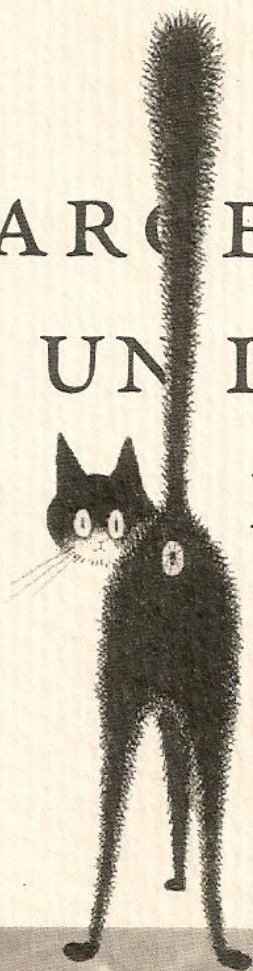


▣ Téraèdre

Collection
formes
autonomes
du cinéma

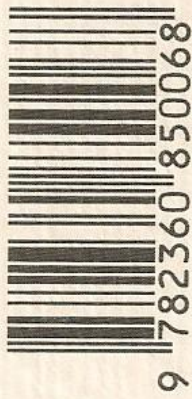
MARCEL PAGNOL
UN INVENTEUR
DE CINÉMA



Textes réunis et présentés par
Guy Chapouillié
Pierre Arbus

Au début des années trente, le succès populaire de Marcel Pagnol n'a pas plu à tout le monde. Certes, la presse traita le film *Marius* sans trop de méchanceté, mais accusa Pagnol de faire du théâtre filmé, de ne rien comprendre au cinéma et même d'être dangereux pour le cinéma pur. En fait, le cinéma parlait et certains en parlaient comme s'il ne parlait pas, alors que pour Marcel Pagnol, l'affaire était dans le sac, le cinéma audiovisuel avait les qualités de l'écriture quasi définitive et le potentiel d'un autre commencement de l'art dramatique.

Pour lui, la beauté de ce cinéma, sa noblesse, «c'est de pouvoir réaliser, avec des procédés nouveaux d'une miraculeuse richesse, l'œuvre immatérielle du savant ou du dramaturge ». Henri Agel, Jean Renoir, André Bazin, Orson Welles, Jean-Luc Godard, *Les cahiers du cinéma* l'ont célébré comme un maître, tout comme un inventeur, et pour Christian Metz, Marcel Pagnol échappa seul au paradoxe du cinéma parlant. Ce livre veut se placer dans le prolongement de ces témoignages au regard de l'œuvre et de la conviction vécue d'un homme dont les intuitions ont souvent eu le parfum d'une vérité à l'instar de ce ton nouveau que la télévision pourrait donner, d'après lui, à la dramaturgie et surtout le véritable direct : « Lorsque les avants de Mont-de-Marsan enfoncent la mêlée adverse ou que le grand Albaladejo tente un drop, je partage l'enthousiasme ou l'angoisse de Roger Couderc... Je participe à une action dont j'ignore le dénouement ».



Guy Chapouillié est Professeur émérite et fondateur de l'Ecole Supérieure d'Audiovisuel (ESAV) de l'Université de Toulouse II le Mirail.

Pierre Arbus est Enseignant chercheur à l'ESAV, membre du Laboratoire de Recherche en Audiovisuel de l'Université de Toulouse II le Mirail, et responsable de la collection *Formes Autonomes du Cinéma*, chez Té-raedre.

SOMMAIRE

<i>Présentation</i> , Guy Chapouillié	7
<i>Le Cinéma du partage</i> , Guy Chapouillié	11
<i>Pagnol et les acteurs</i> , Serge Regourd	35
<i>Beaucoup de bruit pour quoi ?</i> Gérard Leblanc	57
<i>Le Poème des strates</i> , Pierre Arbus	73
<i>L'accent, ce mensonge qui dit le vrai</i> , Gérard Guégan	87
<i>Genèse de Manon des sources</i> , Bernard Bastide	95
<i>Cigalon, une farce</i> , Paul Lacoste	113
<i>Marcel Pagnol, objet de mémoire</i> , Jacques Sapiéga	121
<i>Archéologie d'un remords</i> , Françoise Marchand	135
<i>Dubout à l'autre</i> , Gilles Methel	155
<i>Un procédé de cinéma en couleur</i> , Hubert Guipouy	179
<i>Édouard Delmont</i> , Jacques Viguié	189
<i>Propos sur une curiosité</i> , Michelle Teyseyre	197

PRÉSENTATION

Guy Chapouillié

Professeur, ESAV, Université de Toulouse II le Mirail

Né en 1895, comme Marcel Pagnol, le cinéma a grandi d'un enchaînement d'expériences humaines très souvent menées hors des sentiers battus. Robert Flaherty n'annonçait-il pas que les vrais grands films étaient encore à venir mais qu'ils ne seraient pas l'œuvre des grandes firmes et des réalisateurs fameux, mais plutôt l'œuvre d'amateurs, de gens passionnés, tout au plaisir de fabriquer et d'inventer.

Au mois de mai 1930, Marcel Pagnol prend sans hésiter le bateau pour Londres où, d'après l'un de ses amis, le miracle a lieu chaque jour dans une salle de spectacle. Le film qu'il y rencontre le bouleverse. Il le voit plusieurs fois de suite et, au diable l'intrigue de *Broadway Melody*, il n'écoute que l'image de l'actrice Bessie Love, une image qui parle et dont il aime la voix. Cette expérience lui échauffe la tête de théories et de projets.

C'est désormais tout pour le cinéma audiovisuel, car il pense qu'il est *la forme presque parfaite, et peut-être définitive, de l'écriture.*

Alors, à la manière des vivants qui préhendent l'eau, la terre et l'air, son cinéma qui parle préhende la force de la bouche pour faire de la parole en film un parler effectif ; une parole qui intervient

comme le continu d'un système discontinu d'intervalles en se logeant dans un temps et un espace conquis, habité, enfin plein, aux limites du vivant parlant, là où s'élaborent progressivement les idées par la conversation. D'après Jean Renoir, « le cinéma tout court existait avant le parlant. Pas pour Pagnol. La parole lui est aussi indispensable que la couleur à Michel Ange. » En effet, la parole circule dans ses films comme l'eau d'une source nourricière qui redresse tout ce qu'elle irrigue. Ça fonctionne comme une agora où se réunit le peuple et où se débattent, sous une forme plus ou moins institutionnalisée, les grands problèmes de société, surtout de la condition réservée aux femmes qu'elles s'appellent Angèle, Manon, Fanny ou Naïs. Voici des femmes qui portent souvent l'enfant bâtard, jetées au cœur d'une condition lamentable d'infra-citoyenneté où elles n'ont toujours pas le droit de vote et rarement la liberté de décider pour elles seules.

À la manière du philosophe, il a le souci de la vérité, fut-elle désespérante, douloureuse, pénible, destructrice du bonheur. Pour autant, il ne perd pas de vue l'utilité. Or, comme ce qui est le plus utile est ce qui sert au bonheur, il arrive souvent chez Marcel Pagnol que l'utile l'emporte sur le vrai du moment. Tout est entrepris pour que les filles retrouvent leur dignité. Sa méditation sur l'homme est une sorte d'écoute profonde, une auscultation des secrets et des émergences. Pour Henri Agel, c'est du côté d'un Ford ou d'un Vidor qu'il faut aller chercher les seuls équivalents possibles de cette puissance jamais sollicitée, de cette grandeur issue de la contemplation sereine de la réalité.

Pour ausculter et rendre compte de son monde, il ne hiérarchise pas les chemins. Son geste va du dedans au dehors du studio, pour exister et filmer dans un espace en constantes mutations à la recherche de formes autonomes. Ainsi, quand Fanny sort, fille-mère, de chez le docteur, Marcel Pagnol en fait un être réifié qui fonce droit devant, au cœur de la ville. Il l'envoie dans le désordre et l'indifférence de la rue. Et, contre l'avis de tous, la caméra sur un camion suivra son trajet parmi les passants, les voitures et les tramways. Ce travelling est un défi qui desquame un morceau de

Marseille auquel, et à jamais, est collé le drame de Fanny. Marcel Pagnol expliquera au producteur surpris par la qualité du résultat qu'il y a un proverbe qui dit, « tout le monde savait que c'était impossible, il est arrivé un imbécile qui ne le savait pas et qui l'a fait. »

Son influence et le succès réel de ces inventions cinématographiques n'empêchent pas ses adversaires de dire que *ce n'est pas du cinéma*. Pourtant en 1934, dès la sortie d'*Angèle*, qui bat tous les records de recettes, Jean Renoir déclare : « Je tiens Marcel Pagnol comme le plus grand auteur cinématographique d'aujourd'hui ». Bien plus tard, Rossellini comme Vittorio de Sica font de ce film le creuset du néoréalisme italien et, lors de la soirée des Césars de 1987, Jean-Luc Godard dit que « c'est l'un des plus beaux films qu'on n'ait jamais tournés », sans oublier le frisson de Jean Claude Guiguet devant la beauté rare d'*Angèle*.

Cet importun du Midi, selon la formule de Gérard Guégan, a une certaine idée du cinéma parlant qu'il fait parler dans l'épaisseur sonore du monde où le Mistral et les cigales ont leur mot à dire. C'est son choix, il fait parler la nature, qui est déjà là avant toute raison, pour jouer avec sa puissance et son mystère et pour faire entendre le murmure continue où s'instaure l'humain. Ainsi, l'empreinte sonore des films de Marcel Pagnol est unique où la diversité des voix invite à la complexité de caractères servie par une famille élargie d'acteurs qui trouvent là les raisons d'être et de donner comme nulle part ailleurs. C'est un auteur qui sait ce que symbiose et partage veulent dire au point de toujours rendre à ses interprètes, à ses techniciens et jusqu'au plus humble des accessoires un hommage vibrant :

« On créait, c'est le fait d'être avec Pagnol. On était tous des créateurs, ne serait-ce que pour mettre une bassine sur la table ou disposer un tout autre accessoire... Peut-être que c'est pour cela que Pagnol a fait de si beaux films, si sensibles, parce qu'il considérait tout le monde. Nous étions au même niveau tous... Bien sûr qu'il y avait une hiérarchie parce que tout le monde le vouvoyait et lui tutoyait tout

le monde. Néanmoins, ce vouvoiement et ce tutoiement, ça n'a jamais fait ombre à quoi que ce soit. Pagnol, c'était, sans idéaliser, c'était quelqu'un d'autre... Mais il se mélangeait à nous et prenait la pioche ; il y avait quelque chose qui nous unissait. » (Propos d'Henri Dariès, photographe de certains films de Marcel Pagnol, extraits du film Le cinéma des collines de Guy Chapouillié).

Alors, films faisant, l'espace de liberté cinématographique qu'il se construit est fortement structuré par la voix provençale dont l'accent n'est pas un don du ciel mais un héritage de la terre. Partant, sensible à toutes les musiques de vie au ras du quotidien, sans jamais oublier ceux pour lesquels il a une grande faiblesse, notamment Virgile, Shakespeare et Franz Schubert, il est un artiste témoin des ardeurs, des folies, de la dureté de son temps, il est aussi un artiste conscient de la nécessité de dire adieu, de partir pour l'aventure et de protester.

Ainsi, cet ouvrage voudrait-il inviter le lecteur à l'exercice d'une vaste liberté d'interroger une œuvre dont l'importance est considérable et les limites encore peu définies, là où Edgar Morin a rencontré le mythe de son destin :

«Par-derrière l'aimable comédie marseillaise, je ressentis dans Marius une tragédie à l'antique exprimant le mythe de mon destin : Marius, orphelin de mère, quitte son père, abandonne Fanny qui l'aime et qu'il aime, parce qu'il ne peut résister à l'appel absolu de la mer, la mère, l'infini. » (Edgar Morin, in Mes démons, Paris : Stock, 1994).

LE CINÉMA DU PARTAGE

Guy Chapouillié

Professeur, ESAV, Université de Toulouse II le Mirail

« Si Pagnol n'est pas le plus grand auteur de films parlants, il en est en tout cas quelque chose comme son génie. Le seul peut-être qui ait osé depuis 1930 une démesure verbale comparable à celle des Griffith ou des Stroheim au temps de l'image muette. » Le cas Pagnol, André Bazin.

Je ne saurais dire à quel moment, ni en quel lieu a commencé mon intérêt pour le cinéma de Marcel Pagnol ; la fièvre est venue progressivement ; elle s'est installée puis répandue jusqu'à me donner l'envie permanente de vivre en cinéma, celui d'une éthique de la liberté, de l'innovation et de la vérité, au point d'interroger encore ses films, lorsque je ne vais pas bien et que certains doutes me gagnent.

Autrement dit, je ne suis pas un spécialiste des films de Marcel Pagnol, mais tout simplement un amateur, une sorte d'amoureux, parfois aveugle et sourd.

Une forme presque parfaite et définitive de l'écriture

Au printemps 1930, au moment où Marcel Pagnol triomphe au théâtre et gagne beaucoup d'argent (la 600^{ème} de Topaze et la

350^{ème} de Marius), il découvre le cinéma audiovisuel à Londres : *j'écoutais parler l'image de Mademoiselle Bessie Love, sa voix enregistrée n'était pas déplaisante ; mais quand elle sanglotait, on pensait à un petit chien aboyant dans un tonneau. Pourtant, cette représentation fut pour moi un événement très important. J'allais revoir le film le soir même, puis encore deux fois le lendemain, et je rentrais, la tête échauffée de théorie et de projets*¹. La voix relayée, révélée dans des états cinématographiques sans limites, incline son destin.

Alors, les choses s'emballent puisque le 17 mai 1930, paraît dans *Le Journal*, sa première hypothèse : « Le film parlant offre à l'écrivain de nouvelles ressources, » qui lance un débat houleux où les champions de la mutité refusent d'entrevoir des liens prometteurs entre la fragmentation sonore et la fragmentation visuelle, tout simplement. Mais, pour Marcel Pagnol, la messe est dite, car très vite il estime que : « le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive, de l'écriture. Telle est la base de ma théorie, qui fut si malgracieusement accueillie par la presse et les cinéastes de 1933². »

Beaucoup plus tard, pour André Bazin, qui s'interroge sur la naissance d'un nouveau cinéma dans les années 1928-1930³, mais surtout pour Christian Metz, et par-delà tout ce qu'il estime contestable dans ses idées, Marcel Pagnol était sans doute celui qui s'était le moins trompé, au cours de ces années où il était bien difficile de ne pas se tromper du tout⁴. En fait, les films sonnaient, chantaient, parlaient et on parlait d'eux comme s'ils ne parlaient pas

Cependant, Marcel Pagnol est déjà plus loin, il ne vise pas que la seule articulation des lèvres comme véhicule du dialogue, il vise l'alliance du visuel et du sonore à l'instant du tournage, soucieux des autres sons, tout autant, sinon plus, que de celui de la bouche, « Je veux tourner un film sur une vraie montagne, avec de vrais arbres, dans une vraie ferme et du vrai Mistral. Les cigales font du

bruit ? J'enregistrerai le bruit des cigales. Et si le Mistral et les cigales font tellement de bruit qu'ils couvrent la voix des acteurs, ça prouvera que le bruit du Mistral et le bruit des cigales sont plus importants que la voix des acteurs⁵. » Voici enfin une bien belle manière de tendre l'oreille pour ausculter la palpitation du monde jusqu'au sang, le plus concret des vecteurs de rythme. Jamais, dans ses films, la voix n'advient sans l'empreinte du milieu ; c'est une destinée de parole où chaque film est conçu par un ensemble de choses mis en scène pour faire parler autrement le monde.

C'est une rupture, c'est un autre commencement où s'invite la fécondité des nouvelles limites de la fragmentation audiovisuelle. Sans jamais oublier l'heure de l'apéro, ce rituel consubstantiel à sa pratique de la conversation, Marcel Pagnol apprend vite les techniques du cinéma dans les locaux de La Paramount avant d'entrevoir très vite une défeuillaison des espaces sonores capable de faire voler en éclat l'unité de lieu et libérer l'étendue de la voix par le gros plan sonore, notamment, qui propulsera les personnages dans le corps des spectateurs par le truchement du chuchotement, cette manière de sentir le corps de l'autre pénétrer sa propre oreille. Ainsi, les scènes chuchotées, les comédiens les chuchoteront vraiment et toute la salle entendra et sentira la même caresse de voix donnée du bout des lèvres. Il semble que pour Marcel Pagnol l'espace intime soit offert à l'expérience d'une réception audiovisuelle sans précédent, comme un élargissement de la sensibilité ou une invitation à jouir en spectateur complet voisine de celle que réalise Dziga Vertov tout au début du film *Enthousiasme*⁶.

Un peu comme s'il n'avait jamais oublié la voix de petit chien dans un tonneau de Bessie Love, Marcel Pagnol fait de la voix le déchirant esthétique majeur de son œuvre ; le choix d'une voix dans tous ses états, dans l'infini de ses variations et de ses relations. Alors rien d'étonnant que pour ses films, le casque toujours collé aux oreilles, il la cherche au moyen d'une collecte, un peu à la volée, avec le masque menaçant ou rassurant de son enveloppe, ce frisson tumultueux et complexe du relief de la nature et du social,

afin de donner au cinéma audiovisuel la qualité majeure d'une vérité du cadre, dans la simultanéité du vivant, sa succession et sa durée. A telle enseigne que l'empreinte sonore des films de Marcel Pagnol est unique, car la pertinence a résidé, sans doute, dans la conjonction entre un état qualitatif du matériel, à un moment donné, et la décision du créateur d'en faire l'expérience.

Cependant, ce je ne sais quoi, qui fait chavirer les publics d'hier et d'aujourd'hui, ne s'enracine pas que dans la seule voix ou le dialogue parce que, « cela semble significatif, en plaçant Angèle sur sa vraie terre, dans ses vrais murs, en photographiant la pier-raille de la montagne et les prairies d'Aubagne, Pagnol semble imprimer sur la pellicule même sa nouvelle profession de foi. Ce serait une belle victoire du cinéma d'images sur le cinéma de paroles⁽⁷⁾ ou bien, encore à propos d'Angèle, ce nouveau film est aussi émouvant que le précédent, émouvant à force d'humanité et grâce à ce talent incontestable de montreur d'images que possède Marcel Pagnol⁸. »

Voici des témoignages à la convergence desquels émerge déjà une certaine image audiovisuelle dont le rythme et l'économie annoncent, incohérence tonique ou pas, la manière avec laquelle les films de Marcel Pagnol dessinent autrement le destin du cinéma.

La vie transfigurée

Si elle n'est pas étrangère aux inventions cinématographiques, ni aux trouvailles de l'auteur, la marque du tout-Pagnol tient sans doute, aussi, à la superbe maîtrise d'une langue et à l'acuité d'un regard qui déborde tout sujet. Il a choisi de parler des choses du quotidien, d'ici et non d'ailleurs, en préférant au voyageur qui ne retient que ce qui sépare, celui qui dans son carré de garrigue n'a rien vu du tout mais qui songe plutôt aux choses qui unissent les hommes et les femmes : le pain, l'eau, les enfants, la beauté des corps, celle des esprits, la trahison, l'amitié, l'amour et les promesses ou les menaces du ciel. Il a le souci de la vérité, fut-elle désespérante, destructrice du bonheur, fut-elle mortelle, sans pour autant perdre

de vue l'utilité. Or, comme ce qui est le plus utile est ce qui sert au bonheur, il arrive souvent chez Marcel Pagnol que l'utile l'emporte sur le vrai ; tout est entrepris dans ses films pour que les filles perdues retrouvent leur dignité. Sa méditation sur l'homme est une sorte d'écoute profonde des secrets originels jusqu'à ce que tous ses films oscillent de la vérité du *Pagnol philosophe* au bonheur du *Pagnol doctrinaire*. Partant, son cinéma n'est pas grimoire, mais esprit, c'est-à-dire mouvement et vie ; il n'est pas dogme mais recherche ; il n'est pas savoir constitué et acquis, mais attitude d'esprit, c'est-à-dire à la fois un mode de vie et une méthode de réflexion. Chez Pagnol il n'y a pratiquement pas de docilité de l'interlocuteur, c'est le culte du conflit permanent, ferment de la démocratie, avec le dialogue de la vie courante, dans la rue où se traitent les problèmes et les conflits qui déchirent les villages, les groupes, les familles.

Autant dire que son éthique n'est pas toujours conforme à la morale ordinaire et que sa critique vive du patriarcat, souvent l'objet de contresens, avec comme conséquence majeure la minoration des femmes, ne lui a pas valu que des louanges, même si le public dans sa profonde diversité en a reconnu les mérites.

Alors, il n'est pas infondé de dire que son activité de cinéaste est définie par la fin qu'il se propose : le plus souvent une forme de bonheur vers où tendent les humains, sans jamais ignorer les écueils nombreux ni les vents incertains.

Un bonheur, objet d'un désir universel, qui s'obtient ou ne s'obtient pas au bout de la lutte, ne laissant aucun personnage indemne dans des films où il n'y a pas de bien en soi, mais des biens différenciés qui produisent des désaccords, des contradictions au sein du peuple, puisque les engagements varient avec les conditions, les classes et les intérêts dont dépendent les systèmes sociaux, comme celui du patriarcat. Ici, tout conflit bouleverse réellement l'équilibre des conventions ordinaires. Certes, les lois du marché demeurent, la domination bourgeoise n'est pas abattue, mais la solidarité et la prise de conscience d'une force

collective, par la circulation et le partage de la parole notamment, sont à l'œuvre dans les films de Marcel Pagnol.

Et, sensible à toutes les musiques de la vie, témoin des ardeurs, des folies et de la dureté de son temps il ira même jusqu'à suggérer des résolutions à prendre pour que naissent et durent de nouvelles relations, entre les hommes et les femmes. Dans *Regain*, par exemple, l'exode rural a durement frappé, et le village d'Aubignane, « collé contre le tranchant du plateau comme un nid de guêpes », haut perché comme le promontoire d'un nouveau départ, n'a plus qu'un seul habitant, Panturle dont « la force coule comme de l'huile au bout de ses doigts ».

C'est un homme désocialisé qui vient de retourner à la pêche et à la chasse ; il glane, il cueille et il recueille même une femme, Arsule, la femme nécessaire, une femme pourtant promise aux bas-fonds de la ville, mais arrachée au feu d'un viol collectif. De son mouvoir, la maison de son fils, Gaubert - le vieux forgeron - qui apprend la nouvelle peut dire alors : « la femme c'est le signe... Ça va repartir, Aubignane. »



C'est dans un recommencement avec un homme qui a tout perdu, sauf l'honneur et une femme qui n'a plus rien à perdre, sur quelques morceaux d'une terre profonde et bien grasse, que Pagnol fonde sa désobéissance aux orientations d'une société productiviste caractérisée par de nombreuses ventes aux enchères de fermes et de vives luttes. En attendant, ceux qui partent en silence et non sans souffrance sont toujours parmi les plus pauvres ; ils empruntent le chemin des affrontés, honteux, culpabilisés, vaincus, déçus, mal traités, les femmes et les enfants d'abord. Il

s'agit d'une décomposition rurale et d'une défaite symbolique de la campagne. Alors, il faut repartir de zéro et développer un projet nouveau, car il ne s'agit pas de repartir du même pied, mais de promouvoir un système du don et de l'entraide où la chose donnée vaut plus que la chose elle-même. Ce qui fait que l'enchaînement des scènes est un pacte de solidarité où chacun se sent utile : le voisin Lamoureux, qui aime sa femme, ses enfants, partage son pain et sa semence avec son voisin Panturle ; il lui prête même sa mule pour labourer. A son tour, le vieux forgeron fait cadeau d'un soc étincelant, sorti du souvenir le plus magique, celui qui n'est sécrété que par l'amour des autres. En ville, le marchand de blé concède le prix fixé par une mobilisation collective à l'occasion d'une scène qui rappelle celle de la vente aux enchères d'une ferme dans *La vie est à nous*⁹.

Enfin, ce qui n'est pas la plus mince des choses, *Regain* avance dans la perspective d'un bel hommage rendu à l'immigration italienne en la personne d'un puisatier (déjà) venu au plus profond *téter l'eau* nécessaire au village. Nous sommes en 1937, dans un temps où les idées de partage comme de solidarité sont, pour certains, les signes d'un choix et d'un engagement. Mais, par-dessus tout, le trajet de la femme qui épouse la courbe dramatique du film ou plutôt la génère, sera essentiel. D'une ombre ballottée, souillée, elle devient une femme sujet ; un sujet désirant qui fait aussi l'histoire. De sorte qu'il n'est pas inconvenant de penser que le centre de gravité du film pourrait être le moment où Arsule dispose deux couverts l'un en face de l'autre avant de se mettre à table.

Panturle a du mal à la voir en face de lui, « j'ai l'air de vendre un cheval ou de faire une partie de cartes, je n'aime pas ça ! » ; il veut la sentir à ses côtés, corps à corps, et change les couverts de place en effaçant, d'un coup, l'organisation spatiale de la hiérarchie patriarcale où *l'homme-du-bout-du-haut-de-la-table* dominait *la femme-du-bout-du-bas-de-la-table*. Plus jamais devant ou derrière, ni face à face, mais au coude à coude dans une figure emblématique d'un autre couple plus égalitaire qui regarde, ensemble, droit devant. C'est un montage corps à corps, d'un couple non

hiérarchisé. Une leçon de cinéma où Marcel Pagnol montre à quel point les lois de la proxémique sont habitées de morale et de règles ségrégatives, mais, aussi, grosses d'horizons cinématographiques



nouveaux comme lorsque Marius, le fils, arrête César, le père, qui s'éloigne, en le nommant du bout des lèvres, *papa*. L'appel vient d'agir comme le souffle de la voix qui confesse, celle de la confiance, des révélations intimes, celle de la distance charnelle. Marius franchit la distance qui le sépare du père ; il passe de la distance sociale pour entrer dans l'intimité du toucher, de la caresse et du baiser. C'est une scène d'aveu rare où un père et un fils se déclarent un amour partagé dans la force profonde d'un silence qui creuse le drame. Comment oublier le poids du silence qui précède le « papa,



je t'aime bien » de Marius à César et le temps dilaté dans lequel ce dernier distille sa réponse ? C'est une parole qui s'étire jusqu'au gel pictural d'un amour éternel. Au fond, *Regain* n'est pas une fauchaison, ni une deuxième

ou troisième récolte, ni la terre, ni le vent sur les plateaux, ni le retour nostalgique à la terre ; c'est un renouveau cinématographique, un humanisme, c'est un Pagnol.

De film en films, Pagnol dessine une cité de la terre féconde, une cité modeste et sage, contre l'impérialisme qui est une forme corrompue d'organisation politique et qui n'a d'issue que catastrophique. Pour édifier cette société de partages, il joue sur le foisonnement de dialogues nourriciers afin de ranimer et de faire vivre un peuple à vif. Un peuple pratiquement sans anonymat, mais plutôt avec des personnes bien identifiées qui occupent des activités précises, boulanger, puisatier, rémouleur, boucher, bistrotier, marchand de voiles, garagiste, chef cuisinier, boutiquier, épicier, cinéaste, comédien, instituteur, curé, souteneur, retraité, ouvrier et

employé d'usine ou des chemins de fer, valet de ferme, métayer, journalier, forgeron, menuisier, danseuse, lavandière, poissonnière, aviateur, marin, notaire, pion, étudiant en droit, autant de rôles, autant d'habits, de vocabulaires et de gestes très bien servis par le choix et la direction d'acteurs singuliers qui sont et font aussi la marque de Pagnol. Un peuple qui mange, qui dort, qui fait l'amour ou bien le dit, qui travaille et cultive la paresse pour s'économiser, dans des moments de rituel, de sieste ou d'apéro, gagnés sur la nécessité des efforts.

C'est une société ordinaire composée d'êtres raisonnables, déraisonnables et libres, limitée par des lois et une morale communes où le conflit serait un symptôme de vie démocratique animée par la diversité des éthiques, un symptôme de la force ou de la faiblesse des liens tissés au prix de conflits et de dénouements extrêmes, parfois voisins de palier de Sophocle :

Antigone – Je ne suis pas née pour partager la haine, mais l'amour.

Créon – Puisqu'il te faut aimer, va aimer chez les morts.

La Mamèche de Regain donne sa vie pour que vive Aubignane, Toine de Naïs tue Micoulin pour libérer Naïs de la colère du père, Ugolin se suicide ou plutôt est suicidé par la délibération du village qui brise la conspiration du silence, Joffroi meurt de *mort naturelle*, usé par son chantage au suicide...

Certes, c'est une société de la terre, avec ses mythes souterrains, mais c'est aussi une société qui tend à la mer puisque le peuple de Provence, riverain de la Méditerranée comme les Grecs anciens, est soumis à l'appel du grand large auquel chaque habitant peut répondre pour tester son audace et son esprit d'aventure.

Partir ou ne pas partir ? C'est la question de Marius dont le choix déclenche le drame de Fanny, plongée dans la douleur d'une condition de fille mère pour laquelle la morale du moment ne fait aucun cadeau. C'est du choix de Marius et du combat de Fanny que naîtra un souffle universel et un appel aux larmes,

surtout de celles qui viennent du plus profond de l'être, « par-derrière l'aimable comédie marseillaise, je ressentis dans Marius une tragédie à l'antique exprimant le mythe de mon destin : Marius, orphelin de mère, quitte son père, abandonne Fanny qui l'aime et qu'il aime, parce qu'il ne peut résister à l'appel absolu de la mer, la mère, l'infini ¹⁰. »

L'infini de la voix

C'est un fait, sortir du port, au risque d'horizons nouveaux et en quête d'autres opinions humaines, perturbe l'équilibre du monde resté à terre qui ne comprend pas l'utilité de mesurer le fond des océans, alors que la béance ouverte par le départ crée un vide vertigineux, un seul être vous manque et tout est dépeuplé, incurvé plutôt. Il en est de même, mais tout autrement, lorsqu'un étranger débarque dans la communauté, qu'il se nomme Monsieur Brun, le Lyonnais de *Marius-Fanny-César*, ou bien Monsieur Belloiseau, le malentendant de *Manon des Sources* qui sait ce que tendre l'oreille veut dire. Venu d'ailleurs, il est le messager d'un autre monde et promet un dialogue étrange qui fait rire d'abord, gêne ensuite, avant d'être le passeur d'informations qui troublent la communauté jusqu'aux larmes parfois. Il est un révélateur singulier par la place que Marcel Pagnol accorde à la recherche du bonheur différencié auquel celui qui vient du dehors confère d'autres limites. Ainsi, Monsieur Belloiseau brise le jeu du *poil au... Cul* dont il est le jouet, pour capter, jusqu'au sanglot, l'attention d'une honorable société réunie autour de l'apéro, avant de faire éclater la peau ténue d'un mensonge collectif, chacun gardant pour lui une part de la vérité qui couve comme une braise de colère sous le village. Cela n'est pas une mince affaire, ni un mensonge de finesse, mais un véritable crime. En vérité, Marcel Pagnol connaît le poids de l'étranger, de celui qui n'appartient pas au cercle d'une morale coupable, et qui par sa sincérité, son éthique de la vérité, interroge et élève en qualité une communauté, figée dans sa conspiration, au bord de l'asphyxie ; un étranger qui aime écouter la voix humaine, qui en cultive la force singulière ou magique dont il sait qu'elle dépasse parfois en qualité la valeur des mots qu'elle articule :

Monsieur Belloiseau – *Parlez, continuez à parler, redites n'importe quoi...*

Une voix joue le jeu et articule une comptine – *tondu, rabattu, la cigale t'a mordu...*

Monsieur Belloiseau – *C'est merveilleux la voix humaine.*

Marcel Pagnol en appelle à la force de la bouche et donne de la voix avec des mots encore des mots, mais sans jamais un de trop. Et, si le français n'y suffit pas, selon Montaigne, que le gascon vienne à la rescousse, comme le fait Panisse, en provençal, lorsqu'il se retire de la partie de cartes, les tripes irritées, « tiens, les voilà tes cartes, tricheur, hypocrite ! Je ne joue pas avec un Grec ; siou pas plus fada qué tu, sas ! Foou pas mi prendré per un aoutre ! Siou mestré Panisse, et siès pas pron fin per m'aganta. »

Certes, chaque film n'est pas une Agora, mais quelque chose d'approchant où sont convoqués les habitants d'un village, de la campagne ou de la ville, afin d'aborder au ras du quotidien les grands problèmes d'intérêt général par le truchement du dialogue qui est l'essentiel du métier de l'homme dans la société édifiée par Pagnol. Cependant, pour être nourricière, la parole doit circuler comme l'eau de source qui alimente la terre et, comme la pureté de cette eau, les dialogues requièrent la qualité cristalline nécessaire à la clarté et à la précision. Non seulement le dialogue pagnolien s'en approche, mais par la beauté propre de son rythme, il n'est pas sans rappeler le mouvement de la conversation courante. C'est un dialogue qui imite la discussion réelle dans ce qu'elle a de vivant, c'est-à-dire de vif, de passionné, mais aussi d'incertain, d'inachevé où la pensée se faufile dans les méandres de la discussion.

Partout, dès qu'un groupe est là, ça parle ; au café pour jouer aux cartes, dans un autobus pour aller à la foire... Le but n'est pas de combler un déficit mais de remuer la vérité de fond en comble par des débats passionnés où il s'agit moins de vaincre que de convaincre.

Tout est mis en œuvre comme si Marcel Pagnol estimait que le dialogue des hommes fait signe et référence à cette destinée qui leur impose, pour exister en tant qu'homme, d'avoir conscience de la nécessité de naître, de vivre et de mourir ensemble. Au tout début de *Fanny*, la famille élargie est autour du lit de Panisse qui meurt en conscience avec les amis qui meurent un peu avec lui. Il ne s'agit plus du dernier souffle mais du dernier mot, de la dernière articulation d'une puissance de la bouche qui s'éteint, mais que le groupe adsorbe. La vie s'en va, la vie demeure, le mort habite désormais les vivants.

Il s'agit bien du choix d'une civilisation démocratique à la mesure des déchirements humains où l'homme est foncièrement libre de parler ou de se taire, mais jamais contraint au silence par une autorité discrétionnaire. C'est dans ce but que Marcel Pagnol sculpte la parole filmique, vivante, critique et rebelle, en vue de fonder une collectivité par la communication et la coopération qu'elle permet.

De telle sorte que le *tribunal de couillons* dans *Ugolin* et le *village de crétins* de *La femme du boulanger* deviennent vite des lieux où, par la parole, chacun reprend son rôle d'homme pour entendre et recueillir, dans le fond silencieux de soi, les modifications les plus subtiles exprimées dans l'espace public par l'activité la plus intime de l'autre. Une manière collective d'assurer la libre circulation de la parole. Par exemple, *La femme du boulanger*, commence par la rencontre de l'instituteur avec un homme du village qui parle des blocages dont les origines se perdent dans les sables et qui pourtant fondent les plus grandes querelles. La communauté est cloisonnée. Oui, mais, la femme du boulanger est partie avec un berger qui chante bien et ça sent le pain brûlé, car le boulanger cocu ne travaille plus, tant que sa femme ne sera pas là. Alors, pour des raisons vitales, le village de crétins se déplie pour devenir une sorte d'île des bienheureux par le croisement d'actions physiques et de paroles où toute la communauté villageoise est à l'œuvre pour régler un problème majeur, ranimer le levain sans lequel le village est dans le pétrin. La femme du boulanger parle très peu (cent

quarante quatre mots), mais son corps n'est pas muet. Elle parlera clairement sur l'île pour protester contre le berger qui prend la fuite devant la parole des conventions ordinaires prononcées par une bête institutionnelle à deux têtes née de l'accouplement de l'instituteur et du curé qu'il porte sur son dos. Elle traite le berger de lâche, dont l'intérêt n'aura duré que le temps de l'éjaculation précoce d'un croyant, soumis par la morale de l'église. Encore une trahison d'homme, alors que la femme du boulanger désire vivre, rien que vivre dit le poète. Son bien être n'entre pas dans l'édification de celui du village qui l'a échappé belle.

Cependant, pas une seule information doit être affaire d'initiés qui gardent jalousement leurs secrets, elle doit être divulguée pour être partagée, si possible, dans sa totalité, pour être évaluée comme l'est de manière cruelle le discours très technique de l'ingénieur du Génie Rural dans *Ugolin* qui, sans solution face à une histoire d'homme et de femme, ne ressemble plus qu'à l'articulation d'un bruit d'une impuissante connaissance¹¹.

D'emblée, Marcel Pagnol s'est engagé sur une voie qui convoque la voix dans l'infini de la parole, au croisement des gestes de l'action sociale, des mouvements du corps, de l'articulation des mots, de la force de la bouche, des accents... Comme le monde qu'il connaît le mieux est celui de son enfance qu'il n'a jamais vraiment quittée, il campe dans ses souvenirs pour en extraire une fibre méridionale et en ranimer la pensée. Cette voie du retour est un retour à la voix, une voix dont on ne sait si son accent donne du relief ou si c'est le relief qui lui a donné son accent mais en tout cas un appareil phonatoire gravé et accordé sur de nombreuses années pour articuler cette voix de Provence. Pour lui, l'accent colle à la voix comme à la peau la couleur et témoigne d'une histoire et d'un potentiel singuliers qui font la manière d'être de chacun¹⁴; une manière de mettre à plat ou bien de masquer sa pensée. Nous le savons bien ou nous le sentons, nous tenons tous à nos voix comme à la vie et si notre corps n'est plus habité par la voix, alors il dépérit et meurt, car le sujet qui soutient le corps, mais ne peut s'en passer, le fait exister comme les personnages des

films parlant qui ne tiennent que par ce qu'ils disent¹². Il ne s'agit pas d'opposer le dit à l'écrit ou de hiérarchiser, mais lorsque les dialogues sont écrits, il faut les faire venir en bouche où, sans parler de priorité du dire, il y a nécessairement, par retour de l'inscription à la diction, une autre qualité, celle de la force vocale. C'est précisément une des inventions de Pagnol que de savoir choisir ceux qui vont le parler, notamment ceux qui savent se servir de leur appareil phonatoire jusqu'aux incidents de frontière éloquentes entre étendue et tessiture comme lorsque César reprend Marius qui oublie la manière marseillaise de prononcer la mère dans un moment aigu de dispute, pour savoir si, oui ou non, Marius va épouser Fanny :

Marius – Tu en as parlé à sa mère... ?

César – Comment ?

Marius – Tu en as parlé à sa mère... ?

César – Sa mère... ? Qui c'est ça, sa mère... ?

Ah ! sa mère

C'est de cet instrument là que joue Marcel Pagnol, pour construire au mieux son idée de parole, car il estime qu'il y a des suggestions qui ne peuvent être données que de vive voix, notamment de cette voix méridionale qui instaure une identité, sans oublier qu'une bouche bégaye, expectore, tonne, toussé, rote, mastique, siffle, sermonne, crie, claque, multiplie les nuances de raclements, de toussotements jusqu'à l'extrême d'une étendue où se manifeste l'effroi, l'angoisse, la surprise ou l'amour.

Ainsi, dans le cinéma audiovisuel de Marcel Pagnol, l'aptitude oratoire fait partie des qualités du héros, au même titre que les yeux, le profil, la dégaine qu'elle majore souvent. Et, si le corps a bien une voix, la voix a du corps au point où l'action de parole consiste dans l'usage de la voix pour convaincre, bouleverser en cherchant la douceur, le vif, le cri, le souffle, le rythme et toutes les libertés avec les règles qui sanctionnent un certain triomphe de la chair. Par conséquent, l'art du comédien chez Marcel Pagnol et de Marcel Pagnol lui-même qui le dirige, pour agir en dialogues, est aussi du côté de l'intonation de la voix, d'une expression du

visage, d'une attitude du corps, de la dynamique du cadre et du montage, bref d'une convergence de maints facteurs qui s'accomplissent en parole audiovisuelle. Ainsi, pour être vraiment vocal, le corps entier se fige, se déplie, s'agite, tremble, danse, se balance d'avant en arrière dans la souffrance physique ou la souffrance morale¹³. De telle sorte que ça parle en film de Pagnol, comme nulle part ailleurs, un langage que tout le monde comprend et ne parle pourtant pas, au point où chacun des personnages est un poète dont la voix permet de déplacer les limites du cinéma, là où « s'entend des voix, comme des lueurs à travers les paupières. »

Il y a là une qualité du dedans des films qui nous fait dire « c'est du Pagnol » et qui est, sans doute, le fruit d'une convergence de mille et une choses, touchée vraisemblablement par la grâce d'un inventeur *idéal* qui s'abandonne sans mesure au langage et, par conséquent, qui s'abandonne sans mesure au monde. Un inventeur peu avare des efforts nécessaires pour retrouver à l'écran le monde à la fois tel qu'il est et tel qu'il le souhaite en gravant avec le vivant – la voix, le Mistral, les cigales...

C'est pour toutes ces raisons, sans doute, que Jean Charles Tacchella trouve que le cinéma de Marcel Pagnol lui semble, souvent, plus vrai que vrai¹⁴, au plus profond de l'être, au cœur d'un monde en mouvement dans lequel il se place en faisant de son premier devoir celui de s'intéresser à la vie, de prendre parti, avec l'esprit de ne jamais rien lâcher tant que son idée de l'homme est en danger, celle de la femme en particulier¹⁵.

Les preuves de la femme

Il suffit de suivre ses propres principes pour savoir l'intérêt majeur qu'il porte à la condition lamentable des femmes dans l'entre deux guerres : « une œuvre dramatique digne de ce nom est toujours construite autour d'un centre d'intérêt principal : l'auteur qui connaît son métier le signale à notre attention par le titre de l'ouvrage¹⁶. » Alors, en regroupant certains de ses titres, *Fanny*, *Angèle*, *Nais*, *La femme du boulanger*, *La fille du puisatier*

(*Aurora* dans sa version italienne), *La belle meunière* et même *Regain* (qui aurait pu s'appeler *Arsule*), sans ignorer Battistine de *Manon des sources* qui confie le secret de l'eau pour mettre à genoux tout un village d'hommes coupables, nul ne peut ignorer qu'il insiste à désigner la femme comme un des centres de gravité de son œuvre. Le sort des filles et le thème de l'enfant illégitime le font travailler au cœur d'une condition d'infra-citoyenneté, là où les femmes de son temps n'ont toujours pas le droit de vote et rarement la liberté de décider pour elles seules. Cette série de titres défile comme une protestation, car Marcel Pagnol n'ignore pas que le monde où les femmes évoluent les plie dès le berceau à la soumission et au murmure, et comme le monde qu'il connaît le mieux est celui de son enfance qu'il n'a jamais vraiment quittée, « parce que ma mère, c'était moi, et je pensais, dans mon enfance, que nous étions nés le même jour », il campe dans ses souvenirs pour en extraire l'amour qu'il porte aux hommes et aux femmes sans cacher les sources de leurs conflits, sans ignorer qu'aucun danger n'est plus formidable que l'homme, mais que là où croît le danger, là croît aussi ce qui sauve.

C'est vrai non ?

Plus particulièrement, il y a la trilogie du déclin rural, *Angèle*, *La fille du puisatier* et *Naïs*, qui est aussi une trilogie faite de résistance puisque le trajet de la femme minorée suit en même temps une courbe croissante d'émancipation jusqu'au triomphe de *Manon*.

Ces trois films qui mettent en jeu la contradiction ville/campagne se ressemblent. L'homme de la ville séduit la fille de la campagne qui rêve, plutôt légitimement, d'autres horizons que celui de la soumission sans espoir. Le patriarche humilié, qui a ses raisons, saisi d'une fureur parfois meurtrière, sera contesté par le valet de ferme d'*Angèle* et de *Naïs* ou bien par l'ouvrier au grand cœur de *La fille du puisatier* qui aime la femme au point de s'effacer, pour faire son bonheur ou plutôt pour lui permettre d'appartenir autrement au monde. Acteur majeur de l'arborescence de cette trilogie, Fernandel joue dans les trois films pratiquement le même rôle fait

d'innocence, de courage et d'amour, avec un corps aux limites de la dysmorphophobie. Il est tour à tour valet de ferme, ouvrier et puis valet de ferme bossu, une condition de dominé qui lui donne toute la force d'agir puisque n'ayant rien à perdre, il est prêt à tout donner, presque fou, fou amoureux, tragiquement délaissé.

En réalité, il s'agit moins de la pureté sexuelle de la fille que de son exclusion, de sa mise au banc d'une société qui profite aux hommes, qui fait de la fille séduite une fille perdue et de l'enfant un bâtard, un petit être sans nom.

Alors, pas d'autre issue que de se battre dans un monde hostile qui la brime et la brise ; un monde où la femme perdue, c'est-à-dire la mère d'un enfant conçu en dehors du mariage, ne s'élève socialement que par le mariage ; c'est le choix dramatique de Fanny, ni fausse, ni laide, ni pute, ni soumise, mais consciente, « si nous sommes dans cette misère, c'est à un homme que nous le devons. Eh bien, faisons payer la faute par un homme ; ils sont tous pareils », dit Fanny dans une vive éclaircie telle qu'ont su la distinguer Francis Ramirez et Christian Rolot, « mais ce qui donne sans doute à cet ancrage dans l'humain trop humain son originalité et sa force est le choix, pour interpréter les amoureuses ou les jeunes premiers, d'acteurs souvent radicalement séparés des conventions esthétiques dont le cinéma a fait sa règle... Fanny, Angèle et Arsule paraissent d'abord fausses et laides dans l'environnement artificiel des beautés du cinéma. Puis, comme l'œil s'accoutumant à l'obscurité distingue peu à peu des formes qu'ils n'avaient pas vues, la vérité de ces personnages se révèle et cette vérité devient beauté conquise¹⁷. »

Dans *Angèle* (1934) où l'on foule le blé avec le poids des mots ; un fragile espoir demeure en dépit



d'une descente aux enfers, de la virginité rurale à la prostitution des rues chaudes de Marseille. La plongée est vertigineuse et le retour se déroule comme une honte qui vient de la ville. Le père d'Angèle, le patriarche Clarius, refuse de voir cet enfant qui n'a pas de nom, même s'il doit en pleurer devant la porte du cellier humide où il vient d'enfermer sa fille et le petit.

Le changement par la résistance est incarné par Albin le saisonnier agricole qui aime la fille et défie le patron « qu'il soit bâtard pour tout le monde, mais s'il est bâtard pour son grand-père, c'est le grand-père qui est bâtard ». La ville l'a meurtrie, mais Angèle reste une femme des champs¹⁸.

Ensuite, dans *La fille du puisatier* (1940), la ville prend la fière allure d'un pilote de chasse qui l'engrosse avant de disparaître dans les airs. Le paysage a changé, c'est l'époque de la drôle de guerre et pas la moindre rédemption en vue dans la garrigue. Le discours de Pétain donne au film la couleur d'un document sur la débâcle, car sur les visages défaits des représentants de toute la société du film, la décision du Maréchal creuse le désespoir et désarme des citoyens qui repartent sans gloire, dans des corps réifiés, d'êtres sans flamme. Seule la fille du puisatier prend alors la parole pour dessiner l'espérance d'une victoire ou l'appel à la résistance, « si tous ses hommes rentreraient demain, tous sans exception, joyeux et bien portants en chantant des chansons de route, il n'y aurait plus de France, et même on pourrait dire que la France n'était pas une patrie. Ils n'ont pas sauvé la France, mais l'ont prouvée : les morts de batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus¹⁹. »

Pourtant, la colère de Pascal Amoretti, le puisatier, sera terrible, il chasse la mère et l'enfant sans dissimuler sa souffrance, « le même jour qu'elle, j'avais tout perdu, mais le soir avant de me coucher, je redescendais ouvrir la serrure ». Encore une fois, Pagnol dénonce la morale et le système du patriarcat mais pas l'homme dont il veille à ne jamais entamer la dignité. L'aviateur, qui n'était que blessé, rejoint Patricia et l'enfant au son des cloches qui sonnent un peu le glas du modèle patriarcal qui vient de perdre la femme, sans perdre totalement la face.

Enfin, en 1945, *Naïs* survient comme l'aboutissement du processus de dégradation du patriarcat rural. Belle comme « un vrai déjeuner de soleil » elle choisit les bras de Frédéric, le fils délicat des commerçants propriétaires de la ferme. Micoulin - son père - surprend la faute et veut la peau du *verrat* qui déshonore Naïs, qu'il adore jusqu'à l'étouffer. Dépouillé de tout sentiment superflu, le patriarche aux abois engage la lutte contre le salaud qui détruit *sa* famille et *sa* ferme ; ça peut donner une guerre à mort et c'est une guerre à mort car Micoulin est tué, victime de son propre piège que Toine, le valet de la ferme, retournera contre *son maître*. Les parents de Frédéric déploient une arrogante ignorance des faits qui les entourent, les drames paysans ne les affectent pas. Mais, lorsqu'ils reprennent le chemin de la ville, ils emmènent dans leurs bagages Naïs et son histoire, alors que Toine, touché par la grâce à peine mensongère des petits bossus qui seraient des petits anges, referme le portail sur une ferme bientôt déserte en murmurant pour ceux qui veulent l'entendre, « la ville c'est plus fort que nous. »

Alors rien d'étonnant qu'au lendemain de la guerre, dans l'élan de la Libération, *Manon des sources*, véritable divinité blonde des collines, assoiffe la communauté paysanne patriarcale qui a laissé mourir son père et pourri le pays. Avec son pouvoir sur l'eau germinative qui fonde la fécondité et la continuité, cette « fée des sources » incarne la jeune femme moderne qui lutte pour sa liberté et sa dignité, et par conséquent contre le modèle patriarcal aride des pères d'Angèle, de Patricia, de Naïs et des autres. Un vent nouveau souffle sur la garrigue où la parole, désormais partagée, circule et se répand, nourricière et source de prospérité ; nous sommes en 1952, le droit de vote pour les Françaises est encore tout frais et exhale un parfum d'espoir né de la Libération.

Manon des sources pourchassée, est arrêtée, car la communauté ou plutôt la rumeur l'accuse de vol, de sorcellerie, de tentative de meurtre sur une jeune personne de sexe masculin. Avec l'accord du maire, l'instituteur érige un tribunal populaire pour faire vivre la démocratie au plus près des choses de la vie de la commune et

donne le ton pour lever le doute, « faites bien attention, le faux témoignage est sévèrement puni par la loi ; ça peut vous mener en prison ; ça peut vous déshonorer ; ça peut même vous coûter de l'argent ». La hiérarchisation des menaces est à la mesure des craintes majeures et la situation comique ne fait rire personne, au contraire puisque la fin de la tirade est accueillie par un éloquent *aïe ! aïe ! aïe !* Là encore, les tribunaux populaires de la Libération sont tout frais dans la mémoire de Marcel Pagnol, nommé président de la SACD à la Libération. Il se souvient et met en place un dispositif dont il sait les qualités sans en ignorer les défauts. Il s'agit tout simplement d'intervenir au plus près des événements pour éviter que le signal ne s'amplifie, celui du mensonge, de la rumeur dévastatrice, pour vaincre les croyances ou autres systèmes de justifications, liées au vieux monde des ragots et aux conventions qui figent une communauté, ici patriarcale. Alors la manière de parler en film, à ce moment précis, se rapproche du principe socratique du dialogue, puisque c'est sous le feu nourri de questions claires que les certitudes naïves se dégonflent comme des baudruches, saluées par le rire approbateur de l'assemblée.

C'est la symbiose d'une certaine ironie socratique avec une forme particulière du burlesque où le corps avoue les nœuds de l'esprit. Dans cette salle de Mairie où se dresse la ritualisation singulière d'un tribunal de circonstances, seules les femmes comparaissent ; certes, elles ne sont pas ménagées, un peu humiliées, et leur lot de ragots dégonflé, mais elles sont disculpées, contrairement aux hommes, responsables d'une triste conspiration du silence qui a fait le destin tragique d'une famille. A la fin, ils avoueront ce crime collectif dans une séance de confessions publiques, où chacun se met à parler, réveillé du sommeil dont ses opinions sont les rêves, pour devenir une inquiétude, une recherche, une conscience. Ce tribunal de couillons se déroule sous un arbre, à palabres, celui de la santé collective, autour d'un pastis servi sur une table ronde. Ils forment un cercle d'où émerge une parole plurielle qui recolle les morceaux, puisque chacun révélant sa part de vérité contribue à la convergence féconde des sincérités qui refonde le lien et qui fait de l'échange un pacte, en particulier un pacte de solidarité. Ils ne sont

plus les organes d'une parole qui ne dit rien, mais les sujets d'une parole active. Ugolin a bien bouché la source et assoiffé jusqu'à la mort la famille de Manon ; tous étaient témoins mais ne voulant pas s'occuper des affaires des autres ils ont collaboré à bétonner,



à bâillonner tout un village englué dans un mensonge abject que seule la force d'une parole centrifuge fait sortir d'un englutissement coupable, jusqu'à exclure du cercle et pousser Ugolin au suicide. Cette démocratie directe, à voix haute qui tue, est une exclusion fatale, plutôt rare dans l'œuvre de Marcel Pagnol ²⁰.

A tout prendre, l'enseignement de Marcel Pagnol est celui de la pratique de la parole délibérante et de la décision collective qu'elle fonde pour lutter contre tout mystère, contre tout mensonge, contre tout ce qui concourt aux malaises de civilisation, en rappelant que le métier de l'homme est de parler et de se souvenir, car personne ne peut se libérer de la dette envers les générations précédentes, sans risquer de faire table rase du passé, d'oublier ce qui est permanent, ce qui nous détermine et surtout que ce que nous inventons qui appartient aussi à ceux qui nous ont précédé, à ceux qui n'ont pas oublié de cultiver un certain humus dont nous sortons. C'est pourquoi l'œuvre de Marcel Pagnol est tout autant destinée aux générations d'après, qu'offerte à l'innombrable peuple des morts.²¹

Après le camembert thermisé des fromageries industrielles, voici que la Comédie-Française nous propose Fanny sans accent (jusqu'au 31 octobre 2008, au Théâtre du Vieux-Colombier). Il paraît même, d'après l'éminent pifomane Jean Contrucci, que le texte serait enfin débarrassé de son excès d'ail, sans doute pour faire la place à un manque d'oïl. L'universalité de Marcel Pagnol n'a jamais souffert de *l'imagerie marseillaise* comme ose l'avancer Irène Bonnaud, elle n'a pas non plus attendu les nettoyeurs du petit Paris qui oublient trop vite que l'empreinte vocale vaut l'empreinte digitale. Bien sûr, il est interdit d'interdire et il n'est pas mauvais de tout entreprendre, surtout en rappelant une des formules préférées de Pagnol, « tout le monde savait la chose impossible. Il est arrivé un imbécile qui ne le savait pas et qui l'a faite », mais il est bon de rappeler que la pertinence de l'œuvre de Marcel Pagnol repose aussi sur une bouche faite d'ail, de thym, de lavande, de Mistral, de cigales, de collines et de mer, comme il aimait le rappeler à ceux qui pouvaient l'oublier, « Mon cher directeur, la pièce exige un accent marseillais authentique, elle est écrite en français de Provence, et le texte contient des intonations particulières, une sorte de petite musique qui donne leur sens véritable aux répliques. On ne peut pas jouer Beulemans sans une troupe belge, ni Marius sans Marseillais²². » Le théâtre et les choix de Marcel Pagnol ne sont pas les seuls en danger, car comment ne pas remarquer, aujourd'hui, une certaine déroute du cinéma français où ne règne pratiquement plus que l'accent d'un groupe de bankables, soutenu par des banquiers sans saveur ni odeur qui semblent ignorer que l'accent, plein d'amour, de charme et de terreur est tout simplement l'âme du discours et par conséquent la couleur de la diversité démocratique. Le peuple manque.

Ainsi, au moment de l'abjecte mutilation des accents et à l'heure où les médias qui sont des voix sans corps produisent des corps sans voix, les films de Marcel Pagnol, dans lesquels vivent à jamais les voix de morts glorieux, résistent encore comme des corps vocaux qui ne laissent personne sans voix, cette empreinte majeure qui rend l'homme et de la femme libres d'agir et de partager.

NOTES

- 1 « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres Complète II, Cinéma*, Marcel Pagnol, Éditions de Fallois, Paris 1995, p. 14.
- 2 « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres Complète II, Cinéma*, Marcel Pagnol, Éditions de Fallois, Paris 1995, p. 73.
- 3 « Le cas Pagnol », in *Qu'est-ce que le Cinéma ?*, André Bazin, pp. 179-185
- 4 Christian Metz interroge fréquemment « La cinématurgie de Paris » de Marcel Pagnol, notamment dans les chapitres Cinéma et écriture (p. 191, in *Langage et Cinéma*, Librairie Larousse, 1971) et « Le cinéma : langue ou langage » (p. 39, in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Éditions Klincksieck, 1971).
- 5 In *Cahiers du film* du 15 décembre 1933.
- 6 Guy Chapouillié, « Sous le signe du drapeau rouge », In *Entrelacs* n° 3, 1997, pp. 106-114.
- 7 Roger Régent, *Candide* du 27 septembre 1932.
- 8 *Le Peuple* du 19 octobre 1934.
- 9 Dans les années trente, le monde paysan, durement frappé, tente de résister dans la division entre les forces de Dorgères, *Le Front Paysan* et celles de la Confédération des travailleurs paysans principalement animées par Renaud Jean du Parti Communiste français. Le film de Renoir *La vie est à nous* rend compte du type d'action mené par la Confédération à l'occasion d'une vente aux enchères d'une ferme déclarée en faillite. Une scène de solidarité qui se rapproche de celle de la vente du blé de Panturle et d'Arsule dans le film *Regain*.
- 10 Edgar Morin, in *Mes démons*, Paris, Stock, 1994, p. 30.
- 11 « Le roman de Pagnol atteint des sommets dans la satire quand les villageois sont confrontés à l'ingénieur du Génie Rural, qui masque son ignorance par un discours-fleuve pseudo-scientifique sur les causes possibles de l'assèchement de la fontaine du village. La scène évoque irrésistiblement la vacuité comique des verbiages des trois collègues médecins de Freud qui, dans la seconde partie du rêve de l'injection d'Irma, énumèrent les excuses pouvant exonérer Freud de toute culpabilité dans l'échec du traitement d'Irma. Vous avez dit totalitarisme, cinq interventions sur les (més)usages d'une notion », Slavoj Zizek, Éditions Amsterdam, 2005, pp. 32-33.
12. « En elle, comme en un registre musical, se manifestent les accords et les dissonances, l'ardeur ou la platitude, la joie ou l'angoisse d'une présence qui cherche à se dire, et qui n'est présence de soi que dans le fait de se dire à un autre. » (Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*, Éd. du Seuil, Paris, 1975, p.183).
13. Si le geste est un outil vivant, l'outil le plus pénétrant, le plus opérant qui puisse se manier, « la danse est le geste le plus pur de l'homme », in *Philosophie du geste* de Michel Guérin, Actes Sud, 1993, p. 63.
14. « J'aime Pagnol en tant que cinéaste parce que ses dans ses films – comme dans ceux de Renoir ou de Vigo – il y a des moments plus vrais que la vie.

C'est pour ces moments là que je vais au cinéma ». « Un grand cinéaste », in *Les années Pagnol*, Éditions Hatier, 5 continents, 1989, p. 15.

15 Marcel Pagnol, *Carnets de cinéma*, Éditions de la Treille, 2008, est un ouvrage qui précise clairement le refus de Marcel Pagnol de travailler avec Alfred Greven, le directeur allemand de la société de production de films La Continental. Il chercha même à créer une salle de cinéma Le Français consacré à la seule diffusion de films français, en vain. « Le seul gouvernement français qui aurait pu me protéger venait de bloquer la pellicule Lumière, et il me devenait impossible de tourner sans «collaborer ». Deux jours plus tard, en présence d'un huissier, les bobines de *La prière aux étoiles* furent détruites à coups de hache. Elles m'avaient coûté 6 millions et cinq mois de travail. Je ne regrette pas cet argent ». En outre, « au moment où la zone sud fut envahie par l'ennemi, mon frère et mon secrétaire reçurent la visite de deux policiers français. Ces hommes leur dirent que la police avait reçu une dizaine de lettres de dénonciation qui m'accusaient de cacher chez moi des gens qui auraient dû être en Allemagne : accusation d'autant plus grave qu'elle était fondée. »

16 « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres Complète II*, Cinéma, Marcel Pagnol, Éditions de Fallois, Paris 1995, pp. 77-78.

17 Il faut lire à ce sujet le très beau texte de Francis Ramirez et Christian Rolot « Fautes Exemplaires », in *Cinémathèque*, revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma, Éditions Yellow now, octobre 99, pp. 69-79. ...

18 Fernandel déclare alors que ce film marque une nouvelle époque dans le cinéma et Jean Renoir tient Pagnol non seulement comme le plus grand auteur cinématographique du moment, mais aussi comme un résistant de la première heure, « La plupart de mes collègues, du plus petit au plus illustre, travaille pour les grandes maisons américaines ou pour la Tobis et la UFA qui sont allemandes et sous le contrôle direct de Hitler et Goebbels. Je ne les blâme pas. Je blâme simplement les pouvoirs publics qui laissent nos adversaires s'emparer lentement mais sûrement de notre marché national. Rendons hommage à M. Pagnol qui s'est soustrait à toutes ces combinaisons et qui est resté absolument libre... les grandes firmes cinématographiques ne pardonnent pas à l'auteur de *Topaze* d'être le seul auteur qui puisse être le producteur de ses films, qui soit son capitaliste et son metteur en scène », in *Revue Regards* de juin 1938.

19 La censure allemande interdira cette séquence du discours. A noter que ce discours est présent dans un autre film, *L'imposteur*, de Julien Duvivier, 1943.

20 « Si la situation paradigmatique de la tragédie classique est celle du héros qui commet un acte dont les conséquences lui sont entièrement inconnues, qui viole donc sans le savoir l'ordre sacré de la communauté, chez Pagnol, le héros est la communauté elle-même, la collectivité des villageois, et ce, non à cause de ce qu'ils ont fait, mais à cause de ce qu'ils savaient et n'ont pas fait... » *Vous avez dit totalitarisme, cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, Slavoj Zizek, Éditions Amsterdam, 2005, pp. 31-32.

21. « Non non, l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. Qui l'agrément. Ou la refusent ». In *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Jean Genet, Édition l'Arbalète 1963.

22. Préface de Marius, in *Œuvres Complète I*, Théâtre, Marcel Pagnol, Éditions de Fallois, Paris 1995, pp. 465-466.

