

BULLETIN
DE
*l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises*



PALAIS DES ACADEMIES
1, RUE DUCALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

	Pages
Séance publique du 11 décembre 1960 :	
Le cinéma, poésie. (Discours de M. Marcel Thiry)	137
Le cinéma, littérature. (Discours de M. Charles Spaak) ..	150
Rapport sur les prix académiques de 1960	162
Le concours scolaire de 1960	164
Le centenaire de Ferdinand Brunot.	
(Discours prononcé à la Sorbonne par M. Maurice Piron) ..	170

SÉANCE PUBLIQUE DU 11 DÉCEMBRE 1960

Le cinéma, poésie

(Discours de M. Marcel THIRY)

On peut se demander si une Académie a son âge propre, ou bien l'âge de ses académiciens. La nôtre est plus jeune que le plus jeune d'entre nous, nous l'avons tous vue naître. Serait-ce cette jeunesse qui l'induit quelquefois à des entreprises contre la témérité desquelles la sagesse chenuée de ses membres aurait dû les mettre en garde ? Et, d'autre part, cette Académie que nous avons connue au berceau, serait-ce les images murales de cette nursery où elle a grandi et où nous tenons aujourd'hui séance qui auraient marqué son caractère ? De tels tableaux de gloires nationales plus grandes que nature diffèrent sans doute un peu des animaleries bénignes et des agneaux mâchonnant des fleurettes qu'on propose d'habitude aux premiers regards des enfants. Peut-être est-ce de ces nobles compositions et de ces allégories héroïques que l'Académie nouveau-née aura conçu des intrépidités et une certaine vocation pour des découvertes de nouveaux mondes.

Je pense ici à cette exploration que nous n'avons pas craint d'entreprendre il y a quelques années pour « définir la poésie » : exploration dont il ne nous est guère resté de butin bien concret, mais du moins le souvenir d'avoir, pendant quelques séances, agréablement divagué entre vieux pédants, comme disait M. Sylvestre Bonnard, à la recherche de frontières mouvantes et d'apparences de critères vite évanouies. De la poésie on peut dire ce que T. S. Eliott écrit quelque part à propos de Shakespeare : comme il est impossible d'en bien parler, il convient de temps en temps de changer de façon de nous tromper en en parlant. En

mettant à l'ordre du jour de nos travaux la définition de la poésie, nous nous sommes donc en ce temps-là honnêtement efforcés de nous inventer de nouveaux errements ; et il faut croire que nos nouvelles manières d'errer ne nous ont pas déplu, puisqu'au programme de cette séance encore nous avons mis la poésie — une espèce de poésie : celle du cinéma, en même temps, il est vrai, qu'une littérature, celle du cinéma également. Car enfin, si jeunes et par conséquent si poètes que nous soyons grâce à l'état-civil de notre Académie, il faut bien nous souvenir qu'à côté de la poésie, il y a « tout le reste », qui est littérature et qui n'est pas si peu.

La poésie du cinéma est souvent évoquée dans les doctrines, les propositions, les spéculations qu'on a vues se développer très abondantes autour du septième art depuis quarante ans et plus, si abondantes qu'elles ont paru souvent se détacher de cet art en lui-même et tendre à en devenir un huitième. Ce ne serait pas la première fois que la critique dépasserait son rang d'épiphénomène et arriverait à s'ériger en un genre en soi ; mais cela ne se conçoit d'habitude qu'en une époque où l'objet de cette critique est assez évolué, offre un passé assez riche pour que de l'étude des faits d'art préexistants on puisse tirer des règles et construire des systèmes : il semble assez naturel qu'il faille attendre l'âge des salons de peinture pour que Diderot et Baudelaire écrivent leurs Salons. Le cinéma, au contraire, avant même d'être sorti de ses enfances, qui finissent vers 1914, voit naître autour de lui d'abord quelques prophéties qui nous paraissent aujourd'hui sacrées, puis des textes et des textes qui vont croître et multiplier en forêt délirante. Le grand élan messianique a été donné dès avant 1910, et au lendemain de la première guerre la fièvre d'expliquer, d'analyser, de légiférer et de prédire s'empare à la fois des praticiens et des théoriciens et s'efforce d'habiller de raisonnements et d'enfermer dans des nécessités logiques cette grande force nouvelle, qui se développe plus vite qu'on ne peut imprimer les commentaires de son développement, et qui ainsi se trouve toujours largement en avance sur une critique pourtant tournée vers l'avenir. De cette masse de livres et d'articles sur le cinéma, la plupart s'attachent à la technique. Quelques-uns poussent plus profond leur prospection, tentent d'atteindre l'essentiel, le mobile de l'art

et le secret du plaisir. Dans les prélèvements qu'ils nous ont rapportés de leurs sondages, on trouve fréquemment l'élément poésie.

Mais je voudrais vous rassurer. Je ne vais pas ici vous apporter des témoignages en série ; et d'abord parce que nous n'en aurions pas le temps. Une demi-heure, ce n'est pas long, du moins pour celui qui parle. Et puis mon dessein ni ma mission, ni surtout mon pouvoir, ne sont de vous faire un exposé savant sur cette thèse, d'ailleurs fort peu révolutionnaire, que le cinéma a sa poésie, est une poésie. En fin de compte je ne pourrai tout de même que vous dire que je le sens ainsi, que je crois que beaucoup d'entre vous sentent de même ; je ne pourrai qu'essayer de démêler avec vous ce qui peut bien entrer d'analysable dans cette sensation à moitié sentiment, Avant de passer à cette interrogation de nous-mêmes, je ne veux que chercher d'abord, un peu rituellement, un appui et comme une assurance en nommant, sans plus, deux ou trois autorités parmi celles qui ont le mieux parlé du cinéma poésie.

Un des précurseurs fut certes Apollinaire, qui, en saluant, dès 1909, le cinéma comme un « créateur de vie surréelle », lui assignait bien la fonction poétique. Il est pourtant assez remarquable que le cinéma, vanté par Apollinaire dans ses vaticinations esthétiques, apparaisse fort peu dans ses poèmes, où pourtant s'introduit de plein droit tout le modernisme des villes, tramways, autos, sirènes des ateliers et la foule à midi des « belles sténodactylographes » ; je n'ai souvenir, sur cet art « créateur de vie surréelle », que d'une petite pièce insignifiante dans *Il y a*, intitulée *Avant le cinéma*, et qui lui est nettement hostile. Apollinaire aime mieux s'émerveiller devant les saltimbanques, « sur une petite place située entre Saint-Germain-des-Prés et la statue de Danton ». C'est un homme de plein air ; et le plein air est l'ennemi du cinéma. Dans le match que le cinéma a engagé contre la télévision, une de ses fautes ne fut-il pas de compter sur le *drive-in*, sur la possibilité de vastes séances de cinéma à ciel ouvert ? Le cinéma a besoin de la caverne... Mais j'anticipe sur ce que j'essaierai de montrer. Après Apollinaire, après Canudo qu'Epstein appela « le missionnaire de la poésie cinématographique », le grand visionnaire de cette poésie fut sans doute Epstein lui-même. Élie Faure avait bien défini l'œuvre filmée comme « un poème des

équilibres dynamiques » ; mais c'est là une formule du poème, du film réalisé, et non du cinéma et de sa poésie dans l'abstrait.

Il y a là une des distinctions qui sont à la base de toute recherche sur la poésie, et que Robert Vivier a mises en lumière. La définition de Faure constitue en synthèse un art poétique du cinéma ; entre la poésie et l'art poétique il y a la différence qui existe entre l'essence et la forme. La difficulté est qu'en cas de réussite parfaite la forme s'identifie à l'essence, et la distinction s'efface. Ainsi, si vous me permettez de choisir un exemple qui soit de circonstance, dans *Le ciel est à vous* le passage, à intervalles rythmés, d'une classe d'orphelins en pèlerines qui défile devant le garage en chantant une chanson d'écoliers introduit une certaine poésie dans le film, une poésie d'idée ; c'est la poésie et c'est l'idée d'un aléa, d'un enjeu redoutable, l'évocation du sort qui serait celui des enfants des héros si le film devait « finir mal », et c'est, en même temps, l'atmosphère de la petite ville aux habitudes régulières. Mais cette poésie est ici inséparable du procédé que l'auteur a voulu pour la rendre, de l'art avec lequel il a réglé la fréquence de cette image qui discrètement doit faire refrain, en a varié légèrement les retours et a ménagé sans trop appuyer cet effet de contraste entre les tristesses provinciales et l'immense aventure proposée par l'aviation. La poésie et le poème tendent à se confondre quand le mariage est parfait. Il n'empêche qu'ils sont deux et qu'il importe de le bien voir.

Epstein, tout en se méfiant, dirait-on, du nom de poésie, qu'il ne prononce pas volontiers, ne cesse de faire sentir cette réalité poétique qu'il hésite à appeler par son nom. Quand il dit que « le cinéma est surnaturel par essence », quand il le montre agissant sur le temps, le contractant ou l'inversant, quand il signale ses rapports avec le hasard, quand il déclare le peu d'importance du sujet du film, tout ce qu'il dit là pourrait se dire de la poésie. Et si la poésie n'est pas souvent, chez lui, appelée par son nom, quelqu'un viendra plus tard qui n'aura pas les mêmes prudences. René Clair ne craindra pas d'intituler *Cinéma et poésie* un de ses chapitres. Il y parle toutefois poème plus souvent que poésie, il développe des considérations sur le rythme des images comme nous ferions sur la métrique des vers, il conseille de composer sans souci de logique cartésienne, il traite en somme de procédés

poétiques. André Maurois fait de même dans son étude sur *La Poésie du cinéma* ; quand il préconise un contrepoint d'images, une symphonie où des rythmes visuels différents se succéderaient, il s'occupe de la technique et non de l'essence, du poème cinématographique et non de la poésie du cinéma.

Mais, et il serait temps peut-être de nous le demander : est-ce qu'elle existe, cette poésie ? Existe-t-il une poésie propre au cinéma ?

La poésie est une certaine qualité d'impression mentale, et dans son essence cette qualité sera la même, qu'elle soit exprimée par des paroles ou par des images animées. Si l'on parle de poésie du cinéma, il faut donc, à prendre la lettre de cette locution, que le cinéma y soit considéré comme un objet en soi et non comme un moyen d'expression. Je m'expliquerai sans doute mieux en disant que si l'on me parle d'une poésie du livre je ne comprendrai certes pas qu'il s'agit d'une poésie exprimée par les œuvres contenues dans les livres, mais bien d'une certaine qualité de sensations et de sentiments qui environne pour nous la chose concrète qu'est le livre ; la poésie du livre, ce sera, suivant les hasards et suivant les personnes, l'odeur des livres, le toucher des livres dont on caresse les dos alignés, la fidélité des livres qui peuplent la maison, le livre aux pages piquées comme un front mallarméen jonché de taches de rousseur ; et, dans le même ordre de localisations, ce qu'on appellerait la poésie du théâtre, ce serait le halo de mondanité qui persiste malgré nos vestons clairs aux fauteuils d'orchestre, des rites comme celui des trois coups dont aucune innovation n'a pu évincer la solennité un peu angoissante, et le rouge, ce rouge viscéral du rideau et des velours, dont il fallu reconnaître, après bien des expériences de théâtre bleus ou gris perle, qu'il était lié par nature à l'opéra, au drame et même à la comédie. De ces éléments subtils qui s'organisent en sphère de poésie autour du livre, autour du théâtre, il règne aussi une gravitation autour du cinéma. C'est cette espèce de zone nébuleuse extérieure que peut-être avec le plus d'exactitude, et de modestie aussi, on appellera la poésie du cinéma.

Exactitude commode, protestez-vous. La poésie du théâtre, direz-vous encore, n'est-ce pas celle, par exemple, du passage d'une pensée et d'une œuvre par la vivante parole humaine et par

un tempérament humain, avec les transfigurations, tous les risques et toutes les fortunes que comporte l'aventure ? La poésie du cinéma, n'est-ce pas celle de l'image même, ne vient-elle pas de ce qu'un visage est toujours plus aimé dans un miroir, et n'est-elle pas due aussi à cette immense liberté à travers le monde des images qui se prodigue au cinéaste et à travers lui au spectateur ? Oui, certes, c'est le cœur de la question, ce sont là des poésies au foyer même de la nébuleuse. Mais une nébuleuse s'aborde par l'extérieur, même s'il n'est pas à prévoir qu'on puisse poursuivre le voyage d'exploration jusqu'au noyau central. Et si l'on me dit aussi que suivant mon système un conférencier pourrait parler de la poésie du livre sans avoir jamais rien lu, je crois que j'oserai défendre que le profane a droit à la parole quand il s'agit de rechercher les raisons d'un plaisir poétique, et qu'il n'est pas nécessaire de pouvoir citer Dreyer et Moussinac et Poudovkine et René Schwob pour se tourner vers soi-même et s'interroger sur la poésie des salles obscures. Après tout, c'est parce qu'il ne savait pas la musique que Swann éprouva tout d'abord pour la Petite Phrase « une de ces impressions, dit Proust, qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inentendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions ».

Cette zone, excentrique à la littérature même du film, qui ferait une atmosphère poétique autour du cinéma, il n'est d'ailleurs pas si facile d'en analyser le spectre. Ce plaisir diffus est composé de bien des plaisirs, et il faut sans doute commencer par en examiner un des plus connus et aussi des plus bas. On ne peut guère l'appeler poésie que si l'on est d'accord pour concéder qu'il existe une poésie des pantoufles. Vous voyez de quelle espèce de facilité je veux parler. On entre au cinéma à son moment, on en sort à sa volonté, comme on part et on s'arrête dans le voyage à pied de Jean-Jacques Rousseau. On y va comme on est, on n'y rencontre personne ; on ne sait d'ailleurs pas comment c'est possible, puisque tout le monde va au cinéma. Le cinéma figure ainsi une espèce de robe arménienne bien commode par rapport à l'habit de gala du théâtre. Mais — Denis Marion le fait remarquer dans ses *Aspects du cinéma* — cette commodité a bien perdu de son importance, puisqu'on ne s'habille guère plus aujourd'hui pour la comédie que pour le film. De plus la robe arménienne, qui n'était en soi qu'une

robe de chambre, n'est pas en elle-même plus poétique que l'habit de soirée, si elle a des chances d'être moins laide. Du rapprochement nous retiendrons seulement que le cinéma est moins social que le théâtre et qu'il peut même favoriser une certaine misanthropie ; mais la misanthropie n'est pas nécessairement poétique.

Donc, au trébuchet douteux où se pèse la poésie, cette facilité un peu veule du cinéma aura été trouvée légère. Et puisque nous avons ainsi commencé par une non-valeur notre bilan des poésies extrinsèques du cinéma, réglons tout de suite une antipoésie flagrante qui grève ce bilan ; je veux parler d'une des pires de ces « techniques d'avilissement » dénoncées par Gabriel Marcel, la publicité. Je sais bien qu'il s'agit d'une puissance, au moins égale à celle des marquis au grand siècle, et qu'elle est installée à l'écran plus légitimement peut-être qu'ils l'étaient sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, parce qu'elle paye plus. Cela ne m'empêchera pas de rêver de salles de grand luxe où l'on achèterait très cher le droit d'ignorer la pâte dentifrice qui séduit et la lesive qui éblouit, et où le temps de publicité forcée serait remplacé par un stage dans la pureté du noir, dans un noir lustral et reposant, avec de la musique si l'on veut, une musique qu'il ne serait peut-être pas plus coûteux de souhaiter bonne.

C'est qu'en magie de cinéma le noir est la base de la formule. Magie noire du cinéma, comme celle du théâtre est rouge. L'obscurité des salles est le premier bienfait ; dans notre besoin de cinéma il y a d'abord un besoin de bain d'ombre. (Ainsi Toulet et Debussy gagnaient chaque soir rituellement le Fouquet pour l'apéritif sans doute, mais d'abord pour le « bain de cuir » qu'ils prenaient dans les grands fauteuils). Dès l'entrée dans la grotte une dépersonnalisation s'opère ; nous sommes absorbés par la nuit, notre propre corps ne nous est plus visible. Nos êtres allégés de leurs apparences se meuvent surpris de marcher sans voir, aimantés qu'ils sont par le rond lumineux de la torche de l'ouvreuse qui glisse devant eux par les marches et sur les tapis. On dirait une initiation, on dirait que nous sommes autant de M. Edme, le personnage du *Minuit* de Julien Green, venant demander à la nuit leur accomplissement. Et quand cette lune roussâtre à ras de terre nous a conduits jusqu'à notre place assignée, il nous faut un stage avant de nous

sentir assimilés au peuple de voyants qui nous environne ; nous ne naissons aux fables de la pellicule qu'après un temps d'immersion baptismale dans ce noir dont l'effet aura été de nous séparer de notre propre vie et de l'abolir.

Quand Lotte Eisner, parlant de la nuit comme de la grande inspiratrice des romantiques allemands, puis du film expressionniste allemand, la montre abolissant la différence entre le moi et le non-moi, c'est fort bien nous expliquer ce que nous éprouvons en pénétrant dans ce noir où nous allons nous confondre au sein d'une humanité invisible. Et quand elle voit dans cet amour de la Nuit, « la Mère cosmique », un instinct secret de retour à l'état prénatal, une analogie bien souvent décrite d'ailleurs s'impose aussitôt pour nous faire discerner dans le monsieur qui prend son billet à l'entrée d'une salle obscure un émule d'Achim d'Arnim, de Novalis et de Wiene, en train de sacrifier comme eux au complexe d'Œdipe.

Le noir étant ainsi l'aspiration intime de la psyché du cinéma, ce fut nécessairement un drame pour les amoureux de l'écran quand le son et la couleur vinrent l'un après l'autre éliminer leur cher muet en blanc et noir. J'ai essayé de retrouver certain manifeste qu'avec Carlo Bronne et quelques autres, dans un petit cercle littéraire liégeois qui s'appelait *Vigie 30*, nous publiâmes au temps de cette révolution. Je n'y ai pas réussi, et je le regrette bien. Vous auriez vu par quels motifs infaillibles nous y prédisions que le cinéma parlant n'était pas viable et que le cinéma en couleurs ne valait que comme une grossière expérience. Nous n'étions pas les seuls à nous égarer, c'est notre excuse ; vers la même époque un Arnheim développait la même thèse avec infiniment plus de science, et il devait voir son bel échafaudage d'arguments esthétiques emporté tout aussi irrésistiblement que nos faibles conjectures par la vague de l'événement. Mais tous les succès des phonies et des chromies n'empêchent que le cinéma poétique reste le cinéma sans couleurs, sinon sans paroles. Le succès général de la couleur vient même confirmer la spéciale vertu poétique du noir. Le noir du ruban noir au cou de l'institutrice espagnole, dans un film de Bunuel, ce même noir intense et velouté signifiant ensuite le ruban de sang qui coule sur la chair blanche de la jeune femme tuée, c'est un exemple de ces miracles

d'expression que les couleurs les plus perfectionnées ne pourraient approcher.

Le noir serait donc peut-être un des nombreux éléments qu'on peut tâcher d'isoler dans l'aura de poésie flottante autour du cinéma. Je ne sais si le peu de minutes qu'il me reste d'imparties nous permettra d'essayer d'en capter encore un autre. Il s'agit d'un rayon de mélancolie que l'analyse décèle souvent dans le spectre de toute poésie, exprimée ou non ; Fernand Desonay, citant Umberto Basso, le nomme comme une fibre intime de la poésie de Ronsard. C'est la *labilité*, la qualité de ce qui tombe, de ce qui passe, fleur, femme ou film.

Le cinéma dégage une poésie parce que ses œuvres ne durent pas, parce que sitôt que nous les connaissons nous éprouvons que bientôt nous les aurons perdues, et qu'ainsi la poésie du regret s'annonce déjà dans le plaisir. La création cinématographique — disons la créature, car d'être mortelle et fugace plus qu'aucune œuvre artistique (à part la danse) lui confère un pathétique proche de l'humain qui la rend digne de ce nom touchant — cette créature est passagère, apte à tomber, *labile* comme les roses et les filles de Ronsard. Le paradis des vieilles lunes est plein de pellicules que nous avons aimées ou que nous aurions pu aimer et que nous ne reverrons jamais plus, *never more*. Quand un livre nous plaît, nous contractons avec lui un mariage durable, sinon toujours assidu ; il nous attend à sa place, nous ne sommes pas inquiets de le retrouver, il y a dans nos rapports sentimentaux avec lui une sécurité conjugale. Avec le film, c'est toujours un court et hasardeux roman. Combien de films, que nous avons aimés pourtant, n'avons-nous vus qu'une seule fois ? Pour y retourner, il fallait que l'attrait fût bien fort et les hasards quotidiens bien favorables. En voir un plus de deux fois demande la grande passion et des chances qui frisent l'in vraisemblable. C'est ainsi que nous avons tous dans nos souvenirs quelques bandes qui demeurent chargées pour nous d'une espèce de regret amoureux dont la poésie se communique à toute l'idée que nous nous faisons du septième art.

Pour les gens de mon âge, cette nostalgie des neiges d'antan du cinéma est d'autant plus puissante qu'ils en ont connu les plus légendaires. Ils ont assisté derrière les toiles venteuses d'une ba-

raque foraine aux premières saccades des images animées qui représentaient les chiens contrebandiers déboulant sous les coups de fusil des gabelous. Ils ont vu les premiers Charlot dans leur pureté adolescente et vulgaire, ils ont vu l'*Assassinat du duc de Guise* et le premier *Quo Vadis* et le premier *Naufrage du Titanic*, avec des chœurs qui chantaient « Plus près de toi, mon Dieu ». Et puis est venue cette grande coupure, et pendant quatre années ils ne sont plus allés au cinéma. Or, ils ne savaient pas que pendant qu'ils étaient ainsi séparés de lui le cinéma était en train de changer d'âge.

Je l'ai redécouvert, pour ma part, un soir d'avril 1918, dans Market street, à San Francisco. En face du trottoir, où nous débouchions d'un très long voyage dans des pays sans joie, s'élevait une falaise de lumières ruisselantes et gesticulantes, et elle montait si haut qu'on ne pouvait deviner, à travers le ciel d'incendie, les étoiles du printemps californien. Et dans cette muraille d'électricité s'ouvrait un large portail qui parvenait à rutiler encore plus fort, et que sommait une immense inscription en lettres de feu de toutes les couleurs, dix fois superposée jusqu'à se perdre dans l'altitude d'or en fusion : *A Dog's Life*.

Quelle surprise pour nous de retrouver là, au fond de ce palais triomphal, le mime fantasque et famélique dont les intermèdes, avant la guerre, ne duraient guère plus que des entrées de clowns, de le retrouver dans cette grande composition romanesque et burlesque qui nous révélait la naissance d'un genre ! *Une Vie de chien*, c'est un de ces très rares films que je sois arrivé à revoir jusqu'à trois et quatre fois. Et je fais bien la part d'une affectivité personnelle dans la fidélité que j'avais vouée à cette romance cocasse parce qu'elle restait pour moi liée au souvenir d'une espèce de féerie sortie de la guerre. Mais cette romance et son cocasse n'ont pas besoin de ce support d'un souvenir pour valoir comme poésie. Je sais bien qu'après le snobisme de découvrir toutes les philosophies dans un gag de Chaplin, il est venu celui de feindre la nausée devant ses sensibleries, et je sais que beaucoup de *Monsieur Verdoux* et de *Lumières de la Rampe* nous ont fait payer *Le Cirque* et la *Ruée vers l'Or*. Mais qu'y puis-je si pour moi les images d'*Une Vie de chien*, cependant que la queue du fox-terrier de temps en temps bat la grosse caisse, s'organisent sur

l'idylle de la pauvre serveuse et du vagabond comme un air de violon des rues à la fois grossièrement langoureux et féérique ? Des années plus tard, j'ai cru reconnaître un peu le frère de ce violon-là dans un autre violon plus tzigane, plus pur aussi, qui diffusait des accords de couleurs au lieu d'une histoire en images ; et quelquefois ce violon fée semblait maintenu par le menton d'un cheval. Car il me semble qu'il y a une parenté entre ces deux poésies à la fois très naïves et très mûres, le monde de Charlot et le monde de Chagall.

Je m'arrête à temps ; je crois bien que j'allais parler de la poésie des films ; j'étais en plein dans mon sujet, je veux dire dans le sujet qui, je peux bien le confesser maintenant, aurait dû raisonnablement être le mien : le cinéma, moyen d'expression de la poésie universelle. Je n'y resterai pas un instant de plus, conscient avant tout du risque qu'il y aurait à pénétrer dans le domaine proprement dit de la littérature par l'image animée alors que, pour en parler, nous avons l'heureuse fortune de voir à nos côtés celui de nos compatriotes qui non seulement avec le plus de gloire, mais avec le plus de souriante intelligence, a triomphé dans cette moderne et audacieuse équipée qu'est la carrière du cinéaste.

Je n'ai pas à vous souhaiter la bienvenue à l'Académie, monsieur, vous y êtes un peu chez vous ; en y venant aujourd'hui comme invité vous retrouvez une atmosphère familiale, puisque Paul Spaak fut un des membres de fondation de notre Compagnie. un des académiciens nommés par le roi Albert pour en former le noyau. Trente ans plus tard, le même nom s'est inscrit une deuxième fois sur la liste de nos membres, sans que cette élection au titre de l'éloquence nous ait valu très souvent la chance d'une présence réelle que nous disputent trop de hautes instances internationales. Personnellement, d'ailleurs, vous connaissiez déjà ce palais où vous avez bien voulu accepter de venir prendre la parole. Quand Luc Hommel, de qui régnera toujours ici l'éminente mémoire, vous eut demandé l'été dernier de collaborer à cette séance où nous étions si loin d'imaginer que nous ne le verrions plus siéger, vous lui avez raconté ce souvenir de jeunesse. Du temps que vous étiez écolier, c'est ici que se tenaient les sessions du Jury central, et que vous vous êtes présenté aux

examens du doctorat en droit. La mauvaise humeur d'un membre du jury, paraît-il, vous fit échouer. Vous êtes sorti en secouant sur le seuil qui n'était pas encore le nôtre la poussière de vos sandales, et vous avez abjuré à jamais les Pandectes et la blanche hermine pour une carrière moins courante et moins confinée. « Je frémis, écriviez-vous dans cette lettre à Luc Hommel, à l'idée qu'il s'en est fallu de peu que je ne sorte avocat du Palais des Académies ».

Je ne sais s'il faut tellement en frémir. Car enfin le péril de réussir à cet examen n'était pas vraiment mortel ; même avocat on conserve toujours des chances de mal tourner, par exemple en allant faire bien tourner à Paris beaucoup de bons films. La chose sûre est que votre échec en cet édifice même vous a fait trouver plus tôt votre voie, et ce fut une voie triomphale.

Vous êtes devenu scénariste quand la fonction n'existait guère ; vous êtes de ceux qui l'ont inventée et qui ont appris au cinéma à ne plus se contenter d'un vague canevas rarement consulté. C'est vous qui nous racontez ⁽¹⁾ que « si le metteur en scène avait perdu le scénario dans un taxi, cela ne prenait pas l'allure d'un drame ; les films étaient l'illustration de romans connus, de pièces célèbres ; il suffisait alors de racheter un exemplaire de l'œuvre en question pour se remettre au travail. »

Tout change à cette époque, vers 1928, où grâce à vous et à quelques-uns le scénario devient lui-même une œuvre digne de ce nom. Vous en avez écrit de très nombreux ; votre nom figure au générique de plus de cent vingt films, avec Feyder, avec Renoir, avec Duvivier, avec Grémillon, avec Christian-Jaque, avec Cayatte, avec Carné, avec bien d'autres encore puisque, sous le titre *Mes 31 mariages*, vous allez publier en volume les souvenirs de vos collaborations avec trente et un metteurs en scène. Car vous êtes aussi écrivain et mémorialiste, comme vous êtes journaliste et auteur de théâtre. Vous avez remporté en trente ans tous les succès possibles, la faveur du grand public, celle des amateurs avertis, celle de la critique ; vous avez connu maintes distinctions éclatantes ; on m'assure même que vous êtes décoré du Mérite agricole, pour une adaptation du *Blé qui lève*. Enfin vous

⁽¹⁾ Dans *Le cinéma par ceux qui le font* ; par Denis Marion. Charles Spaak, *Le scénario*, p. 101.

connaissez la satisfaction suprême, puisque à vos côtés vous voyez se lever ces jeunes étoiles qui assurent déjà la pérennité de votre lignée et qui s'appellent Catherine et Agnès Spaak. Très sévère, dans vos écrits, pour certaines conceptions industrielles de votre métier de scénariste, vous tirez visiblement cette sévérité de la haute idée que vous vous faites du cinéma. Pour vous, ce n'est pas une littérature inégale à l'autre. Nous en sommes bien sûrs, mais nous n'en sommes pas moins impatients de vous entendre nous l'expliquer.

Le cinéma, littérature

(Discours de M. Charles SPAAK)

Il est ingrat de prendre la parole après un poète pour traiter un sujet voisin de celui qui l'a retenu. M. Marcel Thiry vient de vous entretenir du cinéma en termes ravissants ; si aimable qu'il se soit montré à mon égard, ne vous y trompez pas : il vient de me jouer un tour abominable en me laissant le soin de lui succéder. D'où la légitime sécheresse de mon remerciement.

Permettez-moi d'abord de vous dire les raisons qui m'ont entraîné à accepter avec joie la très flatteuse invitation de l'Académie ; elles sont diverses, d'ordre personnel et d'ordre général.

En effet, j'avais une revanche à prendre sur le palais des Académies, dont je suis sorti un jour, il y a de cela trente-deux ans, la mine défaite et l'oreille basse, dans la pénible obligation d'informer mes parents que les études de droit se révélaient trop difficiles pour moi, que j'allais être le premier descendant de la tribu des Janson, de la tribu des Spaak, à me déclarer incapable de devenir avocat. A cet échec s'ajoutaient des circonstances aggravantes : rompant avec toutes les traditions familiales, j'aspirais à me lancer dans une aventure alors des plus déconcertantes, même des plus saugrenues : j'aspirais à faire du cinéma dans un temps que cette activité se trouvait assimilée aux spectacles forains, soumise aux mêmes règlements de police déterminant dans quelles conditions avaient le droit de s'exhiber l'homme tronc et la femme à barbe. Pour la beauté de l'histoire et pour ma gloire, il eût été plus pathétique que mes parents indignés m'eussent fait honte d'un tel dessein, m'eussent supplié d'y renoncer.

Rappelons les choses comme elles se sont passées : mon père était poète et les baladins n'étaient pas pour l'effrayer ; ma mère avait le cœur bien fait et ce que souhaitaient ses fils devenait sa volonté ; l'un et l'autre, ils me répondirent tout simplement : « Cher enfant, si c'est là ton idée, il faut la suivre... »

Depuis ces jours lointains, il m'est arrivé souvent d'imaginer que dans des foyers belges que je ne connais pas, des garçons et des filles, engagés dans des études classiques qui ne leur plaisaient guère, rêvaient de la même aventure qui séduisit ma jeunesse. Ceux-là, très certainement, se sont heurtés à une opposition que je devine.

Dans les discussions véhémentes qui en résultaient, ces garçons et ces filles, tenant tête à des parents hostiles, ont sûrement cité mon nom, tiré de mon exemple un modeste argument. Je riais tout seul à la pensée de ce que les pères furieux, les mères épouvantées leur répondaient, qui ne pouvait être que très désagréable à l'égard de ma personne et de mes œuvres complètes. Je leur pardonne volontiers et je voudrais profiter de l'autorité que me confère, quelque instants, la tribune où je suis accueilli, pour inciter ces garçons et ces filles à la plus extrême prudence. Une industrie où l'on peut accéder aux plus grands postes sans être titulaire d'aucun diplôme ; où l'argent coule à flot, où les demoiselles sont ravissantes et souvent compréhensives, où l'on travaille dans les plus beaux coins du monde, où l'on est toujours à courir de fête en festival, une si belle industrie, on admettra facilement qu'elle éveille des vocations aussi nombreuses qu'irrésistibles. Que ces garçons et ces filles se mettent bien dans la tête que la vocation du cinéma est vague, qu'on ne sait à quel étalon la mesurer ; qu'il est périlleux d'abandonner les écoles, de quitter sa province ou son pays pour s'engager dans la jungle fascinante des studios. Qu'ils sachent surtout qu'il ne suffit pas de poursuivre des études sans plaisir, et même avec ennui, et même d'être un cancre, pour avoir, *ipso facto*, des dons de cinéastes. Les auraient-ils que la partie demeure terriblement aventureuse. Paris, toujours à reconquérir, fait une consommation inouïe d'hommes et de femmes de talent, venus de toutes les provinces françaises, de tous les pays du monde, de vague en vague, de nouvelles vagues en nouvelles vagues. Les marionnettes occupent un instant la scène, font trois petits tours et puis s'en vont. Pour la jeunesse, le plus difficile, croit-elle, est de débiter ; puis-je l'assurer qu'il n'en est rien ? Dans les domaines du cinéma et du théâtre, le plus difficile est de durer. Malheur à ceux qui n'y

parviennent ! Mais ce malheur est celui de la plupart. Tu as cessé de plaire, va-t'-en ! Tu te répètes, tais-toi ! Tu vieillis, disparaïs ! Le cinéma est un ogre, se nourrissant de chair toute fraîche et d'esprits neufs. Si je considère ma carrière, si longue dans le passé et pas encore achevée, ce ne sont pas mes mérites qui me surprennent le plus, mais la chance inouïe qui ne m'a jamais quitté ; sans elle, je ne me trouverais point dans ces lieux où j'ai si mal débuté, à discourir sur le cinéma et la littérature.

Ce cinéma, qui nous occupe, est vieux d'un peu plus de soixante ans et déjà son existence se divise en deux morceaux de vie très différents. La jeunesse ne peut y croire, les adultes ont quelque peine à se le rappeler tant la chose aujourd'hui paraît surprenante, mais le cinéma fut muet pendant trente ans. Alors, il n'entretenait avec la littérature que des rapports lointains. Émerveillés de disposer d'une machine qui reproduisait le mouvement, les cinéastes tinrent que le principal était de reproduire ce qui bouge, ce qui court, ce qui galope. Porter à l'écran une œuvre littéraire était en mettre en valeur les péripéties extérieures : scènes de bagarres et de poursuites ; scènes de danses, de fêtes et de parades, un bel accident, un naufrage agité, un furieux incendie ; tous les morceaux de bravoure imaginables n'étaient pas les ornements du film mais sa raison d'être. Cette conception simplette valut au cinéma sa première fortune. Le spectacle, exclusivement ordonné par le metteur en scène, n'exigeait de ses fervents aucun effort de l'esprit et c'est, d'abord, un public très ordinaire qui fit de ce jeu nouveau sa distraction favorite. Courir pour rejoindre quelqu'un ou quelque chose demeura longtemps le moteur principal de tous les scénarios, et c'est ainsi, pendant trente ans, qu'infatigablement les Indiens et les cow-boys se poursuivent, les gendarmes et les voleurs s'entre-tuent...

Certes, je simplifie un peu. Je sais bien quels chefs-d'œuvre sont nés du temps que le cinéma était muet et tout particulièrement dans le domaine comique, mais durant trente ans il est bien exact que les metteurs en scènes furent seuls à faire leurs films sans qu'un auteur ne participe au jeu et ne vienne le compliquer. D'où la psychologie naïve, les types humains élémentaires que les faiseurs d'images nous ont servis longtemps. Que pouvaient-ils entreprendre de différent ? Ils n'avaient pas d'auteurs. Ces

éternelles poursuites, ces accidents variés, ces bagarres acrobatiques, c'est par des procédés très simples de prise de vue et de montage qu'ils les mettaient en valeur, et l'on conçoit très bien comment ils en vinrent à penser qu'à se livrer à ces exploits techniques, ils faisaient œuvre de création. Puisque en fin de compte, il n'y avait pas d'auteur et tout de même un film, ils en conclurent, s'ils étaient naïfs, que les auteurs n'étaient pas indispensables ou s'ils étaient présomptueux, qu'ils les remplaçaient très bien.

La première fois que je pris contact avec la production cinématographique, ce fut à l'époque où Jacques Feyder (très célèbre metteur en scène de l'école française, né à Bruxelles et demeuré belge toute sa vie) tournait *Carmen*, en version muette.

J'exerçais auprès de lui l'emploi très vague d'assistant bénévole et je n'osais lui dire déjà l'impatience où j'étais d'écrire des scénarios. A découvrir un milieu si nouveau pour moi, je connus bien des surprises dont la plus forte fut de m'apercevoir qu'on tournait tous les jours, mais sans se référer jamais à aucun scénario. On improvisait. Très déconcerté, au bout d'une semaine, j'osai enfin exprimer ma surprise et l'on me répondit qu'il avait bien existé un scénario, mais que Feyder l'avait perdu. On n'en marquait aucune gêne. Mon étonnement tourna à la consternation ; j'étais venu à Paris pour exercer un métier auquel on n'attachait aucune importance, au vrai, un métier qui n'existait pas. Aujourd'hui, il est absolument inconcevable qu'on puisse aller au studio sans un scénario qu'on a mis des mois à mettre au point et dont tous les techniciens possèdent un exemplaire. Le scénario est maintenant le fondement de l'entreprise. Il en est ainsi depuis le jour où le cinéma est devenu parlant. Puisqu'il fallait un texte écrit et des dialogues, les auteurs, enfin, furent admis au cinéma et celui-ci cessa de flirter avec les œuvres littéraires pour devenir une branche nouvelle de la littérature.

Les débuts furent désastreux. Les premiers invités à écrire du dialogue furent des auteurs dramatiques à la mode. Il en résulta un cinéma sordide, bavard, qui empestait le mauvais théâtre à plein nez. Un genre nouveau appelait des auteurs d'une espèce nouvelle, ayant un sens particulier de la dramaturgie à l'écran. On appelle ces auteurs des scénaristes, et mon intention princi-

pale est de vous exposer dans quelles conditions ils travaillent, à quelles difficultés ils se heurtent, à quoi ils tendent lorsqu'ils sont de qualité. Ces nouveaux auteurs sont payés très cher (ce dont je ne cesse de me réjouir), mais ils sont généralement inconnus du public (ce dont je n'arrête pas de me désoler). Voyons leur cas et disons les choses comme elles sont.

Les écrivains de types classiques ne considèrent pas d'un très bon œil ce nouveau confrère, d'un poil inconnu, suspect d'être engagé dans des entreprises peu orthodoxes, ne relevant d'aucune tradition. Le moindre poète prenant la plume se trouve aussitôt de fait dans la descendance d'Hugo ou de Baudelaire ; un médiocre romancier prolonge toujours Balzac, même s'il le prolonge mal, et le buste de Molière est sur la table de tous les dramaturges. Que tous ceux là aient du génie ou n'en aient pas, ils exercent des activités à quoi d'illustres prédécesseurs ont donné des titres de noblesse ; les scénaristes, nés avec le cinéma, ne relèvent de personne, d'où leur vient dans la république des lettres un certain air de bâtards. Que penser d'écrivains dont les œuvres ne sont pas imprimées, appelées très vite à périr dans les flammes ? La vie des films est de sept ans ; passé ce délai, on brûle les bobines de celluloid pour récupérer une matière brute dont on fait les peignes. Nos œuvres complètes s'en vont ainsi mourir dans la chevelure des dames, ce qui est en soi une fin poétique, même enviable, mais qui fait plutôt frivole aux yeux de ceux qui tiennent, à juste titre, que l'œuvre d'art tend à l'éternité.

Encore, la coutume est ainsi qu'on dit d'un film achevé qu'« il est de telle vedette », mâle ou femelle ; les amateurs éclairés disent parfois : un film de tel ou tel metteur en scène ; mais personne ne dit jamais : un film de Prévert ou de Zavattini. De quels écrivains suis-je donc en train de vous parler, que le public ignore, que les vrais écrivains considèrent avec méfiance, et dont la profession elle-même fait peu de cas ?

Pourtant il n'est aucun film de qualité auquel un scénariste n'ait travaillé d'abord pendant des mois ; il a tout inventé, tout prévu, tout exprimé, tour à tour dans l'exaltation, les doutes, les souffrances de tous les créateurs ; il a fait cuire les marrons que d'autres viendront tirer du feu. Un film vaut d'abord ce que vaut son scénario ; celui-ci, à lui tout seul, assure soixante pour cent

du résultat final ; les illustres vedettes, mâles ou femelles, les fameux metteurs en scène se partagent les quarante derniers pour cent avec le décorateur, le photographe, et le musicien.

Ceux dont j'ai pris la défense sont, depuis trente ans, les victimes amusées d'une incroyable escroquerie. J'ai bien dit : les victimes amusées, car elles ont adopté le parti d'en sourire.

Une anecdote.

Jacques Feyder tournait un film dont j'avais écrit le scénario. Depuis plusieurs semaines, toute l'équipe technique occupait les studios où le travail se poursuivait normalement. Un matin, je suis appelé au téléphone ; d'une voix sinistre, un régisseur me fait savoir que je suis attendu de toute urgence sur le plateau. Je m'inquiète aussitôt : « Mais que se passe-t-il ? » Une chose si grave qu'on ne peut me l'expliquer au téléphone. « Feyder vous attend tout de suite »... Course dans Paris... J'arrive au studio où je n'aperçois que des mines funèbres... Quel silence de mort règne sur le plateau, où le silence est toujours impossible à obtenir !... Me voici devant le maître, absolument de glace.

— Alors ?

— Je ne te dis rien... Regarde et écoute...

Je commence par regarder. Dans un décor, fort agréable, Madame Marie Bell, dans tout l'éclat de sa jeune gloire, Monsieur Pierre Richard-Wilm, le plus célèbre des jeunes premiers de son époque, se tiennent debout, empruntés l'un et l'autre et de méchante humeur. Derrière eux, tous les techniciens ont des mines consternées...

— S'il vous plaît, jouez la scène...

Cette fois, je regarde et j'écoute. Il n'y a pas de doute ; la situation n'est pas bonne, le dialogue est embarrassé, les comédiens sont mauvais...

Feyder reprend la parole :

— Avec « ça », que puis-je faire ?

Le grand metteur en scène, des comédiens fameux, d'excellents techniciens avec « ça » ne pouvaient rien faire...

Il ne m'est jamais arrivé qu'on m'appelle au studio, de toute urgence, pour me faire constater comme une scène se jouait facilement, comme il était aisé de la mettre en place. Dans ces

moments fastes, le metteur en scène a du génie, les comédiens n'en ont pas moins. Ils se congratulent et s'embrassent.

— Marie, tu es admirable ! Pierre, tu n'as jamais été si bon !

— Maître, avec un metteur en scène comme vous, il n'y a qu'à se laisser guider...

— Ah ! mes enfants, je crois que je tiens un bon film !

Les scénaristes ont adopté le parti d'en sourire...

A quelles difficultés se heurtent les scénaristes ?

La plus grande est l'obligation qui leur est faite d'obtenir un succès immédiat, foudroyant, et de maintenir cette belle cadence aussi longtemps qu'ils peuvent.

L'œuvre littéraire a le temps de chercher son public, de le gagner peu à peu. Annonçant qu'il serait lu seulement cinquante ans après sa mort, Stendhal a gagné son pari et rendu par là un merveilleux service à beaucoup d'écrivains. Tous ceux qui entretiennent avec le grand public des rapports discrets trouvent une espérance dans cet illustre exemple. Inconnus, ils traversent l'existence sans trop d'amertume, ils meurent dans la sérénité : un demi-siècle plus tard, justice leur sera rendue. Rien de pareil au cinéma, où, dans la première semaine qu'il est affiché, un film connaît son triomphe ou sa défaite. Pour accrocher, pour harponner si vite le spectateur, le scénariste doit avoir des idées claires, user d'une dramaturgie brutale ; sa principale qualité, c'est la vigueur, dans l'exposé, dans la conduite de son récit, dans l'expression. Sans elle, comment pourrait-il bien servir un scénario dont Hitchcock a donné une ravissante définition : un scénario, c'est une histoire qui commence par un tremblement de terre et qui va crescendo jusqu'à la fin.

Les producteurs, qui sont des industriels et des hommes d'argent, engagent dans l'entreprise d'un film cent, deux cents, trois cents millions de francs français, quelque fois plus. Ce qui les met en mouvement, c'est l'espérance du gain, et le principal est donc de les persuader que le sujet qu'on leur propose est le plus efficace pour parvenir à cette fin. D'abord ils se méfient, ils hésitent,... Deux cents millions... Leur première question est toujours la même :

— Êtes-vous sûr que cette histoire intéressera la jeunesse ?

Cette sollicitude que les producteurs ont pour la jeunesse vient de ce qu'elle forme la plus grosse part de la clientèle ; il se trouverait tout à coup que les vieillards devinssent les plus nombreux à fréquenter les cinémas que leurs inquiétudes toucheraient plutôt les réactions probables des personnes d'âge mûr. Les producteurs ont leur tabous : pas de divorce à cause de l'Italie, pas de suicide à cause du Canada, pas d'adultère à cause de l'Espagne, une fin optimiste si possible et surtout pas la moindre allusion à la guerre d'Algérie... Là-dessus, résignés, ruinés d'avance, ils laissent écrire...

Les comédiens sont les plus redoutables adversaires. De révolution en révolution, les peuples exigent la suppression des privilèges, pour la justice, mais ils entendent bien garder des privilèges, pour la distraction.

Les vedettes, mâles et femelles, sont les bénéficiaires de cette contradiction. Héritiers des rois et des princes presque tous disparus, d'une grande bourgeoisie en train de disparaître, ces comédiens illustres sont généralement des monstres.

Une anecdote, qui est terrifiante. Août 1939 : depuis une semaine la France appelle sous les drapeaux ses spécialistes... Nous sommes encore au studio... Jean Gabin tourne dans *Remorque*... Un grand bruit de cloches remplit le ciel... Mobilisation générale...

Dans la cour du studio, Gabin est assis sur un banc, accablé, prostré,... Merveilleux acteur, il est sur le point de devenir une grande vedette internationale, juste au moment où Hitler ne peut plus se contenir : il lui faut Dantzig de toute urgence... Et tous les techniciens du film, atteints par la nouvelle, considèrent Gabin, effondré sur son banc...

Le metteur en scène, Gremillon, essaie de reconforter le héros... de cinéma.

— Voyons, Jeannot, reprends-toi... Cette fois, c'est pour tout le monde... Gabin relève la tête.

— Eux, dit-il, eux... (du menton il fait un mouvement pour désigner ses camarades de travail) eux, qu'est ce qu'ils risquent ?

Eux, n'allaient risquer que des vies d'électricien, de peintre, de menuisier...

Avec les metteurs en scène, les scénaristes entretiennent des

rapports très variables ; mais que ses relations aient été très mauvaises ou très amicales, tout se termine toujours de la même manière : le metteur en scène vole au scénariste la paternité du film. Les uns pour s'en plaindre, les autres pour s'en justifier ont écrit des milliers d'articles et la polémique se prolongera aussi longtemps qu'on fera du cinéma.

Je veux vous dire l'opinion que je me suis formée là-dessus depuis quelques jours, car les discours ont du moins cela d'utile que s'ils n'apprennent rien à ceux qui les subissent, ils mènent celui qui les prononce à préciser sa pensée.

Un metteur en scène se croit l'auteur du film parce qu'il le fait passer du papier — état provisoire — à la pellicule, état définitif. Tant que l'œuvre n'est qu'écrite, elle demeure virtuelle et aussi ingrate à lire qu'une partition. Elle ne fait que donner des promesses quand la bande impressionnée tient enfin ces promesses.

Prenons un exemple très simple. Le scénariste a écrit : dix-huitième séquence : Sophie traverse le jardin. Voici un texte clair, précis, mais qui ne porte à aucun émerveillement. Le metteur en scène se met à l'ouvrage et l'on voit sur l'écran — on voit enfin ! des arbres, de vrais arbres, avec des feuilles, de vraies feuilles, que le vent fait frémir et qui se découpent sur le ciel bleu. L'herbe est verte, les meubles de jardin sont blancs, les fleurs sont de toutes les couleurs. Ces metteurs en scène, quels magiciens ! Même voici Sophie... Quand le scénariste écrivait Sophie, ce n'était sur le papier que six lettres banales. A présent, cette adorable créature, dont l'apparition coûte une fortune, est là, sous nos yeux, vivante, éclatante, dans une robe exquisite, et elle traverse le jardin... Quelle grâce, quelle allure ! Enfin, le film commence d'exister : et c'est bien le metteur en scène qui est l'auteur des images inscrites sur une pellicule qu'on lui a livrée vierge, c'est encore lui l'auteur de ce bruit de gravier crissant sous les pieds de Sophie, inscrit sur la pellicule son, livrée aussi vierge que l'autre.

Et je vous demande : qui est l'auteur de cette scène ? La réponse est évidente : le scénariste. La scène en question, et toutes les scènes dont se compose le film n'ont de sens et d'intérêt que dans une construction réfléchie. Quand le scénariste écrivait : Sophie traverse le jardin, il voulait que le jardin fût vert et blanc, il voulait que Sophie fût gracieuse et même, il voulait que le

gravier crissât. Il l'a voulu et prévu sur le papier, mais ce n'est pas le papier qu'on projette sur l'écran, d'où tant de malentendus et de querelles.

Pour parvenir au bout de ses peines, il reste au scénariste à franchir un dernier obstacle et le plus dur : la censure.

A protester contre cette institution, ou à la défendre, on s'engage dans un débat trop sévère pour mon goût. Et puisque nous connaissons les raisons des uns, les arguments des autres, considérons la question un peu autrement qu'on ne le fait d'habitude.

La censure existe. Je peux concevoir pour quelles raisons les gouvernements y tiennent et tendent sans cesse à la fortifier ; ce qui n'arrête de me surprendre, c'est qu'il existe des censeurs.

Est-il de sots métiers ? On peut discuter sur la question, mais il me paraît évident qu'il est des métiers déshonorants. Je n'aime pas les policiers : ni les agents de toutes espèces, ni les gardiens de prisons, ni les bourreaux. Tous, ils choquent une certaine idée que je me fais de l'homme et du travail. Au moins ont-ils l'excuse, en s'attaquant à des individus plus ou moins dangereux, de faire régner l'ordre dans la rue. Mais que penser de ceux dont la fonction est de maintenir l'ordre dans les esprits, en s'en prenant à des écrivains qui se distinguent par la générosité de leurs sentiments ?

Et d'abord, où se recrutent les censeurs ? Dans un groupe social privilégié, dont les représentants ont fait de bonnes études et possèdent d'excellentes manières ; tous, ils savent qu'on enlève son chapeau en pénétrant dans un salon, qu'on ne brutalise pas les animaux, que Voltaire est devenu illustre en enseignant le respect de la pensée d'autrui, que Zola repose au Panthéon pour la raison qui le fit condamner à la prison ; ils n'ignorent pas que Flaubert et Baudelaire ont été les victimes de procès scandaleux et que *Madame Bovary*, *Les Fleurs du Mal* sont pour la France de plus beaux titres de gloire que toutes les victoires inscrites sur l'Arc de Triomphe ; ils ont cent preuves que, de tous temps, des écrivains généreux, inspirés, se sont heurtés à des censeurs et que tout a fini toujours de la même façon, par la glorification des uns et la confusion des autres ; ils le savent, comme ils savent que la Terre est ronde, que deux et deux font

quatre, mais rien n'y fait : les censeurs se renouvellent de génération en génération, éternels candidats à la risée des jours à venir. Ne comprennent-ils pas que de couper une réplique dans un dialogue est d'une affreuse grossièreté ? que de couper une scène dans un film est plus malhonnête que de voyager sans billet ? qu'interdire à un auteur de traiter un sujet déshonore plus un homme que maints délits qui mènent en correctionnelle ?

Presque toujours, en France en tout cas, ces censeurs se recrutent parmi les fonctionnaires. A ce spécimen très répandu de l'espèce humaine, je n'adresse aucun reproche : il choisit la fonction qui convient à son tempérament, avec la sécurité, de modestes victoires acquises à l'ancienneté, et la retraite. D'autres hommes, que l'administration des affaires publiques n'intéresse d'aucune manière, brûlent d'exprimer ce qu'ils ont dans le cœur et dans la tête, en acceptant tous les risques d'un tel souhait : l'argent irrégulier, les promotions incertaines, l'avenir à la grâce des vents, de vieux jours incertains. Je dis que ce fonctionnaire et cet aventurier des temps modernes sont d'espèces tout à fait différentes, qu'ils ne parlent pas le même langage, et c'est la suprême injustice que d'être jugé par un tribunal qui ne peut pas vous entendre. Imaginez des Corses, ne parlant que le corse, expliquant une histoire de vendetta à des juges bretons ne parlant que le breton. Quand Jacques Prévert est aux prises avec un conseiller d'État, le dialogue est pareillement impossible. Persuadé qu'il est un excellent Français, le conseiller d'État tient que Prévert est un mauvais Français et qu'il a le droit et le devoir patriotique de contrôler ses expressions. Mais, trois jours après la mort du conseiller, plus personne ne se souviendra qu'il fut sur terre à donner des conseils, quand on sait déjà que Prévert, grand poète et merveilleux scénariste, a bien mérité du cinéma français.

Tout ceci était pour vous dire que je suis plutôt hostile à la censure...

Je viens de vous énumérer quels abîmes bordent le chemin que suit le scénariste, quels obstacles encombrant sa route, vous faisant grâce de quelques petits pièges où il risque en supplément de trébucher. Le voici enfin, si l'on peut dire, libre de s'exprimer A quoi tend-il lorsqu'il est de qualité ?

Par une agréable conjoncture, voici venir au même instant la minute où son discours risque de devenir pédant et la fin du temps de parole qui me fut accordé.

M. Marcel Thiry vous a rappelé, avec beaucoup d'esprit, qu'avant même que le cinéma n'eût produit beaucoup de films, il avait déjà ses prophètes et ses voyants, vaticinant sur un destin qu'ils devinaient.

A présent qu'on a produit des films par centaines de mille et que les cinémathèques sont devenues des musées à chefs-d'œuvre, le cinéma joint à des prophètes toujours renouvelés, des historiens, des critiques, des théoriciens, des philosophes — tout ce qu'il faut pour être heureux ; n'attendez pas de moi une dissertation sur les *fins* suprêmes de l'art nouveau. Ceux qui font les films n'ont pas un penchant très vif à méditer sur ces problèmes.

Ce que je sais, c'est que le vrai scénariste observe son temps, exprime son point de vue là-dessus ; il considère l'homme, sa peine, son angoisse, sa bouleversante bonne volonté ; il entend, dans un monde qui se défait mal pour se refaire aussi mal, des voix qui appellent au secours.

Le cinéma commercial, le cinéma niais (le cinéma bien conforme aux vœux de la censure) rassure les foules. « Bonnes gens, ne cesse-t-il de répéter, passez une agréable soirée de détente et d'optimisme. Tout va s'arranger dans votre existence aussi bien que tout vient de se conclure à l'écran. »

Le vrai scénariste tient un langage moins réconfortant. En un mot, qui sera le dernier, il porte un témoignage sur son temps, à la mesure de sa lucidité et de son courage. Et c'est par là, me semble-t-il, qu'il fait œuvre d'écrivain, servant à la fois les plus hautes ambitions du cinéma et de la littérature.

Rapport sur les prix académiques de 1960

En cette séance publique ⁽¹⁾, la première que tient l'Académie depuis qu'elle a perdu celui qui fut associé de si près pendant dix ans à tous ses travaux et qui les favorisa d'un zèle incessant, le souvenir de Luc Hommel s'impose d'abord. Nous avons salué ce grand disparu dans l'intimité d'une séance ordinaire, son éloge plus solennel sera prononcé quelque jour ici-même. Mais son successeur ne peut prendre la parole, à cette place qu'il a tenue de façon si parfaite, sans, avant toute chose, s'incliner devant une mémoire dominante.

La proclamation annuelle des prix de l'Académie est une des traditions instaurées par Luc Hommel, qui ne cessait de rechercher les occasions de faire connaître nos activités. Et il est vrai que parmi celles-ci l'attribution des prix littéraires n'est pas la moins importante. En même temps que l'Académie gère le Fonds de la Littérature, qui distribue les subsides à l'édition, en même temps qu'elle met au concours des sujets d'études choisis par chacune de ses deux sections littéraire et philologique, en même temps qu'elle publie une collection d'essais et mémoires dont le catalogue s'enrichit grandement d'année en année et un bulletin où sont relatés entre autres ses travaux de séance, elle s'efforce, comme toute académie, d'encourager et de récompenser l'effort et le talent. Elle dispose actuellement de quinze prix que leurs fondateurs ont destinés à des catégories diverses de l'œuvre littéraire. Sept de ces récompenses ont été décernées en 1960, chacune sur la proposition d'un jury de trois membres et après rapport par ce jury et discussion en séance de l'Académie. Voici comment s'établit ce palmarès.

Le prix Eugène Schmits est destiné à un recueil de poèmes ou de morceaux en prose tendant au perfectionnement moral du lecteur. Il a été décerné à M. Jean Louis Van Ham pour ses deux derniers livres de vers, *Apothéose* et *Chants du prisonnier*. En plus des promesses très

(1) Ce rapport a été présenté par M. Marcel Thiry, secrétaire perpétuel, à la séance publique et annuelle du 11 décembre 1960.

réelles qu'apporte cette poésie, le jury, ayant égard au règlement du prix, a voulu signaler la magnifique leçon d'énergie qu'à donnée ce jeune poète en surmontant un lourd handicap physique.

Le prix Emmanuel Vossaert doit aller à l'auteur d'un essai littéraire. Il a été attribué à M. Daniel Gillès pour son *Tolstoï*, dont les rapporteurs ont loué notamment l'information complète, l'intérêt incessant et la ferme écriture.

Le prix Félix Denayer entend récompenser un écrivain pour une œuvre particulière ou pour l'ensemble de son œuvre. C'est à M. Georges Sion qu'il est donné cette année, et pour des mérites littéraires bien divers puisque la proposition du jury, que l'Académie a sanctionnée, ne manquait pas de saluer en Georges Sion à la fois le journaliste, le critique, le directeur de revue et, bien entendu, surtout le dramaturge, et aussi l'adaptateur de Shakespeare à qui nous devons *L'Antoine et Cléopâtre* qui triompha récemment.

C'est à M^{lle} Nelly Kristink qu'est allé le prix Georges Garnir, qui doit couronner un roman ou un recueil de contes évoquant les aspects et les mœurs de la Wallonie. *La Rose et le Rosier*, dont l'histoire se passe dans les Fagnes et à Liège au début du siècle dernier, est un des livres où cet auteur a le mieux accompli son original renouvellement du régionalisme par la poésie.

Le prix Émile Polak est celui des poètes de moins de trente-cinq ans. M. Jacques-Gérard Linze l'a reçu pour son recueil intitulé *Confidentiel*, dont le titre correspond bien à l'accent de persuasion intime et à la mélodie en demi-teinte.

Le prix Georges Vaxelaire est le seul qui soit réservé à l'art dramatique, et plus précisément à une pièce d'auteur belge représentée sur un de nos théâtres. Il est dévolu cette année à M. Jean Sigrid pour *Les Cavaliers*, œuvre d'inspiration altièrre sur le thème de la pureté combattue par l'action.

Enfin, nous avons à décerner cette année une de nos récompenses les plus importantes, une de celles aussi — il y en a deux — du bénéfice desquelles ne sont pas exclus les membres de l'Académie. Le prix Albert Counson est attribué tous les cinq ans à un ouvrage de philologie romane ; il le fut pour la première fois à Maurice Wilmotte, et son palmarès, où l'on trouve aussi le nom de Gustave Charlier, n'a pas démerité depuis lors. L'Académie a été heureuse de remettre cette haute distinction à M^{lle} Julia Bastin, membre de notre Compagnie au titre philologique, pour sa très importante et savante édition des *Œuvres complètes de Rutebeuf*, établie en collaboration avec feu Edmond Faral, de l'Institut de France.

Le concours scolaire de l'année 1960

Pour la dix-septième fois, l'Académie a organisé en 1960, suivant les stipulations du Fonds Paschal qui lui est confié, le concours de rédaction française ouvert chaque année aux élèves des classes de poésie et de rhétorique de tout le royaume. Les prix en ont été remis solennellement, suivant la tradition, au cours de la séance publique et annuelle tenue le 11 décembre 1960.

Cette distribution des prix a été précédée d'un rapport où M. Robert Goffin a dû constater, au nom du jury, que la valeur des compositions avait été, dans l'ensemble, inférieure à celle des concours des années précédentes ; cette baisse de qualité fut le plus sensible pour le « régime d'expression flamande ». Les prix *ex aequo* que le jury a décernés ne signifient donc pas que plusieurs concurrents se seraient rejoints dans une excellence où il n'y a plus de priorité.

Le palmarès suivant a été proclamé :

Régime d'expression française :

1^{er} Prix : Marie BEAUJEAN, du Lycée Royal de Verviers ;

2^e Prix : Anne BERTAUX, du Lycée Royal Marguerite Bervoets à Mons ;

ex aequo : Dina DUSART, de l'Athénée Royal de Bruxelles 2.

Régime d'expression flamande :

1^{er} Prix,

ex aequo : Danielle BECU, du Lycée Royal d'Ostende ;

Michèle BLUMER, de l'Athénée Royal d'Ostende ;

Gerlinda SWILLEN, du Lycée Royal de Molenbeek-Saint-Jean.

Région d'Eupen (Langue allemande) :

Rolf GODESAR, de l'Athénée Royal d'Eupen.

Voici les noms des autres concurrents qui ont participé à la composition finale :

Régime d'expression française :

François DESAIVE, de l'Athénée Royal de Seraing ;

Jean-Pierre HENNART, de l'Athénée Royal de Charleroi ;
 Charles-Xavier MENAGE, de l'Athénée Royal de Liège ;
 Jean-Claude REMY, de l'École Normale de l'État à Mons ;
 Mabeth RONGÉ, de l'Athénée Royal de Herstal ;
 Marie-Françoise VAN BELLAIENGH, de l'Athénée Royal de
 Soignies.

Régime d'expression flamande :

Marc DE SWAEF, de l'Athénée Royal flamand de Bruxelles ;
 Liliane RATHÉ, du Lycée Royal de Bruges ;
 Urbain SMETS, de l'Athénée Royal de Hasselt ;
 Helga STUYCK, de l'Institut « Sancta Maria » d'Anvers ;
 Elza VANFRACHEM, de l'Institution des Ursulines de
 Wavre Notre-Dame ;
 Freddy VAN GUTTE, de l'Athénée Royal de Keerbergen.

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES ÉTABLISSEMENTS
 QUI ONT PARTICIPÉ AU CONCOURS :

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
--------------------	--

Régime français.

Brabant.

Athénée Auderghem.	Institut des Dames de Marie, Bruxelles.
Athénée Léon Lepage, Bruxelles.	Institut de l'Enfant Jésus, Bruxelles.
Athénée Robert Catteau, Bruxelles 1.	Institut de la Sainte-Trinité, Bruxelles.
Athénée Bruxelles 2.	Institut du Parnasse, Ixelles.
École Normale Charles Buls, Bruxelles.	Maison du Sacré-Cœur, Ixelles.
Lycée Dachsbeek, Bruxelles.	
Lycée Gatti de Gamond, Bruxelles.	
Lycée Etterbeek.	
Athénée Ixelles.	
Lycée Ixelles.	
Athénée Jette.	
Athénée Jodoigne.	
Athénée Nivelles.	
Athénée St Gilles-Bruxelles.	

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
Lycée Arthur Diderich, S ^t Gilles- Bruxelles. Athénée Uccle. Athénée Wavre.	
	<i>Fl. Occidentale.</i>
Athénée Comines.	
	<i>Fl. Orientale.</i>
Athénée Renaix.	
	<i>Hainaut.</i>
Athénée Ath. Athénée Binche. Athénée Charleroi. Lycée Charleroi. Athénée Chimay. Athénée Dour. Athénée Enghien. Athénée Mons. École Normale de l'État, Mons. Lycée Marguerite Bervoets, Mons. Athénée Pont à Celles. Athénée Saint-Ghislain. Athénée Soignies. Athénée Thuin. Athénée Tournai.	Collège Saint Julien, Ath. Institut Notre-Dame, Charleroi. Institut des Religieuses de S ^t André, Charleroi. Institut des Religieuses Ursulines, Tournai.
	<i>Liège.</i>
Athénée Aywaille. Athénée Hannut. Athénée Herstal. Athénée Huy. Athénée Liège. Athénée Marchin. Athénée Seraing. Lycée Seraing. Athénée Spa. Athénée Stavelot. Athénée Verviers. Lycée Verviers. Athénée Visé. Athénée Waremme.	Institut S ^t Joseph, Dolhain. Collège S ^t Quirin, Huy. École abbatiale de la Paix Notre- Dame, Liège. Collège S ^t Louis, Liège. Institut S ^t Remacle, Stavelot.

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
--------------------	--

Luxembourg.

Athénée Arlon.	Institut Sainte-Marie, Arlon.
Athénée Bastogne.	
Athénée Bouillon.	
Athénée Marche-en-Famenne.	
Athénée Virton.	

Namur.

Athénée Andenne.	Juvenat des Prêtres du Sacré-Cœur,
Athénée Ciney.	Burnot-Rivière.
Athénée Dinant.	Séminaire de Floreffe.
Athénée Florennes.	Établissements des Sœurs de Notre-
Athénée Gembloux.	Dame, Namur.
Athénée Namur.	Institut Saint-Gabriel, Natoye.
Athénée Rochefort.	Lycée Notre-Dame des Fagnes,
Athénée Tamines.	Pesche (Couvin).

Région d'Eupen.

Athénée Eupen.	
----------------	--

Forces Belges en Allemagne.

Athénée B.P.S. 8.	
-------------------	--

*Régime flamand.**Anvers.*

Athénée Anvers.	Collège Notre-Dame, Anvers.
École Moyenne Anvers.	Collège Saint-Jean Berchmans, An-
Lycée Anvers.	vers.
Athénée Berchem-Anvers.	Institut Sancta Maria, Anvers.
Athénée Hoboken.	Collège Saint-Stanislas, Berchem-
Athénée Lierre.	Anvers.
Athénée « Pitzemburg » Malines.	Institut Sancta Maria, Deurne.
Lycée Malines.	Institut Sainte-Agnès, Hoboken.
Athénée Mol.	Lycée de la Sainte-Famille, Ma-
Athénée Mortsel.	lines.
	Institut des Ursulines, Wavre-Notre
	Dame.

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
--------------------	--

Brabant.

Athénée Bruxelles. Lycée Bruxelles 2. Athénée Diest. Athénée Etterbeek. Athénée Hal. Athénée Kapellen. Athénée Keerbergen. Athénée Koekelberg. Athénée Louvain. Lycée Louvain. Lycée Molenbeek. Athénée Vilvorde.	Collège Saint-Jean Berchmans, Bruxelles. Institut des Sœurs de la Providence et de l'Immaculée Conception, Diest. Collège Notre-Dame, Hal. Institut Immaculata, Tirlemont.
--	---

Fl. Occidentale.

Athénée Bruges. Lycée Bruges. Athénée Courtrai. Athénée Furnes. Athénée Ostende. Lycée Ostende. Athénée Roulers. Athénée Ypres.	Collège Saint-Louis, Bruges. Institut Notre-Dame des Anges, Courtrai. Institut Notre-Dame des Flandres, Courtrai. Institut Saint-Joseph, Courtrai. Lycée Épiscopal Saint-Joseph, Knokke. Collège Saint-Vincent, Ypres. Lycée Épiscopal Notre-Dame de la Nouvelle Plante, Ypres.
--	---

Fl. Orientale.

Athénée Alost. Athénée Gand. Lycée Gand. Athénée Grammont. Athénée Lokeren. Athénée Renaix. Athénée Saint-Nicolas (Waes). Athénée Termonde.	Collège Saint-Louis, Lokeren. Institut Dom Bosco, St Denijs-Westrem. Institut Saint-Laurent, Zelzate.
--	---

Athénées et Lycées	Collèges, Pensionnats et Instituts libres
--------------------	--

Limbourg.

Athénée Genck.	Institut des Sœurs de l'Enfance de
Athénée Hasselt.	Jésus, Hasselt.
Athénée Maaseik.	Pensionnat de l'Immaculée Con-
Athénée Saint-Trond.	ception, Tongres.
Athénée Tongres,	

Région d'Eupen (Langue allemande).

Athénée Eupen.	
----------------	--

Forces Belges en Allemagne.

Athénée (B.P.S. 8).	
---------------------	--

Le centenaire de Ferdinand Brunot

La Faculté des Lettres de l'Université de Paris a célébré par une cérémonie à la Sorbonne, le 26 novembre 1960, le centenaire de la naissance de Ferdinand Brunot, l'éminent philologue qui fut élu à notre Académie le 4 juin 1921 parmi nos tout premiers membres étrangers, en même temps qu'Anna de Noailles et Gabriele d'Annunzio. Notre Compagnie était représentée par M. Maurice Piron qui prononça ce discours.

Monsieur le Recteur, Monsieur le Doyen,
Mes chers collègues,
Mesdames, Messieurs.

Dans cette cérémonie d'hommage où l'on ranime tant de souvenirs, j'arrive fort dépourvu. Il serait normal que, représentant parmi vous l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, j'évoque les rapports personnels que Ferdinand Brunot entretenait avec cette Compagnie à l'époque où il y retrouvait des amis qui s'appelaient Maurice Wilmotte et Jean Haust.

Mais je suis d'une génération qui n'a pas fréquenté Ferdinand Brunot, et je n'ai connu le maître qu'à travers son disciple et continuateur, Charles Bruneau — qui reste pour beaucoup de gens de mon âge ce que votre ancien Doyen a été pour nos aînés, et qu'ils nous rappellent si bien aujourd'hui.

Ferdinand Brunot, quand j'étudiais dans cette maison, c'était avant tout le *Brunot-Bruneau*, ce manuel classique que, pour la commodité de notre usage, nous désignons d'une double initiale qui s'est depuis lors bien compromise, loin des sentiers austères de la grammaire historique...

C'est pourtant à elle — à la grammaire — qu'il faut en venir si l'on veut marquer nettement l'influence de Ferdinand Brunot dans les pays qui s'honorent de promouvoir chez eux l'étude et l'enseignement de la langue française.

Avoir sorti l'ensemble des faits qui constitue le français moderne du

cadre de la grammaire latine où une vieille tradition scolaire le tenait enfermé, avoir prononcé le divorce de la langue et de la logique : tel a été le double et incontestable service que Brunot a rendu à nos études. Aux classifications artificielles, au formalisme extérieur, il a substitué les « catégories », combien mouvantes celles-ci, de la vie intellectuelle et affective. Ce n'est point le lieu de décider si le cheminement qui va de la pensée à la langue est plus légitime ou plus efficace que celui qui part de la langue pour retrouver la pensée. Nous sommes ici au cœur d'un débat qui n'est pas sans avoir ébranlé les fondements de la linguistique française au XX^e siècle : or, justement, ce qu'il convient de souligner, c'est que ce renouvellement des conceptions est dû, pour une bonne part, à la puissante personnalité de Ferdinand Brunot. C'est lui qui, le premier, a osé porter la main sur l'édifice élevé par ceux qu'on appela, au 18^e siècle, les « grammairiens de l'Europe », et cette action fut poursuivie pendant plus de trente ans, à la fois sur le terrain de la science et sur celui des applications pédagogiques. Peu importe qu'aujourd'hui les fameuses « parties du discours » aient retrouvé du crédit ; peu importe que la *Méthode de langue française*, qui marqua, en 1905, une étape révolutionnaire, n'ait pas entièrement réussi à s'imposer ; ce qui compte, en définitive, c'est qu'à partir de Ferdinand Brunot, on n'a pas pu continuer à enseigner la grammaire française comme on le faisait avant lui. Si l'on a cessé de la considérer comme un arsenal de règles et d'exceptions, si elle s'est transformée en une étude des moyens d'expression qui, tout naturellement, intègre le psychologique et le social à son domaine propre, si le français est maintenant appris comme une réalité vivante, ne nous y trompons pas : c'est à Ferdinand Brunot que nous en sommes redevables. Il faut avoir enseigné le français hors de France et avoir assisté à l'évolution de sa méthodologie à travers le renouvellement des manuels destinés aux étrangers pour mesurer non seulement l'heureuse influence de la pensée de Brunot, mais la nécessité et l'urgence de sa réforme.

« Le français hors de France ». Cette formule que je viens d'employer figure en bonne place dans la grande œuvre qu'un philologue étranger, parlant au nom de ses pairs, ne saurait s'empêcher d'évoquer, ce soir, avec gratitude et respect. Quand Brunot publia, en 1926, *La pensée et la langue*, il dédia l'ouvrage à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique comme un « hommage du premier membre français de [sa] section de philologie ». C'est qu'en effet, moins d'un an après sa fondation en 1920, l'Académie Royale avait élu Ferdinand Brunot comme membre étranger d'une section

qui allait accueillir par la suite Nyrop, Giulio Bertoni, Salverda de Grave, Jakob Jud, Arthur Långfors et qui s'honore aujourd'hui de la présence d'un Mario Roques, d'un Jean Pommier. C'est pour cette Compagnie, sa façon à elle de proclamer, je ne dirai pas l'universalité de la langue française, comme au temps de l'Académie de Berlin, mais à tout le moins, la solidarité des études françaises dans le monde. Que Ferdinand Brunot ait été choisi le tout premier de cette lignée glorieuse me paraît extrêmement significatif : il faut y voir la reconnaissance solennelle d'un pays de culture française envers le savant qui édifia la monumentale *Histoire de la langue française*.

Mon rôle n'est pas de souligner, à propos d'une entreprise comme celle-ci, des mérites qui vous sont connus. Je dirai seulement que Brunot, bousculant allègrement les conventions d'un nationalisme étroit, a entendu donner à sa vaste enquête la véritable assise géographique qu'elle comporte, et qui s'étend bien au-delà de la France.

C'est à partir des débuts de la Renaissance — et avec le tome V de l'ouvrage — que l'histoire du français, traitée jusqu'alors d'un point de vue interne, s'élargit de façon à englober aussi l'histoire externe de la langue. Chapitres sur le français aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne, continués dans les volumes suivants par d'autres études qui nous font assister à l'expansion du français et à son influence rayonnante, non plus seulement dans les pays voisins de la France, mais à travers le monde, qu'il s'agisse de la moderne Amérique, de l'Afrique du Sud ou des terres à esclaves, patrie du créole. Pour avoir une idée de l'ampleur et de la précision de ces études, qu'on se reporte aux deux forts volumes qui composent le tome VIII, tout entier consacré à la diffusion du français en Europe et hors d'Europe. Sans doute, le maître de l'œuvre cède volontiers la plume à des spécialistes qui se chargent de prospecter quelque secteur de cet empire du français, mais je sais aussi tel chapitre sur le bilinguisme franco-wallon dans la principauté de Liège qui enchante le connaisseur par l'exactitude de la mise au point et par une information si poussée dans le détail qu'elle en est proprement admirable. Or, ces pages de première main sont l'œuvre de Brunot lui-même qui, pour les écrire, était allé s'informer sur place. On peut les relire aujourd'hui : les progrès de la recherche n'en ont pas altéré la valeur.

J'appartiens à une université qui, voici un quart de siècle, a volontairement abandonné l'usage du français comme langue officielle, et puis s'est ingéninée, fort curieusement, à faire de son séminaire de philologie romane ce qu'il n'avait encore jamais été : un foyer d'études françaises... L'Université de Gand a ainsi permis à une œuvre capitale

de voir le jour en 1954, et si je mentionne ici cette *Histoire de la langue française dans les Flandres (1770-1823)* de Marcel Deneckere, ce n'est point poussé par un sentiment que je vous laisse le soin de qualifier vous-même, mais parce que ce livre d'un jeune Flamand ajoute, à la couronne du grand historien de la langue française, un fleuron de plus. Après avoir dégagé les conceptions de Brunot en matière de linguistique sociologique et souligné que son œuvre forme le seul exemple d'histoire approfondie d'une grande langue, l'auteur du travail que je viens de citer expose comment naquit en lui l'idée d'étudier l'histoire du français en Flandre, « en nous inspirant — dit-il — du modèle que fournissait le magistral exposé de Brunot ». L'originalité et la haute portée de ce travail sont dues avant tout à sa méthode d'investigation qui consiste à étudier la destinée d'une langue en rapport avec la destinée des groupes sociaux qui la parlent, en rapport, par conséquent, avec l'évolution des idées, des mœurs et de la civilisation, — et comme vous avez reconnu dans cette méthode celle-là même qui, après les premiers volumes de l'*Histoire de la langue française*, ne cessa d'inspirer Ferdinand Brunot, voici que son bien-fondé, sa fécondité ressortent davantage, à la lumière d'une expérience qui la confirme, d'une réussite qui la garantit.

Parlant du monument que Ferdinand Brunot a élevé au français, on ne saurait se borner à l'apprécier du seul point de vue de la science. C'est qu'à l'origine de ce travail et renforcés par lui, il y a — comme disait celui qui prononça l'éloge de Brunot à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises — « il y a un immense amour et une vibrante fierté de notre langue, liés à la conscience que le français est l'œuvre de tous les Français de tous les temps et de toutes les classes, et de tous ceux qui ont parlé français en tous les coins du monde, qu'il est aussi une force pour l'organisation et le progrès de l'esprit humain, et comme un vivant et mouvant symbole de cet esprit même ».

Mario Roques a dit là en termes explicites ce qu'un poète a un jour exprimé en un raccourci qui vous fera peut-être sourire, Messieurs les Français de l'intérieur ; mais c'est une vérité que les habitants des marches où notre commun langage est exposé se redisent avec orgueil, parfois avec angoisse, une vérité que nous sommes reconnaissants à Ferdinand Brunot de nous avoir rendue sensible : « La langue française est aussi une patrie ».

Maurice PIRON.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages	250.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	140.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 pages	100.—
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot), Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 pages	70.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	140.—
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Robert Desnos</i> . 1 vol. 14 × 20 de 238 pages	120.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des choses</i> . Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 pages	70.—
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie</i> . 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	100.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) I. La Bataille romantique</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national</i> . 1 vol. in-8° de 546 pages	250.—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 pages	100.—
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps</i> . 1 vol. 14 × 20 de 142 pages	60.—
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck</i> . 1 vol. in-8° de 270 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950)</i> 1 vol. in-8° de 304 pages	120.—
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren</i> . 1 vol. in-8° de 156 pages	100.—

DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . I vol. in-8° de 184 pages	110.—
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> (Lettres inédites) I vol. 14 × 20 de 76 pages	50.—
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . I vol. in-8° de 468 pages	175.—
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland</i> . I vol. in-8° de 178 pages	120.—
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers) I vol. 14 × 20 de 292 pages	120.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . I vol. in-8° de 282 pages	100.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . I vol. in-8° de 317 pages	125.—
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène</i> . I vol. in-8° de 415 pages	150.—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. I vol. 14 × 20 de 126 pages	150.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . I vol. in-8° de 169 pages	70.—
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France</i> . (épuisé).	
ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal »</i> . I vol. in-8° de 159 pages	70.—
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust</i> (De Brummel au Baron de Charlus) I vol. in-8° de 115 pages	120.—
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . I vol. in-8° 14 × 20 de 170 pages	90.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . I vol. in-8° de 418 pages	175.—
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . I vol. in-8° de 342 pages	140.—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. I vol. 14 × 20 de 187 pages	90.—
GUILLAUME Jean S. J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Eve » de l'an Lerberghe</i> . I vol. in-8° de 303 pages	140.—
GUILLAUME Jean S. J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . I vol. in-8° de 108 pages	70.—
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . I vol. in-8° de 383 pages ..	110.—
HANSE Joseph. — <i>La valeur modale du subjonctif</i> . I brochure in-8° de 24 pages	20.—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). I vol. in-8° de 215 pages	100.—

HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 pages	90.—
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 × 20 de 236 pages	110.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 pages	70.—
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages	100.—
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage cou- ronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE. 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	130.—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 pages	70.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages	140.—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> . 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	140.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages	110.—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 pages	70.—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	70.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poé- tiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	175.—
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen) 1 vol. 14 × 20 de 216 pages ..	90.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	110.—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 pages ..	120.—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gus- tave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	90.—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	175.—
SÉVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et com- mentées par Leon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 pages ..	60.—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique fran- çaise</i> (nouvelle édition revue) 1 vol. in-8° de 152 pages	110.—
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	70.—
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES DU BULLETIN DE L'ACADÉMIE. (Années 1922 à 1959) 1 brochure in-8° de 78 pages	25.—
THIRY Marcel. — <i>Étienne Hénau</i> . 1 brochure in-8° de 20 pages ..	20.—
THIRY Marcel et PIRON Maurice. — <i>Deux notes sur Apollinaire en Ardenne</i> . 1 brochure in-8° de 32 pages	25.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pa- ges	140.—

VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 pages	70.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 pages	175.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	50.—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	110.—
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in-8° de 296 pages	125.—
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 pages	125.—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 pages	150.—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	70.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> . 1 vol. in-8° de 263 pages	110.—

PRIX: 25 Frs.