LES IMAGES DU VOYAGE AU CONGO:
L'OEIL D'ALLEGRET

par

Daniel DUROSAY

UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

Commençons par un rappel des faits: Gide et Allégret se sont embarqués à Bordeaux le 14 juillet 1925, et y sont revenus le 31 mai 1926, au terme d'un voyage de 10 mois et demi, dont 9 sur le sol africain. Non pas, à proprement parler au Congo, car le Congo français n'a plus d'existence juridique ni politique depuis 1909, étant alors devenu l'Afrique Equatoriale Française, fédération des quatre colonies du Gabon, du Moyen Congo, de l'Oubangui-Chari, et du Tchad. La survivance du "Congo", dans le titre de la relation, manifeste l'ancienneté de ce projet gidien de voyage en pays de naguère, ou plutôt d'avant-guerre, et son adhérence originelle à la personne d'Elie Allégret, qui y effectua son premier ministère, de 1889 à 1903. Le retour de Gide eut lieu par le port de Douala, via le Cameroun, territoire enlevé à l'Allemagne depuis la guerre, placé sous mandat français par la SDN, et où le pasteur Allégret, chargé par le Ministère des Colonies d'y réorganiser les missions protestantes, venait de séjourner de 1919 à 1922.

De ce voyage, Gide a rapporté un Journal, conservé à la Bibliothèque Doucet¹. Interprété et remanié, sur certains points très précis (affaiblissement du coefficient personnel et intime, renforcement de l'élément polémique et politique), ce Journal est la matrice d'un livre quasiment feuilleton, si l'on pense à la publication par épisodes, échelonnés de 1926 à 1929, d'un ouvrage scindé, à dessein, en deux volumes, pour permettre à la polémique de mûrir et de porter ses fruits. *Voyage au Congo* fut prépublié intégralement dans la N.R.F. du 1er novembre 1926 au 1er avril 1927, avant d'être présenté en volume autour du 15 juillet 1927, quelques semaines après que le film du *Voyage au Congo* ait commencé sa

carrière en déchaînant le scandale à la Société des Missions protestantes du boulevard Arago, sa première salle avant le Vieux-Colombier, et quelques jours après une interpellation contre le ministère Poincaré, voulue par Léon Blum et le groupe socialiste pour exploiter les dénonciations de Gide. Bien que le débat parlementaire ait avorté pour des raisons de tactique électorale fort complexe, ce premier volume, le plus percutant des deux, eut au moins pour effet d'enclencher une polémique journalistique, notamment avec *Le Temps*, organe lié aux intérêts des Compagnies concessionnaires, qu'attaquait Gide. A l'automne, dans le dessein de relancer son offensive à l'occasion de la discussion du budget des Colonies devant le Parlement, Gide, de concert, semble-t-il, avec Allégret, rédige un article-bilan, sur les questions coloniales, qu'il intitule: "La Détresse de notre Afrique Equatoriale", et fait paraître dans la *Revue de Paris* du 15 octobre 1927 - au moment où s'annonce la publication du deuxième volume de sa relation, *Le Retour du Tchad*. La prépublication en est amorcée, sans conviction, dans la *N.R.F.* du 1er décembre, mais elle s'interrompt après le numéro de février 1928. Le volume est retardé jusqu'à la fin avril, pour être présenté, bon premier, à l'attention de la nouvelle Chambre issue des élections législatives des 22 et 29 avril 1928. Le troisième, et dernier acte du processus de publication est atteint avec l'édition monumentale des deux volumes réunis en un seul, dont Gide corrigeait les épreuves dès le deuxième trimestre 1928², mais dont la vente est, elle aussi, retardée, de plus d'un an, jusqu'en octobre 1929, c'est-à-dire après les retombées diplomatiques et parlementaires de la Conférence Internationale du Travail, consacrée(en juin) à la question du travail forcé aux colonies, par le B.I.T., de Genève, une dépendance de la S.D.N., dirigée par deux amis de Gide, Arthur Fontaine et Albert Thomas. En définitive, si la chronique éditoriale du livre nous apparaît si accidentée, c'est que l'auteur, durant ces trois années, l'a piloté, ce livre, dans les méandres de la politique, cherchant, à plusieurs stades, la meilleure opportunité, qui ne fut pas toujours évidente. Or - et l'on comprend maintenant que nous ayons choisi d'aborder

la question sous cet angle - pour l'essentiel, c'est par cette édition superbe de 1929, la dernière à laquelle l'écrivain ait apporté d'ultimes corrections, que furent enfin connues les photographies de Marc Allégret, dont nous allons parler.

Les 64 photos qu'elle expose rappellent, si besoin était, que Marc Allégret - et derrière lui, la famille Allégret - est le second protagoniste de ce grand voyage, assurément le plus lointain qu'ait jamais effectué Gide, "près duquel semblent de simples promenades tous ceux /qu'il a/ pu faire en Europe ou sur les bords méditerranéens de l'Afrique et de l'Asie"³. Justement cette envergure lui confère à nos yeux une valeur limite, une valeur de seuil existentiel. Or le pivot de l'entreprise est, sans conteste, le jeune Allégret. On peut tenir pour certain que, sans les 25 ans de Marc, jamais Gide, à 55 ans passés, n'eût risqué l'aventure, quelque envie qu'il en eût depuis l'adolescence. Fort heureusement Marc, à qui cet engagement avait été proposé dès le printemps 1924, pour lui permettre de s'affirmer, trouver sa voie, et compenser une première expérience professionnelle malheureuse, allait être l'organisateur et l'homme orchestre de l'expédition. "Secrétaire", était-il convenu. Mais ce titre extensif signifiait des occupations très variées: de documentation, avant le départ, et surtout d'intendant, sur qui l'écrivain se débarrasserait des problèmes matériels: le casse-tête des cantines, faites, défaites, et refaites; le recrutement des porteurs; et le ravitaillement. Secrétaire, Marc devait l'être aussi, au sens propre du terme, dans la mesure où il relayerait Gide dans les correspondances aux intimes: Schlumberger, Martin du Gard ou Coppet - et surtout par des prises de notes qui engrangeaient sur le vif documents, chiffres, témoignages, interrogatoires, auxquels l'écrivain pensait avoir recours ultérieurement pour la mise au point de sa propre relation. On ignorait généralement jusqu'ici que cette activité pour ainsi dire sténographique, en tout cas documentaire, fut aussi le déclic d'une écriture personnelle, qui engagea progressivement Allégret - non sans mimétisme, on s'en doute, vis-à-vis de Gide - dans la rédaction d'un Journal, tenu de manière assez continue,

sinon toujours soutenue, à partir du moment où le voyage prit un tour d'aventure, c'est-à-dire après qu'on eût quitté Brazzaville.

Ces *Carnets*, telle est du moins leur dénomination provisoire, à l'édition desquelles nous travaillons, offriront aux lecteurs de Gide, et plus généralement aux historiens, un complément de premier intérêt, s'agissant du voyage au Congo. Plus documentée que la relation de l'écrivain, celle de Marc reflète une curiosité de nature ethnographique, en même temps qu'une communion de sympathie et de sensibilité avec Gide à l'égard du monde indigène. Elle témoigne aussi d'un fantasme partagé de primitivité, dont le fil directeur est la notion d'harmonie, un épanouissement de l'homme, de son corps et de sa nudité, avec la nature. Sur un plan plus secret, ce journal lève donc un voile sur l'intimité des deux hommes et leur comportement érotique. Le biographe constatera qu'à cette époque, leur compagnonnage, s'il est fait de compréhension réciproque et de complicité, ne laisse place à aucune équivoque: les confidences d'Allégret, dans un texte non suspect de masquage, puisqu'il n'était pas promis à publication, sont celles d'un homme dont le désir s'adresse exclusivement aux femmes, de préférence à de très jeunes filles, pas même en fleurs, mais en bouton, adolescentes plutôt. Enfin de manière plus spécifique encore, ces *Carnets* fournissent la chronique au jour le jour d'un métier que le jeune homme apprend sur le terrain: il avait eu l'idée, vers la fin de l'été 1924, alors que le départ apparaissait encore imminent, d'ajouter à toutes ses fonctions celle de photographe et de cinéaste. Au bout du compte, le bilan de ce voyage pour Marc Allégret est au moins aussi impressionnant que pour Gide: un ensemble de notes, dont l'intéressé, visiblement trop passionné par son film, n'a pas songé à faire un livre; une série de 700 plaques photographiques, dont quelques unes seulement sont connues par divers magazines et par la grande édition du *Voyage au Congo*; enfin le fameux film, hélas invisible, d'une heure et demie après montage, qui constitue la grande énigme, car on n'en sait presque plus rien.

C'est pourquoi l'on s'en tiendra pour le moment à l'examen de ces morceaux très choisis que sont les photos publiées dans le

Voyage au Congo. Encore que la perspective d'un "reportage" soit évoquée çà et là par Allégret comme par Gide, il n'est pas sûr que le mot convienne au but visé par l'opérateur, ni à l'état des techniques. Les clichés d'Allégret n'ont en effet que peu de rapport avec la pratique journalistique du reportage, fondée sur la rapidité et la mobilité, face à l'événement en train de se faire. Phénomène alors naissant, le reportage photographique, stimulé par l'essor des magazines illustrés, caractérise essentiellement l'Allemagne d'après-guerre, et la révolution de la photographie "candide", la photo inaperçue des sujets, qu'on prend sur le vif, introduite par un von Salomon, en l'espace de cinq années, de 1928 à 1933, est légèrement postérieure au voyage au Congo. Elle supposait, au préalable, une évolution des techniques, dont Allégret ne put bénéficier: abandon du flash, pour les prises d'intérieur ou de nuit; diminution des temps de pose, et par voie de conséquence abandon du trépied⁴ - ces allègements allaient permettre au photographe de se faire publier. On peut donc affirmer qu'à la date de 1925, Allégret, lorsqu'il part au Congo, n'a pas les moyens d'un "reportage" proprement dit. Si des changements s'esquissent dans la pratique photographique, ils sont trop récents pour qu'un débutant puisse les prendre en compte. Eût-il disposé de ces moyens nouveaux, d'ailleurs, il n'est pas sûr que son sujet les eût nécessités: la nervosité du reportage convenait aux agitations de l'Europe civilisée; elle ne s'imposait pas pour peindre une humanité primitive, étrangère à ce mouvement.

Mais s'agissant d'un voyage, l'autre possibilité du reportage, surtout depuis le retentissement de *Nancouk*, en 1922, était naturellement la voie documentaire, soit pour témoigner de l'aventure vécue par l'Européen, soit pour rendre compte du spectacle exotique. Ces deux options ont été expressément refusées par Allégret, dans un texte rédigé à propos de son film, en mai 1928, où le cinéaste expose ses principes, les difficultés d'application, et répond, sans le dire, aux craintes manifestées, quant au respect du naturel, par l'auteur du *Retour du Tchad*. "Nous avons délibérément supprimé de notre film", écrit le

cinéaste, "tout ce qui pouvait rappeler proprement le voyage, tout ce qui pouvait donner l'idée d'effort, de risque ou d'aventure"⁵. Ce parti-pris se vérifie dans la série photographique, qui propose juste ce qu'il faut de confiance ou de chronique pour attester de la réalité du périple - quelques photos-souvenirs, et des plus prosaïques: deux campements mal définis, l'un, au tout début, en guise de présentation; le second, au milieu du livre, "dans la savane entre Pouss et Ginglei"⁶; quelques portraits de Gide, et de Dindiki, son animal fétiche. Portrait sans réciproque: on n'en trouve pas de Marc, car il semble que Gide, considérant la photographie comme le domaine réservé de son compagnon, n'ait, à aucun moment, pressé le déclic. Symbole humoristique de l'effacement volontaire de l'opérateur, n'ambitionnant que le rôle d'"observateur secret", l'ultime cliché du volume, signant élégamment son oeuvre: "l'ombre de Marc Allégret à cheval"⁷, l'oeil au viseur, imprimant sa silhouette effilée sur le sol africain. En fait d'obstacles rencontrés, seuls deux clichés, placés l'un à la suite de l'autre, rappellent le passage d'un "pont de liane"⁸, mais ils témoignent surtout de la beauté arachnéenne de l'ouvrage.

Côté matériel, l'équipement se réduisait à deux appareils, l'un pour la photographie (un Plaubel Makina fabriqué, comme la plupart des matériels de précision, à Francfort, autour de 1925), l'autre, pour le cinéma (un Debrise, de conception française, généralement nommé Sept dans les *Carnets*). Facilement transportable, le Plaubel était un appareil adapté à l'usage recherché: il se rangeait, une fois le soufflet replié, dans un étui de transport solide et peu encombrant; d'une appréciable souplesse d'utilisation, puisque grâce à l'ouverture de l'objectif, assez poussée pour l'époque - un Auticomar f/2,9 - il autorisait le travail en lumière difficile; seul, l'approvisionnement en plaques, au format 6 1/2 x 9, pouvait faire difficulté, sur un plan pratique, eu égard aux risques de casse au cours d'incessants déplacements. Mais l'appareil à plaques est encore pour longtemps la norme professionnelle, car d'une part il offrait une image grande et fine, dès la prise de vue, et d'autre part les plaques étaient alors beaucoup plus sensibles que les films

existants. Il faut se souvenir que le Leica, l'appareil 24X36 à pellicule, destiné à transformer les conditions du reportage, entre 1935 et 1940, n'apparaît qu'à la Foire de Leipzig, l'année même du départ au Congo. Le Plaubel offrait encore plusieurs possibilités de cadrage, non seulement au moyen du classique viseur optique, mais encore sur le verre dépoli, et enfin à l'aide d'un viseur de cadre, rabattable, délimitant une large surface, de dimensions sensiblement équivalentes à celles du boîtier. Ces multiples possibilités créaient sur le plan technique, les conditions favorables à l'esprit de *composition*, si frappant dans la plupart des clichés d'Allégret.

Ce souci était de toute évidence renforcé par les contraintes de la pose, qui ne pouvait descendre au-dessous d'une seconde, ou d'une demie. Or ici la contrainte devient style. La réussite évidente d'Allégret photographe est d'abord une affaire de tempo; elle tient à l'accord entre son sujet et sa technique. Ce sujet - une "humanité sans histoire"⁹ - qui vit au rythme lent d'une existence étale, censée soustraite aux convulsions de l'histoire, depuis que la paix française a communiqué sa sérénité, ne connaît d'événements que répétitifs: gestes du quotidien, rites et coutumes. Pour qui pratique à la fois photographie et cinéma, la pose, face au cinéma voué au mouvement, au fugitif, au changeant, devient le privilège esthétique de la photographie, l'occasion d'un arrêt prolongé du regard, propice à la contemplation, à l'idéalisation.

D'où la prédominance des nudités, car le corps humain est ici la grande étude. Dans les nus féminins, les plus nombreux, rien d'agressif ou de violent ne vient troubler le plaisir du regard. En règle générale, dans la série du *Voyage au Congo*, le labeur n'est pas représenté, sinon sous des formes domestiques atténuées: un seul cliché met en scène des maçons au travail à Fort-Lamy¹⁰. Les corvées, comme le désherbage des pistes, réservé aux femmes, les mutilations coutumières, comme les plateaux des femmes Massa-Mousgoum, choquantes pour la délicatesse européenne, les maladies, les effets de la vieillesse, les clichés à résonance politique - il y en eut, nous le savons par Gide, comme ce cortège d'enchaînés venus de Dangolo¹¹ - tous ces aspects déplaisants, que mentionnent

épisodiquement les *Carnets*, ont été éliminés. Le photographe ne donne à voir que des corps jeunes, des seins fermes, des bustes faits au tour. C'est donc qu'à travers la figuration du réel, les images d'Allégret concrétisent surtout une représentation imaginaire: lieu privilégié, lieu d'émergence du fantasme. Assurément par cette vision d'une humanité sereine, en accord avec son corps au point de l'oublier, Allégret communique de plain pied avec le fantasme gidien d'harmonie. La grâce des études féminines en tempère l'érotisme; et la nudité, familière à la vie africaine, nudité douce, sans les vertus provocantes qu'elle exhibe dans les civilisations du vêtement, en vient à susciter une esthétique presque puritaine du dépouillement, pour atteindre, au-delà d'un pittoresque équivoque ou accrocheur, une sorte d'universel humain, fait de gestes et sentiments simples: amour, méfiance, joie, curiosité, à l'état natif.

Cette sorte de puritanisme, on s'en doute, ne ferait pas bon ménage avec la religion. Devant elle, Marc Allégret sut le défendre, dans les lettres échangées, lors de la présentation du film, en juin 1927, avec les pasteurs Muller et Couve, responsables de la Société des Missions Protestantes. Plus tard il y revint dans les *Cahiers de Belgique*, et Gide usa du même argument dans la conférence prononcée à Bruxelles pour la sortie du film, en juin 1928¹². Face à ses détracteurs, le principe d'esthétisation des corps se justifiait comme une *captatio benevolentiae*, comme une pédagogie du regard européen, invité à déposer ses préjugés sur le grotesque des nègres, en lui montrant chez eux la grâce des formes et l'élégance des gestes. Mais ces intentions ennoblissantes étaient-elles exemptes d'effets pervers ? De nombreux portraits témoignent certes d'un désir de rapprochement avec l'indigène. D'où vient pourtant qu'à la longue on sente en eux les instructions du metteur en scène, et qu'au lieu du naturel à l'état pur, une sorte de contrainte s'insinue dans les regards - des regards dirigés, rarement de face - et les poses, parfois si subtilement étudiées qu'elles trahissent l'autorité d'un maître d'oeuvre: un regard élégant, mais colonial, qui neutralise le sujet - devenu bel objet - pour le plasticien.

De ce risque, de cette contradiction qui naît d'une aspiration

simultanée au naturel et à l'oeuvre d'art, le photographe sans doute était conscient. Et du reste Gide l'en avait averti:

"/.../ il me paraît", lit-on dans *Le Retour du Tchad*¹³, "que ce qu'il y aura de mieux dans ces vues prises (et sans doute il y aura de l'excellent) sera obtenu par un heureux hasard; des gestes, des attitudes sur lesquels précisément l'on ne comptait pas. Ce dont on convenait par avance restera, je le crains, un peu figé, retenu, factice. 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; car toute la grâce est perdue de ce que l'on prétend leur faire refaire. Le plus souvent, c'est après que Marc a cessé de tourner, immédiatement après parfois, que le geste naïf, exquis, ininventable, irrefaisable est donné. On dit à cette mère d'abreuver son enfant; elle le fait tant bien que mal; on lui dit de pencher plus à droite ou plus à gauche laalebasse qu'elle incline vers la soif de l'enfant. Puis, sitôt après, je la vois, posant à terre laalebasse, prendre une poignée d'eau qui ruisselle par le pouce tendu en manière de tétine jusqu'à la bouche du poupon. C'est charmant; un geste inconnu, je crois, de nos mères françaises, si paysannes qu'elles soient. Mais hélas! Marc ne tournait plus. On veut le réobtenir. Mais l'enfant n'a plus soif; il pleure, il se rebiffe... Le poing de la femme vient devant la figure du mioche; on ne comprend plus; on ne s'explique plus le geste; rien n'y est plus. Ah! que n'a-t-il su saisir tout cela par surprise! Tout ce que l'on dicte est contraint."

Ce plaidoyer pour la prise immédiate et "candide" fait, indirectement, comprendre à quel point le cinéaste, tiraillé entre une exigence de beauté spontanée et les contraintes de réalisation, imposées par la brièveté des étapes et l'imprévisibilité de la lumière, à quel point Allégret procédait en metteur en scène, et s'écartait d'un cinéma-vérité encore à naître. Ne suivait-il pas, en cela, l'exemple du documentaire américain, d'un Flaherty, son modèle,

qui, lors du tournage de *Nanouk*, avait construit un igloo géant, sans commune mesure avec l'igloo réel, à seule fin de reconstituer plus à son aise la vie intime d'une famille esquimaude¹⁴ ? Mais après tout l'observation de Gide s'applique au cinéma de Marc; il se peut qu'elle ait moindre valeur pour sa photographie. Car la thématique préférée d'Allégret photographe est la scène d'intimité, à sujet unique, souvent en buste, ou bien à deux ou trois personnages au plus: scènes domestiques de bain, coiffure, ou maternité, propices entre toutes à la sympathie, à la confiance entre l'opérateur et son modèle. Peu de scènes collectives, plus difficiles à régler: les danses, parce qu'elles sont mouvement, sont réservées au cinéma; tout au plus sur la fin du voyage, quelques tableaux d'apparat, comme la cour du sultan de Bibémi, peignant surtout un relief humain: l'hégémonie du chef, saillant au premier plan, qui fige le cercle qui l'entoure. A cause de la monotonie, de l'absence de relief marqué, de lointains brumeux, on ne trouve guère non plus de paysages ou de panoramas: au mieux quelques vues intérieures de vilalges. Mais rien sur leur vie nocturne, sur les feux et les danses; la grande forêt qui polarisait tellement l'imagination des voyageurs en partance, est pareillement absente: les sous-bois ne garantissaient pas un éclairage suffisant. Tous ces manques font partie des regrets du photographe, ici limité par la technique, quand il n'a pas été trahi par le climat. Sa correspondance fiévreuse avec Gide, dans les semaines qui ont suivi son retour à Paris, fait état de déconvenues douloureuses, tant le déchet, pour les plaques et pour les bobines du film, paraît avoir été important. "C'est pire que toutes les catastrophes que j'imaginai", confie-t-il le 11 juin 1926, "/.../ tu n'imagines pas quelle torture sont ces séances d'examen des négatifs. /.../D'après ce que je vois des négatifs inutilisables(des Massas) les scènes prises étaient des merveilles." Et le 15 juin: "Pendant que je travaillais chez G.M.Film, le directeur, M.Mauria, est venu me voir. Il m'a montré que bien des choses que je croyais mal exposées, avaient en réalité été décomposées par la chaleur, qui a presque transformé certaines bandes négatives en positifs". Le suspense pathétique se poursuit

encore le 2 juillet: "Je développe. Quelques choses assez bien. Malheureusement toutes les plaques de la région forêt sont gâtées et donnent des résultats très médiocres."¹⁵.

Dans les photos qui subsistent, la recherche esthétique traverse, de manière constante, les préoccupations documentaires, et les transcende: l'harmonie l'emporte toujours sur le spectaculaire. Au vrai cette impression d'harmonie doit beaucoup à l'admirable tonalité sépia uniformément répandue. Par elle, ce n'est pas tant l'effet réaliste qui est cherché - l'adéquation naturelle du coloris à la race - mais, au-delà de cet accord, une unité de ton, et, si l'on peut dire, de matériau, transmutant le réel en oeuvre d'art, tirant la photo tantôt vers la gravure, tantôt vers la sculpture, lorsque l'opérateur saisit "le jeu du soleil sur les peaux mates ou que l'eau vient de rendre luisantes comme du bronze poli..."¹⁶

On peut regretter que cet ensemble de photos du Congo constitue une réussite isolée et un peu marginalisée par rapport à l'oeuvre cinématographique de Marc Allégret. A ce relatif abandon, plusieurs causes. Dans un premier temps, c'est-à-dire jusqu'à l'été 1927, il semble que le montage et l'exploitation du film aient mobilisé toutes les activités du jeune homme. Par la suite le délai apporté à la grande édition du *Voyage au Congo*, qui ne fit connaître ses photos qu'au moment où le livre était sorti de l'actualité polémique qui avait assuré son succès, ce délai ne fut-il pas un facteur de découragement ? Quelques publications fragmentaires, ici et là, en France et à l'étranger, entre 1927 et 1928¹⁷, n'apportaient jamais que des satisfactions mineures. Envisagé à l'automne 1927¹⁸, en collaboration avec le Dr Muraz, médecin colonial, auteur d'un album photographique remarqué par les voyageurs dès avant le départ¹⁹, un projet de livre illustré sur les Saras, côtoyés de près à Fort-Archambault, n'aboutit pas. Ainsi l'album congolais de Marc Allégret resta sans suite. Peut-être parce que cet incontestable succès de la pédagogie gidienne restait trop organiquement lié, trop tributaire du *Voyage au Congo*, comme le film du reste, pour lequel Gide ne consentit pas d'autre titre que celui de son propre livre; ou bien, plus vraisemblablement, parce que, à partir de cette expérience ju-

melle de l'image, fixe et animée, l'ambition de Marc le portait décidément vers la mise en scène et le cinéma. Dans cette progression, les vertus analytiques de la photographie - l'arrêt réfléchi, le souci de composition - valaient comme apprentissage formel de l'image. A travers ses illustrations, le livre tardif de 1929, pour un peu livre-souvenir - livre-tombeau ? - d'une expérience commune, ce livre-cadeau témoigne de ce qui fut, pour le débutant, une école du regard.

NOTES

1. Journal, cahiers 45 à 48, gamma 1603 à 1606, du 15 juillet 1925 au 13 mai 1926.
2. A l'impression fin mars 1928 (lettre à F.-P. Alibert, 29 mars 1928, Corr. G-A., p.332), corrigées dès le 1er mai (lettre à D. Bussy, 1er mai 1928, CAG 10, p.158), achevées à la date du 10 mai (lettre à R. Martin du Gard, Corr. G-MG, I, p.343); ces épreuves occupent encore l'auteur le 9 juin (Journal I, 881).
3. Brouillon du "Nouveau Voyage au Congo" paru dans L'Illustration, du 10 juin 1950, reproduit dans A.Goulet, "Le Voyage en A.E.F. dans L'Illustration, B.A.A.G.n°67", p.58.
4. Voir G. Freund, Photographie et société. Seuil, col. Points/Histoire, notamment: "Naissance du photojournalisme en Allemagne", pp.105-130.
- 5 "Voyage au Congo", Les Cahiers de Belgique, mai 1928, n°4, pp.138-143.
6. Gallimard, éd. 1929, pp. 5 & 216. 7. Ibidem p.276.
8. Ibidem pp. 88 & 90. 9. "Voyage au Congo".
10. Gallimard, éd. 1929, p.150. 11. VC., Pléiade, p.777.
12. Les Nouvelles littéraires, 23 juin 1928, p.1.
13. RT., Pléiade, p.925.
14. Voir G.Sadoul, Histoire du cinéma mondial, Flammarion, 1949, p.255.
15. Lettre inédite de Marc Allégret à Gide, collection particulière.
16. "Voyage au Congo".
17. Quatre photos, sur les Massas, dans l'Illustrated London News du 15 janvier 1927, pp.92-93; autant dans le Wereldkronik de Rotterdam du 9 février 1927; trois, dans Le Monde colonial illustré, n°45, mai 1927, p.107. trois, pour accompagner un article de Gide sur les Massas, dans L'Illustration, 5 mars 1927, pp.236-7; sept, dans Les Cahiers de Belgique, mai 1928, n°4, pp. 138-143. Rappelons qu'une trace de la rétrospective consacrée aux photos de Marc Allégret par le festival d'Arles en 1982, avec une présentation de Gilles Mora, figure dans: "André Gide au Congo", Photo, août 1982, n° 179, pp. 72-7 et 81, avec 12 clichés de Marc Allégret. L'Album Gide de la Pléiade (Gallimard, 1985) a révélé quelques inédits supplémentaires, pp. 174-181.
18. Lettre inédite de Gide à Marc Allégret, 11 octobre 1927, collection particulière.
19. Muraz (Dr. G.), Sous le grand soleil chez les primitifs. Images de l'Afrique Equatoriale. Préf. de P. Mille. Coulommiers, Imp. Brodard, 1923, XV-197 p., 80 photos. La lecture de l'ouvrage est attestée par les lettres de Marc Allégret à Coppet,, 16 mai 1925, archives Daniel de Coppet, et de Gide à Coppet, 16 mai 1925, reproduites dans Sedat-Jobe, L'Expérience africaine d'André Gide (1925-1926). Grenoble, Thèse de IIIème cycle, 1976, pp.15-19.