son Cœur des ténèbres de « l'extraordinaire effort d'imagination qu'il nous a fallu pour voir dans ces gens-là des ennemis ». (VC, 832).

Il nous renvoie à l'épisode situé au début du voyage de Marlow (HD, 61-62). Longeant la côte africaine à bord du navire français qui l'emmène, Marlow assiste à un bombardement aveugle de la brousse. Un de ses compagnons de voyage lui explique qu'il y a sur la rive des « ennemis ». Mais lorsque Marlow arrive au premier poste, il constate la distorsion entre ce mot et la réalité à laquelle il renvoie. Ces « ennemis » ne sont en fait que des Noirs contraints de venir de l'intérieur du pays pour travailler à la construction de la ligne de chemin de fer. Le résultat de cet état de choses, c'est que les indigènes deviennent désaxés, insensibles et passifs à force d'accomplir des tâches sans rapport avec leur mode de vie habituel.

Gide condamne ainsi l'exploitation de cette main-d'œuvre parce qu'elle bouleverse la vie socio-économique du pays.

L'on peint le peuple noir comme indolent, paresseux, sans besoins, sans désirs. Mais je crois volontiers que l'état d'asservissement et la profonde misère dans laquelle ces gens restent plongés, expliquent trop souvent leur apathie. (VC, 726)

Les Noirs sont chez Konrad comme chez Gide dépeints comme les victimes d'un système qu'ils ne comprennent pas et qui les laisse dans un état d'hébétéude. Dans une lettre adressée à Roger Casement en 1903, Conrad parle de cette situation en des termes qui ne sont pas sans rappeler *Cœur des ténèbres* :

La barbarie à proprement parler n'est pas un crime digne de notre temps : et les Belges sont pires que les sept plaies d'Egypte puisque celles-ci furent une punition envoyée à la suite d'une transgression évidente ; mais dans le cas du Congo, l'homme d'Upoto n'est pas conscient d'une transgression quelconque, et ne voit pas de fin à sa peine. Cela doit lui sembler terrible et mystérieux ; et je dois avouer que c'est mon impression aussi (10).

C'est la condamnation la plus directe du système colonial par Conrad, qui ne manque pas de déplorer l'indifférence de l'Angleterre vis-à-vis des vrais coupables : « (...) cette précieuse paire de sorciers africains qui semble avoir jeté un sort sur le monde des Blancs — je parle bien sûr de Léopold et de Thys » (11).

Non seulement l'essor des colonies fut une tragédie pour les Noirs ; mais elle révéla aussi la bassesse et la faiblesse des Blancs eux-mêmes manipulés par des forces insidieuses. En dévoilant la réalité coloniale, Conrad et Gide luttèrent contre l'ignorance du monde occidental, mais aussi contre l'ignorance des gens engagés eux-mêmes dans le processus. Ils exposent tous deux leur découverte d'un pays et d'un peuple vus de l'extérieur. Mais en humanistes, ils laissent entrevoir une confiance dans l'intelligence de l'homme pour choisir entre le bien et le mal. Leur recherche de la vérité ne vaut donc que parce qu'elle est transmissible.

Le système du régime domaniale avait permis aux agents du roi Léopold de déclarer propriété d'Etat tout terrain inoccupé. Seuls les agents pouvaient y récolter du caoutchouc et de l'ivoire ; et pour ceci, au nom de la mise en valeur du pays, ils forçaient les indigènes à travailler pour des salaires dérisoires. Les « cannibales » qui accompagnent Marloy sur le fleuve reçoivent

vent ainsi du fil de cuivre comme gages (*HD*, 103-104). Puisque les chefs locaux étaient chargés de régler directement leurs hommes, ceux-ci ne recevaient le plus souvent qu'une partie de leur dû. C'est pour cela que Marlow admire ces mêmes cannibales parce qu'ils font preuve de retenue dans la satisfaction de leurs besoins : après tout, ils ne peuvent manger le fil de cuivre, mais ils se retiennent de manger les hommes à bord du vapeur.

Conrad et Gide dénoncent également le portage qui arrachait les Noirs à leurs villages et les dispersait à travers le pays. Marlow inverse la situation pour ses auditeurs en leur expliquant que si des bandes de nègres se mettaient à parcourir les chemins de l'Angleterre pour contraindre les Blancs à porter des fardeaux, il ne resterait plus personne dans les villages. Le portage était justifié comme un mal nécessaire pour le développement du pays. Ce n'était pourtant qu'une forme d'exploitation qui profitait aux seules compagnies concessionnaires.

La cause de tout cela, c'est la C.F.S.O. (Compagnie forestière Sanga-Oubangui) qui, avec son monopole du caoutchouc et avec la complicité de l'administration locale, réduit tous les indigènes à un dur esclavage. (VC, 742)

Mais les armes et le commerce vont souvent de pair. Gide remet en cause la C.F.S.O. à propos de l'affaire Pacha. Celui-ci fut l'administrateur de Boda que Gide qualifie de « sinistre » et de « sombre et maladif » (*VC*, 735, 1012). Au mois de juillet 1924, Pacha mena des répressions dans la région de Boda au cours desquels « il estime (de son aveu) le nombre des tués à un millier de tout âge et des deux sexes » (*VC*, 742). Afin de contraindre les indigènes au travail du caoutchouc, Pacha ordonna des mutilations, l'incendie de villages, la destruction de cultures. Cet incident n'est pas sans rappeler les exactions de Kurtz à l'égard des Noirs dans les régions isolées de la forêt.

Les administrateurs du système colonial sont aussi en quelque sorte les victimes de leur engagement dans un tel processus, Gide dénonce plus particulièrement l'envoi aux colonies d'hommes mal préparés à leur tâche et mal encadrés sur place. A l'occasion du procès fait à un agent nommé Sambry, Gide expose les méfaits de l'administration et de ses représentants.

L'on juge un malheureux administrateur, envoyé trop jeune et sans instructions suffisantes, dans un poste trop reculé. Il y eût fallu telle force de caractère, telle valeur

morale et intellectuelle, qu'il n'avait pas. A défaut d'elles, pour imposer aux indigènes, on recourt à une force précaire, spasmodique et dévergondée. (VC, 692 ?)

Comme nous le révèle Conrad dans le portrait des agents (et surtout Kurtz), un homme qui ne sait ni se contrôler lui-même par sa force innée, ni obéir au contrôle imposé de l'extérieur, est capable de tout — et du pire. Loin de la « civilisation » et livré à lui-même, l'homme peut donner libre cours à ses pulsions de violence et de cruauté. Etant donné l'indépendance accordée aux agents, ceux-ci peuvent faire du tort aux autres ainsi qu'à eux-mêmes.

C'est donc auprès de ces hommes que Gide va enquêter sur la réalité coloniale. Mais comme lui dit un chef indigène : « La vérité coûte cher en brousse » (VC, 743). Il se heurte souvent à la réticence des agents qui ont quelque secret à cacher soit sur leurs propres activités, soit sur les activités de leurs collègues. Un agent trop « honnête », c'est-à-dire qui ne terrorise pas suffisamment les autochtones dans le seul but d'accroître le rendement, ne fait pas l'affaire de la Compagnie (VC, 755). Et les quelques agents qui dévoilent l'affreuse réalité du Congo font l'objet de brimades et de sanctions. Ceux qui refuseraient d'exploiter les indigènes en payant un produit à son juste prix sont considérés comme des traîtres à la cause coloniale (VC, 756). Les agents sont eux-mêmes entraînés dans une spirale qui les oblige à perpétuer le système en défendant cyniquement le mensonge, l'exploitation et l'injustice.

Pour Conrad le voyageur et pour Conrad le romancier, les agents coloniaux livrés à eux-mêmes deviennent soit des diables, soit des dieux. Les deux tendances se révèlent catastrophiques. Conrad lui-même se brouilla avec les Blancs qu'il rencontra au Congo, notamment avec les frères Delcommune qui l'empêchèrent de progresser dans la hiérarchie coloniale.

Le directeur est un vulgaire marchand d'ivoire à instincts sordides qui s'imagina être un commerçant tandis qu'il n'est qu'une espèce de boutiquier africain. Son nom est Delcommune. Il déteste les Anglais et je suis naturellement regardé comme tel ici (12).

Il se trouva ainsi confronté à un processus qui l'obligerait à choisir entre l'exploitation cynique des Noirs (comme la plupart des agents) ou l'ostracisme de ses pairs (une perspective peu attirante pour un marin ayant connu la solidarité des

équipages). Il parvint néanmoins à proposer une troisième voie, celle de l'attachement au travail qu'il prêtera à Marlow dans *Cœur des ténèbres*.

Au cours du voyage de Marlow, Conrad nous fait voir plusieurs « diables » avant d'arriver à Kurtz, celui qui se prend pour un dieu. Par exemple, le comptable qu'il rencontre au premier poste l'impressionne au début par sa mise impeccable et son dévouement à la tenue de ses comptes. Il semble avoir maintenu une certaine discipline qui contraste avec le laisser-aller général que Marlow trouve partout autour de lui. Mais cette rigueur et cette efficacité ne s'obtiennent qu'au prix d'un détachement qui rend le comptable indifférent à la souffrance humaine qui l'entoure. Les gémissements d'un malade le dérangent à tel point qu'il craint de faire des erreurs d'opération. L'attachement au travail qui exclut la sympathie et cautionne la souffrance n'est pas une solution enviable. Faut-il donc choisir entre l'indifférence protectrice et l'efficacité cynique.

Avant son arrivée au poste central, Marlow interroge un de ses compagnons sur ses motivations pour rester aux colonies. Celui-ci répond : « Gagner de l'argent » (*HD*, 71), réponse qui vaut pour la plupart des agents et qui prépare le lecteur à la rencontre de Marlow avec le directeur du poste central. Il l'avait déjà qualifié de « démon, flasque, hypocrite, aux regards évanesifs, le démon d'une folie rapace et sans merci » (*HD*, 65 ; *CT*, 110). Cet homme, qui n'est autre que Camille Delcommune que Conrad avait connu et détesté lors de son voyage, règne sur son poste depuis trois fois trois ans — grâce surtout à son excellente santé. Sinon, sa station est en ruines car il n'est qu'un « vulgaire marchand » qui veut tirer le maximum de profit du minimum d'effort ». Il n'avait rien créé ; il entretenait la routine, et c'était tout » (*HD*, 74 ; *CT*, 123). Les hommes que Marlow rencontre au poste central sont creux, ce qui correspond à la recommandation du directeur aux agents de la compagnie pour survivre dans la brousse : ils ne devraient pas avoir d'entrailles (*HD*, 74). Il pousse encore plus loin cette notion de vide physique et spirituel à propos du briquetier qui ne fabrique pas de briques. Ce « papier-mâché Méphostophélès » est creux aussi, à tel point que Marlow se demande si, en enfonçant son doigt dedans, il trouverait autre chose qu'un peu de terre (*HD*, 81). Comme les « pèlerins » de l'Expédition d'Eldorado, lui et le directeur passent leur temps à rêver d'ivoire et à comploter contre les autres agents.

Ils tuaient le temps en s'entre-déchirant et en intriguant de la façon la plus mesquine. Une atmosphère de complot planait sur la Station, sans que du reste il en sortît jamais quoi que ce fût. C'était aussi irréel que le reste, le philanthropique prétexte de l'entreprise, les déclamations, leur administration et leur travail de parade. (HD, 78 ; CT, 129).

Ces propos qu'il prête à Marlow rappellent ce que Conrad lui-même avait observé lors de son voyage au Congo en 1890 : « Caractéristique principale de la vie sociale ici : dire du mal de son voisin » (Congo Diary, 162). Ce sera auprès de Kurtz que Marlow cherchera à vérifier ce qui fait la valeur d'un homme dans un tel contexte.

Ian Watt voit dans cette fascination progressive qu'exerce le personnage de Kurtz sur Marlow une évolution dans la présentation du thème colonial.

Cœur des ténèbres est unique car il fut le premier livre à traiter les rapports entre l'individu frappé par « la Soudanité » et les conséquences de ce processus dans la situation coloniale : il démontre comment le pouvoir laissé à chaque agent colonial, réuni avec l'absence de tout contrôle extérieur, était une invitation à toute forme de cruauté et d'abus (13).

Le contraste entre l'idéal occidental et la réalité africaine est brillamment suggéré par le rapport que Kurtz a rédigé à l'intention de la Société Internationale pour la Suppression des Coutumes Barbares. Dans ce manuscrit de dix-sept pages que Marlow résume pour son auditoire, Kurtz explique que pour les sauvages, les Blancs apparaissent comme des « êtres surnaturels », comme des « dieux ». Mais il avait ajouté en guise de post-scriptum : « Exterminer toutes ces brutes » (HD, 118 ; CT, 190). Marlow subit ainsi un choc moral quand il constate que ce paragon de vertu recelait en fait un monstre sanguinaire qui donnait libre cours à ses passions, qui tenait un double langage, qui incarnait « l'horreur ». Kurtz était devenu le cœur des ténèbres. Les méthodes de Kurtz entraînent la désillusion de Marlow, même si celui-ci se charge de défendre sa réputation vis-à-vis du monde extérieur. Lorsque le directeur critiquera les « méthodes » du Kurtz parce qu'elles nuisent au commerce de l'ivoire, Marlow prendra sa défense en répondant que Kurtz n'avait pas de méthode du tout (HD, 138). Par rapport aux autres agents qui sont indifférents et cyniques, Mar-

low choisit de rester fidèle à Kurtz, cet homme « remarquable », ce « cauchemar » (*HD*, 141). La vision qu'il ramène du cœur des ténèbres passe donc par le personnage de Kurtz, car c'est lui qui incarne tout l'espoir de l'illusion et toute la déception de la réalité. Sa recherche dépasse pourtant la seule question coloniale pour devenir une interrogation sur la nature de l'homme et de la civilisation.

C'est au sujet du chemin de fer que nous pouvons constater une différence d'attitudes entre Conrad et Gide. A son heure, Gide verra dans le chemin de fer un signe du progrès ayant permis le développement du pays, tandis que Conrad, qui avait assisté à sa construction, n'y voit qu'une source d'exploitation cruelle, voire absurde (voir *HD*, p. 63-66). Ce contraste se décèle dans la note que Gide ajouta à son *Voyage au Congo*.

Matadi est relié à Kinshassa par le chemin de fer que le roi Léopold fit exécuter en Congo belge, sur les indications et sous la direction du colonel Thys. Ce chemin de fer qui fonctionne depuis 1900 traverse la région que J. Conrad devait encore traverser à pied en 1890 et dont il parle dans Cœur des ténèbres — livre admirable qui reste encore aujourd'hui profondément vrai, j'ai pu m'en convaincre, et que j'aurai souvent à citer. Aucune outrance dans ses peintures : elles sont cruellement exactes ; mais ce qui les désassombrit, c'est la réussite de ce projet qui, dans son livre, paraît si vain. Si coûteux qu'ait pu être, en argent et en vies humaines, l'établissement de cette voie ferrée, à présent elle existe pour l'immense profit de la colonie belge, et de la nôtre. (VC, 689).

N'ayant pas assisté personnellement à l'essor du système colonial au Congo, et aux abus qui en résultèrent, Gide voit dans le progrès technique un mal nécessaire pour le développement du pays. Le chemin de fer existe, et Gide ne remettra pas en cause son existence.

Ce qui semble offusquer Gide le plus, c'est que le système fonctionne si mal. Il ira donc réclamer plus de matériel et plus d'hommes pour le bien du pays. Parlant du portage et des sacrifices extorqués aux indigènes, il écrit :

Ce régime affreux, mais provisoire, était consenti en vue d'un plus grand bien, tout comme les souffrances et la mortalité qu'entraîne nécessairement l'établissement d'une

voie ferrée. Le pays entier, les indigènes mêmes, en fin de compte et en dernier ressort, en profitent (VC, 859).

Gide manifeste donc une croyance dans le progrès technique que nous ne trouvons point chez Conrad. Celui-ci s'élève contre les abus du régime colonial ainsi que contre le principe même du colonialisme — la spécificité de l'image qu'il nous donne du Congo belge prend une dimension plus universelle de par son traitement là où Gide semble condamner les méfaits d'une situation précise.

Au retour de son voyage, Gide entreprit une campagne d'information sur la situation au Congo. En utilisant la presse et les voies administratives, il alerta alors l'opinion publique sur la réalité africaine. Ses démarches aboutirent à une enquête administrative. Il avait déjà écrit au Gouverneur Général de l'Afrique Equatoriale Française une lettre datée du 6 novembre 1925 dans laquelle il déplore la cruauté de M. Pacha à l'égard des Noirs (RT, 1010-1014). Mais l'essentiel de sa plaidoirie se trouve dans un article intitulé « La Détresse de notre Afrique Equatoriale » paru dans la *Revue de Paris* du 15 octobre 1927 (RT, 1029-1040). Dans cet article, Gide s'en prend d'une part aux grandes compagnies concessionnaires, d'autre part à l'administration même des colonies en Afrique. Sans remettre en cause le principe même de la colonisation, Gide prône la recherche d'un remède au mal qu'il constata au cours de son voyage. Par exemple, le portage était un fléau qui réduisait la main-d'œuvre indigène à un état proche de l'esclavage. Gide, pourtant, ne le condamne pas ; il en condamne les abus (14). Son réquisitoire sous forme de carnet de voyage, de lettres et d'articles de journaux exprime en fait une prise de conscience et un besoin de communiquer ce qu'il sait.

Son voyage au Congo représente donc un tournant dans sa vie d'écrivain car il sera obligé de s'adapter aux exigences de la quête d'une vérité extérieure à lui-même. La nature de son sujet en a dicté la forme ; nous trouvons ici un Gide soucieux de communiquer au plus grand nombre des révélations sur un drame humain. A la différence de Conrad, il dépasse son rôle d'écrivain de fiction pour entrer dans un domaine plus près du journalisme. Gide fait moins appel à l'imagination qu'aux chiffres et aux faits réels dans cette enquête qu'il mène avec acharnement. La polémique qu'il déclencha fut d'autant plus vive que les contrats sur les concessions des Grandes Compagnies venaient bientôt à expiration. Le Parlement forma donc une commission

d'enquête qui cita souvent le dossier de Gide et qui décida enfin de ne pas renouveler un grand nombre de contrats.

En guise de conclusion, laissons la parole à un membre de l'administration coloniale, Jean Bénilan, qui adressa en 1928 la lettre suivante à Hélène Martin du Gard.

Les coloniaux — surtout les coloniaux « broussards » — n'ont pas généralement apprécié à leur valeur ces deux livres (Voyage au Congo, Le Retour du Tchad). Ils reprochent à Gide de les avoir plus ou moins malmenés sans avoir cherché à les bien connaître. Je crois cependant que ces livres d'un voyageur impartial auront fait du bien à notre Congo. (J'ai d'ailleurs lu l'article paru dans la Revue de Paris - oct. 1927 : « La détresse de notre Afrique équatoriale »). Le but que cherchait Gide aurait donc été atteint. Mais si André Gide, cependant, avait pu séjourner plus longtemps dans un même endroit, dans un poste isolé en brousses, il aurait, avec sa sensibilité admirable, dépeint peut-être certains états d'âme de Blancs et de Noirs aussi, qu'il semble n'avoir fait qu'entrevoir, certaines ambiances de solitudes africaines contre lesquelles, pour triompher, il faut faire appel à toutes ses réserves physiques et morales. Par suite, il faut être très indulgent pour ceux qui tombent et chercher d'abord à les comprendre au lieu de crier au scandale.

Conrad, si souvent cité dans le Voyage au Congo — et Retour du Tchad — avait profondément senti cette ambiance dans le Cœur des ténèbres et croyez qu'on la retrouve telle qu'elle ici, en brousse, comme petit fonctionnaire chef de poste (15).

Les ouvrages de Conrad et de Gide, quoique différents, sont néanmoins étroitement liés dans l'esprit du lecteur du XX^e siècle. Ils contribuèrent tous les deux, chacun à sa manière, à modifier notre connaissance et notre perception du continent africain.

NOTES

1. Sur l'amitié littéraire entre Conrad et Gide jusqu'en 1925, nous renvoyons le lecteur à notre article « L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 70, juillet 1986, p. 59-74.
2. Toutes nos références à ces deux textes renvoient au *Journal 1939-1949 - Souvenirs*, Bibliothèque de la Pléiade, 1954 et sont abrégées VC et RT dans le manuscrit.
3. Toutes nos références à cette œuvre de Conrad renvoient à *Heart of Darkness* (abrégé HD), The Gresham Publishing Co., 1925 et à *Cœur de ténèbres* (abrégé CT), traduit par André Ruyters en 1924-1925, dans *Jeunesse*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1978. Nous utiliserons cette traduction du roman de Conrad plutôt que celle qui a paru récemment dans la Pléiade car c'est celle que Gide lui-même aurait lue. La correspondance Gide-Ruyters qui doit être publiée bientôt contient de nombreuses discussions de cette traduction.
4. Cité dans *Heart of Darkness*, éd. Robert Kimbrough, W.W. Norton & Co., New York, 1971 (nous traduisons).
5. *A Personal Record*, The Gresham Publishing Co., 1925, p. 13 (nous traduisons).
6. *Last Essays*, The Gresham Publishing Co., p. 14 (nous traduisons).
7. Frederick R. Karl, Lawrence Davies, éd., *The Collected Letters of Joseph Conrad*, volume 1, Cambridge University Press, 1983, p. 50 (en français).
8. *Ibid.*, p. 59 (en français).
9. G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad, Life and Letters*, volume 1, Doubleday, Page & Co., 1927, p. 142.
10. Frederick R. Karl, *Joseph Conrad: The Three Lives*, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p. 554 (nous traduisons).
11. *Ibid.*, p. 554 (nous traduisons).
12. Fr. Karl, éd., *op. cit.*, p. 59 (en français).
13. Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, University of California Press, 1979, p. 145 (nous traduisons). Selon Watt, l'expression « la Soudaneté » s'appliquait aux colonisateurs qui prenaient les habitudes des indigènes (en anglais, « going fantee »).
14. Gide écrira dans ses « Feuillettes » : « Dussè-je étonner ou indigner même certains, il me faut bien avouer, pour être franc, que je ne puis me déclarer ennemi du portage. Ses abus sont affreux. En lui-même je ne puis le considérer comme un mal. Du reste, il me paraît inévitable. » *Journal 1889-1939*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 865.
15. Annexe à la lettre 236 dans *André Gide - Roger Martin du Gard: Correspondance (1913-1951)*, tome 2, Gallimard, 1968, p. 689.

ANDRÉ GIDE - ERNST CURTIUS ET L'EUROPE

Le texte qu'on va lire est la première partie du livre de Raimund THEIS *Auf der Suche nach dem besten Frankreich*, paru chez Vittorio Klostermann, Frankfurt a M., en 1984 (Coll. *Analecta Romanica*, Heft 49, 104 p.).

La préface a été remaniée pour la traduction.

La traduction, faite par Jean LEFEBVRE, a été revue par l'auteur. Tous deux sont membres de l'*Association des Amis d'André Gide*.

A LA RECHERCHE DE LA MEILLEURE FRANCE

Préface

Les réflexions qui suivent sont nées à partir de la correspondance d'Ernst Robert Curtius avec André Gide et Charles Du Bos. Ces lettres témoignent de l'admiration dont jouissait l'éru-
dit allemand auprès des personnalités françaises de renom. Curtius associe une culture supérieure, une profondeur intellectuelle, une attention éveillée à la prise de responsabilités et à un tact de grande sûreté. Cela lui valut la confiance de ces deux correspondants à la personnalité toute différente. Il n'est donc pas étonnant que lorsque leur amitié menaça d'être victime de leur écart, Gide et Du Bos, d'un commun accord, aient cherché la médiation de Curtius pour se justifier devant lui. Une compréhension exacte de ces lettres exige un commentaire qui fait appel à d'autres documents. C'est ce dont tente de tenir compte le second chapitre de notre étude. Une fois le jugement de Curtius connu, notre but serait atteint s'il ne devait plus être possible d'expliquer le désaccord idéologique entre Du Bos et Gide par le comportement de celui-ci lors de la dispute qui l'opposa à Du Bos.

Le premier chapitre a tout autant pour objectif de contribuer à corriger une erreur de jugement répandue. A diverses reprises, ces dernières années, on a jugé les essais de Curtius qui transmettent en Allemagne ses connaissances de la culture française comme n'étant pas dénués de préjugés dangereux. Maints chercheurs contemporains fiers de leur jugement critique oublient lorsqu'ils rencontrent les termes « esprit français (allemand) » ou même « âme française (allemande) » que le premier principe d'honnêteté intellectuelle exige une volonté de comprendre un texte tel qu'il a été conçu. En réduisant les

différences nationales et régionales, nous n'arrivons pas davantage à nous libérer de nos critères stéréotypés que lorsque nous conjurons l'idée d'une « Europe standardisée où tous les habitants partageraient le même destin ».

Cette évocation de l'Européen type qui se voit confronté aux mêmes problèmes ne supprime pas nos préjugés respectifs, au contraire, elle risque de les soumettre au tabou et de les soustraire ainsi encore plus fortement à notre contrôle. Dans la vie quotidienne, les préjugés continuent à jouer un rôle important. En tant que mythes ils continuent à déterminer les aspects spécifiques du comportement des peuples tel qu'il s'exprime dans l'opinion publique. Les problèmes qui, considérés dans l'abstrait, paraissent en tous points comparables, se présentent souvent sous un jour totalement différent dans la vie quotidienne ; la méthode qui vise à les résoudre devra tenir compte de ces données et de ces différences spécifiques qui impliquent des comportements différents. C'est justement l'Européen type de bonne volonté qui a, le plus souvent, du mal à comprendre ces différences ; il a tendance à y voir un témoignage de mauvaise foi alors qu'il réveille en lui d'anciens préjugés et se crée de nouveaux mythes.

La conscience abstraite que nous avons des problèmes communs ne nous indique pas sous quelles formes diverses ils se présentent dans la vie de tous les jours, plus ou moins différente d'un pays à l'autre. Ce sont surtout les valeurs qu'on met en œuvre pour juger et pour évaluer ses problèmes, pour en réaliser la hiérarchie, qu'on ne saisit jamais dans l'abstrait. Or, on ne conçoit pas la vie sans jugement de valeur, conscient ou inconscient. Les structures dont naissent cette appréciation et ce jugement portent l'empreinte profonde de l'expérience vécue, de la vie, qui seule peut nous les enseigner. Certains éléments essentiels de ces structures nous viennent du passé. Celui qui n'a pas été formé dans une tradition donnée a tendance à voir dans ces éléments qui structurent notre expérience, des préjugés incompréhensibles, mais pour celui qui vit dans cette tradition, ces mêmes éléments représentent des repères « objectifs ». Si l'on exige d'un groupe ou d'un peuple qu'il s'en libère, on risque de le désorienter et d'entraîner alors des réactions imprévisibles. C'est la raison pour laquelle c'est une erreur de vouloir réprimer ou refouler les préjugés. Il faudrait plutôt essayer de prévoir ceux d'autrui, quant aux nôtres, il faudrait essayer de les dominer. Il est nécessaire d'étudier comment se sont formées les structures de l'expérience vécue, de l'appréciation et

du jugement de valeur conscients et inconscients, dans leur dimension historique. C'est le seul moyen que nous ayons, si nous voulons arriver à la pratique de la tolérance grâce à une meilleure compréhension de nos tempéraments particuliers.

C'est précisément ce que firent Curtius et Gide. Ils ont essayé de comprendre à quel point les structures traditionnelles de leur expérience, de leur réflexion et de leur jugement critique s'étaient formées au sein de l'histoire. C'est cet effort qu'illustre le premier chapitre de notre analyse où se trouvent rassemblées et ordonnées les réflexions que Gide et Curtius ont formulées à ce sujet dans leurs écrits avant leur première rencontre d'homme à homme. L'accord de principe qui relie Gide et Curtius sur ce point forme la base de leur compréhension marquée par la confiance réciproque. L'image de la France chez Curtius n'est pas un stéréotype étranger, elle provient au contraire de la connaissance précise des institutions de la vie intellectuelle française et de l'autoréflexion qui se forme en elles. Nous n'interviendrons pas dans la discussion sur l'image de l'Allemagne telle qu'elle se profile dans les publications ultérieures de Curtius puisqu'elles ne touchent pas les conversations qu'il a menées avec ses amis français, André Gide et Charles Du Bos.

CHAPITRE I

Les problèmes culturels franco-allemands dans l'optique d'Ernst Robert Curtius et d'André Gide

L'humanité n'est pas simple ; il faut en prendre son parti ; et toute tentative de simplification, d'unification, de réduction par le dehors sera toujours odieuse, ruineuse et sinistrement bouffonne.

André Gide, *Nouveaux Prétextes*,
p. 168.

Dans le *Journal des Débats* du 16 septembre 1921, sous le titre « Un livre allemand sur le nationalisme français », Maurice Muret avait publié une critique du livre d'Ernst Robert Curtius sur Barrès (1). Il reproche à son auteur d'y avoir abandonné son attitude autrefois sympathique vis-à-vis de la littérature française moderne pour la remplacer par un mépris sans borne, celui-ci s'exprimant finalement dans l'omission consciente des récentes publications de Barrès tel que *Le génie du Rhin* de 1921. Le 18 novembre de la même année, dans la *Frankfurter Zeitung*, Curtius répond qu'il avait déjà justifié dans la préface de son livre pourquoi il limitait son analyse à l'œuvre de Maurice Barrès parue avant 1914 : L'importante activité journalistique et politique dont Barrès fait preuve depuis 1914 appartient aux combats politiques journaliers avec lesquels sa propre analyse, celle de Curtius, n'avait pas à interférer. Cette limite voulue était d'autant moins regrettable que

(selon Curtius) Ernst Bertram venait de soumettre le livre du Rhin de Barrès à une étude excellente et profonde parue le 1^{er} juin 1921 dans la revue mensuelle *Die Westmark*. Curtius cite les dernières phrases de Bertram, entre autres celles-ci : « Où sont là-bas les hommes qui comprennent que la position importante de la France en Europe est mise en danger par une démonstration intellectuelle comme celle de Barrès ? Où sont les Français qui réalisent que le génie de la France aussi bien que sa victoire... entraînent une responsabilité pour l'Europe, une responsabilité aussi en face du peuple voisin écrasé par une monstrueuse suprématie... Nous voulons écouter des hommes de bonne volonté et de sensibilité vive à l'égard de la haute responsabilité de la France intellectuelle, des hommes qui veulent aider à réparer le mal qu'ont fait les mauvais siècles... La France aussi a des hommes de cette envergure. Puissent-ils trouver bientôt le courage de s'engager. » Et Curtius de conclure : Lorsque André Gide lève la voix dans un texte très remarquable paru dans le numéro de novembre de la *Nouvelle Revue Française*, pour exiger une révision des relations intellectuelles entre nos deux pays, cela ressemble fort à une réponse à cet appel. L'autorité intellectuelle de sa personnalité permet de penser que la position bien connue de Barrès dont Maurice Muret se fait l'avocat n'est plus caractéristique de la meilleure France ».

Un grand nombre d'articles qu'Ernst Robert Curtius a publiés dans diverses revues jusqu'à dans les années 30 témoignent de cette recherche de la meilleure France et de l'effort de préparer avec celle-ci la réconciliation des deux pays dans une nouvelle Europe. Dans ces textes l'universitaire souverain et indépendant qu'est Curtius se présente comme un écrivain conscient de ses responsabilités politiques qui maîtrise parfaitement l'art de la polémique dans un combat qu'il mène avec autant d'engagement que de passion, à l'instar de Lessing que Curtius présentait d'ailleurs comme son modèle à l'occasion du prix Lessing qui lui fut attribué plus tard. L'amour de Curtius pour la France ne fut jamais aveugle, il reposait sur une réflexion différenciée et critique ; Curtius s'octroya également le droit de refuser et de formuler son irritation et ses reproches. C'est au nom de cet amour qu'il exigea aussi bien de la part des Français que des Allemands efforts et autocritique. Même si ces textes ne sont parfois pas dénués de rhétorique polémique, les prises de position, intimement liées aux situations politiques, sont toujours dictées par la fidélité de l'auteur à une norme éthique bien définie. Pour les apprécier à leur juste valeur, les

lecteurs de l'époque devaient surmonter leurs préjugés politiques et idéologiques. Muret, dans l'exemple cité, n'était pas le seul, à en être incapable. De récentes analyses comme celle de Stefan Gross (2) portent un jugement aussi peu nuancé; ne tenant pas suffisamment compte de la complexité de la situation politique des années 20, ils sont prêts sans autre forme de procès, à noircir tout effort intellectuel de saisir et de définir les caractéristiques nationales (3). Par peur d'encourager l'emploi abusif de notions stéréotypées, la critique idéologique d'orientation romaniste tend à réduire aujourd'hui les Français et les Allemands à une entité commune aussi amorphe qu'abstraite, tout en oubliant que dans un tel brouillard conceptuel les repères s'estompent de sorte que dans les situations conflictuelles inévitables les ressentiments et les préjugés peuvent, et ce de façon incontrôlée, exercer une emprise plus grande encore sur nous.

Pour des raisons de responsabilité civique bien comprise, Curtius ne craignait pas de séparer le disparate, d'opposer la « meilleure » France, à qui l'avenir devrait appartenir, et celle qui, attachée au passé, est vouée à la stérilité. Du côté français il rencontrait le même souci et la même inquiétude chez André Gide. De même que Curtius avait attiré l'attention sur Gide en tant que porte-parole de la meilleure France, celui-ci, dans l'article même auquel Curtius s'était référé — c'est-à-dire dans « *Les rapports intellectuels entre la France et l'Allemagne* », publié dans *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} novembre 1921 — avait amplement cité une contribution du professeur allemand sur les problèmes culturels franco-allemands (« *Deutsch-französische Kulturprobleme* », in: *Neuer Merkur*, 1921, p. 145 et suite), Gide exprime son approbation avec grande satisfaction: « Enfin une voix d'Outre-Rhin nous encourage et nous rassure » (520). — La correspondance entre Ernst Robert Curtius et André Gide (4) permet de nous faire une idée des discussions qu'ils ont menées d'un commun effort pour rendre possible l'entente entre la France et l'Allemagne. Cette correspondance permet en même temps de donner à ces efforts leur juste valeur.

Commençons par résumer les idées que Gide et Curtius s'étaient faites des problèmes culturels de l'époque et des particularités de l'évolution de la civilisation française et allemande avant d'échanger par le biais épistolaire leurs réflexions au début de l'automne 1920.

On est frappé par le lien étroit qu'entretiennent chez Gide les réflexions psycho-culturelles, esthétiques et morales, comme l'invite à penser le sous-titre qu'il a ajouté aux deux volumes, *Prétextes* et *Nouveaux Prétextes*, où sont rassemblés ses premiers essais d'importance : « *Réflexion sur quelques points de littérature et de morale* ». Dès le début nous sommes confrontés à la structure dialoguée, particulière à la pensée de Gide : il explore les frontières d'une thèse trouvée chez autrui ou formulée par lui-même, en la confrontant à son antithèse, essayant de dépasser ainsi la rigidité de tout concept isolé dans un mouvement dynamique, vivant et fertile. Bien sûr il arrive que certains textes mettent davantage en valeur une seule de ces positions qui devaient se compléter et se corriger réciproquement. Alors un second essai complémentaire y répond en rétablissant l'équilibre par une argumentation à partir de la position inverse.

La pensée de Gide tourne sans cesse autour des particularités de la création artistique. Dans la perspective de Gide, celle-ci ne peut être comprise isolée du processus créateur spécifiquement humain. C'est dire que les considérations esthétiques renvoient nécessairement à des analyses sur les plans psychologique et moral. Dans la plupart des essais, les trois points de vue sont d'ailleurs intimement liés.

Gide désigne les principes impliqués dans la création artistique par les termes de « romantique » et de « classique » (5) : tout en s'opposant, ils dépendent l'un de l'autre et se complètent réciproquement. — Dans son exposé sur « *L'évolution du théâtre* » de 1904, la réflexion de Gide part du principe « classique ». L'art y est défini comme « le résultat d'une contrainte » : « Croire qu'il (l'art) s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est la corde » (6). Vu sur le plan de la psychologie de la culture, il résulte de cette constatation le jugement suivant : « L'art n'aspire à la liberté que dans les périodes malades ; il voudrait être facilement. Chaque fois qu'il se sent vigoureux, il cherche la lutte et l'obstacle » (7) ; sur le plan de la psychologie individuelle y correspond la définition du créateur de valeurs culturelles, du créateur tout court, comme « celui qu'exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin » (8).

« L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté » (9) : les connotations éthiques de cette définition du « classique » que l'on pourrait d'abord interpréter comme une définition purement formelle, indiquent plutôt un vitalisme dynamique qui

se détourne de ce qui est transmis pour s'ouvrir à un futur non encore dominé. L'exposé se termine par un appel d'ordre moral adressé au théâtre contemporain créateur : « Qu'il propose à l'humanité de nouvelles formes d'héroïsme, de nouvelles figures de héros. — L'âme réclame l'héroïsme » (10). — Cette position développée à partir du principe classique fonde donc la vie culturelle non pas sur les biens culturels transmis, sur leur répétition et leur renouvellement imitatif, mais elle nous engage à réaliser et à maîtriser ce qui n'a pas encore pris forme. Le principe classique, selon Gide, nous propose des conquêtes :

Nous attendons de l'humanité des manifestations nouvelles... Je songe à la « pleine mer » dont parle Nietzsche, à ces régions inexplorées de l'homme, pleines de dangers neufs, de surprises pour l'héroïque navigateur. Je songe à ce qu'étaient les voyages avant les cartes et dans le répertoire exact et limité du connu (11).

Peut-on voir dans l'expression artistique dite « classique » celle qui correspond au génie français, et dans l'expression dite « romantique » celle qui lui est étrangère, « la désorganisation enthousiaste de la nature civilisée », comme le formule Pierre Lasserre en 1907 ? Est-ce que Gide accepte cette thèse célèbre extraite de *Le romantisme français — Essai sur la révolution dans les sentiments et les idées au XIX^e siècle*, selon laquelle le génie français coexiste avec celui de la civilisation ? — Gide ne cache pas son goût particulier pour l'art classique et il est enclin à supposer que dans les temps modernes on ne le retrouve en fait qu'en France. Dans *Nationalisme et littérature*, un essai qui répond en mai 1909 au sondage organisé par la revue *La Phalange* qui voulait savoir si la grande littérature peut renoncer à être nationale, on lit : « ... il apparaît du dehors que notre littérature n'a jamais été plus française que lorsqu'elle était plus contrainte et plus policée » (12) ; mais en même temps Gide fait remarquer que les conditions qu'exige la beauté sont partout les mêmes de sorte que les créations artistiques parfaites peuvent être définies comme celles « qui présentent le même commun caractère d'équilibre puissant, de passion tempérée par la raison, etc., etc., c'est-à-dire enfin : de beauté » (13). Si on la trouve si souvent en France — comme en Grèce — c'est parce que les conditions extérieures y étaient si souvent réunies. Retenons bien que Gide retourne ainsi l'argumentation des nationalistes groupés autour de Massis en son contraire :

A quoi la France doit-elle cette extraordinaire faveur ? — Sans doute, ainsi que la Grèce, à un heureux confluent de races, à un mélange que précisément les nationalistes déplorent aujourd'hui. Car il est à considérer que nos plus grands artistes sont le plus souvent des produits d'hybridations et le résultat de déracinements, de transplantations veux-je dire (14).

La France, selon Gide, ne se réalise pleinement que dans l'équilibre harmonieux des différents éléments dont elle est composée. On ne devrait donc pas dire de l'un ou l'autre de ces éléments qu'il est plus ou moins français. Gide repousse par là-même l'interprétation psychologique des peuples proposée par Lasserre : Si le romantisme et l'anarchie artistique lui avaient toujours déplu, ce ne serait pas parce qu'ils sont moins français mais parce qu'ils ont une moindre valeur esthétique. « ... c'est qu'on ne devient pas plus Français en singeant les manières de la vieille France, et que la meilleure façon de l'être, c'est de l'être naturellement » (15). Tout compte fait, cette question de la *Phalange* est inutile, selon Gide. Elle part de la fausse opposition entre l'individuel, le national et l'humain. Nous retrouvons ces réflexions, citées par Gide lui-même, dans ses écrits ultérieurs. C'est pourquoi nous les rapportons ici :

N'eût-il pas été plus intéressant, plus raisonnable de demander si l'on pouvait oser appeler « haute littérature » quelque littérature que ce fût, qui ne présentât pas, en plus de sa valeur représentative inéluctable, un intérêt universel, c'est-à-dire tout simplement humain ? — il eût été facile alors de constater ceci, que je n'ai pas la prétention de découvrir : les œuvres les plus humaines, celles qui demeurent d'intérêt le plus général, sont aussi bien les plus particulières, celles où se manifeste le plus spécialement le génie d'une race à travers le génie d'un individu. Quoi de plus national qu'Eschyle, Dante, Shakespeare, Cervantès, Molière, Goethe, Ibsen, Dostoïevsky ? Quoi de plus généralement humain ? Et aussi de plus individuel ? — Car il faudrait enfin comprendre que ces trois termes se superposent et qu'aucune œuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification nationale ; n'a de signification nationale qui n'a d'abord une signification individuelle. « L'individualité, disait Hebbel, n'est pas tant un but qu'un chemin. Ce n'est pas le meilleur : c'est le seul (16).

La contrainte classique en elle-même n'étouffe point l'individualité créatrice, mais l'amène par défi à une confirmation triomphante. On comprend alors que le concept d'art gidien postule une forte personnalité. Un deuxième essai du même titre de *Nationalisme et littérature* que Gide publia six mois plus tard est consacré à cette exigence. Gide y explicite la comparaison d'ordre botanique qu'il avait esquissée dans son premier essai en recourant aux concepts d'hybridisation, de déracinement et de transplantation. Dans la discussion sur *Les Déracinés* de Maurice Barrès (17), Gide s'était servi pour la première fois de ce schéma d'interprétation. Dans son second article sur *Nationalisme et littérature* il le développera en dépassant les théories de Ricardo et Carey et en ayant recours à des citations prises dans *Histoire des doctrines économiques* de Ch. Gide et de Ch. Rist pour livrer une interprétation vitaliste de la culture.

Au contraire de Ricardo, Carey corrigea l'idée naïve qui veut qu'une culture intensive finit par épuiser d'abord les sols les plus riches. Il trouvait que les hommes commencent à travailler plutôt les sols les plus faciles à cultiver, c'est-à-dire les plus pauvres, et qu'ils ne s'occupent que par la suite des terres virtuellement plus riches mais plus difficiles à cultiver. Partant de cette idée, Ch. Gide et Ch. Rist répondirent à la question de définir une terre fertile comme suit : « C'est une terre qui, à l'état de nature, est envahie par une végétation exubérante qu'il faut défricher, ou qui, terre d'alluvions, doit être conquise sur les eaux ». Et selon une formule plus générale : l'ordre chronologique de l'utilisation des forces naturelles va des plus faibles aux plus puissantes. En psychologie, la théorie de Carey garde, selon André Gide, toute sa valeur ; elle laisse, entre autre, apparaître l'histoire de la littérature dans une lumière nouvelle et intéressante. Les premiers efforts poétiques ne se seraient pas tournés vers les domaines les plus fertiles de l'esprit, mais vers les plus dociles :

La littérature, d'abord et longtemps, ne prétendra mettre en valeur que les plateaux : hautes pensées, hauts sentiments, passions nobles ; de sorte que les premiers héros du roman ou de la tragédie, appauvris de tout ce que leur personnalité pouvait présenter de touffu, apparaissent, dans le livre ou sur la scène, semblables à des marionnettes sublimes qu'il suffit que le poète manie avec facilité. Et si bientôt les éléments latins de notre race parurent suscep-

tibles de la meilleure culture (j'allais dire : du meilleur rendement) et si du reste ils parvinrent à la parfaite culture les premiers, c'est que, tout assouplis déjà, ils se pliaient le plus aisément sous l'effort. Culture latine, de si belle et souriante ordonnance, de frondaison si noblement et si élégamment clairsemée, que d'inquiétudes tu nous épargnes en nous invitant à ne consacrer qu'à la taille de quelques vieux espaliers grecs notre zèle et notre industrie ! Cependant l'alluvion barbare couvrait la plaine et les bas-fonds — maquis épais où vint herboriser Jean-Jacques ; les romantiques n'y pénètrent qu'en saboteurs (18).

Incitée surtout par Nietzsche et les romanciers russes, c'est la jeune littérature française de l'époque qui s'était donné pour but le défrichement de ces terres vierges et fertiles, la culture de l'alluvion barbare. Cette littérature jeune sera prise en charge par la *Nouvelle Revue Française*, ses représentants seront apostrophés dans le titre que Curtius donnera à son livre célèbre de 1919 : *Les écrivains pionniers de la Nouvelle France (Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich)*. — Mais, ici encore, ces idées seront appliquées sur la psychologie individuelle de l'homme en général et de l'artiste en particulier : Gide constate « que les plus généreuses individualités sont les plus malaisément cultivables ». De l'autre côté, l'exemple d'Anatole France montrerait que souvent une culture parfaite est soutenue par une constitution psychologique et intellectuelle plutôt chétive :

... chacun de nous n'appelle à la culture, d'abord, que les parties les plus superficielles de son être, les plus pauvres ; puis, souvent, s'en tient là dédaignant, méprisant, ignorant ses régions profondes et broussailleuses, aux latentes fécondités (19).

Dans « *A propos des Déracinés* », Gide avait soutenu dès 1897 que l'idéologie conservatrice des nationalistes capitulait devant la fatigue et la résignation anxieuse. Il lui avait reproché de trahir les forces vitales et puissantes de la nation afin de protéger les découragés et les faibles et de faire ainsi beaucoup de tort à la France alors qu'elle prétendait la protéger de tout danger. Le déracinement courageux — semblable en cela à la transplantation et au dépotage pratiqués en botanique — est surtout une école de vertus civiques : « Faute d'être appelées par de l'étrange, les plus rares vertus pourront rester laten-

tes » (20). Est-ce que toute culture n'est pas un « déracinement par la tête » ?

L'instruction, apport d'éléments étrangers, ne peut être bonne qu'en tant que l'être à qui elle s'adresse trouvera en lui de quoi y faire face ; ce qu'il ne surmonte pas risque de l'accabler. L'instruction accable le faible. Oui, mais le fort en est fortifié. ... aux forts seuls la véritable instruction. Aux faibles l'enracinement, l'encroûtement dans les habitudes héréditaires qui les empêcheront d'avoir froid. — Mais à ceux qui, non plus faibles, ne cherchent pas, avant tout, leur confort, à ceux-ci, le déracinement, proportionné autant qu'il se peut à leur force, à leur vertu — la recherche du dépaysement qui exigera d'eux la plus grande vertu possible. Et peut-être pourrait-on mesurer la valeur d'un homme au degré de dépaysement (physique ou intellectuel) qu'il est capable de maîtriser (21).

L'orientation classique de la culture française officielle, contrôlée par les institutions d'Etat, et la fierté qui résulte du sentiment de l'excellence et de l'unicité de cette tradition classique française nous font courir le risque de céder à une paralysie des forces dont la France a surtout besoin pour faire front au défi lancé par le futur « barbare » : de l'inquiétude du cœur, de l'attente attentive du nouveau et de l'inconnu, du risque de l'incertain.

Barrès ! Barrès ! Que ne comprenez-vous que ce dont nous avons besoin, ce n'est pas de confort (et j'entends : du confort de l'esprit), c'est d'héroïsme. Et jamais je n'ai reproché rien d'autre à votre théorie que ceci : c'est qu'elle invite au repos (sans trop le savoir, sans même s'en douter), c'est qu'en promettant le confort elle compromet l'énergie. C'est qu'en enracinant chaque esprit dans un milieu trop favorable, dans sa terre et parmi ses morts, vous l'invitez à la paresse (22).

L'un des traits de caractère les plus marquants de la personnalité d'André Gide est sa disponibilité attentive à toutes les manifestations de la vie, même les plus faibles et les plus inconnues. Les *Nourritures terrestres* chantent le rejet du confort matériel et intellectuel (le dénuement) ainsi que la « ferveur », ce dévouement brûlant pour la vie indomptée et pas encore soumise au calcul. Les essais commentent ce sentiment

vital à la fois héroïque et lyrique. Voici quelques citations qui attestent le rapport entre cette conception de l'existence et les théories culturelles et littéraires de Gide :

Opposer l'art à la vie est absurde, parce que l'on ne peut faire de l'art qu'avec la vie. Mais ce n'est que là où la vie surabonde que l'art a chance de commencer. L'art naît par surcroît, par pression de surabondance, il commence là où vivre ne suffit plus à exprimer la vie (23). ... rien ne m'intéresse dans un livre que la révélation d'une attitude nouvelle devant la vie (24). Toutes les considérations les plus admirablement patriotiques ne me retiendront pas d'être à l'affût de tout ce qui peut paraître d'étrange ... ô richesses insoupçonnées ! ... Le génie, c'est le sentiment de la ressource. Celle de notre race est loin d'être épuisée (25) ... en art, seules nous importent les œuvres dont la beauté répond à quelque question anxieuse ; nous n'avons que faire des réponses qui suivent, en foule, après que la question n'est plus posée ; ce sont œuvres qui ne répondent plus à rien (26).

Et Gide de s'adresser avec véhémence aux traditionalistes, à ceux qui sont inquiets pour la pureté de l'héritage culturel français :

... admettez que ceux à qui la robustesse, la hardiesse, la curiosité et peut-être certaine inquiétude ambitieuse et passionnée proposent une aventure plus hardie s'en prennent à ces terres nouvelles — sans être moins Français pour cela (27).

Pour pouvoir donner une expression aux nouvelles expériences, à ce qui est resté dans l'ombre jusqu'ici, il faut que l'artiste sache maîtriser la forme. Rien n'est plus approprié pour initier à cette maîtrise que l'art classique :

Et je sais de reste, hélas ! à quel romantisme confus aboutit cette inquiétude lorsqu'elle n'est point maîtrisée ; l'œuvre d'art exige une ordonnance, mais qu'ordonner sinon ces forces tumultueuses encore ? Sur quoi nos disciplines s'exténueront-elles, sinon sur ce qui leur regimbe ? Qu'ai-je affaire de ce qui s'exprime aisément ! ... O terrains d'alluvion ! terres nouvelles, difficiles et dangereuses, mais fécondes infiniment ! C'est de vos plus farouches puissances, et qui n'écouteront d'autre contrainte que celles d'un art sou-

verain, que naîtront, je le sais, les œuvres les plus merveilleuses ... Je ne laisserai pas habiter dans mon cœur plus de regret que d'espérance, et ne retiendrai du passé que l'encouragement au futur (28).

C'est Frédéric Nietzsche que Gide a considéré comme le plus grand stimulateur de l'exploration des forces vitales encore inconnues. Quelle grande importance pour la réalisation de ce projet d'innovation culturelle Gide attribue au pouvoir créateur de la forme — au principe classique donc — nous l'entrevoions dans un passage qu'il confie à une de ses « *Lettres à Angèle* » (1898-1900). Il y essaie de faire comprendre l'échec de Nietzsche, la folie dans laquelle celui-ci sombre :

Nietzsche, tout comme un créateur de types, est enivré par la contemplation de la ressource humaine mais, tandis que les autres créateurs échappent à la folie de leur génie, par la continuelle purgation qu'est pour eux la création artistique, la fiction de leurs passions, Nietzsche, prisonnier dans sa cage de philosophe, dans son hérité protestante, y devient fou (29).

Revenons à l'opposition classique-romantique. En tant que principe, le classique désigne, selon Gide, l'accent mis sur la contrainte de la forme, la soumission nécessaire de l'émotion à la loi de la création. Le principe romantique par contre recherche la jouissance de l'émotion libre et dénuée de toute empreinte, il se donne à la fascination enthousiaste due à l'informe qui promet des expériences nouvelles. Le principe créateur dominant permettra chaque fois de distinguer une époque culturelle de tendance classique d'une autre de tendance romantique. Malgré le refus de la thèse nationaliste de Lasserre, Gide se demande si l'on ne pourrait pas faire intervenir les concepts de classique et de romantique pour rendre compte de la particularité des traditions culturelles nationales prises dans leur totalité. Je ne reviendrai pas sur les forces historiques qui ont fait de la France, selon l'optique gidienne, une nation « classique » entre toutes. Faut-il en déduire que pour Gide la civilisation allemande puisse être essentiellement réduite à une mentalité « romantique » ?

La réponse de Gide semble au premier abord incohérente et contradictoire. D'un côté Goethe est à ses yeux le plus grand artiste classique moderne, d'un autre côté il retrouve dans la civilisation allemande prise globalement une conception de la

vie romantique si prédominante qu'il est prêt à tenir compte des dangers qui en résulteraient pour la France. C'est ainsi que, comme le font les nationalistes français, l'opposition classique-romantique sert une fois de plus à caractériser les systèmes culturels. Avant de nous pencher sur cet ensemble de questions à valeur politique auquel Curtius peut apporter des éléments plus concrets qu'Gide, je voudrais attirer l'attention sur quelques autres nuances et échos dans la conception giddienne de l'art qui pourraient peut-être réduire les contradictions concernant l'expression « romantique » comme critère d'une typologie culturelle.

L'œuvre d'art classique part du principe formel classique, sa réussite dépend de la faculté de la forme de se soumettre les idées et les émotions. Le message d'une œuvre de pur classicisme se révèle toujours dans les limites fixées par une forme structurée. — L'œuvre romantique, par contre, se distingue par l'échec relatif de la forme, qui est ici secondaire, dans sa tentative de réduire la richesse intérieure, encore imprécise, de sorte que la puissance évocatrice de l'œuvre dépasse toujours la forme créée, la suspend à nouveau. C'est dans l'art du dessin qu'André Gide voit se réaliser de la façon la plus pure la tendance classique à la concentration du message sur la forme. Par là même le dessin représente pour lui une école de la culture à laquelle il attribue une importance pédagogique et éthique primordiale. Cette puissance éducatrice, même au niveau de l'enseignement civique, incombe selon Gide bien moins à la musique, l'art romantique par excellence, car la musique participe bien moins à la formation d'une personnalité consciente de sa responsabilité.

Le grand instrument de culture, c'est le dessin, non la musique. Celle-ci déséprend chacun de soi-même ; elle l'épanouit vaguement. Le dessin, au contraire, exalte le particulier, il précise ; par lui triomphe la critique. La critique est à la base de tout art (30).

D'un autre côté, Gide adopte tout autant le couple classique-romantique comme critère pour classer la musique. Dans la musique de Bach, c'est le principe classique qui triomphe tandis que Schumann fait figure de musicien romantique. Mais Gide se sert en même temps d'un deuxième couple de termes pour caractériser l'attitude des compositeurs de musique : c'est l'opposition poésie-art. La tendance romantique conduit dans le

domaine musical à la poésie, la tendance classique à l'art à proprement parler. Parmi les musiciens, Gide admire l'art poussé à la perfection non chez Bach, comme on pourrait s'y attendre, mais chez Chopin. Schumann, comme Gide l'expose dans ses *« Notes sur Chopin »*, « est un poète. Chopin est un artiste, ce qui est tout différent » (31). Tandis que le poète part d'une émotion pour chercher ensuite les mots et les sons, afin de l'exprimer, l'artiste, lui, commence par le mot, le vers, la ligne musicale. Il médite pour ainsi dire sur la force expressive inhérente à la matière musicale ou verbale et il la fait s'exprimer dans l'œuvre d'art (32).

Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots. L'artiste qui se plaint que la langue est rétive, n'est pas un véritable artiste. Le véritable artiste comprend que la rétive c'est l'émotion, que c'est elle qui se met à travers et qu'il importe de plier. Ce n'est jamais par l'émotion qu'il sied de se laisser conduire, mais par la ligne, car l'émotion gauchit la ligne, tandis que la ligne jamais ne fausse l'émotion. Tout artiste qui préfère son émotion personnelle et sacrifie la forme à cette prédilection, cède à la complaisance et travaille à la décadence de l'art (33).

Gide parle ici de l'œuvre dynamique, organique et non de l'application mécanique d'une forme donnée et immuable. Il parle ici du développement simultané et réciproque de la forme et de l'idée ou du sentiment : ils se conditionnent l'un l'autre et ne se créent que lors de la création elle-même. C'est ainsi d'ailleurs que Goethe concevait la forme en tant que « Gestalt ». Cette perfection pure dépasse à la fois l'œuvre mineure d'ordre classique qui souffre de ce reste de forme inanimée, immuable, et l'œuvre mineure d'essence romantique avec son surplus en émotion non maîtrisée. Gide a exprimé dans son journal cette idée par une réflexion restée sans date, sans doute des premières années d'après-guerre :

La composition d'un livre, j'estime qu'elle est de première importance et j'estime que c'est par l'absence de composition que pèchent la plupart des œuvres d'art aujourd'hui. Certaines écoles ultra-modernes sont en protestation contre cela, mais l'effort de composition dont elles font preuve ne pouvait souvent masquer une résolution un peu factice. Je vais vous dire le fond de ma pensée là-dessus : le mieux est de laisser l'œuvre se composer et s'ordonner

elle-même, et surtout ne pas la forcer. Et je prends aussi bien ce mot dans l'acception que lui donnent les horticulteurs : on appelle culture forcée une culture qui amène la plante à une floraison prématurée (34).

Même à Proust et à H. James, Gide reprochera par la suite un excès d'intérêt pour la forme qui reste extérieure :

Ce qui importe ici, ce n'est pas tant le résultat de l'analyse, que la méthode. On suit des yeux, souvent, moins la matière sur laquelle il opère, que le travail minutieux de l'instrument, et que la patiente lenteur de son opération. Mais il me paraît sans cesse, si la véritable œuvre d'art ne peut se passer de cette opération préalable, qu'elle ne commence vraiment que par devers elle. L'œuvre d'art la pré-suppose, il est vrai ; mais ne s'élève qu'après que cette opération première a pris fin (35).

Le jugement de Gide reste empreint de sens critique même pour l'art du grand siècle classique français. S'il admire sans limite les grandes tragédies de Racine, c'est parce qu'une profonde expérience démoniaque s'y trouve exprimée que seul un art maîtrisé de la forme peut entièrement défier. Mais le « classique » en tant que synonyme de perfection pure prend ainsi un sens qui s'écarte de la définition à caractère typologique. Dans l'un des « *Billets à Angèle* » de mars 1921, on trouve ceci :

Dans toute la littérature grecque, dans le meilleur de la poésie anglaise, dans Racine, dans Pascal, dans Bandelaire, l'on sent que la parole, tout en révélant l'émotion, ne la contient pas toute, et que, une fois le mot prononcé, l'émotion qui le précédait continue. Chez Ronsard, Corneille, Hugo, pour ne citer que de grands noms, il semble que l'émotion aboutisse au mot et s'y tienne ; elle est verbale et le verbe l'épuise ; le seul retentissement qu'on y trouve est le retentissement de la voix (36).

La norme du très grand art telle qu'elle est formulée ici, le retentissement de l'émotion, la faculté de l'œuvre d'inquiéter par-delà elle-même, de libérer des dimensions inconnues de l'être, n'a rien à avoir avec le principe typologique romantique ou classique. Gide accorde cette qualité de perfection aussi à des créations artistiques qui, n'étant pas des œuvres classiques, devraient logiquement appartenir aux créations romantiques si vraiment il fallait tenir compte de l'opposition classique-roman-

tique : à la poésie lyrique anglaise, ou même à Pascal ; tandis qu'il ne concède pas cette qualité suprême aux « classiques » français Ronsard et Corneille. Ce n'est donc que logique si Gide limite dans le même « *Billet* » l'orientation du jugement en matière artistique d'après les principes « classique » et « romantique » à la critique de la littérature française et voit même ici des exceptions essentielles auxquelles le schéma envisagé ne pourrait pas s'appliquer :

Il y a des œuvres énormes qui ne sont point classiques du tout. Sans être plus romantiques pour cela. Cette classification n'a de raison d'être qu'en France ; et, même en France, quoi de moins classique souvent que Pascal, que Rabelais, que Villon. Ni Shakespeare, ni Michel-Ange, ni Beethoven, ni Dostoïevsky, ni Rembrandt, ni même Dante (je ne cite que les plus grands), ne sont classiques. Le Don Quichotte, non plus que les pièces de Calderon, ne sont classiques — ni romantiques ; mais espagnols, tout purement. A dire vrai je ne connais, depuis l'antiquité, d'autres classiques que ceux de France (si toutefois j'excepte Goethe — et encore il ne devenait classique que par imitation des anciens) (37).

S'appuyant sur la notion de forme (Gestalt) chez Goethe, André Gide, comme c'est le cas dans sa propre création artistique, surmonte le couple classique-romantique tel qu'il lui a été fourni par la discussion politique et culturelle avant la première guerre mondiale tout autant dans ses prises de position sur l'art. Mais il le maintient pour désigner les comportements stéréotypés des peuples. Dans le passage que nous venons de citer, Gide enchaîne :

Le classicisme me paraît à ce point une invention française, que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots : classique et français, si le premier terme pouvait prétendre à épuiser le génie de la France et si le romantisme aussi n'avait su se faire français ; du moins c'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé. Tandis que tout effort vers le classicisme restera, chez tout autre peuple, factice, comme il advient avec Pope par exemple.

Gide reconnaît dans ce raisonnement au ton élogieux les phénomènes de civilisation à la fois différents et également fran-

çais tout en distinguant ceux qui sont plus parfaitement français de ceux qui le sont moins. Les problèmes que pose ce point de vue sont évidents, mais Gide n'a jamais essayé de fournir une explication historique et détaillée de cette contradiction qui va au-delà de l'affirmation déjà citée selon laquelle le classicisme se serait précisément enraciné en France parce que les races les plus différentes se sont entremêlées sur son territoire. Gide fait parfois allusion à « la race française », et au « génie français ». Comment faut-il comprendre ces termes ? Désigne-t-il ainsi une donnée fortuite en soi et ne prenant forme que dans la tradition culturelle, sans substrat décisif sur le plan de la psychologie des peuples, ou inversement est-ce une entité de race déterminant l'histoire ? Celui qui connaît Gide penche pour la première explication, qui pourrait s'appuyer aussi sur l'utilisation des concepts de race et de génie dans l'ancienne littérature savante française, ces concepts y étant dénués de détermination biologique. On comprend mal alors pourquoi Gide n'explique pas sa conception à un moment où la notion biologique de la race pénètre aussi dans les discussions sociologiques et psychologiques.

Gide avait l'habitude de dire de lui-même que le sens de l'histoire lui manquait. Peut-être est-ce pour cela qu'il a salué avec tant de gratitude l'interprétation sommaire de la civilisation française à partir de son évolution particulière dans le cadre de la tradition occidentale que Curtius publia en 1930 sous le titre *Die französische Kultur. Eine Einführung*, comme si cet ouvrage lui avait enfin ouvert de façon décisive l'histoire spécifique de la civilisation française. Mais d'autres Français cultivés parmi ses amis partageaient cette opinion, le livre de Curtius fut très rapidement traduit en français (38). Ce manque de sens pour la dimension historique des études comparatives, on tend donc à le mettre sur le compte de l'habitude répandue dans la tradition culturelle de la France qui conçoit volontiers l'évolution proprement française comme celle de la civilisation occidentale elle-même.

Les « *Billets à Angèle* » dont il vient d'être question ont été insérés par Gide dans *Incidences*, recueil paru en 1924 qui contient également des considérations sur l'Allemagne et les Allemands, mais aussi sur l'Allemand, telles qu'on pouvait les lire en 1919, écrits de la main de Gide et publiés dans la *Nouvelle Revue Française*. Pendant la guerre, Gide n'avait pas contribué à la stratégie psychologique de guerre par des publications sur l'adversaire. Il pensait que le climat chargé en émotion à l'époque de la guerre rendait impossible un traitement objectif de ce sujet comme

l'exigeait la responsabilité de l'écrivain. Selon Gide, une présentation correcte digne de ce nom n'aurait d'ailleurs nullement aidé la France dans sa lutte pour l'existence de sorte que dans ces temps particulièrement difficiles la vérité devait céder la place à l'utilité. Dans ces textes, publiés en 1919, Gide cède à la tendance à suivre les simplifications psychologiques sur les peuples comme c'était l'usage à l'époque. Certes il réserve une place à part pour les grands personnages de la civilisation allemande — Goethe, Nietzsche, Leibnitz — mais en généralisant il ne peut s'empêcher de réduire à ce type de base la richesse des différentes expressions de la civilisation allemande. Nulle part ailleurs il n'a jugé aussi sommairement les Allemands et l'Allemand. Il est caractéristique que Gide publia ces considérations en réponse à un livre de Jacques Rivière *L'Allemand*. A part la brève « *Lettre ouverte à Jacques Rivière* », ces textes ne furent cependant pas conçus dans ces circonstances, mais ils sont soit le résultat de notes de journal datant de la guerre et qui ne devaient pas être publiées (cf. les « *Réflexions sur l'Allemagne* »), soit les fruits d'une rencontre avec l'un de ses traducteurs allemands en juin 1904 (« *Conversation avec un Allemand avant la guerre* »). Le livre de Jacques Rivière qui porte le sous-titre « Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre » est paru en 1918 à la maison d'édition de la *Nouvelle Revue Française*. Il provoqua des réactions importantes. Rivière avait été en captivité allemande dès le mois d'août 1914. En juin 1917 il fut relâché et envoyé en Suisse où il fut interné. C'est là qu'il rédigea ses considérations sur l'adversaire pour se débarrasser des événements qui menaçaient sa personnalité. La préface témoigne de ses scrupules à publier ce livre. Il avoue vouloir se venger et il sait que dans ces conditions de haine, de ressentiment il est impossible de parvenir à un jugement objectif et approprié. De plus, interné dans un pays neutre et sentant la victoire proche, il ne tient pas à augmenter encore la haine qui empêcherait la paix et le retour à la vie normale. Il se décide pourtant pour la publication, il la juge nécessaire — par hygiène. Les humiliations en captivité ont menacé l'intégrité de sa personne à tel point que pour retrouver sa liberté il doit pour une fois s'abandonner à la haine de sa passion, à la colère de son esprit. Que pourrait-il faire d'autre pour retrouver sa liberté intellectuelle et psychique ? « En leur faisant grâce de ce que j'avais à dire sur leur compte, je me condamnais moi-même à mort. A tout le moins je perdais le libre usage de mon esprit ; il me fallait renoncer à toute joie et à toute aisance intellec-

tuelle » (39). Son entraînement à l'introspection, sa précision scrupuleuse, l'impuissance reconnue et justifiée de la justice face à l'instinct purifiant de vengeance et finalement l'habileté astucieuse de son extraordinaire intelligence motivée par la passion font de la préface et de tout le livre un précieux document pour tout psychologue et sociologue qui analyse la duperie de la raison qui s'abandonne pour des raisons auto-thérapeutiques à un stéréotype ennemi. Gide l'a bien vu. Dans la lettre ouverte à son jeune ami il avoue le 1^{er} juin 1919 :

... l'intérêt que l'on prend à vous lire, vient, sans doute, de ce que, souvent, en peignant l'Allemand et vous opposant à lui, vous vous peignez du même coup vous-même. Ce n'est point seulement de l'Allemand qui s'agit dans votre livre, c'est aussi de la réaction française. Vous y motivez principalement nos raisons d'inadmission en face des vertus allemandes (40).

Rivière l'avait admis dans sa préface :

Mon livre n'est rien de plus que la grande détestation que mon esprit fait de l'Allemagne. — Je ne m'en prends pas à ses crimes, mais à sa façon de penser et de sentir ; je la répudie bien exactement ; je dis : « Voilà tout ce que je ne suis pas, tout ce dont je ne veux pas. » (41).

Rivière sait, pour l'avoir formulé, que ce préjugé personnel et passionnel n'est pas compatible avec un jugement objectif et approprié. Or l'aspiration à la justice fait partie de l'identité de l'intellectuel. Dans ce dilemme, l'esprit a recours à une duperie. Il s'imagine pouvoir être quand même objectif en essayant de définir les Allemands en partant pour cela de ses propres observations et de celles que font les Allemands d'eux-mêmes. Il pourrait ainsi se libérer d'eux et de sa subjectivité envers eux. Mais est-ce que le travail d'abstraction n'est pas justement manœuvré par les préjugés dus à la passion de sorte que l'image subjective de justification devient peu à peu le stéréotype ennemi collectif où tous les membres du groupe pourraient trouver la justification de leur réaction personnelle envers l'ennemi ?

Gide attire également l'attention sur ce problème :

Cet extrême malaise que nous causait la constatation de certaines manifestations d'apparentes vertus chez ceux que nous devons et que nous voulions haïr, vous l'avez pour-

tant ressenti ... vous avez cherché et vous avez trouvé une explication, une interprétation de ces faits qui les rendit d'autant plus haïssables qu'ils risquaient de nous apparaître, au premier abord, plus dignes d'estime ... Mais vous ne nierez point que votre interprétation ne vous ait coûté parfois quelque peine et ne soit quelque peu forcée. A vrai dire je ne suis même pas sûr que vous ayez toujours raison ... (42).

A moins de vouloir blesser Rivière, il est difficile de mettre en doute avec plus de précision la justesse de son jugement sur les Allemands. Il faut aussi considérer que Gide a publié sa « *Lettre ouverte à Jacques Rivière* » dans la *Nouvelle Revue Française*, même s'il n'était pas habituel que les collaborateurs règlent leur différends dans la Revue. Gide explique son geste par le malaise que le livre de Rivière a laissé en lui (« votre livre m'a laissé mal à l'aise »). Ce refus manifeste du stéréotype ennemi a peut-être été pour Gide la condition qui lui permettait enfin d'ajouter à la discussion ses jugements d'ordre général sur les Allemands et sur l'Allemand en particulier qu'il formule d'ailleurs, cette fois, avec plus de prudence. Gide termine sa lettre en rappelant une visite de Rainer Maria Rilke en janvier 1914. Rilke était en train de traduire les sonnets de Michel-Ange et se plaignait de ne trouver aucun mot dans la langue allemande qui corresponde à l'italien « palma », au français « paume » : quelle pauvreté dans l'expression allemande à peine usuelle « Handfläche » ! Rilke en avait déduit une plainte sur le manque de nuance psychologique de la langue allemande et des Allemands :

— ... *L'intérieur de la main, une plaine ! s'écria-t-il. Par contre, Handrücken est d'emploi constant. Ainsi, ce qu'ils considèrent c'est le dos de la main, cette surface sans intérêt, sans personnalité, sans sensualité, sans douceur, cette surface qui s'oppose de préférence à la paume tiède, caressante, douce où se raconte tout le mystère de l'individu ! A force de fouiller dans le Grimm, il découvrit enfin le mot : Handteller, avec quelques exemples empruntés au XVI^e siècle. — Mais, disait-il, c'est la paume d'une main qui se tend pour quêter, pour mendier, qui fait office de sébile. Quel aveu dans cette insuffisance de notre langue ! (43).*

Une fois de plus, commente Gide, il avait pu constater l'irritation révélatrice d'un écrivain allemand à propos de sa langue, une irritation qu'aucun autre écrivain dans un autre

pays ne devrait connaître. Et, même si cette remarque est entre parenthèses, il ose insinuer les raisons qui font que ce soit précisément Rilke qui souffre de cette faiblesse : « (Il est bon de noter ici que Rainer Maria Rilke, un des plus grands poètes de l'Allemagne actuelle, est de race tchèque.) ». Mais en même temps le fait de déduire une pauvreté psychologique des Allemands en partant de la pauvreté de la langue allemande, conclusion motivée par la psychologie des peuples et la théorie des races, perd aussitôt toute sa valeur, car Gide évoque une amie danoise qui lui a avoué qu'il n'y avait dans aucune langue scandinave un mot correspondant au terme français « la paume de la main ». La leçon qu'en tire Gide pour Rivière reste pragmatique, ambiguë ; ne serait-ce que parce qu'il l'attribue lui-même à la Danoise. Sans autre commentaire il termine en reprenant les termes de celui-ci :

*Les remarques philologiques de Rilke, que vous rap-
portez, sont en effet révélatrices, mais faites attention que
les conclusions que vous en tirez débordent la race alle-
mande et que si vous prétendez en faire une arme, celle-ci
blessera du même coup nombre de vos amis (44).*

Prudent, Gide se cache derrière un jeu de masques compliqué. On comprend son admiration pour Montaigne, on est surpris de son courage de refuser en 1919 l'opinion générale en se livrant à l'autocritique et de mettre en question les jugements stéréotypés sur les Allemands. Car Gide s'inquiète lui aussi de l'évolution possible de l'Allemagne. Il craint la réaction des Allemands devant l'humiliation de la défaite. Trouveront-ils la circonspection qui a fini par percer en France après 1871 ? Ne doit-on pas craindre que le vide moral qui ravage l'Allemagne après la défaite puisse grâce à des dispositions particulières et aux habitudes des gens là-bas se transformer en un égocentrisme nihiliste et illimité qui, soutenu par les vertus secondaires dont les Allemands ont fait preuve pendant la guerre, à savoir la discipline, le talent organisateur, le dévouement, la fidélité, pourrait déclencher un nouveau danger incalculable pour l'Europe ? C'est ce souci qui décida Gide à publier quelques pages de son journal qui traitent de sa rencontre avec l'un de ses traducteurs allemands qui eut lieu dès juin 1904. Il s'agit des « *Conversations avec un Allemand quelques années avant la Guerre* » (45). Bien que Gide s'abstienne d'apporter un commentaire moral ou psychologique, son récit inquiète, trouble tout au

moins. Félix-Paul Greve, un homme grand, élégant, l'air jeune — « cette figure glabre, comme passée au chlore » — au comportement particulièrement correct, venait de sortir de prison lorsqu'il souhaite rencontrer Gide à Paris. Dès le début de l'entretien, il évoque la scène célèbre de *L'Immoraliste* où Michel observe Moktir dans le miroir dérober un ciseau sans essayer de défendre son bien. C'est un exemple d'action étonnante qui va à l'encontre de toutes les habitudes et des intérêts, un acte gratuit où se manifeste pour Gide la particularité cachée, incalculée, libre. — Le visiteur fait comprendre que sa peine de prison a ébranlé sa vie, qu'il n'a pas encore pu maîtriser sa perturbation psychique, mais en même temps il se vante d'une étonnante énergie qui ne souffre apparemment pas de ses troubles. Des jours et des nuits entières il avait pu poursuivre en prison ses activités de traducteur de sorte qu'il avait été en mesure de rembourser d'importantes dettes. C'est ainsi que la punition infligée par la société le pousse à une confirmation de soi, nihiliste et impitoyable. Il avait refoulé tous ses remords et tous ses scrupules au fond de lui-même, il croyait avoir tous ses droits contre la société. Il en était tout simplement convaincu, il ne se vantait même pas de devoir triompher. — Greve reproche à Gide d'avoir oublié sa doctrine des *Nourritures terrestres* s'il n'était plus prêt à sacrifier l'art à la vie : « c'est précisément parce que, moi, je prétends vivre, que je dis que je ne suis pas un artiste ... L'action, c'est cela que je veux ; oui, l'action la plus intense ... intense ... jusqu'au meurtre ».

Mais ce nihilisme vitaliste est remis en question lorsque Greve avoue être mythomane : « Il faut que je vous avertisse, Monsieur Gide, que je mens constamment ... J'éprouve le même besoin de mentir et la même satisfaction à mentir qu'un autre à montrer la vérité ... » (46).

Cette dernière particularité correspond à un trait de caractère essentiel de *l'Allemand*, comme Jacques Rivière l'a développé : l'incapacité de distinguer entre l'être et le paraître ; l'illusion fantastique qui procure une vie apparentée à l'image inventée selon ses désirs et qui va jusqu'à prendre la place de la réalité contrôlée par la raison. Voir tels voisins livrés au ressentiment doit faire peur. Mais Gide ne fait que soulever la question, au contraire de Rivière il ne réduit pas les Allemands à ces traits de caractère stéréotypés. Une courte préface qu'il rédige en 1919 pour sa « *Conversation avec un Allemand* » met en garde contre toute généralisation par trop rapide :

Je voudrais que l'on ne se méprit pas sur le sentiment qui me fait donner ici ces notes. Je les crois d'un certain intérêt psychologique ; mais, bien que quelques traits de la figure de B. R. (sic) accusent une inquiétante ressemblance avec ceux que certains nous baillent aujourd'hui pour les plus marquants de la race germanique, je doute qu'il soit prudent de s'attacher trop à leur valeur représentative. Libre au lecteur de généraliser ; je n'ai fait ici, d'après nature, que le portrait d'un individu, à une époque où chacune des considérations ne pouvaient intervenir, qui risquent aujourd'hui de fausser un peu notre peinture (47).

Le doute est plus près de la vérité que l'affirmation apodictique, et c'est ainsi qu'une des seules transformations que Gide apporte à la première version de la « *Conversation* » de 1904, fait de la mère de B.R., comme Gide appelle Greve dans le texte publié, une Anglaise ! L'ambiguïté du jeu des masques — « la mise en abyme » — devient tout à fait évidente dès qu'on découvre derrière le visiteur allemand de Gide l'archétype de Lafcadio, le jeune héros aussi inquiétant que charmant des *Caves du Vatican*.

L'incertitude qui règne sur le comportement de l'Allemagne après la défaite et la crainte que les vainqueurs puissent perdre la paix, poussèrent Gide à se tourner vers l'Allemagne dès la fin de la guerre. Il essaya de convaincre ses compatriotes de surmonter la condamnation rude et sommaire de tout ce qui était allemand. C'est dans ce but qu'il publia ses notes de journal de la guerre dans le numéro de juin 1919 de la *Nouvelle Revue Française* sous le titre « *Réflexions sur l'Allemagne* » (48), la décision en fut prise après sa lecture de *L'Allemand* de Rivière.

Ces notes contiennent quelques jugements exagérés sur la culture allemande, injustifiés dans leur exclusivité. Gide affirme par exemple que les Allemands ne savent pas se dessiner, ni dessiner du tout. Et l'on se souvient que Gide aime à souligner l'importance du dessin pour la création culturelle, comme art critique par excellence face à la musique. La faiblesse du théâtre et du roman allemand vient — selon Gide — de l'incapacité à dessiner, ce qui de plus prouve la difficulté de l'Allemand de se distinguer de la masse, de s'individualiser.

Il ne s'oppose à rien, n'a pour ainsi dire pas de forme propre, ou si l'on préfère, il attend du cadre sa forme ; de là sa soumission à la méthode, aux règles, à toutes les vénération ; il ne trouve pas d'intérêt à désobéir et n'en

éprouve pas le besoin. Il croit que c'est parce que sa règle est parfaite ; mais c'est aussi bien parce que lui, sans règle, est imparfait. En littérature, leur impuissance à créer des figures est remarquable. Ils n'ont ni dramaturges, ni romanciers. Le peuple d'alentour ne leur présente pas de figures ; en présenterait-il, eux ne sauraient point les dessiner ; ils ne savent pas se dessiner eux-mêmes ; et plus absolument ils ne savent pas dessiner (49).

Une autre remarque, reprenant comme celle-ci un stéréotype ennemi, sert cependant de base au développement d'une critique formulée contre l'idéologie nationaliste de délimitation du caractère français :

Nous nous sommes blousés avec l'informité de l'Allemagne. Parce qu'en France tout ce qui vit prend aussitôt contour, l'absence de profil des masses d'outre-Rhin nous a fait croire à de l'incohésion. L'absence de forme propre permettrait à cette matière allemande élastique d'être versée dans tous les trous. En temps de paix déjà nous l'avions vu comme elle pénétrait les spongieux pays d'alentour. Précisément elle doit, l'Allemagne, à son défaut de contours, sa force d'expansion prodigieuse. Elle est de la famille des ficus et comparable au banyan sans tronc principal, sans définition, sans axe, mais dont la moindre ramille (et même détachée du tronc) pousse au plus vite, où que ce soit, en haut des bras, en bas des racines, et vit, croît, prospère, s'élargit et devient tour à tour forêt. L'Allemagne se passe des théories de Barrès ; elle s'en rit. J'ai toujours dit qu'il était bien fâcheux que Barrès ait contre lui la botanique (50).

Les métaphores fondées sur les plantes proliférantes rendent compte de la peur ressentie face à ce qui est doué de plus de vitalité. Il est significatif que la même image mettait en garde l'Allemagne contre les Juifs et les peuples de l'Est. Quoiqu'il semble être d'accord avec la réalité évoquée, Gide cite d'autres jugements de style plus agressif en les présentant comme provenant de la plume d'autrui, tel celui d'un ami de Zurich :

Ils sont, me disait-il, « incomparablement plus bêtes, plus informes, plus inexistants, que le Français ne peut les croire. Mais, et à cause de cela même, ils ne sont jamais distraits. Songez à tout ce qui passe dans la tête d'un

Français, en travers de son travail, quel que soit ce travail. L'Allemand, lui, ne songe à rien ; il n'a pas d'existence personnelle ; il est tout à sa tâche. Il est capable certains soirs de faire une noce à tout casser, de se saouler comme une brute ; mais le lendemain matin il se retrouvera devant son comptoir, ou dans son bureau comme si de rien n'était.

Ils ne sont jamais distraits. Que de fois je me suis souvenu de ce mot. Il me paraît qu'on n'a jamais dit sur l'Allemand rien de plus juste. Et quelle explication, pour nous Français, qui sans cesse nous laissons distraire par délicatesse, par sensibilité, curiosité du cœur, de la chair et de l'esprit, et par cette générosité native, irrépressible, qui prend le pas sur nos intérêts (51).

Il se peut qu'aux yeux de Gide la fin didactique ait justifié l'expression agressive du stéréotype ennemi : il en fait une vertu secondaire et instrumentale qu'il voudrait voir pratiquer par ses compatriotes même s'il explique le manque dont les Français font preuve dans cette discipline par un ensemble de traits de caractère charmants. D'autres passages par contre blâment ces faiblesses de la culture française sans les justifier par des traits positifs complémentaires :

La France est perdue par la rhétorique ; peuple oratoire habile à se payer de mots, habile à prendre les mots pour des choses et prompt à mettre des formules au-devant de la réalité. Pour averti que je sois, je n'échappe pas à cela et reste, encore que le dénonçant, oratoire (52).

Gide interrompt sa phrase et invite le lecteur à poursuivre sa réflexion. Il réduit ainsi la valeur de ses jugements sommaires sur les Allemands ; il n'est pas exagéré de penser qu'il n'ose les communiquer qu'après les avoir mis ainsi entre parenthèses.

Les remarques les plus importantes des « *Réflexions* » triomphent des clichés et sont axées sur le futur. Gide conseille à ses compatriotes de réfléchir avec précision sur ce qu'il faut combattre chez les Allemands pendant et après la guerre. Ce serait un tort de vouloir rejeter la civilisation allemande dans son ensemble, et surtout pas Goethe, Nietzsche ni même Wagner : « Diviser l'Allemagne ; et pour la diviser, la première chose à faire, c'est de ne pas mettre tous les Allemands dans le même sac » (53). Goethe, Nietzsche — d'autres aussi, mais à un moindre niveau — sont des armes dans les mains de la France contre

l'Allemagne dominée par la Prusse : « le meilleur de la pensée allemande, l'élève contre la Prusse qui mène l'Allemagne au combat ». Si à l'instar des nationalistes français on assimile tout ce qui est allemand à une menace de la France pour le rejeter, on nuit alors à son propre pays car on transforme par la force l'Allemagne en une entité et on soumet l'esprit de Goethe aux désirs de domination de la Prusse :

On se rend mal compte en France, où nos grands écrivains sont si nombreux et où nous les honorons si mal, de ce que peut être Goethe pour l'Allemagne. Rien ne peut lui faire plus de plaisir, à l'Allemagne, qu'une thèse comme celle de Louis Bertrand qui déjà découvre dans le Faust l'invitation à la guerre actuelle. Ce qu'il y a de rassurant pour nous dans cette thèse, c'est qu'elle est absurde. Ce qui peut, au contraire, désoler la jeune Allemagne pensante, c'est de sentir que cette guerre monstrueuse où on l'entraîne, Goethe ne l'aurait pas approuvée, non plus qu'aucun des écrivains d'hier qu'elle admire. Il est sans doute flatteur, capiteux même, de se dire et de s'entendre sans cesse répéter que le peuple dont on fait partie est désigné pour gouverner la terre ; mais si ce sophisme est par avance dénoncé par les plus sages de ce peuple même, est-il adroit de notre part de traiter ces sages de brigands, d'imposteurs ou de fous (54)?

Ce qui inquiète surtout Gide, c'est la survie et le développement de la culture après la guerre. Avant la guerre il avait déjà compris qu'une culture ne pouvait se survivre à l'infini selon toujours le même plan et il s'était déjà demandé à l'époque si la civilisation française était encore en mesure de se développer.

Tout ce qui représente la tradition est appelé à être bousculé et ce n'est que longtemps après que l'on pourra reconnaître, à travers les bouleversements, la continuité malgré tout de notre tempérament, de notre histoire. C'est à ce qui n'a pas eu de voix jusqu'alors à parler. C'est une lâche erreur de croire que nous ne pouvons lutter contre l'Allemagne qu'en nous retranchant dans notre passé : Rimbaud, Debussy, Cézanne même, peuvent ne ressembler en rien au passé de notre tradition sans cesser pour cela d'être Français ; ils peuvent différer de tout ce qui a représenté la France jusqu'aujourd'hui et exprimer encore la

France. Si la France n'est plus capable de nouveauté, pour quoi serait-ce qu'elle lutte ? L'artiste qui, lorsqu'il crée, se préoccupe d'être Français et de faire œuvre « bien française », se condamne à la non-valeur. Il ne s'agit plus de ce que nous étions, il s'agit de ce que nous sommes (55).

Gide met fin à ces remarques par une pensée à valeur de programme. Il offre ainsi à l'Allemand cultivé de bonne volonté d'entrer en contact avec la culture française :

A vrai dire, cette culture nouvelle promettait d'être non tant spécialement française qu'européenne; il semblait qu'elle ne pût pas se passer plus longtemps de la collaboration de l'Allemagne (56).

Une dernière remarque est consacrée à l'explication de cette pensée. Gide s'oppose avant tout à l'idée que cette culture européenne à venir puisse être une culture uniforme et sans nuances où les contributions de chacun perdent leurs particularités nationales. Gide tient à prendre ses distances à la fois vis-à-vis de la tendance nationaliste de refus et vis-à-vis de la suppression des particularités dans une culture uniforme, en d'autres termes : il aime à insister sur son goût prononcé pour le dialogue entre les individus. C'est dans cette ambiance intellectuelle qu'a pu avoir lieu la rencontre exemplaire entre Gide et Curtius. De là la nécessité de la longue citation suivante :

C'est une absurdité que de rejeter quoi que ce soit du concert européen. C'est une absurdité que de se figurer qu'on peut supprimer quoi que ce soit de ce concert ... Vous vous êtes gaussés de ce que nous appelions notre culture européenne, et faute d'entendre ce que nous entendions par là, vous avez laissé croire et fait croire, et cru vous-même ou feint de croire, que nous prétendions dénationaliser les littératures, lorsque, au contraire, nous ne reconnaissons de valeur qu'aux œuvres les plus profondément révélatrices du sol et de la race qui les portaient. L'étrange c'est que cette accusation venait de vous qui nous reprochiez d'autre part nos tendances individualistes et prétendiez dégonfler l'individu pour le plus grand profit de l'Etat. Nous avons soutenu, tout au contraire, que l'œuvre d'art la plus accomplie sera tout aussi bien la plus personnelle, et qu'il n'est d'aucun profit pour l'artiste de chercher à se résorber dans le flot; nous avons toujours soutenu

que ce n'est pas en se nivelant, mais en s'individualisant, si l'on peut dire, que l'individu sert l'Etat ; et de même c'est en se nationalisant qu'une littérature prend place dans l'humanité et signification dans le concert. Mais, convaincu de la profonde vérité contenue dans l'enseignement du Christ : quiconque veut sauver sa vie la perdra, mais quiconque donnera sa vie la rendra vraiment vivante, nous avons cru que le sommet de l'individualisme est dans le sacrifice (mais volontaire) de l'individu ; que l'œuvre la plus personnelle est celle qui comporte le plus d'abnégation, et, de même : que la plus profondément nationale, la plus particulière, ethniquement parlant, est aussi bien la plus humaine et celle qui peut toucher le plus les peuples les plus étrangers (57).

André Gide défend ici son œuvre littéraire et critique telle qu'elle existait avant la guerre. C'est elle que Curtius avait en vue lorsqu'il présenta Gide à ses lecteurs comme le pionnier par excellence de la Nouvelle France. En 1949, le romaniste allemand répéta d'ailleurs ce compliment dans une courte remarque à l'occasion du 80^e anniversaire de l'auteur français :

Lorsque j'écrivais mes premiers textes à son sujet en 1919, je croyais pouvoir le compter avec Rolland, Claudel, Péguy, Suarès parmi les « Pionniers de la Nouvelle France ». Peut-être était-ce osé de regrouper ces cinq auteurs — toute critique comporte un risque ! Mais ils partageaient tous le désir d'accéder à « la vie ». Ce mot avait à l'époque une valeur magique auquel les philosophies de Bergson et de Simmel donnèrent une résonance. C'est dans l'expérience immédiate de la vie vécue que se trouvait sans doute la certitude suprême, la seule, mais aussi la moins douteuse : vivo, ergo sum. Il s'agissait d'une constellation qui ne devait durer qu'un court instant en France. Les chemins des « pionniers » se séparèrent. Un vague internationalisme d'un côté, un catholicisme polémique de l'autre offraient des positions éprouvées où l'on pouvait s'abriter — sous la protection des deux traditions qui se sont opposées en France depuis 1789 : la Révolution et la Contre-Révolution. Seul Gide sut préserver son indépendance. Il représente aujourd'hui comme autrefois une Nouvelle France dont l'Europe a toujours besoin. Il est resté le non-conformiste qui a déçu tous les partis. Une telle vie est exemplaire (58).

Le livre de Curtius en question, paru en 1919, a été à la fois très remarqué dans le monde des lettres et critiqué par les collègues conservateurs à cause des corrections conciliantes qu'il apporte aux idées stéréotypées. Curtius y avait présenté les dix dernières années précédant la guerre comme une époque de renouvellement critique où de nouvelles forces se manifestaient et où la volonté prenait de nouvelles directions. Il ne s'agissait pas, selon Curtius, d'une simple variation mais bien d'une mutation de l'esprit français, qui s'est mis à la recherche de toute la personnalité, de toute la présence morale vivante. C'est en ces termes qu'entrevoit la génération montante la vocation de l'homme. Et Curtius de citer une lettre de Charles Louis Philippe : « Il nous faut maintenant des barbares » (59). — Une génération plus ancienne, celle qui était née vers 1870, avait préparé le chemin à cette nouvelle orientation intellectuelle :

Ils sont solitaires, ils se restent fidèles dans le combat contre un esprit d'époque qui ne leur convenait pas, leurs efforts ne trouvent aucun écho auprès de leurs compatriotes du même âge. Mais dans leur solitude ils créent des œuvres qui seront des livres essentiels pour la génération montante, celle des auteurs nés entre 1885 et 1890 qui prendront la parole vers 1910. Les personnages dominants de la nouvelle orientation de l'esprit français appartiennent à cette génération de précurseurs (60).

L'esprit de l'époque combattu et vaincu par ceux-là, avait été marqué par le positivisme nationaliste et par le sentiment de la décadence ; il s'exprima en littérature dans le Naturalisme et le Symbolisme. — Dans son « Wegbereiter » déjà, Curtius donne une place privilégiée à Gide et distingue celui-ci des autres « pionniers de la Nouvelle France » :

Il existe dans la conscience européenne une image précise de l'esprit français tel qu'il s'est formé dans ses grandes œuvres depuis la fin de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Un caractère typiquement français d'une structure bien définie, semble se transmettre d'une génération à l'autre depuis Ronsard en passant par Racine et Anatole France. L'on est habitué à interpréter cette structure comme l'union d'un esprit transparent et d'une forme maîtrisée, d'une civilisation de goût humaniste et d'une humanité qui se réalise dans ses rapports sociaux. Le chemin qui part de cette

image de la vieille France fixée par l'historien conduit à la nouvelle France par le biais d'André Gide (61).

...
La faculté de vivre la tradition française toute entière et en même temps de saisir les nouvelles forces historiques et humaines de l'époque : c'est précisément ce qui a fait de Gide le lien entre l'Ancien et le Nouveau, ce qui lui a octroyé sa position de pionnier de la nouvelle génération. « Un des premiers — comme l'écrivait Jacques Rivière en 1911 — il nous indique la voie. Il est un de nos guides vers une nouvelle époque de la littérature » (62).

Dès 1919 (63), Curtius attira l'attention sur la *Nouvelle Revue Française*, sur le rôle décisif qu'a joué « cette revue de premier plan tant par la forme extérieure, le ton et le haut niveau de ses articles » pour le « rassemblement du mouvement intellectuel de la Jeune France ». Mais un violent destin intervint brusquement dans l'époque de renouvellement créatif de l'esprit (64). Les *Pionniers* ne développent pas davantage cette pensée. Ce n'est qu'en 1921 que Curtius la reprend dans l'article sur « *Deutsch-französische Kulturprobleme* » avec son évocation solennelle du sacrifice de la jeunesse des deux pays. Dans cet article, Curtius souligne que le nouvel esprit vital de la génération sacrifiée appartenait à toute l'Europe :

Dans les dernières années et les derniers mois avant la déclaration de la guerre, la jeunesse intellectuelle de l'Allemagne et de la France s'est retrouvée ensemble, sans le vouloir, sans programme, spontanément — de la seule façon possible et naturelle, et ce grâce à une expérience vitale commune et nouvelle que l'on découvrait avec joie et surprise ... Les clôtures de fer rouillées avec lesquelles une pensée stérile et mécanique avait déformé la nature et l'âme étaient désormais inexistantes (65) ... Ce rapprochement, je le répète, fut spontané. Il arriva de façon surprenante pour tous les participants. Personne n'aurait pu le prévoir ni l'accélérer. Il était lui-même un élément de la vie et il était donc lié aux lois de la naissance et de la mort. Il a été détruit avant que la fleur devienne fruit. Les champs de bataille de l'Europe aveuglée et honteuse ont englouti avec le sang des morts la seule vertu curative qui aurait pu la renouveler. Le problème intellectuel franco-allemand se présente aujourd'hui irrévocablement trans-

formé depuis 1914. La génération qui aurait pu devenir le support d'une nouvelle relation organique entre les deux cultures est éteinte (66).

L'attention de Curtius se porte alors sur la façon dont la France et l'Allemagne réagissent à cette perte, sur l'effet de la guerre sur les intellectuels ouverts et compréhensifs de la jeune génération qui ont survécu. Il aborde ce sujet dans plusieurs articles avant même de publier dans *Der Neue Merkur* un résumé à valeur de programme de ses idées. Il est inutile de les rapporter toutes ici d'autant plus que les arguments se répètent. Curtius élabore vite un schéma clair et net par lequel il croit pouvoir saisir l'essentiel de son époque et qui pourrait lui permettre d'influer d'une façon décisive sur l'évolution politique et culturelle (67). Toutes ces publications sont animées par une conscience aiguë de la responsabilité à laquelle Curtius se croit particulièrement tenu parce qu'avant la guerre il avait participé en Alsace, en tant que médiateur, aux rencontres de la jeune génération. Le jugement cité plus haut sur le côté surprenant et spontané du rapprochement se fonde sur sa connaissance précise de tout ce complexe, sur son expérience faite lors des efforts de rapprochement et de compensation qu'il a lui-même initiés, sur les connaissances qu'il a acquises des obstacles qui empêchaient tout rapport dénué de préjugés. Cela explique son engagement et aussi le ton parfois polémique de ses déclarations. Curtius part de l'idée qu'un renouvellement et un assainissement des « relations intellectuelles » franco-allemandes ne sont envisageables que si « chaque pays apprend à se faire une image précise de la structure complète du dynamisme intellectuel du pays voisin » (68). Il ne suffit donc pas, s'il est permis d'interpréter ainsi la pensée de Curtius, d'aligner des observations isolées pour en faire la somme. Ce qui se cache derrière les apparences, ce qui les fonde et leur donne vie (leur « dynamisme »), voilà ce qu'il s'agit de saisir, et ce dans une structure, c'est-à-dire comme un tout dont les éléments sont dépendants les uns des autres de sorte qu'on ne peut les comprendre qu'à l'intérieur de cet ensemble, dans leurs rapports avec l'ensemble. Les structures de ce genre naissent dans l'histoire. Le passé reste présent en elles. Même si les problèmes du présent restent imprévisibles et se posent toujours de façon nouvelle, ils seront compris et résolus dans un schéma où entrent des façons de se comporter transmises et connues. Il est frappant au premier abord que Curtius observe que la guerre

a laissé en France et en Allemagne des traces différentes et opposées dans leur tendance. — Dans le pays qui a fini par emporter la victoire et dont le territoire pourtant a été occupé par l'ennemi pendant toute la durée de la guerre, il observe des réactions de défense qui résultent de la prise de conscience que l'invasion menaçait de façon permanente l'intégrité nationale. Ces réactions n'ont pas été d'ailleurs sans surprendre plusieurs « pionniers » : L'esprit français essaie de se protéger de l'influence étrangère menaçante, de se maintenir intact, en se repliant sur les formes traditionnelles de l'image que se fait la France d'elle-même. Ce mouvement de repli se déroule d'après Curtius selon deux stratégies différentes qui ont toujours été en concurrence dans l'histoire de la France si bien qu'on est en droit de voir là deux comportements caractéristiques du génie français : la révolution et la contre-révolution.

Cette dernière se voue à la sauvegarde de la tradition classique, de l'héritage culturel latin. Certains éléments essentiels du mouvement rénovateur catholique se rattachent à ce traditionalisme conservateur. Le nationalisme, en réfléchissant sur le patrimoine culturel, se ferme à tout ce qui n'y est pas encore intégré. Il reste fermé à ce qui semble étranger. Celui-ci n'éveille aucun intérêt. C'est ainsi, par exemple, que la Réforme luthérienne reste pour le traditionalisme catholique un phénomène étranger, négligeable. Claudel que Curtius avait mis au nombre des « pionniers », voit l'Allemagne, la patrie de Luther, animée par la force négative du mal dont seule pourrait protéger l'exclusion de cette nation du patrimoine culturel occidental. Pour le traditionalisme français de valeur nationaliste, la discussion avec l'Allemagne n'est pas une question qui se pose aux intellectuels français, mais un problème pratique que devraient résoudre politiciens et les militaires. Contre cette attitude on observe en France, cependant, une réaction de révolte chez ceux qui cherchent à réaliser sincèrement l'union de tous les Européens. Ils s'apprentent à mener un combat résolu contre le nationalisme conservateur. Curtius compte parmi eux Romain Rolland, Jules Romains, Duhamel, Henri Barbusse, tous membres et sympathisants du groupe « Clarté ». Sous cette devise ils affichent publiquement leurs opinions, Curtius les cite sous ce titre dans ses publications. C'est dans « *Deutsch-französische Kulturprobleme* » qu'il traite de la façon la plus approfondie leurs principes, se référant surtout au texte-programme d'Henri Barbusse *La lueur dans l'abîme*. Il loue la première partie de l'œuvre qui est, selon Curtius, un des rares documents « qui sache

prendre la situation française comme point de départ d'une prise de conscience apocalyptique d'un tournant du monde telle qu'elle domine notre pensée allemande. Sans cette prise de conscience il est impossible d'envisager une discussion sur des points essentiels des relations franco-allemandes » (69). Mais il repousse de façon aussi décidée le programme que Barbusse avait proposé pour réaliser cette nouvelle orientation : Curtius refuse son accord là où Barbusse passe à la deuxième partie, la partie constructive de son livre — la révolte de la raison. Car : « il faut y voir le triomphe du doctrinarisme rationaliste de la forme la plus naïve qui soit ». C'est l'esprit des lumières, l'esprit jacobin, l'autre position intellectuelle caractéristique de la France traditionnelle qui doit ici sauver l'Europe :

Barbusse croit à une raison infaillible, inhérente à tout homme et dont il suffirait de mettre les lois en pratique pour que l'humanité retrouve son équilibre. Nous avons affaire à un fanatique de l'idée d'égalité et il n'est pas surprenant que l'un des chapitres de son livre porte le titre « Quand on a dit égalité, on a tout dit ». La règle d'égalité, pour reprendre l'expression de Barbusse, se doit de former la norme essentielle de la société humaine. Cette égalisation sociale doit être un but à réaliser sans ménagement aucun. L'idéal de patrie doit être remplacé par un idéal d'humanité et le nationalisme par l'internationalisme, etc., etc. C'est avec la plus grande ingénuité que Barbusse présente ces exigences comme étant des évidences absolues de la raison. Il ne voit pas qu'elles sont en partie contraires aux lois de la logique la plus élémentaire. Il ne se demande même pas de quelles sphères historiques ses principes proviennent et ce qu'elles sont en réalité : c'est l'esprit bourgeois moderne dans sa dernière et la plus pauvre forme, sa façon d'appréhender l'existence et son système de valeurs ; une schématisation extrême et sans vie des idéologies philosophiques du 18^e et du 19^e siècle. C'est précisément à ces formes de pensée d'un monde moribond que Barbusse voudrait donner le statut de base intellectuelle du renouveau. Tout le paradoxe du mouvement de « Clarté » est là (70).

Dans ce mouvement qui prétend faire abstraction des particularités nationales, la pensée historique reconnaît tout au contraire une constante de l'esprit des lumières qui domine la vie publique surtout dans un pays centralisé comme la France

puisqu'il a donné à ses institutions leur caractère particulier. C'est pourquoi la France est en droit de revendiquer à juste titre l'esprit universaliste, tendant à l'abstraction et au rationalisme, comme étant un élément essentiel de son caractère. Aucune autre civilisation occidentale d'importance ne porte avec autant d'évidence le cachet de cet esprit que la civilisation de la France (71). En faisant abstraction de la complexité intérieure de l'homme et de la pluralité des particularités régionales et nationales, en reniant ainsi, selon Curtius, les régions sublimes et profondes de l'esprit, le jacobinisme intellectuel lui aussi protège de façon anti-révolutionnaire et traditionnelle la nation contre tout ce qui lui est étranger et reprend à son compte cette stratégie de retraite courante en France. Nationalisme et internationalisme jacobin capitulent tous deux devant la crise européenne. Ils résultent tous deux de la peur vis-à-vis de la vitalité des autres nations. Ils sont tous deux animés par l'esprit de la décadence (72). Mais la crise européenne est moins une crise des institutions qu'une crise morale et existentielle qui remet en question la conception traditionnelle de l'homme et qui va jusqu'aux racines de l'expérience personnelle (73). La nouvelle France d'avant la guerre a exprimé cette nouvelle conception de la vie dans une nouvelle forme poétique. Peut-on la renier ? Peut-on dominer le présent si on décide de ne pas reconnaître ou de ne pas prendre au sérieux le traumatisme moral, la remise en question des fondements de la conception traditionnelle de l'homme ? Dernière question : Comment doit réagir la jeune Allemagne à cette auto-amputation de l'esprit français ? Dès son premier article de revue publié après la fin de la guerre parallèlement au compte-rendu sur *Colas Breugnot* de Romain Rolland — « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* » — Curtius tente d'apporter une première réponse à cette question inquiétante. Curtius constate :

L'évaluation de l'esprit français a traversé chez nous ces cinq dernières années trois phases différentes qui, tout en évoluant dans des directions tout à fait différentes, portent le signe de la même attitude critique caractérisée par un état d'hyperexcitation constant et donc toujours partial, toujours aussi éloigné de ce donc nous avons besoin : nous devons nous mettre devant les yeux d'une façon objective les contenus spirituels de la culture française, tels qu'ils se

présentent à une vue précise lors d'une considération non prévenue de la réalité (74).

Curtius constate qu'en Allemagne l'agitation nationaliste a fait naître un contre-courant « qui est soutenu par l'opposition spirituelle et politique des intellectuels allemands contre l'idéologie officielle de la guerre » (75). Un essai de Heinrich Mann sur Zola, écrit en 1915, est révélateur pour cette nouvelle position de l'Allemagne intellectuelle envers la France. Ce livre, comme le pense Curtius, a initié une philosophie activiste de la culture qui est entrée dans l'histoire du mouvement intellectuel allemand sous le titre de « Tätiger Geist ». La similitude avec le mouvement français de « Clarté » est évidente : « Heinrich Mann a pris le même chemin qui avait ramené les intellectuels français de 1895 aux principes de 1798 » :

Le siècle des lumières français avec sa foi en la bonté de l'homme, en la toute-puissance de la raison, en l'infailibilité des principes abstraits d'organisation, en la perfectibilité et en la béatitude, en l'égalité et en la fraternité, l'origine intellectuelle de l'activisme moderne allemand est là. Il n'existe aucune idée du siècle des lumières qui ne soit revenue vivre là.

Curtius loue cet enrichissement de l'image que se fait l'Allemagne de la France puisque le siècle des lumières français n'avait encore jamais pu exercer, et ce du classicisme à l'époque moderne incluse, une influence enrichissante sur le monde intellectuel allemand. Mais il regrette en même temps que cette nouvelle évaluation positive d'une partie de l'histoire intellectuelle de la France n'aboutisse qu'à des jugements partiels et rendus étroits par la polémique. Car la littérature activiste prend parti de façon engagée dans les luttes politiques, sociales et intellectuelles, ce qui mène forcément à une partialité polémique.

Si la foi en la toute-puissance de la raison et en l'infailibilité des principes abstraits d'organisation reste la seule base de rencontre entre les Français et les Allemands après la guerre, la majorité des jeunes Allemands, ainsi que le craint Curtius, se détournera des cultures occidentales pour se tourner vers l'Est. La fascination exercée par toute la vie (« das ganze Leben »), fascination dont fait abstraction le mouvement de « Clarté », était la base commune qui avait permis avant la guerre aux jeunes Allemands de communier avec les jeunes

Français. Au contraire de la France, en Allemagne les traditionalistes soucieux de leur identité n'ont pas refoulé cette fascination. L'histoire allemande a ceci de tragique que jamais elle n'a vu se former un système de normes intellectuelles et morales concernant l'action civique, valable pour toute la nation ; ni pu se forger des institutions acceptées et voulues par toutes les régions. «Se dépasser a toujours été une contrainte inhérente à l'esprit allemand : trouver sa forme sous l'action de ce qui lui est étranger » (76). Quelles impulsions enrichissantes la jeune Allemagne pourrait-elle recevoir dans son besoin impérieux de se découvrir de la part d'une France qui se réfugie dans sa tradition culturelle classique d'obédience romane ? De la part d'une France qui d'autre part est habituée à réduire l'homme et ses institutions à la Raison ? De la part d'une jeunesse française dont la spiritualité telle qu'elle se présentait avant la guerre dans les œuvres des « Wegbereiter », semble être détruite ? « Le nouveau sentiment de la vie », c'est ainsi que Curtius résume en 1921 ses impressions, « qui a rompu à l'époque les conventions rationalistes vieilles de l'art et de la pensée et auquel nous avons directement accès, se présente aujourd'hui ébranlé, décomposé, éparpillé, peu sûr » (77). Il faut donc craindre que la troisième phase de la réévaluation de la spiritualité française puisse encore durer longtemps : « La jeune Allemagne se tourne vers l'Est et tourne le dos à l'Ouest ». Tel est le jugement laconique que l'on peut lire dans « *Deutsch-französische Kulturprobleme* ». — En 1919, Curtius avait encore revêtu son diagnostic sur le mouvement culturel allemand d'une rhétorique pathétique :

Les fortes secousses qui ébranlent notre vie publique, les idées délirantes de notre économie qui tiennent plutôt de l'imaginaire sont évidentes pour tout le monde. Mais est-ce que le rythme endiablé et surchauffé de nos mouvements intellectuels n'aurait pas aussi un rapport avec cette neurasthénie collective qui concerne chacun de nous, consciemment ou non ? Ne distinguons-nous pas dans l'art de la poésie et la philosophie une tension désordonnée, voire chaotique, une dynamique folle qui ne trouve son écho que dans une fuite quiétiste dans le nirvana asiatique ? Et est-ce que cette oscillation folle entre une excitation extrême et une introversion défensive n'est pas — dans une mesure énormément grossie — du même genre que les symptômes psychiques d'un neurasthénique avec son émotivité, ses

changements brusques d'humeur, son doute personnel et son auto-déchirement (78) ?

Ces symptômes ont été déclenchés par le fait que les Allemands ont perdu leurs convictions intellectuelles en même temps que la sécurité de leur gouvernement, de leur nation et de leur vie publique :

L'Europe doute d'elle-même. Nous épions les prophéties d'un philosophe sur la ruine de l'Occident. En recherche d'une retraite à l'écart de ce monde, nombre d'entre nous se tournent vers les doctrines secrètes de l'Orient. Est-ce que toutes les victoires spirituelles de l'Occident, toutes les conquêtes de la nature n'ont été qu'un leurre ? Devons-nous faire demi-tour dans un esprit de repentir pour chercher le refuge en Orient ? Est-ce que pour une Europe fatiguée, usée, le renouvellement des forces intérieures ne peut vraiment provenir que d'une telle conversion ? La Russie, l'Est de l'Europe, se vante de produire un nouvel ordre humain dans le sang et l'horreur. Et la profondeur de l'âme russe semble être pour beaucoup, et pris dans nos meilleurs rangs, la source d'énergie par excellence grâce à laquelle l'Allemagne, l'Europe peuvent se renouveler. Il semble à beaucoup que l'Allemagne doive enfin et définitivement détourner son regard du visage vieilli et figé des civilisations occidentales avoisinantes. Nous brûlons ce que nous avons honoré. Un jour l'esprit a brillé à l'horizon français, aujourd'hui, paraît-il, il y meurt dans la cendre.

Curtius a une conscience aiguë du danger mortel qui pourrait s'ensuivre de cette situation pour l'Occident. Mais il sait aussi que dans la recherche encore incertaine de la jeune génération allemande une force est restée vivante, celle qui avait également porté le mouvement rénovateur avant la guerre dans les autres pays occidentaux et qui y semble refoulée aujourd'hui. C'est à cette puissante dynamique qu'appartient encore, selon Curtius, l'avenir. Pour la civilisation occidentale elle ne sera source de catastrophe que si l'Occident se ferme définitivement à cet esprit vivant, s'il le considère étranger à sa nature et qu'il l'élimine pour cette raison de sa propre conception de la civilisation occidentale. Le salut ne peut venir de la part des pays occidentaux victorieux que dans la mesure où ils se montrent à la hauteur de leur responsabilité de vainqueur pour l'Europe, et pour les vaincus, et où ils gagneront aussi, une

fois la guerre terminée, la paix. Il se cache derrière cette réflexion l'aveu de l'impuissance de l'esprit allemand à se proposer lui-même une fin en tant que principe civique, sans une aide étrangère. — Par crainte que le vainqueur puisse ne pas se montrer digne de la victoire, Curtius se croyait obligé de publier en langue française des propos sur l'influence exercée par l'Orient sur la vie intellectuelle en Allemagne afin qu'ils passent plus facilement les frontières nationales. « *Les influences asiatiques dans la vie intellectuelle de l'Allemagne d'aujourd'hui* » parurent en décembre 1920 dans la *Revue de Genève*, et trouvèrent l'écho souhaité par Curtius. Cet article était conçu comme un appel adressé à la conscience, à l'instinct de conservation du monde occidental ; il n'y a pas d'ailleurs qu'André Gide qui ait compris ces considérations dans ce sens-là (79).

Avant de nous tourner vers la rencontre personnelle entre Gide et Curtius et leur action concertée pour parvenir à une rencontre entre la « meilleure » France et la « meilleure » Allemagne, jetons encore un regard sur la thérapie que Curtius développa pour l'Europe malade dès ses premiers essais publiés après la guerre. Il la dégagait en toute logique de son diagnostic sans avoir peur de déranger la sensibilité nationale.

Cette thérapie doit avant tout agir sur le médecin traitant responsable. Il ne doit pas seulement se vouer à l'Allemagne avec l'esprit jacobin du Groupe de Clarté. Il y a peu de choses à attendre de Clarté, non seulement à cause de son dogmatisme rigide, « mais surtout parce que ce groupe ne fait preuve d'aucune compréhension ni d'aucun intérêt pour les particularités des différents peuples européens résultant de leur histoire et de leur spiritualité différentes » (80). Ce n'est pas dans un internationalisme mécanique que le groupe de Clarté pourrait à la rigueur provoquer, mais dans un « européanisme organique » qu'il faudrait chercher le salut. « ... La base d'un renouvellement des relations culturelles franco-allemandes ne peut se trouver dans une uniformité qui étouffe toutes les différences de structures historiques, elle ne peut surgir que de la conscience d'une communauté qui embrasse ces différences tout en les respectant. » C'est cette faculté de revivre l'Europe dans ce sens organique qu'il faut éveiller de nouveau en France. Dans « *Deutsch-französische Kulturbeziehungen* » Curtius évoque certains symptômes qui font penser que cette position est de nouveau assez répandue parmi l'élite de la jeunesse universitaire de la France : Elle s'identifierait moins avec les principes stéri-

les des partis, prenant une position plus critique vis-à-vis de l'Action française qu'avant la guerre, se détournant des obligations de l'« esprit classique », « pour se lier de façon nouvelle à un destin gagné sur sa propre nature » 81). Curtius constate qu'on lit Goethe et Stefan George, qu'on étudie Nietzsche. « Ces courants sont présents. Il serait tout aussi faux de les ignorer que de les surévaluer. Il faut donc, du moins en principe, ne pas exclure la possibilité que cette constellation fournira aux systèmes culturels provenant de nations divergentes l'élan qui ouvre sur un mouvement convergent européen de nature nouvelle. Sommes-nous au début d'une nouvelle époque d'intégration européenne ? », se demande Curtius à la fin de son analyse datant de juillet 1920. — Les publications ultérieures sont de nouveau moins optimistes. Curtius se montre de plus en plus convaincu que l'intégration européenne, cette Europe organique, ne pourra se réaliser que si les quelques représentants de la vie intellectuelle de nos deux nations qui sont conscients de leur responsabilité savent se rencontrer pour un premier dialogue. Mais pour cela, il faut que chez les intellectuels allemands, une compréhension nouvelle, plus riche de la culture française se fasse enfin prévaloir (82) :

... la France n'est pas que Voltaire, comme elle n'est pas que Racine. Si nous limitons le message intellectuel de la France à des formules du siècle des Lumières et de la Révolution, nous oublions que la France est la nation en Europe qui possède le plus long passé chrétien. Ainsi nous évaluons mal ce qui fait la valeur essentielle du génie français. Ainsi nous nous fermons à la compréhension de grandes forces spirituelles qui vivent dans la tradition française et qui sont à l'origine de la renaissance de la jeune France. Nous oublions enfin qu'un grand nombre de ce que nous croyons devoir chercher aujourd'hui à l'Est fait aussi partie de la vie spirituelle de la France.

Il existe une coïncidence étonnante entre les réflexions de Curtius sur les conditions et les possibilités des rapports culturels entre la France et l'Allemagne et la position de Gide quant à ce sujet. Lorsque Curtius écrivait sur ce thème ses premiers textes qui contiennent déjà l'essentiel de sa pensée — à savoir « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* », « *Die heutigen Probleme der französischen Intelligenz* », sa présentation de « *Clarté* » dans *Tegebuch* à la date du 8 mai

1920 et « *Deutsch-französische Kulturbeziehungen* » — il n'avait pas encore lu « *Réflexions sur l'Allemagne* » et « *Lettre ouverte à Jacques Rivière* » de Gide (83). Une influence directe est donc exclue.

Au début du mois d'août 1920, Gide envoya à Curtius un exemplaire personnellement dédié de sa *Symphonie pastorale*. Le 11 août, Curtius l'en remercie de Marbourg et ouvre ce faisant un échange d'idées qui devait durer plus de trente ans et qui était marqué dès le début par un esprit de confiance réciproque et bientôt par une profonde amitié. Gide avait, de son côté, fait déjà connaissance avec les *Wegbereiter* lorsqu'il dédicaca à l'auteur sa *Symphonie pastorale*. Il avait déjà fait en sorte qu'Alain Desportes commente le livre de Curtius pour la *Nouvelle Revue Française* (84). Derrière ce nom — Alain Desportes — se cache en fait Madame Mayrisch, l'hôtesse de Colpach au Luxembourg où devait avoir lieu en juin 1921 la première rencontre personnelle entre Curtius et Gide (85). En 1920 Curtius et Gide étaient tous deux en relation avec Robert de Traz. Est-ce lui qui a attiré l'attention de Gide sur Curtius ? Lorsque la *Revue de Genève* publia en décembre les considérations de Curtius sur « *Les influences asiatiques dans la vie intellectuelle de l'Allemagne d'aujourd'hui* », Gide s'en montra en tout cas très impressionné. Gide craignait que l'Allemagne puisse se détourner de la France et que son pays perde le contact avec l'évolution culturelle générale en dehors de ses frontières ; ces craintes semblaient donc confirmées par Curtius qui lui écrivit le 13 mars 1921 :

« J'ai bien peur du reste que le goût pour les choses françaises soit en baisse chez notre jeunesse. On se tourne vers la Russie, vers l'Asie. On n'attend pas de la France les signes d'un renouvellement spirituel. La recrudescence du nationalisme en France ne fait qu'agrandir le gouffre. Par chance le livre de Rivière est peu connu — par contre le *St. Martin* de Claudel a été très remarqué : on réagit à ce poème avec l'impression que tout espoir de compréhension est vain (86).

Dans la même lettre Curtius avait exprimé à Gide ses remerciements pour les envois de livres et d'informations sur la vie intellectuelle en France. Il ajouta que Gide devait bien savoir que les relations intellectuelles entre les deux pays avaient toujours été pour lui — pour Curtius donc — un des problèmes

les plus actuels. « Pourrais-je en débattre avec vous ? » dit-il, « vous êtes le seul homme en France avec qui je voudrais pouvoir m'entretenir là-dessus. Et sur bien d'autres problèmes purement littéraires ! Mais ce sont des rêves ! » Nous trouvons dans les *Cahiers de la Petite Dame* une première trace des craintes de Gide sur l'évolution culturelle en France et dans le reste de l'Europe lors d'une conversation qui eut lieu le 1^{er} juin 1921. Sans nommer Curtius, Gide fait allusion aux considérations de celui-ci. Maria Van Rysselberghe cite les mots suivants de Gide :

La politique devient de plus en plus une question de chiffres. Je crois pourtant qu'on a tort de dire qu'elle n'est que cela. C'est encore avec les Allemands que nous faisons le plus facilement camarades ; nous nous complétons tellement. C'est un peu paradoxal à dire, mais vrai au fond. L'aube de l'Asie est évidente pour tous, sauf pour les Français ; un ministre chinois que j'eus l'occasion de rencontrer l'an dernier m'assurait que les plus grandes influences littéraires européennes avaient été Ibsen, Dostoïevski ... et Shaw ! et comme je lui disais : « Je comprends les deux premiers, mais pourquoi Shaw ? Il est surtout un iconoclaste et ce qu'il brise n'existe pas chez vous ? — Il nous suffit qu'il détruise », me répondit-il (87).

Gide reprendra l'épisode du ministre chinois dans sa réponse à la question sur l'avenir de l'Europe que la *Revue de Genève* posera pour avoir aussi été inquiétée par les remarques de Curtius sur l'influence asiatique (88). — La conversation qui eut lieu entre Gide et Curtius à Colpach et dont Maria Van Rysselberghe a pris note — « Gide me parle de sa rencontre à Colpach avec Curtius, qui fut, pense-t-il, très importante » —, exprime en premier lieu la crainte que personne en France ne comprenne à quel point l'Allemagne se tourne vers l'Est pour en recevoir de nouvelles impulsions, et ce parce que la France n'est plus en mesure de lui en fournir (89). Curtius a apporté à Colpach une première ébauche retravaillée de son résumé des « *Deutsch-französische Kulturprobleme* » qui devait sortir la même année dans *Der Neue Merkur*. Quelle part ont eu les conversations de Colpach dans la version définitive ? Gide était surtout reconnaissant à Curtius d'avoir repoussé la position du Groupe de Clarté dont l'idéologie est d'aplanir toutes les particularités. Il en parle d'ailleurs à Maria Von Rysselberghe :

Ce qui m'a plu en Curtius, c'est qu'il a le sentiment que si quelque chose retarde la conversation possible avec l'Allemagne, ce sont les internationalistes (groupe de Clarté), dont l'attitude trop et trop vite fraternisante ne peut pas être celle de la France, et n'est pas vraiment souhaitée par la meilleure partie de l'Allemagne (90).

La Petite Dame nous rapporte que Gide considère le manuscrit des « Problèmes culturels » (*Kulturprobleme*) de si grande valeur, que Madame Mayrisch traduira l'article pour la *Nouvelle Revue Française* et que lui, Gide, y apportera une réponse (91). On a l'impression que c'est par le biais des explications de Curtius que Gide apprend à mieux saisir sa propre position vis-à-vis des courants traditionnels de la vie intellectuelle en France et à justifier plus amplement le sentiment qu'il a du bien-fondé de sa propre position. Nous trouvons à la date du 13 août 1921 encore une allusion aux conversations de Colpach qui montre clairement l'intérêt d'abord psychologique et moral de l'écrivain, sa fascination pour le dynamisme de cette vie jeune, encore latente, qui existe en Allemagne :

On reparle de l'Allemagne : « Ce qui s'y passe doit être passionnément intéressante, comme toujours dans les milieux qui sont à la fois dans cet état de décomposition et de formation ? » (92).

La publication de « *Deutsch-französische Kulturprobleme* » dans *Der Neue Merkur* et la réponse de Gide sous le titre « *Les rapports intellectuels entre la France et l'Allemagne* » dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} novembre 1921 (avec la remarque ultérieure publiée dans la même revue en février 1922) prennent ainsi la forme d'une action concentrée qui réunit d'un côté l'écrivain français répondant aux exigences existentielles de l'époque nouvelle par la forme qu'il donne à sa propre vie et de l'autre le chercheur et l'historien allemand qui juge son époque sans préjugé aucun et en pleine conscience de sa responsabilité. C'est une action concertée dans le but de rassembler pour une nouvelle rencontre la *meilleure Allemagne* et la *meilleure France* afin d'amener à dialoguer deux cultures nationales aux formes les plus particulières pour que celles-ci se fécontent réciproquement au sein d'un mouvement culturel paneuropéen.

Désormais Gide et Curtius se soumettront toujours leurs textes critiques sur la civilisation pour les discuter ; ceux-ci seront toujours au service de ce but que nous venons de formu-

ler. Il est étonnant quand même de voir que dès 1921, dix mois à peine après les premières lettres échangées, tous les fils qui serviront à tisser l'œuvre de la rencontre européenne sont déjà noués. Lorsqu'on se rappelle que de nombreuses personnes cultivées de chaque côté du Rhin n'ont trouvé après 1918 qu'à la suite d'une longue hésitation empreinte d'inquiétude — ou même n'ont pas trouvé du tout — le terrain de confiance nécessaire à un dialogue réconciliateur, dénué de préjugés et de ressentiment, on a encore plus de difficultés à accepter cet échec intellectuel, surtout si on le confronte avec la disponibilité de Gide et de Curtius à dialoguer, avec l'esprit de Colpach qui animait aussi la *Revue de Genève* et finalement animera les décades de Pontigny.

NOTES

1. Ernst Robert Curtius, *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus*, Bonn, 1921.
2. Stefan Gross, *Ernst Robert Curtius und die deutsche Romanistik der zwanziger Jahre. Zum Problem nationaler Images in der Literaturwissenschaft*, Bonn, 1980.
2. Stefan Gross (*ibid.*, p. 61), pour ne prendre qu'un exemple, reproche à Fritz Schalk de ne pas aller suffisamment loin dans sa critique de la soi-disant « Wesenskunde » (étude de la nature des peuples, développée en Allemagne dans les années vingt) : « D'ailleurs Schalk ne va pas jusqu'à remettre en question par principe l'intérêt scientifique pour « les traits caractéristiques ». Mais cela serait indispensable si l'on tient à éviter ... que des idées stéréotypées ne s'infiltrant d'eux-mêmes par d'autres voies. »
4. *Deutsch-französische Gespräche 1920-1950: La Correspondance de Ernst Robert Curtius avec André Gide, Charles Du Bos et Valéry Larbaud*, éditée par Herbert et Jane M. Dieckmann, Frankfurt am Main 1980.
5. Gide a résumé cette pensée en une formule concise dans sa « Réponse à l'Enquête sur le Romantisme et le Classicisme » qu'a publiée la revue *La Renaissance politique, littéraire, artistique* dans son numéro du 8 janvier 1921, p. 10, « Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre ; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. »
6. André Gide, *Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, 1911 (cité d'après la réédition de 1947, p. 15-16).
7. *Ibid.*, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 16.
9. *Ibid.*, p. 17.
10. *Ibid.*, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 26-27.
12. *Ibid.*, p. 68.
13. *Ibid.*, p. 70.
14. *Ibid.*, p. 70.
15. *Ibid.*, p. 73.
16. *Ibid.*, p. 67-68.
17. Voir les articles rassemblés dans *Prétextes* sous le titre « *Autour de M. Barrès* ». Ce sont : « *A propos des « Déracinés »* » (paru d'abord dans *L'Ermitage*, février 1898, p. 81-88), « *La Querelle du peuplier* » (paru d'abord dans *L'Ermitage*, novembre 1903, p. 222-228) et « *La Normandie et le Bas-Languedoc* » (paru d'abord dans *L'Occident*, novembre 1902 p. 250-253).
18. André Gide, *Nouveaux Prétextes*, p. 81-82. — Dans *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, Curtius appelle cette réflexion de Gide de façon un peu ambiguë une explication « historico-psychologique ».
19. *Nouveaux Prétextes*, p. 83.
20. André Gide, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris 1903 (cité d'après la réédition de 1947, Paris, p. 48).
21. *Ibid.*, p. 49-50.
22. « *Journal sans dates V — La « Jeanne d'Arc » de Charles Péguy* », in : A. G., *Nouveaux Prétextes*, p. 105.
23. « *Lettres à Angèle* », in : A. G., *Prétextes*, p. 105.
24. *Ibid.*, p. 70.
25. *Ibid.*, p. 100.
26. « *Journal sans dates VII* », in A.G., *Nouveaux Prétextes*, p. 215.
27. « *Nationalisme et Littérature (second article)* », in : A. G., *Nouveaux Prétextes*, p. 83.
28. *Ibid.*, p. 83-84.
29. André Gide, *Prétextes*, p. 147-148.
30. « *Réflexions sur l'Allemagne* », in : A. G., *Incidences*, Paris, 1924, p. 15.
31. « *Notes sur Chopin* », in : A. G., *Œuvres complètes XV*, Paris, 1932, p. 97-98.
32. *Ibid.*, p. 103 ainsi que passim.
33. André Gide, *Divers*, Paris, 1931, p. 17.
34. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris 1940, p. 716.
35. *Ibid.*, p. 1322 (Remarque du 22.9.1938).
36. André Gide, *Incidences*, p. 43. (A ce sujet voir aussi p. 40 : « L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté. »).
37. *Ibid.*, p. 41-42.
38. Voir les lettres 101-103 de la correspondance Gide-Curtius, p. 109-113 de *Deutsch-französische Gespräche*; (il y est question du livre de Curtius et de l'utilité de sa traduction en français : Curtius explique p. 112 l'idée de son livre : « Mon

livre a été conçu comme ouvrage de vulgarisation destiné aux étudiants allemands. C'est une tâche que j'ai assumée uniquement par devoir professionnel. Si je la refusais, elle était confiée à l'un ou l'autre de mes collègues qui aurait peut-être apporté moins de sympathie pour la France. C'est ce que j'ai voulu empêcher ... D'ailleurs je suis terriblement las de ces questions de psychologie nationale et même de ces nationalités tellement encombrantes. » — Voir aussi, p. 336-338, le discours tenu à la Sorbonne le 1.12.1930 par Jean Schlumberger qui y présentait Curtius à ses auditeurs venus entendre le romaniste allemand sur « Frédéric Schlegel et la France ».

39. Jacques Rivière, *L'Allemand, Souvenirs et Réflexion d'un prisonnier de guerre*, Paris, 1918, p. 15.
40. André Gide, *Incidences*, p. 66. — La « lettre ouverte » parut d'abord dans la *Nouvelle Revue Française*, juin 1919, p. 121-125.
41. Jacques Rivière, *L'Allemand*, p. 17.
42. André Gide, *Incidences*, p. 65-66.
43. *Ibid.*, p. 67-68.
44. *Ibid.*, p. 68.
45. *Ibid.*, p. 139-147. — Le texte parut d'abord dans la *Nouvelle Revue Française*, août 1919, p. 415-423. Quant à l'identité existant entre Félix-Paul Greve et l'écrivain canadien Frederick Philip Grove, voir Basil D. Kingstane, « *L'étrange Allemand de 1904* », in : *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 25, janvier 1975, p. 53-56, — La reproduction d'une version manuscrite de la « *Conversation* » dans le n° 32 du *Bulletin*, octobre 1976, p. 23-41, permet d'étudier les changements que Gide a introduits pour la publication. Deux lettres supplémentaires de Greve viennent confirmer l'exactitude de la présentation de Gide.
46. André Gide, *Incidences*, p. 143. — En fait Greve a raconté à Gide une histoire abracadabrante sur ses parents et ses frères et sœurs.
47. *Ibid.*, p. 139.
48. Gide a inséré ces « *Réflexions* » également dans *Incidences* (p. 11-21).
49. André Gide, *Incidences*, p. 14-15.
50. *Ibid.*, p. 16.
51. *Ibid.*, p. 17.
52. *Ibid.*, p. 18.
53. *Ibid.*, p. 13, la citation précédente, p. 12.
54. *Ibid.*, p. 12-13.
55. *Ibid.*, p. 18-19.
56. *Ibid.*, p. 19.
57. *Ibid.*, p. 19-20.
58. Ernst Robert Curtius, « *Der achtzigjährige Gide* », in : *Die Neue Rundschau*, 1949, p. 592.
59. Je cite et traduis *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* d'après la réédition dans E.R.C., *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern, 1952. La citation de Charles-Louis Philippe se trouve p. 20.

60. *Ibid.*, p. 19.
61. *Ibid.*, p. 40.
62. *Ibid.*, p. 42-43.
63. *Ibid.*, p. 30.
64. Voir *ibid.*, p. 7.
65. Ernst Robert Curtius, « *Deutsch-französische Kulturprobleme* » (Problèmes culturels franco-allemands), in : *Der Neue Merkur*, 1921, p. 145.
66. *Ibid.*, p. 146. — Curtius évoque plus loin la rencontre légendaire de Stadler et de Péguy au front. Voir aussi E.R.C., « *Otto Braun* », in : *Westdeutsche Wochenschrift*, du 19 mars 1920, et *Deutsch-französische Gespräche*, p. 26-27.
67. Il s'agit des articles suivants de Ernst Robert Curtius : « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* », in : *Westdeutsche Wochenschrift* du 31 octobre 1919 ; « *Die heutigen Probleme der französischen Intelligenz* », in : *Kölnische Volkszeitung* du 17 mars 1920 ; « *Clarté (Barbusse)* », in : *Journal*, 8 mai 1920 ; « *Deutsch-französische Kulturbeziehungen* », in : *Westdeutsche Wochenschrift*, 30 juillet 1920 ; « *Les influences asiatiques dans la vie intellectuelle de l'Allemagne d'aujourd'hui* », in : *Revue de Genève*, 1920, p. 890 ss. « *Französische Kulturkämpfe* », in : *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1920, p. 549 ss.
68. Ernst Robert Curtius, « *Die heutigen Probleme der französischen Intelligenz* », in : *Kölnische Volkszeitung*, 17.3.1920.
69. Ernst Robert Curtius, « *Deutsch-französische Kulturprobleme* », p. 151.
70. *Ibid.*, p. 151-152.
71. A propos du « problème hautement particulier » de la récupération de l'idée supranationale de culture par le nationalisme français (Curtius ferait mieux de parler de patriotisme), à propos donc du fait que « même l'idée d'humanité chez les grands Français est justement prisonnière, et ce de façon caractéristique du nationalisme culturel traditionnel », Curtius signale dans « *Deutsch-französische Kulturbeziehungen* » (p. 428) les analyses de Max Scheler. Il en cite à ce sujet le passage suivant (citation abrégée) : « La France d'aujourd'hui subordonne certainement la nation à l'humanité en valeur et en sens. Elle propage aussi pour la nation les principes d'égalité et de liberté ... Mais depuis les guerres napoléoniennes, elle voit sa mission nationale spécifique non seulement dans la réalisation de ces concepts français par excellence des droits de l'homme à l'intérieur de ses frontières mais aussi dans leur diffusion de par le monde et auprès de toutes les autres nations. » Curtius, dans ses tentatives ultérieures de préciser la particularité de la pensée allemande d'ordre politique, historique et morale vis-à-vis de la pensée française se montre surtout impressionné par les réflexions philosophiques d'Ernst Troeltsch sur la culture.
72. Voir l'essai de Curtius sur l'évolution de cette position intellectuelle « *Entstehung und Wandlungen des Dekadenzpro-*

- blems in Frankreich », in : *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, 1921, p. 35-52 et p. 147-166.
73. Voir « *Französische Kulturkämpfe* », p. 550. — Curtius relie sa transcription de la crise culturelle aux essais sur ce sujet écrits en langue française avant la guerre et qu'il cite amplement, et la plupart du temps sur un ton positif.
74. Ernst Robert Curtius, « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* », p. 443.
75. Pour cette citation et la suivante, voir le même ouvrage, p. 444.
76. Ernst Robert Curtius, « *Deutsch-französische Kulturprobleme* », p. 147.
77. *Ibid.*, p. 148.
78. Ernst Robert Curtius, « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* », p. 443. — La citation suivante se trouve à la même page.
79. Voir la brillante thèse de Jean-Pierre Meylan sur l'importance de Robert de Traz et sa *Revue de Genève* pour le mouvement pan-européen : *La Revue de Genève, miroir des luttes européennes 1920-1930*, Genève 1969. — Cette analyse rend justice au rôle important joué par Curtius. Meylan rapporte p. 25 l'effet de l'article de Curtius publié en décembre 1920 : « Ce sont les symptômes, constatés en Allemagne par Ernst Robert Curtius, qui poussèrent finalement Robert de Traz à lancer l'enquête sur « L'Avenir de l'Europe ». Il croyait, devant ce portrait intellectuel de l'Allemagne, que celle-ci de plus en plus se détacherait de l'influence occidentale pour se tourner vers les cultures orientales et slaves. Cette désorientation intellectuelle avait été plus alarmante que la situation politique. ».
80. Ernst Robert Curtius, « *Deutsch-französische Kulturbeziehungen* », p. 428. — La citation suivante est à la même page.
81. *Ibid.*, p. 429.
82. Curtius exprime cette exigence dès 1919 dans « *Die geistige Bewegung in Deutschland und der französische Geist* », p. 445. — La citation suivante est à la même page.
83. Curtius écrit à Gide le 4.9.1920 : « Vous ne trouverez pas cela dénué de modestie si j'ajoute encore une demande. J'apprends par l'intermédiaire de mon ami Kurt Singer que vous avez publié des remarques sur l'Allemagne dans le numéro de juillet (sic !) 1919 de la *Nouvelle Revue Française*. Personne n'a pu me procurer ce numéro. Puis-je vous le demander ? Vous jugerez facilement à quel point il me serait précieux de connaître ce texte. » (*Deutsch-französische Gespräche*, p. 21) — Les « *Réflexions sur l'Allemagne* » — sont parues dans le numéro de juin de la revue, de même que « *Lettre ouverte à Jacques Rivière* ». — Curtius avait reçu d'autres numéros de la *Nouvelle Revue Française* qui avaient passé par la Suisse, par exemple ceux d'octobre et de novembre 1919 avec la prépublication de la *Symphonie pastorale* (voir *Deutsch-französische Gespräche*, p. 19).
84. Le compte-rendu détaillé parut dans le numéro d'octobre 1920.

85. Madame Mayrisch, née Aline de Saint-Hubert, est l'épouse de l'industriel Emile Mayrisch qui dès la fin de la guerre, convaincu que le rétablissement politique de l'Europe supposait un équilibre des intérêts économiques de tous les pays européens, fit venir à Colpach, au Luxembourg, des politiciens, des économistes, des personnalités de la vie publique d'Allemagne et des pays voisins européens pour participer à des rencontres. Avant Curtius, Rathenau avait été l'hôte de la famille Mayrisch. — C'est à l'initiative d'Emile Mayrisch que le « Comité franco-allemand d'information et de documentation » doit sa fondation le 30 mai 1926. Curtius était membre temporaire du comité exécutif de cette institution. (Voir Fernand L'Huillier, *Dialogues franco-allemands 1925-1933*, Gap, 1971 [= Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg]). Dans ce livre, L'Huillier se révèle insuffisamment informé sur les efforts de Ernst Robert Curtius prodigués autour de la compréhension franco-allemande. Sur Emile Mayrisch, voir aussi J. Schlumberger, R. Meyer et H. Rieben, *Emile Mayrisch, précurseur de la construction de l'Europe*, Lausanne, 1967, ainsi que le recueil *Colpach* (Luxembourg, 1957) publié par les « Amis de Colpach ».
86. *Deutsch-französische Gespräche*, p. 26. — Le livre de Rivière, auquel Curtius fait allusion, est *L'Allemand*; le poème de Claudel « Saint Martin » fait partie des *Feuilles de Saints* et fut publié en 1920 dans le numéro de décembre de la *Nouvelle Revue Française*. Il est révélateur que Curtius ajoute à sa lettre à Gide son article sur « Otto Braun » et fait remarquer que les écrits d'Otto Braun publiés de façon posthume ont laissé une grande impression en Allemagne mais sont restés inconnus en France. Curtius se trompe : Gide connaît, sans doute par l'intermédiaire de Colpach, les textes d'Otto Braun, qui l'ont profondément impressionné. (Voir, à ce sujet, *Cahiers d'André Gide 4 : Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide, I, 1918-1929*, Paris, 1973, p. 72).
87. *Cahiers André Gide 4*, p. 80.
88. La réponse de Gide, « *L'avenir de l'Europe* », parut dans la *Revue de Genève*, n° VI, janvier 1923. L'article fut repris dans *Incidences*, p. 25-35.
89. *Cahiers André Gide 4*, p. 87. — Toujours est-il que le pessimisme de Curtius provoqua Gide à formuler la remarque suivante sur lui-même : « J'étais justement en bonne forme ; j'ai été très existant et je crois que Curtius est reparti avec des impressions modifiées. »
90. *Ibid.*
91. *Ibid.*, p. 89.
92. *Ibid.*, p. 93.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

AUTOGRAPHES

Du Bulletin de la Maison Charavay, 3, rue de Furstenberg, Paris (6^e), n° 789, avril 1987, p. 37 :

41.556. GIDE (André). L.A.S. à « Cher ami » (s.l.) Mercredi soir Déc. 1909. 2 p. gd in-8. Au crayon

« Le pauvre Charles-Louis Philippe est mort hier soir... »

Du n° 790, octobre 1987 :

41674. GIDE (André) 2 lettres dactyl. sig. à Maurice Sachs. Paris, 28 février et 21 mars 1928. 1 p. 1/2 in-4.

« ... Je ne pourrai malheureusement que vous redire les regrets que déjà j'exprimai à Jacques Bonjean. Je ne vois ni dans mes tiroirs ni dans ma tête rien que je puisse offrir aux Presses d'ici longtemps... »

Du catalogue de la Librairie des Argonautes (74, rue de Seine, VI^e), communiqué par Patrick Pollard, le 26 mai 1987 :

68. GIDE (André). L.A.S. à Charles Péguy (vers janvier 1909), 1 p. in-8.

Gide refuse *La Porte étroite* aux Cahiers de la Quinzaine et à « son cher Péguy ». Il fait l'apologie de sa nouvelle revue dont il se garde bien de dire qu'il est un membre prépondérant. Péguy a annoté à la plume la lettre d'un « vu ».

69. GIDE (André). L.A.S. et datée : 25 septembre 1910, Cuverville, adressée à Edouard Ducoté (4 p. in-8)

Très belle lettre sur les débuts de la maison d'édition de « La Nouvelle Revue Française » avant Gallimard. Négocia-

tions avec Marcel Rivière, rue Jacob, éditeur de la « Revue philosophique » et de « Sorel ». Il souhaite des doubles de ses articles de « L'Ermitage » pour finir de préparer ses « Nouveaux Prétextes ». « Sans doute dans le courant de l'hiver écrirai-je un article où révéler ce qu'a été « L'Ermitage » et en quoi, pourquoi ou comment *La NRF* y fait suite et en quoi elle en diffère... ».

70. GIDE (André). *Les Caves du Vatican*.

Manuscrit autographe 1 p. in-4

Manuscrit de travail de la pièce : la rencontre de Lafcadio et de Julius.

A titre de curiosité, le mystérieux jugement de Jean Cocteau sur André Gide tiré d'un des trente-et-un grands dessins originaux ornant le manuscrit de Cocteau récemment passé en vente au Nouveau Drouot : *Le mystère de Jean l'Oiseleur. Monologues*, et que nous reproduisons ci-contre.

LIVRES, REVUES, JOURNAUX

Catharine SAVAGE BROSMAN : « The Pastoral in Modern France : Forms and Reflections », *French Forum*, vol. IX, n° 2, mai 1984, p. 212-224.

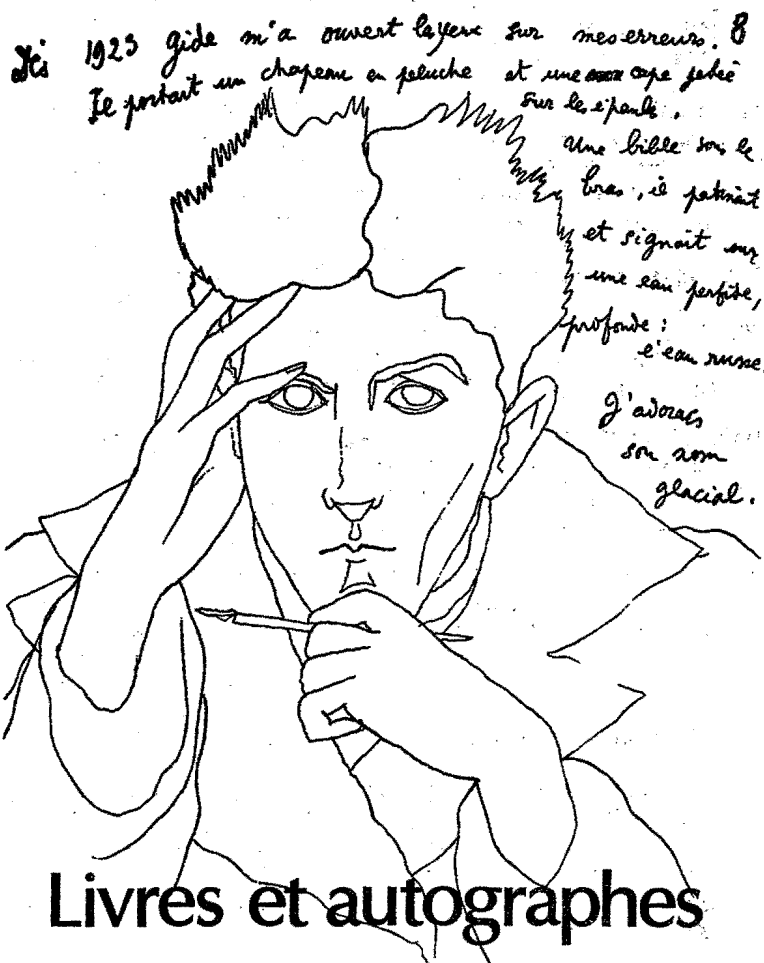
id., « Paul Claudel, André Gide and *La Nouvelle Revue Française* (1919-1951) », *Claudel Studies*, vol. XIII, 1986, n° 1, p. 21-30.

id., « Gide et le Démon », *Claudel Studies*, vol. XIII, 1986, n° 2, p. 46-56.

Kathryn E. WILDGEN, « Green, Gide and Claudel : Mutual Perceptions », *Claudel Studies*, vol. XIII, 1986, n° 1, p. 56-62.

Peter SCHNYDER, « Gide critique de la poésie fin de siècle, suivi de quelques réflexions générales sur Gide critique », *Germanisch-Romanisch Monatschrift*, Neue Folge, Band 36, 1986, Heft 4, p. 458-465.

Paul PHOCAS, *Gide et Guéhenno polémique*. Publication dirigée par François Mouret. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences » (Collection de l'Institut de litté-



VENTE AUX ENCHÈRES À PARIS LE 8 DÉCEMBRE 1986

Dessin de Jean COCTEAU ornant *Le Mystère de Jean l'Oiseleur. Monologues*, et pris comme couverture du catalogue de la vente du manuscrit. Photocopie communiquée par David STEEL.

rature générale et comparée), 1987. Un vol. br., 20,5 x 15 cm, 102 p., ISBN 0154-5590, 80 F (P.U.R., 6, avenue Gaston-Berger, 35043 Rennes Cédex).

André GIDE, *The Thirteenth Tree. A Joke in One Act*. Translated from the French and adapted by Diane Moore. / S.l.n.d., « Printed in Jersey by Impress, 1987 / Vol. br., 19x12 cm, VIII, 35 p. Première traduction anglaise du *Treizième Arbre*, due à une jeune sociétaire de l'AAAG.

* A signaler, communique David STELL, une nouvelle édition, d'*Olivia* :

Olivia. By Olivia. With a new afterword by Suzannah Clapp. Londres, Virago Press Ltd., 1987, 114 p. Virago Modern Classic, n° 268. £ 2,95. ISBN 0-86048-667.

Marc ALLEGRET, *Carnets du Congo. Voyage avec Gide*. Introduction et notes par Daniel Durosay. Paris, Presses du C.N.R.S., 1987. Vol. br., 24x15,5 cm, 229 p. + 16 pl. h.t. Ach. d'impr. 4 août 1987. ISBN 2-87682-001-3, 98 F.

Sandro VOLPE, *L'Occhio del Narratore. Problemi del punto di vista*. Palermo : Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 20, 1984, 98 p., 2^e partie : « Gide e il 'punto di vista' ».

Sandro VOLPE, « Incontri Gidiani sulla via del « Roman » », Palermo : Università di Palermo. Facoltà di Lettere, Istituto di Lingue e Letterature straniere, Quaderno, n. 20, 1985.

Pierre-Edmond ROBERT, *D'un Hôtel du Nord à l'autre. Eugène Dabit, 1898-1936*. Paris : B.L.F.C., 1987. Vol. br., 22,5x14 cm, 240 p. + 22 ill. h.t., 200 F. Commandes et règlements à : B.L.F.C. (Université Paris-VII), 2, place Jussieu, 75005 Paris (en ajoutant 10 F de port pour l'Europe, 40 F pour l'Outre-Mer par avion).

Bertrand POIROT-DELPECH, « Seconde famille » / sur la *Correspondance Gide-Copeau*, *Le Monde*, 6 novembre 1987, p. 13 et 16.

Pierre DRACHLINE « Rue André Gide... », *Le Monde*, 13 novembre 1987, p. 19.

Eric MARTY, « Métaphysique et névrose : *Les Cahiers d'André Walter* », *Littérature*, n° 67, octobre 1987, p. 39-52.

Eric MARTY, « La première fiction d'André Gide », *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 463-482.

W.M.L. BELL, « Religion and its Avatar in *La Porte étroite* », *Romance Studies*, n° 10, été 1987, p. 7-20.

Michel COURNOT, « Les secrets d'un voyage » / sur les *Carnets du Congo* de Marc Allégret/ *Le Nouvel Observateur*, n° 1202, 20 novembre 1987, p. 117-118.

Jacques BRENNER, *Les Familles littéraires françaises*. Grasset, 1988, 234 p. / Nombreuses mentions de Gide, en particulier à propos d'un jugement sur Voltaire, d'une rencontre de Georges Eekhoud, de R. de Gourmont, Henri Bachelin... Livre pimpant et informé./

Nicole CHARDAIRE, « André Gide l'immoraliste ». *Phosphore*, mai 1988. / Survol en trois pages de l'ensemble de l'itinéraire d'André Gide/.

Emmanuel SIGNORET, *Lettres inédites à J. Gasquet*. Présentées et annotées par Louise Mallerin. Préface de Raymond Jean. / où est rappelé que Gide vint en aide à ce poète mort « étouffé par la misère et par la nuit ». / Université de Provence, 29, av. Robert-Schumann, 13621 Aix-en-Provence Cédex.

Dictionnaire biographique du Mouvement ouvrier français, publié sous la direction de Jean MAITRON. Les Editions ouvrières. Au tome 29 et dernier de la Quatrième Partie (1914-1939), de cet important ouvrage rédigé par une équipe d'Universitaires, se lit une excellente notice sur *Gide, André, Paul, Guillaume*, par Nicole RACINE, qui grâce à l'entremise de notre sociétaire, M. François Walter, a bien voulu nous en faire parvenir une photocopie. Cet article (p. 344-350) très bien documenté, rédigé en termes mesurés, n'apporte pas de textes nouveaux ni de révélations particulières, mais met au point avec justesse ce que l'on sait sur la question. On y voit affirmé un aspect trop méconnu de l'avancée gidienne au XX^e siècle : l'aspect social et politique. Nous remercions vivement Nicole Racine et M. François Walter de leur initiative.

Hans T. Siepe (éd.), *Grenzgänge. Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*. Verlag die blaue Eule. Essen, 1988. ISBN 3-89206-241-2 / *Franchissements de Frontières. Rencontres Culturelles entre l'Allemagne et la*

France est le volume d'hommage offert au Professeur Dr. Raimund Theis pour son soixantième anniversaire. Il est constitué d'articles et contributions d'amis allemands et français du Professeur Theis. On y lit en particulier un article de Daniel MOUTOTE : « André Gide et l'âme allemande : Lecture de l'œuvre de Hermann Hesse » (p. 101-113).

COMPTE-RENDUS

- de l'éd. Claude Martin des *Cahiers et Poésies d'André Walter*, par Pier Antonio Borgheggiani, *Studi Francesi*, n° 90, sept.-déc. 1986, p. 522.
- de Zvi Lévy, *Jérôme Agonistes*, par Alain Goulet, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1987, p. 334.
- de l'éd. Eric Marty des *Entretiens Gide-Amrouche (André Gide)*, coll. « Qui êtes-vous ? » par Michel Jarrety, *La NRF*, n° 416, sept. 1987, p. 91-93.
- de Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, par Anne-Christine Faitrop, *Revue des Etudes italiennes* janv.-déc. 1986, p. 195-196.
- de la *Correspondance Gide-Copeau*, par Jacques Brenner, *Lire*, n° 146, nov. 1987, p. 152.
- du B.A.A.G., n° 66 et 67, par Emanuele Kanceff, *Studi Francesi*, n° 91, janv.-avr. 1987 / paru en octobre /, p. 150-151.
- de Eric Marty; *André Gide, qui êtes-vous ? Entretiens Jean Amrouche-André Gide* : « Une mythologie condensée d'André Gide », par Peter Schnyder, *Critique*, n° 487, déc. 1988, p. 1069-1072.

RADIO

- sur France-Culture le 4 février 1987, « Lettres ouvertes » de Roger Vrigny et Christian Giudicelli : dossier consacré à Gide à propos du t. III d'*André Gide et le premier groupe de la NRF* d'A. Anglès et de *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide* d'Alain Goulet (avec Alain Goulet et Michel Drouin).

- sur Radio-France-Normandie-Caen, le 1^{er} mars 1987, « Le Magazine du dimanche » d'Isabelle Navian : interview d'Alain Goulet sur *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*.

TRADUCTIONS

André Gide - Paul Valéry, *Briefwechsel 1890-1942*. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1987. Vol. relié toile bleue de 20,5x12,5 cm. Jaquette blanche ornée de deux photographies de Gide et Valéry datant de la fin de l'échange. Introduction de Robert Mallet. Traduction de Hella et Paul Noack sur le texte de l'édition allemande revue et complétée de 1958. Postface de Daniel Moutote... Avec notes (p. 635-718). Index des noms de personnes (p. 719-728). Index des œuvres (p. 729-737).

André Gide - Paul Valéry. *Correspondance 1890-1942*. Deux vol. reliés en bleu de 21x14,5 cm : I. 1890-1986 ; II. 1897-1942. ISBN 4480-83083-9 et 0. COO98 Y5200E. Le tome II porte en haut de la page 4 la note suivante :

« Titre : André Gide à Paul Valéry
dix lettres inédites
in Bulletin des Amis d'André Gide
vol. IV, n° 29, 1976
Auteur : André Gide
© Catherine Gide 1976

Ce « Calme bloc », hermétique et mystérieux à souhait, était heureusement accompagné de la lettre suivante de notre ami, M. Masayuki NINOMIYA :

« Permettez-moi de vous envoyer cet objet de curiosité, la correspondance A. Gide-P. Valéry que j'ai traduite en japonais. L'édition française étant loin d'être parfaite, j'ai corrigé autant que possible ses erreurs et complété ses lacunes en consultant les lettres originales. Je regrette que toutes ces rectifications ne puissent pas être connues par les lecteurs français, mais enfin cette traduction vous montrera au moins « matériellement » la présence de ces deux écrivains français au Japon. L'accueil de la presse a été très favorable, bien que mes compatriotes s'intéressent de moins en moins à la littérature française en général. »

Nous remercions chaleureusement M. NINOMIYA de son envoi et de sa lettre. Nous regrettons seulement avec lui l'absurdité de lois, (qu'il serait grand temps d'actualiser !) qui obligent des Français à faire le détour par le Japon pour bénéficier de leur patrimoine culturel séquestré à Paris.

LIBRAIRIE

Nous renvoyons nos lecteurs au dernier catalogue de publications (janvier 1988) qui a été encarté dans l'envoi du B.A.A.G. d'avril-juillet (numéro double). Ce catalogue peut être envoyé sur demande.

A noter en particulier la publication du *Cahier André Gide*, n° 12 : *Correspondance André Gide-Jacques Copeau. I. déc. 1902-mars 1913*. Edition établie et annotée par Jean CLAUDE. Introduction par Claude SICARD. *N.R.F.*, Gallimard, 1987, 707 p.

Ce livre important, qui constitue le *Cahier André Gide* n° 12 a été régulièrement envoyé à tous les membres titulaires et fondateurs de l'Association.

LECTURES GIDIENNES

par Pierre MASSON

Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique, par Peter Schnyder. Intertextes éditeur, Paris, 1988.

Cherchant un saint patron à la critique littéraire, Claude-Edmonde Magny proposait autrefois l'exemple de saint Janvier, dont le sang se liquéfie à Naples chaque année :

« Ainsi de l'œuvre littéraire qui, bien loin d'être un Sens figé dans une forme immuable, doit être perpétuellement rendue fluide et vivante par l'apport de celui qui croit en elle et tâche, la réchauffant de son ardeur, de la faire vraiment sienne. »

Cette protection conviendrait sans doute à André Gide, en dépit de son protestantisme : ayant toujours lu en aventurier des lettres beaucoup plus qu'en lettré, c'est-à-dire, surtout à ses débuts, faisant de ses lectures un instruments d'évolution personnelle, il pratiquait instinctivement cette méthode de participation active dont un Ramon Fernandez devait plus tard se faire l'apôtre. Mais d'un tel patronage, Peter Schnyder pourrait également se réclamer : critique de la critique gidienne, il fait preuve à son égard de la même sympathie, et nous restitue vivantes, non seulement une période importante de l'histoire littéraire, mais encore la démarche de Gide qui s'y promenait à la recherche de lui-même.

Nous suivons ainsi l'itinéraire qui, de la bibliothèque paternelle à la tribune de *La Revue blanche*, conduit le jeune André Gide au pays des livres, les siens se découvrant progressivement

parmi ceux déjà en place. Assurément, s'il n'avait pas été écrivain, il mériterait au moins d'être reconnu comme l'un des principaux lecteurs de ce siècle, ce terme, mieux que celui de critique, traduisant son besoin de communiquer ses découvertes et ses plaisirs ; se chercher dans les livres, soit, mais à condition d'obtenir l'approbation d'autrui. L'aventure entraîne ainsi le dialogue, et la critique se présente alors comme le prolongement, devant un plus vaste auditoire, de ces lectures à voix haute accomplies devant Madeleine.

De cette attitude d'ouverture, Peter Schnyder montre bien les origines, et en développe toutes les conséquences, y compris les aspects négatifs dont l'analyse n'est pas le moins intéressant de son étude. Pour Gide, lire, c'est donc se découvrir. Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur l'image d'homme-livre que Gide esquisse dans ses mémoires à propos de son père et qui fait que, à travers son activité littéraire, c'est un peu cette figure idéale qu'il s'est efforcé de retrouver. De même, un livre doit pour lui conduire à un homme, par rapport auquel il peut ensuite se définir lui-même. Le grand auteur est donc celui qui affirme sa personnalité dans son œuvre, il est « l'arbre qu'on reconnaît à ses fruits », comme le répète volontiers Gide, prenant ainsi le contrepied de la critique déterministe alors en vigueur. Mais il se sent alors en droit d'être exigeant envers ceux à qui il confie le soin de développer son moi. L'attitude critique s'inscrit dans cette logique, prenant souvent la forme d'une moralisation du monde des lettres, rappelé à plus de rigueur et d'élévation. L'orientation ultérieure de la NRF en matière de critique trouve là, dans cette interrogation proprement gidienne, une de ses principales origines.

Cela ne va pas sans exclusives ni contradictions : lisant pour son profit, Gide ne se soucie guère d'analyser des livres qui ne peuvent rien lui apporter : « A moins d'être entraîné par une polémique, il écarte, en principe, ceux qui diffèrent trop de lui et préfère ceux qui lui ressemblent — pour mieux s'en démarquer par la suite. » (p. 141) Il lui arrive même, à l'instar de Léautaud, de traiter ses confrères avec désinvolture, expédiant Mirabeau ou Louys pour parler de lui, comme l'autre de ses chats. Ou bien, passant outre ses principes, il accepte les défauts de composition d'un ouvrage — crime pourtant presque inexpiable à ses yeux — s'il y découvre, comme chez Dickens ou Zola, l'expression d'un tempérament qui lui en impose. Peter Schnyder le dit fort justement :

« Gide ne se sent nullement obligé d'être cohérent dans ses jugements : voilà sans doute la force et en même temps le danger de cette critique. Critique d'artiste, elle s'affirme ou doit s'affirmer contre l'esprit du temps qui faisait la part belle aux systématisations de tout genre. » (p. 48).

Si la force d'une telle attitude est assez évidente et assure encore aujourd'hui la validité de la critique gidienne, il est particulièrement intéressant de constater sa faiblesse à l'égard du domaine poétique, son besoin d'effusion poussant Gide à se contenter d'affirmations de sympathie là où s'imposerait une analyse plus rigoureuse. Ce n'est certes pas un crime de lèse-majesté, mais il fallait tout de même avoir le courage de le dire aussi nettement :

« Gide compare la poésie de Jammes à l'eau, et celle de Signoret à l'élément contraire, le feu. Une telle figure de rhétorique montre qu'il transforme volontiers sa critique de la poésie en une critique poétique. » (p. 110)

« Il s'identifie à un point tel au poète en question que la part analytique et discriminatoire de son exposé est pratiquement éliminée. » (p. 108).

« On a l'impression assez fréquente dans sa critique de la poésie que Gide parle pour ne rien dire... » (p. 111)

Mais on rejoint alors un autre aspect de la critique gidienne, celui d'une stratégie qui, envers ses amis poètes et plus généralement certains représentants de sa génération, le poussait à promouvoir les œuvres qui lui semblaient les plus dignes d'organiser le paysage littéraire au milieu duquel ses propres écrits trouveraient leur place. Critiquant pour se définir, il le faisait également pour créer le public capable de comprendre cette définition. On le voit ainsi évoluer en « *spiritus rector*, (...) entouré d'un état-major » qu'il stimule et relance parfois impérieusement, comme avec Ghéon et Drouin.

Et la dernière étape de cette méthode apparaît logiquement avec le passage, selon la formule dont Peter Schnyder a fait la clef de son étude, du prétexte au pré-texte, c'est-à-dire de la réflexion sur les livres d'autrui à la constitution de ses propres œuvres. Le chapitre VI, en particulier, illustre ce mécanisme, en montrant comment, dans sa critique de *La Villa sans Maître*, de Rouart, Gide prépare son *Immoraliste* :

« Gide ne se contente pas de critiquer l'œuvre de son ami, ni de s'en servir comme d'un prétexte, pour lui opposer quelques réflexions sur le roman « à venir ». (...) Il abandonne sa critique, délaisse le discours sur l'œuvre pour se servir du discours de l'œuvre ; au méta-texte, Gide oppose, en réponse à un texte qui lui tient à cœur, un intertexte qui prolonge ce dernier dans son propre univers romanesque. » (p. 98)

Avec cet ouvrage clairvoyant et clair, Peter Schnyder ne s'est pas livré à un exercice de critique au second degré, desséchant à force de distance par rapport à son objet premier. Pour retrouver Gide vivant à travers ses lectures, il sait nous proposer à son tour une lecture toute de sympathie, par petits chapitres pénétrants. Certes, le portrait de Gide ne sera pas complet tant que nous ne disposerons pas, ordonnée par les soins de Claude Martin, de l'édition en Pléiade de son œuvre critique ; mais d'ores et déjà, le livre de Peter Schnyder nous en fournit un précieux mode d'emploi.

COMPTES RENDUS :

Jean CLAUDE, *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, t. I. Edition établie et annotée par Jean Claude. Introduction de Claude Sicard. *Cahiers André Gide 12*, Gallimard, 1987.

Notre ami Jean Claude a bien voulu rédiger sur notre demande une courte présentation de son édition de la *Correspondance André Gide-Jacques Copeau*, t. I. Qu'il en soit ici remercié. (D.M.)

Rendre compte d'une correspondance n'est pas chose aisée ; pour celui qui s'y aventure, une mesquine satisfaction compense cette peine, lorsqu'il vient à surprendre l'éditeur en défaut à propos du classement de telle lettre, de l'identification de tel nom... Disons-le tout de suite, ce plaisir-là nous est refusé, pour laisser place à un agrément de qualité bien supérieure : découvrir progressivement, comme dans un puzzle parfaitement ordonné et commenté, deux figures essentielles de la vie littéraire de ce siècle.

Cette correspondance est si riche que, sur les seules huit années qui sont ici proposées, nous pouvons distinguer plusieurs étapes, à la façon d'une pièce dont nous ne connaîtrions que les premiers actes, mais dont l'introduction de Claude Sicard nous permet déjà d'imaginer la suite. Cadet de Gide, guidé par son admiration pour les *Nourritures* et pour *L'Immoraliste*, c'est Copeau qui fait le premier pas et qui, parce qu'il pose en principe la sincérité de luer auteur, trouve auprès de lui un confident et un guide. Le ton, au début, est un peu apprêté, exprimant le souci réciproque de ne pas se décevoir. Mais bientôt se révèlent certains traits du caractère de Copeau qui vont, plus encore que la personnalité de Gide lui-même, orienter la nature de leurs relations.

C'est d'abord un certain sens visuel, qui annonce sans doute le regard du metteur en scène, et qui lui permet de faire revivre, pittoresques ou émues, les scènes importantes de sa vie :

« Je revois la pénombre du premier soir, où vous m'accueillîtes, votre prestance un peu inclinées, à mon approche : votre main très éclairée par la lumière de la lampe retenait mi-ouvert un livre, une longue pélerine glissait de votre épaule et, bien que le haut de votre corps et la tête fussent dans l'ombre, vos yeux, plissés, luisaient avec votre premier sourire. » (p. 79)

Par la suite, ce talent de Copeau se confirme, tantôt par un recours au style métaphorique, tantôt par une tendance à faire de tout épisode de sa vie une saynète originale, au point de se dédoubler et de se regarder vivre avec une certaine complaisance, ainsi que le souligne Jean Claude. Voici par exemple comment est annoncé un brusque départ pour Niort :

« Un extraordinaire drame de famille, je ne sais encore quoi, un suicide, je crois, une jeune fille de 16 ans. Je ne veux pas manquer ça, et je pars, en d'excellentes dispositions. » (p. 250)

Et c'est avec le même intérêt d'esthète qu'il se regarde vivre ses amours tumultueuses, les appréciant encore mieux à distance :

« Tout à coup me voici en proie à du drame excellent. Avant-hier l'aventure la plus imprévue, la plus capiteuse, à 2 heures de la nuit, dans un vieux landeau crasseux... Je vous raconterai... Redevenu jeune délicieusement, excessif, fantastique, tout à fait bouleversé. » (p. 217)

Et Gide à son tour subit cette influence, se met à composer pour son ami des tableaux où lui-même ou ses proches s'agitent comme des marionnettes ; on entrevoit ainsi parfois les scènes des *Caves du Vatican*, et l'on comprend que cette œuvre se soit développée comme une preuve de la complicité entre ces deux hommes :

« J'étais au piano, galvaudant une sonate de Beethoven, lorsque notre petite bonne effarouchée vint m'annoncer qu'un monsieur et trois dames « très drôles » étaient dans le jardin. Je débouchai sur le palier pour voir, assis en rang

d'oignons sur une marche, les époux Mardrus, miss Barnay et Rogers. Ne sachant ce qui devait l'emporter, de la stupeur, de l'amusement ou de la gêne, je me suis mis à pousser quelques cris. Chacun avait son mouchoir étalé sur ses cuisses et mangeait des bananes, des calvilles et des pommes d'api. » (p. 160).

Un autre trait du caractère de Copeau n'est peut-être que le frère jumeau du premier : c'est le désir d'aventure, lié au besoin de rêver sa vie plus encore que de la vivre. La tendance de Copeau à la procrastination n'était peut-être que la maladie des hommes de théâtre qui ne savent pas si la pièce n'est pas encore meilleure vue du fauteuil d'orchestre que jouée sur les tréteaux. Ce désir, à l'origine, semblait le destiner à être le compagnon idéal de son nomade ami. En 1903, il lui annonce :

« Je voudrais toujours partir ! Depuis une semaine (...) ce désir plus fort me courbe, des heures, sur les cartes de géographie. La couleur des pays me donne le vertige. Et j'échappe à l'asservissement de toute besogne par cette éternelle rêverie d'espace. » (p. 83)

Mais assez vite, l'expérience prouve que Copeau n'est pas fait pour les accomplissements ; au cours d'un voyage en Espagne, il se révèle incapable de vivre à l'unisson du bonheur gidien, et en reste longtemps mortifié. Il va pourtant parcourir le monde par la suite, mais avec Gide, les équipées ne seront plus que de chimériques entreprises, toujours remises à plus tard. En un sens, Lafcadio, c'est un peu Copeau, mais un Copeau idéal, celui qu'il rêvait d'être, désencombré d'enfants et de travaux alimentaires, et que faute de mieux il aida à grandir dans l'imagination de Gide.

Cette faiblesse n'excluait pas la lucidité, au contraire, et les plus beaux enthousiasmes de Copeau furent souvent des préludes à l'angoisse et aux doutes qui le saisissaient lorsqu'il prenait conscience du peu de déploiement de son existence. Convaincu, comme Gide, que sa vie devait être importante et belle, il se désolait de se voir si peu digne d'elle. Et cela nous donne des scènes de pure amitié, où Gide s'emploie activement à lui rendre courage, en attendant que ce rapports ne s'inverse. Tous deux ont en effet leurs moments d'abattement, Copeau devant l'œuvre qui ne se fait pas, Gide devant le livre qui s'écrit si lentement, et ils se découvrent ainsi l'un à l'autre indispen-

sables. Mais encore, dans un de ses plus beaux moments d'auto-analyse, Copeau nous montre ce que cette impuissance peut avoir également de positif, et pour son ami, et pour le metteur en scène qu'il sera un jour :

« Il m'arrive souvent de me demander si ce n'est pas là ma véritable vocation : exalter la pensée d'autrui par l'intelligence que j'en ai. Je ne suis peut-être que cela : une intelligence active, quelque chose d'intermédiaire entre le critique et le créateur. J'ai dans le cœur des soulèvements de poésie. Peut-être me manquera-t-il toujours cette décision qui est une bonne part de la faculté créatrice. » (p. 602)

Ce sont ces traits de caractères qui composent l'unité profonde de cette correspondance, tandis que, en surface, se lit l'histoire de la vie littéraire. Non que la personnalité de Gide soit ici peu de chose, au contraire. Mais l'on sait que chez lui, les attachements les plus forts entraînent un certain mimétisme, et qu'il se plaît à régler sa démarche sur celle de ses amis les plus chers. Et tout en découvrant Copeau, nous apercevons ainsi un nouveau Gide, à mi-chemin de l'ami de Valéry et du franc camarade de Ghéon. Tandis qu'aux angoisses causées par l'achèvement de *La Porte étroite* et l'adaptation des *Frères Karamazov*, succèdent l'euphorie de la création des *Caves* et l'affairement autour de la jeune NRF, on voit Copeau prendre de l'assurance, trouver sa voie, développer sa vocation de critique théâtral et finalement diriger la revue en véritable patron, capable de trancher là où Gide s'avère hésitant ; à la fin de ce premier volume, la NRF est devenue sa principale raison d'être :

« Toute manifestation, ouverte ou sournoise, d'hostilité contre la revue me blesse au vif. Elle me donne tant de souci. J'y consacre tant de temps et de soins ! Je voudrais la voir triompher de tout. » (p. 676)

Déjà se préparent les traits de celui qui nous révélera la suite de cette correspondance, et dont Camus disait :

« Il savait que la culture est toujours menacée (...). Il a été intransigeant. En conséquence, il fut adoré et détesté à la fois. Mais ceci n'intéresse que lui. Ce qui nous intéresse, c'est ce qu'il a fait par la vertu d'intransigeance. Cela se résume d'ailleurs brièvement. Dans l'histoire du théâtre français, il y a deux périodes : avant Copeau et après Copeau. »

COMPTE RENDU

de Henri HEINEMANN

Robert MALLET, *Cette plume qui tournoie*, poème, N.R.F.

Jamais Robert Mallet ne fut si sobre, et pourtant si profond, jamais, interrogeant et s'interrogeant, il n'a si bien, à l'instar de Thomas, touché du doigt les cicatrices qui guident à l'essentiel. Ce titre, anodin n'est-ce pas, à double sens se dit-on — de quelle plume pourrait donc parler un poète, sinon de celle qui court ligne à ligne et fixe sa pensée? — que ce titre est piège! Belle en sa chute, la plume de l'oiseau porte l'énigme de son détachement.

Les poèmes, généralement courts, partent d'un univers concret, immédiat, un coup de vent, la carapace d'un crustacé, la neige, le « crépitement doux » d'une machine à coudre, voire une stèle funéraire. L'image est alors prétexte à la méditation, car à y voir de près, rare est l'image qui ne détient en elle sa contradiction. Point d'ombre sans lumière, de jamais sans toujours, de givre un jour sans rosée un autre jour, d'écume sans étrave, de portail connu sans porte dérobée, de vie sans mort.

Telle est bien la seconde dimension du recueil que l'ascèse à mourir qui hante le poète. Non pas révolte (ou alors tue, à cause de l'insupportable absurdité de l'anéantissement) mais plutôt exercice sage pour y aller les yeux ouverts. Après l'éphémère, après le « bien ou mal vécu », il y a « l'ordre ménager / de la Passion ». Cependant, découvrons « les beaux risques / de mourir plus vivant ». Mourir plus vivant, c'est vivre sans trichier : « ne sois jamais parure du mensonge ». Fidèle à son intempérie. Fidèle à ses rêves, peut-être à ce que d'autres appellent chimères, parce qu'ils ignorent que « Plus je rêve et je suis je /

possédé par le moi secret ». Egoïsme ? « Je déteste l'oubli / des lointaines tortures ». Fidèle à son ignorance suprême, la nôtre :

Bagueurs d'oiseaux
nous sommes des migrants
des envolés
qui ne saurons jamais
bagués ou non
notre parcours
et nos durées

Envolés : ô Icare...

Demeure, au-delà de l'amour de la vie charnelle, de la sérénité qu'on se voudrait garder quand il la faut quitter, cette dernière et conditionnelle incertitude : « Je me voudrais guetteur / de visibles raisons ». Prière, presque, d'agnostique. Prière quand même.



ETIEMBLE : *L'Europe chinoise*. Tome I : de l'Empire romain à Leibniz (N.R.F.)

ETIEMBLE : *Lignes d'une vie* (Arlea éd.).

Il est des livres qui vous apprennent que vous ne savez pas grand chose, et moins encore : vous les abordez en craignant de n'y voir goutte et vous les quittez enchanté. Ainsi en est-il de ce premier tome de *L'Europe chinoise*, qui me laisse pantois. La matière, pour surprenante qu'elle apparaisse de prime abord, tient en une ligne : « La Chine fut bien moins européanisée que sinisée l'Occident chrétien » (p. 435). Et notre auteur de le démontrer, en deux parties équilibrées, l'une historique, qui tend à prouver que si les Européens, dès le début de notre ère, furent attirés par Cathay, tant commerçants qu'évangélisateurs (on songe à Marco Polo, aux Jésuites) c'est finalement, par science, art et pensée, la Chine qui les pénétra ; l'autre, plus philosophique, qui, faisant état de la pensée chinoise et particulièrement confucéenne, la montre si peu influençable, si peu colonisable que c'est au contraire, essentiellement, elle qui de plus en plus préoccupa, de la Renaissance européenne à Leibniz, les plus éminents penseurs occidentaux. On en arrive de la sorte aux spéculations sur la notion même de Dieu et de la Création, et forcément de leur remise en cause. C'est peu que de résumer ainsi.

C'est taire l'érudition d'Etiemble, son souci, pas à pas, de vérifier ses sources jusqu'à l'extrême scrupule, sa connaissance inouïe de la langue chinoise. C'est taire enfin la leçon qui se dégage de ce beau livre : pitoyables Européocentristes, nombrilistes que nous sommes, toujours à présupposer qu'il n'est de bon bec qu'en Occident, de religions que les nôtres ! Pitoyables totalitaires, en somme.

Autre livre, même Etiemble : connaisseur admirable de l'Orient, voyageur impénitent, écrivain érudit et prolix, comment ne serait-il pas passionnant s'il nous donnait ses *Mémoires*. Mais il se refuse à « bafouiller cette biographie que chacun se croit tenu de livrer à un marchand ». S'en tenant donc à ne tracer que les « Lignes d'une vie », il n'y va pas de main morte à nous conter en long et en large le « Meurtre du Père » puisqu'il prolonge ainsi son titre, affirmant parallèlement que là fut sa naissance à la littérature. C'est qu'en effet, si le début du livre pourrait laisser planer l'illusion en retraçant avec humour les initiations d'un premier de la classe (et vive la laïque des bons maîtres d'école de jadis !), on a tôt compris que le propos principal de l'auteur est de tordre le cou à une relation affective, de trancher le cordon ombilical qui lia Etiemble à Pauhlan. Ce dernier fit la pluie et le beau temps, on le sait, à la N.R.F., à la fois Dieu et Diable, et parfaitement incontournable. Notre Etiemble, incapable de tenir tête durablement au tyran — car il emploie le mot — nous montre d'une plume acérée combien il fut lâche, et ne cessa d'atermoyer, alors même qu'il prenait conscience des mensonges et petitesesses de son seigneur et maître. L'autre a beau jeu de torpiller ses articles et ses manuscrits Etiemble, oiseau figé par les yeux du cobra, encaisse et souffre.

On se doute que le livre vaut cent fois mieux qu'un banal règlement de compte. Les protagonistes en sont trop talentueux. On se régale donc des anecdotes qui pimentent le texte, de l'affirmation féroce de points de vue connus sur la poésie, le mythe de Rimbaud, l'Académie, la littérature, le langage (ô ce franglais !), le déclin des humanités et les « picassures de Picasso ». Et combien aussi est succulent tout ce que l'auteur raconte à propos de Gide, « un des contemporains capitaux de son siècle ». Le tout agrémenté de la publication de lettres, d'articles. Bref, de l'Etiemble égal à lui-même, fou de liberté, qui ne saurait être licence et bêtise, passionné à souhait, avec cette lueur assassine dans le regard qui en fait un rude chevalier, voire un Don Quichotte en beaucoup plus lucide, et provocateur sans vergogne.

SUR L'INAUGURATION DE LA RUE ANDRÉ GIDE...

Nous avons reçu de M. Jacques Drouin le texte suivant que nous soumettons à nos lecteurs en nous excusant du retard imputable à la surcharge de... l'actualité.

« Les circonstances ont voulu qu'en compagnie de ma femme, de mon fils Michel et de ma nièce Anne-Marie, j'aie été le seul représentant « ancien » de la famille de mon oncle André Gide, lors de l'inauguration de la (bizarre) rue qui lui a enfin été attribuée.

A ce sujet il me plaît de signaler que m'étant présenté comme tel à Monsieur Balladur, ministre d'Etat, chargé de patronner cette cérémonie, j'ai cru bon de lui dire, en trois phrases, combien la justesse de ses propos m'avait réconforté.

En effet, avec une parfaite probité intellectuelle, cet homme politique... de « droite », a su (ce qui me tient fort à cœur) rappeler et célébrer les interventions pseudo-« gauchistes » de Gide, à l'égard des crimes « coloniaux » commis par des sociétés... privatisées, à l'égard des néfastes imperfections de la justice humaine, comme à l'égard des horribles « impostures » de la Russie stalinienne.

Bref, tout ce qui (sans oublier la liberté sexuelle !) a fait, sans nul doute, de mon oncle, le témoin capital de son époque, très en avance sur son temps. Ce qui devait, chez les jeunes surtout, contribuer au maintien de sa gloire tout autant, sinon plus qu'un génie littéraire soumis à tous les aléas de notre « Françalisation » !

Pour ceux qui ont pu grelotter avec nous lors de cette inauguration, je pense distrayant de préciser ce qui suit :

La rue André Gide, située dans un XV^e arrondissement qu'il... n'a jamais fréquenté, au bout de la rue de la Procession (sic !), débute par un porche à voûte élevée, sous un immeuble

très moderne par ses redans de couleur rose, *sans n°* (re-sic !). Tout le reste de la rue, absolument rectiligne, ne contient, bonnes gens, aucune porte des quelques immeubles de gauche, le trottoir de droite étant bordé par une sorte de palissade en dur, surmontée, régulièrement, de chapiteaux, le tout coloré très vivement de rouge-orange, à flammes violettes, très style « rempart de Marrakech ». Détails ahurissants qui auraient pu plaire à Gide.

Constatant mon désarroi, une brave locataire de l'immeuble, entre deux claques à ses marmots, a tenté de me consoler du caractère totalement absurde et désertique de cette voie, en m'affirmant, avec un bon sourire « qu'en l'an 2000 (sic !) elle serait très passante, du fait de la création de la nouvelle gare à l'autre bout » (?).

Puisse donc Gide — grand voyageur s'il en fut — se consoler lui aussi de ce choix municipal qui corrige « tout de même » 40 ans après l'oubli d'un prix Nobel (que la plaque rappelait heureusement).

Je regrette — mais cela n'engage que moi — qu'« on » n'ait pas osé débaptiser une fraction des boulevards Beauséjour-Montmorency, sans guère de troubles pour leurs habitants puisqu'ils sont bordés de rares maisons d'un seul côté seulement. Cela, pas loin de la villa où, avenue des Sycomores, mon oncle a vécu, souvent sous mes yeux, une partie de sa longue vie.

Jacques DROUIN.

VARIA

NIETZSCHE-KOLLOQUIUM in Sils-Maria. Du 29 septembre au 2 octobre 1988, information transmise par Peter Schnyder, qui doit y faire une communication : Nietzsche et la littérature française du XX^e siècle.

De Henri HEINEMANN : L'association « Le monde et son histoire » a profité d'une exposition organisée à Etretat sur la période 1830-1930, pour emmener ses adhérents visiter plusieurs châteaux dont celui de Cuverville où, reçus par Madame Chaine, l'actuelle propriétaire, ils ont pu se familiariser avec André Gide qui repose lui-même, nous le savons, dans le cimetière du village.

Robert ANDRE et Henri HEINEMANN ont participé au mois de juin, en Pologne, au congrès de l'Association internationale des critiques littéraires.

Mme Pierrette LEFEBVRE, une de nos adhérentes demeurant au Québec, nous informe que son livre *Un rêve devenu réalité*

a été publié cet été chez Québecor, éditeur à Montréal, dans la collection *Les amis de tous*. Renseignements chez l'auteur : 841, rue des Zouaves, Québec, GIR 388, Canada.

Claude COUROUVE nous informe de la parution de son dernier ouvrage *Ces petits Grecs ont un faible pour les gymnases... L'amour masculin dans les textes grecs et latins*. Nouvelle édition. Chez l'auteur : 6, place A. Métivier, 75020 Paris.

M. Guy PETITHORY, membre de notre association, demande l'origine de cette expression employée par Gide dans une réponse à Roger Martin du Gard tourmentée à l'idée de ne pouvoir achever *Les Thibault* : « ô vir tenax propositio ! »

vient de paraître cet automne : Daniel MOUTOTE : *Maîtres Livres de notre temps. Postérité du « Livre » de Mallarmé*. Paris. Librairie José Corti. (Mallarmé, Proust, Valéry, Gide, Simon et Butor.)

De M. Jean EECKHOUT, membre de notre association, cet entrefilet de l'hebdomadaire *Le Courrier de Gand*, du 10 juin 1988, intitulé : *Gide à Bruges*, citant une lettre de Gide à Copeau datée de Bruges, 19 mai 1911, où se lisent des propos peu amènes sur la gracieuse cité : « Une des quatre fois que j'ai songé à me tuer, c'était ici ; il y a un peu plus de vingt ans ; je me serais jeté dans le canal ; mais je ne me souvenais pas que l'eau fût si sale. » Que nos amis Belges se rassurent : ce n'est pas à Bruges qu'il en a, mais aux coquilles qu'il corrige sans pouvoir les épuiser à l'imprimerie Verbeck. Voir le commentaire de « Neuf jours à Bruges » dans le *Journal 1889-1939* avec la mésaventure des « *Eloges* de Saint-Léger, noirs de fautes » (p. 334). On pourra se référer également à l'édition Jean Claude de la *Correspondance André Gide - Jacques Copeau, Cahiers André Gide* 12, p. 488-490.

De *L'Express Paris* du 24 au 30 avril 1987, dans un article intitulé : « *La Promenade des anciens* », sous-titré « Le hit-parade des hommages » et consacré aux plaques des grands hommes sur les murs de Paris, vu la mention d'André Gide et la photo de la plaque du Vaneau.

Notre sociétaire, Mrs. Lucie HEYMANN, de Monterey en Californie, grande lectrice du *Journal d'André Gide*, relève ce jugement sévère de Gide en 1906 sur les fameuses lettres à Em., qui devaient être l'objet de tant de littérature dans *Et nunc manet in te...* « Le voici tel quel : (La Pléiade, p. 204. Ed. 1948) 29 mars 1906.

« Je relis mes anciennes lettres à Em que j'ai rapportées de Cuverville. En vain j'y cherche quelque aliment pour mon roman. Mais j'y contemple à nu tous les défauts de mon esprit. Il n'en est pas un seul contre lequel je ne m'irrite. » Contradiction en effet trop peu commentée !

Paul Wenz un Franco-Australien, entrefilet du *Monde* (27.2.88) transmis par M. Leybold. Ce condisciple et ami d'André Gide a fait l'objet d'un *Journal sans date* dans la NRF de 1910 et dans *Nouveaux Prétextes*, éd. 1951, pp. 150-2. La note signée B.G. signale la publication de : *Paul Wenz Français et Australien*, textes choisis et présentés par J.-P. Delamotte. Le Lérôt Révêur n° 46, 45 F, éd. du Lérôt (Tusson, 16140 Aigre).

Et pour terminer, deux histoires gidiennes qui nous viennent de Suisse et déjà un peu anciennes et connues (*Revue internationale Présence et Revue de Suisse*,

n° 7-8, été 1958, p. 114-116). Elles sont tirées d'un article signé Alfred Gehri et intitulé : *André Gide et son dictionnaire*, du titre de la meilleure. Il s'agit du carton d'invitation à la première d'*Œdipe* monté en 1931 par la Compagnie Pitoëff à Paris. On décide de le montrer à Gide avant de l'envoyer à l'imprimeur : « Rendez-vous pris avec Gide, j'allai rue Vaneau. Je lui tendis le texte. Il le lut deux fois.

— C'est ainsi que ça se fait ? (Comme s'il ne le savait pas !)

— Oui, maître, je suis venu justement vous demander si ça vous convenait.

— Guère.

— Alors voulez-vous avoir l'amabilité de le corriger ou d'en écrire un autre.

Gide me pria de m'asseoir et, à sa table, plaça le texte devant lui. Il fit un brouillon, le jeta à la corbeille, en fit un second qui eut le sort du premier. Je m'amusais et en même temps j'étais fort intrigué, car à chaque instant Gide attirait à lui un bouquin (que de loin je reconnus pour être un dictionnaire), l'ouvrait à une page, le refermait, se penchait sur son papier, écrivait quelques mots, raturait, puis en faisait une boulette qu'il jetait. Il y avait plus de dix minutes que durait ce manège et André Gide avait bien envoyé cinq ou six brouillons

dans la corbeille, quand il vint à moi, mon papier à la main. Il me le rendit en disant :

— Il est impossible de dire les choses plus simplement et en moins de mots.

Et comme il voyait mon regard aller au dictionnaire (était-ce son Hatzfeld ou son Littré ?) : — Je ne peux plus écrire une phrase sans avoir recours au dictionnaire. *Je ne sais plus comment les mots s'écrivent* parce que je sais trop comment ils se sont écrits avant aujourd'hui.

On ne prête qu'aux riches. Mais la célébrité décidément pour un grand homme, c'est quand il passe en Images d'Épinal, ou en bandes dessinées !

La seconde est celle du naïf que la Troupe, en tournée à Rome, envoie le dernier jour visiter ...les Caves du Vatican et surtout « la salle de dégustation » :

(— Il y a un petit vin de Toscane, je ne te dis que ça.)

Le plus extraordinaire, c'est que « ça prend ! ». Ce qui prouve que *les Caves* ont encore de quoi enivrer une imagination fervente !

Entre les deux histoires, cette réponse à Gide d'Alfred Gehri, alors secrétaire général de la Compagnie Pitoëff, sur *Œdipe* qu'il n'aime pas : « [...] chacun de vos personnages est un reflet de la pensée gidienne. Ce sont des abstractions, ce ne sont pas des êtres vivants. » Et d'ajou-

ter ce témoignage : « La pièce eut à peine un succès d'estime. »

Un article paru dans *La Normandie Libre* du 31 juillet dernier nous apprend qu'a eu lieu un *Hommage à André Gide* les 24 et 25 septembre derniers à Criquetot, près de Cuverville, et qu'à cette occasion a été pré-

vue par la Poste *une oblitération spéciale André Gide* le 24 septembre.

Merci à M. Philippe LELIEVRE, membre de l'*Association des Amis d'André Gide* de nous avoir transmis ce renseignement.

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1988

VOS COTISATIONS

Fondateur : 240 F Bulletin trimestriel + Cahier annuel numéroté

Titulaire : 190 F Bulletin trimestriel + Cahier annuel

Etudiant : 100 F Bulletin trimestriel

Pour nos amis de l'étranger : veuillez libeller vos chèques en francs français pour nous éviter des frais importants. Merci.

.....

BULLETIN D'ADHESION

A détacher et à adresser au Trésorier de l'Association avec le titre de paiement.

NOM :

Prénom :

Adresse (précise et lisible :

Membre FONDATEUR, TITULAIRE, ETUDIANT

(Rayer les mentions inutiles).

.....

Claude MARTIN

Directeur du CENTRE

D'ETUDES GIDIENNES

3, rue Alexis-Carrel

69110 SAINTE-FOY-LES-LYON

Tél. 78.59.16.05

Irène de BONSTETTEN

Antenne renseignements

14, rue de la Cure

75016 PARIS

Henri HEINEMANN

Secrétaire Général

59, avenue Carnot

80410 CAYEUX-SUR-MER

Tél. 22.26.66.58

Daniel MOUTOTE

Rédaction du B.A.A.G.

307, rue Croix de Figuerolles

34070 MONTPELLIER

Rédaction Daniel MOUTOTE

Publication trimestrielle. Directeur responsable : D. MOUTOTE
Commiss. parit. 52103. ISSN 044-8133. Dépôt légal octobre 1988

Achevé d'imprimer en novembre 1988
sur les presses de l'imprimerie Bené,
12 c, rue Pradier - 30000 Nîmes

Dépôt légal : 4^e trimestre 1988.

ISSN 0044-8133

Comm. parit. 52103

SECTION ANDRE GIDE

Centre d'Etudes Littéraires du XX^e siècle

UNIVERSITE DE MONTPELLIER III

B.P. 5043 - 34032 MONTPELLIER CEDEX

Prix du numéro : 50 F