

**L'Afrique de Martin du Gard
et celle de Gide**
Réponse à David Steel
sur l'influence de *La Belle Saison*
dans les motivations du voyage au Congo.

par
DANIEL DUROSAY

Le cartésien dirait : la question posée est à décomposer. En effet, de quoi parle-t-on ? Des sources de Martin du Gard, dans l'élaboration de son chapitre 11 du troisième volume des *Thibault*, notamment pour ce qui concerne la séance de cinéma et le film africain auxquels assistent Antoine Thibault et sa maîtresse, Rachel Goepfert ; de l'influence possible de l'Afrique ainsi entrevue sur la sensibilité de Gide, sa propre perception de l'Afrique noire, et les motivations de son départ au Congo ; en dernier lieu, de l'influence de ces récits sur Marc Allégret, compagnon du voyage de Gide, quant à la réalisation de son premier film. Entre ces trois hommes, — auxquels se joint bientôt un quatrième, indispensable : Marcel de Coppet — il est incontestable que de 1923 à 1925, date du départ au Congo, les relations s'intensifient, de sorte que l'information et la réflexion ont aisément pu circuler de l'un à l'autre. Cependant chacun s'attache à suivre sa ligne ; chaque partition se distingue dans le concert commun.

On sait, par les correspondances de Martin du Gard, que la rédaction de *La Belle Saison* s'étala de l'été 1922 au printemps 1923. Le premier jet — non le premier canevas ¹ — est assez largement effectué en octobre

1. René Garguilo, dans *La Genèse des Thibault* (Paris : Klincksieck, 1974, 843 pp.), consacre un chapitre à *La Belle Saison* (p.225-239). S'il souligne plusieurs sources documentaires de l'ouvrage, il ne dit rien, à cet endroit du moins, du chapitre XI. Bernard Alluin, dans son *Martin du Gard romancier* (Paris : Aux amateurs de livres, 1989, 508 pp.), s'appuyant sur ce passage, signale bien l'intrusion précoce du cinéma dans le roman (chap. XI, « Martin du Gard et le cinéma. Une écriture cinématographique », pp. 149-68), mais s'en tient au relevé des faits, sans aborder la question des sources, ni la contamination possible, ou le

1922, comme il ressort des lettres à Duhamel du 12 de ce mois ¹, à Jouvett du 16, et à Durtain du 30. Au printemps suivant, dans sa lettre à Gide du 20 avril 1923, l'auteur en travail parle de quelques semaines encore avant qu'il ait terminé ce qui apparaît comme un manuscrit mal fixé et non définitif, en somme un état intermédiaire, mais global et présentable ² — que le 8 mai et pour quatre jours ³, Martin du Gard est en mesure de lire à Cuverville. Qu'il y ait eu profit pour l'auditeur en cette lecture, l'évidence est apportée par le *Journal* de Gide : « Rien, mieux que cette audition et que les conversations qui s'ensuivent, ne me redispense au travail ⁴ ». Par ailleurs, on peut supposer avec vraisemblance qu'entre cette date et la fin de juillet, Martin du Gard a repoli son texte, l'a sans doute même recopié afin d'aboutir au manuscrit net et définitif, qu'il livre à la dactylographie dans la première décade de juillet ⁵.

Le Fonds Martin du Gard de la Bibliothèque Nationale permet de suivre — mais sans les datations, qu'il faut suppléer — les phases successives du manuscrit. Il donne à lire :

1. dans le volume XXII, un « premier jet » — à vrai dire un canevas extrêmement sommaire, où le matériau du futur chapitre 11, sous le titre provisoire de « Rachel III », figure aux feuillets 337 et suivants.

2. dans le volume XXIV, un « avant-dernier brouillon », le plus riche et le plus ramifié, qui doit correspondre à l'effervescence de l'automne 1922, où les suggestions elliptiques du « premier jet » sont abondamment développées, mais avec des incertitudes et de nombreux repentirs. Le chapitre 11 occupe ici les ff. 283-361.

mimétisme de l'écriture, au contact du cinéma.

1. « Je m'attarde ici, chez mes parents, parce que j'y suis, que j'y ai la paix, et que je travaille vraiment beaucoup et régulièrement. Le troisième *Thibault* a été terriblement difficile à mettre sur pied et j'ai refait tout le plan de ce volume ; qui sera gros, très gros. Et dont je veux écrire tout le premier jet avant de me retrouver paralysé par Paris. » (*Corr. générale de R. Martin du Gard*, Gallimard, édition J.-Cl. Airal et M. Rieuneau, t. III, p. 187. Les autres lettres : pp. 188 et 189.)

2. « Il s'en faut de quelques semaines, de quelques jours, que je n'aie achevé la nouvelle version *complète* de mon troisième volume. [...] J'ai travaillé cette fois par morceaux isolés. J'en suis à un moment où je fais les joints et achève de combler les trous. Tel quel c'est informe. Dans quinze jours j'aurai ma trame sans lacune. » (*Corr. A. Gide-R. Martin du Gard*, Gallimard, 1968, t. I, pp. 217-8.)

3. V. *ibidem*, p. 220 note 4.

4. *Journal 1889-1939*, éd. Pléiade, 1951, p. 757.

5. Le dactylogramme dut être remis à la dactylo vers le 9 juillet (v. la lettre au colonel Émile Mayer de ce jour, *Corr. générale de R. Martin du Gard*, t. III, pp. 230-1) et transmis pour examen au correcteur le 30 juillet 1923 (*ibidem*, p. 233).

3. dans le volume XXVI, le « dernier brouillon » (ff. 313-403) est peut-être celui que nous supposons avoir suivi la lecture à Gide — à moins qu'il l'ait précédée de peu. Il est très proche du texte final et ne présente que quelques rares corrections.

4. dans le volume XXVII enfin, le dactylogramme, très faiblement corrigé lui aussi, où le chapitre en question se retrouve aux ff. 295 et suivants.

Nous ne parlerons pas des épreuves corrigées de l'originale, car après pareil ratissage, il ne restait à relever que des virgules, et, en tout cas, rien qui soit de quelque relief dans la question des sources qui va nous retenir.

De ce premier examen, il résulte que l'épisode africain est présent dès les ébauches initiales de *La Belle Saison*, et que Gide en eut forcément connaissance, mais au tout dernier moment, et dans son dernier état, en mai 1923, car, de manière certaine, le chapitre était encore dans les limbes lors du premier séjour de Martin du Gard à Cuverville, au mois de janvier précédent, de sorte qu'il n'en put être question¹.

De quels matériaux Martin du Gard disposait-il pour élaborer son chapitre ? David Steel avance deux hypothèses, dont l'une se révélera la bonne, tandis que l'autre apparaît d'emblée peu crédible. Car comment croire un instant qu'Élie Allégret ait pu peser en cette affaire, tant pour des raisons générales que particulières ? Même si l'on devine, à partir des correspondances de ses fils, que le ménage Allégret laissait à désirer, s'il est probable que cet homme si souvent, si longuement éloigné du foyer familial ait su se trouver des compensations sur les lieux de son apostolat, il n'est guère pensable qu'un pasteur en passe d'être nommé co-directeur de la Société des Missions à Paris se soit complu à exhiber des photographies, même documentaires, dont on ait pu gloser. Il n'est que de penser au scandale provoqué par la projection du film de son fils en juin 1927 dans les locaux de la Société des Missions², et à la lettre furibonde du pasteur Couve, pour mesurer à quel degré de prudence son confrère était tenu pour éviter le faux pas. Enfin, ces photos, quand bien

1. Ceci découle de la lettre à Gide du 13 janvier 1923, expédiée peu après son séjour, où l'auteur introduit son personnage : « Figurez-vous que dans la voiture qui m'arrachait à Cuverville, l'idée m'est venue d'une fugue au Havre, pour mettre quelque chose entre ces bonnes journées d'intimité et Paris. Je devais aller cet hiver à Bordeaux pour y étudier un peu le cadre d'un départ de la maîtresse d'Antoine, une amie à moi que vous ne connaissez pas encore, Rachel Goepfert. (Voir *Thibault III*, fin). » (*Corr. Gide-Martin du Gard*, t. I, p. 205).

2. Voir l'analyse que nous avons donné de cet accueil, et notamment, la lettre du pasteur Couve dans le *BAAG* n°80, octobre 1988, pp. 20-3.

même elles eussent existé, il est peu probable que Martin du Gard les ait contemplées, lui qui se déclare terrorisé à l'idée de rencontrer ce père terrible, qu'il imagine comme un censeur, en monstre anthropophage, dont il refuse expressément de faire la connaissance, lorsque Gide en fournit l'occasion, en avril de cette année 1923¹.

On peut encore s'interroger si cet imaginaire africain doit quelque chose à l'expérience personnelle de l'auteur ? Pas davantage. Des trois voyages qu'il fit en terre africaine — le premier aux Pâques de 1901, en compagnie de ses parents ; le second, pour ses noces en 1906 ; le troisième en 1929, tellement désenchanté², avec l'ami Coppet, parti pour attendre la chute du ministère, et sa nomination de gouverneur, à la constitution du nouveau, tandis que l'écrivain, de son côté, mettait une mer entre sa fille et le prétendant redouté — dans ses rares pérégrinations, donc, Martin du Gard ne connut en tout et pour tout que l'Afrique du Nord, blanche et musulmane, autant dire : l'Afrique même de Ménélaque. Ainsi l'Afrique noire présentée dans *La Belle Saison* est entièrement imaginaire. A cause de son ancrage ancien dans le projet d'écriture, cette Afrique seconde doit être considérée comme une composante importante, nullement anecdotique, du paysage imaginaire. Faut-il, sans autre précaution, l'interpréter avec René Garguilo comme « la terre d'élection des phantasmes³ » — en l'occurrence, ceux de Rachel ? Il s'agirait d'une Afrique quasi gidienne de la ferveur, déguisée, délirée en fête nègre. À y regarder de près, est-elle cependant si séduisante, si irrésistible que cela ? Car cette Afrique, pour embellie, pour caressante qu'elle soit, se révèle un piège, qui conduit le sujet à sa perte : attirante mais dangereuse Afri-

1. « Je ne veux pas du tout que vous me présentiez à votre ami A[llégret] qui me fait une peur affreuse, et que j'aperçois, les nuits de cauchemar, dévorant des petits nègres pour les sanctifier. Surtout s'il a des suspicions à mon endroit ! Délivrez-moi de cette menace, ou je suis capable de passer l'été à Clermont ! » (lettre à Gide du 30 avril 1923, *Corr.*, t. I, p. 219).

2. « [...] j'en ai assez vu pour être sûr que je n'aime rien de ce pays sordide, où l'admirable lumière parvient à peine à transfigurer tant de laideur et de désolation, tant de misère et de pourriture. L'odeur du pipi séché de la Tunisie me poursuivra longtemps et, en fait d'oasis, c'est au Tertre que je pense... » (lettre de Martin du Gard à G. Duhamel, du 24 octobre 1929, dans leur *Correspondance*, p. 188). Les circonstances si contraires de ce dernier voyage ont donc eu raison du mythe africain des années précédentes, tel qu'on le trouve formulé dans la lettre à G. Duhamel du 21 février 1923 : « J'ai fait deux fois le voyage de l'Afrique du Nord et je n'y repense jamais sans avoir une espèce de mal du pays » (*Correspondance générale*, t. III, p. 209).

3. *La Genèse des Thibault*, p. 373.

que... Certes, ce lieu d'outre-limite concrétise la tentation de la sensualité, mais plus encore : sa condamnation et son refoulement. L'Afrique est le pays où l'on voudrait, mais l'on ne doit aller. Il est impossible que Gide n'ait pas aperçu cet aspect des choses dans l'appréhension *critique* qu'il fit de l'œuvre — Martin du Gard a témoigné que, dans ce qu'il lui présentait, son ami était plus sensible au fond qu'à la forme¹. La chose est presque prouvée par l'application qu'en fit Gide, à la même époque, dans *Les Faux-Monnayeurs*, peut-être bien, en effet, comme le suggère David Steel, dans le sillage des *Thibault*. L'Afrique noire des *Faux-Monnayeurs* est l'Afrique-leurre où Lilian Griffith, femme libre elle aussi, à l'instar de Rachel Goepfert, et amante sans contrainte, ira perdre sa vie. Ajoutons, pour conforter ce troublant parallèle, que les deux héroïnes s'éprennent pareillement d'un médecin. L'influence de Martin du Gard sur Gide paraît sur ce point plus qu'évidente, mais elle opère dans le champ littéraire. Et l'on ne parle pas ici du voyage au Congo, non seulement pour des raisons de dates (un an trop tôt), mais parce que la pente selon laquelle pourrait se propager le mythe africain de Martin du Gard à Gide est dissuasive et peu propice à l'idée d'un départ. L'on comprend toutefois que Gide ait pu s'ingénier, par goût du clin d'œil, et pour répondre en quelque sorte à l'éloge des *Nourritures terrestres* placé dans *Les Thibault*, à renvoyer, dans quelque repli des *Faux-Monnayeurs*, ceux qui, plus tard, liraient entre les lignes, à la Casamance des *Thibault* : car pourquoi diable la Casamance, sinon que le maître jouait à sembler le disciple ? Mais on ne voit pas que l'incitation d'un voyage au Congo ait pu sortir de ce jeu, ou de vues négatives sur l'Afrique.

Reste la dernière hypothèse, la seule valide et substantielle : Marcel de Coppet. Il s'agissait, pour l'auteur des *Thibault*, d'une amitié de régiment. On ne sait trop sa nature, mais très intime sans doute, puisque leurs lettres, qui durent être nombreuses, ne figurent pas dans la *Correspondance générale* de Martin du Gard. Réservées parce que confidentielles ? L'avenir un jour le dira. Quoi qu'il en soit, dès 1905, Marcel de Coppet était entré dans l'administration coloniale. Après quelques années à Madagascar, il passe dix ans en A.O.F., où il arrive en 1910, puis douze en A.E.F., de 1920 à 1932. De 1913 à 1917, il est notamment Commandant du cercle de Ziguinchor, à l'embouchure de la Casamance, dans la partie sud du Sénégal ; il gagne ensuite la Guinée, où il exerce, à Conakry, les fonctions de chef de cabinet du gouverneur, de 1918 à 1920. C'est à l'ex-

1. V. la citation éclairante, produite par David Steel, de la lettre de Martin du Gard à G. Duhamel, du 23 mai 1923, dans leur *Correspondance*, pp. 83-4.

trême fin de 1920 qu'il passe en A.E.F. en tant que chef de cabinet du gouverneur du Tchad, avant d'assurer son intérim, et de devenir enfin gouverneur en titre de ce territoire en 1929. Plusieurs séjours en métropole ont entrecoupé cette ascension, et permis de raviver les amitiés anciennes : de mai à septembre 1918, de septembre à décembre 1920, et surtout du début juin 1923 à juillet 1924. À chacun de ces séjours, Martin du Gard élargit le cercle de leurs amis communs : c'est ainsi qu'il présente Marcel de Coppet à Gide le 5 octobre 1920, lequel, dans son *Journal*, juge la « conversation des plus intéressantes ¹ », et qu'il renouvelle l'opération en novembre 1923 avec G. Duhamel ².

Les deux sources principales de Martin du Gard dans l'élaboration du chapitre africain de *La Belle Saison* découlent de là : les photos et les récits, produits par Marcel de Coppet lors de ses congés en métropole de 1918 et 1920, ou dans ses lettres. L'impact des récits est souligné, par exemple, dans une missive à Duhamel du 5 novembre 1924, après que Martin du Gard a lu son *Prince Jaffar*, souvenirs d'un voyage en Tunisie : « Évidemment je n'y retrouve ni mes impressions du Sud algérien, ni ce qui me bouleverse dans les récits sénégalais de mon ami Coppet ³ ». « Récits sénégalais ». Or, depuis 1920, on l'a dit, depuis quatre ans, Coppet exerce en A.E.F. Ce déphasage signifie que la mémoire du romancier s'est fixée sur les premières confidences de l'administrateur (1918 et 1920). Si l'on veut se souvenir des bruits qui ont couru — que *L'Action Française* a colportés plus tard, lorsqu'elle cherchait par tous moyens la chute du gouverneur général de l'A.O.F. nommé par le Front Populaire ⁴ — sur les circonstances de son départ du Sénégal, sur sa réputation d'administrateur trop habile à susciter la sympathie parmi ses jeunes administrés, on peut supputer avec quelque vraisemblance, qu'une partie du climat érotique mis en place par Martin du Gard, ainsi que le personnage de colonial aux mœurs affranchies incarné par Hirsch, dans la

1. V. le portrait de l'administrateur dans le *Journal* de Gide, en date du 5 octobre 1920, *Pléiade*, t. I, p. 683. Notons à ce propos que l'information de Gide est inexacte : Coppet n'a pas, à cette date, déjà passé « quatre ans d'affilée » dans la région du Tchad. Il vient d'y être nommé ; il va s'y rendre pour la première fois en décembre suivant.

2. V. sa lettre à G. Duhamel du 4 novembre 1923 (*Correspondance générale*, t. III, p. 253).

3. Arlette Lafay, *Témoins d'un temps troublé : R. Martin du Gard-G. Duhamel, Correspondance 1919-1958*, Minard, 1987, p. 119.

4. Cf. le tir de barrage déclenché dans ses colonnes à partir du 8 octobre 1938 — et les jours suivants...

splendeur du stéréotype poussé à l'extrême, sont sortis de ces entretiens.

Quant aux photos, l'emprunt est avoué, de manière très explicite, dans le manuscrit du « premier jet » (volume XXII, ff. 356 et 357), à l'endroit où commence le film africain¹ :

Des paysages défilèrent. Une rivière d'eau morte, sous des lianes et des arbres étranges, au feuillage énorme et rare. Un hippopotame à fleur d'eau, comme un bœuf noyé et gonflé. De petits singes noirs à [colliers *en surcharge de barbiche*] blanche de vieux marins batifolaient sur le sable. Un village parut, sur une sorte d'esplanade déserte, poussiéreuse. Des femmes au torse nu, la croupe saillante, tendue sous le pagne, pilaient du mil, portaient des calebasses, parmi des enfants nus roulés dans la poussière.

En marge de ce feuillet 356, on lit une indication au crayon : « voir photos Coppet ». Et le feuillet suivant enchaîne :

Une description des photos rapportées par de Coppet.

Insister sur les hommes et les femmes. De beaux adolescents se baignent dans la mer. De petites filles bien faites.

Tableau voluptueux.

Ainsi Martin du Gard commence par rédiger une sorte de roman-photo, à ceci près que son film ne constitue pas une histoire, ni même un tout homogène, et qu'il est dépourvu de mouvement : une succession, artificielle, il faut bien dire, ou si l'on préfère, un montage de clichés fixes. Des images qui, dans le feuillet 356, ne sont peut-être que des souvenirs prêtant à rêver ; tandis que le feuillet 357 paraît repartir après consultation effective des clichés ; d'où la tentation d'en rajouter, en accentuant, assez lourdement, l'atmosphère voluptueuse. Encore au stade suivant, dans l'« avant-dernier brouillon » (volume XXIV, ff. 314-318), et au même endroit du texte, on lit, en marge du paragraphe, et encadré, un suggestif « etc. », qui entretient l'idée que la même veine photographique pourrait être continuée. Mais le projet s'arrête là, définitivement. Car l'auteur a reporté sa tentation du cinéma — du vrai ! — d'abord sur le récit du western, fortement dilaté d'une version à l'autre, avec un déferlement sensationnel d'incidents, et, plus loin dans le film africain, sur le tam-tam, dont l'animation frénétique n'a plus rien de commun avec la pauvreté technique des clichés fixes. Une autre source — autre que photographique — dut, à cet endroit, s'ajouter pour fouetter l'imaginaire.

L'enquête se place alors sur le terrain cinématographique : en dépit

1. V. le texte définitif dans *Pléiade* pp. 998-9 / Folio p. 472. Les références au texte de *La Belle Saison* sont données systématiquement dans ces deux éditions.

de la transposition qui en fait un film impossible (on le verra bientôt), celui de Martin du Gard se serait-il inspiré, du moins pour la séquence du tam-tam, d'un documentaire authentique ? On a peine à croire que cette description, où le mouvement et le rythme sont soulignés de manière particulièrement insistante, soit issue plutôt d'une imagination hallucinée et tétanisée à partir des photos de Coppet, que d'une rétine impressionnée par quelque pellicule. Et pourtant ce passage, point culminant de la fameuse séance, est le résultat d'un emportement du style. Composé par amplification comme un morceau de bravoure, il offre une orchestration enflammée, faisant succéder à la fête nègre projetée sur la toile, l'effet et comme l'écho de sa frénésie dans la coulisse, par conséquent dans la salle, et pour finir, en Rachel. Du premier état au dernier, la description connaît une métamorphose stylistique saisissante :

« Premier jet »

[BN vol. XXII, ff. 358-359]

texte définitif

[Pléiade p. 999 / Folio p. 472]

Le film s'achevait par un immense tam-tam, sur la place d'un village, devant la foule hurlante de joie, dont on voyait les masques sensuels, les corps tremoussant de plaisirs des filles et des garçons, deux hommes nus, très beaux, ivres de danse guerrière et lassive [*sic*], se poursuivaient, mimait la guerre et l'amour, tandis que les spectateurs enivrés accompagnaient le tambour et augmentaient la frénésie en claquant des mains sur un rythme accéléré. [...]

Le film s'acheva par un sauvage tam-tam, au crépuscule, sur une place bordée de palmiers. Une foule exclusivement composée de Noirs, dont on voyait les masques tendus et les corps se tremoussant de joie, formait cercle autour de deux nègres, presque nus, fort beaux, ivres, luisants de sueur, qui se poursuivaient, se heurtaient, s'écartaient, se jetaient l'un contre l'autre en grinçant des dents, ou bien se cherchaient, se frôlaient, en un délire cadencé, à la fois guerrier et lascif, puisqu'ils mimait tour à tour l'excitation du combat et les convoitises de l'amour. Les spectateurs noirs, haletants, trépassaient de joie, et resserraient de plus en plus leur cercle autour des deux forcenés, dont ils précipitaient la frénésie en accélérant sans arrêt les battements de leurs paumes et l'accompagnement des tambours. [...]

La comparaison fait apparaître le déploiement de l'écriture, exploitant les virtualités du premier état : accentuation de l'atmosphère de folie sauvage et spécifiquement nègre (à deux reprises, la négritude est soulignée), enrichissement des circonstances (heure crépusculaire, cadre exotique des palmiers), formalisation visuelle de la scène (introduction de la figure du cercle, dont découle un mouvement ultérieur de resserrement), renforcement de l'abstraction psychologique (excitation et convoitise), exacerbation érotique du physique des danseurs (luisants de sueur), et surtout décomposition analytique de la gestuelle et du rythme (des danseurs, puis des spectateurs) par une série de verbes de mouvement. La description n'est pas seulement dilatée, elle est si fortement intensifiée qu'elle explose, finit en charge (une scène de « forcenés » et de « fanatiques »), et insinue une interprétation négative.

Que cette page ait été pensée comme l'occasion d'une victoire possible de l'écriture, n'invalide pas d'avance la recherche d'une source cinématographique éventuelle. Certes, on avance ici à coup de supputations, car le manuscrit ne donne à ce sujet aucune indication. Mais il ne dit pas tout en toutes circonstances. Par exemple, en un autre endroit — les « actualités », qui font paraître le Président Fallières avant la guerre, et l'aviateur Latham, aux alentours de 1910¹ — ce passage, comme les autres, a fait l'objet d'une documentation circonstanciée, puisque dans le « premier jet », on lit à cet endroit (vol. XXII, f. 337) : « L'obscurité se fit. Des scènes d'actualité défilèrent sur l'écran. / [en marge : Dire lesquelles.] » Et rien dans les manuscrits n'indique où le romancier a trouvé ne serait-ce que les rudiments d'information destinés à combler le manque. Or, document il y eut, puisqu'on trouve dans l'« avant-dernier brouillon » (vol. XXIV, f. 302) : « Sur l'écran les actualités défilaient. [L'accident du rapide Cherbourg-Paris, déraillé près de Bernay barré] Les grandes manœuvres de Picardie » etc. Les actualités du chapitre 11 sont donc bel et bien parties de deux faits divers, dont Martin du Gard a, par la suite, gommé la provenance. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour le tam-tam ? Sensibilisé par son ami, de manière déjà si concrète, aux réalités africaines, Martin du Gard eût-il résisté à la tentation supplémentaire d'aller plus loin dans la documentation, jusqu'à voir de ses yeux s'animer les récits et les photos de Coppet ? L'hypothèse est d'autant plus tentante qu'elle reçoit, plus tard, une sorte de confirmation dans la

1. C'est du moins la date à laquelle se rallie R. Garguilo (*op. cit.* p. 378), qui suit la leçon de Clément Borgal, dans son *Roger Martin du Gard*, p. 116 — lequel n'est guère explicite : « De menues indications suggèrent que le troisième tome, *La Belle Saison*, se déroule de la fin de juillet au mois de novembre 1910. »

lettre à la Petite Dame, rédigée par Martin du Gard après sa visite à la Villa Montmorency, le 11 novembre 1926, alors que la maison est tout entière livrée à l'entreprise cinématographique de Marc. « Le film est de toute beauté », déclare alors le visiteur, « fort supérieur à tout ce que j'ai déjà vu "en noir" ¹ ». Ainsi, partant de l'idée que la fièvre de l'écriture avait pu être réactivée voire contaminée par des visions cinématographiques, nous avons cherché dans les programmes parisiens des années 1921 à 1923 si l'occasion s'en était présentée ².

Dans ces années, le nombre des documentaires de long métrage est extrêmement restreint, surtout avant l'important succès de *Nanouk l'Esquimau* de R. Flaherty, qui n'atteint le public français qu'à la fin de l'année 1922. Et le nombre des films sur l'Afrique se compte sur les doigts de la main : nous n'en avons dénombré que deux, coup sur coup d'ailleurs, et un troisième sur l'Australie, qui nous paraissent, en effet, de bons candidats à l'influence. Le premier s'intitule *Au cœur de l'Afrique sauvage* ³ — un film suédois de la Svenska (2 000 m), dont l'opérateur fut Oscar Olsonn. Il retrace une expédition menée à partir de février 1918, de Mombassa dans l'Océan indien, vers Nairobi, le mont Kénia, et le lac Victoria-Nyanza. L'opérateur paraît s'être partagé entre les vues d'animaux sauvages, et les coutumes indigènes — en particulier, certaine « danse des boucliers », suivie de la « danse des adieux », chez les Kikujos (Kikouyous) ⁴. Les voyageurs entrent ensuite en contact avec les

1. Inédite, BN, Paris. Le soulignement est nôtre.

2. Le dépouillement a porté sur les périodiques spécialisés suivants : *Cinémagazine* à partir du n°1 (21 janvier 1921) jusqu'à la fin de l'année 1921 ; *Cinéjournal* pour l'année 1922 dans son ensemble ; *Mon Ciné*, à partir du n°1 (février 1922) et jusqu'au n°43 (14 décembre 1922) ; *Le Courrier cinématographique* pour l'année 1922 dans son ensemble ; *Ciné-miroir*, à partir du n°1 (mai 1922) jusqu'au n°40 (15 décembre 1923) ; *La Semaine à Paris* à partir du n°18 du 15 avril 1922 jusqu'au n°82 du 6 juillet 1923. Ce dernier hebdomadaire, qui fournit les programmes de tous les spectacles parisiens, devient particulièrement utile à partir du n°43, du 7 octobre 1922, en ceci qu'il regroupe désormais les films projetés par genre, et présente, par conséquent, une rubrique : « documentaires ». Au total, donc, par divers canaux, les spectacles cinématographiques parisiens auront été explorés sur trois ans, du début de 1921 à la fin de 1923.

3. L'analyse, très laborieusement étirée, en est proposée, chaque semaine, sans interruption, dans *Sciences et Voyages*, du n°133 (16 mars 1922) au n°142 (18 mai 1922).

4. La « danse des boucliers » fait l'objet d'un récit, très circonstancié, dans le n°135 de *Sciences et Voyages* (30 mars 1922, p. 7), et celle des adieux, p. 8.

Massaï, qui, chaque soir, leur offrent le spectacle de danses frénétiques¹, puis avec les Kavirondos, où ils assistent à une chasse à l'hippopotame. À cette occasion, un noir qui pataugeait dans la rivière est menacé par un crocodile, mais un des Européens tire l'agresseur et, plus chanceux que le Hirsch de *La Belle saison*, peut sauver l'indigène². Après la mise à mort de l'hippopotame, les visiteurs assistent encore à une « bacchanale en l'honneur de la chasse », danse des guerriers avec boucliers et lances au poing. Ainsi, rien que pour ce film, le spectateur, au bas mot, assistait à quatre danses. Le titre sortit en première exclusivité à Paris au Gaumont-Palace le samedi 25 mars 1922, et y tint l'affiche jusqu'au vendredi suivant. À son propos, *Cinéjournal*, dans son numéro du 1^{er} avril 1922³, se fait l'écho d'« Une présentation sensationnelle », devant la jeunesse des écoles, et les représentants des différents Ministères, le 26 mars. Après ce début promotionné, le film, qui fit un succès, eut, à plusieurs reprises, l'occasion de revenir sur les écrans : du 29 avril au 20 mai, il est programmé sans interruption au Ciné-Opéra dans le 9^e; il reparait le 24 juin, pour une semaine, puis du 12 au 19 août; en octobre — au moment où sort le titre suivant de la même veine, *L'Expédition Vandenberg* — il est relancé pour trois semaines du 7 au 28 octobre — la dernière, au Cirque d'hiver⁴. De manière épisodique, il tient l'affiche en décembre 1922, puis encore dans la première semaine de janvier 1923, et fait une réapparition dans la première semaine de juin⁵.

L'Expédition Vandenberg dans le centre africain, dont l'opérateur fut George B. Schattuck, adapté en français par Henry Lafragette, édité par la S^e française des Films Paramount⁶, est donc le deuxième film africain répertorié dans la période. Ce film retrace l'expédition d'une année, entreprise par Léonard J. Vandenberg, à la fin de 1919, à partir de Mombassa encore, et, comme le précédent, en direction de l'Afrique orientale anglaise. L'équipée atteignit les grands lacs, remonta vers le Nil

1. Décrites dans *Sciences et Voyages*, n°138, p. 6.

2. Épisode relaté dans *Sciences et Voyages*, n°141, pp. 6-9.

3. P. 32. Dans *Mon Ciné* les publicités pour le film, commencées dans le n°3, du 9 mars 1922, p.22, se poursuivent sur plusieurs numéros : 16 et 23 mars, 6 et 27 avril — ce qui laisse supposer une prolongation de l'exploitation dans les salles de seconde exclusivité.

4. *La Semaine à Paris* n°45, 21 octobre 1922.

5. *La Semaine à Paris* n°77, 1^{er} juin 1923.

6. Analyse du film, accompagnée de 12 clichés dans *Ciné-miroir*, n°19, 1^{er} février 1923, pp. 42-3 : « Le cinéma dans le centre africain. L'Expédition Vandenberg ».

Blanc, et croisa presque les mêmes ethnies que le précédent : Ouakikouyous, Massai, Kavirondos en Ouganda, Bagandas, et, pour finir, les Aoambouttis ou Pygmées. Parmi les diverses scènes de mœurs présentées, prend place, chez les Bagandas, un « jazz-band » qualifié par *Ciné-miroir* d'« ultra-moderne », et illustré là d'une photo de groupe, où se détachent, au premier plan, quatre tambours et leurs exécutants¹. Moins répétitif, et sans doute plus sérieux que le premier, attiré par son écho, mais avec un moindre succès, ce film fut présenté à Paris, au Madeleine, du 13 au 26 octobre 1922, conjointement avec *La Glorieuse aventure*² — une alliance documentaire-fiction, assez courante à l'époque dans la même séance, et qui se retrouve, notons-le, dans le chapitre de *La Belle Saison*. L'intérêt pour ces deux films fut prolongé par le succès de *Nanouk*, lancé le 28 octobre 1922 au Gaumont-Palace³, auquel ils servent d'escorte. Un troisième film, qui s'écarte de Martin du Gard par son sujet, mais s'en rapproche par son titre, retient l'attention : *L'Australie inconnue et sauvage*, de M. P. Adams et W. J. Shepard, édité par Mondial-film, récit de la North West Scientific Expedition, partie de Perth, ayant à sa tête J. Stuart, pour opérateur William J. Jackson, et pour guide James Byrne⁴. Au milieu de séquences consacrées à la pêche aux huîtres perlières, à la chasse aux dugongs, au maniement du boomerang, à la technique du feu, se trouvait au moins une (peut-être plusieurs) scène de danse. Ce film paraît avoir été lancé à Paris, au Pavillon, à la fin février 1923⁵.

1. *Ibidem*.

2. *La Semaine à Paris* n°45, du 21 octobre 1922. Ce film ne connut pas le succès du premier ; sa diffusion fut plus lente : il ne réapparut que dans la semaine du 29 décembre dans deux salles. Il semble qu'en juin 1923, une deuxième partie ait été projetée sous le titre de *L'Expédition Vandenbergh du Zambèze au Nil* (*La Semaine à Paris* n°78, 8 juin 1923).

3. Informations recueillies par consultation de la rubrique spectacle de *L'Intran*. *Nanouk* tint l'affiche au Gaumont-Palace jusqu'au 3 novembre inclus.

4. Compte rendu dans *Ciné-miroir* n°24, du 15 avril 1923, pp.122-3.

5. Première apparition dans *La Semaine à Paris* n°62, du 16 février 1922, puis programmation dans les cinq semaines suivantes. Dans le deuxième semestre de 1923, le processus s'accéléra, mais trop tard pour avoir quelque effet sur la genèse de *La Belle Saison* : le 24 mars, *La Traversée du Sahara en autochenilles*, antichambre de *La Croisière Noire*, est présenté au Théâtre des Champs-Élysées, et connaît une large diffusion durant les mois de juin et juillet ; mais il narre avant tout la prouesse technique des cinq automobiles Citroën, un aller et retour de 7 000 km, de Touggourt au Niger, effectué du 15 décembre 1922 au 7 mars 1923. Enfin, le 1^{er} juin, fait son apparition *L'Afrique mystérieuse révélée* de H.A.

Tels sont les faits. Aucun de ces films, assurément, ne répond avec exactitude au sujet dont fait état *La Belle Saison* : au lieu de l'Afrique occidentale et équatoriale française, ils traitent de l'Afrique orientale anglaise. Mais là n'est pas la question. C'est l'idée même d'un *film* africain qui a pu faire son chemin, dans la période de gestation, à partir de ces exemples, puisque le plus ancien précède de six mois le début de l'écriture — l'appropriation personnelle de l'idée s'effectuant à partir des photographies de Coppet, qui téléguident commodément le romancier. Quant à *L'Australie inconnue et sauvage*, on ne parlera pas d'une influence effective sur le titre choisi par Martin du Gard, puisque son titre à lui est trouvé bien avant la présentation de ce film, mais s'il figure dans notre examen, c'est qu'il confirme la fréquence des thèmes de sauvagerie et d'inconnu dans la production cinématographique courante à propos de l'Afrique. Il en va de même pour les scènes de danse, que l'on rencontre dans ces trois films : ce type de scène est un *topos* du film documentaire africain, multiplié par les opérateurs, comme une aubaine, parce qu'il exacerbe le principe de leur art : le mouvement. On observera, en outre, que dans le texte de Martin du Gard, cet épisode revêt un caractère générique, presque archétypique, en ceci qu'il n'est référé explicitement à aucune ethnie particulière — à la différence de certaines autres scènes de mœurs. Morceau obligé de toute représentation de l'Afrique, il est conçu comme l'achèvement, donc le clou du film imaginé. Que le *Voyage au Congo* de Marc Allégret ait à son tour inclus plusieurs scènes de ce type, il n'est là rien qui doive surprendre ; il s'agissait d'un passage d'autant plus attendu qu'il flattait la mode européenne du jazz-band en train de se répandre. Il n'est donc pas nécessaire de passer par le relais de *La Belle Saison* pour comprendre que le jeune cinéaste ait été tenté par le motif. Celui-ci était, pour le cinéaste comme pour le romancier, dans l'esthétique et dans l'air du temps.

Quoi qu'il en soit de cette empreinte cinématographique, l'emprise de Coppet sur le texte de Martin du Gard se vérifie à plusieurs indices. D'abord, au commencement du chapitre, par le texte de l'affiche, engageant les badauds à la séance de cinéma. Le manuscrit du « premier jet » (vol. XXII, f. 337) fournit un premier état :

L'Afrique inconnue
Voyage chez les Ouoloffs, les Peuhls, etc.
[en marge : Moundan [sic]]

Dans les cadres exposés à la porte s'alignaient une série de photographies de nègres dans les occupations les plus caractéristiques.

Trois constatations :

1) les deux tribus mentionnées ont pour centre de gravité l'A.O.F. Les Ouoloffs sont localisés à l'embouchure du Sénégal, et sur la côte, entre Saint-Louis et Dakar. Peuple nomade, les Peuhls sont eux aussi originaires du Sénégal, même si l'empire qu'ils avaient constitué au XVIII^e siècle s'est ensuite fractionné et déplacé vers le Tchad, de sorte que leur aire d'expansion au XX^e siècle déborde l'A.O.F. ; aussi, comme le remarque D. Steel, les voit-on figurer, mais de manière *marginale*, dans la mosaïque des ethnies citées par Marc Allégret dans ses *Carnets du Congo*. Les deux seules ethnies retenues montrent que le point de départ de la documentation est au Sénégal — dont venait Coppet lors de son dernier congé en 1920.

2) une couche d'information plus récente, imparfaitement intégrée, affleure avec l'addition marginale, de manière hésitante et approximative (graphie *Moundan*, quand il faudrait *Moundang* ¹) ; elle nous paraît correspondre au déplacement récent de Coppet vers le Tchad, et aux explorations qu'il y fit : les Moundang sont un peuple d'agriculteurs ani-

1. La graphie Moundan semble une graphie parisienne, loin du terrain. On la rencontre pareillement sous la plume de Gide, avant qu'il soit initié aux réalités africaines, dans la lettre qu'il adresse au Ministre des colonies, le 20 juin 1925, pour solliciter une mission officielle. V. ce texte dans D. Durosay, « Le livre et les cartes. L'espace du voyage et la conscience du livre dans le *Voyage au Congo* », *Littérales*, n° 3, 1988, p. 55. Si ce nom, cette ethnie retiennent l'attention de Gide et de Marc Allégret, on n'en peut pour autant déduire une influence de Martin du Gard. En effet, c'est dans les correspondances avec Coppet, et dans les lectures préparatoires de Marc à la bibliothèque de la Société de géographie que ce nom prit relief. On lit ainsi dans la lettre de Marcel de Coppet à Marc du 17 février 1925 (inédite, archives Allégret) : « *Je ne puis vous renseigner exactement sur l'intérêt du voyage que vous allez faire jusqu'à Léré mais à partir de là, et même avant, à Gaoundéré, vous ne verrez pour venir jusqu'à Fort-Archambault que des choses très intéressantes : les Moundangs de Léré et de Binder Naëri, les Fellatas caparaçonnés de Binder de Psichari, les populations lakas de Fianga, de Kélo, les Kabalayes de Laye (exquises fillettes) enfin les Sara, mes sujets, qui sont peut-être les plus beaux de tous et les plus nature.* » D'autre part, dans un carnet de lectures effectuées par Marc avant le voyage, figure une liste d'ouvrages avec leur cote à la Société de géographie, et parmi eux des *Notes dactylographiées sur les tribus de l'A.E.F.* d'un certain Pouisaux, dont dérive une série de notes prises par l'intéressé sur les Moundangs, les Lakas, les Bayas, les Pygmées. On voit qu'ici encore tout ramène à Coppet plutôt qu'à Martin du Gard.

mistes, établi à la frontière du Tchad et du Cameroun nord, souvent rattaché aux Kirdi.

3) l'imprécision quant au contenu des photographies suggère que le romancier ne les a pas sous les yeux, lors de ce « premier jet », pour y faire son choix. Certes, le motif est placé, mais en attente d'être traité.

Dans l'état suivant (« avant-dernier brouillon », vol. XXIV, f. 284), le texte de l'affiche est inchangé, mais la photo attractive est sélectionnée : « Jeune fille Moundan [sic] vannant le mil au bord du fleuve M'Kabbi [sic] ». La graphie M'Kabbi (abréviation d'époque pour Mayo Kabbi ¹) ne peut venir que d'un colonial (légende hâtivement griffonnée par Coppet au revers du document ?), mais il est possible que le romancier — en l'absence de l'administrateur, qui ne revient en France, rappelons-le qu'au début de juin 1923, c'est-à-dire pour Martin du Gard quand il ne reste plus que d'ultimes révisions à effectuer sur le texte de *La Belle Saison* — il est possible qu'il ignore ce que l'apostrophe a fonction d'éliider, et ne l'apprenne qu'au retour de son ami. Également dans cet « avant-dernier brouillon », apparaît la description du petit Ouoloff, mais incomplète, car il y manque la touche du connaisseur : le *tarbouch*, coiffure masculine tronconique, en lainage rouge, caractéristique des pays musulmans — un détail, là encore, qui a pu surgir, en dernier lieu, d'une remarque ou d'une réponse de Coppet.

Dans le « dernier brouillon » (vol. XXVI, f. 314) — celui que nous supposons avoir suivi la lecture à Gide et le retour de Coppet — le texte de l'affiche revêt sa forme finale : « les OUOLOFFS, les SÉRÈRES, les FOULBÉS, [les Peuhls *barré*], les MOUNDANGS et les BAGUIRMIENS ». Parmi les nouveaux venus, les Sérères consolident, de manière plus typique que les Peuhls, géographiquement trop disséminés, l'ancrage en A.O.F., puisque leur berceau est la vallée du fleuve Sénégal ; ils retenaient l'attention par un système social matrilineaire peu commun. Mais Foulbés, Moundangs et Baguirmiens déportent le centre de gravité vers le nouveau domaine de Coppet : les Foulbés sont un autre nom des Peuhls, mais en usage plutôt dans le Nord du Cameroun. On a vu où se plaçaient les Moundang. Quant aux Baguirmiens, ils vivent sur un territoire très délimité sur la rive droite du Chari, au Sud de Fort-Lamy, autrement dit N'Djamena ². La Casamance exceptée, aucun des territoires évoqués par

1. Le Mayo Kabbi est un affluent de la Panoué, qui court parallèlement au Logone, mais oblique vers l'Ouest et échappe ainsi au bassin du Tchad pour gagner l'Océan. Ce nom a pour effet de renforcer la référence géographique des Moundang, dans la région tchadienne.

2. V. nos précisions dans le BAAG, n°89, janvier 91, p. 26 note 19.

cette affiche n'a de rapport avec les terres arpentées par Hirsch (Côte d'Ivoire, Guinée, Soudan) ; sans un lien sous-jacent avec Coppet, leur évocation ne serait justifiée par rien. La conclusion qui s'impose est que ce film imaginaire est de pure invention, du seul fait qu'il cherche à faire la synthèse des deux territoires où Coppet a exercé ; film inorganique et invraisemblable ; disproportionné, écartelé entre l'A.O.F. et l'A.E.F., il ne coïnciderait avec aucun voyage réel : l'expédition Dakar-Djibouti, dans sa démesure, ne se fera qu'une fois, et dans la décennie suivante.

Un détail encore est de nature à suggérer l'adhérence de la fiction au personnage de Coppet : la localisation d'un autre épisode cinématographique, à l'occasion duquel Rachel s'amuse à recruter son amant d'un soir. Dans l'« avant-dernier brouillon » — car l'épisode est absent du « premier jet » — les faits sont situés à Dakar. Mais dans le « dernier brouillon » (f. 368), postérieur au retour de Coppet, Dakar est surchargé par Lomé : la capitale du Togo, où l'administrateur n'a jamais mis le pied. Faut-il penser — surtout si l'on garde en tête les appels à la réserve adressés par Martin du Gard à Gide après 1927, quant à l'utilisation des documents produits par Coppet — faut-il penser à quelque précaution de l'auteur devant un de ces « récits sénégalais », dont il a jugé prudent de masquer l'origine ¹ ?

À la fois source première et probable modèle, Coppet a-t-il reconnu son Afrique dans celle de Martin du Gard ? Il ne le semble pas, selon le témoignage de R. Garguilo, qui put l'interroger :

[...] après avoir entendu la lecture du manuscrit de son ami, il avait relevé quelques invraisemblances. Il nous a confié, par exemple, qu'il n'avait jamais pu admettre l'authenticité de cet épisode où l'on voit Hirsch tuer un boy qu'un crocodile s'appêtait à dévorer. Cette Afrique-là, disait Marcel de Coppet, c'est une Afrique de cinéma ²...

Mais là est bien le dessein du romancier, répond, pertinemment, R. Garguilo. Car ce qui se révèle dans l'appréciation négative de Coppet, c'est, à partir des documents vrais, l'élaboration esthétique à laquelle a donné lieu le thème africain. Et la transposition effectuée, il n'est guère surpre-

1. À la liste des coïncidences troublantes dressée par D. Steel, s'ajoute un autre fait : le soir de leur arrivée à Dakar, Gide et Allégret, déambulant dans les rues, rentrent dans un cinéma en plein air. Mais, à cette occasion, nul manège (*Voyage au Congo in Journal 1939-1949. Souvenirs*, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 684 / Col. Idées, 1981, p. 15).

2. *Op. cit.* p. 373. — citation opportunément relevée par D. Steel.

nant que l'homme du terrain, l'homme du réel ne reconnaisse plus son sujet.

L'image de l'Afrique mise en scène dans *La Belle Saison* se fonde sur deux éléments contrastés : le nègre et le colonial. L'élément nègre brode sur l'exotisme baudelairien, se définit pour l'essentiel par le thème de la volupté extravertie. Là, tout n'est qu'ordre et beauté ; à défaut de luxe — un superflu chez les sauvages — calme (relatif) et surtout volupté. Le corps noir — celui de la jeune Moundang, ou celui des danseurs du tam-tam — y est exalté dans sa nudité et son rapport harmonieux avec la nature — une forme d'ordre, mais spontané. De la part de Rachel, qui en est fascinée, certaine qualité de peau, à la fois satinée et brûlante, fait l'objet de commentaires extatiques¹. Beau de son corps, le nègre fait aussi preuve de dispositions natives pour la volupté : un regard suffit pour que deux désirs s'élisent ; la danse déchaîne jusqu'au délire l'expression érotique des corps ; l'amour est pour les Noirs, selon la théorie de Rachel², une dimension maximale de l'existence, à la fois sacrée et publique ; affichée sans réserve, ni confinement, elle révèle en eux une capacité de paroxysme. Beau, doué, délirant, l'Africain est enfin com plaisant au plaisir des Blancs : sans difficulté, un chef de tribu fait présent de ses deux filles — « pour assouvir / ton moindre désir... »

Cette image attractive est fortement ternie par l'élément colonial. Hirsch, l'homme inquiétant qui l'incarne, se caractérise, certes, par une réceptivité particulière à l'égard de cet univers voluptueux qu'il soumet, au festin duquel il prend part, et de toutes les manières. L'Afrique est pour lui tout amour, tout l'amour, toutes les formes d'amour, hétérosexuelles ou homosexuelles — car tel est le « secret » de Hirsch, que découvre Rachel au hasard d'un regard posé par lui sur tel éphèbe africain³. Dans le meilleur des cas, l'érotisme devient donc pour l'Européen une forme de communication privilégiée avec l'Afrique, avec sa quintessence. Elle s'y épanouit d'autant mieux que la colonie offre à l'Européen un espace de liberté sans égal : d'un côté, l'indigène est soumis, et, sans problème apparent, consent à sa sujétion ; par ailleurs, la rareté du peuplement blanc, la faiblesse de l'appareil administratif rendent la pression sociale pour ainsi dire inexistante : « Aucune règle, aucun contrôle ! », note opportunément Rachel⁴. L'Européen peut engouffrer son énergie sur cette terre sans résistance, avec une frénésie

1. Pl. p.1002 / Folio p.476.

2. *Ibidem*.

3. Pl. p. 972 / Folio pp. 443 et 1003 / 476-477.

4. Pl. p. 1001 / Folio p. 475.

égale à celle des nègres, quoique d'une autre nature. Hirsch, s'il n'avait évité l'Asie, serait le prototype avant la lettre de l'aventurier selon Malraux : fièvre de mouvement d'un continent à l'autre, appétit d'action, violence sexuelle, affaires de mœurs le conduisant périodiquement en prison ou bien près, trafics en tout genre, d'armes et d'esclaves ; la dimension métaphysique est absente ou informulée. Pour cet exclu de l'Europe qu'est devenu Hirsch, l'Afrique est sa « voie royale » — comme pour Grabot ou Perken, une occasion d'affirmer sa volonté de puissance. Le caractère excessif du personnage éclate dans le geste outrancier qui répugne à Coppet : l'exécution du boy menacé par le crocodile. Sans-gêne colonial et mépris de l'indigène, pense l'administrateur — mais preuve d'amour aussi... Une preuve en tout cas que ce genre d'existence violente et désordonnée ne peut que se terminer mal.

Or cette Afrique maléfique est celle où partira Rachel. Mais le lecteur non prévenu, celui de la première heure, ne l'apprendra que trois chapitres plus loin. Il importe de souligner combien l'image de l'Afrique présentée dans *La Belle Saison* est avant tout subordonnée à la définition du caractère de Rachel, infléchie par les nécessités de la construction romanesque, et donc réélaborée de manière toute autre qu'objective. La duplicité du romancier a fait de Rachel un personnage double : à la fois schématisé et insaisissable, ceci compensant cela. Ces deux motifs combinés, le mystère rachetant la simplification, dévoilent la fonction dévolue à cette figure épisodique aux contours appuyés et trompeurs : traverser, de manière ravageuse il est vrai, quelques semaines de l'existence d'Antoine, et disparaître comme un mirage. Pour le lecteur du chapitre XI de *La Belle Saison*, Rachel est une prêtresse de l'amour, qui voudrait finir sa vie en tenancière de maison. Elle est le désir d'Antoine, une créature érotique, au corps élastique de danseuse, une rousse à chevelure ardente, aux lèvres tendues : un nu présenté crûment dès le chapitre IX. Consciemment, consciencieusement, Rachel apporte à la bourgeoisie d'Antoine ce qui lui manquait : le désordre des sens, la cravate délacée, et la barbe rasée, derrière laquelle le médecin tentait de dissimuler son être. Dans ce chapitre XI, où la séance de cinéma est vue d'une loge grillagée qu'a retenue Antoine pour prolonger les ébats de l'alcôve, le thème africain fait contrepoint à l'érotisme tendu de la scène intime. À ce moment, le lecteur peut croire que cette Afrique érotique n'est qu'une autre caractérisation détournée de la vocation de Rachel à l'amour. Mais déjà un autre thème se superpose : celui de la liberté, car Rachel prétend mener une

existence de femme « complètement libre ¹ ». À vrai dire, le chapitre XIV fera comprendre que cette revendication était un rideau de fumée, destinée surtout à tromper Antoine — ou s'abuser soi-même ; ou s'inciter à partir. La tentation de l'Afrique qui excite Rachel de manière inhabituelle en cette soirée de cinéma n'est pas celle de la liberté, c'est la tentation de la fuite, la tentation de rejoindre son maître : Hirsch a convoqué sa maîtresse à Casablanca, et lui propose le mariage. Depuis une quinzaine de jours ², Rachel se débat dans l'indécision. Au cours de la séance, par le truchement des deux films, Rachel manifeste, sur un mode imaginaire et propitiatoire, son désir de partir. D'où son enthousiasme imprévu pour l'aventurière du film américain, dont la fuite échevelée triomphe de tous les obstacles, et surtout son émotion devant le film africain, qui lui rappelle les lieux de son paradis antérieur avec Hirsch. Elle repartira donc vers cette Afrique mythique, mais pour quel destin analogue à celui de Lilian, sa sœur, en quelque manière ? « Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble ». N'a-t-elle pas un jour déclaré à Antoine : « [...] moi aussi, je mourrai d'accident : d'un coup de revolver. J'ai toujours eu cette idée-là ³ » ? Et Hirsch, sera-t-il son bourreau ⁴ ?

Ce meurtre suspendu au-dessus de l'aventurière, l'auteur des *Faux-Monnayeurs* le fera perpétrer. Si l'on prend pour un clin d'œil le sort apparenté de Rachel Goepfert et de Lilian Griffith, on doit se demander si, chacun à sa manière, les deux écrivains ne cherchent pas à conjurer une image négative de l'Afrique : caricaturée chez Martin du Gard, en raison de sa subordination à deux personnages excessifs ; expulsée chez Gide, hors du réel, dans un imaginaire plus destructeur encore. La mort africaine de Lilian Griffith ramène à nos questions premières : de

1. Pl. p. 891 / Folio p. 355, et aussi 899 / 363.

2. Pour se persuader que le chapitre XIV de *La Belle Saison* explique et éclaire le chapitre XI, il suffit de rapprocher les indications de dates contenues dans l'un et l'autre : la séance de cinéma se déroule dans le « seconde moitié de septembre » (Pl. p. 993 / Folio p. 466), et, dans le chapitre XIV, placé « un soir du début de novembre » (Pl. p. 1040 / Folio p. 517), Rachel confie à Antoine : « voilà huit semaines entières que je me débats ! ». La proposition de Hirsch est donc censée l'avoir atteinte au début de septembre.

3. Pl. p. 970 / Folio p. 441.

4. Il arrive à Rachel de le craindre : « Il m'a tant battue ! Il me battra encore. Peut-être qu'il me tuera... C'est qu'il est jaloux, lui ! Une fois déjà, sur la Côte d'Ivoire, il a payé un de nos porteurs pour me faire étrangler. Sais-tu pourquoi ? Parce qu'il avait cru que son boy était venu me retrouver une nuit, dans ma case. Il est capable de tout... » (chap.XIV, Folio, p. 520).

l'influence, de l'incidence, de la coïncidence. La coïncidence est frappante ; l'incidence est certaine ; mais l'influence est problématique. Une allusion explicite à l'Afrique de Martin du Gard, dans les écrits de Gide — personnels, épistolaires, diaristiques — conforterait beaucoup la thèse de l'influence. L'allusion existe peut-être ; nous ne l'avons pas trouvée. Ce silence est d'autant plus notable que l'on dispose, par ailleurs, de témoignages consistants sur d'autres sources livresques : on se souvient que, dans *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*, il est plusieurs fois question du *Cœur des ténèbres*¹ : un livre placé dans la cible, car son action se déroule toute entière en Afrique — tandis que le chapitre de Martin du Gard n'offre guère plus qu'un épisode, et fondu dans la masse. Par des correspondances, pour la plupart inédites, on peut connaître encore l'effet incitatif produit par certain recueil poétique du Docteur Muraz : *Sous le grand soleil, chez les primitifs*² — non pour les poèmes, jugés détestables, de ce médecin colonial, ethnologue à ses heures, et pionnier de la lutte contre la maladie du sommeil, mais pour les 80 clichés « couleur locale » dont ils sont accompagnés, et qui donnent des idées à Marc. Le Psichari de *Terres de soleil et de sommeil*³, lu par Gide en septembre 1924, qui retrace, au début du siècle, la marche d'une

1. V. D. Steel, « D'Angleterre en Afrique avec Marc Allégret », *BAAG*, n°80, octobre 1988, pp. 57-62, (notamment p. 61), ainsi que Walter C. Putnam, *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*. ANMA, Stanford French and Italian Studies, 1990, notamment le chap. 4 : « L'Aventure africaine », pp. 114-60, qui reprend la matière de plusieurs articles antérieurement publiés par l'auteur.

2. *Sous le grand soleil, chez les primitifs. Images de l'Afrique Équatoriale*. Préface de Pierre Mille. Coulommiers, Imp. Brodard, 1923, XV-197 pp., 80 photos. Sur la lecture qu'en fait Gide, v. sa lettre à M. de Coppet, du 16 mai 1925 (Bibl. Litt. J. Doucet, reproduite dans Sedat-Jobe, *L'Expérience africaine d'André Gide (1925-1926)*. Grenoble, Thèse III^e cycle, p. 16) : « On nous dit que le Dr Muraz est en ce moment près de vous. S'il est intéressant, veuillez lui faire tenir cette lettre de Pierre Mille et lui dire combien, ayant lu son livre, nous serons heureux de faire sa connaissance. Les photographies qui ornent son ouvrage sont des plus savoureuses. » Deux jours plus tôt, Marc avait été plus explicite encore sur les conseils qu'on pouvait attendre d'un tel expert : « Je ne sais si vous avez vu les admirables photographies qu'il a publiées dans son bouquin de vers (détestables) : *Sous le grand soleil, chez les primitifs*. [...] Il a l'œil et doit comprendre ce qu'on désire prendre avec un cinéma : pas des vieillards et des femmes de cent ans. Ses photos sont fort belles et il devrait comprendre. »

3. Ernest Psichari, *Terres de soleil et de sommeil*. Préface de Mgr A. Le Roy. Conard, 1917, 264 pp.

colonne militaire française vers le cœur de l'Afrique, suggéra le détour par Carnot¹, etc... Mais la réception par Gide du livre de Martin du Gard, se situe bien en deçà de la période de préparation effective du voyage au Congo, à un moment où Gide lui-même est mobilisé par l'écriture des *Faux-Monnayeurs*. Il n'y aurait donc rien d'in vraisemblable à ce que la lecture critique et technique que nous avons faite du chapitre XI de *La Belle Saison* eût été, peu ou prou, celle de Gide : dans ces lectures croisées, ce sont deux auteurs qui se parlent. Et la réaction de Gide, citée plus haut, après la séance de Cuverville, est évocatrice d'un tel aspect des choses : se remettre au travail, et non pas voyager. Pour un homme de l'art, du fait qu'elle participe d'une perspective romanesque, l'Afrique de Martin du Gard, devait s'en trouver relativisée, voire neutralisée. D'autant qu'à partir de son débarquement en France, Coppet compte pour beaucoup dans l'incitation de Gide au voyage ; et comment douter qu'au moment voulu, il ne l'ait averti de ses réserves devant l'interprétation présentée par son intime ami ? En 1924 et 1925, dans les mois précédant le départ de Gide, alors que Coppet a regagné Fort-Archambault, des lettres sont échangées — certaines accessibles dans la thèse de Sedat Jobe, d'autres dans les archives de Marc Allégret. Elles parlent d'itinéraires, de relais, de matériel et de finances, en un mot : d'une Afrique réelle. Car sur ce plan, l'influence est indubitable : Marcel de Coppet est la source commune, à laquelle puisent, de diverse manière, et de manière décalée, Martin du Gard et Gide. Pour le romancier comme pour le voyageur, Coppet est l'informateur, le confident, le complice, c'est-à-dire l'homme-clé.

Et peut-être l'est-il aussi, dans une moindre mesure, pour le cinéaste. David Steel se demande si le chapitre XI de *La Belle Saison* n'est pas à l'origine du projet cinématographique de Marc Allégret au Congo. Nous ne le pensons pas, parce qu'une telle entreprise, à la différence d'un livre, par tout ce qu'elle implique de préparatifs et de moyens matériels, ne peut sortir que du réel, y trouver sa nécessité. Mais il faut reconnaître que là aussi aucun argument certain ne permet de dépasser le stade des supputations. Notre scénario vise à faire émerger ce projet de plusieurs plans explicatifs, allant de la périphérie (le contexte socio-culturel) au centre (la décision du sujet) :

1. V. sa lettre à Marc Allégret du [24 septembre 1924] (inédi te, archives particulières) : « C'était parfaitement Carnot et non pas Kano, comme tu t'amusas à le croire et à me faire croire. Et c'est parfaitement là qu'il faut tâcher d'aller ; là que tu auras désir d'aller toi aussi, après lecture du livre de Psichari : un peu nationalisant et "artiste", mais très intéressant tout de même. »

1. Dans le contexte général, on assiste, surtout après la guerre, à l'émergence d'une culture cinématographique ; le cinéma y est reconnu comme un art (le Vieux Colombier de J. Tedesco devient cinéma d'essai) et comme une composante de la modernité culturelle.

2. D'où son impact sur un jeune homme qui, dès 1920-21, échappe à l'emprise culturelle de Gide, flirte avec l'avant-garde, avec Breton, Crevel, et fréquente l'atelier de Man Ray, photographe attiré des bals costumés du comte E. de Beaumont, et auteur déjà de quelques films audacieux. Ce faisceau de relations placées sous le signe de la modernité, se trouve hyperactivé à partir de décembre 1923, lorsque Marc Allégret devient le secrétaire de Beaumont pour l'organisation des *Soirées de Paris*¹.

3. La cristallisation d'un projet précis a dû s'effectuer à la fin de l'été 1924, lorsque l'échec des *Soirées de Paris* est consommé, que Gide propose en compensation le voyage au Congo, et qu'il s'agit pour Marc Allégret de justifier devant son père sa place auprès de Gide : secrétaire². Mais dans cette fonction, évidemment fallacieuse — Gide rencontrera le même obstacle intérieur à définir sa « mission » officielle, et fournira lui aussi une solution authentique — le sujet doit produire une définition personnelle qui dégage un espace de liberté.

4. La concrétisation du projet personnel va passer d'abord par la mobilisation des ressources et des ambitions du sujet : goût ancien et naïf pour le cinéma (très tôt les jeunes Allégret s'y sont intéressés ; leurs archives conservent un scénario parodique, une sorte de bande dessinée, sur leur vie de famille) et, pour entrer dans la carrière, tentation d'une forme d'expression artistique nouvelle (photo et cinéma), moins encombrée que la littérature, pour laquelle il ne se sent pas de vocation. Ensuite viennent des considérations d'opportunité : l'affirmation du documentaire de long métrage, qui a trouvé son premier succès incontestable avec *Nanouk*, suscite un horizon d'ancrage ; plusieurs documentaires africains, on l'a noté, sont projetés entre 1922 et 1924. Enfin prennent place les conseils concrets et peut-être les incitations du Coppet photographe, amateur mais qualifié pour la photo en pays tropical, et qui fait tout pour attirer Gide en

1. V. notre introduction aux *Carnets du Cong. Voyage avec Gide*. Presses du C.N.R.S., 1987, pp.16-9.

2. Propos de Marc à son père, rapportés dans sa lettre inédite à Gide du 26 septembre 1924 : « Il [Gide] me prend comme secrétaire d'une part, et de l'autre, l'éditeur de la *Sphère* et de l'*Illustrated London News* m'a commandé une série de petits articles et de photographies. Je pense aussi pouvoir m'arranger avec une maison d'édition de films, etc... ».

Afrique. Secondar le projet cinématographique de Marc ¹, c'est, à travers lui, donner consistance au projet de voyage de l'écrivain. Lorsqu'à l'automne 1924, prennent place l'achat d'une caméra et les leçons pour s'en servir ², le processus est lancé.

Quant à Martin du Gard, son influence sur Gide, pour qu'elle fût efficiente, devrait se propager sur deux axes, d'ailleurs contradictoires — mais en cela, ils révèlent l'hésitation de Martin du Gard lui-même —, l'incitation érotique, et son contraire : la dénonciation de l'excès. Impossible de croire que Gide soit allé vers l'Afrique pour simplement se donner du bon temps. Certes, son livre témoigne en maints endroits que la relation érotique est là-bas fréquente, aisée, presque quotidienne, mais, pour ainsi dire, bénigne, tant la manière est douce : il est surtout question d'approvisionnement par petits jeux et caresses. À l'inverse, les pratiques de son compagnon pouvaient être brutales. On trouve, en particulier, dans les *Carnets du Congo* ³, à l'endroit de Bozoum, une scène d'épouvante, où Marc entend procéder par contrainte, et ne parvient qu'à terroriser sa victime. André, à l'écart, assiste en spectateur silencieux, mais il a réservé le passage dans son *Journal* : il y disait son effroi devant de telles pratiques — si contraires à l'idée qu'il se faisait de la pédérastie, laquelle, par-dessus tout, doit éviter de porter atteinte à l'intégrité du partenaire. Il se peut que les suggestions dont le chapitre de Martin du Gard était porteur soient passées sur Gide, en effleurant seulement l'épiderme. Mais sa pratique amoureuse, tempérée par certaine discipline, certain sens de la mesure, restait bien en deçà des propos libertaires de Rachel, et de ses récits sur Hirsch. Cette Afrique euphorique, cette Afrique extrême n'était pas seulement neutralisée par l'effet esthétique, elle devait être également

1. *Ibidem*, suite des propos de Marc à son père : « Je pourrais m'arranger avec l'École des S[ciences] P[olitiques]. Et peut-être obtiendrais-je par Coppet d'être chargé par les Colonies d'un rapport que je pourrais présenter ensuite comme thèse à l'école. »

2. *Les Cahiers de la Petite Dame*, Gallimard, t.I, *Cahiers André Gide* 4, 1973, p. 210, en date du 4 octobre 1924. De la coïncidence. Curieusement, puisqu'il associe Martin du Gard et la première annonce de ce projet cinématographique, il semblerait que le contexte du passage aille dans le sens de D. Steel — si l'on ne se souvenait que la narratrice procède au raccourci d'une conversation de table au Lutetia, qui va du coq à l'âne, et fait échange de politesses : Gide propose de trouver un éditeur anglais pour *Les Thibault*, et leur auteur, en retour, d'introduire à *L'Illustration* les candidats au voyage, pour qu'ils y placent des « articles avec reproductions ».

3. Marc Allégret, *Carnets du Congo. Voyage avec Gide*, introduction par D. Durosay (Paris : Presses du C.N.R.S., 1987), p. 137.

distanciée, du fait qu'elle n'était pas compatible avec la défense du Moi. Sans doute, il en irait différemment pour Marc — qui, depuis le début de l'année 1923, trouve Martin du Gard décidément « un type épatant »¹, dont il fait un ami — si l'on établissait que le jeune homme, libéré du service militaire en octobre 1923, et presque aussitôt précipité dans le tourbillon des *Soirées de Paris*, avait eu le loisir de lire, et lire attentivement, *La Belle Saison*. Mais, en dépit d'un engouement affiché pour l'auteur, le livre, à la différence de ceux de Cocteau, ne figure pas dans sa collection de livres dédicacés, et ses lettres à Gide n'en parlent pas.

Reste une autre direction. Il est très plausible que dans l'écheveau des motivations du départ au Congo — les unes, positives, les autres, négatives, motivations que le sujet paraît embrouiller à plaisir, comme s'il cherchait à *ne plus savoir* exactement pourquoi il part, afin, par cet effacement, de préserver la liberté ou l'illusion d'une renaissance — on rencontre chez Gide quelque chose d'un suicide, à tout le moins l'idée de braver le destin, et de manière certaine, la tentation de se renoncer, de fuir un certain côté de son existence, blessé, insupportable, qu'il dit lui-même déjà frappé de mort. Le manuscrit du *Journal*, en date du 25 juillet 1925, avant que d'arriver à Dakar, donne à lire ces phrases que le *Voyage au Congo* n'a pas voulu retenir :

Il advient que l'âme, pour avoir voulu se décharger du fardeau de l'amour, goûte une sorte de libération bien voisine du désespoir. / Mon amour pour elle occupait à ce point mon cœur qu'il fallait, pour me détacher d'elle, me désintéresser de moi-même².

Ainsi le départ est une fuite en avant : partir pour pâtir. Mais il advient en compagnie de Marc, et la mobilisation commence. D'autres motivations plus fortes recouvrent le désespoir, une obligation de réussite, une responsabilité, la formation du jeune homme, une « mission » dont il faut faire quelque chose, plus tard, une campagne et le désir d'un résultat — quel afflux ! quel salut ! Et la dynamique du voyage à deux métamorphose le voyage d'Outre-tombe. Cela, le cœur souffrant de Dorothy Bussy l'avait compris :

1. « Marc m'écrit qu'il a passé avec vous une soirée merveilleuse, et que vous êtes un type épatant. » (lettre de Gide à Martin du Gard, 25 février 1923, *Corr. t. I*, p. 211). À quoi fait écho ceci : « Marc m'a fait une charmante visite ; on devient très amis. » (Lettre de Martin du Gard à Gide, 16 avril 1923, *ibid.* p. 215).

2. Bibl. Litt. J. Doucet, γ 1603.

Je suis parfois prise d'accès d'indignation en pensant que vous ne m'avez pas dit encore si vous emmeniez Marc avec vous. J'espère bien que oui. Ce serait trop horrible de penser que vous allez faire seul cet affreux voyage. Si vous me dites que vous partez seul, je croirai que vous ne voulez pas revenir. Si Marc est avec vous, il le faudra bien ¹.

Ainsi, faute d'un point d'attache certain, qui reste à trouver, la question de l'influence, judicieusement soulevée par David Steel, reste matière à discussion. Des échos, des rapprochements ponctuels, une participation commune à un mythe africain — mélange d'attraction et de répulsion — à vrai dire assez répandu à l'époque, suffisent-ils pour établir l'influence ? Influence à rebours ? ou plutôt communauté de vues, si l'on admet que la dynamique du voyage gidien, après l'esquisse cathartique des deux romans chez l'un et l'autre écrivain, aura été de conjurer cette image d'une Afrique à risque. Abstraction faite de l'expérience acquise, des résultats moraux, de l'intérêt politique, le seul fait de revenir entier d'un voyage comme celui-là, où la vie est en jeu, déjà est une victoire.

Mais la question de l'influence, dont nous traitons, se place en amont de l'expérience. Il est bien possible, après tout, que la lecture de *La Belle Saison* certain mois de mai 1923, grâce au retrait studieux de Cuverville, ait déposé dans l'inconscient gidien le germe très primitif et très fruste, d'un voyage dont l'idée n'émergera qu'un an plus tard : quelque impulsion primordiale ? Venu de très loin, en arrière de la mémoire, recouvert ensuite par d'autres motivations concurrentes, puis submergé par le vécu innombrable du voyage, peut-être un filet minuscule a pu féconder le fleuve inépuisable du réel.

1. Sa lettre à Gide du 10 octobre 1924, *Correspondance A. Gide-D. Bussy*, éd. Jean Lambert, Gallimard, 1979, t. I, p. 488.