

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 révélera. 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'enroband 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 occupions 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 remodelage. 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 ceinturent et enfilent des pantalons. Marc m'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 débatta (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'Esme 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 déplaise 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 Trévisé, 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 révévés 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'émut, 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 outrepassé 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. *Cinéamémoire*, 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.