

## Réflexions d'André Gide sur le Cinéma

par  
C. D. E. TOLTON

André Gide ne laissa aucun texte de théorie sur le cinéma comparable par son étendue à ceux qu'il publia sur le roman ou le théâtre <sup>1</sup>. Ses propos sur le cinéma sont la plupart du temps bien brefs, dispersés partout dans son *Journal*, dans des lettres à ses amis, ou rapportés par des témoins comme la Petite Dame ou Robert Levesque. Mais en les recueillant et en les regroupant, on réussit à dégager une pensée sérieuse et homogène sur le cinéma, une pensée pourtant dont on a parfois oublié l'originalité à cause du passage du temps et des commentaires de théoriciens plus récents. Nous essaierons de présenter ici cette pensée en suivant la chronologie de son expression, sinon toujours de sa gestation.

C'est avec le cinéma parlant que cet artiste — dont les outils étaient, après tout, les mots — commença à formuler les premières bribes de sa théorie du film. André Lang, par exemple, décrit deux entrevues qu'il eut avec Gide en 1929 <sup>2</sup>. Lors de la première rencontre, Gide avait répondu avec franchise à toutes les questions posées. Le revoyant quinze jours plus tard, Lang s'attendait donc à la même spontanéité. Mais après une question peut-être indiscreète, Gide a coupé court à l'entretien formel, profitant pourtant de la présence d'un interlocuteur intelligent pour discuter pendant une heure entière du cinéma sonore. Il ne faut pas oublier le phénomène nouveau que constituait alors l'introduction du son au cinéma !

En 1930, Gide fut soudain amené à approfondir sa réflexion sur le cinéma, après avoir accepté une invitation de la *Revue du Cinéma* à participer à un numéro spécial en « Hommage à King Vidor ». Gide a profité de ce moment pour exprimer sa déception passagère au sujet d'un art

---

1. Nous pensons au *Journal des Faux-Monnayeurs* (Paris : Gallimard, 1927) et au discours « L'Évolution du théâtre », *Œuvres complètes*, t. IV (Paris : NRF, 1933), pp. 199-218.

2. Lang, « Le Moraliste André Gide », *BAAG*, n° 33, janv. 1977, pp. 60-5.

« qui doit tabler aussitôt sur l'assentiment du plus grand nombre », plainte qui avait été heureusement affaiblie par *Hallelujah !* qui lui paraissait s'adresser exceptionnellement « à la fois à la masse et au *happy few* comme toute œuvre d'art devrait faire <sup>1</sup> ». L'intelligence, le lyrisme, l'ironie et la subtilité de *Hallelujah !* étaient donc responsables de la réconciliation personnelle de Gide avec cet « art » qui parfois ne lui paraissait guère mériter ce titre. Ce film pourrait selon lui rassurer tous ceux qui s'étaient résignés à croire que la banalité des images et l'in vraisemblance de sentiments forcés du cinéma resteraient toujours « indignes d'occuper l'attention des honnêtes gens ».

C'est avec Roger Martin du Gard que Gide semblait le plus aimer parler de la créativité littéraire. Il est donc normal que Gide ait aussi choisi de partager avec son ami son admiration pour le film *Jean de la Lune* (Jean Choux, 1931), qu'il venait de voir pour la troisième fois et qu'il comparait à la pièce — également relue — pour arriver à la conclusion que ce film était d'une originalité extraordinaire — à savoir ni cinéma (comme il le connaissait) ni théâtre, mais « comme le premier produit étalon, d'une race nouvelle obtenue par ce croisement qui jusqu'alors n'avait produit que des bâtards indignes de vivre <sup>2</sup> ». Il est pourtant dommage que Gide n'ait pas précisé ce qu'il trouvait de spécifiquement « nouveau » dans ce film et qu'il n'ait pas exprimé d'une manière aussi personnelle sa conception de la « spécificité filmique », un sujet qui continue à intéresser les théoriciens de nos jours.

Ce sont les films d'Alexander Korda, *Marius* aussi bien que *La Dame de chez Maxim's*, qui illustrent le mieux ce que Gide avait en horreur à cette époque, à savoir notamment la capacité d'un film à engourdir l'imagination du spectateur. Tout est montré, rien n'est suggéré <sup>3</sup> ! *Marius* amena aussi Gide à s'interroger sur ce qui était de nature à distinguer le jeu d'un acteur dans une comédie et dans une tragédie. Il lui plaisait d'imaginer comment Raimu, vedette de *Marius*, aurait interprété Othello. Au grand plaisir de Gide, Marc Allégret, à qui il avait fait part de ses

1. André Gide, « *Hallelujah !* », dans « Hommage à King Vidor », numéro spécial de la *Revue du Cinéma* (1<sup>er</sup> juin 1930), repris dans le *BAAG*, n° 32, oct. 1976, pp. 43-5. La *Revue du Cinéma* avait eu comme titre, depuis sa fondation en 1928 jusqu'au n° de mai 1929 (n°s 1-3), *Du Cinéma, revue de critique et de recherches cinématographiques*. Elle continua d'être publiée sous son nouveau titre jusqu'au n° 29 (1931). Sa publication fut suspendue de déc. 1931 à sept. 1946.

2. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance* (Paris : Gallimard, 1968), t. I, p. 474.

3. *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1939), p. 1083.

idées, lui montra un texte où Martin du Gard avait déjà exprimé la même opinion concernant le talent de Raimu<sup>1</sup>.

Il semblerait inévitable que Gide, qui avait plaidé si souvent en faveur de la liberté de l'individu et de l'artiste, en vint à discuter la censure au cinéma. Mais il est étonnant que la seule fois qu'il ait abordé ce sujet, ce fut pour condamner la présentation d'un film pour adultes (au titre peu équivoque : *On cherche un amoureux*) programmé à la même séance qu'un autre (*Les Seigneurs de la jungle*) que l'on avait tapageusement affiché « pour enfants ». Gide, qui était allé voir ce film en compagnie de trois enfants, dont sa fille alors âgée de dix ans, fut outré<sup>2</sup>. À la sortie du cinéma, il laissa clairement entendre qu'il avait l'intention d'envoyer une protestation à *La Gazette de Lausanne*, ville où la séance avait eu lieu. Gide, on le constate, croyait alors devoir agir en père responsable plutôt qu'en adversaire de la censure.

À plusieurs reprises pendant les années 30, Gide parle de la capacité de certains films à divertir le spectateur au point de faire oublier à ce dernier ses problèmes personnels. D'après lui, ce serait le cas, par exemple, de *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933), avec Eddie Cantor<sup>3</sup>. C'est ce genre de film qu'il souhaitait voir le soir où, en 1936, il est entré dans un petit cinéma « comique » et pas cher après avoir rendu visite à la famille perturbée d'Eugène Dabit peu après sa mort<sup>4</sup>. La tendance de Gide à se laisser séduire par les films bien ficelés faisait de lui un spectateur idéal. De la même manière que les bons films comiques le faisaient rire, un film triste pouvait facilement le faire pleurer. Quand Claude Mauriac lui a avoué que le jeu de Greta Garbo dans *La Dame aux camélias* (George Cukor, 1937) lui avait fait verser des larmes, Gide s'est écrié : « Moi aussi, bien sûr... Mais cela m'arrive si souvent au cinéma ! Et j'ai un peu honte de mes larmes, lorsque la lumière se rallume...<sup>5</sup> »

Gide fondait sa critique du cinéma en tant qu'« art » sur un critère bien solide. Il ne pouvait pas croire à un art qui vieillissait aussi rapidement. Il aimait revoir les films qui lui plaisaient. Mais tous les films ne résistaient pas aussi bien que *Jean de la Lune* à une deuxième ou troisième vision. En 1935, par exemple, en revoyant *Le Voleur de Bagdad*

---

1. Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 519.

2. *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris : Gallimard, 4 vol., 1973-77), t. II, p. 362.

3. *Journal 1889-1939*, p. 1204.

4. *Ibid.*, p. 1256.

5. Claude Mauriac, *Conversations avec André Gide* (Paris : Albin Michel, 1951), p. 54.

(Raoul Walsh, 1924), il remarqua que « [ce film] qu'on admirait tant il y a cinq ans n'est maintenant plus supportable <sup>1</sup> ». Robert Levesque (qui cite cette remarque) aurait pu rappeler à Gide qu'il revoyait pendant l'époque du cinéma parlant un film *muet*. *Naturellement* on ne pouvait plus espérer regarder alors un film muet de la même manière ou avec le même plaisir qu'un lustre plus tôt.

La question de l'adaptation de romans à l'écran revient par intervalles dans les remarques de Gide sur le cinéma. En général, son attitude est généreuse. Puisqu'il reconnaissait que les adaptations cinématographiques sont de nouvelles créations artistiques, il pouvait sans peine pardonner à un réalisateur comme Clarence Brown dans son adaptation d'*Anna Karénine* (1935) d'avoir été infidèle à sa source <sup>2</sup>. Ce qui était, à ses yeux, nécessaire, c'était un *respect* pour la matière adaptée. Gide pouvait donc accepter assez facilement les changements que le film de Jean Delannoy apporta à sa propre *Symphonie pastorale* en 1943 <sup>3</sup>. Mais dans le cas d'un film qui ne respecte à aucun degré l'esprit de sa source littéraire, Gide peut se montrer sans pitié. Par exemple, la Petite Dame et lui ont condamné en des termes non équivoques l'adaptation allemande des *Frères Karamazov* (Fédor Ozep, 1931), qu'ils jugent « bien bien mauvais, [car] rien ne surnage du roman réduit à un fait divers <sup>4</sup> ».

Gide devint de plus en plus sensible à l'importance, pour chaque film, du metteur en scène. Inutile de dire que la présence de Marc Allégret ne pouvait pas le laisser indifférent au rôle essentiel du metteur en scène dans la réalisation d'un film. Ainsi, par exemple, après avoir extrêmement admiré, un soir, avec la Petite Dame, *Le Vandale* (*Come and Get It*) de Howard Hawks et de William Wyler, le lendemain, ils se précipitèrent voir un film qu'ils croyaient avoir été réalisé par l'un d'eux. Malheureusement, le film (*San Francisco*) était d'un autre réalisateur (W.S. Dyke, 1936) et leur sembla « moins bon <sup>5</sup> ». Gide avait déjà été bouleversé par *Scarface* de Hawks en 1932, et deux ans après avoir vu *Le Vandale*, il allait encore une fois reconnaître le mérite d'un film de Hawks, *Les Anges seuls ont des ailes* (*Only Angels Have Wings*, 1939) <sup>6</sup>. C'est ainsi que, par trois fois, il a montré son admiration pour un « auteur » hollywoodien, et ceci bien avant les théoriciens des *Cahiers du Cinéma*. Mais

1. Robert Levesque, « Journal inédit », BAAG, n° 64, oct. 1984, p. 608.

2. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 519.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 27.

4. *Ibid.*, t. III, p. 130.

5. *Ibid.*, t. III, p. 6.

6. *Ibid.*, t. III, p. 146.

est-ce qu'il aurait pu identifier les liens qui unissent ces trois films qu'il avait tant aimés, à part le plaisir qu'ils lui avaient tous apporté ? Est-ce qu'il aurait pu dégager les éléments thématiques et stylistiques qui indiquent que ces trois films étaient nés du même réalisateur ? Qui sait ? Gide ne nous en dit rien.

En 1938, deux pages de réflexions « Sur l'acteur du cinéma » (pages inédites jusqu'en 1977), révélèrent à quel point Gide pouvait être « visionnaire » en abordant pareil sujet <sup>1</sup>. Il commence par envisager la notion selon laquelle l'acteur de cinéma est obligé d'« incarner un personnage », tandis qu'il est toujours acceptable pour l'acteur de théâtre de « jouer un rôle ». Puis, il aborde la question de l'optique relative du spectateur, au cinéma, contrôlée par « l'objectif qui capta la scène » pendant le tournage et de celle du spectateur immobile, au théâtre, qui regarde la pièce de son siège dans la salle. Enfin, il arrive à l'observation assez ironique que le cinéma, qui tente la plupart du temps de créer un réalisme total (tandis que le théâtre ne présente qu'un simulacre de la réalité), est limité à deux dimensions « jusqu'à présent du moins ». Ces derniers mots (que nous soulignons) démontrent que Gide semble avoir prévu la possibilité d'une évolution dans la technologie cinématographique et de l'introduction, un jour, d'une troisième dimension dans l'image, phénomène dont on allait n'être — brièvement — témoin que quelques années après sa mort.

Dans ce même texte, Gide souligne que « tout l'effort du cinéma tend, sinon à écarter de l'art, du moins à confondre art et réalité ». Il se dit d'avis qu'on ne pourrait jamais imaginer un personnage des films de l'époque s'exprimant en alexandrins ou à la façon d'une Lady Macbeth. En lisant ce passage aujourd'hui, on peut mieux comprendre son étonnement et son plaisir quand, pendant les années 40, il a vu les films shakespeariens de Laurence Olivier <sup>2</sup>. Enfin, lui semblait-il, le cinéma ne serait plus destiné simplement à toucher « le grand nombre », mais pourrait aussi s'adresser parfois « To the Happy Few » qui ne seraient sans doute pas mécontents de devenir de cette façon un peu plus nombreux. Gide s'était-il écarté tellement des préoccupations de son article sur *Hallelujah* ! ? N'avait-il pas enfin trouvé le metteur en scène insolite, capable après tout de combler ses rêves d'un cinéma idéal ? Car ce sont quelques-

1. BAAG, n° 35, juillet 1977, pp. 72-3.

2. Gide a vu *Henri V* (1946) à plusieurs reprises en 1947 (v. Claude Mauriac, *op. cit.*, pp. 282-3). Son admiration pour le *Hamlet* d'Olivier (1948) apparaît dans sa correspondance avec Dorothy Bussy (*Correspondance*, t. III, Paris : Gallimard, 1982, p. 570). Mme Bussy, sœur de Lytton Strachey et traductrice d'André Gide, ne partageait pas entièrement cette admiration.

unes des valeurs du film de King Vidor qu'il a retrouvées dans l'œuvre d'Olivier. Et ce sont des valeurs que l'on doit appeler « littéraires ». En effet, comme on pouvait s'y attendre, Gide n'allait jamais trop s'éloigner du modèle littéraire pour établir ses critères personnels permettant d'identifier l'excellence d'un film de fiction.

Mais ce n'était pas seulement le cinéma de fiction qui intéressait André Gide. Dès les années 20, il prit un vif intérêt aux films documentaires. Des films de Robert Flaherty, par exemple, sont au nombre de ceux que Gide a loués avec la plus grande ferveur. Au moment où Marc Allégret filmait pendant leur voyage en Afrique en 1925-26, c'est certainement aux films de Flaherty que Gide pensait parfois. Des passages du *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad* indiquent que Gide ne trouvait pas tout à fait honnête — dans le contexte d'un film dit « documentaire » — la méthode de Flaherty qui consistait à imaginer des scènes pour des indigènes que l'on guiderait dans des répétitions avant de les filmer. C'était d'ailleurs la méthode suivie par Allégret, tandis que son ami plus âgé, en préférant capter sur la pellicule des gestes ou des activités spontanées, s'alignait plutôt sur la notion de cinéma-vérité, notion qui ne serait discutée, pratiquée et vénéralisée que pendant les années soixante ! En regardant filmer son ami, Gide dit :

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 <sup>1</sup>.

Mais il admet qu'il y a parfois des raisons pour lesquelles les méthodes d'Allégret et de Flaherty peuvent sembler préférables — par exemple, quand on est trop pressé pour pouvoir attendre quelque plan intéressant que le hasard ne va pas nécessairement fournir au cinéaste <sup>2</sup>.

C'est la Deuxième Guerre mondiale qui amena Gide à réfléchir encore plus sérieusement à l'importance que pourrait avoir le cinéma documentaire. En décembre 1941, il assista à la projection d'un documentaire antibolchevique. Sa réaction est sans ambiguïté :

Le film était des plus pénibles ; lors même que toutes les vues seraient

1. *Le Retour du Tchad*, dans *Journal 1939-1949 — Souvenirs* (Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954), p. 925.

2. *Ibid.*, p. 932. Pour une analyse complète du débat entre Gide et Allégret concernant l'esthétique du cinéma documentaire ainsi que le tournage et le titre de *Voyage au Congo*, v. Daniel Durosay, « Images et imaginaire dans le *Voyage au Congo* », *BAAG*, n° 80, oct. 1988, pp. 9-30.

honnêtement prises et ne nous présenteraient rien que d'authentique, cette possibilité qu'a la caméra de choisir et de ne présenter qu'une face de la réalité l'invite aux pires tromperies <sup>1</sup>.

Pourtant, emballé par le choix astucieux des prises de vue, le public nombreux assistant à cette séance a beaucoup apprécié le message du film qui a inspiré la réflexion de Gide. Les films allemands de l'époque lui semblaient, bien sûr, les plus intolérables. Comme le dit Gide, tout y était « surindiqué », épelé en majuscules <sup>2</sup>. Mais après la défaite de la France, il a trouvé les documentaires de son propre pays également coupables de communiquer une sentimentalité patriotique excessive <sup>3</sup>. Telle est, après tout, la nature de tout film de propagande.

À Alger, en 1943, Gide est revenu sur le même sujet. Au moment d'aller au cinéma pour y voir un film documentaire en compagnie de Jean Amrouche, Gide lui confia qu'il s'attendait à un film d'un grand réalisme, d'une exactitude totale. Le jour de cette projection était justement celui de sa première rencontre avec Mme Marcelle Schweitzer, une de ses hôtes en Afrique pendant la guerre. Elle raconte dans son livre *Gide aux oasis* <sup>4</sup> les impressions que lui a laissées cette journée chargée de discussions sur le cinéma. C'est dans ce contexte que Gide a parlé de l'importance du début d'un film et, pour cette raison, de la nécessité d'arriver au cinéma à l'heure. « Le plus exaltant du film est son début », dit-il, « l'instant où l'on cherche à deviner quelle sera devant la vie l'attitude de chacun des personnages <sup>5</sup>. » Bien sûr, ce n'était pas un résumé subtilement symbolique de tous les thèmes, significations et motifs du film que Gide cherchait, mais quelque chose de moins sophistiqué concernant l'intrigue et les personnages <sup>6</sup>. Mais le concept de Gide était moins simpliste que celui d'Amrouche qui semblait ne rien désirer d'autre qu'un récit structuré comme un roman policier. « Si on apprend trop de choses trop vite », suggère Amrouche à ses amis, « il y a des chances que le film soit mau-

---

1. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 106.

3. *Ibid.*, p. 109.

4. Nivelles : Éd. de la Francité, 1971, pp. 14-6.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. Par exemple, Gide n'aurait pu ni imaginer ni comprendre une étude de la complexité de celle qu'a faite Thierry Kuntzel du début de *La Chasse du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*) (Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, 1932). Mais instinctivement il devinait ce que pourraient communiquer les premières minutes d'un film. L'étude de Kuntzel s'appelle « Le Travail du film, 2 », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 136-89.

mauvais. »

Après la guerre, dans un passage d'*Ainsi soit-il*, Gide se plaint du double qui détériore un film que l'on avait raison de trouver excellent dans sa version originale<sup>1</sup>. Aujourd'hui, tout amateur sérieux de cinéma international applaudirait à cette remarque, — mais ce n'était pas nécessairement le cas au moment où écrivait André Gide.

Voilà donc les diverses réflexions d'André Gide quant à sa conception du cinéma. Dans ces remarques, il s'agit tantôt de genres et d'artistes, tantôt d'un cinéma didactique, honnête et moral. L'écrivain s'intéresse sans cesse au rapport entre le créateur et son public. C'est-à-dire que Gide apportait à la façon dont il envisageait le cinéma les mêmes préoccupations esthétiques et morales qu'il apportait à ses autres champs d'intérêt, y compris surtout à la littérature. Mais ces idées ne sont en aucune manière systématiques, et il serait malhonnête et ridicule de vouloir en faire un ensemble cohérent et structuré. Il vaut mieux simplement respecter ces pensées pour ce qu'elles sont — les observations d'un intellectuel d'une certaine époque qui appliqua à un art qu'il trouvait constamment passionnant un état d'esprit que l'on ne peut pas s'empêcher de nommer « humaniste ».

Les réflexions de Gide sont caractérisées par un optimisme parfois déçu. Il a reconnu comme infini le potentiel de ce nouvel art. Mais il semble avoir aussi reconnu que les Laurence Olivier ne se présentent que peu souvent dans le monde du cinéma pour réaliser les rêves artistiques d'un André Gide. Il est vrai qu'entre la naissance du cinéma sonore et la mort de Gide, il y eut assez peu de points de repère dans l'histoire technologique du cinéma. Néanmoins, il est surprenant que Gide ne parle jamais des implications de deux étapes vraiment frappantes dans l'histoire du cinéma de cette époque : le début du Technicolor en 1935 (et son évolution pendant les années suivantes), et les diverses expériences bien réussies sur la bande sonore ou sur la profondeur de champ faites par Orson Welles dans *Citizen Kane* (1941, sorti en France en juillet 1946), film que Gide ne semble jamais avoir été tenté d'aller voir. Mort au moment où la télévision s'apprêtait à concurrencer le cinéma commercial, Gide n'a pu être témoin des innovations conçues pour combattre le petit écran, telles que l'écran panoramique et la brève tentative d'ajouter une troisième dimension à l'image. Dommage, parce que celui qui avait en 1938 prédit ce dernier phénomène aurait sans doute eu quelques commentaires à exprimer à ce sujet.

---

1. *Journal 1939-1949 — Souvenirs*, p. 1192.



\*\*\*\*

Il est sans doute normal de réfléchir à la possibilité que les pensées d'André Gide sur le cinéma ne soient que des échos de celles qu'il aurait rencontrées dans les pages de *La Nouvelle Revue Française* dont il était, naturellement, un lecteur fidèle. Mais en parcourant les numéros pertinents de cette revue, on découvre que ce n'était pas le cas. Au contraire. Tout d'abord, *La N.R.F.* publiait rarement des articles sur le cinéma. Des notes d'André Beucler, de Ramon Fernandez ou de Benjamin Crémieux ont traité parfois de certains films pendant la période du cinéma muet finissant, mais il est évident que l'équipe de *La Nouvelle Revue Française* n'éprouvait ni l'envie ni l'obligation d'offrir à ses lecteurs dans chaque numéro un compte-rendu ou des commentaires sur le cinéma de l'époque. Ceci est d'autant plus surprenant dans une revue bien connue pour l'esprit éclairé de ses rédacteurs<sup>1</sup>. Même avec l'arrivée du cinéma parlant, quand les articles sur le cinéma deviennent plus nombreux, le cinéma n'a pas mérité une chronique mensuelle. Par exemple, en janvier 1930, Jean Prévost consacre quelques paragraphes dans *La N.R.F.* à ce nouveau phénomène, « le Film parlant » après son compte-rendu d'une représentation de *l'Amphitryon 38* de Giraudoux dans sa chronique « Les Spectacles ». Il arrive parfois que dans les pages de *La N.R.F.* la critique d'un film se cache derrière une note sur le cirque ou sur la mode masculine. Et parfois toute la « critique » d'un film se résume en quatre lignes, comme on le voit dans la brève mention que fait Prévost de *VivaVilla* en octobre 1934.

Ce qui est encore pire, c'est l'habitude de certains critiques de parler d'un film sans identifier son metteur en scène. Par exemple, Prévost écrit un article au sujet de *La Mère* sans mentionner Poudovkine (févr. 1928). Il parle du *Cuirassé Potemkine*, ailleurs dans le même numéro, sans nommer Eisenstein. Antonin Artaud discute *Le Juif polonais* sans indiquer la présence d'un metteur en scène (nov. 1931). Eugène Dabit parle de *Madame Bovary* sans même faire mention du nom de Renoir (févr. 1934). Le nom de Cukor est absent du compte-rendu d'Alexandre Vialatte à propos des *Quatre Filles du Docteur March* (juillet 1934). Dans le même numéro, René Daumal ne révèle pas quel réalisateur soviétique avait tourné *La Grande Expérience*.

Comme nous le savons déjà, André Gide, pour sa part, était pendant toute cette période très conscient de l'importance primordiale du metteur

---

1. Il est vrai qu'à cette époque la maison Gallimard publiait la *Revue du Cinéma* mentionnée *supra*.

en scène pour la création d'un film. Il semble que ce point de vue ait été exceptionnel à un moment où les intellectuels français trouvaient que très peu de réalisateurs (Charlot à part) étaient dignes d'être mentionnés. Les critiques de *La N.R.F.* préféraient parler du talent d'acteurs tels que Douglas Fairbanks, Adolphe Menjou ou Harry Baur. Étant donné son orientation toute différente vers l'art du cinéma, il n'est donc pas étonnant que les opinions de Gide sur le cinéma ne se soient pas accordées nécessairement avec celles de ses collègues. Gide ne mentionne jamais ni Menjou ni Baur, et le seul film de Fairbanks qu'il discute l'a déçu <sup>1</sup>.

André Gide était, comme nous l'avons vu, surtout « bon public ». Très souvent, quand il admire un film, c'est avec le mot « émouvant » qu'il résume son mérite. D'ailleurs, il était très souvent bien content des larmes de rire que pouvaient provoquer certains films comiques. Comme des milliers d'autres spectateurs, il aimait trouver une évasion au cinéma. Mais c'était dans les films plutôt réalistes comme le *Scarface* de Hawks qu'il trouvait sa plus grande satisfaction. Quand un film était trop fantaisiste, grandiose ou irréel, comme *Metropolis* de Lang ou *Nosferatu* de Murnau, Gide ne cachait pas sa désapprobation <sup>2</sup>. Tout ceci n'est pas du tout inattendu chez un écrivain qui a fait un si magistral usage de la litote ! Il est inimaginable que Gide eût pu admirer un film de peu de subtilité comme la plupart des films de propagande. Celui qui favorisait l'artiste qui sait « exprimer le plus en disant le moins » a tout naturellement éprouvé de la peine à juger certains films soviétiques qu'il ne pouvait pas aimer malgré son envie naturelle de louer, pendant un certain temps, leur message <sup>3</sup>. Il est incontestable que selon André Gide, critique de cinéma, c'était toujours le film qui suggère qui l'emportait sur le film qui crie. Mais telle était également son opinion quant aux autres arts.

Évidemment c'était avec les outils critiques de l'artiste et du théoricien littéraire qu'il était qu'André Gide a abordé sa discussion du cinéma. Et, que ce soit dans ces discussions comme ailleurs dans ses tentatives pour réaliser des films, il se présentait constamment comme un des plus éclairés et des plus modernes des penseurs de son époque. Tout ceci est d'au-

1. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 158.

2. V. le *Journal 1889-1939*, pp. 834 et 872-3.

3. Gide parle, *passim*, d'une douzaine de films soviétiques qu'il a vus. Les autres « cinémas nationaux », représentés dans le panorama de films qu'il discute, sont le cinéma américain (51 films), le cinéma français (47 films), le cinéma allemand (17 films), le cinéma britannique (8 films) et les cinémas italien et japonais (un film de chaque pays). Nous avons dressé une liste complète de ces films avec le commentaire de Gide dans notre livre *André Gide et le Cinéma* à paraître).

tant plus étonnant que Gide était d'une génération (ou deux) plus âgé que la plupart de ses collègues-cinéastes, et que ses collègues-critiques. Mais le fait que cet humaniste éminent se soit placé dans leur nombre a sans doute contribué un peu à la qualité exceptionnellement littéraire du cinéma français des années 30 et 40. Savoir si la qualité littéraire de ce cinéma a été un mérite ou le contraire reste, bien sûr, le sujet d'une tout autre étude <sup>1</sup>.

---

1. Cet article renvoie à une discussion plus générale sur la carrière (peu réussie) d'André Gide réalisateur de films. Nous traçons les vicissitudes de cette carrière dans notre *André Gide et le Cinéma*. V. note précédente.