

## *Autour du Congo*

\*

# *Les « cartons » retrouvés du Voyage au Congo*

par

DANIEL DUROSAY

C'est une surprise de taille que réservait aux spectateurs parisiens avertis l'édition 1993 de *Cinémémoire*. Le III<sup>e</sup> festival des films retrouvés et restaurés, organisé par la Cinémathèque Française et le Centre National du Cinéma, programmait en effet, du 30 octobre au 4 novembre 1993, avec le concours de l'ANIMA<sup>1</sup>, un cycle « Marc Allégret, André Gide et la tentation du cinéma ». Furent à cette occasion projetés : *Voyage au Congo*, *Avec André Gide* et *Lac aux dames*.

La surprise vint du premier. D'Angleterre, le British Film Institute avait envoyé une copie restaurée, « à partir d'une copie nitrée<sup>2</sup> », propre à faire sensation. Alors que la seule jusqu'ici disponible en France, déposée aux Archives du film de Bois d'Arcy, ne présentait plus aucun des inter-titres explicatifs du film — on se souvient qu'il s'agit d'un film muet, présenté en 1927 —, la copie venue de Londres les comportait tous ! Du coup, l'analyse thématique que nous en avons donnée précédemment

---

1. Association Nationale pour l'Image de Marc Allégret (v. BAAG n° 98, avril 1993, p. 286).

2. Voir le catalogue illustré de la manifestation par Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue, *Cinémémoire*. Paris : Cinémathèque française, 1993, p. 203. Dans le volume, plusieurs articles consacrés à ce cycle : Daniel Durosay, « Marc Allégret ou les débuts absolus » (pp. 194-7) ; Cameron Tolton, « André Gide et le cinéma » (pp. 198-202) ; Danièle Rosch-Allégret, « Voyage au Congo » (p. 203), et « Lac aux dames » (p. 204).

était rendue caduque. Nous devons à l'obligeance de Christian Belaygue, directeur artistique de Cinémémoire, d'avoir pu reconsidérer à loisir ces éléments nouveaux. On en lira plus loin le résultat : une nouvelle version de l'analyse synoptique du film s'imposait, reproduisant l'intégralité des cartons retrouvés, non seulement pour informer le public gidien de textes auxquels on sait que Gide mit la main<sup>3</sup>, mais, au-delà, dans l'espoir désormais renforcé d'aider à la restauration, un jour ou l'autre, d'une version française qui ferait référence.

Il est difficile d'établir si les cartons ressuscités sont exactement conformes aux originaux : pour se prononcer notamment sur l'apparence extérieure, il faudra comparer leur typographie avec les restes conservés séparément aux Archives du film ; il se peut qu'on soit en présence d'une refaçon plus récente que l'original, effectuée lors d'une restauration, mais pour le contenu, l'on peut s'y fier : le propos est cohérent ; les textes sont toujours précis et circonstanciés, parfois beaucoup plus que les notes publiées des deux voyageurs : ainsi les noms des grands masques Moundang, Pébéli, principe masculin, Mébéli, principe féminin, Massim Biambé, le petit démon à la hache de bois — aucun de ces noms ne se rencontrent ni dans *Le Retour du Tchad*, ni dans les *Carnets du Congo*. Les cartes sont également plus nombreuses que dans la copie du C.N.C., et surtout plus exactes, placées au bon endroit, sans erreur de montage. Grâce à cette jonction des cartons et des cartes, ce que l'on comprenait à tâtons, par déduction et recoupements, prend corps ici avec évidence. Le film en sort enfin lisible, illuminé et consolidé de bien des façons. Sa cohérence n'apparaît jamais mieux que sous l'angle documentaire, parfois même didactique : la volonté de montrer et d'expliquer apparaît partout présente, appliquée et méthodique. Au bout du compte, il est assez miraculeux de constater qu'en dépit des dégradations de pellicule dont se plaignait l'opérateur, aucune faille importante ne soit constatée dans le compte rendu filmique du voyage : les grandes étapes trouvent dans ce film leur répondant, et les moments les plus intenses, montrant des rites, des danses, des cérémonies typiques, sont restituées avec la majesté insurpassable du grand écran, le relief monumental et condensé du noir et blanc. On se demandait encore avec curiosité par quel biais le réalisateur avait pu effectuer la soudure entre le documentaire de voyage et la partie romanesque tournée chez les Saras. Sur ce point aussi, la réponse est donnée : par le truchement des cartons, la fiction s'intègre en

---

3. « Nous avons suivi tous vos conseils pour les textes du film. Je crois que ça ne sera pas mal. » Lettre de Gide à R. Martin du Gard, 3 décembre 1926, dans leur *Correspondance*, Gallimard, 1968, t. I, p. 301.

douceur dans le prolongement du documentaire, sans rupture perceptible au départ, et c'est seulement après un bout de chemin que le spectateur s'aperçoit qu'on l'a conduit dans un récit : la chronique quotidienne d'une idylle entre deux jeunes noirs, de la demande en mariage jusqu'aux festivités des noces. Au total donc, cette projection aura permis d'approcher de beaucoup plus près du *Voyage au Congo* dans son état original. Il ne manque plus maintenant qu'à retrouver les endroits où les colorations, bleu ou sépia, apportaient leur supplément d'art aux images documentaires déjà si souvent élevées jusqu'à la beauté pure.

\*

La projection de l'*Avec André Gide* — tourné, comme on sait, dans les dernières semaines de sa vie, et présenté un an après sa mort au grand public — sans apporter d'aussi fortes révélations, offrait du moins l'occasion d'un réexamen<sup>4</sup>. Dans les limites d'un exposé destiné au grand public, la première partie, historique et biographique, reconstituant les origines familiales, les lieux de l'enfance et les grandes étapes de la carrière, propose un résumé essentiel réduit à ses lignes de force, accompagné d'illustrations judicieuses, un condensé, tel que probablement Gide conseilla de le faire. Les parties suivantes — la II<sup>e</sup> est consacrée à « L'Œuvre », et la III<sup>e</sup> s'intitule : « 1951 » — ne présentent pas la même fermeté. Pour ne prendre qu'un exemple, on s'étonnera que la II<sup>e</sup> partie fasse l'impasse sur les grands projets narratifs, sur *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. *Les Caves*, il est vrai, font retour dans la III<sup>e</sup> partie, par le biais des représentations à la Comédie Française, mais sur *Les Faux-Monnayeurs*, le manque est d'autant plus surprenant que Marc Allégret ne cessa, sa vie durant, de penser à une adaptation cinématographique, dont il laisse un scénario inédit, pour lequel, dans les années cinquante, on croit savoir qu'il fut associé à Vadim. À ces impasses, l'homme de cinéma paraît avoir été conduit par des motivations techniques : les sujets privilégiés dans son examen de l'œuvre sont ceux qui fournissent des images — *L'Immoraliste* permet commodément de surimposer Cuverville sur La Morinière, et le *Retour de l'U.R.S.S.* est l'occasion de montrer une scène spectaculaire sur la Place Rouge, lorsque Gide, non loin de Staline, prononce l'éloge funèbre de Gorki. Ce qui s'éloigne du réel et du vécu, ou ne les côtoie plus d'aussi près, n'offrait pas semblables facilités.

Le film a donc obliqué, dans sa III<sup>e</sup> partie, vers le moment présent, vers le documentaire intimiste. Les réactions du spectateur sont ici plus

---

4. Retouches à notre article : « Le document contesté : *Avec André Gide*. Sa réception, hier et aujourd'hui » (*BAAG* n° 98, avril 1993, pp. 287-92).

mélangées, et le bilan doit être pondéré de plusieurs façons. Ce qui frappe d'abord, et peut indisposer, c'est l'emphase du ton. Non que les propos tenus soient prétentieux, mais le ton l'est, en particulier par la faute, si l'on peut dire, des liaisons, surlignées, exhibées par le locuteur, parfois désagréablement désarticulées. Pour dire par exemple : « comment, en effet », il prononce d'abord « comment » en faisant sonner le t final pour amorcer la liaison, puis ménage un suspens réflexif, ou plutôt une pause grammaticale concrétisant la virgule, et fait attendre, de manière excessive, le « en effet ». Il résulte de cela, — et d'autres indices d'une élocution cultivée, comme l'emploi ostensible du subjonctif imparfait, qui se remarque si fréquemment dans sa prose — une sorte de maniérisme ou d'affectation de ton qui est en décalage avec les propos tenus, et surtout avec la situation et le décor d'un homme en robe de chambre et pantoufles. La clé d'un tel comportement est à trouver dans la conscience de soi, dans la préoccupation de l'image à transmettre pour la postérité : la voix du Maître, la voix du Nobel, la Littérature dans sa gloire, à une époque où la littérature jouissait d'un statut prééminent de direction de conscience, plus considérable et respecté que de nos jours. Quand bien même on voudrait s'adresser à l'homme, le sujet ne peut s'empêcher de parler en écrivain, de calquer le parler sur l'écrit ; son phrasé, si l'on peut dire, respire la virgule ; on assiste alors, car c'est un spectacle, à la mise en scène permanente du mot. Dans cette emphase passée de mode entre donc, pour une part peut-être, un ton de bourgeoisie distinguée, façon Belle Époque ; plus encore : la marque d'une intelligence critique habituée à se maîtriser ; enfin et surtout, l'hyperconscience de la littérarité. La contrepartie positive d'une telle élocution ciselée est une admirable précision, et certaine acuité classique dans le choix des mots, qui donnent au discours une force monumentale. Cette accentuation est beaucoup moins gênante, elle est même remarquable et révélatrice, dans les exercices de lecture auxquels se livre Gide sur des extraits de son œuvre, *Si le grain ne meurt* ou *Thésée*. Dans ce dernier cas, l'a-t-on noté, — il s'agit du dernier paragraphe de *Thésée* — la lecture par l'auteur offre un point d'appui supplémentaire à l'interprétation du texte, dans un sens symbolique qu'on pouvait supputer, mais qui trouve ici sa validation : « J'ai fait ma ville. Après moi saura l'habiter immortellement ma pensée. » Dans la lecture qu'il en fait, Gide ajoute cette incise : « J'ai fait ma ville — c'est-à-dire mon œuvre. »

Pour conclure avec cette emphase, il est juste de dire que, passé les premiers moments de gêne, on se fait à ce vêtement du Verbe, tellement ajusté à la singularité gidienne. Faire passer l'emphase au second plan, la relativiser, permet d'apprécier mieux les vertus de la réalisation. Ce qu'il

y a de plus fort, dans cette partie du film, est l'absence visible de mise en scène, le parti pris de négligé, qui ou bien exalte le relief des propos, ou bien recherche un effet d'humour, par contrepoint. Les séquences les plus fortes, où Gide est présenté dans son rôle d'intellectuel, le saisissent dans son cadre de travail, dans ce modeste réduit du Vaneau, qui contient son lit, son bureau, et ce lavabo impudique qu'Allégret n'a aucunement cherché à masquer. Le bref entretien avec Herbart sur le communisme se déroule ainsi devant une tasse de café, pour ainsi dire au saut du lit, autour d'une table pas très propre et mal rangée. Le plus souvent la cigarette permet à l'orateur de contenir sa nervosité face à l'appareil. Cet aspect du film, que les propos de Gide tendent de prime abord à occulter, est excellent : l'habileté même, la légèreté, la discrétion du documentariste, qui laisse aller son sujet sans le contraindre ou le dominer, parce qu'il s'affirme suffisamment lui-même. On devine que bien des scènes ont dû être refaites, qu'il n'était pas question d'improviser, de laisser percevoir une fatigue, un flottement de la part du vieil homme. La réussite, et le paradoxe, du film est dans ce mélange d'artifice et de naturel que soulignait déjà heureusement Jacques Lourcelles<sup>5</sup> : la distinction faite homme, comme une seconde nature.

Mais lorsque le document tourne à l'album de famille, il n'est pas sûr que le film se maintienne au niveau du personnage. Sans doute est-il attendrissant de retrouver l'amateur des jeux d'enfants se servir de son adresse aux allumettes pour étonner son petit-fils Nicolas. Certes, l'on peut comprendre ces séquences comme une application de la veine intimiste. Mais elles sont de signification ambiguë : ne risque-t-on pas, à cet endroit, de donner l'impression qu'on cherche une fin heureuse ? était-il bien dans le droit fil d'une existence de présenter au public cet aboutissement conforme et rassurant au terme d'une vie faite d'audaces et d'inquiétude ? Le plus douloureux est peut-être atteint avec la célèbre « leçon de piano », un morceau d'anthologie, mais le plus écrasant pour la jeune interprète, pétrifiée de crainte, présentée de profil en permanence pour éviter peut-être qu'on n'aperçoive ses contrariétés. Ici règne l'artifice. Ce n'est pas que l'on songe à minimiser l'intérêt de Gide pour la musique. Mais à cette époque, l'interprète prétendait ne pouvoir plus jouer. Comme on regrette, à ce sujet, la perte du son dans l'enregistrement tourné par le même Allégret en 1930, où, à défaut de l'entendre, l'on voit Gide au piano dans quelque pièce de Chopin sans doute ! Mais maintenant, le piano n'est plus qu'une nostalgie, une tentation toujours assuré-

---

5. *Dictionnaire du cinéma. Les Films* (Laffont, coll. « Bouquins », 1992, pp. 98-9). Citation produite dans l'article cité, pp. 290-1.

ment, lorsque le vieil homme, afin de se faire plus démonstratif, s'empare du clavier, pour esquisser encore un mouvement qu'il qualifie d'« admirable ». Mais les propos passent tellement au-dessus de la jeune interprète, pour atteindre un invisible et sérieux auditoire ; Gide debout, statufié, prend cette enfant tellement peu au sérieux, se joue d'elle avec tant d'ironie, qu'il est impossible de prendre ce supplice avec révérence. Un rien pourtant montre l'adresse du réalisateur et nous réconcilie avec son film. Arrivé au bout de sa péroraison, peut-être insatisfait de sa prestation, autant que de son insuffisante élève, l'écrivain conclut abruptement par un « coupé », qui trahit l'accoutumance aux tournages, les ficelles du montage, bref la conscience du fabriqué. Allégret a gardé le « coupé ». Et par ce seul effet d'humour, il désamorçe le caractère insupportable de la scène, dénonce et rachète le numéro d'acteur, car ce « coupé » maintenant révèle l'envers du décor. Du coup, nous voici réconciliés avec la vérité — une vérité retrouvée à travers l'artifice.