

# *Le document contesté :* **Avec André Gide.** *Sa réception, hier et aujourd'hui.*

par

DANIEL DUROSAY

Installée dans l'aile noble du Forum des Halles, la *Vidéothèque de Paris*, permet à ses visiteurs de visionner, sur consoles personnelles, un important fonds de quelque huit cents films anciens, où figurent notamment, à ce jour, 6 films de fiction et 3 documentaires de Marc Allégret : *Zouzou* (1934), *Gri-bouille* (1937), *Entrée des artistes* (1938), *Sois belle et tais-toi* (1958), *Les Parisiennes* (1961), film à sketches dont Marc Allégret réalisa *Sophie* sur scénario de Vadim, *Le Bal du comte d'Orgel* (1970), *L'Exposition 1900* (1966), *Lumière* (1966), et, comme on l'espérait, son *Avec André Gide* (1952), que chacun peut désormais revoir à loisir.

La copie transposée sur cassette, de bonne qualité technique, paraît correspondre par son montage à la version définitive du film, composée en trois parties, — celle que décrit Léautaud, fielleusement, dans son *Journal littéraire*, en date du 22 février 1952 :

Il y a quelques jours, invitation du magazine *Match* à assister à la présentation d'un film sur Gide, au cinéma Vendôme, avenue de l'Opéra, hier soir. J'y suis allé avec Marie Dormoy. Une sorte de gala. Présence du président Auriol, du président du Sénat, du ministre de l'Éducation nationale, un énorme service de police au-dehors. Dans ce film, les parties que j'ai vues l'année dernière dans un cinéma des Champs-Élysées. Cette fois-ci, plus complet, partant de l'enfance de Gide, ces nouvelles parties prises de son vivant par Marc Allégret.

Après cette sortie en fanfare, au cours de laquelle la fille de l'écrivain remit au Président de la République une page manuscrite de *Thésée*, un an presque jour pour jour après la disparition de l'écrivain, le film fut projeté pendant un mois à Paris, dans une seule salle, au Vendôme, du vendredi 22 février au vendredi 21 mars 1952.

Du témoignage de Léautaud, il ressort toutefois qu'une première version,

moins achevée, avait été donnée à voir (aux *happy few* ?) quelques mois auparavant. Il arrive encore, lors des projections récentes, que plusieurs versions — ou plusieurs montages — soient utilisées. Ainsi, au Centre Georges Pompidou, lors de l'*Hommage à Pierre Braunberger producteur*, le 27 décembre 1987, c'est, selon toute vraisemblance, une version antérieure que l'on put voir. Tandis que celle que propose la Vidéothèque s'en différencie sur plusieurs points. Il n'y est plus question, par exemple, du monitorat de Gide à l'École du dimanche, avec Élie Allégret ; on ne voit plus la Villa Montmorency ; l'entretien avec Sartre dans le jardin de Cabris a disparu ; et la dernière image n'est plus Gide rédigeant l'ultime page de son *Journal*, mais Gide relisant en janvier 1951, est-il précisé, son message (ainsi testamentaire) aux étudiants allemands : « le monde sera sauvé par quelques-uns ». En revanche, au chapitre des voyages, font leur apparition plusieurs séquences de belle qualité, reprises du *Voyage au Congo* : cases en obus du village Massa (avec lecture du passage correspondant dans le texte de Gide) ; plusieurs danses Massa, les hommes vêtus de peaux de cabris, les femmes ceintes seulement d'un collier de perles ; les danses Moundang de Léré : jeunes femmes vues de dos ; puis de face, enfin évolution spectaculaire des grands masques noirs. Quelques séquences totalement inédites ont été ajoutées, comme un déplacement en automobile, et des femmes travaillant à l'entretien d'une route.

La curiosité nous a poussé à rechercher comment à sa sortie la version définitive fut appréciée : diversement. Dans la première rafale d'articles à chaud domine l'enthousiasme. Pour Henri Magnan, par exemple, le critique du *Monde*, le film créait l'événement :

C'est un fait sans précédent, ce film sur Gide. Il contribuera peut-être à fléchir les résistances de qui dédaigne ou feint de dédaigner ou méconnaît encore le... cinématographe [...]. C'est un film témoin, avec les maladresses de l'instantané et les fausses habiletés aussi de la pose. Car il a bien fallu demander au « maître » de poser — et le temps pressait — pour compléter tant bien que mal cette anthologie imagée d'une œuvre et d'une vie [...]<sup>1</sup>.

Réaction identique chez André Lafargue, dans *Ce Matin-Le Pays* :

J'estime, pour ma part, qu'il [le film] constitue une date dans l'histoire du cinéma. / Pour la première fois en effet, la caméra — par son objectivité et son automatisme même — contribue à la survie d'une pensée qui échappe aux textes<sup>2</sup>.

1. *Le Monde*, 21 février 1952, p.8, col.1-3.

2. 23-24 février 1952.

Jean Néry, dans *Franc-Tireur*, proposait un commentaire voisin, à ceci près qu'au lieu de « pose », il trouve, lui, du naturel, mais l'organisation d'ensemble ne lui semble pas satisfaisante :

L'un des mérites du film de Marc Allégret (dont Georges Altman a déjà, il y a quelques jours, souligné le passionnant intérêt humain) est d'être le premier de son genre, de n'être pas un film *sur* André Gide ou *à propos* d'André Gide, mais effectivement, comme l'indique le titre, un film *avec* André Gide.

Seul un de ses intimes, comme le fut Marc Allégret, pouvait le réaliser, car sa présence n'était pas, pour Gide, insolite, mais familière. Et quand, muni d'une petite caméra portable, le réalisateur regardait travailler l'écrivain, ce dernier n'avait jamais l'impression de jouer, mais poursuivait son existence coutumière. De là, l'extraordinaire, l'exceptionnelle vérité de ce film, qui dépasse toutes les œuvres cinématographiques consacrées jusqu'à présent aux grands artistes et sur lesquelles pesait souvent plus la personnalité du réalisateur que celle du « biographié ». Sur l'idée directrice de son film, le plan qu'il a adopté, on pourrait sans doute chicaner Marc Allégret. Il semble que la moisson ayant été tellement riche (plus de 8 000 mètres de pellicule ont été tournés), il ait hésité sur la façon de les présenter [...] <sup>1</sup>.

À l'exception de Guy Dumur, on le verra, la fameuse leçon de piano, où la jeune Annik Morice avait l'honneur écrasant de se prêter aux remarques du Maître — la victime consentante a-t-elle jamais donné sa version du tournage ? — suscitait une admiration générale. André Bazin, dans *Le Parisien libéré* du 28 février, à travers un titre stupéfié : « André Gide vivant ! », parlait d'une « intensité bouleversante », tandis que Simone Dubreuilh, — « Visite à André Gide, un film-témoin », *Libération* du 11 mars — la jugeait « extraordinaire ».

Mais passé le premier effet de choc, des points de vue plus cohérents, plus critiques, et farouchement polémiques, se manifestent venus d'horizons divers : religieux (Mauriac), technique (Guy Dumur), ou politique (Georges Sadoul).

Le plus virulent, François Mauriac, dans *Le Figaro* du 26 février, parle d'« images bouleversantes », mais c'est pour faire le procès d'une imposture. Ce film trompeur, qui présente un Gide jouant au grand-père, trahit le message initial : « familles, je vous hais ». Il n'est jusqu'à la conclusion du film — Gide lisant le testament de Thésée — qui n'enclenche un commentaire réprobateur : « Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. » Et Mauriac d'évoquer le doux visage de

1. *Franc-Tireur*, 23-24 février 1952.

l'épouse sacrifiée, avant d'élargir le commentaire sur l'éthique du héros : « J'ai goûté des joies de la terre », pour conclure de manière assassine : « Beaucoup d'hommes meurent sans s'être aperçus qu'ils avaient été des fauves et qu'ils s'étaient nourris de proies vivantes. » Si les spectateurs voyaient la vraie vie d'André Gide à l'écran, disait encore son détracteur, peut-être se cacheraient-ils les yeux par horreur ou pour prier.

Dans *Combat* du 12 mars 1952, Guy Dumur, dont le titre ironique annonçait l'agacement — « Gide tel qu'en lui-même enfin le cinéma le change » — produisait, sous l'angle esthétique, l'éreintement le plus dur. Rien, dans ce film qu'il jugeait « mal construit », ne paraissait trouver grâce à ses yeux : il n'était pas seul à s'irriter d'une « voix trop traînante, qui accentue trop les dentales et s'arrête sur les diphtongues, qui fait sonner le *t* final des participes ou des troisièmes personnes du passé, nous étonne autant que la voix de Léautaud, que l'accent bourguignon de Colette ». S'il semblait apprécier la succession des portraits photographiques de l'écrivain depuis sa jeunesse, en ce qu'elle rendait sensible le vieillissement, il considérait comme la plus faible, la partie du film tournée récemment : « Gide grand père est insupportable. Comme je trouve inacceptable la fameuse leçon de piano, figée, truquée, qui ne vous permet guère de comprendre que Gide aimait réellement la musique ». Et pour finir, l'article dénonçait « le ridicule, l'insuffisance de la plupart des images, faussement réelles ».

Le lendemain, *Les Lettres françaises*, sous la plume de Georges Sadoul (« Avec le fantôme André Gide », 13 mars 1952), dressait un coupant réquisitoire contre le symbole de l'intelligentsia bourgeoise, et fracassait l'idole :

L'octogénaire apparaît comme parfaitement lucide, et pareil, dans sa verdeur, à ce qu'il était dans les années 20. Au fur et à mesure que le temps passe (fort lentement) le spectateur se croit devenu le héros d'un sketch inédit des Casse-Pieds. Un vieux monsieur, fort civil, et fort satisfait de soi, discours interminablement avec l'autorité maniérée et démodée d'un vieil acteur de tournées provinciales au temps du président Fallières. Il vous a saisi par le bouton de la veste pour rabâcher de très vieilles histoires.

Avec le recul du temps, Jacques Lourcelles, dans son *Dictionnaire du cinéma : Les Films* (Laffont, coll. « Bouquins », 1992, pp.98-9), rétablit la balance. Du film, il propose un commentaire pondéré, et, à une réserve près, mais de taille, presque trop systématiquement élogieux :

Document précieux et d'un grand intérêt sur l'un des écrivains importants du siècle, filmés dans les mois qui précèdent sa mort. Conçu d'abord comme un court métrage, le film est présenté aux spectateurs du festival de Venise en 1951 dans une version de 62' [...], puis sort en salles au printemps 1952 dans une durée de 80'. C'est sans doute le meilleur témoignage cinéma-

tographique qu'on possède sur un écrivain français ; et ils ne sont pas légion. Le film a quelque chose d'unique dans son caractère à la fois libre et composé, et en cela déjà il rend bien hommage à Gide. La jeunesse d'esprit de l'écrivain, la multiplicité de ses curiosités sont restituées à l'écran, ainsi que l'autorité et la fascination qu'il pouvait exercer sur ses proches et sur certains de ses interlocuteurs. On regrette l'impasse sur la sexualité. Elle est à mettre en relation avec les blocages de l'époque. Sans doute inévitable, elle est néanmoins scandaleuse s'agissant de Gide qui fit tant pour sortir le sujet de l'ombre et briser les tabous qui s'y attachaient. On peut à loisir considérer le film comme un film de fiction, étant donné que Gide a toujours estimé que l'un des rôles de l'écrivain était de se créer un personnage, d'y rester fidèle et d'être en quelque sorte le romancier de soi-même. Cette conception est assez démodée mais fait encore des adeptes. C'est la force de Gide de l'avoir illustrée, lui, avec beaucoup de naturel (ce qui est paradoxal) et encore plus de charme. « Nous vivons », a-t-il dit, « pour représenter. »

En accord avec les premiers spectateurs, la critique se plaît donc à souligner le caractère unique du documentaire. Unique dans son genre, à vrai dire, il ne l'est plus tout à fait, après le balayage télévisuel de ces dernières années, mais, s'agissant de Gide, il reste en effet le seul à faire aller en cadence et l'image et la voix. Le document n'est pas l'œuvre d'un admirateur parmi d'autres ; il émane, au contraire, d'un proche, et, dès longtemps, celui-là connaissait admirablement son sujet. La familiarité autorisait, si l'on peut dire, certain déshabillé. Élégamment, J. Lourcelles lave le réalisateur du reproche de décousu, dont certains l'ont accablé : le primesaut s'accorderait au tempérament changeant, aux curiosités multiples de l'écrivain. Soit, mais observons que cet éloge du contenu dispense commodément d'examiner la forme. Pour adroit que soit le détour, il n'empêche pas de penser que, pris dans son ensemble, le film en question souffre d'un certain désordre, par la confusion des genres, parce qu'il hésite, et ne choisit pas, entre le documentaire et le document, entre l'histoire et l'instantané, entre l'édifiante reconstitution d'une carrière d'écrivain, et la touchante photo de famille du Nobel retraité au coin du feu, jouant aux allumettes avec sa descendance, conjuguant l'art d'être grand-père dans un fauteuil, et jouant benoîtement un classique de notre littérature : le triomphe du grand homme en son grand âge, façon Voltaire ou Victor Hugo. Sur un point, capital, le déshabillé trouve ses limites : impasse sur la sexualité — grief imparable, mais sinon déplacé, du moins décalé ! Car dans les circonstances où se tournait le film, la question ne pouvait être posée. Précisément, cette familiarité qui, d'un certain côté, fait le charme, peut-être l'atmosphère de l'œuvre, devait, devant la caméra, c'est-à-dire devant le public, et même la postérité, les embarrasser tous deux sur tel autre : comment parler de sexualité sans expliquer leur intimité ?... Quant au paradoxe final

— l'écrivain jouerait la comédie avec infiniment de « naturel » — il amuse, mais ce nouveau tour d'adresse interpelle sur la part de sérieux qu'il enferme : Gide jouait-il bien *en conscience* au « grand homme » ? ou, pour cet hommage trop tardif qu'on lui faisait au moment que le cœur lui manquait, ne s'était-il pas plutôt, par gentillesse, complaisance, ou abandon, laissé faire et laissé prendre au piège d'une image ? Ménélaque, où te caches-tu ?

Doit-on, pour conclure, s'étonner d'opinions si contrastées ? Pour une part, assurément, la sortie du film réactivait l'esprit polémique dont l'œuvre de Gide, un an après sa mort, était toujours entourée ; preuve que Gide encore était le « contemporain capital », qu'il n'est plus exactement pour nous, en dépit de ce qu'en disent les magazines, parce que les circonstances ont changé et que l'étau des contraintes s'est desserré. Mais pour une autre part, ne mettait-il pas le doigt cruellement sur les aspects les plus vulnérables du tournage, sur l'ambiguïté du document rien moins que spontané, la vie reconstituée sur scénario, et le dérapage pontifiant du sujet (n'éprouve-t-on pas la même gêne devant le ton emphatique, lorsqu'on entend la voix, des *Entretiens avec Amrouche*) ? Était-il donc si malaisé de résister aux sirènes de la célébrité, quand elle venait à votre rencontre ? Oui, peut-être, si l'on se souvient que la télévision n'existait pour ainsi dire pas encore, et que les grands entretiens radio-phoniques de l'après-guerre, ou ce film qui en est la vulgarisation, bientôt les « portraits-souvenirs » livrés à l'admiration des badauds, frappaient les trois coups de la médiatisation. Elle arrive avec sa pompe première, ou trop tard, pour un esprit formé aux usages cérémonieux d'un autre siècle, ou trop tôt, car nul ne sait encore s'en défendre ou s'en jouer ; et elle surprend. L'écrivain, le maladroit, ne sait comment se prémunir contre ce qui deviendra son hochet familier ; on le pousse, il cède, il se trompe, évidemment : il la prend pour la gloire ! — et fait son cinéma.

[Vidéotheque de Paris. Entrée : 20 F. Porte Saint Eustache, 2 Grande galerie, 75001 Paris ; tél. : 40.26.34.30. Catalogue consultable sur Minitel : 3615 VDP 15].