

Ce « bal » qui n'en est pas un : *le discours musical dans* **le Voyage au Congo et** **Le Retour du Tchad**

par

JOCELYN VAN TUYL

Lors de son voyage en Afrique Équatoriale Française en 1925-26, une prise de conscience des horreurs du régime colonial pousse André Gide vers l'engagement social. *Le Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, les deux volumes dans lesquels Gide raconte son voyage, sont considérés comme un tournant dans sa carrière. En effet, ces deux récits constituent un témoignage social qui vise à déclencher certaines réformes dans les colonies. Il est indéniable que le texte de Gide constitue un réquisitoire important contre les compagnies concessionnaires et les abus des administrateurs. Néanmoins, le récit que Gide fait de son expérience africaine trahit une certaine ambiguïté quant à sa position vis-à-vis du colonialisme.

Une analyse du rôle de la musique dans ces deux récits met en valeur l'ambivalence de ces textes réformateurs. Dans le récit de son voyage africain, Gide se sert de métaphores musicales et de réflexions sur la musique pour commenter et comprendre ce qu'il observe. On distingue, d'une part, le discours *sur* la musique : le texte contient de nombreuses descriptions de la musique et de la danse africaines et des remarques sur la société indigène basées sur ces observations. On trouve, d'autre part, le discours *à travers* la musique : Gide invente et cite plusieurs métaphores et comparaisons qui décrivent l'expérience africaine en termes musicaux.

Un texte polyphonique

Sans parler explicitement des figures musicales qui jalonnent le *Voyage au Congo*, plus d'un critique se sert d'une métaphore musicale pour décrire le texte gidien. George Painter évoque la « forme symphonique » que l'imagination de Gide donne aux événements quotidiens du voyage (100 [nous traduisons]). Daniel Moutote compare ce récit à « une symphonie à la Mahler, ample et sauvage, exotique par rapport aux musiques mozartiennes de *Voyage en Andorre* ou de *La Marche turque*, où passent les accords les plus pathétiques et les plus désolés de la mystérieuse Afrique Noire » (72). Ces métaphores mettent en valeur l'ampleur, la complexité, et l'exotisme du *Voyage au Congo*. Mais c'est surtout le caractère *polyphonique* du texte (impliqué par les allusions à sa forme « symphonique ») qui intéresse notre propos.

Le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* sont, effectivement, des ouvrages polyphoniques ou dialogiques. Outre la voix de l'auteur, on y distingue celles des indigènes, des concessionnaires, et des administrateurs coloniaux. En plus des entretiens qu'il transcrit, Gide reproduit des documents relatifs aux abus des grandes compagnies concessionnaires ; il cite aussi des ouvrages littéraires qu'il était en train de lire ou qui lui venaient à l'esprit¹. Un dialogue s'établit entre ces voix et celle de l'auteur. Lorsque Gide cite et analyse ces voix diverses, le degré d'assentiment ou d'ironie est parfois difficile à juger. L'un des buts de cette lecture est d'analyser l'harmonie et la dissonance dans cet ouvrage polyphonique.

Une autre métaphore musicale qui nous intéresse est celle que propose Edward Said dans son analyse de la littérature écrite pendant et après l'époque coloniale. Said préconise une lecture « contrapuntique » qui tiendrait compte à la fois du discours de l'impérialisme et de celui de la résistance (66 [nous traduisons]). Or, dans le récit de son voyage africain, Gide se situe à la fois du côté de l'impérialisme et du côté de la résistance. Gide se révolte contre les abus de la machine coloniale mais, comme le dit Walter Putnam, l'auteur « ne suggère jamais l'abolition du système colonial ; il s'interroge plutôt sur le moyen d'améliorer, de "moraliser" un système déjà en place » (158). Si la texture complexe du *Voyage au Congo* contient des prises de conscience et des déclarations fermes, elle comporte aussi des ambivalences et des ambiguïtés. C'est surtout au niveau des métaphores musicales que ces tensions se manifestent.

1. Depuis la publication des *Carnets du Congo*, la voix de Marc Allégret, le compagnon de voyage de Gide, vient enrichir cette texture.

Les métaphores musicales

Dès les premières pages du *Voyage au Congo*, on trouve une citation qui introduit la notion de musique comme un art médiateur susceptible de rendre l'Afrique compréhensible aux Européens. Gide cite un article du bulletin de la Société des Recherches congolaises dont l'auteur suggère que certains phénomènes naturels pourraient être exprimés par la musique : « Ces tornades, dont la violence est extrême, sont, à mon avis, la plus belle scène de la nature intertropicale. Et je terminerai en exprimant le regret qu'il ne se soit pas trouvé, parmi les coloniaux, un musicien né pour les traduire en musique » (692). Gide s'empresse de dire qu'il ne partage pas ce regret. Or, ses objections sont d'ordre esthétique : « c'est une commune erreur, de croire que la sublimité de la peinture tient à l'énormité du sujet » (692). Ce dont Gide ne parle pas, c'est l'enjeu politique et culturel de cette tentative artistique. La représentation musicale des tornades permettrait aux Européens d'en faire l'expérience chez eux, et en toute sécurité. Cette traduction artistique serait donc un geste d'appropriation². La notion de transfert ou de transport impliquée par cette entreprise suggère la métaphore ; l'idée d'une « traduction » qui efface la violence suggère, plus précisément, la métaphore euphémique. Or, comme nous le verrons, ce genre de figure joue un rôle capital dans le discours de l'hégémonie.

L'entreprise même de Gide implique la notion de traduction entre des disciplines variées. Selon Jacqueline Chadourne, Gide est, dans le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, « tour à tour naturaliste, ethnologue, musicien, sociologue et humaniste » (193). Il s'ensuit que ce texte interdisciplinaire comporte des métaphores hétéroclites unissant le lexique de ces domaines disparates.

La double vocation de naturaliste et de musicologue se révèle chez Gide dans les métaphores qui marient la musique à la nature. Dès le début du *Voyage au Congo*, l'auteur se sert de comparaisons et de métaphores musicales pour décrire la nature africaine. Outre les métaphores plutôt banales — telle la description d'un « incessant concert de grillons et, formant fond, de grenouilles » (692) — le lecteur trouve des métaphores musicales assez riches et complexes. Par exemple, la description de « l'immense lumière de ce ciel voilé, comparable au pianissimo d'un abondant orchestre » (687) est d'une originalité considérable. Cette com-

2. Pour Edward Said, toute représentation d'une culture étrangère est une tentative de domination; le transport et la dissémination du savoir font partie des « processus quotidiens de l'hégémonie » (100, 108-9 [nous traduisons]).

paraison, qui opère un transfert entre deux sens différents en décrivant un phénomène visuel en termes auditifs, met en valeur l'étrangeté du phénomène observé. Elle crée ainsi une forte impression de synesthésie et de défamiliarisation.

Si le paysage africain lui paraît étrange au début de son voyage, Gide s'y habitue petit à petit, et il finit par s'en servir pour décrire d'autres phénomènes — y compris la musique. Vers le début de son périple, Gide se sert d'une métaphore musicale pour décrire la flore tropicale : « Parfois quelque arbre étrange domine le taillis épais de la rive et fait solo dans la confuse symphonie végétale ³. Pas une fleur ; aucune note de couleur autre que la verte... » (701). Plus loin, c'est le procédé inverse, lorsque l'auteur a recours à une image végétale pour décrire la polyphonie africaine : « L'attaque du refrain se fait à la fois sur plusieurs notes. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais sans la suivre exactement. On dirait un tronc de ficus » (893). Il s'opère donc un renversement des termes entre les deux volets du voyage que sont le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* ⁴. Dans la première métaphore, Gide voit la nature africaine à travers la musique ; il l'apprivoise pour ainsi dire en la rapprochant d'un élément constitutif de la notion de culture. Dans la deuxième métaphore, Gide semble assimiler la musique africaine à la nature. Il esquisse ainsi une opposition entre ce qui relève de la culture (européenne et artistique) et ce qui appartient à la nature (africaine et sauvage). Cette permutation métaphorique est donc liée à la dichotomie qui s'établit entre l'Europe et son autre — en l'occurrence, l'Afrique.

Les métaphores gidiennes qui associent la musique à la végétation

3. Gide reprendra cette notion de « symphonie végétale » dans un discours prononcé lors de la projection du film *Voyage au Congo* de Marc Allégret. Une description des sous-bois de la forêt équatoriale sert de prétexte à un panégyrique de la beauté physique des Africains : « 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... » (Gide, « Conférence », 33). Daniel Moutote fait remarquer à juste titre que, dans ce passage, « la polémique cède la place à une réhabilitation esthétique de la splendide race noire » (83). Signalons cependant que cette métaphore quelque peu ovidienne — où les corps se transforment « en branches et en lianes » — ravale les indigènes au statut d'objets.

4. Comme nous le verrons, il se produit un phénomène parallèle au niveau des métaphores qui relie la musique à des considérations sociales.

permettent d'élucider les relations entre des éléments divers — à savoir, entre l'arbre et le taillis, ou entre les diverses voix d'un chant polyphonique. Il en est de même des figures qui unissent l'idée de la musique à des questions sociales. On ne trouve aucune métaphore musicale pour décrire un individu, ni pour décrire la société africaine ou européenne. C'est plutôt le rapport entre les deux cultures qui est exprimé par ces métaphores et comparaisons musicales. C'est aux zones de contact, de confrontation, voire de conflit que s'appliquent ces figures.

Pour Gide, la musique facilite la compréhension de l'Afrique et de ses habitants. Mais ce moyen de comprendre est aussi un moyen de voiler la réalité. Grâce au discours métaphorique et banalisant des Européens, une punition se transforme en « bal ». Gide transcrit le récit qu'en fait le chasseur Garron, témoin oculaire de l'événement :

À Bambio, le 8 septembre, des récolteurs de caoutchouc... travaillant pour la Compagnie forestière [Sanga-Oubangui] — pour n'avoir pas apporté de caoutchouc le mois précédent (mais, ce mois-ci, ils apportaient double récolte, de quarante à cinquante kilogrammes) — furent condamnés à tourner autour de la factorerie sous un soleil de plomb et porteurs de poutres de bois très pesantes. Des gardes, s'ils tombaient, les relevaient à coups de chicote.

Le « bal » commencé dès huit heures, dura tout le long du jour sous les yeux de MM. Pacha [un administrateur] et Maudurier, agent de la Forestière. Vers onze heures, le nommé Malingué, de Bagouma, tomba pour ne plus se relever⁵. On en avertit M. Pacha, qui dit simplement : « Je m'en f... » et fit continuer le « bal ». (741-2).

« La musique adoucit les mœurs », dit-on. Aussi les métaphores musicales rendent-elles plus agréable le portrait des mœurs coloniales⁶.

L'affaire de Bambio donne un sens au voyage de Gide⁷, et sa prise de conscience implique une prise de parole : « Impossible de dormir. Le "bal" de Bambio hante ma nuit... Désormais, une immense plainte m'ha-

5. Le rapport du Procureur général de l'A.É.F. précise que Malingué « mourut la nuit suivante » (Gide, *Journal*, 1027).

6. Le choix du mot « bal » pour désigner cette punition est peut-être lié à l'emploi métaphorique du mot « danse » pour signifier « une correction ». Il est possible également que le mouvement circulaire tracé par les porteurs ait suggéré ce terme. Quelle que soit l'origine de cette métaphore, le contexte colonial dans lequel elle s'inscrit en fait un euphémisme quelque peu troublant.

7. Dans une note ajoutée après la fin du voyage, Gide précise : « Je ne pouvais prévoir que ces questions sociales angoissantes, que je ne faisais qu'entrevoir, de nos rapports avec les indigènes, m'occuperaient bientôt jusqu'à devenir le principal intérêt de mon voyage, et que je trouverais dans leur étude ma raison d'être dans ce pays » (695).

bite ; je sais des choses dont je ne puis pas prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. À présent je sais : je dois parler » (745). Gide ne tarde pas à témoigner auprès des autorités : il « reporte son départ au surlendemain, pour se donner le temps de rédiger la lettre sur ces faits qu'il adresse au Gouverneur Général » (Moutote 71). Cependant, si Gide dénonce la punition infligée aux récolteurs, il ne met pas en question le nom accordé à ce châtement. Même en décrivant l'événement autour duquel se cristallise sa révolte, Gide participe à un discours euphémique qui maquille la violence du régime colonial.

Le grand danger des euphémismes comme « le “bal” de Bambio » est que, dans le contexte colonial, ils estompent la brutalité du traitement subi par les Africains. Ce genre de discours concourt à banaliser la violence du régime colonial. Or cette violence devient tellement banale qu'elle sert, à son tour, à élucider une esthétique musicale ⁸. À la fin du *Retour du Tchad*, Gide rapporte les paroles d'un adolescent français qui explique à une petite camarade :

« Moi, j'appelle un musicien... quelqu'un qui comprend ce qu'il joue. Je n'appelle pas un musicien quelqu'un qui tape sur le piano comme on donne des coups de pied à un nègre ». Et, comme il ajoute autoritairement, qu'il faudrait « supprimer » ces derniers, non point les nègres peut-être, ni sûrement ceux qui tapent dessus, mais les faux musiciens, la petite fille s'indigne et s'écrie :

« Mais alors qui est-ce qui nous fera danser ? » (1009).

En terminant son récit sur ces propos, Gide pose implicitement la question suivante : si l'on supprime tous ceux qui maltraitent les Africains, comment la machine coloniale continuera-t-elle à fonctionner ⁹ ? Cependant, Gide s'oppose aux abus du système colonial, plutôt qu'à l'entreprise coloniale elle-même : s'il dénonce les « mauvais musiciens », Gide n'a rien contre la musique.

Les enjeux esthétiques et politiques de l'entreprise ethnomusicologique

Sur le plan littéral, la musique fournit le sujet d'une étude bien déve-

8. Ce renversement des termes rappelle celui que nous avons constaté au niveau des métaphores unissant la musique et la nature.

9. C'est du reste une question que l'auteur pose explicitement dans ce texte. A propos du chemin de fer Brazzaville-Océan — cet « effroyable consommateur de vies humaines » (817) — Gide demande : « À combien de décès nouveaux la colonie devra-t-elle son bien-être futur ? » (818).

loppée dans le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*. L'auteur se livre à un travail d'ethnomusicologue qui évolue au cours de son voyage. Son choix de vocabulaire souligne cette évolution. À Bambari, le voyageur assiste à la danse des Dakpas : « Le vacarme est assourdissant, car, dominant le beuglement des trompes, tous, à la seule exception des petits danseurs blancs ¹⁰, chantent, hurlent à tue-tête, inlassablement, un air étrange » (729) ; plus loin, ce sont des danseuses qui « chantent, poussent des hurlements sauvages » (741). En effet, les adjectifs « étrange », « bizarre », « sauvage », et « assourdissant » — ainsi que le verbe « hurler » — dominent ses descriptions de la musique africaine dans les premiers temps. Kofi Agawu fait remarquer que le lexique péjoratif — qui caractérise les écrits de la plupart des ethnomusicologues amateurs de l'époque — a néanmoins un avantage : à savoir, qu'il rend explicites les préjugés culturels de l'écrivain (249, 250).

Or ce sont précisément ces préjugés que Gide va découvrir. Walter Putnam précise que, « dans le cas du Congo, la vérité ne peut être atteinte que par une modification du regard. En effet, pour le voyageur européen soucieux de comprendre tout ce qu'il observe, il faut abandonner les préjugés qui empêchent généralement de voir juste » (146). C'est surtout à partir de Bambio que l'on décèle chez Gide cette « modification du regard » — ou plutôt de l'ouïe. Le « bal » de Bambio marque un tournant dans la démarche de Gide : depuis le moment où cette punition lui ouvre les yeux, Gide se veut journaliste, enquêteur, plaideur. Cette vocation implique un changement de méthode : désormais, le voyageur doit non seulement observer mais aussi analyser. Il s'ensuit que l'affaire de Bambio marque une transition dans le discours ethnomusicologique de Gide : l'écrivain passe d'une phase « subjective » à une phase « analytique » — à un examen minutieux de la musique africaine et du caractère subjectif de ses propres observations sur cette musique.

Petit à petit, des descriptions précises et des analyses savantes se substituent aux réactions purement subjectives. Gide note les airs, analyse les rythmes complexes, et décrit les instruments de musique qui lui sont inconnus. Si Gide continue certes à insister sur l'étrangeté de cette musique, il commence cependant à analyser ses réactions de musicien occidental, à se demander pourquoi la musique produit cet effet chez lui. Ainsi, il décrit « un chant extrêmement bizarre... avec l'emploi d'un quart de ton, d'autant plus sensible que les voix sont très justes, qui fait un effet

10. Il s'agit de « vingt-huit petits danseurs, de huit à treize ans, badigeonnés de blanc de la tête aux pieds... » (799).

déchirant, presque intolérable. D'ordinaire, tous les chants sont sur les notes de notre gamme » (778). Confronté à sa propre incompréhension, Gide déclare que la complexité harmonique de la musique Sara rend le chant des payeurs « très difficile à comprendre pour nos oreilles septentrionales » (892) ; en effet, « cette polyphonie par élargissement et écrasement du son est si désorientante pour nos oreilles septentrionales, que je doute qu'on la puisse noter avec nos moyens graphiques » (893). À force d'analyser rigoureusement la musique africaine, Gide se rend compte de la nature relative des valeurs artistiques. Il s'extasie en entendant le chant des payeurs Sara — « Ah ! que Stravinsky ne put-il l'entendre ! » (892) — et précise que « le soliste a une voix admirable, de qualité toute différente de celles que nous exigeons au Conservatoire » (893). Le voyageur qui parlait naguère de « vacarme... assourdissant » (729) finit par affirmer que les chants populaires de l'Europe sont inférieurs à ceux de l'Afrique : « nos chants populaires, près de ceux-ci, paraissent grossiers, pauvres, simples, rudimentaires » (892). Donc, l'admiration et la compréhension croissantes vont de pair chez cet ethnomusicologue amateur.

Sur le plan esthétique, Gide interprète la musique indigène avec beaucoup de rigueur et de subtilité. Sur le plan politique, par contre, ses interprétations sont parfois déconcertantes — notamment en ce qui concerne les rapports entre la musique et le travail. Dès le début de son voyage, Gide constate que de nombreux indigènes travaillent en chantant : « les cuisiniers préparent le pain avec de grands rires et des chants » (698) ; un peu plus loin, « une soixantaine de femmes pilonnent les rhizomes à caoutchouc en chantant ; travail interminable, très misérablement rémunéré » (731). Du fait même que ces gens font de la musique en travaillant, Gide s'autorise à tirer des conclusions d'ordre social. Après une journée de marche épuisante, Gide s'étonne du comportement de ses porteurs : « On s'attend à les voir arriver fourbus ? — Ils chantent. — Ronchonnants ? — Ils disent : “Merci, Gouverneur ¹¹.” Pas une récrimi-

11. Gide explique que « depuis Fort-Lamy, les boys, et à leur suite tout l'équipage, m'ont fait monter en grade. “Commandant” ne leur suffit pas. Et, plus tard, “Gouverneur” non plus. Rien à faire à cela. Par enthousiasme ils m'appelleront “Gouvernement” » (892). Gide se rend compte du mobile probable de cette appellation : « les tipoyeurs, sans doute pour appeler le matabiche [pourboire], me remercient, soit séparément, soit en chœur. M'appeler “Gouverneur” ne leur suffit même plus. Ils crient “Merci, Gouvernement, merci” » (949). Que ce titre honorifique soit lié à l'espoir d'une récompense pécuniaire semble évident, puisque les tipoyeurs « partent de l'avant au petit trot, chantant, riant, poussant des cris, racontant je ne sais quoi où l'on distingue revenir les mots de *matabiche* et de

nation, pas une plainte. Un bon sourire, en réponse à nos quelques paroles affables lorsque nous passons près d'eux. Ces gens sont admirables » (976). Après une autre longue étape, les porteurs « arrivent enfin, envahissent la cour et, à notre grande stupeur, sitôt posé leur faix, se mettent à danser autour de nous une danse échevelée, extravagante, aux cris de "Merci Gouvernement !" » (963¹²). Et Gide d'ajouter : « Ah ! que ces braves gens sont donc peu mûrs pour les revendications sociales ! » (963). Gide retrouve chez les porteurs chantants précisément ce à quoi il s'attendait : un comportement « bon enfant » qui prouverait, à ses yeux, que les indigènes ont besoin de la tutelle européenne¹³.

Ces remarques sont d'autant plus frappantes que Gide se montre pleinement conscient des liens économiques entre les indigènes et les voyageurs européens. Lorsqu'il décrit la danse des Dakpas, l'auteur souligne le côté vénal du spectacle, et fait remarquer l'inauthenticité de la « danse de circoncision » présentée dans un film de la mission Citroën : « Il est possible que cette danse ait eu primitivement quelque signification rituelle, mais aujourd'hui les Dakpas, soumis depuis 1909, ne se refusent pas à en donner le spectacle aux étrangers de passage qui s'en montrent curieux. Sur demande, ils descendent de leur village... et s'exhibent, contre rétribution » (729). La notion de dépendance économique devient le sujet même de certains chants improvisés par les indigènes. Le jeune guide Adoum traduit un chant qui exprime la liberté et la prospérité relatives dont les payeurs jouissent grâce à leurs patrons européens :

Nous ne sommes plus emmenés comme captifs
Nous sommes libres de circuler dans le pays
D'acheter des boubous et des fardas.

Les blancs commandent le pays et ils sont bons (893).

Un chant transcrit par Marc Allégret trahit une préoccupation économique encore plus explicite de la part des payeurs : « Très souvent ils chantent : "Nous ramons bien. Le Blanc, en arrivant, nous fera un cadeau" » (70). Tout conscient qu'il soit de la dépendance financière des

gouverneur » (981).

12. Marc Allégret confirme ces faits : « Les porteurs arrivent trois quarts d'heure après [nous]. On a fait des feux pour les encourager de loin. Ils se mettent à danser en criant "merci gouvernement !" » (242).

13. En outre, Gide tombe ici dans le stéréotype de l'Africain musicien. Selon l'ethnomusicologue Kofi Agawu, « le motif de l'Africain musicien — qui implique une abondance de loisirs — se reproduit encore au vingtième siècle dans les ouvrages d'écrivains Africains et non Africains » (248 [nous traduisons]).

porteurs indigènes par rapport aux voyageurs européens, Gide ne semble pas démêler la part de l'intérêt dans le comportement de ces « braves gens... peu mûrs pour les revendications sociales » (963).

Le travail ethnomusicologique de Gide comporte des jugements politiques et moraux aussi bien que des appréciations esthétiques. Le double objectif de l'entreprise gidienne nous invite à lire le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* d'un point de vue à la fois esthétique et politique, afin d'élucider le rapport entre le style du texte et son but réformateur. Or une lecture des métaphores musicales à la lumière du programme réformateur de Gide révèle des contradictions fondamentales.

En parlant de la punition de Bambio, Gide fait preuve d'une certaine ironie, car il met toujours le mot « bal » entre guillemets (à la différence de Marc Allégret, qui parle du bal de Bambio sans guillemets dans ses *Carnets du Congo*). La ponctuation est son seul geste de résistance : les guillemets lui permettent d'user de ce mot tout en gardant ses distances. Son rapport trouble avec cette métaphore est aussi déconcertant pour nos oreilles contemporaines que fut l'emploi du quart de ton pour Gide, car il nous est impossible de déterminer l'intervalle d'ironie dans cet emploi du terme. Le fait que Gide n'arrive pas à intégrer cette expression dans son discours signale une certaine tension ; mais les efforts qu'il fait pour s'éloigner du discours colonial ne laissent que des traces assez faibles. Ainsi, la position de Gide vis-à-vis du discours impérialiste est caractérisée par une ambiguïté et une duplicité irréductibles. Gide joue sur les deux tableaux : il veut être réformateur, sans renoncer aux avantages de l'impérialisme.

Tout comme la musique africaine, le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* sont remplis de dissonances — non seulement entre les voix diverses, mais aussi à l'intérieur du discours gidien. Si les contradictions entre le discours musical et le programme réformateur de l'auteur sont impossibles à résoudre, elles suggèrent néanmoins des voies à suivre dans les recherches futures. Les dissonances du texte nous incitent à interroger les rapports de l'auteur avec l'impérialisme et le statut de ces récits « réformateurs » dans l'œuvre gidienne.

ŒUVRES CITÉES

Agawu, Kofi. « Representing African Music ». *Critical Inquiry*, 18 (1992), 245-66.

Allégret, Marc. *Carnets du Congo : Voyage avec Gide*. Éd. Claudia Rabel-Jullien. Introduction et notes par Daniel Durosay. Paris : Presses du C.N.R.S., 1987.

Chadourne, Jacqueline M. *André Gide et l'Afrique*. Paris : Nizet, 1968.

Gide, André. « Conférence de Bruxelles ». *BAAG* n° 80 (1988), 31-6.

—. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*. Paris : Gallimard, 1954.

Moutote, Daniel. *André Gide : L'engagement (1926 - 1939)*. Paris : SEDES, 1991.

Painter, George D. *André Gide*. New York : Atheneum, 1968.

Putnam, Walter C., III. *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*. Saratoga : Anma Libri, 1990.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York : Alfred A. Knopf, 1993.