

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE 2 – JEAN-JAURÈS
UFR DE LETTRES, PHILOSOPHIE, MUSIQUE
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES
SECTION DE LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'harmonie par le rire et les larmes :
l'hybridité émotionnelle dans l'œuvre de Marcel Pagnol

Mémoire présenté par Mme Lucie Guillot
sous la direction de M. Jean-Yves Laurichesse, Professeur
pour l'obtention du Master 2 de Lettres modernes

Juin 2022

Ce principe, c'était de considérer que le problème majeur était le problème du rire ; et, formulant cela d'une façon tout à fait grossière, très loin de ce que je représente maintenant même, je me disais que si j'arrivais à savoir ce qu'était le rire, je saurais tout, j'aurais résolu le problème des philosophies. Il me semblait que résoudre le problème du rire et résoudre le problème philosophique était évidemment la même chose. L'objet que je saisisais en riant, si vous voulez, me paraissait d'un intérêt comparable à l'objet que la philosophie se pose la plupart du temps.

Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, volume VIII

Introduction

« Honorine ! Nous n'allons pas encore recommencer la comédie, non ? Allez vai ! Tout ça c'est terriblement tragique, mais on peut manger quand même ! »¹
CLAUDINE (dans *Fanny*)

Le rire et les larmes sont, pour beaucoup de critiques, des antagonistes irréconciliables – les pleurs de rire et larmes de joie mis à part. Cela se retrouve dans la conception classique du théâtre, où comédie et tragédie sont des genres bien distincts toujours étudiés séparément ; cette conception, pourtant bien ancienne, est celle dont l'appareil critique contemporain est encore majoritairement tributaire aujourd'hui. Néanmoins, les œuvres du XX^e siècle (et, par extension, du XXI^e siècle) ne présentent pas une imperméabilité aussi marquée entre les émotions, qu'elles soient théâtrales, cinématographiques, ou purement littéraires : c'est le cas notamment des travaux de Marcel Pagnol.

Que savons-nous réellement au sujet de cet auteur dont le potentiel s'est exprimé avec succès à travers tant de genres artistiques différents ? Assez peu de choses ; comme le qualifie justement Marion Brun, Marcel Pagnol est un « illustre méconnu ». Il a pourtant apporté un vent de fraîcheur dans le théâtre des années 20 et révolutionné le monde du cinéma au moment de la naissance du film parlant, dans les années 30. C'était aussi un mathématicien amateur, un inventeur, et un latiniste grand admirateur de Virgile, qui vint à bout de sa propre traduction des *Bucoliques*, ce monument aux 830 vers. Et, dans les dernières années de sa vie où il siégea à l'Académie française, il se fit connaître aussi en tant que romancier, et certains extraits de ses *Souvenirs d'enfance* (son autobiographie) intégrèrent presque aussitôt les manuels scolaires. Mais si sa carrière fut aussi débordante de diversité et d'inventivité, son génie fut souvent ignoré, voire réfuté par ses contemporains, et il apparaît aujourd'hui comme un artiste régionaliste aux accents réactionnaires, pour ne pas dire passéistes.

Assez ignoré par les études théoriques actuelles, Pagnol présente pourtant une œuvre indéniablement riche et variée. Le comique y occupe une place privilégiée et particulière, en cela qu'il présente des nuances d'intensité et prend de multiples formes. Mais surtout, cette manière de jouer sur toute une gamme de rires est intéressante parce qu'elle participe à renforcer

¹ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 00:50:10.

le pathétique² que peuvent susciter les œuvres, et donc à modeler plus efficacement les aspects dramatiques par une sorte de va-et-vient émotionnel constant : on passe aisément du rire aux larmes (ou des larmes au rire) dans chacune d'entre elles, et c'est précisément cette alternance qui va nous intéresser tout particulièrement. Car, chez Pagnol, « on rit beaucoup pour ne pas montrer que l'on pleure parfois³ », ou peut-être, tenter de le faire oublier.

Sans doute, avant toute chose, devons-nous expliciter ce que nous appelons « le comique ». Nous nous appuierons sur la définition qu'en donne Jean Emelina dans son essai portant sur ce sujet : « le comique, qu'on le veuille ou non, comme [...] le tragique [...], est un effet, et le rire une émotion. Le rieur et celui qui fait rire comptent autant que ce dont on rit⁴. » Ainsi, nous prendrons le comique en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'effet aboutissant (ou du moins visant à aboutir) à l'émotion particulière qu'est le rire, et notre étude se concentrera sur cette triade que constituent l'émetteur, le récepteur, et la transmission de l'émotion qui s'effectue de l'un à l'autre. Nous rangerons donc de façon pratique les notions d'ironie, de ridicule ou de caricature⁵ (entre autres) sous cette appellation du comique, et également celle de l'humour, bien que son appartenance au comique ne fasse pas l'unanimité parmi les critiques⁶ (aussi nous éviterons, autant que possible, de les confronter). Ces sous-catégories comiques sont, du reste, interpénétrables : l'humour peut être ironique, la caricature implique souvent le ridicule, etc.

De la même manière, le terme « dramatique » (à la fois nom et adjectif), renverra systématiquement au dérivé de *drame*, et donc à l'effet duquel découle le pathétique. Afin d'éviter toute confusion, pour ce qui est de la caractérisation des œuvres de théâtre, nous emploierons systématiquement l'adjectif *théâtral*.

Pour en revenir à notre auteur, force est de constater que, loin de nier la complexité des sentiments humains et de s'apparenter à une pure forme de distraction, le rire chez Pagnol sert à l'approfondissement des personnages, tant au niveau de leur caractère qu'à celui de leur

² Nominalisation de l'adjectif « pathétique » qui signifiera ici : « Qui émeut fortement, dont l'intensité dramatique provoque un sentiment de tristesse grave » (Larousse, dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 06/05/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/path%C3%A9tique/58633>).

³ Fabien Béziat (réalisateur), *Les Trésors de Marcel Pagnol* [Film], 2019 ; Programm 33 ; 00:01:10.

⁴ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 11.

⁵ Bien qu'initialement ces notions ne se positionnent pas sur le même plan, étant donné que l'ironie met l'accent sur le discours, le ridicule sur l'objet, et la caricature sur l'image, étant donné qu'elle vient du dessin.

⁶ Nous nous en tiendrons à l'idée selon laquelle l'humour est issu d'une volonté de faire rire, portée par un personnage ou par l'auteur, en lien avec l'expression usuelle : « faire de l'humour ». Ainsi, l'humour est comique, ou du moins contient un potentiel comique, tandis que le comique n'est pas nécessairement humoristique.

confrontation à la réalité, parfois difficile, de la vie quotidienne. Chaque personnage (ou presque) a le double rôle de nous faire rire et de nous faire pleurer, ou en tout cas de nous faire ressentir un certain pathétique : on sort de la spécialisation purement formelle du théâtre traditionnel (héritée des personnages stéréotypés de la *commedia dell'arte* ou de la tragédie classique), pour toucher du doigt le vrai, c'est-à-dire l'humanité complexe des personnages, pleine de contradictions et de mouvements, et sans aucun doute plus représentative du réel.

Car Pagnol, il convient de le rappeler, a commencé sa carrière en tant que dramaturge. Indéniablement inspiré par le théâtre de boulevard, le vaudeville, le mélodrame⁷, mais aussi certainement par la comédie moliéresque, le drame hugolien, la tragi-comédie ou encore la « comédie larmoyante⁸ », il proposa des pièces d'un caractère inédit, qui pourraient rentrer dans chacune de ces catégories, et dans aucune à la fois. Cette écriture se caractérisa ainsi par un bousculement des attentes du spectateur dans un mélange émotionnel aussi déconcertant qu'empreint de justesse.

Cette alliance d'émotions en apparence contradictoires est non seulement possible, mais elle est aussi une manière pour l'auteur de se démarquer, voire de réinventer l'écriture théâtrale dans un premier temps, puis l'écriture cinématographique, et enfin l'écriture autobiographique et romanesque, selon une chronologie que l'on retrouve dans la carrière artistique de Marcel Pagnol. Sous beaucoup d'aspects, il est représentatif, et, dans une certaine mesure, précurseur, de tout un pan artistique encore actuel cherchant la possibilité d'hybrider des genres et des procédés afin d'explorer plusieurs plans émotionnels à la fois. Et si l'on parle d'*alliance* d'émotions, c'est qu'il n'est pas question de confrontation entre comique et dramatique : l'œuvre de Pagnol semble permettre une réconciliation de ces deux procédés distincts.

Cette alternance entre comique et dramatique rend alors problématique la dénomination de ses œuvres. Dans une représentation communément admise, Marcel Pagnol est le plus souvent associé à un auteur de comédies, ce qui a été certainement une des raisons de son manque de crédibilité chez bon nombre de ses contemporains ; Marion Brun met notamment en lumière ce paradoxe intéressant :

Si on peut constater certaines marques incontestables de [l']institutionnalisation [de Marcel Pagnol] (entrée à l'Académie, présence dans les programmes scolaires et dans le répertoire de la Comédie-Française), il demeure méprisé par l'*intelligentsia* parisienne et par l'élite lettrée.⁹

⁷ Notamment en exploitant, et en réinventant, le thème de la fille-mère, comme le relèvent Marie-Françoise Attard-Maraninchi et Marion Brun.

⁸ Intermédiaire entre comédie et tragédie inventé par Nivelle de La Chaussée au XVIII^e siècle.

⁹ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 11.

Son positionnement en faveur du cinéma parlant fut également en cause dans ce mépris, mais pas seulement si l'on en croit certains témoignages, comme celui de Jacqueline Pagnol (sa femme) qui écrivit, au sujet de *Marius* et *Fanny* : « Beaucoup plus tard, j'ai constaté que l'on voulait discréditer cette vision de Marseille et du petit peuple charmant et vrai de Marcel. J'en fus fort triste et le vilain terme de "pagnolade"¹⁰ me révolta¹¹. »

Aussi, cette association à la comédie ne semble pas indifférente dans ce manque de reconnaissance, comme si le fait de faire rire signifiait n'être pas sérieux. On ne pourrait totalement infirmer cette idée selon laquelle cet auteur s'est illustré en particulier à travers l'utilisation du comique. Mais force est de constater que le terme de *comédie* (qui n'a d'ailleurs rien de péjoratif, même si ce n'est pas là notre propos) a été trop usité pour ne pas induire un certain nombre de caractéristiques qui ne sont pas propres au travail de Pagnol, qui ne s'est d'ailleurs pas cantonné au théâtre et au cinéma. Comme le souligne Jean Emelina :

Le comique [...] a tendance, en raison de la comédie, à être considéré comme un genre, mais la comédie, on le sait, n'en est que le mode d'expression privilégié puisqu'il se rencontre partout : dans le roman et dans le récit, dans la poésie et dans la chanson, dans les arts plastiques, dans la photographie et au cinéma.¹²

Le Larousse en ligne rend compte de cet élargissement de sens, puisqu'il fait de cette définition du comique une de ses définitions de la comédie : « Genre littéraire, théâtral, cinématographique, etc., dont le propos est d'amuser¹³. » Cet élargissement viendrait alors prendre en compte des genres narratifs comme le roman ou l'autobiographie, et nous intéressera donc plus particulièrement. Toutefois, nous nous contenterons d'avancer que Pagnol, en dépit des apparences, ne peut être réduit à un auteur de « comédies » aussi simplement définies. Seule la pièce du *Schpountz* fait éventuellement exception ; mais pour la grande majorité de ses œuvres, nous sommes plutôt confrontés à un comique autrement plus complexe, un comique qui semble rechercher sa réhabilitation, paradoxalement, en tant qu'effet sérieux, capable de faire gagner en intensité l'œuvre théâtrale, cinématographique ou littéraire ; c'est aussi pourquoi le terme de *pagnolade*, dans sa connotation méprisante, est à ce titre injustifié.

¹⁰ Terme pour lequel on trouve plusieurs définitions possibles, notamment : « (Péjoratif) Film ou autre production culturelle qui évoque l'œuvre de Marcel Pagnol et offre une vision stéréotypée voire caricaturale de Marseille ou de la Provence » pour le site du *Wiktionnaire* (URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/pagnolade> ; consulté le 9/04/2021), et : « Scène comique faisant penser aux comédies de Marcel Pagnol » pour le site *Universalis* (URL : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/pagnolade/> ; consulté le même jour).

¹¹ « Lettre de Jacqueline Pagnol », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 6.

¹² *Op. cit.*, p. 9.

¹³ Larousse, « Comédie », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 10/04/2021] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/com%c3%a9die/17415>.

Par ailleurs, la comédie – dans sa conception classique cette fois, relègue notamment l'émotion pathétique (si elle se présente) au second plan ; c'est ce qu'avance Véronique Sternberg-Greiner : « La convention de la comédie permet [...] au comique de s'y déployer avec cette légèreté qui la distingue notamment de la farce et de la satire [...]. Les tensions et les heurts n'y sont que provisoires ; on peut donc en rire sans scrupule¹⁴. » Bon nombre des productions pagnoliennes sont dépourvues de cette fin heureuse dont il est question ici, et qui déchargerait complètement l'œuvre de son potentiel tragique ou, plus modestement, dramatique¹⁵ ; pour autant, le rire n'en est pas nécessairement amoindri. C'est notamment le cas dans des pièces ambiguës comme *Marius* et *Topaze*, des films comme *La Femme du boulanger* et *Jofroi*, des romans ou autobiographies comme *Manon des sources* et *Le Château de ma mère*¹⁶. On voit bien que cette ambiguïté est loin d'être anecdotique : elle saisit l'ensemble de l'œuvre de Pagnol.

Pour plus de commodité, nous emploierons donc plutôt le terme récent de « comédie dramatique », hérité de l'anglais *comedy drama*, « *a theatre, radio, or television drama which combines serious and comic elements*¹⁷ », que nous étendrons aux genres narratifs du roman et de l'autobiographie, qui reposent chez notre auteur sur cette même combinaison émotionnelle.

Dany Pompa parle, quant à elle, d'une « charge émotionnelle » qui est le signe même de l'implication étroite, intime même, de l'auteur dans ses intrigues :

Une œuvre n'a d'âme que si son créateur y a projeté la sienne ; de ce transfert, Pagnol a fait naître l'émotion. Elle effleure même là où on ne l'attend pas : au cœur d'une scène comique, dans les tableaux les plus cruels. [...] Pagnol cultive la charge émotionnelle, elle emplit ses récits, les transcende, les marque d'un même seau.¹⁸

De cette manière, l'émotion peut alors devenir le support de visées idéologiques. On peut en effet entrevoir chez Marcel Pagnol une certaine philosophie de la vie qui surgit presque systématiquement dans son travail, et qui mériterait également d'être étudiée plus avant. Comme le soulignait les propos de Jacqueline Pagnol¹⁹, la question de la caricature chez cet

¹⁴ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 107.

¹⁵ Que nous considérerons comme une forme mineure du tragique à proprement parler, auquel nous ôtons certaines caractéristiques extrêmes, telles que le péril de mort ou la terreur. L'adjectif « dramatique » aura donc le sens de : « Qui suscite une vive émotion ; poignant » (Larousse, dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 27/05/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dramatique/26738>).

¹⁶ Ces genres narratifs pouvant, nous l'avons vu, être dans une certaine mesure associés au terme de *comédie*.

¹⁷ Oxford, « Comedy drama », dans *Lexico, Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator* [consulté le 8/04/21] ; URL : https://www.lexico.com/definition/comedy_drama.

¹⁸ Dany Pompa, *Marcel Pagnol*, Paris : Éditions Artefact, 1986, p. 96.

¹⁹ *Loc. cit.*

auteur a souvent provoqué une critique acerbe de la part de ses détracteurs. On retrouve notamment dans ses œuvres des personnages-types (le cocu, le père célibataire dépassé, les dévotes, etc.), ou encore des personnages uniquement désignés par leur profession (curé, boulanger, instituteur, etc.), et présentant le plus souvent des caractéristiques communes d'une histoire à une autre. Plutôt que d'y voir une moquerie gratuite, ou la production de stéréotypes, il est possible de faire le lien avec la quête de souvenirs d'enfance, mais aussi avec un amour patrimonial, rendant spécialement hommage à la tradition provençale, et visant à lui conférer à la fois une visibilité et une inscription littéraire et cinématographique capable de traverser les époques. Il faudra donc aborder le lien étroit que Pagnol n'a cessé de tisser entre son œuvre et le peuple, mais aussi entre son œuvre et la nature, ou encore entre son œuvre et le passé.

Pour revenir sur ce dernier point, il est en effet possible d'observer que les œuvres de Pagnol se fondent, le plus souvent, sur un conflit entre le passé et le présent. Par exemple : sur la conception de l'honneur d'une jeune fille dans *La Fille du puisatier*, *Fanny*, *Angèle* ; sur la place que se doit d'occuper une femme mariée dans *César*, *La Femme du boulanger* ; sur la sûreté de l'emploi par rapport à l'aventure dans *Marius* ; sur la conception de la morale et les moyens de gravir les échelons dans *Topaze*²⁰ ; enfin, dans *L'Eau des collines*²¹, c'est la jalousie et les vieilles rancœurs du Papet qui le conduisent à « tuer » son fils, dont il ignore le lien de parenté avec lui. On pourrait bien sûr en relever encore davantage. Cette opposition entre passé et présent, qui aboutit presque toujours à une réconciliation finale comme apothéose émotionnelle, est à la fois une grande source de comique et de dramatique. Le conflit générationnel, s'il est souvent perçu comme un obstacle dans la trame de l'intrigue, est rarement insoluble. Et loin d'un moralisme strict et pédant, les œuvres semblent plutôt nous guider tout naturellement vers un apprentissage de vie, et du vivre-ensemble. Bien sûr il conviendra d'interroger cette réconciliation : s'agit-il d'une remise en question de ce qui a été la source de différends, ou de faire acte de tolérance, d'acceptation de l'autre ?

Cette étude nous portera ainsi à nous interroger sur la valeur réflexive du rire, sur sa capacité à produire une certaine philosophie, au-delà de sa contribution à mettre en relief le dramatique.

²⁰ Pièce où le personnage éponyme, très ancienne mode, se plie peu à peu aux mœurs de son temps jusqu'à devenir malhonnête.

²¹ Série de deux romans : *Jean de Florette* et *Manon des sources*.

Souhaitant rendre compte de cette imprégnation particulière des œuvres de Marcel Pagnol, notre corpus se basera autant sur l'étude de certains de ses films et pièces, que sur des genres narratifs, emblématiques de la fin de sa carrière artistique.

Une analyse approfondie des subtilités du comique chez cet auteur nécessite en effet une étude à la fois cinématographique et littéraire : le comique pagnolien repose tant sur le langage et la mise à l'écrit (avec des jeux de mots et un vocabulaire typique du sud de la France notamment), que sur la mise en scène (lié à la gestuelle, l'accent des acteurs, etc.) ; enfin, on trouve également dans ses œuvres un comique de situation qui, bien qu'il soit présent à l'écrit, prend toute son ampleur dans sa visualisation. Pour ce qui est de la partie théâtrale, certaines pièces seront certes étudiées, mais le plus souvent à travers les films qui en ont été adaptés, et la raison en sera donnée par Pagnol lui-même :

Le texte n'est qu'une partition, c'est un projet de représentation. L'ouvrage ne se réalise que sur la scène ou à l'écran. Au fond, le théâtre et le cinéma, c'est la même chose. Le plus difficile c'est d'écrire la belle œuvre dramatique. La réaliser, ce n'est pas grand-chose.²²

Notre corpus se basera donc essentiellement sur la *Trilogie marseillaise*²³ (constituée des pièces *Marius* et *Fanny*²⁴ ainsi que du film *César*²⁵), *La Femme du boulanger*²⁶, *La Fille du puisatier*²⁷, *Manon des sources*²⁸ et enfin *Le Château de ma mère*²⁹. D'autres de ses œuvres seront éventuellement citées en sus, cette liste ne sera ainsi pas exhaustive.

Il s'agira donc de se demander comment fonctionne la « comédie dramatique » propre à Pagnol, c'est-à-dire comment le comique et le dramatique s'articulent d'une part, et comment ils s'harmonisent d'autre part. Comment concilier en effet ce que bon nombre de philosophes et essayistes considèrent comme une insensibilité induite par le comique, et l'empathie à

²² Marcel Pagnol, « Propos en vrac », dans Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 135.

²³ Que nous nommerons aussi, plus sobrement : la *Trilogie*.

²⁴ Ces deux pièces ont chacune fait l'objet d'une adaptation cinématographique, auxquelles nous renverrons presque exclusivement, pour des raisons pratiques. En voici les références :

– Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures.

– Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé.

²⁵ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol.

²⁶ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Éditions de Fallois, 2004. On privilégiera ici le texte tiré du film. Ce dernier est certes une adaptation d'un épisode de *Jean le Bleu* de Jean Giono, mais Pagnol l'a à ce point remanié dans son propre style (notamment en y déployant ce comique qui lui est propre) que nous éluderons volontiers son origine afin de l'étudier en tant qu'œuvre originale.

²⁷ Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier* [1941], Paris : Éditions de Fallois, 2005. Là encore, on privilégiera le texte tiré du film.

²⁸ Marcel Pagnol, *Manon des sources* [1963], Paris : Éditions de Fallois, 2004.

²⁹ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère* [1958], Paris : Éditions de Fallois, 2004. Deuxième roman autobiographique de la série des *Souvenirs d'enfance*, que nous nommerons aussi les *Souvenirs*.

laquelle nous confronte la part de drame qui l'accompagne pourtant étroitement ? Quels enjeux porte en outre cette comédie dramatique ? Dépasse-t-elle ce qu'étaient capables d'atteindre la comédie d'un côté et le drame de l'autre, ou voit-elle au contraire son champ des possibles considérablement diminué par cette association d'apparence contre-nature ?

Le comique, qui sera le fil conducteur de notre étude, nous conduira dans un premier temps à analyser plus en détails les caractéristiques du rire chez Pagnol, interrogeant particulièrement la manière dont il influe sur la construction des personnages et de leur *ethos*, ainsi que sur la façon dont il guide certaines péripéties qui influent directement sur le déroulement de l'intrigue. Dans un second temps, nous en viendrons à ce qui construit la « comédie dramatique », c'est-à-dire à la manière dont s'équilibrent les parts comique et dramatique et ce qu'implique cette proximité, qui s'évalue d'ailleurs sur plusieurs niveaux ; nous verrons en outre les sujets qu'elle est capable d'aborder, et les résolutions d'intrigues auxquelles elle peut aboutir. Enfin, notre étude en viendra à observer la capacité de ce genre particulier à produire une philosophie (plus précisément, une philosophie de la vie), et examinera par conséquent les enjeux de la réception de l'œuvre de Pagnol, ainsi que son étonnante modernité.

PREMIÈRE PARTIE

CARACTÉRISATION DU COMIQUE PAGNOLIEN

Avec le comique, nous ne nous servons plus d'une réalité stable pour édifier de l'imaginaire [...] mais de l'imaginaire pour rendre soudain instable la réalité.¹
CLAUDE SCHNERB

Avant toute chose, il est sans doute nécessaire de se pencher sur ce qui constitue le comique chez Marcel Pagnol. Chaque auteur a en effet son style, son humour propre, et donc ménage ses propres effets sur son public, qui conduiront à une construction particulière de l'intrigue et des enjeux qu'elle soulève. Autrement dit, les procédés comiques mis en œuvre en disent long sur le projet auctorial et, dans notre cas, sur le cheminement qui conduit à l'association progressive de la tonalité dramatique au sein des œuvres.

Bien sûr, notre étude ne constituera pas une liste exhaustive de tous les procédés mobilisés par Pagnol afin de susciter le rire, cette démarche aurait peu de sens. Mais il sera tout de même intéressant d'observer ceux qui sont typiques chez notre auteur, et relèveraient presque d'une signature, avant de chercher à les mettre en lien avec des émotions presque dissonantes (et pourtant non contradictoires), telles que l'empathie ou le mépris. Car dans l'association émotionnelle propre à ce que l'on appelle communément la « comédie dramatique », la place du comique en soi est cruciale, car de lui en particulier dépend la réflexion du public, à la fois dans le sens de méditation, mais aussi de contemplation de son propre environnement : « Le comique n'est pas objet, mais reflet ; notion évanescence qui peut se poser partout ou nulle part ; jeu de l'esprit et non de la matière. Tout peut sembler comique ou rien². » C'est ainsi que selon George Bataille, le rire tient « [d'un] renversement intime, [d'une] surprise suffocante³ ».

Cette démarche se heurte sans aucun doute à certaines difficultés, qui tiennent au caractère quasi insaisissable du rire, comme le souligne Jean-Marc Defays :

Sous certaines conditions, tout peut prêter à rire. Protéiforme, [le comique] peut varier d'aspects, de degrés, de procédés, de thèmes... au point de devenir méconnaissable. En outre, le comique est souvent subtil, diffus, volatil. Il s'infiltré (ironie), il détourne (parodie), il insinue (esprit), sans que l'on ne soit sûr de rien. Il peut se focaliser sur un jeu de mots ou un gag comme il peut contaminer subrepticement l'ensemble d'une conversation, d'un roman, d'une scène, leur donner une tonalité particulière mais imprécise. Enfin, le comique est tellement relatif, ambigu, instable qu'il faut se résigner à un parti pris subjectif [...].⁴

¹ Claude Schnerb, *Du rire : comique, esprit, humour*, Paris : Imago, 2003, p. 50.

² *Ibid.*, p. 52-53.

³ Georges Bataille, « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes, vol. VIII*, Paris : Gallimard, 1976, p. 214.

⁴ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris : Seuil, 1996, p. 5.

Nous tâcherons toutefois de surmonter ces difficultés en nous concentrant sur le point de vue de Pagnol en particulier, qui écrivait dans son essai sur le rire :

[...] Dire : « Est comique tout acte... etc. », c'est dire qu'il existe des sources de comique, comme il existe des sources d'électricité ; c'est affirmer qu'il y a dans certaines formes, dans certains mouvements, dans certains caractères, quelques « ergs » de la fameuse *vis comica*, qui attendent les passants pour leur sauter au zygomatique.

Cette idée nous paraît non seulement discutable, mais parfaitement insoutenable : il n'existe pas de comique en soi, et toujours semblable à lui-même. Aucun geste, aucun acte ne peut être qualifié de « comique ». [...]

D'autre part, n'importe quel événement, de quelque nature qu'il soit, peut faire rire quelqu'un. [...] Nous allons donc proposer au lecteur une conclusion d'une importance capitale.

Il n'y a pas de source du comique dans la nature : la source du comique est dans le rieur.

Ainsi, nous ne chercherons pas à répondre à la question posée par nos maîtres : « De quoi rions-nous ? »

Il nous semble beaucoup plus important de résoudre celle-ci : « Pourquoi rions-nous ? »

Une seule réponse à la seconde question contiendra toutes les réponses à la première.⁵

⁵ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, Paris : Éditions de Fallois, 2017, p. 10-11.

Chapitre 1

Richesse des types de comiques utilisés

A – LE COMIQUE DE LANGAGE

Sans aucun doute le plus récurrent et le plus riche, le comique de mots ou de langage est chez Pagnol omniprésent, que ce soit dans la forme de la langue ou dans son contenu sémantique. L'auteur y accordait une telle importance que c'est certainement l'une des raisons qui le poussèrent, lors des tournages, à

pass[er] tout son temps dans le camion du son. Ce qui l'intéressait, c'était d'entendre le texte pendant que l'on tournait. C'était d'écouter si les acteurs parlaient juste, de sentir l'effet d'une réplique. [...] Puis, dès que le plan était tourné, il sortait du camion et venait rectifier le jeu des comédiens.¹

En ce qui concerne ce comique de langage, il convient de relever, en premier lieu, une manière de parler particulière qui participe passivement de la coloration humoristique des répliques : il s'agit de tout ce qui tient de l'accent marseillais, les onomatopées et interjections, le dialecte et le vocabulaire directement issu du provençal, et bien souvent ignoré dans le reste de la France (notamment à Paris). L'importance de cette « petite musique » était telle que Pagnol n'aura de cesse de défendre l'emploi d'acteurs marseillais pour ses pièces et ses films, comme en témoigne certaines lettres qui ont été conservées :

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 Marseillais.²

Ainsi, l'accent est indubitablement un pilier du comique pagnolien, car il procède à un déplacement de la norme : « Présentant en majorité un usage irrégulier du français, Pagnol dissout la norme dans les particularismes. La langue, par essence hétérogène, n'a de réalité que

¹ Suzanne de Troye (au sujet de Marcel Pagnol), citée par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 139.

² Marcel Pagnol, cité par Guy Chapouillié dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 32.

dans la diversité³. » Ce mécanisme comique est lui-même explicité dans *La Gloire de mon père*, où Marcel et son frère trouvent irrésistiblement drôle l'accent catalan de leur oncle :

[L'oncle Jules] était resté fièrement Catalan, et sa langue roulait les *r* comme un ruisseau roule des graviers.

Je l'imitais, pour faire rire mon frère Paul. Nous pensions en effet que l'accent provençal était le seul accent français véritable, puisque c'était celui de notre père, examinateur au certificat d'études, et que les *r* de l'oncle Jules n'étaient que le signe extérieur d'une infirmité cachée.⁴

Car, comme l'explique Marion Brun :

[...] Chez Pagnol, le porteur de la norme linguistique n'est pas le personnage à la parlure non accentuée (Parisien, Lyonnais), mais bien le Méridional. Invisible et silencieux à la lecture, l'accent peut être reconstitué mentalement, soit par le souvenir des performances dramatiques ou filmiques des acteurs, soit à partir des indications ou expressions ethnotypiques des personnages (peuchère, coquin de sort, fada, jobastre...) et des tournures syntaxiques populaires (l'usage du datif étique par exemple : « Il me mange toute la vapeur »). L'accent est proprement à l'état de fantôme dans le texte dramatique et scénaristique.⁵

Dans cette dimension linguistique parallèle, il n'en reste pas moins que le particularisme conserve un potentiel comique, notamment lorsque son écart avec la norme habituelle, le français courant, est rappelé brusquement au détour d'un mot mal employé ou écorché. C'est le cas lorsque le Papet dit « hypothèque » au lieu d'« hypothèse »⁶, qu'Ugolin s'insurge contre les « colonies »⁷, ou encore lorsque Aimable dit : « Je suis été deux fois à la messe aujourd'hui »⁸. » Il en va de même pour les anglicismes prononcés à la française : « fériboite » au lieu de *ferry boat*, le « footeuballe », ou encore le « métingue » qui tient lieu de *meeting*.

Au-delà de cet usage régional voire populaire de la langue, le comique de mots tient chez Pagnol d'un usage large de figures de style, comme les métaphores et les comparaisons, approchant souvent du registre héroïcomique :

MILLE ANGÈLE

Pour mon goût personnel, j'aimerais mieux du pain qui fût aussi beau que du pain. Car la beauté des femmes est fugitive et se fane comme les fleurs.

ANTONIN

Ce qui fait grand plaisir aux vieilles betteraves, qui ne risquent pas de se faner.⁹

³ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 326.

⁴ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁶ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 161.

⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁸ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

Dans la même veine, on retrouve des argumentations par analogie, comme lorsque Marius cherche à démontrer ce qu'est (et surtout ce que n'est pas) la paternité :

Marius Je l'aurais aimé, certainement... Seulement, c'était l'autre qui payait. Alors on m'a expliqué que c'était lui qui aimait le plus.

Césariot Pourquoi ?

Marius (*s'emportant peu à peu*) Parce que vous savez aujourd'hui... aimer et payer c'est la même chose. Enfin tout de même le père c'est celui qui donne la vie, celui qui nourrit ce n'est qu'un ami non ?! L'éléphant mange des noix de coco. Mais on ne peut pas dire que le cocotier soit son père ! On ne peut pas dire que les éléphants sont des cocotiers à trompe ! Hein ?¹⁰

Les personnages usent en effet d'un langage imagé bien souvent inattendu, comme lorsque le curé de *Manon des sources* décrit les âmes « en Paradis, en train de fumer des nuages dans une pipe de diamant¹¹... » Ils savent par ailleurs jouer avec la langue, la manier avec habileté, usant souvent de détours par circonlocution, c'est-à-dire des périphrases utilisées pour éviter de dire franchement, directement ce que l'on pense, souvent par ironie et fausse délicatesse, comme on en trouve dans *Marius* : « Quand on fera danser les couillons, tu seras pas à l'orchestre¹² », ou dans *Le Schpountz* :

CHARLET

[...] Maquilleur ! Qu'est-ce qu'il faudrait pour corriger les petits défauts du visage de Monsieur ?

MAQUILLEUR

En jeune premier ?

CHARLET

Oui.

MAQUILLEUR (*il le regarde*)

Il faudrait une scie et un marteau.¹³

On peut également constater cette aptitude dans les jeux de mots, qui reposent bien souvent sur le double-sens :

LE BOULANGER (*avec force*)

Mais si, mais si ! Moi, j'ai très bien compris que ce berger est un sorcier, comme tous les bergers, d'ailleurs. Alors ma femme quand il l'a vue, il lui a fait un charme, il lui a jeté un sort, quoi, il l'a enchantée.

¹⁰ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 01:22:37 – 01:23:56.

¹¹ *Op. cit.*, p. 183.

¹² Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateur), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:21:50.

¹³ Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, Paris : Editions de Fallois, 2005, p. 43.

LE MARQUIS (*il regarde l'instituteur*)

Il est possible, en effet, qu'elle soit enchantée.

L'INSTITUTEUR (*au marquis*)

C'est même certain. Sans ça, elle ne serait pas partie.

LE BOULANGER

Parfaitement ! Elle ne doit pas du tout se rendre compte de ce qui se passe. Toute nue ! Ce n'est pas une femme à faire ça. Mais dites, je ne l'ai jamais vue, moi, toute nue ! Non, non, il lui a mis un démon dans le corps.

L'INSTITUTEUR

Le diable au corps.

LE BOULANGER

Exactement.¹⁴

Mais il arrive aussi que ce soit bien malgré eux que l'on rie de ce qu'ils disent, et que ce soit davantage le langage en lui-même que l'on trouve comique à travers eux :

– Soit. Quelle est la population du village ? »

L'instituteur ouvrit ses registres.

« Cent quarante-trois personnes, dit-il.

– Plus les bêtes ! dit Anglade. Au moins douze mulets, et une vingtaine d'ânes !

– Et les cochons ? dit le boucher, dans chaque famille, il y a au moins un cochon !

Comme Nathalie éclatait de rire, il ajouta :

« Je veux dire à quatre pattes, avec de longues oreilles !¹⁵

En effet, si le comique pagnolien ne se fait pas systématiquement aux dépens des personnages, il se construit du moins régulièrement à leur insu. C'est ce qui se passe notamment lorsque leur manière de s'exprimer est en décalage avec la situation, la solennité du moment, comme quand Honorine annonce la mort imminente de Panisse :

Honorine Le docteur vient de passer.

César Qu'est-ce qu'il a dit ?

Honorine Il a dit il est cuit...

César Il est cuit ?!

Honorine Il est cuit...

César Oh pauvre Honoré va... Monsieur Brun... Panisse est cuit.¹⁶

Il en va de même lorsqu'un personnage se montre naïf et qu'il ne sait pas vraiment de quoi il parle, comme le curé envisageant sincèrement que la boulangère ait pu se retrouver nue en

¹⁴ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], *op. cit.* ; 00:04:52 – 00:06:08.

compagnie de son berger après être « tombée dans l'eau » (« et alors, pour faire sécher son linge au soleil¹⁷... »). Ou encore lorsque le personnage rate son effet : c'est par exemple le cas lors des prétéritives accidentelles (ou qui semblent du moins accidentelles, notamment lorsque le personnage cherche à ménager son interlocuteur mais ne peut s'empêcher d'en dire trop) :

L'ONCLE

[...] Mon pauvre Irénée, te voilà revenu. Tu étais parti la tête en l'air en poussant des cocoricos : tu nous reviens la tête basse, et complètement escagassé par la dure leçon de la vie. Tu sais maintenant, et d'une façon indiscutable, que tu n'es qu'un fada, un raté, un bon à rien, une loque, une épave ; mais j'ai du tact, je ne veux pas te le faire sentir.¹⁸

Les énumérations portent elles aussi leur part de comique, notamment lorsqu'elles sont si longues que l'on n'en voit plus la fin, exprimant brusquement une folie des grandeurs, comme pour le personnage de Rita, qui était décidément prête à tout pour devenir une star, dans *Le Schpountz* :

RITA

Écoutez-moi bien, mon cher Meyerboom. Dans ce film, qui est-ce qui a apporté l'argent ?

MEYERBOOM

[...] C'est Galapiat qui nous a apporté un million...

RITA

[...] Vous l'avez embrassé sur la bouche, vous, Galapiat ?

MEYERBOOM

Heureusement non.

RITA

Et moi, malheureusement oui. Ce million, c'est moi seule qui vous l'ai fait verser – et ça n'a pas été gratis, et vous le savez fort bien. Et l'auteur ? C'est vous qui avez eu des bontés pour l'auteur ?

MEYERBOOM

Tiens, l'auteur aussi ?

RITA

Eh oui ! L'auteur aussi. [...] Et le chef de publicité ? Et le metteur en scène ? Et le régisseur général ? Et le chef du plateau ? Et l'ingénieur du son ? Qu'est-ce qu'il faut faire pour avoir son nom sur l'affiche ? Avec qui c'est qu'il faut coucher ?

MEYERBOOM

Peut-être avec l'imprimeur ?

¹⁷ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, op. cit., p. 155.

¹⁸ Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, op.cit., p. 218.

RITA

Où est-ce qu'il habite ?¹⁹

Le comique de langage sait par ailleurs répondre aux stéréotypes sur les méridionaux, s'en faire l'écho ou même le support. L'usage de l'hyperbole ou l'art de l'exagération en est l'élément le plus marquant :

Une voix au loin Ohé Panisse tu te dépêches ?

Panisse (*affalé sur une chaise du café*) Ouaye ! Sauvage ! Eh donne-moi le temps d'arriver... Tu veux tout de même pas que je me fasse mourir ?!²⁰

Ou encore, paradoxalement, l'euphémisation et la litote, qui sont souvent comiques du fait qu'elles ne sont clairement pas maîtrisées :

ANTONIN (*prudent*)

Ça, écoute, ne me fais pas dire ce que je n'ai pas dit. J'ai vu un cheval. Il portait un homme et une femme. Il s'en allait du côté des marais. L'homme ressemblait au berger du marquis. La femme ressemblait à la femme du boulanger.

L'INSTITUTEUR

Alors, comme ça, elle est partie avec lui ?

ANTONIN

Faites attention, monsieur l'instituteur. J'ai dit « ressemblait ». Je ne dis pas que c'était eux. Mais enfin, ça leur ressemblait. Et puis, de la façon qu'ils se tenaient, ça ressemblait à des gens qui s'aiment, et qui vont n'importe où pour s'embrasser tranquillement. Et si vous voulez mon avis, ça ressemblait à des gens qui ne reviendront pas ; et notre pauvre boulanger, il ressemble énormément à un cocu.²¹

On pourrait encore relever la mauvaise foi des personnages et leurs menteries, omniprésentes, qui relèvent là encore d'un cliché, mais qui semblent tout de même pour Pagnol une réalité.

Enfin, l'une des sources les plus récurrentes de ce comique pagnolien reste l'absurde, procédé d'autant plus délectable que les personnages semblent ne pas avoir conscience eux-mêmes du caractère bancal de leurs argumentaires :

M. Belloiseau répliqua sèchement :

« Il est tout à fait indécent de demander à la victime de prier pour ses bourreaux !

– C'est pourtant ce qu'a fait Notre Seigneur, dit doucement Anglade, et elle a peut-être l'occasion de gagner son Paradis. Elle aurait tort de la perdre, parce que ça n'arrive pas souvent. Moi, des fois, je suis malheureux de ne pas avoir d'ennemis, parce que ça me prive de prier pour eux.²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

²⁰ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], *op. cit.* ; 00:18:10.

²¹ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, *op. cit.*, p. 77-78.

²² Marcel Pagnol, *Manon des sources*, *op. cit.*, p. 205.

ANTONIN

Les arbres sont chez-toi, mais leur ombre et sur mon jardin ! Parfaitement ! [...] Ils me mangent mon soleil, tes arbres. Et on n'a pas le droit de manger le soleil de personne.

CASIMIR

Il n'a pas tort. Écoute, Barnabé, ce n'est pas de ta faute. Mais pour lui, tes ormeaux sont mal placés.

BARNABÉ

Mais c'est peut-être son jardin qui est mal placé ! Et si je me plaignais, moi ? Si je disais que j'ai des arbres magnifiques et que je ne peux pas me mettre à l'ombre de mes arbres, parce qu'elle s'échappe chez lui ? L'ombre de mes arbres est à moi peut-être, non ?

ANTONIN

Oui, elle est à toi. Et puisqu'elle est à toi, je te prie de la retirer de chez moi.
[...]

BARNABÉ

Tu veux peut-être que je change le soleil de place ?

CASIMIR

Il veut que tu tailles tes arbres. Il me semble que c'est son droit.²³

Du reste, comme l'avancéait Jean Emelina, en ce qui concerne le comique, tout est souvent question d'*anomalie* :

Les jargons, les jurons, les sobriquets, la fantaisie verbale, le cuir, l'impropriété, le calembour, l'antiphrase, le mot d'esprit, l'humour, le paradoxe sont autant d'« écarts », de désordres involontaires ou prémédités en matière d'élocution, de vocabulaire, de syntaxe, d'organisation de la pensée, qui répondent à des degrés divers à la condition centrale d'anomalie.²⁴

B – LE COMIQUE DE GESTES, OU COMIQUE DE JEU

Les procédés comiques visuels ne sont pas en reste chez Pagnol, qui, rappelons-le, fut d'abord un dramaturge et un cinéaste avant de devenir romancier. La gestuelle et les mouvements de ses acteurs, leurs jeux de regard, leurs tics nerveux, leur attitude et leur *théâtralité*²⁵, dans tout ce qu'elle peut comporter d'exagération risible, sont autant de possibilités pour démarquer les personnages, les révéler sous un angle comique. Ainsi, la scène

²³ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, op. cit., p. 31-32.

²⁴ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 80.

²⁵ Dans le sens de jeu dans le jeu, c'est-à-dire lorsque les personnages eux-mêmes jouent la comédie, par exemple en imitant un autre personnage ou en affectant des émotions qu'ils n'ont pas, non sans prendre un air de supériorité la plupart du temps.

de la partie de cartes de *Marius* est, selon René Bizet, « une magnifique pantomime²⁶ » où le cinéaste se permet de reprendre certains codes du cinéma muet.

Les scènes de disputes et de bagarres, ou en tout cas qui esquissent des débuts de bagarres qui ne prennent jamais forme, récurrentes chez Pagnol, compilent par ailleurs ce genre de jeu particulièrement visuel : il n'y a qu'à observer le moment où Marius, jaloux de Panisse flirtant avec Fanny au bar, s'approche très peu discrètement d'eux en faisant le ménage de plus en plus brutalement, et finit quasiment à plat ventre sur leur table, les yeux exorbités de colère, le doigt brandi et la jambe en l'air, quand Panisse lui fait remarquer que leur conversation est privée ; puis les deux hommes se retrouvent littéralement nez-à-nez en se criant des menaces au visage, qui resteront bien sûr sans suite²⁷.

Les imitations peuvent également être relevées : comme lorsque Aimable reproduit ironiquement et de manière peu fidèle la sérénade que le berger avait joué à sa femme avant leur fuite et qu'il n'avait pas comprise, affirmant désormais bien saisir de quoi il retournait :

LE BOULANGER

[...] Ecoutez ceci ! (*Il toussé pour s'éclaircir la voix. Puis il imite un accompagnement de guitare.*)
Bloum, bloumbloumbloum... (*Il chante sur un air qui rappelle vaguement la sérénade du berger.*)

Lo boulangièro
Il dormait dé grandé fatigua
Mais le bergièro
Il chantait avec la guitara...
Ah ! bella femma,
Que tou mé plais, que tou es ravissanta
Vieni garda
Lei moutoni avecco moi.²⁸

On peut à nouveau retrouver dans le comique de jeu le principe de décalage que nous relevions plus haut, résidant cette fois entre ce qui est dit et la manière de le dire, c'est-à-dire un décalage entre le contenu et l'*actio*. L'annonce de la mort de sa femme que fait Panisse à M. Brun²⁹ est ainsi étonnamment drôle ; il commence par invoquer le *pathos* en rappelant la tendresse qu'il avait pour la défunte puis sa détresse face à son veuvage, avec des pleurs contenus qui se révèlent bien vite factices :

Panisse (*un trémolo dans la voix*) Je passe mes nuits à pleurer... Voyons M. Brun, est-ce que cela peut durer ?

M. Brun Que faire ?

Panisse Ah je le sais bien, allez... Ma résolution est prise !

²⁶ Cité par Pierre Leprohon dans « Raimu », *Anthologie du cinéma*, t. 5, Paris : L'Avant-scène, 1970, p. 69.

²⁷ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], *op. cit.* ; 00:24:56 – 00:30:06.

²⁸ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, *op. cit.*, p. 109.

²⁹ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], *op. cit.* ; 00:15:15 – 00:17:43.

M. Brun (*inquiet*) Allons mon vieux, soyez viril ! Réfléchissez !

Panisse (*gémissant*) C'est tout réfléchi, je ne suis pas capable de supporter un pareil calvaire...

M. Brun Attendez encore un peu, vous verrez...

Panisse Noooooon, non, non, non... Je préfère me remarier tout de suite !

M. Brun Vous préférez-vous remarier ?!

Panisse (*tout à fait ragaillard*) Eh, le plus tôt possible mon bon ! Elle est morte : elle est morte !
Ce n'est pas en maigrissant que je pourrais la ressusciter, pas vrai !

Outre le placement de la voix et l'attitude, l'intervention du *logos* là où le *pathos* était prépondérant rend le discours soudain dépourvu de sensibilité : Panisse veut se remarier très vite sans passer pour un époux indigne (« Y'en aura peut-être qui trouveront que je n'ai pas attendu assez longtemps ! Mais, j'ai la conscience tranquille ! »), ce qui explique qu'il rentre dans ce surjeu qui fait office de justification. L'*ethos* du veuf éploré se transforme brusquement, et ce détachement presque immoral de toute émotion pathétique est le cœur de ce comique de décalage.

Le jeu, voire le surjeu savamment calculé des acteurs est en cela particulièrement important, comme le rappellent continuellement dans le cinéma de Pagnol les performances de Raimu. Sans cesse à l'affût, Raimu était presque autant acteur que metteur en scène, guidant par des indications de jeu les autres membres de la troupe, et donnant son avis sur tout ce qui pouvait concerner la pièce, comme en témoignait Pierre Fresnay lui-même :

La part de Raimu, metteur en scène fut considérable dans le succès de *Marius*. Autant sûrement [*sic*] que sa part de comédien. Et pas seulement parce qu'il apportait aux comédiens eux-mêmes, mais aussi à Pagnol. Si, des pièces qu'il a écrites dans sa fulgurante carrière, *Marius* est la plus ronde, la mieux en proportion, la mieux achevée, c'est en grande partie à Raimu qu'il la doit. Que de coupures judicieuses il a provoquées, de modifications nécessaires, il a obtenues. Je n'ai pas souvenir d'une intervention de sa part qui fût douteuse ou discutable. Un travail parfait, qui m'a appris, sans aucun doute, la rigueur de notre métier [...].³⁰

Il obtint en effet la préservation de la scène mythique de la partie de cartes, que Pagnol voulait couper, ou encore choisit d'endosser le rôle de César au lieu de celui de Panisse, forçant l'auteur à étoffer ce personnage qu'il rendit immortel. Il en allât de même avec celui du boulanger, au sujet duquel Beylie écrit : « La prestation de [Raimu] échappe à la critique : elle relève du génie. Certains "gags", tel celui de la cigarette jamais allumée, lui sont d'ailleurs personnellement imputables, ainsi que Pagnol l'atteste de bonne grâce³¹. » C'est ainsi que le comique pagnolien tient aussi du talent de l'acteur (et des acteurs en général), qui permet la juste interprétation du

³⁰ Cité par Jean-Louis Chiabrande dans *Ces acteurs qui ont fait Pagnol*, Eyguières : éditions Au verso, 2013, p. 166-167.

³¹ *Op. cit.*, p. 83.

texte et son prolongement dans le geste et dans la voix, faisant déjà entrevoir l'équilibre entre le rire et le pathétique :

Malgré sa masse et son poids, [Raimu] avait une sensibilité presque féminine, qu'il exprimait en scène avec une émouvante pudeur. Toujours naturel, parfois grossier, jamais vulgaire. Sa voix puissante était un orgue, donc il jouait en virtuose : ses chuchotements allaient jusqu'au fond de la salle, ses cris faisaient trembler le lustre, et ses changements de ton imprévus au milieu d'une scène comique arrêtaient net la gaieté du public, et saisissaient le cœur des spectateurs d'une émotion discrète mais profonde, jusqu'à ce qu'un autre changement de ton fit rejallir d'interminables éclats de rire.³²

Enfin, notons que ce qui relève du comique de gestes n'est pas absent des romans de Pagnol, tant s'en faut. Il n'y a qu'à observer ces extraits de *Manon des sources*, qui semblent avoir été imaginés comme des scènes ou séquences comiques, adaptables au théâtre ou au cinéma :

« Alors, demanda soudain Bernard, est-ce qu'on y va ?

– Oui, on y va, répondit Philoxène. Parce que je crois qu'aujourd'hui, ça nous intéressera. Allez, zou !

– Si on y va, dit Pamphile, il vaut mieux attendre le sermon, autrement on va se farcir toute la messe.

– Une messe, répliqua le Papet, ça n'a jamais fait de mal à personne. Et puis, si nous attendons encore un peu, tous les hommes seront rentrés, et il n'y aura plus une seule place.

– Allez, zou », dit le boulanger.

Il se leva.

« Attendez, dit Philoxène. Il ne faut pas qu'ils se doutent que nous allons à l'église, parce qu'ils partiraient tous comme des lièvres, et ça va faire une bousculade. Laissez vos chapeaux sur la table, et suivez-moi ! »

Les fidèles qui, selon l'usage, attendaient par petits groupes que les femmes fussent arrivées, en achevant une cigarette, virent les mécréants se lever et traverser la place à grands pas pressés, comme s'ils partaient pour une affaire urgente. Quelques-uns voulurent les suivre, pour voir de quoi il s'agissait. Mais comme Philoxène passait devant le porche, il fit brusquement un à-droite, et toute la bande pénétra dans l'église.³³

M. Belloiseau, ayant salué fort galamment la mariée, mit son merveilleux chapeau de soie sous son bras, et d'un geste vif, l'aplatit au point d'en faire une galette... Les enfants, charmés par cette crise de folie subite, allèrent coller leur nez aux vitres des fenêtres, dans l'espoir d'en voir d'autres conséquences : mais M. Belloiseau alla s'asseoir avec beaucoup de dignité, et borna son extravagance à éventer son visage avec la platitude de ce couvre-chef sacrifié, tandis que M. le maire prenait la parole.

[...]

À la sortie de la mairie, les enfants stupéfaits assistèrent à un nouvel exploit de M. Belloiseau : ils attendaient, espérant jouir de sa surprise lorsqu'il tenterait de remettre sur son crâne ce chapeau qu'il avait si comiquement aplati sans s'en apercevoir : mais la surprise fut pour eux, car M. Belloiseau, tout en parlant à Anglade, prit la noire galette qu'il portait sous son bras, et d'une simple chiquenaude qui produisit une petite explosion, il en refit un chapeau tout neuf qu'il posa sur sa tête sans même interrompre la conversation.³⁴

³² Marcel Pagnol, préface de *Marius*, dans *Œuvres complètes I : Théâtre*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, p. 487.

³³ *Op. cit.*, p. 174.

³⁴ *Ibid.*, p. 258-259.

Nous en retrouvons encore bien d'autres dans les *Souvenirs*. L'origine artistique de Pagnol n'est sans doute pas indifférente dans cette volonté de donner à voir ce genre de saynètes burlesques. La part d'imagination qui remplace la visualisation directe n'est en cela pas une perte, au contraire : Pagnol en tant que romancier semble déléguer la mise en scène au lecteur, lui accordant la fantaisie de fixer les détails à sa guise, au gré de son inspiration.

C – LE COMIQUE DE SITUATION

Pour finir, on retrouve bien entendu ce qu'on appelle le comique de situation. Chez Pagnol, ce comique prend souvent la forme d'un emboîtement de « comédies » au sein de l'intrigue principale. Les personnages, en effet, par pudeur ou par goût du mensonge, jouent très souvent des rôles aux autres pour cacher leurs petits secrets ; mais gare à eux si les autres s'en aperçoivent : ils se mettront alors eux aussi à jouer afin de confondre le menteur. Nous en retrouvons des dizaines d'exemples dans la *Trilogie*, comme à la fin de *Marius*, lors de la séquence du petit déjeuner. César sait que son fils a passé la nuit chez Fanny, et qu'il a l'habitude de rentrer par la fenêtre de sa chambre pour donner l'illusion qu'il a dormi là. En l'attendant dans le bar, il se dit alors à lui-même : « Il lui faut un peu de temps pour préparer sa petite comédie³⁵. » Puis c'est lui qui joue au père naïf, faisant mine de croire à cette petite mise en scène, sans pour autant se priver de lui faire des allusions que Marius ne semble pas comprendre tant il est imprégné de son personnage ; ou presque :

César On t'entendait ronfler d'ici.

Marius (hilare) Eh ! Eh ben alors là c'est pas possible !

César Pourquoi ?

Marius (soudain hésitant) Eh parce que je ronfle jamais.

César Et tu ronflais si fort que tous les clients rigolaient dans le bar !³⁶

Il est en outre important de souligner la récurrence des malentendus³⁷ et des quiproquos³⁸ (qu'il convient de bien différencier), sources d'imprévus et de surprises bien souvent comiques.

³⁵ *Op. cit.*, 01:36:15.

³⁶ *Ibid.*, 01:39:20 – 01:47:30.

³⁷ Dans le sens d' « incompréhension entre deux ou plusieurs personnes, reposant notamment sur une interprétation différente d'une parole, d'un mot » (Larousse, « Quiproquo » : Difficultés, dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 28/02/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/quiproquo/65777#difficulte>).

³⁸ Dans le sens de « méprise qui fait prendre une personne, une chose pour une autre » (Larousse, « Quiproquo » : Difficultés, dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 28/02/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/quiproquo/65777#difficulte>).

Un bel exemple de malentendu se trouve dans *Topaze*, lors de la rencontre du personnage éponyme avec l'honorable vieillard qui lui fait du chantage ; alors que ce dernier cherche à obtenir un pot de vin, l'autre pense qu'il exige un suicide pour sauver l'honneur :

TOPAZE

Monsieur, je n'ose vous comprendre.

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD (*souriant*)

Osez, monsieur... osez...

TOPAZE

Et vous croyez que si je fais ce geste, le numéro n'apparaîtra pas ?

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD

Je vous donne ma parole d'honneur que c'est un enterrement de première classe.

TOPAZE (*perplexe*)

De première classe ?

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD

Allons, un peu de bonne volonté. Exécutez-vous.

TOPAZE (*hagard*)

Tout de suite ?

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD

Ma foi, le plus tôt sera le mieux.

TOPAZE (*même jeu*)

Quoi ? Devant vous ?

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD (*joyeux*)

Tiens, mais oui, parbleu !

TOPAZE

Monsieur, vous tenez donc à voir râler un de vos semblables ?

LE VÉNÉRABLE VIEILLARD (*débonnaire*)

Mais qui vous oblige à râler ? C'est ce que je leur dis toujours. Pourquoi râler, puisque vous finirez par y passer comme les autres ? – Mais non, ils râlent toujours, on dirait que ça les soulage !³⁹

Les quiproquos occupent également une place de choix chez Pagnol. Le plus admirable est sans doute celui qui court sur la moitié de l'intrigue du *Schpountz* : Irénée, victime d'une blague de mauvais goût, est à ce point persuadé qu'il va bel et bien devenir un grand acteur de

³⁹ Marcel Pagnol, *Topaze*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 189-190.

cinéma qu'il ne parvient plus à croire ceux qui essaient de l'aider en lui révélant la vérité, dont Françoise, c'est-à-dire que le contrat qu'il a signé est un faux. Il préfère alors imaginer les scénarios les plus invraisemblables pour préserver son rêve qu'il croit sur le point de se réaliser :

FRANÇOISE

[...] Alors, vraiment, vous n'avez pas compris du tout ?

IRÉNÉE

Ça vous ferait plaisir que j'aie compris ?

FRANÇOISE

Si vous aviez déjà des soupçons, ça serait plus facile à dire.

IRÉNÉE

Je n'ai pas de soupçons... Mais j'ai des certitudes. Il y a des choses que l'on fait semblant de ne pas voir, et que pourtant l'on voit très bien... Très clairement.

[...]

FRANÇOISE

Alors votre billet de chemin de fer, ce n'est pas vrai ?

IRÉNÉE

Comment, ce n'est pas vrai ? Le voilà.

Il sort son billet de sa poche.

FRANÇOISE

Alors, vous n'avez rien compris du tout !

IRÉNÉE

Oh, que si ! Mais je comprends aussi la pudeur féminine... Inutile de vous expliquer davantage (*il lui baise la main*). Vu. Accepté.

FRANÇOISE (*qui le regarde avec stupeur*)

Mais c'est vrai que vous êtes idiot !⁴⁰

FRANÇOISE

On vous a fait une farce stupide. Votre contrat n'est qu'une plaisanterie.

[...]

IRÉNÉE

Dans ce cas, comment expliqueriez-vous que mon oncle, qui ne vous connaît pas et qui ne peut être au courant de la plaisanterie, m'a dit exactement la même chose que vous ?

FRANÇOISE

L'explication est extrêmement simple : votre oncle a du bon sens, voilà tout.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 71-72.

IRÉNÉE (*ironique*)

Tandis que moi, je n'en ai pas.

FRANÇOISE

Pas beaucoup. À la place, vous avez de la poésie.

IRÉNÉE

Oh, merci ! (*Subitement sévère.*) Alors, si vous ne travaillez pas pour mon oncle – et après tout, c'est possible –, pour qui travaillez-vous ? Quelle vedette, ou quel groupe de vedettes, vous a chargée – moyennant finances – d'écarter de leur chemin les jeunes natures qui pourraient un jour menacer leur gloire et leurs intérêts ?

Françoise est stupéfaite de la prétention du fada.⁴¹

Irénée pousse ainsi son aveuglement jusqu'à croire que Françoise a engagé des hommes de main pour le mettre à la porte des studios. Même lorsque Astruc, l'auteur de la blague, finit par lui avouer que le contrat « n'est pas très sérieux », Irénée s'emporte, l'accusant d'être manipulé par la jeune femme, qui décidément veille à sa perte. Le personnage du Schpountz, très moliéresque, fait ainsi preuve d'une paranoïa croissante pour pallier la cruelle déception que va lui causer la réalité : en cela, il apparaîtra aussi drôle qu'agaçant, puis finalement assez touchant dans son ridicule, ce qui est là encore une constante chez Pagnol et mérite une étude plus poussée.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73-74.

Chapitre 2

Le rire comme approfondissement des personnages, puis comme approfondissement de soi : la fonction du comique de caractère

A – LA QUESTION DE LA CARICATURE

Outre son affiliation à la comédie, on définit souvent Marcel Pagnol comme un caricaturiste. Cela tient très certainement à l'usage récurrent de personnages-types : le cocu, le père célibataire dépassé, le vieux du village, les vieilles-filles dévotes, etc. Ils sont d'ailleurs régulièrement associés à une profession, jusqu'à n'être parfois désignés qu'à travers elle (c'est-à-dire à travers leur fonction dans la société), plutôt que par leur nom, qui n'est parfois jamais donné. Les plus récurrents sont les rôles de l'instituteur (*Topaze*, *Manon des sources*, *La Femme du boulanger*, *Jofroi* et bien sûr Joseph dans les *Souvenirs*), du curé (*Manon des sources*, *La Femme du boulanger*, *Jofroi*, *César*), du boulanger (*L'Eau des collines*, *La Femme du boulanger*), du commerçant (*La Fille du Puisatier*, *Le Schpountz*, la *Trilogie*) ; etc.

Cette affectation de rôles prédéfinis a contribué à donner l'impression que les intrigues pagnoliennes étaient toutes semblables, du moins qu'elles se développaient toujours dans le même environnement. L'opposition quasi constante entre l'instituteur et le curé, en tout cas entre le savant et le théologien (on peut songer à la confrontation entre le médecin et le curé dans *César*), contribue notamment à cette idée que Pagnol procède à un éternel recommencement, et qu'il recycle certaines situations comiques en ne les modifiant que très légèrement. C'est oublier sans doute l'enfance de l'auteur, et son admiration pour son père, un fervent défenseur de la laïcité aux tendances anticléricales, et son oncle Jules, extrêmement croyant et très attaché aux traditions chrétiennes. Il faut donc reconsidérer ce rapport à la caricature et y voir plutôt un hommage, bien que cette vision ait aussi ses propres limites dans la réception des œuvres par la suite :

Les critiques ont eu tendance à retenir de l'œuvre pagnolienne son « humanisme », c'est-à-dire la bienveillance de ses portraits, ce qui situe ses textes du côté de l'hommage (et non de la caricature). [...] D'après ces critiques, l'œuvre pagnolienne devient la peinture optimiste d'un monde où la convivialité des personnages se transmet au spectateur en instaurant un cinéma et un théâtre familiaux. Le risque d'un tel travail serait de glisser vers la mièvrerie et l'idéalisation d'une région.¹

¹ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 296.

Cet *hommage* dont il est question, repose selon Brun sur l'association du comique et du dramatique², qui vient donc approfondir le premier, et permet d'éviter l'écueil d'un rire creux fondé uniquement sur la mise en scène de stéréotypes. C'est ainsi que Claude Beylie écrit au sujet de la *Trilogie* qu'il s'agit d'

une introversion passionnée, qui se mue en extraversion véhémence. À l'image même du style de Pagnol : les mots y exagèrent parfois la pensée, mais ne trahissent jamais le cœur. À de rares moments celui-ci se livre, nous faisant basculer dans l'émotion la plus rare : que l'on songe aux confidences de Panisse sur la jetée, au départ de Marius, à Fanny défendant son foyer menacé. On croyait n'avoir affaire qu'à des caricatures grossières, on se trouve en présence d'hommes et de femmes empêtrés dans leurs contradictions, leurs rêves dérisoires, leur déchirante singularité.³

Pagnol joue sur ce que Jacques Bens qualifie « de pose folklorique, de coquetterie méridionale⁴ » avec ses personnages, c'est-à-dire qu'il se sert des stéréotypes sans pour autant nécessairement y porter foi. La caricature est montrée pour ce qu'elle est, soit une fausse réalité qui s'éclipse quand les intrigues basculent dans le registre dramatique. Il n'est donc pas question de réduction des personnages à l'état de pantins grotesques dans une visée purement comique : l'idée est de faire naître un comique qui se trouvera complété dans son accession émotionnelle par l'irruption dramatique, qui est bien souvent l'occasion de faire tomber les masques. Et c'est précisément ce qui pourrait assurer la pérennité de ces œuvres, comme l'avance Thierry Dehayes :

Ce qui pourrait n'apparaître chez des écrivains moins doués que comme la soumission à des stéréotypes littéraires devient chez [Pagnol] une description classique de caractères, susceptible de lui assurer un succès durable, parce que les types humains [...] sont eux-mêmes permanents. Se complaire dans le lieu commun n'est en rien une garantie de succès, surtout durable : il faut savoir les transcender, et c'est là la marque du talent de Pagnol.⁵

B – LES DIFFÉRENTS DEGRÉS DU RIDICULE

Le comique pagnolien repose en outre sur le ridicule de certains personnages, ridicule que Véronique Sternberg-Greiner décrit avec justesse en ces termes :

² *Ibid.*, p. 309 : « La caricature, point de départ d'une complicité culturelle qui fonde le comique, se meut en hommage par le glissement du registre comique au tragique. »

³ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 53.

⁴ Jacques Bens, « Fonctionnement de la tribu », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 52.

⁵ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 325-326 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

Le ridicule ne se définit pas seulement par rapport à son effet (provoquer le rire), mais aussi et surtout par rapport à une norme, dont il s'écarte d'une façon jugée inconvenante, disgracieuse : le ridicule est en quelque sorte une faute de goût. Le comique de l'art, lorsqu'il est fondé sur le ridicule, exprime donc toujours un rapport à une norme – esthétique, morale, sociale...⁶

Par exemple, le ridicule repose bien souvent dans nos œuvres sur l'inculture d'un personnage, comme on l'observe régulièrement dans *Marius*, dont certaines répliques sont devenues célèbres :

César (*tout en faisant la démonstration*) C'est pourtant pas difficile voyons ! Tiens, regarde : tu mets un tiers de Curaçao. Fais attention, hein ? Un tout petit tiers ! Un tiers de citron... Tu vois ? Un bon tiers de Picon. Tu vois ? Et alors... un grand tiers d'eau ! Voilà !

Marius Et ça fait quatre tiers.

César Et alors ?

Marius Eh ben dans un verre y'a que trois tiers.

César Mais imbécile, ça dépend de la grosseur des tiers !

Marius Et non ça dépend pas...

César Pourquoi ça dépend pas ?

Marius Ben c'est de l'arithmétique ça.

César (*il bafouille*) Ouais... Ben ne cherche pas l'arithmétique... ne cherche pas à détourner la conversation, n'est-ce pas ?⁷

Cet écart entre le comportement du personnage et la norme s'exprime chez notre auteur de différentes manières ; par exemple, le ridicule peut être fugace, ou quasi permanent. On peut donc qualifier certains personnages de ridicules tant ils ne sont perçus qu'à travers ce prisme, ou presque : ce sont souvent des personnages d'une grande naïveté, et donc incapables de s'adapter à la norme, de se conformer, ou de tout simplement comprendre les informations qui leur parviennent, et ce de façon quasi systématique. Il s'agit d'Aimable, d'Irénée, de Topaze (du moins dans les deux premiers tiers du film, avant sa transformation en malhonnête homme), de Félipe, de Gédémus, ou encore d'Ugolin. Ce sont des personnages qui sont bernés par les autres (Topaze) ou par eux-mêmes, c'est-à-dire par leurs propres espérances (Irénée) ou leurs sentiments (Félipe). Ils ont la capacité de se laisser tromper par leur imagination, qui déforme la réalité pour en faire un scénario souvent invraisemblable pour tout un chacun, mais qui pour eux revêt une apparence bien réelle : c'est le cas lorsque Gédémus (dans *Regain*), ne trouvant pas Arsule à ses côtés à son réveil, imagine qu'elle a été assassinée.

Bien sûr, selon l'importance du personnage ou son statut dans l'œuvre, le ridicule qui l'entoure sera plus ou moins marqué, voire totalement absent. Les jeunes premiers de Pagnol

⁶ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 23.

⁷ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:06:20 – 00:08:20.

sont comme exemptés de ridicule, ou presque : il n'y a qu'à observer le traitement qui est fait des Fanny, Patricia, Jacques, Naïs, Angèle et Manon, entre autres, qui ne font jamais l'objet de ce type de comique (l'exception étant le personnage de Marius, dont le caractère rêveur et même absent fera admettre quelques percées de ridicule). En somme, il s'agit surtout de personnages féminins : l'absence de ridicule, voire de comique, pour ces femmes contribuera à la sacralité qui semble leur être conférée ; nous y reviendrons⁸.

Le ridicule peut en outre être commun, partagé entre plusieurs personnages. Dans *La Femme du boulanger*, la moitié du village est concernée par ce genre de comique à cause des disputes et autres bouderies entre familles qui proviennent de querelles très anciennes, parfois même transmises en héritage sur plusieurs générations, si bien que la plupart ne savent pas expliquer pourquoi ils sont en froid :

PÉTUGUE

[...] Il faudrait [dire à Casimir] qu'il y a un chien mort dans son puits. Le puits du Cercle. C'est Cassoti qui l'a vu tomber dedans. Alors, si on ne le prévient pas, il va nous faire boire de cette eau le dimanche à l'apéritif. Il faut le lui dire...

L'INSTITUTEUR

Et pourquoi Cassoti ne l'a pas averti ?

PÉTUGUE (*mystérieux*)

Il ne peut pas. Ils sont fâchés. Ils se sont battus au régiment, il y a vingt ans. Alors, ils sont fâchés.

L'INSTITUTEUR

Pourtant, il va boire l'apéritif au Cercle ?

PÉTUGUE

Oui, mais il ne lui parle jamais – il ne commande qu'à la bonne. Comme moi. Parce que, moi aussi, je suis fâché avec Casimir.

L'INSTITUTEUR

Mais pourquoi ?

PÉTUGUE

Oh ! Ça vient de loin ! Mon père était fâché avec son père. Et mon grand-père était déjà fâché avec son grand-père. Et déjà, nos grands-pères ne savaient pas pourquoi, parce que ça venait de plus loin. Alors, vous pensez que ça doit être quelque chose de grave. Ça doit être une bonne raison.

L'INSTITUTEUR

C'est vraiment un village de crétiens.

PÉTUGUE

Mais non, monsieur l'instituteur. C'est un village où on a de l'amour-propre, voilà tout.

⁸ Voir partie II, chapitre 2-B, et partie III, chapitre 1-C.

Toujours est-il que ce type de comique procède souvent à une parodie de l'art oratoire : les personnages se plaisent à haranguer leurs interlocuteurs afin de les convaincre, mais leurs argumentaires s'avèrent bien souvent bancals, voire complètement aberrants, créant un écart entre l'*ethos* désiré et l'*ethos* véritable. C'est le cas par exemple des discours qui se voudraient savants mais qui ne s'appuient sur aucun fait concrètement établi, prouvé scientifiquement. On l'observe fréquemment chez César qui, tout barman qu'il est, se fait une haute opinion de son esprit d'analyse :

César Je ne dirais pas que l'apéritif est un remède comme l'huile de foie de morue. Non ! Mais je dis c'est meilleur, et ça ne fait pas plus de mal.

M. Brun Enfin c'est meilleur, au goût !

César Ah, nous sommes d'accord sur ce point. Et quand je dis que ça ne fait pas plus de mal, il faut que je m'explique. [...] On dit que l'apéritif attaque le foie. Or, tous les apéritifs sont faits avec des plantes. Absinthe, gentiane, sauge, anis, orange...

M. Brun Plus l'alcool !

César (*répliquant vivement*) Essence de vigne : plante !

M. Brun (*sur le ton de la concession*) D'accord...

César Or messieurs, ces plantes n'ont pas de foie. Elles n'ont pas vu de foie, elles ne savent pas ce que c'est qu'un foie. [...] Eh bien M. Brun, vous ne me ferez pas croire que ces plantes sont l'ennemi du foie qu'elles ne connaissent pas.⁹

Ses trois interlocuteurs (M. Brun, Félicien et Escartefigue) se mettent alors à rire, ce que César ne perçoit pas comme de la moquerie mais comme une absence d'arguments à lui opposer : « Il ne savent pas quoi répondre ! » Monsieur Brun tente alors de lui démontrer la faiblesse de sa démonstration, sans grand succès tant le personnage est borné :

M. Brun Mon cher César je saurais très bien quoi dire ! Je serais tenté de vous répondre que votre raisonnement est absurde.

César Pourquoi ?

M. Brun L'acide sulfurique n'a jamais vu le cuivre, et pourtant si vous versez de l'acide sur une plaque de cuivre, l'acide attaque la plaque.

César Cette comparaison n'a aucun rapport avec les apéritifs !

Car les personnages, rappelons-le au passage, sont le plus souvent totalement inconscients de leur ridicule, et persistent jusqu'à l'accentuer, dans un cercle vicieux pour eux, sans doute, mais vertueux pour ceux qui peuvent en rire.

⁹ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 00:40:33 – 00:42:27.

C – LE RIDICULE OU L’ART DE SE DONNER EN SPECTACLE

Si le ridicule opère souvent à l’insu de celui qui le porte, il arrive aussi que le personnage ait conscience de ce potentiel comique qu’il revêt. Mieux : il peut choisir d’être pleinement ridicule afin de satisfaire son « public » et se donner ainsi en spectacle. Toutefois, paradoxalement, c’est souvent par désespoir, et cela peut signifier que le personnage a touché le fond : c’est le moment où Félipe réalise que son rendez-vous avec Patricia ne le conduira pas là où il espérait (et même que celle-ci fuit les moments qu’elle pourrait passer auprès de lui), et commet alors les pires bévues au milieu des badauds attroupés pour contempler sa maladresse ; ou encore, lorsque Aimable, le boulanger, devenu le centre de l’attention sur la place du village, déclare que « pour une fois [qu’il prend] la cuite, il faut en faire profiter tout le monde¹⁰ ! », avant de se mettre à chanter ce qui ressemble à la sérénade du berger. Soulignons au passage que les deux personnages sont ivres dans ces exemples, comme si la conscience du ridicule venait avec l’abrutissement de l’alcool, étrangement associé à une certaine lucidité.

Il est en tout cas possible de discuter les propos de Bergson, qui écrivait ceci dans son essai sur le rire :

En un mot, si l’on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtent elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d’émotion et de lutte, dans une zone neutre où l’homme se donne simplement en spectacle à l’homme, une certaine raideur du corps, de l’esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtement.¹¹

Chez Pagnol en effet, le rire n’est pas un châtement, mais plutôt le résultat d’une curiosité amusée qui semble ne pas vraiment percevoir la détresse d’autrui, toujours dans une idée de distanciation avec le sujet comique ; dans *La Fille du puisatier* notamment, les didascalies indiquent : « *Il y a un rassemblement autour de la voiture de Félipe. Ce sont des gens qui rient sans méchanceté¹².* »

Toujours est-il que ce public interne, récurrent lorsque surgit le ridicule pagnolien, est demandeur de ce type de spectacles, comme en témoigne la chute inattendue du sermon de Meyerboom dans *Le Schpountz*, au sujet de la blague faite à Irénée par Astruc et sa bande, et qui a ruiné une journée de tournage particulièrement coûteuse :

¹⁰ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 109.

¹¹ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014, p. 22 ; en ligne : <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/catalog/book/docid/45000653>.

¹² Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 98.

MEYERBOOM

Je dis que vous vous êtes conduits comme des galopins. Je dis que des gens qui doivent tout leur argent et toutes leurs joies au cinéma, devraient avoir le plus grand respect pour une prise de vues à grande mise en scène. [...] C'est une charmante plaisanterie qui va me coûter vingt-cinq mille francs au moins. Et qu'avez-vous à dire ? Rien. [...] Mais moi, j'ai quelque chose à dire. J'ai à dire que quand on travaille chez Meyerboom, qui est votre patron, mais surtout votre ami, et qu'on fait, à ses frais, une plaisanterie de vingt-cinq mille francs, eh bien... au moins on l'invite pour qu'il puisse rigoler un peu, lui aussi ! [...]

Vous n'êtes pas chic, non, vous n'êtes pas chic... Moi, je suis au bureau toute la journée, à cavalier devant la cavalerie... Moi, toute la journée, je calcule, je combine, je cherche le fric pour le prochain film... [...] Et vous, vous faites du vrai cinéma. Vous faites des blagues tordantes, et vous ne m'invitez jamais... Pourquoi ?¹³

Mais le public externe, c'est-à-dire les spectateurs véritables du film ou de la pièce, ne sont pas en reste. Grâce à l'omniscience de la narration dans le roman, ou de la caméra au cinéma, il a accès à un ridicule qui semble lui être réservé, comme dans *La Femme du boulanger*, avec la séquence où le curé et l'instituteur vont traverser le marécage pour aller chercher Aurélie :

LE MARQUIS

M. l'instituteur mettra ses bottes en caoutchouc, et il portera M. le curé sur le dos.

MAILLEFER

C'est le mieux.

LE CURÉ (*outré*)

Allons donc, ce serait ridicule !

MAILLEFER

Qu'est-ce que ça fait ? Il n'y aura personne pour vous voir.¹⁴

En effet, aucun autre personnage ne les verra dans cette position, mais le spectateur lui, pourra observer la scène, tel un voyeur ; cette réplique de Maillefer est ainsi teintée d'une malice dont il n'a pas idée lui-même, mais dont le public est bien conscient. Comme nous l'avancions précédemment, ce genre de spectacle au sein même de l'œuvre n'est pas exclusif du théâtre ou du cinéma : on en trouve encore la trace dans le roman, comme dans *Manon des sources*, lorsque Ugolin « jou[e] sa scène favorite, celle du cambrioleur déçu¹⁵ ». Ce dernier, pour se rassurer quant à l'efficacité de ses stratagèmes pour cacher son or, se met dans la peau d'un voleur incapable de mettre la main dessus. Cette espèce de mise en abyme au sein de la narration ne prend à témoin que le lecteur, qui a l'exclusivité de ce comique burlesque.

¹³ Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, Paris : Editions de Fallois, 2005, p. 140.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 160-161.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 47.

D – ATTENDRISEMENT ET INDULGENCE : LE RIRE COMME ORIGINE DE L'EMPATHIE

Un bon dialogue n'est pas forcément brillant ou harmonieux. C'est celui qui nous révèle un des nombreux secrets de l'être humain. Dans cette entreprise de découverte de l'homme, Pagnol est roi. Tout ce qu'il nous dit sur une scène ou dans un film concourt à nous révéler l'essentiel des êtres.¹⁶

JEAN RENOIR

Le comique de caractères occupe une place importante dans nos œuvres, et a une fonction déterminante dans la mise en place des enjeux dramatiques qui bien souvent font irruption au sein de l'intrigue. Cela s'explique par le rôle révélateur du rire ; c'est ce que décrit, plus spécifiquement, Véronique Sternberg au sujet de la comédie (or il est possible de considérer qu'il s'agit plus largement de ce que provoque le comique, et ce quel que soit le genre abordé) : « La comédie est un art du dévoilement, de la démystification. La représentation comique est toujours une représentation qui dévoile aux spectateurs une intériorité que le personnage était censé vouloir cacher¹⁷. »

Au-delà de cette fonction, il est évident que le rire a la capacité de lier étroitement le lecteur ou spectateur au personnage. La plupart du temps, il s'agit d'un investissement émotionnel qui procure du plaisir ; nous en sommes en quelque sorte redevables : à qui, à quoi ? Tout dépend de l'orientation de l'œuvre, des sujets abordés, de la volonté de l'auteur. Mais il serait possible d'envisager que ce sentiment de *gratitude* inhérent aux bienfaits du rire se retourne sur le personnage comique avec bienveillance. Ainsi, le public s'attacherait à lui pour le bien qu'il lui procure malgré lui. Bien sûr, cela nécessite aussi que ce personnage soit *aimable* en soi. Par exemple, on aurait tendance à s'attacher très vite au personnage de César (que Claude Beylie définissait pour sa part comme « un splendide condensé d'humanité¹⁸ »), tandis que le personnage de Césarot est profondément antipathique : c'est un personnage qui n'est ni comique ni riant, et qui est surtout méprisant et hautain ; les saillies « comiques » qu'il lance çà et là sont ironiques et davantage destinées à témoigner de la supériorité de son esprit sur les autres, qu'il s'adresse presque à lui-même, n'attendant aucune réponse de son ou ses interlocuteurs. L'ambiance comique ne suffit pas à nous le faire apprécier, parce qu'il n'y

¹⁶ Jean Renoir, cité par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, op. cit., p. 140.

¹⁷ Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, Paris : Sedes, 2000, p. 120.

¹⁸ Op. cit., p. 53.

participe pas, et même semble vouloir la contrecarrer en exprimant son dédain pour tout ce qui lui semble plus *bas* que lui.

Ainsi, le spectateur externe s'attache aux personnages par le rire voire le ridicule qu'ils inspirent ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on peut lire comme indication, dans *La Femme du boulanger*, que le curé et l'instituteur sont « *ridicules et touchants*¹⁹ ». Mais c'est parfois aussi le cas des personnages entre eux : il n'y a qu'à observer l'affection de Suzy pour Topaze, ou les sentiments grandissants de Françoise pour Irénée. C'est d'ailleurs le ridicule assumé d'Aimable qui lui attire la sympathie des villageois :

LE BOULANGER (*il est très embarrassé*)

Mes amis, je ne sais pas parler comme M. le marquis. Et comme, en plus, je suis dans une situation ridicule, ça ne sera pas un joli discours. En plus, je suis gêné par cette lampe qui est au-dessus de ma tête, parce que j'ai peur, si je remue trop, de la casser d'un coup de corne.

*Rires et bravos – une voix crie : « Va, boulanger, on t'aime bien ! » – « Vas-y, boulanger ! » – « On est tous pour toi ! »*²⁰

Ceci peut encore tenir de leur histoire, c'est-à-dire de leur passé, qui n'est jamais complètement éludée chez Pagnol, et ce bien que la plupart des œuvres comiques semblent reposer sur ce contrat tacite visant à limiter cette sympathie du public :

De nombreux critiques ont noté que le héros comique est toujours un individu au passé mal connu : nous savons de lui juste ce qu'il faut pour expliquer sa conduite. Ils estiment que l'auteur agit ainsi pour empêcher que ne s'établisse un courant de sympathie entre le public et le personnage. Henri Gouhier déclare par exemple : « Molière se garde bien d'apporter des précisions sur le passé des personnages : que la personne perce sous le personnage et c'en est fait de la comédie. » [...] [Les personnages] sont sans continuité et [...] la contradiction fait bien souvent partie de leur nature. Leur passé ne compte pas, leur avenir importe peu ; limités au présent, ils peuvent aller au gré de la fantaisie de l'auteur.²¹

Dans nos œuvres, César évoque sa défunte femme, Aimable parle des années qu'il a passé à tenter de séduire Aurélie, Pascal du temps où il a dû envoyer Patricia à Paris parce qu'il ne pouvait élever ses six filles tout seul (ce qui ne les empêche pas d'être, aussi, des personnages comiques).

Toujours est-il que lorsqu'il a lieu, l'attachement à un ou plusieurs personnages, amené par le processus comique, provoque une projection plus efficace du spectateur (lecteur) : cette assimilation au sein même de l'intrigue, au milieu de personnages rendus aussi familiers que des amis fictifs et presque accessibles, provoque une implication plus grande de notre empathie

¹⁹ *Op. cit.*, p. 165.

²⁰ *Ibid.*, p. 126.

²¹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 78-79.

au moment où frappe le drame. On ne rit pas *de*, on ne pleure pas à *cause de* : on *partage* des émotions avec des personnages confondus avec des êtres proches de nous ; en cela, l'empathie²² apparaît supérieure à la simple pitié. La convivialité, rendue *vraie*, nous investit davantage dans l'histoire : le rire en est le moteur direct, le plus important du moins. L'intrigue s'est soudain immiscée dans la réalité par le biais de nos émotions, car elles sont bel et bien réelles. Le comique, brièvement ou durablement (selon son efficacité), brise la conscience d'être confronté à une fiction. Cela tient aussi au réalisme des personnages de Pagnol, qui déclarait à ce propos : « On fait ce qu'on est, que voulez-vous, on n'invente rien. Mes personnages, je les ai connus. Enfin, je les ai peut-être un peu stylisés, parce que c'est tellement compliqué un personnage vrai²³. »

Par ailleurs, comme le souligne Jean Emelina²⁴, la notion de distance propre au comique (selon de nombreux critiques) peut ne pas s'appliquer par rapport au personnage en lui-même (par exemple, lorsque l'on s'est attaché à lui), mais par rapport à « ce qu'il vit », à sa situation momentanée. Rire n'implique donc pas nécessairement que le lecteur ou spectateur se désolidarise d'un personnage dont le sort l'indifférerait totalement : l'empathie n'est ainsi pas désamorcée par la situation comique, et pourra jaillir plus tard, selon les exigences de l'intrigue.

En ce sens, les personnages peuvent être si proches de nous, par ce qu'ils sont ou ce qu'ils vivent, parce qu'ils nous poussent à rire de nous-mêmes, ce qui est selon Schnerb le signe d'un comique puissant par ses effets sur le public :

La véritable fonction du rire n'en est pas moins de nous libérer, corps et esprit, des contraintes, du besoin de l'ordre. Le comique se mesure par là à ce qu'il libère. [...] Puissante la comédie qui nous fait rire de nous-mêmes, de cet ordre, cette servitude de la passion. Le héros comique a, pour nous servir de miroir grossissant, une inconscience de soi énorme, une surdité à ses plus criants défauts, une bonne foi sans réplique, une rectitude somnambulique dans ses travers ; et il devient alors plus vrai que nature pour nous délivrer de ce qui est et n'est peut-être pas notre nature [...]. À travers le comique transparait en un éclair cette vision alors quasi métaphysique d'une liberté absolue. Elle dépasse le champ du possible et outrepassa nos limites physiques ; elle transite l'organisme et ravit l'esprit.²⁵

En somme, l'auteur emprisonne le réel pour mieux nous libérer de ses contraintes que semble-t-il nous nous imposons à nous-mêmes. Mais cette identification qui accompagne la sympathie envers le personnage ancre également le dramatique sur des bases solides, étant donné qu'« il y a comme une irréductible fragilité dans la construction du personnage comique, qui menace

²² Dans le sens de « Faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent » (Larousse, « Empathie », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 11/03/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empathie/28880>).

²³ Marcel Pagnol cité par Claude Beylie, *ibid.*, p. 135.

²⁴ Voir Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 79.

²⁵ Claude Schnerb, *Du rire : comique, esprit, humour*, Paris : Imago, 2003, p. 122.

toujours de redevenir pathétique, pour peu qu'il touche en nous la corde sensible, et que l'anesthésie du cœur cède à la compassion²⁶. » En effet, comme l'expose Jean Sareil :

Le comique n'a pas de domaine qui lui soit propre. Toute intrigue suppose au départ un conflit, c'est-à-dire une situation dramatique en soi. Or, cet affrontement des personnages dans un cadre donné est le même, qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'amuser. C'est le traitement qui fait toute la différence. Il va de soi que certaines situations se prêtent mieux à la tragédie, d'autres à la comédie. Mais les écarts ne sont pas aussi grands qu'on pourrait le croire. Le plus noble sacrifice comporte toujours une part d'absurde ; le ridicule le plus avéré, vu sous un angle pitoyable, provoquera une réaction de compassion : c'est là simple question d'éclairage.²⁷

Cet *éclairage* est précisément ce sur quoi joue constamment Pagnol, faisant de ses personnages le support d'un basculement émotionnel opérable à tout moment, selon les aléas de l'intrigue ou la nécessité d'une remise en question de la situation initiale, ou du protagoniste lui-même.

²⁶ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 21.

²⁷ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 10-11.

Chapitre 3

Le comique comme lien entre l'auteur et le spectateur ou le lecteur

A – UNE ÉCRITURE MALICIEUSE

L'écriture de Pagnol, que l'on s'intéresse au récit ou aux dialogues, porte en elle-même sa part de comique, qu'elle soit livrée par un narrateur ou par un personnage. Elle laisse entrevoir çà et là les croyances, l'inculture, et surtout les contradictions des personnages, mais jamais de façon frontale : c'est une écriture du détour, de la subtilité, qui nous ramène directement aux petits défauts de notre société, que l'on parle d'elle au passé ou au présent. La description même des personnages porte ce type de comique, comme en témoigne par exemple celle du maire Philoxène dans *Jean de Florette*, où l'opinion publique à son égard semble menée par des raisons très superficielles :

Ses mains velues étaient assez grasses, car elles n'avaient jamais touché une pioche : il était propriétaire du bar-tabac, obtenu grâce à une blessure de guerre assortie d'une pension. On le respectait pour cette blessure (d'ailleurs invisible), mais surtout à cause de la pension.¹

Ce comique réside souvent dans le choix du point de vue que se charge de dévoiler discrètement la narration, comme dans *La Gloire de mon père*, où celle-ci transmet efficacement l'état d'esprit de l'auteur enfant :

[...] [Ma mère] me dit seulement : « As-tu un mouchoir ? »

Assurément, j'avais un mouchoir : il était tout propre, dans ma poche, depuis huit jours.

Pour moi, qui savais extraire de mon nez, avec l'ongle de mon index, les matériaux sifflants qui gênaient ma respiration, l'usage du mouchoir me semblait être une superstition parentale.

Il m'arrivait parfois de m'en servir, pour faire briller mes souliers, ou pour essuyer mon banc d'écolier ; mais l'idée de souffler du mucus dans cette étoffe délicate, et de renfermer le tout dans ma poche, me paraissait absurde et dégoûtante. Cependant, comme les enfants viennent trop tard pour faire l'éducation des parents, il faut respecter leurs incurables manies, et ne jamais les chagriner.²

Il en va de même lorsque le texte restitue les fautes d'orthographe de certaines lettres écrites par les personnages, rendant les écrits touchants (et amusants) quand il s'agit d'enfants,

¹ Marcel Pagnol, *Jean de Florette*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 11.

² Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 59.

voire cocasses quand il s'agit d'adultes. Le décalage entre le contenu de la lettre et l'impression humoristique de son écriture est parfois poignant, comme pour la lettre de suicide d'Ugolin, où l'on est partagés entre amusement et pitié :

Papé, je m'en vais pasque j'en peut plus. Je veux pas voir la suite, tu me comprends jé mal de partout je préfère. Je lui done la ferme, et aussi tout ce qui est caché tu comprends sous la pierre qui est à gauche du feu que tu connet. Il y en a 494 ajoute six pour faire 500 je lui ai dis que j'en ai 500 me fais pas mentir surtout mintenant tu me comprend et puits ne lui cherche pas des garouilles c'est pas de sa fote, c'est pas de ma fote, c'est pas de ta fote, c'est la fatalité [...] [sic].³

Cette proximité entre comique et dramatique qui survient parfois peut être dérangeante, du moins troublante, mais le détour comique dit toujours quelque chose en sous-texte, vient enrichir la portée de l'intrigue. Cette idée est en accord avec ce qu'écrit Mireille Losco-Lena dans son ouvrage théorique sur la question :

On pourrait dire que le spectateur se trouve lui-même « farcé » par ce détour confondant ; la pertinence de la vision comique le brutalise en mettant en crise ses représentations habituelles de la réalité. [...] La fantaisie comique, en se libéralisant ou en se confondant avec la réalité, ne produit pas un réalisme sérieux ; c'est, au contraire, la réalité qui se découvre comédie.⁴

Toujours est-il que la narration même permet la présence d'un comique de fond, léger et diffus, qui prête à sourire même en dehors des moments vraiment drôles. Le récit prend ainsi le relai des dialogues dans les genres narratifs que Pagnol a abordés, ce qui démontre la volonté constante de mettre en place une ambiance gaie, joyeuse. On peut trouver de très nombreux exemples de ces petites touches humoristiques parcourant le texte :

Alors, [ma mère] disait avec force : « Surtout, que les enfants ne touchent pas à ça ! »
Elle courait à la cuisine, et revenait avec de l'alcool, de l'eau de Javel, des cristaux de soude, et elle frottait longuement ces épaves.
Il faut dire qu'à cette époque, les microbes étaient tout neufs, puisque le grand Pasteur venait à peine de les inventer, et elle les imaginait comme de très petits tigres, prêts à nous dévorer par l'intérieur.⁵

[...] [Le courtier] ne voulait plus d'œillelets jusqu'en octobre, parce que le mois de mai, qui allait commencer, était un mois détestable entre tous : cinq jours sont annulés par des fêtes de l'Eglise, ce qui fait qu'ils n'ont pas de saint, donc pas de fête à souhaiter ; cinq autres sont consacrés à des saints qui ont des noms extravagants, comme Athanase, Pie, Servais, Urbain, Pétronille, si bien que fort peu de gens les portent ; d'autre part, *au mois de mai, [...] au grand préjudice des fleuristes, les gens meurent bien moins volontiers qu'en décembre !⁶*

³ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 216.

⁴ Mireille Losco-Lena, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 125-126.

⁵ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, op. cit., p. 57 (souligné par moi).

⁶ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, op. cit., p. 45-46 (souligné par moi).

Ayant écrit sur un morceau de papier le nom de Manon il le plaça au milieu de la table, et l'entoura de ses reliques : le petit bout de ruban vert, la pelote de cheveux, un bouton de nacre, trois noyaux d'olives. Puis, il déterra sa précieuse marmite, et cerna le tout d'un rond épais de pièces d'or, comme pour emprisonner Manon dans sa richesse. Puis, afin de renforcer ce charme, il fit sept fois le tour de la table, les mains jointes, *en invoquant la Sainte Vierge, qui fut sans doute bien surprise par ces appels incongrus.*⁷

Tout est question d'équilibre entre ce qui est explicitement dit et ce qui peut en être déduit, comme le rappelle Denise Jardon :

Comme on le voit, le monde du comique est obligatoirement double : l'un, visible, qui dit une chose, et l'autre, en profondeur, où se découvre le non-dit. Il ne suffit pas, pour que le rire éclate, d'aller chercher ce non-dit là où il se trouve et d'en faire le signifié premier ; c'est la juxtaposition [...] des textes patent et latent et cette présence concomitante dans l'esprit du décodeur qui provoquent notamment le rire.⁸

B – UN RÉCIT VALORISANT : LE CAS PARTICULIER DU GENRE NARRATIF

Afin d'approfondir ce rôle de la narration dans la mise en place du comique, il faut explorer plus avant les romans et autobiographies de Pagnol. Comme nous l'avons vu plus haut et comme l'avance Marion Brun, dans les *Souvenirs*, « la narration est moins assumée par le pédagogue que par le personnage-enfant lui-même⁹ [...] ». » Par exemple, dans *Le Château de ma mère*, on peut notamment lire :

Nous n'avions pas de vin à la maison, et ma mère ne voulait pas toucher aux bouteilles sacrées de l'oncle Jules : mais elle conservait dans l'armoire de sa chambre une bouteille de Pernod à l'usage des visiteurs alcooliques.¹⁰

Le choix des mots est bien sûr, en partie du moins, celui de l'enfant ; il est aussi question ici de rappeler l'excessive prudence de Joseph face aux dangers de l'alcool, qui ne boit presque jamais et en livre une image très sombre à ses fils, persuadés que toute consommation d'alcool implique une maladie, l'alcoolisme. Il y a donc, en filigrane, une crédulité enfantine face aux

⁷ *Ibid.*, p. 115 (souligné par moi).

⁸ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles ; Paris-Gembloux : De Boeck Supérieur, 1995, p. 237.

⁹ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 529.

¹⁰ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 205.

dières des adultes, comme lorsque le jeune Marcel, dans *La Gloire de mon père*, confronté à un déménageur ivre, craint de « le voir tomber [...] dans les spasmes de l'agonie¹¹ ».

Brun, rappelant le goût du jeune Marcel pour les romans d'aventure de Fenimore Cooper et de Gustave Aymard, ainsi que de Jonathan Swift (*Les Voyages de Gulliver*) et de Daniel Defoe (*Robinson Crusoé*), met en lien ses centres d'intérêt avec la manière dont se construit la narration des autobiographies de Pagnol :

Ces réécritures de roman d'aventure dénoncent les illusions du petit Marcel avec une distance humoristique. Si l'on ne peut pas véritablement parler de roman d'aventure, c'est parce qu'il y manque un héros, voire même de véritables dangers : les craintes de l'enfant qui exagèrent les obstacles et ses adversaires font de l'aventure un monde affabulé. [...] Sa fugue se révèle une non-aventure, puisqu'il revient au matin sans avoir laissé de traces de son départ. Héros d'aventure parodique, le petit Marcel se déçoit sans cesse lui-même en constatant l'écart entre son courage et la bravoure de ses personnages de fiction. Le point de vue de l'enfant, renforcé par la présence de références de littérature de jeunesse, transforme l'appréhension générique de cette autobiographie, à cheval entre conte et roman d'aventure parodique.¹²

Quoi qu'il en soit, que ce soit dans le roman ou l'autobiographie, le lecteur est en quelque sorte placé à la même hauteur que le narrateur, et surplombe de fait les personnages. On l'observe parfois par l'usage du « on », en tant que pronom indéfini (« il y avait Fernand Cabridan, qu'on avait surnommé à l'école "Grosse tête petit cul"¹³ ») et du « nous », désignant le narrateur (« enfin, le personnage le plus important des Bastides, c'était César Soubeyran, dont nous parlerons plus loin¹⁴ »), au sein du récit, qui le rend à la fois ouvert et intimiste, étant donné que le lecteur peut se sentir inclus dans l'histoire, du moins avoir l'impression d'accéder à une proximité importante avec les personnages ainsi qu'avec le narrateur, qui apparaît clairement comme un conteur.

L'intimité mise en place a pour résultat de créer un sentiment de supériorité directe, du moins de surplomb, qui à la fois résulte de l'éventuel effet comique mis en place, et vient le renforcer. On comprend par exemple les véritables intentions des personnages, même quand ceux-ci tentent de les cacher ou de s'auto-convaincre qu'ils ont raison d'agir comme ils le font ; c'est le cas par exemple d'Ugolin, qui cherche constamment à fuir sa responsabilité dans la mort de « M. Jean », ou lorsque Joseph se perd en exagérations afin de faire taire ses scrupules à l'idée de traverser illégalement des propriétés privées en longeant le canal :

Tout le long du chemin du village il parla à haute voix :

¹¹ *Op. cit.*, p. 95.

¹² Marion Brun, *op. cit.*, p. 531.

¹³ Marcel Pagnol, *Jean de Florette*, *op. cit.*, p. 13 (souligné par moi).

¹⁴ *Ibid.* (souligné par moi).

« Je lui avais dit que c'était dangereux... C'est pas de ma faute, moi j'y suis pour rien... Il l'a bien cherché, son malheur... C'est les livres qui l'ont tué... Il se croyait de tout savoir, et puis, voilà le résultat... Moi, s'il m'avait écouté l'autre jour, ça ne serait pas arrivé... Moi, j'ai la conscience tranquille... »

Mais il pleurait toujours, sans savoir pourquoi.¹⁵

Le samedi suivant, à cinq heures, nous étions devant la première porte. Mon père l'ouvrit d'une main ferme : il était en paix avec sa conscience, car il ne franchissait point ce seuil interdit pour raccourcir une route trop longue, mais pour préserver de la ruine le précieux canal, et sauver Marseille de la sécheresse, qui eût été certainement suivie de la peste et du choléra morbus.

Cependant, il redoutait les gardes.¹⁶

Mais les personnages sont eux-mêmes des conteurs un peu retors, et la narration n'est pas seule à agir sur la réception de l'œuvre. C'est la constatation que fait Marion Brun, toujours au sujet des *Souvenirs* :

[...] Les *Souvenirs* sont saturés de récits qui mettent en abyme un personnage de conteur. Chaque épisode dramatique est redoublé par le conte qui en est fait à la suite, dans un processus humoristique de mise à distance de la parole. Ces prises de parole souvent hyperboliques et déformantes introduisent un contraste avec la narration qui en a été faite et jettent un trouble sur la véracité des événements relatés. [...] La narration des *Souvenirs* apparaît dès lors comme l'une des dérivations fabuleuses de la réalité.¹⁷

Il existe donc un nombre indéfini de récits à l'intérieur du récit principal, comme pour admettre qu'il est finalement impossible de fixer la vérité, de la saisir véritablement à travers une seule et même version d'un événement. Le texte semble ainsi tenir compte de ses propres limites en faisant admettre celles des personnages eux-mêmes, qui ont vite fait de modifier les faits, consciemment ou inconsciemment, afin de les tourner à leur avantage.

Les *Souvenirs d'enfance* constituent là encore un cas particulier dans le trucage de la réalité, étant donné que la vision enfantine des événements est souvent chimérique, exagérée malgré elle, car le rêve se mêle à la réalité. C'est ce que l'on observe notamment lors de la fugue du petit Marcel, qui décide de fuir la rentrée des classes (et donc la fin des vacances) pour vivre en ermite dans les collines. Le narrateur évoque alors ce « don » de l'enfance :

Je me suis souvent demandé comment j'avais pu prendre sans l'ombre d'un remords, et sans la moindre inquiétude, une résolution pareille : je ne le comprends qu'aujourd'hui.

Jusqu'à la triste puberté, le monde des enfants n'est pas le nôtre : ils possèdent le don merveilleux d'ubiquité.

Chaque jour, pendant que je déjeunais à la table de famille, je courais aussi dans la colline, et je dégageais d'un piège un merle encore chaud.

Ce buisson, ce merle, et ce piège étaient pour moi aussi réels que cette toile cirée, ce café au lait, ce portrait de M. Fallières qui souriait vaguement sur le mur.

¹⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, op. cit., p. 257.

¹⁶ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, op. cit., p. 152.

¹⁷ *Op., cit.*, p. 525-526.

Lorsque mon père me demandait soudain : « Où es-tu ? » je revenais dans la salle à manger, mais sans tomber du haut d'un rêve : ces deux mondes étaient de plain-pied.¹⁸

Dans ce second tome des *Souvenirs*, l'auteur ponctue son récit de touches mélancoliques, de regrets, de chagrins d'enfants. Le récit n'en reste pas moins essentiellement comique, mais un nuancier se dessine. La fin des vacances est vécue comme un renoncement à l'Eden enfantin que constituent les Bellons, à une vie simple complètement fantasmée par les rêves et l'innocence. Cet épisode constitue en cela une transition, et appréhende déjà le passage à l'âge adulte, la « triste puberté ».

C – UNE ÉCRITURE INTIMISTE : PAGNOL ET SES *SOUVENIRS D'ENFANCE*

Pour ce qui est de ses autobiographies, Marcel Pagnol porte un regard rétrospectif sur son propre passé loin d'être dénué d'humour. Il s'immerge dans ses souvenirs afin de livrer plus efficacement ses rêves d'enfant dans tout leur irréalisme comique, en tout cas dans toute l'assurance naïve des enfants, comme en témoigne cet extrait :

« Voyons, mon garçon, voyons ! Tu as eu deux très grands mois de vacances...
– Ce qui est déjà abusif ! Interrompt l'oncle. Si tu étais président de la République, tu n'en aurais pas eu autant ! »
Cet ingénieux argument ne me toucha guère, car j'avais décidé de n'aspirer à ces hautes fonctions qu'après mon service militaire.¹⁹

L'auteur conte aussi cette période de transition vers l'âge adulte, qui passe par un apprentissage long et complexe, comportant des étapes parfois saugrenues, burlesques, même quand il s'agit d'enrichir son vocabulaire :

[...] Bouzigue, l'air inspiré, commença le récit des exploits de sa sœur.
Il compara d'abord la vie à un torrent, qu'il faut franchir en sautant d'un rocher à l'autre, après avoir « bien calculé son élan ».
Félicienne, disait-il, avait d'abord épousé un joueur de boules « professionnel », qui la quittait souvent pour aller triompher dans les concours, et c'est à cette occasion que j'appris le mot « cocu ».²⁰

La narration, à hauteur de l'enfant, tient compte de cette évolution en rappelant les premiers états d'esprit de l'enfance, les premières croyances, c'est-à-dire un point de vue

¹⁸ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, op. cit., p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 211.

tranché et totalement partial, dépourvu de complaisance ou même simplement de ménagement, comme quand Marcel désigne l'oncle Jules comme étant un « vieillard²¹ » (il a alors trente-sept ans), ou lorsqu'il considère son cousin avec mépris, très certainement parce qu'il en est jaloux :

Le jeudi après-midi, ma mère nous mena chez la tante Rose, pour savoir ce qu'elle avait décidé. Ce fut une grande déception : elle déclara qu'elle ne pouvait pas « monter à la villa », à cause du cousin Pierre, qui prenait une importance tout à fait injustifiée. Ce pompeur de biberons commençait à bavoter des sons informes, auxquels elle répondait de vraies paroles pour nous faire croire qu'il avait dit quelque chose. C'était un spectacle navrant.

De plus, devant ma mère émerveillée, elle retroussa les babines du petit animal, et nous montrant sur sa gencive un grain de riz, elle affirma que c'était une dent et qu'à cause de cette dent, elle craignait pour lui le froid, le vent, la pluie, l'humidité et surtout l'absence de Gaz.

Nous essayâmes quelques cajoleries, mais sans résultat. Il fallut bien nous rendre à l'évidence : il n'y avait plus de tante Rose.²²

L'agacement du jeune Marcel révèle une focalisation interne, ce que l'on constate notamment à travers la périphrase « pompeur de biberons » ou l'animalisation du cousin Pierre. L'autobiographie transmet une subjectivité double, à la fois celle de l'auteur enfant par cette focalisation interne (les émotions, les sentiments du passé sont ainsi rappelés en même temps que le souvenir lui-même), et celle de l'auteur adulte cherchant à s'amuser, et à amuser, dans cette évocation de son propre passé. Le lecteur est en effet confronté à un texte ambivalent, à la fois ancré dans un présent d'écriture et dans le présent du souvenir. Il semble que, par cette écriture autobiographique, le narrateur se complaît à replonger dans son enfance, à se projeter dans son lui passé.

Ces passages traduisent tout de même le plus souvent une pensée qui n'est jamais véritablement exprimée aux autres, en particulier aux adultes. Le lecteur en sait alors davantage que les autres personnages sur ce que pense le jeune Marcel d'eux, sur cette ironie mordante du regard qu'il porte sur eux (dans l'exemple précédent, la tante Rose n'était point épargnée). Il y a là une espèce de jubilation mise en place pour le lecteur, qui a la possibilité de véritablement retrouver lui-même un regard d'enfant porté sur le monde des adultes, car c'est du côté de l'enfant qu'il est projeté.

Mais l'adulte qui écrit n'est jamais loin ; Marion Brun, en évoquant l'épisode de torture de la mante religieuse dans *La Gloire de mon père*²³, le relève également :

Les termes employés par l'écrivain (« plaisant », « si gracieusement enfantin », « heureuse idée », « spectacle charmant », « jouer ») soulignent le plaisir que prennent les deux frères à la vue de la mort ou de l'agonie des insectes et ironisent sur le charme et l'innocence prétendue de

²¹ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, op. cit., p. 39.

²² Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, op. cit., p. 112-113.

²³ Op. cit., p. 104-109.

l'enfance. La seule leçon que porte ce passage est volontairement cynique ; elle est formulée quelques pages plus tôt par l'écrivain : « Je crois que l'homme est naturellement cruel : les enfants et les sauvages en font la preuve chaque jour ». [...] L'ironie et les leçons paradoxales que propose le texte autobiographique de Pagnol tendent à appeler un autre destinataire que l'enfant.²⁴

Toujours est-il que l'enfant n'est pas mis en position d'infériorité, même si son absence de connaissances sur certains sujets prête souvent à rire pour le lecteur plus expérimenté, comme lorsque Marcel cherche l'origine des bébés, et évoque un « déboutonnage » du nombril pour les faire sortir du ventre de leur mère²⁵. Bien souvent toutefois, c'est nous qui sommes placés à sa hauteur, et qui le suivons dans ses découvertes et ses explorations :

Le petit Marcel, qui découvre le monde provençal, son langage, sa flore et ses habitudes, joue ce rôle de passeur pour le lecteur en initiation. Dans les *Souvenirs*, Pagnol et les membres de sa famille sont, soulignons-le, sans cesse ramenés à leur statut d'estivants par les paysans de la région d'Aubagne.²⁶

D – UN RAPPORT DE COMPLICITÉ

La position du spectateur (ou lecteur) face aux personnages et à l'intrigue est rarement neutre chez Pagnol : le dramaturge (ou narrateur) fait de lui, le plus souvent, un complice des quiproquos ou des malentendus qui sont en jeu. Cela s'opère parfois de façon évidente, parce qu'il en sait toujours plus que la plupart des personnages eux-mêmes. Par exemple dans *César*, lorsque Césariot va rencontrer son père, il fait croire à son entourage qu'il part en vacances chez un ami, Dromard, tandis que son grand-père est persuadé qu'il y a une fille là-dessous ; le chauffeur, censé le couvrir, ignore cependant que Dromard est dans l'intervalle allé rendre visite à Fanny, et que tout le monde à Marseille sait que Césariot a menti : il leur conte au téléphone des parties de boules inventées, et leur rapporte « le bonjour de Mme Dromard » ; le pauvre Dromard, pour sa part, a manqué la lettre de Césariot qui lui expliquait la situation, et essaye vainement de mentir pour lui, trop tard ; enfin Césariot rentre en pensant que son plan a réussi, et est bien surpris de trouver sa mère furieuse à l'idée qu'il ait pu passer huit jours auprès d'une « jeune personne ». Durant vingt minutes de film, aucun personnage n'a réellement toutes les cartes en main pour comprendre ce qui se trame autour de lui : tous se jouent la comédie, se

²⁴ Marion Brun, *op. cit.*, p. 535.

²⁵ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, *op. cit.*, p. 48-52.

²⁶ Marion Brun, *op. cit.*, p. 288.

mentent, et seul le spectateur possède toutes les clés de compréhension, savourant chaque malentendu comique qui découle du secret de Césariot.

Parfois, cette position de surplomb se met plus discrètement en place, par la mise en scène par exemple. C'est le cas dans *Marius*, avec les petits regards que Fanny lance en direction du protagoniste et qui ne laissent pas de doute possible sur la nature de ses sentiments pour le spectateur, ce que ne voit toutefois pas le jeune homme, et qui accentue le comique lors de son altercation avec Panisse. Il n'y a que l'amour pour cacher l'évidence, et rendre compliquée une situation qui est pourtant simple : Marius est amoureux de Fanny et il est jaloux, sans se rendre compte qu'elle fait tout pour qu'il le soit, parce qu'elle l'aime aussi. De son côté, Panisse, si heureux de voir que ses avances ne sont pas rejetées, ne voit pas la manœuvre non plus, et ne comprend pas qu'il est au milieu d'une histoire d'amour qui n'est pas la sienne, et où il n'a (à ce moment-là) que le rôle d'élément perturbateur. Le spectateur devient alors, dans cette séquence²⁷, le complice de Fanny.

Le comique est ainsi souvent accompagné d'un sentiment d'omniscience qui domine l'intrigue et les personnages, ce qui ne manque pas de rappeler ces mots de Jean Emelina : « Rire, c'est, pour une vie ou pour quelques secondes, se sentir dieu²⁸ [...] ». Bien sûr tout quiproquo ou malentendu n'est pas comique, comme lorsque le spectateur voit Mme Mazel brûler la lettre de Jacques plutôt que de la donner à Patricia, qui ne se doute de rien et pense avoir été abandonnée par son amant. On parle alors plutôt d'une ironie dramatique²⁹, qui vient maintenir l'intérêt du public pour l'évolution de l'histoire étant donné qu'il est poussé à attendre, à espérer même, que les personnages en sachent bientôt aussi long que lui afin d'être en mesure de dénouer les nœuds de l'intrigue.

Il peut aussi arriver que le public ne soit tout simplement pas mis dans la confidence, et qu'il n'ait donc pas immédiatement toutes les clés de compréhension de l'intrigue. Dans ces cas-là, le quiproquo ne peut généralement pas susciter du comique, mais plutôt de la surprise, et souvent une surprise dramatique. Cela permet par exemple de mettre brusquement en lumière un aspect sombre de la vie d'un personnage tandis que jusque-là le comique était prédominant, sans doute précisément parce que cet aspect était occulté. C'est le cas à nouveau dans *César*, lorsque Marius vient pour « se justifier » et raconter à son fils, Fanny et César quelle a été sa

²⁷ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:24:55 – 00:31:52.

²⁸ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 69.

²⁹ Au cinéma en particulier, l'ironie dramatique consiste à donner à voir au spectateur un élément (voire une séquence entière) qui restera inconnu d'un ou plusieurs personnages, temporairement ou définitivement.

vie durant ces vingt années durant lesquelles il s'est lui-même exilé de Marseille, afin de ne pas perturber leur vie³⁰ ; il doit alors prouver qu'il n'est ni un « bandit » ni une « fripouille », comme le redoutait Césariot quand il est venu le rencontrer incognito : il se lance dans un récit assez pathétique où il expose ses mauvaises fréquentations, le chômage, la contrebande, la correctionnelle, la pauvreté, mais surtout la solitude qu'il a endurée. La révélation qui est faite à la fin de *Manon des sources* sur la nature du lien de parenté entre César Soubeyran et Jean Cadoret, et par conséquent Manon, est également de ce genre-là : le lecteur acquiert alors brusquement un angle de lecture nouveau sur l'ensemble de l'histoire, découvrant une rancune profonde entre de vieux amants jamais réconciliés, César et Florette.

Toujours est-il que le public est très souvent impliqué dans l'intrigue, que ce soit en tant que spectateur ou en tant que lecteur : Pagnol fait de la plupart de ses histoires une quête de la vérité révélée à l'ensemble des personnages, et fait en sorte que son public y porte tout son intérêt, tant le sort des personnages dépend de cette révélation. L'exemple le plus marquant est celui de *L'Eau des collines* : une fois que la vérité sur la mort de son père est sue dans tout le village et que les coupables (c'est-à-dire ceux qui connaissaient les agissements des Soubeyran et se sont tus) se repentent et avouent leur faute, Manon débouche la source et ramène l'eau au village. Le lecteur, qui l'a suivie dans ses excursions, est amené à constater l'évolution de la jeune fille, qui sait renoncer à sa vengeance dès lors qu'elle a obtenu la vérité que ce dernier connaissait déjà (depuis le premier tome) et dont il attendait qu'elle éclate, afin de punir les assassins de Jean.

³⁰ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 01:46:57 – 02:00:43.

DEUXIÈME PARTIE

MÉCANIQUE DE LA *COMÉDIE DRAMATIQUE* PAGNOLIENNE

Le comique chez Pagnol est en revanche loin d'avoir l'exclusivité. C'est du reste rarement le cas, comme nous l'explique Jean Emelina, même dans des genres aussi tranchés que la comédie elle-même, qui dans sa conception classique offre la certitude d'un dénouement heureux :

[...] avec ou sans masque, le héros comique est très souvent, lui aussi, sinon dans son être moral, du moins dans sa vie, *un personnage qui souffre et qui fait souffrir* [...]. Certes, les dommages à venir seront oubliés, escamotés ou écartés du dénouement, mais, pendant le récit ou la représentation ce sont toujours des tensions, des périls et des souffrances qui nous sont présentés. [...] Dans la comédie, comme ailleurs, tout le monde donne et reçoit des coups.

Il y a donc « de comiques douleurs ». Les œuvres comiques dans leur ensemble, comme la tragédie, le drame ou les fictions pathétiques, sont, elles aussi, la représentation de douleurs et de dommages qui, pour de multiples raisons qu'il importe d'élucider, produisent chez le destinataire un effet *agréable*.¹

Que dire alors de récits, d'intrigues, dont la fin est soudain rendue incertaine, où cet accord tacite entre l'auteur et son récepteur est inexistant ? Toute surprise n'est pas comique, nous l'avons vu. Ainsi plus nous approchons de la fin du film, du livre, de la pièce, et plus l'inattendu prend une dimension inquiétante, car on ne sait pas à quelle issue il pourra finalement nous mener. On craint que certains personnages ne parviennent pas à atteindre leur but (Jean de Florette) ; on craint que d'autres n'arrivent à leurs fins (le Papet et Ugolin). On redoute la rupture irrévocable (Césariot et Marius), l'exclusion sans recours (Angèle) ; etc.

Par ailleurs, même lorsque le dénouement n'inspire pas une réelle appréhension, les scènes ou passages dramatiques peuvent prendre le pas sur le comique, voire lui faire de l'ombre. En principe, ces instants sont provisoires, mais leur coexistence avec le rire est parfois si étroite qu'ils provoquent en nous une violente oscillation, surprenante et pourtant sans équivoque : le rire s'arrête net, ou bien est totalement oublié. Et soudain, alors que le dramatique s'est installé en lieu et place du comique jusqu'à nous accaparer tout entier, le comique refait irruption pour, semble-t-il, tirer à lui la couverture.

C'est ainsi que le travail de Pagnol, émotionnellement ambivalent, ferait presque mentir ce célèbre aphorisme : « Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs, / N'admet point dans ses vers de tragiques douleurs². »

¹ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 36.

² Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant III.

Chapitre 1

Des thématiques dramatiques inattendues dans une « comédie »

A – LA DIFFORMITÉ TRAITÉE EN DEHORS DU COMIQUE GROTESQUE

Le concept ancien du grotesque¹, c'est-à-dire le rire issu de la laideur et de la difformité, a beaucoup influencé la théorisation du rire et du risible, et donc du comique. Certaines conclusions peu glorieuses sur l'origine du risible semblent en être directement inspirées, notamment le sentiment de supériorité inhérent au rire², ou encore des considérations telles que celle de Jean Cohen :

Le rieur, par son rire, signifie sa non-implication dans le monde. Il rompt d'un seul coup son engagement dans un drame qu'il ne prend plus au sérieux. [...] Rire, c'est se moquer. Mais *se moquer*, c'est toujours *s'en moquer*.³

Le rire serait donc lié à un mépris, soit des autres, soit de certaines conventions sociales et morales : dans une idée d'absence de sensibilité qui se trouve dans le sillage de la pensée bergsonienne, le rire est égoïste et ne craint pas de s'attaquer aux défauts du corps. Dans la Préface de *Cromwell*, Hugo nous explique que « le [grotesque prend] tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs », puis que « le grotesque, c'est la comédie⁴ » ; comprenons donc de ce point de vue que les infirmités et les laideurs constituent la comédie.

L'œuvre de Pagnol semble toutefois se départir de cette vision. Si l'auteur a tendance à faire preuve de fascination pour l'infirmité et la difformité, celles-ci sont plus volontiers traitées sur un registre pathétique que comique. Le personnage éponyme de *Jean de Florette* en est l'exemple le plus marquant : cet homme, né bossu, est sans cesse désigné à travers cette particularité physique au village, mais aussi et surtout par Ugolin et le Papet. La difformité est une stigmatisation qui sert à déshumaniser en quelque sorte la victime de l'escroquerie pour les deux hommes. Mais cette déshumanisation n'a pas vraiment de prise sur le lecteur, guidé

¹ Notamment explicité par Hugo dans la Préface de *Cromwell*, et directement hérité de la période baroque.

² Que Pagnol aborde lui-même dans son essai : *Notes sur le rire*, Paris : Éditions de Fallois, 2017 (voir à ce sujet le chapitre 4).

³ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 61, Paris : Seuil, février 1985, p. 53.

⁴ Victor Hugo, la préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, vol. 23, Paris : Édition Paul Ollendorff, 1912 ; en ligne : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face.

par la narration, qui voit surtout le personnage par le prisme de son rôle de père de famille aimant, et d'utopiste invétéré, obsédé par son rêve de nature, de « l'authentique ».

Finalement, cette bosse cache une vérité profondément dramatique, ce qui ne sera révélé qu'à la fin de *Manon des sources* : elle est le témoin direct de la paternité de César Soubeyran, et du désespoir de son amour d'enfance, Florette, d'être tombée enceinte d'un homme parti à la guerre ne répondant pas à sa lettre. On apprend en effet que la bosse résulte d'une succession de tentatives d'avortement qui ont échoué. Et même lorsque le sujet est traité sous un angle grotesque par des personnages qui se permettent parfois d'en rire, il n'en résulte que la mise en relief de leur bêtise, voire de leur profonde méchanceté. Le Papet, à la fin, en vient à constater son aveuglement en ces termes : « *Jamais de prêt [sic] j'ai vu ses yeux que peut être [sic] c'était ceux de ma mère et j'ai vu que sa bosse et sa pène [sic], tout le mal que je lui ai fait*⁵. » La difformité physique renvoie alors à une incapacité à voir correctement le fond des choses, et donc à une vision superficielle dépourvue d'intelligence ; ainsi le rire qui en résulte parfois sonne creux, comme celui de Graffignette : « *Enfin, le bossu est venu. Il a une belle figure, mais aussi une belle bosse. Ces choses-là, ça me fait toujours rire*⁶. » Paradoxalement, la vérité rendue flagrante par le corps malmené est invisible pour les yeux : Pagnol détourne un détail potentiellement risible pour l'alourdir d'un sens dramatique profond, affleurant directement sous la peau. Comme le souligne Thierry Dehayes :

Le personnage du bossu reviendra [...] en plusieurs occasions dans l'œuvre de Marcel Pagnol [...]. Il y a sans doute là l'indice d'un intérêt particulier pour ces malchanceux de la vie, sur [lesquels] Pagnol porte un regard attentif et ému, au-delà de toute exploitation mélodramatique de leur drame.⁷

On retrouve en effet ce personnage dans *Nais* et *Les Secrets de Dieu* ; ce dernier semble d'ailleurs être l'inspiration directe de l'histoire de Jean Cadoret, avec « les tisanes du diable » comme responsables de la malformation de l'enfant non désiré, car non légitime.

Mais par-delà la difformité, la laideur reste éventuellement un sujet comique. La *Trilogie* est truffée de ces moqueries faciles, mais non moins efficaces, puisqu'en cherchant à pointer du doigt le défaut visible, elles révèlent l'état d'esprit du moqueur, et c'est cette association entre la moquerie et sa motivation révélée qui provoque le rire. Lorsque Marius décrit avec

⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 279. L'extrait est issu d'une lettre rédigée par le Papet, d'où les nombreuses fautes d'orthographe, qui sont volontaires.

⁶ Marcel Pagnol, *Jean de Florette*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 83.

⁷ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 190 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

hilarité Panisse comme « un homme qui a les yeux plissés comme les côtés d'un soufflet⁸ », on ne voit que trop bien sa volonté d'évacuer la jalousie qui montait visiblement en lui face à la nouvelle de la demande en mariage de Fanny ; son incrédulité est ainsi aussi comique que la comparaison moqueuse et inattendue qu'il fait entre Panisse et cet objet fripé. Il en va de même quand César dit sans ménagement à Panisse, comme pour le remettre à sa place : « Marius il est fou, mais pas au point d'être jaloux d'un homme de ton âge. [...] Mais tu t'es pas regardé. On dirait une vieille macaque, allons⁹. » César du reste, cherche souvent à rabaisser l'ego de son ami ; ainsi en vient-il à se moquer de son ancienne petite-amie – Marie-Frisette – et de ses yeux qui louchaient, avec force mimiques, tandis que Panisse préfère dire qu'elle avait une « coquetterie dans l'œil¹⁰ ». La moquerie qui vise le physique est une bassesse, mais elle en devient réellement comique lorsqu'elle révèle une intentionnalité autre que celle de blesser gratuitement son sujet : le rire change discrètement d'origine, et le rieur, ne participant pas à un lynchage pur et simple, trouve un éventuel sentiment de supériorité envers le moqueur plus qu'envers le moqué. Ainsi lorsque cette dernière scène tourne à la dispute violente et que le rire se perd, celui-ci a tout de même déjà posé les enjeux de la confrontation entre les deux hommes : il s'agit de prendre l'ascendant sur l'autre afin d'obtenir la main de Fanny, l'un pour lui-même, l'autre pour son fils.

Il y a en tout cas une ambiguïté du thème grotesque, ce qui démontre que Pagnol ne traite pas tout sous l'angle comique. Heureusement d'ailleurs, car cela prévient la pauvreté des intrigues : nous entrons dans le vif de notre sujet.

B – HONNEUR DE LA FEMME ET PRESSION FAMILIALE

Autre grand thème de la comédie traditionnelle, la vie sentimentale de la jeune fille, voire de la femme, est là encore repris par Pagnol avec différentes visées émotionnelles : elle y est bien souvent mêlée à des questions plus graves que la simple amourette menant naturellement à la fin heureuse du mariage, comme la question de l'honneur familial, ou celle de la réputation personnelle. La première prend bien sûr davantage de place que la seconde, en cela qu'elle engendre une pression sur la jeune fille, de laquelle dépend l'image de sa famille entière, quand

⁸ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:29:45.

⁹ *Ibid.* ; 00:41:12 – 00:41:29.

¹⁰ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 01:12:06 – 01:12:25.

le garçon reste, lui, seul responsable de ses actes ; cette vision très patriarcale est celle de la Provence traditionnelle que dépeint Pagnol avec justesse, comme le souligne Marie-Françoise Attard-Maraninchi dans son article « Histoires d'amour, histoires de honte : Pagnol et les filles perdues¹¹ ». Elle résume ainsi ce rapport inquiet et inquiétant vis-à-vis de la sexualité féminine : « La pureté sexuelle de la fille est traitée avec pudeur, comme un bien précieux parce qu'elle intègre l'honneur du groupe familial¹². »

Le sujet de la fille perdue est sans doute le plus récurrent chez notre auteur, notamment autour des personnages de filles-mères, assez largement représentés : les trois plus marquantes sont bien sûr Fanny, Angèle et Patricia, mais on en retrouve également dans *Les Secrets de Dieu* et *Manon des sources*¹³. Plus largement, les femmes désavouées par leur famille, ou dont la réputation est sulfureuse voire entachée, sont également très présentes : Zoé dans la *Trilogie*, la tante de Patricia dans *La Fille du puisatier*, Aurélie dans *La Femme du boulanger*, Suzy dans *Topaze*.

Un tel engouement n'est pas le fruit du hasard, et force est de constater que la plupart des personnages féminins subissent chez Pagnol une importante pression morale, avant et après que *la faute* a été commise. Toutes succombent malgré les avertissements, par amour, et en payent le prix ; cette punition avant tout familiale, et éventuellement sociale par la suite (quand le secret finit par être révélé ou sous l'effet des rumeurs), est systématique, et ne sollicite pas le comique la plupart du temps, car le sujet est devenu brusquement trop grave pour en faire l'objet :

La honte fait intervenir ces valeurs morales qui déclenchent une double conséquence : culpabilisation devant la faute et punition pour obtenir le pardon éventuel. La souffrance est présentée comme le rachat ou l'expiation qu'il convient d'accepter après cette déviance indigne d'une jeune fille [...].¹⁴

Il semble par ailleurs presque impossible d'échapper à ce jugement général, bien qu'indiscret, opéré par la communauté : le retour d'Aurélie au village dans *La Femme du boulanger* est saugrenu, étant donné que les habitants sont contraints de se cloîtrer pour ne pas l'accabler de honte et la décourager de rejoindre son mari ; toutefois une didascalie indique :

¹¹ Marie-Françoise Attard-Maraninchi, « Histoires d'amour, histoires de honte : Pagnol et les filles perdues », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 71-75.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ Avec, nous l'avons vu dans la section précédente, le personnage de Florette, la mère de Jean.

¹⁴ Marie-Françoise Attard-Maraninchi, art. cit., p. 74.

« *Les persiennes sont fermées, tout le monde est aux fenêtres, essayant de regarder par des trous. Dans un grand silence, on entend les sabots du cheval qui ramène la pécheresse*¹⁵. »

Ainsi, l'orientation que prend le traitement de l'intrigue fait que la compassion l'emporte sur le jugement chez le lecteur ou le spectateur ; ce jugement est plus volontiers porté par des personnages qui, eux, ne sont pas à l'abri de redevenir comiques voire ridicules, ce qui ne manque pas de proposer une remise en question de la punition, étant donné que le rire épargne la victime pour s'abattre sur ses « bourreaux », ou plutôt ses censeurs¹⁶. Dans *Marius*, alors qu'Honorine vient de découvrir la liaison de Fanny et parle de la tuer tout en pleurant toutes les larmes de son corps, César lui remémore malicieusement sa propre liaison avec le père de Fanny avant qu'ils ne soient mariés ; la réponse de cette dernière provoque l'hilarité de son interlocuteur : « Non non, c'était pas la même chose ! D'abord nous habitions sur le même palier : y'avait que le couloir à traverser¹⁷ ! » Finalement, le comique est permis du moment où il est démontré qu'aucun personnage n'échappe au jugement qu'il imposait aux autres : les parents ont été jeunes et ont commis les mêmes erreurs que leurs enfants, jusqu'à un certain point¹⁸. Aussi quand Fanny surpasse malgré elle les erreurs de sa mère en portant un enfant illégitime, la colère de celle-ci la dépasse totalement. Attard-Maraninchi relève alors un tout autre type de caricature que celui précédemment abordé¹⁹, une caricature non-comique dont les enjeux sont selon elle ceux de la *tragi-comédie* :

La caricature des personnages contribue à distribuer les rôles : Honorine se présente en accusateur, Fanny en victime prête à assumer la punition et Claudine en défenseur dont les disproportions tendent à traduire l'issue heureuse de la tragi-comédie [...].²⁰

Cette scène est en effet perdue entre le rire souvent rendu impossible et les ressorts comiques pourtant bien présents, mais détournés à d'autres fins. Les contradictions des personnages peuvent donc aussi être un ressort dramatique, comme lorsque Honorine balance entre sa colère et son amour maternel, brandissant un balai avant de s'affoler en voyant Fanny s'évanouir. Il en va de même pour l'exagération, les emportements et les revirements d'opinion sur la situation, pourtant caractéristiques du comique pagnolien, mais qui trouvent ici une autre voie, un autre angle de lecture. La scène donne l'impression d'être confrontée à un comique incapable d'aboutir : les ingrédients sont là, mais leur goût est amer, car la détresse dans

¹⁵ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 178.

¹⁶ Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la partie III, chapitre 1.

¹⁷ *Op. cit.* ; 01:34:24 – 01:34:33.

¹⁸ Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans la partie III, chapitre 2.

¹⁹ Voir partie I, chapitre 2-A.

²⁰ *Art. cit.*, p. 74.

laquelle se trouve Fanny est trop grande. Parfois il point toutefois, comme avec l'avis porté sur le docteur Venelle qui passe de : « Un bon docteur, un savant celui-là... », à : « Le docteur Venelle, le docteur Venelle ! Il est gaga, il a cent ans²¹ ! »

Le sujet de la tante Zoé est encore plus problématique, en cela qu'il n'est jamais traité sur le même ton. C'est tantôt un sujet d'inquiétude, tantôt de menace, tantôt de moquerie légère, tantôt de moquerie méchante ; mais c'est aussi et surtout un sujet dramatique lorsque César en raconte l'histoire dans son entier vers la fin de *Marius*²². Pagnol prône la diversité des points de vue afin d'enrichir émotionnellement le sujet : par la pluralité des jugements, il propose une multiplicité de tonalités venant entourer la *filles des rues*, tant du côté comique que dramatique.

Toujours est-il que la tache est faite pour la vie. Zoé est sans cesse évoquée pour ses fautes passées, ou bien présentes, bien que l'on ne comprenne jamais très bien si elle est vraiment devenue prostituée et continue d'exercer, ou si ce n'est qu'une exagération amplifiée par la rumeur. Dans *César*, Césariot lui-même reprochera à Fanny sa propre naissance en s'offusquant de son amour pour Marius, ce qu'elle relève en ces termes : « Si je ne l'avais pas aimé mon tout p'tit... tu ne serais pas là pour me le reprocher²³. » La tante de Patricia reste, longtemps après son passé trouble, une femme de mauvaise vie pour son propre frère. Angèle manque d'être assassinée par son père au moment où elle cherche à échapper à sa punition excessive, une séquestration avec son nourrisson pour une durée indéterminée et qui semble ne jamais devoir finir.

Bien sûr il y a des personnages ouverts d'esprit, notamment du côté masculin, qui aident ces jeunes filles en perdition ; mais sans eux, il semble que l'on sombrerait inexorablement dans le drame pur : Panisse sauve la réputation de Fanny en l'épousant, Félipe convainc le puisatier de se réconcilier avec sa fille, Saturnin et Amédée aident Angèle et Albin à s'enfuir²⁴... L'équilibre entre comique et drame est donc souvent ténu.

C – LES DÉSILLUSIONS DU RÊVE BRISÉ

En 1666 était représentée pour la première fois la pièce du *Misanthrope* de Molière. Officiellement considérée comme une comédie, des relectures ultérieures considérèrent qu'elle

²¹ Marc Allégret, *Fanny*, *op. cit.* ; 00:47:20 – 00:49:22.

²² *Op. cit.* ; 01:44:29 – 01:47:00.

²³ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 00:53:07 – 00:53:15.

²⁴ Dans l'adaptation de Giono que Pagnol propose dans *Angèle*.

pouvait être lue en tant que drame, en cela qu'elle finissait sur l'échec d'un idéal humain profondément juste et louable. Le rêve brisé d'Alceste, à la fois amoureux, sociétal et humain, trouble la lecture de la pièce encore aujourd'hui.

Que dire alors de *Topaze* à ce sujet ? Cette pièce est sans aucun doute la plus ambiguë de l'œuvre pagnolienne, avec un personnage idéaliste dont le rêve naïf d'honnêteté innée chez l'homme est renversé, jusqu'à faire de lui un être cynique et immoral. L'intrigue opère un revirement aussi inattendu que lourd de sens dans le traitement du comique, qui s'estompe d'ailleurs peu à peu au cours de la pièce, au cours de la métamorphose du personnage. Le comique initial est celui que Bergson définissait comme « l'effet de la distraction » dont la cause spécifique est « l'esprit de chimère » :

[...] Sans doute une chute est toujours une chute, mais autre chose est de se laisser choir dans un puits parce qu'on regardait n'importe où ailleurs, autre chose y tomber parce qu'on visait une étoile. C'est bien une étoile que Don Quichotte contemplait. Quelle profondeur de comique que celle du romanesque et de l'esprit de chimère ! Et pourtant, si l'on rétablit l'idée de distraction qui doit servir d'intermédiaire, on voit ce comique très profond se relier au comique le plus superficiel. Oui, ces esprits chimériques, ces exaltés, ces fous si étrangement raisonnables nous font rire en touchant les mêmes cordes en nous, en actionnant le même mécanisme intérieur, que la victime d'une farce d'atelier ou le passant qui glisse dans la rue. Ce sont bien, eux aussi, des coureurs qui tombent et des naïfs qu'on mystifie, coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie. Mais ce sont surtout de grands distraits, avec cette supériorité sur les autres que leur distraction est systématique, organisée autour d'une idée centrale, – que leurs mésaventures aussi sont bien liées, liées par l'inexorable logique que la réalité applique à corriger le rêve, – et qu'ils provoquent ainsi autour d'eux, par des effets capables de s'additionner toujours les uns aux autres, un rire indéfiniment grandissant.²⁵

Toutefois, si au début de l'histoire *Topaze* nous évoque Don Quichotte, il finit par nous rappeler le personnage de Knock²⁶. Aussi la transformation de « l'esprit de chimère » en un esprit calculateur s'apparente à une perte de valeur qui évoque directement la différence qu'Alfred Stern concevait entre le rire et les pleurs :

On rit des valeurs dégradées, mais on pleure les valeurs menacées, perdues ou, encore, les valeurs irréalisées ou irréalisables.

Si tout rire du comique est l'expression instinctive d'un jugement de valeur négatif concernant une dégradation de valeurs, tous les pleurs sont l'expression instinctive d'un jugement de valeur positif sur des valeurs menacées, perdues, irréalisées ou irréalisables.²⁷

Il semble donc évident qu'il ne s'agit pas d'une simple comédie, même si Pagnol affirmait ceci au sujet de *Topaze* :

²⁵ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014, p. 18 ; en ligne : <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/catalog/book/docid/45000653>.

²⁶ Personnage éponyme de la pièce de Jules Romains, *Knock ou le Triomphe de la médecine*.

²⁷ Alfred Stern, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris : Presses universitaires de France, 1949, p. 56.

Il est vrai que le sujet de la pièce est, dans le fond, assez triste, et que la conclusion, très immorale en apparence, laisse paraître une assez profonde amertume. Mais c'est l'amertume de la comédie humaine et le texte ne se prête à aucun moment à une interprétation tragique.²⁸

Toujours est-il que, d'une certaine manière, Topaze réalise ses rêves à la fin de la pièce, étant donné qu'il obtient (malhonnêtement mais effectivement) les palmes académiques, l'aisance financière et une femme qui lui plaît ; simplement l'accomplissement s'accompagne d'une perte de l'idéal humain et de désillusions profondes. On retrouve quelque chose de semblable dans *Le Schpountz*, où Irénée devient un acteur célèbre mais voit son rêve d'incarner des rôles sérieux s'envoler, n'étant capable que de faire rire son public, ce qu'il perçoit de prime abord comme le comble de la disgrâce.

Il y a donc des réalisations partielles de rêves, responsables de profondes remises en question chez les personnages du sens qu'ils donnaient à leur existence. C'est plus particulièrement le cas chez Marius, qui rêvait de prendre la mer, et qui finalement n'y a pas trouvé ce qu'il cherchait. On le comprend fort bien dans sa conversation avec Fanny, vers la conclusion du second volet, où tous deux s'efforcent d'affirmer l'inverse de ce qu'ils pensent vraiment, par fierté, dans un échange qui laisse une large place aux silences, aux non-dits, et aux regards fuyants :

Marius [...] Lui il a cette envie tu sais... L'envie du loin...

Fanny Et tu l'as plus toi maintenant cette envie ?... Alors tu n'es pas heureux sur la mer...

Marius On est toujours heureux quand on est là où on a voulu aller, si on disait qu'on est malheureux ça prouverait qu'on a été bien bête, pas vrai ? Je suis très heureux au contraire... Et toi, tu es heureuse ?

Fanny Oh oui Marius, j'ai un bon mari...²⁹

Or, une certaine fatalité pesait sur Marius, étant donné ces confidences de Marcel Pagnol à la journaliste Edith Mora (en présence de Gabriel d'Aubarède) sur la genèse du personnage :

Marius ! Mais je ne l'ai pas inventé ! Tu te rappelles d'Aubarède ? Louis Brauquier qui nous rebattait les oreilles, à Marseille, avec sa mer, ses îles, ses bateaux... On se moquait de lui : il ne partait jamais ! Tous les jours il allait gratter son papier dans un bureau... Et puis un jour, il est parti... Tu sais que je l'ai revu ?.. Il est rentré définitivement. Parce que, là-bas en Australie, quand il est arrivé, tu sais ce qu'il a fait ? Eh bien, il est entré dans un bureau et il s'est mis à gratter toute la journée ! Et pendant vingt ans... Alors, vous voyez, mon Marius, je n'ai eu qu'à le regarder, qu'à l'écouter et à écouter d'autres autour de moi.³⁰

²⁸ Marcel Pagnol, préface de *Topaze*, dans *Œuvres complètes I : Théâtre*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, p. 323.

²⁹ Marc Allégret, *Fanny*, *op. cit.* ; 01:38:42 – 01:39:11.

³⁰ *Nouvelles littéraires*, 16 juillet 1959, cité par Robert Maumet dans « Louis Brauquier et le personnage de Marius », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 25.

Ainsi le destin que rencontre Marius, il le doit avant tout à son pendant réel, qui, d'une certaine manière, est le modèle incontournable de son impasse existentielle : le voyage n'est pas un sauf-conduit, et cette révélation, comme un coup du sort, s'ajoute ainsi à cette fatalité première que décelait Marion Brun dans *Marius* :

Si l'on ne trouve pas le suicide d'un ou des protagonistes, l'évanouissement de Fanny qui conclut la pièce ressemble à une mort métonymique. Le désir de navigation, la folie de la mer, nouveau *fatum*, vient déterminer le destin de Marius. Le bateau qui l'emporte *La Malaisie* porte bien son nom : il s'agit du navire du malaise, de la maladie qui habite le personnage.³¹

Sur ce sujet, nous aurions pu citer encore bien d'autres exemples, comme Jean de Florette et son rêve champêtre autour de son élevage de lapins (dont l'échec tragique le mènera à la mort), ou comme Aimable, le boulanger, voulant garder intacte l'image qu'il a de sa femme, qu'il considère être une femme vertueuse et parfaite (il refusera jusqu'au bout cette vérité qu'elle ne l'est pas tout en ayant conscience, paradoxalement, ce qui marque la volonté tenace de s'accrocher à son rêve, celui du mariage parfait en l'occurrence). Angèle, enfin, avec son rêve d'amour qui la conduit à la prostitution, nous entrouvre un nouveau topos au potentiel à la fois comique et dramatique, celui de l'amour impossible...

D – L'AMOUR IMPOSSIBLE

Dans le traitement de ce topos, plusieurs cas de figures sont à dénombrer. Le plus proche de la comédie traditionnelle est celui de deux personnages qui s'aiment mais ne peuvent être ensemble. Le sujet est une constante de la *Trilogie* : dans *Marius*, le jeune homme quitte celle qui l'aime (et qu'il aime aussi) pour assouvir sa passion du voyage ; dans *Fanny*, le mariage de nécessité auquel s'est soumise la jeune fille, tombée enceinte, les empêche de vivre ensemble et de former une famille heureuse avec leur fils malgré le retour de Marius ; enfin dans *César*, la mort du mari vingt ans plus tard n'apparaît pas suffisante de prime abord à Marius pour pouvoir épouser Fanny, car il voit dans leur différence de classes sociales un obstacle insurmontable à leur bonheur (toutefois, César et Césarot les feront changer d'avis, et la fin heureuse est esquissée à la fin du film). Si l'on considère la *Trilogie* dans son ensemble, cette

³¹ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 310.

fin heureuse rappelle bien évidemment celle de bon nombre de comédies classiques, où après les tourments et les obstacles, le couple d'amoureux est finalement réuni. Toutefois dans ce cas présent, les obstacles sont loin d'être anodins (l'enfant illégitime étant un sujet grave et impossible à évacuer), et durent dans le temps. Les amoureux seront réunis en effet, mais au bout de deux longues décennies durant lesquelles ils auront vécu séparés, ce qui donnera l'impression à Fanny d'avoir perdu les plus belles années de sa vie, un sacrifice dont il est impossible de la dédommager ; elle le résume avec éloquence à son fils lorsqu'il lui reproche de songer encore à son premier amour :

Césariot Ah tu l'aimes encore, tu l'as toujours aimé !

Fanny Égoïste ! Égoïste... Oh tu as raison d'ailleurs va, rien n'est plus égoïste qu'un enfant. Tu as commencé par prendre mon sang pour faire le tien. Pour que ta petite vie devienne forte. Et puis tu as mangé mon lait. Tu m'as réveillée chaque nuit. Tu m'as tenue en esclavage, pour ta première dent, pour ta coqueluche, pour ton certificat d'études, pour ta scarlatine, pour ton baccalauréat. Tu m'as tout pris. Ou plutôt je t'ai tout donné... Même les enfants que j'aurais pu avoir... [...] C'est toi qui m'as forcée à épouser Honoré ! Tu m'as fait perdre mes autres enfants, ceux que mon vieux mari n'a jamais pu me donner. Moi, je n'ai pas vécu. Ma vie s'est réduite à t'écouter grandir. Et tu me reproches maintenant ce qui s'est passé avant ta naissance ? Mais avant ton premier cri, je n'étais pas une mère ! J'étais une femme, comme les autres ! J'en avais le droit. J'ai eu dix-huit ans moi aussi ! Ne me méprise pas parce que ma vie a commencé par une belle, une merveilleuse histoire d'amour, où rien n'a manqué pas même les larmes, et pas même le goût du péché... !

Césariot, scandalisé Le goût du péché ?! Et toi, toi tu parles de ces choses avec une sorte de regret ?!

Fanny J'ai payé ma faute assez cher pour avoir le droit de l'aimer !³²

Le mariage d'amour se fera en effet à la suite d'un autre mariage, un mariage de raison et presque forcé, celui de Fanny avec Panisse, précipité par sa mère afin de les sauver de la honte de l'enfant sans nom. Et bien que Panisse refuse d'être une entrave au bonheur de celle-ci, son attachement de père pour Césariot l'empêchera de la laisser partir avec l'enfant, ce qui équivaut finalement à la forcer à rester, bien qu'il soit extrêmement compréhensif envers cet amour qui sabote son bonheur conjugal³³.

Dans *La Fille du puisatier*, l'amour impossible se manifeste là encore par le départ de l'homme, à l'exception que ce départ ne se fait pas cette fois-ci de son plein gré : Jacques est mobilisé en Afrique au début de la Seconde Guerre mondiale. La guerre devient l'obstacle, mais il n'est pas le seul, étant donné que la mère du jeune homme brûle la lettre qu'il avait adressée à Patricia. Une trame qui rappelle l'histoire de Florette et César dans *L'Eau des collines* : César parti pour la guerre (en Afrique là encore), la lettre de Florette lui annonçant qu'elle est enceinte de lui se perd, et rend leur mariage impossible. La lettre perdue vient

³² Marcel Pagnol, *César*, op. cit. ; 01:35:10 – 01:36:43.

³³ Il s'agit-là du dénouement de *Fanny*.

symboliser le lien rompu, l'amour réciproque aboli par le hasard ou les mauvaises intentions de personnages intermédiaires, mauvais messagers nuisant au bon déroulement de l'histoire d'amour ; la guerre en est ici la première responsable, car elle provoque l'éloignement rendant nécessaire la correspondance faillible. Le retour de Jacques, que tout le monde croyait mort, rétablit le lien entre les amoureux, qui ne dépendent plus alors de la bonne volonté de leurs parents pour être ensemble ou non ; toutefois ces retrouvailles se font *in extremis*, et l'issue dramatique n'est évitée que par miracle.

Mais l'amour impossible peut aussi se résumer à un amour à sens unique. C'est le cas dans *Angèle*, où la jeune fille suit un homme qui la manipule et ne l'aime pas en réalité, tandis qu'un autre, Albin, l'aime en secret et ne peut la retenir. Ce triangle amoureux est la source du malheur d'Angèle, devenue prostituée et mère d'un enfant sans nom, et d'Albin, dont la mélancolie amoureuse ne le quitte pas même après le départ de celle-ci, mais ils finiront toutefois par être réunis, bien que l'arrêt du malheur ne signifie pas la gaieté, encore moins le comique : le soulagement du dénouement *heureux* ne s'accompagne pas nécessairement d'une véritable tonalité *joyeuse*.

Dans *La Femme du boulanger*, le bonheur conjugal semble impossible en raison d'un amour à sens unique d'un mari envers sa femme. Certes, le personnage du cocu est habituellement plutôt un personnage comique ; toutefois, l'amour presque désespéré d'Aimable pour Aurélie dilue ce comique. Sa détresse dépasse le cadre de la comédie, et cela tient très certainement au fait qu'il n'incarne pas un jaloux, un mari possessif puni pour ses mauvais côtés : c'est un homme aimant éperdument sa femme, qui lui a longtemps fait la cour avant de l'épouser, et qui s'obstine à ne jamais lui faire le moindre reproche. Son entêtement quant à la vertu de son épouse, qu'il croit intacte selon ses dires, prend alors un double sens de lecture : du point de vue comique, on peut voir en lui un personnage naïf, presque idiot, étant donné que l'évidence même ne parvient pas à lui faire réaliser la réalité ; c'est ce que résume Barnabé dans la réplique suivante :

BARNABÉ

Moi aussi, ça me fait rire, qu'est-ce que vous voulez ? Cet homme-là qui s'amène, tout fier de sa femme, et la garce qui s'en va le premier jour, avec un berger piémontais, et lui qui ne veut pas le croire... Je ne dis pas que ça soit tordant, mais enfin, quoi, ça porte à rire... c'est joyeux.³⁴

Il est également possible de voir que cette naïveté est un moyen pour le personnage de se protéger : sa femme ne l'aime pas, l'a épousé par dépit, et l'a trompé à plusieurs reprises, une

³⁴ *Op. cit.*, p. 93.

situation douloureuse en somme pour l'amoureux ; aussi, tel Don Quichotte, il se crée une image de ce qu'il aimerait que la réalité soit. On se situerait alors dans un comique plus modéré. Mais d'un point de vue franchement dramatique, on peut aussi voir dans cette obstination la preuve d'un amour pur qui met l'être aimé au-delà de toute considération morale ou orgueilleuse, ce qui est la marque d'un sacrifice de soi assez noble ; ce ne serait plus alors de la naïveté simple, mais un désir de s'auto-convaincre par égard pour l'être aimé, mettant à l'œuvre une présomption d'innocence poussée à l'extrême proportionnellement au respect qui lui est porté. Du moment où la volonté prend le pas sur l'inconscient, le comique s'estompe, car il n'est aucunement question d'une volonté de faire rire de lui ou de sa femme chez Aimable. Certes, Aimable réclamera qu'on lui ramène Aurélie sans laquelle il ne se sent plus capable de vivre. Mais c'est avant tout l'inquiétude qui le ronge quand il l'évoque³⁵, et la fuite du berger, abandonnant Aurélie aux villageois, lui donnera raison : cette fugue ne lui apportera ni le bonheur, ni la sécurité.

En somme, s'il est vrai que l'amour impossible peut éventuellement être un topos de la comédie, dans ces cas précis, nous voyons bien que ce n'est pas vraiment l'usage qui en est fait chez Pagnol : le problème se révèle souvent insoluble pendant longtemps (des mois, des années, quand ce n'est pas pour toujours). Ugolin dans *Manon des sources* en vient même, pour sa part, à se suicider : mais si le thème de la mort semble immédiatement et irrémédiablement dramatique, la nuance est là encore permise chez notre auteur.

E – LA MORT

Dans son livre *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Mireille Losco-Lena fait le constat que

pour une majorité de la population, le comique est d'abord envisagé comme un divertissement sans consistance, et l'euphorie du rire apparaît plus comme un refus ou un « remède » de la réalité que comme l'un de ses modes possibles d'appréhension³⁶

ce qui explique la raison pour laquelle *mort* et *comique* apparaissent généralement comme de parfaits antonymes.

³⁵ *Ibid.*, p. 118 : « D'abord, c'est pour sa santé. Cet homme-là ne va pas s'occuper d'elle ! Il va la laisser prendre froid... Sur un cheval volé, à quatre heures du matin ! Aurélie, Aurélie, où tu es ? Couvre-toi au moins... »

³⁶ Mireille Losco-Lena, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 11.

Or la mort est un thème qui n'est pas soigneusement évité par Pagnol ; au contraire. Il en est presque toujours question, dans chacune de ses œuvres, que ce soit de front, avec la mort effective d'un des personnages par exemple, ou en arrière-plan, auquel cas le sujet se contente d'être évoqué, à des fins plus ou moins dramatiques.

La mort dans tout ce qu'elle a de brutal et d'inattendu apparaît inopinément à la fin du *Château de ma mère*. L'avant-dernier chapitre opère en effet un saut dans le temps pour évoquer le triste destin d'Augustine, de Paul et de Lili, des morts prématurées auxquelles le lecteur n'a pas été préparé, à l'instar semble-t-il du narrateur, c'est-à-dire de l'auteur lui-même. La conclusion de ces annonces funèbres est d'une rude franchise :

Telle est la vie des hommes. Quelques joies, très vite effacées par d'inoubliables chagrins.
Il n'est pas nécessaire de le dire aux enfants.³⁷

Ainsi, le dénouement heureux de l'épisode du château est coupé court par l'annonce d'autres dénouements, ceux de la vie elle-même, comme pour signaler que tout bonheur est provisoire et que la mort est toujours la seule et unique issue. L'aspect autobiographique de l'œuvre ne manque pas, par ailleurs, de teinter ces propos d'une mélancolie inconsolable.

Jacques (dans *La Fille du puisatier*) manque de peu de subir le même sort que Lili, mort durant la guerre. Dès lors qu'il est officiellement *tombé pour la France*, bien que cette information soit fautive, Patricia et son fils sont à nouveau considérés comme des êtres humains à part entière, et non plus comme des parasites : les Mazel viennent les voir, avec respect et une culpabilité de rigueur, et se proposent de participer à l'éducation du petit-fils qu'ils avaient violemment rejeté auparavant. Patricia dira alors au sujet de Jacques : « Sa mort a presque racheté ma faute³⁸. » Et dans une éloquence toute patriotique, elle répondra à Mme Mazel, désolée par la défaite de la France rendant inutile la mort de son fils :

PATRICIA

Si tous nos hommes revenaient demain, tous sans exception... S'ils revenaient vaincus, 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 ils l'ont prouvé : les morts des batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus.³⁹

La mort du soldat prend alors une haute valeur métaphysique empreinte de solennité : dans un tel élan de quête de sens, l'ironie ne semble plus permise. Mais ce n'est pas toujours le cas :

³⁷ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 214.

³⁸ Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 205.

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

dans *Les Marchands de gloire*, Blanchet a perdu son fils, Henri, que l'on croit mort à Verdun ; six ans plus tard, grâce à la considération et aux honneurs qui sont rendus à Henri, il est sur le point de devenir député (puis ministre), alors que son fils refait surface, partiellement amnésique mais bien vivant. Loin d'une ode à la vie triomphant sur la mort, la conclusion de la pièce est amère : Blanchet convainc Henri de ne pas reparaître et de s'exiler afin de lui permettre de conserver son avancement, qu'il doit seulement au fait d'être le père d'un héros mort pour la patrie. Pagnol nous confronte alors à de l'ironie, mais si sombre qu'elle en perd tout potentiel comique.

Le meurtre est également abordé dans certaines œuvres. Dans *Naïs*, Micoulin, rendu fou et décidé à tuer Frédéric, va jusqu'à menacer sa fille de tuer tout le monde si elle ne le laisse pas accomplir sa vengeance sur le garçon qu'elle aime. Le meurtre est également omniprésent dans *L'Eau des collines*, d'abord avec le meurtre accidentel de Pique-Bouffigue (dû à un coup de sang du Papet), qui était lui-même le meurtrier – avec préméditation cette fois – de Siméon, un habitant du village rival des Bastides Blanches : ces meurtres sont narrés dès les premiers chapitres de *Jean de Florette*, et annoncent déjà, en quelque sorte, le meurtre indirect de Jean, poussé à bout par l'acte malhonnête de ses voisins qui ont bouché sa source. Manon les traitera explicitement d'« assassins » dans le second tome⁴⁰. Des meurtres parfois opportunistes qui ne peuvent que nous faire partager l'opinion de Joseph, formulée ainsi à Bouzigue dans *Le Château de ma mère* : « Tu me permettras de regretter qu'en ce monde, le vice soit trop souvent récompensé⁴¹ ! » Mais le meurtre finit toujours par se payer, en quelque sorte : Ugolin est rongé par la culpabilité, César Soubeyran s'apercevra des années plus tard qu'il a provoqué la mort de son fils, le père de Naïs se tue en cherchant à tuer autrui.

Le thème du suicide est plus encore évoqué chez Pagnol, voire abordé de manière effective. Pour en revenir à Ugolin, son amour désespéré pour Manon le conduit à se pendre ; on retrouvera alors cousu sur sa poitrine le ruban vert de la jeune fille, preuve de sa raison dérangée par sa passion, et peut-être aussi responsable, par l'abcès engendré, de sa folie amoureuse et suicidaire : le doute subsiste à ce sujet. Il n'en reste pas moins que le suicide par pendaison est une autre constante chez Pagnol. Dans *La Femme du boulanger*, le prédécesseur d'Amable a été retrouvé pendu dans sa cave ; et lorsque la situation du nouveau boulanger, cocu, apparaît à tout le village comme un plaisant sujet et qu'il tente de se pendre à son tour, Casimir lui dit tout en l'empêchant de sauter de son tonneau :

⁴⁰ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, op. cit., p. 196.

⁴¹ Op. cit., p. 212.

CASIMIR (*qui lui saisit une jambe*)

Ecoute, boulanger, laisse-nous te parler d'abord, tu te pendras après, si tu veux... Ecoute, tout ce qui t'arrive, tu le prends pas du bon côté... [...]

Si tu faisais un tout petit effort pour le prendre du bon côté... *Si tu voyais tout le comique de la chose...*⁴²

Preuve, s'il en fallait, que le comique n'est pas systématiquement un remède au dramatique (bien qu'il puisse l'être⁴³), que ce soit pour les personnages ou pour le lecteur (ou le spectateur) : comment rire en effet de la détresse du boulanger prêt à se détruire par désespoir ? La jubilation face au cocuage s'efface même chez les personnages les moins sensibles au malheur du mari trompé, du moment où ils réalisent à quel point leur manque d'empathie a failli provoquer sa mort, ou du moins la laisser se faire.

Dans *Jofroi* il n'est quasiment question que de suicide, celui d'un vieillard qui ne veut pas laisser le nouveau propriétaire de son verger arracher ses arbres. Le but est, par les multiples tentatives qu'il met en scène, de gagner l'opinion publique pour obtenir gain de cause : Fonce, le nouveau propriétaire, passe alors pour un meurtrier, ce qui souligne la portée d'un tel acte sur l'empathie des villageois, bien que cette empathie en soit comique puisqu'elle est naïve, Jofroi ne cherchant pas véritablement à se tuer. Mais ce comique est ignoré des personnages eux-mêmes et ne concerne que le spectateur.

Pour en revenir à un dramatique plus certain, les menaces ou les projections de suicide font également leur effet. Il est assez exploité dans *Fanny*, où la jeune fille, apprenant sa grossesse, dit qu'elle a envisagé de se jeter à la mer ; à la fin du film, Panisse l'évoque à son tour pour souligner sa position de gêneur, tout en refusant de s'y résoudre : l'alternative tragique est ainsi proposée avant d'être franchement repoussée. Le suicide est donc envisagé comme une solution simple à un problème en apparence insoluble. Il est aussi la preuve d'un amour inconditionnel dans *Naïfs*, où le personnage éponyme menace Toine de se jeter du haut d'une falaise si Frédéric venait à mourir. Il est également le signe d'une exagération plutôt comique généralement, comme dans *Le Temps des amours*, où Lagneau se lamente en imaginant la réaction de son père pour une histoire de bulletins trafiqués :

[...] la catastrophe, c'est ma mère et ma tante. Je te parie qu'il va les divorcer toutes les deux... Et même il n'aura pas le temps, parce que ma mère va s'empoisonner et ma tante se jettera sous un tramway. Je ne rigole pas. Un jour, elle l'a dit : « Je n'aurais plus qu'à me jeter sous un tramway ! » Par ma faute ! Tout ça, c'est par ma faute !⁴⁴

⁴² *Op. cit.*, p. 143 (souligné par moi).

⁴³ Point qui sera abordé dans la partie II, chapitre 3, ainsi que dans la partie III, chapitre 4.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 47.

Ainsi, la mort est évoquée tantôt avec noblesse et tristesse, tantôt avec enjouement, tantôt avec indifférence (cette indifférence n'est d'ailleurs pas nécessairement comique, tout comme la noblesse n'en est pas toujours exempte : le comique peut servir à décharger cette tension qui entoure le sujet, ou bien ne jamais venir) ; en tout cas, le traitement en est extrêmement varié. Par le comique peut passer l'acceptation de la mort et donc le deuil : la partie de cartes avec un Panisse définitivement absent, dans *César*, en est la preuve ; il est alors loin d'être sans consistance, car il affirme en quelque sorte que la mort fait partie de la vie. Et si le rire est célébration de la vie, il n'est pas incompatible avec l'hommage aux morts. Mais la mort peut également provoquer des pauses plus ou moins longues dans la survenue du comique dans les œuvres, ce qui ne permet pas d'affirmer un traitement systématiquement à double tranchant.

En somme, la considération de ces thèmes dramatiques – qu'ils le soient seulement de prime abord ou véritablement traités en tant que tels par Pagnol – nous mène à la nécessité d'étudier ce lien étroit existant entre les registres constitutifs de ces œuvres, selon les directives de Georges Bataille :

J'ai dit qu'il ne fallait pas isoler le problème du rire, qu'il fallait au contraire le joindre au problème des larmes, au problème du sacrifice etc. Mais ce que je veux dire est essentiellement qu'il faut partir d'une expérience du rire donnée dans sa relation avec l'expérience du sacrifice, avec l'expérience du poétique etc. Entendons-nous. Je ne veux pas dire qu'elle doive nécessairement être donnée en même temps, mais je crois à la possibilité de partir de l'expérience du rire tout d'abord, et de ne pas la lâcher lorsqu'on passe de cette expérience particulière à [une autre].⁴⁵

⁴⁵ Georges Bataille, « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes, vol. VIII*, Paris : Gallimard, 1976, p. 219-220.

Chapitre 2

Articulation de la part dramatique par rapport à la part comique

A – LE SURGISSEMENT PONCTUEL DU TON DRAMATIQUE

Le travail de Pagnol est donc, nous venons de le voir, d'une grande ambiguïté émotionnelle. Cet aspect de son œuvre coïncide en cela avec la conception que présente Jean Sareil de *l'écriture comique* :

Toute œuvre de fiction suppose un conflit qui lance et soutient l'action jusqu'à sa résolution finale. Qu'il constitue l'intérêt principal de l'œuvre ou qu'il ne soit qu'un prétexte, on ne saurait se passer de lui. Cette tension l'auteur l'exploite dramatiquement lorsqu'il accorde l'atmosphère du récit aux circonstances et comiquement lorsqu'il détourne l'attention du public sur les incongruités de son récit. Il a encore la ressource d'alterner les scènes de suspense et de bonne humeur.¹

Cette alternance dont il est question consiste plutôt chez Pagnol à faire apparaître du dramatique au milieu du comique que l'inverse ; « l'attention du public » est donc plus volontiers portée sur une ambiance de gaieté et de légèreté, et presque constamment « détournée » des enjeux du « conflit » structurant le récit. Ceux-ci surviennent alors comme par surprise pour nous réveiller de cet état d'insouciance dans lequel l'auteur nous avait plongés.

Dans *Le Château de ma mère*, la perspective de la fin des grandes vacances signifie pour le petit Marcel la fin d'une vie idéale, et même de la vie tout court ; le rapprochement avec la mort est alors explicitement opéré, et fait déjà écho à la conclusion tragique du roman :

C'est vrai qu'ils en avaient parlé, mais je n'avais pas voulu entendre. Je savais que cette catastrophe arriverait fatalement, comme les gens savent qu'ils mourront un jour : mais ils se disent : « Ce n'est pas encore le moment d'examiner à fond ce problème. Nous y penserons en temps et lieu. »

Le temps était venu : le choc me coupait la parole, et presque la respiration. Mon père le vit, et me parla gentiment.

« Voyons, mon garçon, voyons ! Tu as eu deux très grands mois de vacances... [...] »²

Ce qui est surprenant dans le traitement narratif de ce passage, c'est que l'auteur ne tourne pas en dérision le chagrin de l'enfant qu'il était ; il le soutient au contraire comme une chose très grave, et ne cherche pas à décrédibiliser ces émotions avec son regard rétrospectif d'adulte, ce

¹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 43.

² Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 51-52.

qu'il fait pourtant malicieusement la plupart du temps³. Cet épisode est l'une des premières *infiltrations* du dramatique qui parcourent le livre, qui aborde davantage les thèmes de la perte, de la mélancolie et de la peur que le premier tome des *Souvenirs d'enfance*. A travers cette « tragique réalité⁴ » dont il est question, cet affleurement dramatique laisse entrevoir le regret de ces temps heureux, où Marcel, qui n'était pas encore Pagnol, vivait auprès de ceux qu'il aimait dans la liberté la plus totale, loin des obligations appartenant au monde des adultes.

L'irruption du dramatique est parfois beaucoup plus brutale. Nous pouvons notamment citer en exemple un chapitre de *Manon des sources*, celui où Baptistine, de passage au village, découvre que son défunt mari a été déterré et jeté en fosse commune pour faire de la place au cimetière, car la concession n'était plus payée depuis plusieurs années. La narration était alors focalisée sur l'apéritif des « mécréants » et leur conversation tranquille, habituellement plus propice au surgissement du comique. Le récit brusquement trouble cette habituelle badinerie, ou plutôt en détache le lecteur sans en interrompre le cours : Baptistine, folle de rage et de chagrin, invective le fossoyeur, casse une vitre et lance des malédictions à la ronde ; loin de compatir, les villageois semblent totalement insensibles à la détresse de la veuve : « Cette terrible litanie, vaguement comprise, fit rire aux larmes les mécréants, et les enfants poussaient des cris de joie⁵... » La toute-puissance de l'argent face à l'amour et au souvenir de l'être aimé est ainsi brutalement mise en scène, comme une réécriture du tragique destin de la famille Cadoret. Les rebondissements dans l'intrigue sont presque systématiquement ponctués de ce genre de (re)bondissements émotionnels, et sont du reste omniprésents dans l'œuvre, rappelant en cela le dynamisme des intrigues de théâtre.

Dans les films de Pagnol, les procédés cinématographiques peuvent également participer à ces variations de tons. Dans *Marius*, la cohérence de la musique est totale avec les fluctuations émotionnelles : par exemple, la première nuit de Marius et Fanny est accompagnée d'un thème mélancolique, une musique au tempo lent et à la résonance intense, débutant sur des notes douces jouées à la harpe⁶ ; elle est suivie, pour la scène qui suit, d'une musique enjouée au rythme dynamique : ce nouveau thème vient introduire la partie de cartes. Par sa connotation guillerette, la musique vient ainsi participer à la mise en place d'un passage comique, et procède à la transition émotionnelle. Les procédés de la *cinématurgie* se font donc indicateurs et

³ Voir partie I, chapitre 3.

⁴ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, op. cit. p. 52.

⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 137.

⁶ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 01:09:28 – 01:11:07.

modulateurs des tonalités du film, puisqu'ils informent autant qu'ils renforcent les ressentis du spectateur.

D'une certaine manière, l'auteur nous avait déjà prévenus de la complexité émotionnelle qui allait s'offrir à nous : les titres de ses œuvres, des noms propres pour la plupart (*Marius*, *Manon des sources*) ou des désignations de personnages (*La Femme du boulanger*, *Le Château de ma mère*), sont déjà un moyen de brouiller les pistes. Jouant sur les codes de la tragédie classique, Pagnol nous laisse découvrir un dramatique détonnant au milieu d'un comique confortable et plutôt constant, en tout cas pour la plupart de ses œuvres ; c'est ce que relève Claude Beylie en ces termes :

Dynastie est le mot juste. Est-ce un hasard si Pagnol joue narquoisement sur plusieurs tableaux ? Tout en s'appuyant sur quelques clichés régionalistes éprouvés (les bonnes blagues de Marius, le prénom de Fanny lié à un gage grivois du jeu de pétanque), il affuble ses héros de patronymes illustres : César est un titre impérial [...], Marius fut un grand général romain, Césariot est, à la finale près, le nom du fils adultérin de César et Cléopâtre... Simples gags universitaires, peut-être, mais fort bien venus. La mythologie du Midi est rehaussée par la référence à la latinité [...], les petites histoires du Vieux-Port sont englobées dans la grande Histoire ! Voilà surmonté l'écueil tant redouté : l'œuvre, sous des dehors de grasse comédie, prend un air altier, une noblesse que lui confèrent quelques quiproquos habilement glissés.⁷

Les œuvres de Pagnol sont bien d'un genre hybride, jouant sur plusieurs tableaux et presque impossible à définir tant les fluctuations de tons sont inégales, et pourtant à l'origine d'un équilibre parfait entre comique et dramatique, mis à l'œuvre en de justes proportions.

B – COMIQUE ET DRAMATIQUE : UNE DISPOSITION ET DES PROPORTIONS ALÉATOIRES ?

Au sujet de certaines comédies de Molière (telles *Don Juan* ou *Tartuffe*), Véronique Sternberg fait le constat suivant :

Dans les comédies graves, le pathétique occupe essentiellement la seconde moitié de la pièce, alors que le comique se concentre au début de celle-ci. Le changement de proportion s'établit dans le cours du troisième acte. Les deux premiers accordent une large place à l'exploitation comique des caractères et des situations immédiates [...]. Dans les deux derniers actes au contraire, ce sont les enjeux de départ de l'intrigue qui reviennent sur le devant de la scène. Molière prend donc soin d'établir une montée progressive de la tension, qui permet au comique de rester très présent dans la première moitié de la pièce. Par ailleurs, pour que la pièce ne passe pas artificiellement du comique au pathétique, Molière ne la construit pas sur la simple juxtaposition de deux phases hétérogènes :

⁷ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 53.

quelques touches de comique émaillent encore la seconde partie, sans en altérer le climat d'ensemble (elles sont pour cela limitées dans leur force et leur durée) ; à l'inverse, les enjeux de l'intrigue sont déjà évoqués dans la première partie, comme des menaces que l'on écarte encore avec optimisme mais qui se préciseront au fil de la pièce. Ainsi, on parle bien de la même chose tout au long d'une comédie grave, mais on en parle différemment : l'effet de contraste entre le mouvement comique et le mouvement pathétique est soumis à une soigneuse préparation de la rupture, qui préserve la linéarité de la pièce.⁸

Cette analyse est si proche de ce que l'on retrouve chez Pagnol que l'on ne saurait l'ignorer : l'articulation entre comique et dramatique relève chez notre auteur d'un cheminement très classique et propre à l'écriture de théâtre, mais que l'on retrouve tant dans ses pièces que dans ses films ou ses ouvrages narratifs. Bien sûr la structure en est ainsi moins visible : la répartition des pièces en cinq actes bien définis ne correspond à aucune de nos œuvres. En revanche, il est clair que presque toutes s'ouvrent sur du comique, puis basculent vers du pathétique à un moment charnière qui se situe vers le milieu de la pièce, opérant une bipartition imparfaite où s'opèrent des infiltrations, et où « la simple juxtaposition de deux phases hétérogènes » est donc soigneusement évitée.

La *Trilogie* en est l'illustration parfaite : si on la considère dans son entier, *Marius* incarne le temps comique, *Fanny* la rupture pathétique, et *César* est le temps de la résolution, et donc du rétablissement de l'équilibre émotionnel, alternant les sujets graves avec une ambiance bien plus légère que dans le précédent volet, sans pour autant en corrompre la dignité ou la sensibilité. Mais si l'on considère les pièces une par une, en tenant compte de tous les détails de l'intrigue, le même constat est à faire. Dans *Marius*, la première partie est dominée par des scènes comiques comme la leçon de barman, la dispute entre Marius et Panisse ou la partie de cartes ; la rupture est assez tardive et intervient dans le dernier tiers du film, quand Marius est rongé par le regret de ne pouvoir prendre la mer à cause de Fanny. Dans *Fanny*, bien que le comique d'entrée soit moins marqué, la véritable rupture est la découverte de la grossesse du personnage éponyme. Enfin *César* propose un tour de force en centrant autour de la mort d'un personnage central un comique puissant, à peine entrecoupé par le dramatique : ce sont les scènes de la confession, de la marche funèbre et la reprise de la partie de cartes ; la rupture se situerait non pas à la mort de Panisse, mais plutôt au moment où l'on révèle à Césariot qu'il est le fils de Marius.

Toujours est-il que cette cohabitation émotionnelle découle presque toujours du même schéma. Mais pour ce qui est de leurs proportions, rien n'est moins fluctuant. Certaines œuvres sont d'ailleurs plus portées sur le comique (*Marius*, *La Gloire de mon père*), et d'autres sur le

⁸ Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, Paris : Sedes, 2000, p. 109.

dramatique (*Topaze*, *Jean de Florette*) ; au sein même des œuvres, ces proportions varient presque constamment, à tel point qu'il est difficile de concevoir que chaque ton garde une intégrité suffisante pour ne pas se retrouver complètement amoindri par son rapport avec l'autre. Et lors des *ruptures* dramatiques, dont il était question précédemment, lorsque l'intrigue bascule plus précisément vers le pathétique, le déséquilibre est total. Sternberg relevait en ces termes une telle subtilité et difficulté interne de *modulation*, qui en l'occurrence s'applique en dehors du contexte théâtral :

Les modalités dramaturgiques de l'alliance de tons contraires font apparaître un travail complexe sur la structure de la pièce. En effet, faire cohabiter le rire et l'émotion pose un problème d'unité esthétique et représente une difficulté technique. Et si tous les mélanges semblent *a priori* possibles, certains ne facilitent guère la réception du texte : un spectateur que l'on veut faire rire et pleurer risque toujours de ne faire ni l'un ni l'autre, et de ressortir de la salle avec une impression mitigée ou un sentiment d'incompréhension. Pour que les tons mêlés dans une pièce gardent tout leur impact sur le public, et ne s'annulent pas l'un l'autre au lieu de s'enrichir de leur opposition, les dramaturges travaillent donc soigneusement le dosage et la répartition des effets contraires.⁹

Il est clair que ces déséquilibres parfois assez marqués entre les deux pôles émotionnels sont souvent compensés par la gestion de l'intrigue, afin que le tout reste cohérent et juste. C'est là probablement le principal rôle des ellipses. Elles sont en effet très fréquentes chez Pagnol, et correspondent à des temporalités variées, allant de quelques jours à quelques années. Toujours est-il que leur présence permet une prise de distance qui, chez le lecteur (ou spectateur), est immédiate : l'efficacité de l'ellipse tient de sa capacité à changer radicalement le ton de l'œuvre sans insérer de transition entre deux passages de tonalités contraires pour ménager les sentiments du public, du lectorat. C'est le cas par exemple pour les grossesses « illégitimes » de Fanny et Patricia, puisqu'il n'est jamais permis d'en voir les premiers effets physiques ; dans *Le Château de ma mère*, les derniers chapitres nous font connaître, en quelques pages, notre auteur arrivé à l'âge d'homme, et brusquement rappelé par son passé dans la vision d'« une haie d'arbustes » derrière son studio de cinéma ; dans *Angèle* la période de prostitution est éludée, dans *César César* a brusquement vingt ans, dans *Manon des sources* la fille de « monsieur Jean » apparaît soudain en bergère expérimentée et à la beauté ensorcelante. Les exemples foisonnent et vérifient presque à chaque fois cette notion de distance prise avec le dramatique par l'intermédiaire du temps, qui fait ici office de baume cicatrisant pour les personnages et permet au lecteur ou spectateur de rire à nouveau des situations comiques, qui sont éloignées de manière effective de la *catastrophe* qui a précédé. Aussi, il faut admettre qu'une certaine notion de distance, apportée par l'ellipse, peut être

⁹ *Ibid.*, p. 108.

nécessaire au rétablissement du rire dans des cas de déséquilibre trop importants ; néanmoins l'ellipse n'efface pas, elle se contente de tempérer les effusions qui ne pourraient être calmées dans une concordance parfaite entre le temps de l'intrigue et le temps du récit qui en est fait, et, de plus, elle n'est pas systématique dans l'articulation des tons contraires¹⁰.

Enfin, il est également possible d'observer une certaine distribution genrée dans le traitement émotionnel de l'intrigue : en effet, il est clair que le comique semble plus volontiers reposer sur des personnages masculins, et le dramatique sur des personnages féminins. Bien sûr cela est bien souvent lié au sujet : l'intérêt de Pagnol pour les *filles perdues* ne permet pas un réel traitement comique de ces personnages de victimes. A l'inverse, les personnages masculins sont ceux qui portent plus majoritairement le ridicule, avec un intérêt plus marqué pour les cocus ou les amoureux éconduits par exemple.

Mais outre ce traitement qui résulte plutôt de mises en situation différentes, il semblerait que cette corrélation entre le registre émotionnel et le sexe du personnage soit le résultat de stéréotypes de genre profondément ancrés, notamment celui que la femme ne sait pas goûter la plaisanterie, est moins facilement portée à rire que l'homme, et est plutôt portée sur la dramatisation des événements, jusqu'aux larmes parfois ; à l'inverse, l'homme, plus tempéré, est moins propre à livrer ses émotions, et a le rire facile. Pour preuve, les femmes chez Pagnol ne blaguent quasiment jamais : le seul rire qu'elles appellent éventuellement est celui que l'on tire du ridicule qu'elles inspirent. Dans l'exemple que nous prenions précédemment de *Manon des sources*, où Baptistine lance une malédiction sur le village, les hommes et les enfants rient ; mais les femmes de leur côté, ne portent pas le même regard sur la scène : « [...] deux vieilles s'enfuirent épouvantées en faisant des signes de croix, la grosse Amélie parut à sa fenêtre, et cria désespérément : "Attention ! Faites-la taire ! Elle nous jette le sort¹¹ !" » De la même manière, dans *La Fille du puisatier*, pour une même situation vécue, M. et Mme Mazel ne réagissent pas de la même façon : quelques jours avant le meeting de leur fils, devenu aviateur, le couple est complètement angoissé à cause des risques encourus par Jacques. Or, tandis que Mme Mazel pleure comme une madeleine, M. Mazel ne se laisse pas aller aux larmes et arrive même à faire de l'humour, bien que ce soit en l'occurrence très ironique et témoigne d'une manière différente son inquiétude paternelle :

MAZEL

[...] Pour le physique, c'est un Mazel du haut en bas. Mais pour ce qui est de la folie, c'est un pur Cassagnol !

¹⁰ Ce que nous nous apprêtons à aborder dans la section suivante.

¹¹ *Op. cit.*, p. 137-138.

JACQUES (*ravi*)

Il y a eu beaucoup de fous chez les Cassagnol ?

MAZEL

Beaucoup ? Mais, mon pauvre garçon, il n'y a eu que ça !... [...] Les deux frères de Madame – tes oncles –, l'aîné est parti en Amérique avec un cirque : à cinquante mètres en l'air...

JACQUES

Sur un fil de fer, il poussait une brouette. C'était presque de l'aviation...

MAZEL

Oui, c'était une folie du même genre. Et l'autre, le cadet, était champion de France de nage sous l'eau. Il y restait trois ou quatre minutes : il se prenait pour un sous-marin ; et il avait raison, puisqu'un jour il a battu le record du monde. Il a plongé dans la calanque d'Envaux, il y a trente ans, et il n'est pas encore sorti aujourd'hui. Dans une famille comme celle-là, il ne manquait plus qu'un aviateur-acrobate : ne nous plaignons pas, nous l'avons.¹²

Claude Beylie relève cette différence de traitement, en des termes pour le moins misogynes, lorsqu'il évoque dans son livre le deuxième volet de la *Trilogie* :

On dirait que les personnages flottent, vivent sur leurs réserves, au lieu de s'imposer à nouveau avec la consistance requise. La mâle rigueur d'hier paraît céder le pas à une surenchère lacrymale un peu hors de propos. *Marius* était une pièce – et un film – d'hommes, *Fanny* donne le beau rôle – trop beau, peut-être – aux mères et aux tantes, qui encombrant le devant de la scène. Certes, Pagnol, pour esquiver de tels amollissements, glissait dans son texte [des] effets de distanciation [...].¹³

Aussi, les proportions du comique et du dramatique résulteraient également de la focalisation qui est faite sur tel ou tel personnage, selon s'il est féminin ou masculin¹⁴. Toujours est-il que, de la même manière que les hommes et les femmes cohabitent étroitement dans les œuvres de Pagnol et que leurs rapports sont au cœur des intrigues, comique et dramatique sont amenés à se rencontrer, à se toucher et se heurter parfois, car les ellipses ne sont pas toujours là pour ménager leur relation au sein de l'action.

C – CONTINUITÉ ET HARMONISATION DES DEUX TONALITÉS

Quoi qu'il en soit, malgré l'opposition formelle des tons comique et dramatique, ceux-ci s'accordent, et semblent même se répondre chez Pagnol. Mieux : ils se provoquent

¹² Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 37.

¹³ *Op. cit.*, p. 59-61.

¹⁴ Nous reviendrons plus en détail sur les enjeux d'une telle distinction genrée dans le traitement de l'intrigue chez Pagnol dans la partie III, chapitre 1.

mutuellement. Dans *Marius*, lorsque César taquine son fils au moment du petit-déjeuner car il sait par Honorine qu'il a une liaison avec Fanny, la séquence est initialement purement comique¹⁵ ; Marius ne comprend pas les sous-entendus de son père, qui seraient assez discrets s'il n'y mettait pas une intonation aussi ironique, et autant d'insistance :

Marius [...] J'ai lu hier au soir, dans mon lit... J'ai lu un peu tard, alors après je me suis endormi...
Le jour il s'est levé...

César Je te l'ai dit plus de vingt fois tu as tort de lire si tard dans ton lit, ça te fait du mal de lire comme ça, tu sais ? Tu as pas bonne mine hein, tu es pâle, t'as les yeux battus... [...] Tu dois lire un livre qui te fatigue toi. [...] Oh ! On dirait que tu perds ton pantalon.

Marius Tu crois, dis ?

César C'est une impression...

Marius Eh ! J'ai peut-être maigri alors.

César Tu lis trop ! Si tu continues à lire comme ça, tu vas devenir maigre comme un stoquefiche.

Mais par la suite, le ton change : après que César a abordé le sujet du mariage avec Fanny, il en vient à parler de Zoé. L'histoire est tragique, et sa mise en rapport avec celle de Marius et Fanny jette une incertitude sur l'issue de la pièce : Marius, comme le matelot de Zoé, laissera-t-il Fanny derrière lui, dégoûtée de l'amour et des hommes ? Le revirement dramatique de ce passage, l'intérêt de ce glissement de ton, est résumé dans cette réplique sans équivoque : « C'est pour te dire que Fanny, il ne faut pas t'en amuser ! » Le rire est éclipsé afin de mettre en relief les enjeux du choix que doit faire Marius entre ses deux amours : Fanny, et la mer. Ici, en quelque sorte, le comique appelle le dramatique pour s'auto-canaliser, et mettre en place les bonnes conditions d'une prise de décision sérieuse et réfléchie.

Il est aussi possible d'observer l'appel du comique par le dramatique. Dans *Fanny*, lors de l'altercation entre César et Panisse au sujet du mariage de ce dernier¹⁶, la scène bascule dans une dispute assez violente qu'il était difficile de prévoir de prime abord tant les saillies comiques restaient présentes : « Tu serais content de frotter sa jolie peau fraîche contre ton vieux cuir de sanglier, hein ?! [...] Eh bien tu me dégoûtes, je suis dégoûté ! » Mais lorsque la violence physique rejoint la violence verbale, l'appréhension d'une véritable bagarre brise l'impression comique ; César en vient à casser une chaise avec une rage surprenante, effrayante même, et bien qu'il en soit le premier choqué et que la manière dont il essaie de recouvrer son calme soit comique en soi (« Ecoute... je sens que nous allons nous mettre en colère hein. [...] Alors... soyons calmes, mmh ? Parlons... posément. »), nous restons dans un état de tension

¹⁵ *Op. cit.* ; 01:39:20 – 01:47:30.

¹⁶ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 01:06:12 – 01:13:25.

face à un conflit qui ne pourra *a priori* se régler par la satisfaction mutuelle des deux hommes : Panisse va se marier avec Fanny, César ne pourra pas l'empêcher. C'est alors que la propre colère de Panisse entre en jeu, et les deux hommes se lancent des menaces de mort absurdes, mais bien réelles : que l'on soit dans l'exagération ou non, l'état de fureur dans lequel ils entrent n'est pas de bon augure, d'autant qu'un révolver a été posé entre eux, sur le comptoir qui les sépare. Et lorsque Panisse hurle : « Mais bon Dieu ! Avec une balle de ce revolver, je te la fais éclater, la cougourde... ! », une détonation inattendue retentit, qui aurait pu tuer César mais atteint l'arrière de la salle. Ce dernier, la surprise passée, lance un ironique : « Hé ! Tu as tué l'escaphandre », et c'est là un retour du comique aussi surprenant que brutal, car il suit un péril de mort. Cette séquence constitue un ascenseur émotionnel, qui monte et descend frénétiquement, ne laissant pas au spectateur le temps de s'adapter à l'ambiance mais le ballotant plutôt, faisant de ce souci d'adaptation sa réelle implication dans les enjeux du passage : soit on décide de voir dans ce mariage un retour à l'insouciance par la disparition des ennuis immédiats (la honte et le déshonneur de l'enfant sans nom), soit on y voit une situation tragique où l'amour est sacrifié à la nécessité, aux impératifs sociaux. L'indécision entre les deux marque la prise en compte de cette complexité, et l'impossibilité de s'arrêter définitivement sur un seul aspect émotionnel : Fanny elle-même est momentanément soulagée, comment ne le serions-nous pas ? D'un autre côté, la colère de César est tout aussi justifiée, car il défend les intérêts de son fils absent. Et pour ce qui est de la joie de Panisse, on ne peut ignorer qu'elle puise sa source dans une solution de facilité dans laquelle il n'a rien à perdre, mais plutôt tout à gagner...

Pour ce qui est de l'articulation des tonalités, il est possible d'en distinguer différents degrés. La plus évidente et la plus visible, nous l'avons vu, est l'articulation reposant sur des ellipses : le comique et le dramatique n'y sont quasiment pas mis en relation directe, ils se contentent de se coudoier. Mais les ellipses ne sont pas systématiques, et les tonalités sont parfois amenées à se côtoyer plus étroitement, sans pour autant se confondre. C'est le cas notamment lorsque l'on assiste à une succession rapide de passages – plutôt courts cette fois – tantôt comiques, tantôt dramatiques, et qui semblent tout de même conserver une unité qui leur est propre. Durant la dernière demi-heure du film adapté de *Fanny*, nous sommes en présence d'une articulation dynamique entre comique et dramatique, notamment visible au moment où Panisse rentre chez lui¹⁷. Un passage comique vient interrompre le drame (majoritaire dans

¹⁷ *Ibid.* ; 01:48:11.

cette séquence) que représente le retour de Marius à Marseille, et la revendication de ses droits paternels et amoureux : Panisse vient en effet en urgence annoncer que Césariot couve peut-être la coqueluche, ayant côtoyé un enfant malade ; cette nouvelle prend subitement le premier plan, au sens propre comme au figuré. Des ingrédients du comique pagnolien sont bien présents : la véhémence exagérée de César agrémentée d'une gestuelle tonique, ses explications pseudo-scientifiques sur le fonctionnement de ce « microbe [qui] chaque fois qu'il voit un enfant, [...] se jette dessus et essaye de lui manger le gosier », l'inquiétude gentiment crédule de Panisse, etc. Si la caméra se focalise alors sur César, Fanny et Panisse, c'est pour mieux témoigner du retrait momentané de Marius dans cette conversation, voire peut-être pour nous le faire oublier ; certains plans l'excluent complètement du champ, d'autres le laissent en arrière-plan, à peine visible. Le spectateur ne saurait toutefois oublier sa présence : c'est elle qui va déterminer le dénouement de la pièce, du film, de toute l'intrigue principale en somme. On ne peut non plus occulter, ne serait-ce qu'un instant, ce que cette soudaine cohabitation des deux personnages de l'amant et du mari au sein d'une même scène possède de potentiel dramatique : c'est le moment de la confrontation, le moment où la vérité doit exploser et les intérêts s'affronter ; c'est aussi le moment du choix de Fanny entre l'amour et son foyer. Le comique s'efforce de mettre toute cette tension en suspens : on s'attaque alors presque gratuitement à « cette garce de Miette, avec sa coqueluche secrète » ; mais il ne la réduit pas à néant en un instant : les enjeux sont bien trop grands. Ce comique ne nous semble pas incomplet pour autant : rien ne lui est enlevé, ni notre sympathie pour les personnages, ni ses procédés qui répondent au style de Pagnol, ni son rôle dans l'intrigue : car c'est grâce à cette irruption comique que l'on s'aperçoit, déjà à ce moment-là, que Marius est hors-jeu et ne peut prétendre à un rôle de père qui lui échappe totalement. La focalisation de la caméra sur le comique sert à le garder intact, si l'on peut dire, étant donné que le dramatique est concrètement mis au second plan (avec Marius) ; le texte procède également à une focalisation similaire : le sujet de la révélation du secret de la paternité a été complètement évincé. Marcel Pagnol résume lui-même l'implication de la caméra dans ce type d'articulation :

Ce pouvoir dictatorial, cette admirable facilité qui est donnée au réalisateur de conduire et de fixer l'attention de toute une salle le forcent à savoir à chaque instant où se trouve le centre d'intérêt. Or, il y a encore deux écoles de metteurs en scène : ceux qui croient que la parole n'est que le complément de l'image et ceux qui savent que l'image n'est que le support du texte [...].¹⁸

¹⁸ Marcel Pagnol, cité par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol, ou le cinéma en liberté*, op. cit., p. 134.

Toutefois, ce rire n'est pas à proprement parler mélangé au dramatique, étant donné que le comique qui le provoque est tout bonnement hors-sujet : on ne se moque ni de Panisse, ni de Marius, on ne rit pas de la situation initiale du retour de l'amant ou de l'illégitimité de l'enfant brusquement révélée. La drôlerie de la coqueluche, si l'on peut dire, ne connaît pas le pathétique qui l'entoure : c'est une bulle d'air qui le traverse sans admettre sa compacité. N'en déplaise à César, nous sommes précisément en plein « pastis sentimental¹⁹ ». Ce genre d'articulations dynamiques ne nous laisse pas le temps de dissocier totalement les deux ambiances distinctes qui se chevauchent.

De manière encore plus poussée, il est possible d'observer des articulations plus fines, qui interviennent par exemple au sein d'un même plan, d'une même scène, d'un même passage, dans lesquelles on surprend la présence simultanée du comique et du dramatique qui viennent alors, dans une certaine mesure, se mélanger, se contaminer mutuellement. Ce type d'articulation se passerait ainsi de focalisation : comique et dramatique y sont simultanés ; pour les films, la caméra ne peut dissocier les deux tonalités ou en mettre une en retrait, et même dans le texte, leur séparation n'est pas distincte, ce qui prête donc à confusion. C'est le cas notamment du final de *La Femme du boulanger* ; Aimable y retrouve son Aurélie, rongée par la culpabilité. Loin d'afficher de la colère, le boulanger joue une petite comédie en pensant la soulager, faisant mine de croire qu'elle était partie chez sa mère sans l'avertir ; il va jusqu'à s'attribuer la faute : « Tu n'as pas voulu me le dire, parce que je suis un peu trop autoritaire... D'accord, je le comprends²⁰. » Son mime du joyeux naïf n'est qu'à demi feint : il est réellement heureux de la retrouver et cette pose n'a rien d'ironique, aussi son attitude prête à sourire quand il cherche à faire croire que le pain qu'il a fait pour elle et qui a une « forme comique²¹ » s'est retrouvé comme par miracle en forme de cœur. Aurélie ne s'en sent que plus coupable, alors il s'excuse :

AURÉLIE

Aimable, une bonté comme la tienne, c'est pire que des coups de bâton.

LE BOULANGER (*qui tire la pâte*)

Que veux-tu, la bonté, c'est difficile à cacher. Alors, excuse-moi. Je ne le fais pas exprès, et je te demande pardon.²²

¹⁹ Le mot *pastis*, il convient de le rappeler, étant un « nom masculin provençal ayant le sens de : désordre, confusion » (cf. Robert Bouvier, *Le Parler marseillais*, Marseille : Éditions Jeanne Laffitte, 1985, p. 124).

²⁰ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 179-180.

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² *Ibid.*, p. 182.

Cette inversion des rôles, comme le déplacement de la punition, pourrait être parfaitement comique ; mais confronté à la mauvaise conscience d'Aurélie et à ses larmes, il semble que le comique ne détienne pas une unité propre. La proximité du dramatique crée l'ambiguïté, freine ou même arrête le rire pour en détourner les fonctions : l'attendrissement est vif dans cette scène, et il repose en grande partie sur la sympathie qu'inspirent les personnages.

AURÉLIE

Tu sais tout ?

LE BOULANGER

Moi. Oui. Tout ce qui concerne le pain. Et ça me suffit. Je ne veux savoir rien d'autre. A quoi ça me servirait ?

AURÉLIE

A ne pas être ridicule.

LE BOULANGER (*il se relève, il fait un pas vers elle. Il est tout pâle*)

Tu ne veux pas que je sois ridicule ?

AURÉLIE

Non.

LE BOULANGER

C'est la première et la seule parole d'amour que tu m'aies dite... Alors, je ne sais plus quoi faire.²³

Il y a ridicule et refus du ridicule, et ce refus est un signe de respect, d'amour, envers le mari trompé ; le pathétique s'oppose au comique, mais finit par lui permettre une percée véritable : quand Aimable finit par élever la voix à la suite de cet échange, c'est encore une fois pour soulager sa femme, mais sans l'accabler directement, puisqu'il s'en prend à Pomponnette, la chatte fugueuse. Là intervient un comique à-propos, puisqu'il décharge cette tension d'émotions contraires, et prend le dessus. Etant donné qu'Aurélie a de la tendresse pour son mari et récompense ainsi, en quelque sorte, l'amour qu'il a pour elle et qui lui a donné tant de soucis, on peut alors rire à nouveau, car le couple est réuni sur des bases solides et indispensables au bonheur d'Aimable.

On pourrait opposer à cet exemple l'argument qu'Aurélie n'est pas un personnage traité avec sympathie par Pagnol, et que le comique de cette scène, départi du dramatique, reposerait alors sur un certain esprit de vengeance. Bien que cette analyse ne soit, à notre avis, pas

²³ *Ibid.*

vraiment pertinente (Aurélie est décrite comme une madame Bovary provençale, et donc digne de pitié²⁴), nous pouvons donner un autre exemple tiré de *Marius*. Fanny pleure car elle pense que Marius ne l'aimera jamais, et après avoir été sommairement consolée par sa mère, celle-ci lui lance : « Allez vaï, nigaude, mange ta soupe. Et surtout ne pleure pas dedans hein, elle est déjà trop salée. » Le comique peut donc surgir sans que la tension dramatique ne soit vraiment retombée ; ici, on peut rire tandis que Fanny pleure, et bien qu'on ne rie pas directement de ses larmes mais bien de l'association inattendue à la soupe, la cohabitation entre nos sentiments et les siens, qui sont à contresens, est le résultat d'une articulation et non d'une transition.

Si nous devons résumer, nous pourrions proposer une démonstration irrévocable. Lorsque l'on mélange de l'eau glacée et de l'eau brûlante, on obtient de l'eau tiède. Mais lorsque l'on plonge la main tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre, au bout d'un moment l'engourdissement du corps est tel que l'on se met à confondre la brûlure du froid et la brûlure du chaud. Il en va de même avec le rire et le pathétique. La cohabitation des extrêmes ne les annule pas toujours : parfois, elle en déplace les frontières, les met en mouvement, dans un genre de questionnement mutuel. Si comique et dramatique ne peuvent donner lieu à une fusion totale, leur proximité crée tout de même une réaction souvent inattendue. Lorsque le dialogue émotionnel commence, de nouveaux enjeux apparaissent, à la fois internes et externes, personnels et propres à la confrontation de l'individu au reste de la société : cela permet généralement de porter d'autres messages, autrement plus complexes et subtils, que ceux explicitement donnés par le texte.

²⁴ *Ibid.* : voir les pages 82 à 84.

Chapitre 3

Une dynamique interne de valorisation mutuelle des deux registres

A – UNE MISE EN VALEUR DU DRAMATIQUE PAR LE COMIQUE

En somme, les articulations que nous venons d'étudier reposent sur un rapport plus étroit entre comique et dramatique. Elles entrent donc, du moins dans une certaine mesure, en opposition avec Bergson et l'un des principes les plus célèbres de son essai sur le comique, qui est le suivant :

Signalons maintenant, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure.¹

Bergson affirme en effet que le comique est un pur antagoniste du dramatique. Leur coexistence en dehors d'une articulation large, comme l'articulation à ellipse, est impossible selon lui, en tout cas si l'on souhaite que le comique n'en soit pas amoindri pour sa part (et sans doute pensait-il de même pour ce qu'il appelait « l'émotion ») : comprenons, pour un comique « produi[sant] tout son effet », un comique *complet*, à la fois dans sa conception et dans sa réception. Aussi, on en déduit que pour Bergson, si comique et dramatique se coudoient éventuellement au sein d'une œuvre, ils ne se rencontrent jamais vraiment ; ce point en particulier semble discutable au regard du travail de Pagnol, à commencer par cette idée de « milieu naturel [d'indifférence] ».

Denise Jardon, approfondissait ainsi le concept bergsonien d'insensibilité comique : « Pour que le rire éclate, nous devons prendre assez de distance, pendant quelques secondes seulement, afin d'étouffer notre sensibilité². » Nous ne saurions déterminer aussi précisément le temps nécessaire à chacun afin « d'étouffer » ce qu'a fait naître en lui le pathétique. Au-delà

¹ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014, p. 12-13 ; en ligne : <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/catalog/book/docid/45000653>.

² Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles ; Paris-Gembloux : De Boeck Supérieur, 1995, p. 12.

de cette durée semblant tout à fait arbitraire, il convient surtout de se demander si l'effet dramatique est « étouffable » : cette considération psychologique excède certainement notre propos ; néanmoins il est essentiel d'envisager que le comique puisse naître dans un « milieu naturel » tout à fait sensible, et même parfois mis à vif.

Si l'on devait reprendre l'exemple que nous tirions de *Fanny*³, lorsque Panisse rentre chez lui et y trouve Marius et son père en compagnie de sa femme, il serait impossible d'observer un comique complètement corrompu par la tension dramatique. Le comique de cet extrait est bien sûr complet, et est d'ailleurs loin d'être livré au hasard : il a son importance, nous l'avons vu. Si la sensation que l'on éprouve en riant est toutefois ambiguë, c'est parce que ce comique est chargé d'un surplus émotionnel, une pleine conscience des enjeux de l'instant présent et même – dans une certaine mesure – de ce rire, ce qui le colore d'une façon étonnante. Cette notion de coloration n'est pas nouvelle : on parle souvent de « rire noir », de « rire jaune » ; Jean Fourastié a pour sa part défini un « humour rose » conduisant à « l'invention d'une utopie à intention réaliste⁴ ». Voilà peut-être un *rire bleu*, se teintant légèrement de mélancolie, issu d'un comique qui sans être tronqué a peut-être en effet perdu de sa pureté, pour ainsi dire, précisément parce que le rire est mis en présence d'une émotion qui lui est opposée (le pathétique). Mais loin de l'amoindrir, cette émotion en surplus lui apporte un signifiant supplémentaire. A l'inverse, le rire qui découle de ce passage n'est ainsi pas déconnecté du drame de la scène, et même il l'enrichit en cherchant à le contrebalancer : le rire repose sur une multitude de paradoxes, nous l'avons vu ; en voilà un de plus.

Sur ce dernier point, nous en avons une illustration parfaite dans *Le Château de ma mère*, juste après l'épisode traumatisant de la confrontation au garde du château, qui a menacé Joseph de lui dresser un procès-verbal pour être passé illégalement sur une propriété privée (lui faisant craindre de perdre son emploi) :

Mon père, malgré la chaleur, s'était assis devant le feu, et il regardait danser les flammes. La soupe bientôt se mit à bouillir, et l'omelette grésilla. Paul vint m'aider à mettre le couvert. Nous exécutâmes cette opération rituelle avec une grande application, pour montrer à nos parents que tout n'était pas perdu, mais nous ne parlions qu'à voix basse, comme s'il y avait un mort dans la maison.

Pendant le dîner, mon père se mit tout à coup à bavarder gaiement. Il nous décrivit la scène sur un ton plaisant, il fit un portrait comique du garde, de nos biens étalés sur l'herbe, et du chien qui avait une grande envie de dévorer le saucisson. Paul fit de grands éclats de rire, mais je vis bien que mon père se forçait pour nous, et j'avais envie de pleurer.⁵

³ Voir chapitre précédent (section C).

⁴ Jean Fourastié, *Le rire, suite*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, p. 152.

⁵ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 195.

Le comique, qui est ici *forcé*, cherche à rassurer les enfants en faisant croire que la situation n'est pas si grave qu'il n'y paraît. S'il agit effectivement sur Paul, Marcel lui est parfaitement conscient des enjeux de ce rire feint, et voit sa sensibilité s'accroître jusqu'aux larmes. Ce renforcement du pathétique, bien qu'il repose dans ce cas sur un comique bancal qui ne parvient pas à aboutir, découle bel et bien de la confrontation du « plaisant » et du péril. Quant au comique, il est alourdi d'un surplus émotionnel qui est trop important pour le laisser s'exprimer pleinement, selon les prévisions de Bergson, parce que cette perturbation touche l'émetteur dans ce cas précis : le malaise se transmet alors, ou pas, au récepteur, selon la disposition de ce dernier et l'attention qu'il porte aux informations périphériques (Paul, nous le comprenons, est trop petit pour saisir les enjeux de ce comique de façade). Nous pouvons donc rejoindre Bergson sur ce point : le comique nécessite un détachement émotionnel (total ou du moins partiel) de son émetteur, ou de son récepteur, mais l'un et l'autre ne peuvent être impliqués en même temps dans la situation dramatique, auquel cas le rire s'évapore totalement. Il en résulte donc une certaine perméabilité du rire par rapport au pathétique (et inversement) ; mais cette perméabilité réside non pas dans la conception, mais dans la réception.

Les revirements dramatiques confrontent brusquement les personnages à la réalité, de laquelle on pouvait les sentir (en partie ou complètement) déconnectés par le rire qu'ils nous inspiraient, ou qu'ils exprimaient eux-mêmes. Ces revirements constituent alors un rappel à l'ordre brutal, qui vient aussi frapper le lecteur ou le spectateur. En dehors de ces revirements brusques, lorsque le rire est entravé, la prépondérance du dramatique est soulignée : ainsi, si parfois le comique est amené à échouer, cela participe encore du renforcement du pathétique. Par exemple, lorsque Fanny annonce sa grossesse à sa mère⁶, on est confrontés à un comique presque incapable d'aboutir : nous avons bien un jeu sur les contradictions et la logique toute personnelle d'Honorine, un comique de gestes avec les deux sœurs qui se brandissent balais et chaise au visage, ainsi que des répliques piquantes d'ironie (Claudine : « Quand une fille a un amant, elle attrape plus facilement un enfant que le million. »), etc. Les ingrédients sont là, mais leur goût est amer, car la détresse dans laquelle se trouve Fanny est trop grande (une fois encore, l'émission et la réception du comique sont simultanément parasités par la présence du dramatique) ; ainsi, les ressorts comiques sont déplacés au profit du dramatique par son incapacité quasi constante à faire jaillir le rire (si on peut éventuellement encore trouver à rire dans les emportements du personnage de la mère, cela tient davantage au jeu d'actrice d'Alida Rouffe, véritable prouesse qui fait subrepticement triompher le grotesque au milieu du tragique

⁶ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 00:43:52 – 00:51:08.

de la situation). Il y a certes une certaine exagération de la part d'Honorine dans ses emportements et revirements, mais l'écart de ce comportement avec le sujet de la conversation n'est pas si grand : cette situation n'a plus rien à voir avec la séquence où elle criait après César dans *Marius* à cause de la liaison qu'entretenaient leurs enfants : il est question d'un bébé à naître ici, d'une preuve irréfutable de la compromission de l'honneur.

Cette soudaine irréductibilité du dramatique chez Pagnol tient en grande partie grâce à un jeu de focalisation sur la temporalité ; c'est ce que nous explique Jean Sareil :

Seul compte donc dans l'ouvrage comique le présent ou, si l'on veut, le futur immédiat. Le public suit le déroulement de l'histoire avec le calme qu'éprouvent ceux qui vivent dans le moment actuel. Bannis sont les sentiments orientés vers l'avenir : curiosité, espérance, anxiété.⁷

Les préoccupations induites par un futur plus lointain et pourtant d'ores et déjà irrépessible, par l'irrémediabilité des situations passées ou présentes, pèsent sur le comique pour le rendre moins efficace quoique toujours présent, et ce comique perturbé met en valeur la présence conséquente du dramatique, reposant en ce cas sur l'irruption d'une fatalité désespérante. Pour en revenir à l'exemple précédent, on se rend bien compte que ce qui rend le dramatique difficilement pénétrable par le comique, c'est cette grossesse hors-mariage dont il est question : elle instaure à la fois une honte morale (d'ordre familial plus que personnel⁸), une préoccupation dirigée vers l'avenir (l'enfant à naître) et une urgence dans la résolution du problème (elles n'ont que deux ou trois mois tout au plus avant que la grossesse ne soit visible). Toutefois, une fois cette échéance passée, la légèreté du comique retrouve tout à fait sa place, et cela n'est pas nécessairement dû au mariage avec Panisse qui a soi-disant sauvé les apparences. Dans *La Fille du puisatier*, alors que Patricia est toujours une fille-mère, son père la ramène finalement à la maison avec son fils, et la gaieté remplace le lourd sentiment de honte qui s'était établi lors de la grossesse fautive : en témoigne la mauvaise foi comique de Pascal lorsqu'il se rend chez sa sœur pour venir les chercher, sans toutefois oser le dire clairement, ce que celle-ci a deviné avant même qu'il n'ait commencé à parler :

NATHALIE

[...] Voilà Pascal !... (*En effet, elle a vu le puisatier qui descend le long du talus.*) N'aie pas peur, petite...

PATRICIA

Je n'ai pas peur.

⁷ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1984, p. 47-48.

⁸ Fanny se dit prête à élever son enfant toute seule en dépit des qu'en-dira-t-on, ce à quoi s'opposent sa mère et sa tante.

NATHALIE (*sans se retourner*)

Tu sais ce qu'il vient faire ? Il vient chercher l'enfant. Maintenant que tout le souci est passé, il vient pour nous le voler.

PATRICIA

Tu crois ?

NATHALIE

Oh, va ! Je le connais, le vieux sournois. Il vient chercher l'enfant, mais il ne voudra jamais l'avouer.⁹

Ainsi, l'éclipse du comique montre parfois le manque de solidarité dans l'affrontement du problème, et son retour marque aussi le rire d'une moquerie subtile, celle qu'inspire rétrospectivement le manque de courage de certains personnages dans la gestion de ce problème.

Toujours est-il que le comique mis en présence du dramatique reste souvent paradoxal, jusqu'à provoquer parfois la confusion, comme le souligne Georges Bataille :

Bien entendu, il reste que le rire est joyeux. Mais malgré tout, cette joie qui est donnée dans le rire, et qu'il est si paradoxal de voir associée aux objets du rire qui ne sont pas joyeux d'habitude, cette joie ne peut pas se séparer pour moi d'un sentiment tragique. Je crois d'ailleurs que cela n'est pas tout à fait extérieur à la joie communément donnée dans le rire, en ce sens que, pour chacun de nous, pour tous, à partir du mouvement de joie commun il est toujours possible de passer au sentiment tragique, sans même que la joie ait déçu. Mais toujours est-il que, dans la plupart des cas, on se garde bien de le faire.¹⁰

B – UN COMIQUE BIENVENU POUR CONTREBALANCER LES MOMENTS PATHÉTIQUES

Au sujet de la distanciation nécessaire au comique, nous venons de voir que l'état d'esprit de l'émetteur et celui du récepteur avaient leur importance : une implication émotionnelle totale dans le dramatique environnant, lorsqu'il est mis en présence, ne permet pas au comique de fonctionner correctement. Toutefois, nous pouvons considérer que les émotions du récepteur, pour leur part, sont beaucoup plus malléables, et se laissent guider par des effets de proportion des tonalités. Il semble en effet que sans un bon jaugeage du comique et du dramatique, le rire soit incapable de jaillir ; il s'agit d'une émulsion délicate dont il convient de maîtriser les

⁹ Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 184-185.

¹⁰ Georges Bataille, « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 224.

volumes. C'est en tout cas l'avis d'Henri Baudin sur la question, qui introduit en ces termes la possibilité d'une association étroite entre les deux tons :

[...] tous les théoriciens du comique ont reconnu, Bergson en tête, que l'affectivité, en se manifestant, suspendait le sentiment du comique, quand elle n'allait pas jusqu'à le culpabiliser. [...] Je simplifie un peu, mais l'essentiel est que, comique ou compassion, il faut choisir. Et pourtant ce couple de contraires apparemment exclusifs l'un de l'autre ne va pas jusqu'à l'incompatibilité constante.¹¹

Il énumère alors trois aspects de l'humour dans lesquels compassion et comique sont liés, dont un en particulier nous intéresse, qu'il nomme « l'humour-en-général » :

[...] l'humour-en-général atténue le comique par une activité de participation laquelle se trouve de son côté atténuée dans ses manifestations par la distanciation comique. Cette atténuation réciproque – mais non pas nécessairement égalitaire – opère un dosage où la douceur affective réduit la causticité comique, où le piquant du comique corrige l'amollissement affectif ; dosage variable où l'atténuation de l'un par l'autre est d'autant plus forte que celle de l'autre par l'un est plus faible.¹²

Dans un système où la surcharge d'une émotion contraire pèserait sur une émotion dominante, Baudin nous offre l'explication d'un principe de « dosage »¹³ : il avance ainsi que « l'humour-en-général » procède à un mélange, en des quantités diverses, du comique et de *l'affectivité* (que l'on peut rattacher au dramatique). C'est ce que l'on observe dans *La Fille du puisatier*, lors de la rencontre entre le couple Mazel et leur petit-fils. Après avoir été parfaitement odieux et suspicieux envers Patricia et son père (alors que Mme Mazel savait pertinemment que Patricia avait bel et bien eu une relation avec Jacques, dont elle a brûlé la lettre), ceux-ci veulent voir l'enfant qu'ils avaient si catégoriquement rejeté à travers la fille enceinte, pour qui ils avaient tant de mépris. La scène constitue un retournement de situation intéressant, où le comique ressort triomphant après que le dramatique a été rendu momentanément inoffensif. Il en ressort même une jubilation proche d'un sentiment de vengeance, certes corrigé par le pathétique qu'inspire le deuil de Jacques, mais tout de même incarné par le personnage de Pascal, qui dans cette scène est la voix de la moralité :

MAZEL

[...] Tu as su notre grand malheur ? [...] On nous a prévenus officiellement, hier matin : c'est fini.

LE PUISATIER

C'est une chose terrible. On ne comprend pas toujours le Bon Dieu. Vous n'avez pas été justes avec nous, mais ça me fait peine de vous voir. Ça me fait peine.

¹¹ Henri Baudin, « Comique et affectivité : l'humour », *Les alliages du comique et de ses contraires*, *Cahier Comique Communication*, n° 3, Grenoble : Université des sciences sociales de Grenoble II, 1985, p. 133-134.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ On remarquera que le mot « dosage » apparaissait déjà dans la citation de Sternberg dans le chapitre précédent (section B).

MAZEL (*tout pâle*)

Au moins, tu ne vas pas dire que c'est pour ça que je suis puni.

LE PUISATIER (*évasif*)

Qui peut le savoir, monsieur Mazel ? Qui oserait dire oui ou non ? Pas moi. Moi, je ne dis rien. Je dis que je comprends votre malheur – parce que j'y ai passé moi aussi...¹⁴

S'en suit, peu après, un échange où Pascal retourne contre eux les arguments qu'ils avaient opposés à la reconnaissance de l'enfant :

MAZEL

Viens, Pascal, que je te parle. Viens.

LE PUISATIER

Que j'aïlle où ? Si vous voulez me parler de l'enfant, il faut parler devant ma fille.

MAZEL

[...] D'après toi, cet enfant, ça serait le fils de notre pauvre chéri !

LE PUISATIER (*évasif*)

D'après moi, d'après moi, c'est le fils de ma fille.

MAZEL (*humble*)

Mais son père, tu sais bien que c'était mon fils à moi ?

LE PUISATIER (*évasif, et presque sarcastique*)

Je sais bien, je sais bien ? Je ne sais rien du tout, moi. Je sais que cet enfant, c'est un bel enfant, mais ce n'est quand même pas le bon Jésus. Donc, il a un père. Mais ce père, qui peut le savoir ?

MAZEL (*presque suppliant*)

Patricia te l'a dit : c'était mon fils...

LE PUISATIER (*sarcastique*)

Oh ! Patricia ! Vous la croyez, vous, Patricia, quand elle parle ? C'est une fille. Avec les filles, on ne sait jamais. Elles mentent comme elles respirent. (*Il lève la tête et regarde Mazel bien en face.*) C'est vous qui me l'avez appris. (*Il continue à écorcer son bâton.*)

MAZEL

Je ne connaissais pas ta fille. Maintenant, je me suis renseigné sur elle : je la connais.

LE PUISATIER

Oh, une fille, même son père n'y comprend rien ! Elle raconte qu'elle a vu votre fils deux fois dans sa vie – et qu'il lui a donné un enfant. Ça veut dire que quand on la voit deux fois, ça suffit... Une fille de dix-huit ans, il y a beaucoup d'hommes qui l'ont rencontrée deux fois... Alors, allez un

¹⁴ *Op. cit.*, p. 199-200.

peu savoir. (*Il montre du doigt Mme Mazel.*) C'est Mme Mazel qui me l'a dit, un soir dans votre maison...

MME MAZEL

Je ne l'ai pas dit comme ça... Je ne savais pas...

LE PUISATIER (*dur*)

Il vaut mieux guère parler quand on ne sait pas.¹⁵

Dans ces conditions, le comique peut parfois constituer une échappatoire au dramatique qui empêche ce que Baudin nommait « l'amollissement affectif », étant donné qu'il peut l'entrecouper en divers endroits, à condition bien sûr de respecter les proportions nécessaires à la vraisemblance émotionnelle de l'intrigue. Nous pourrions, pour illustrer notre propos, détourner la formule de Jean Emelina : « Le rire aime les îles¹⁶. »

Jean Sareil résume ainsi ce travail qui est celui de l'auteur comique :

Le premier objectif d'un romancier sérieux ou d'un dramaturge est de créer une ambiance qui rende l'histoire acceptable et provoque chez le lecteur ou le spectateur un sentiment de curiosité, d'espoir ou d'inquiétude. L'auteur comique, lui, ne veut pas de cette atmosphère ; il s'arrange donc pour qu'à chaque pas surgisse une incongruité qui vienne détruire la continuité harmonieuse du récit. À l'unité dramatique s'oppose la multiplicité comique.

Un épisode sérieux, dans lequel l'auteur introduit un élément d'incongruité, devient drôle dès l'instant où le ridicule est perçu. L'attention du lecteur ou du spectateur, détournée de ce qui constitue le suspense, se concentre sur ce détail grotesque, qui dénature la scène et ôte sa charge émotionnelle à l'action, sans cependant l'interrompre.¹⁷

Nous préférons l'idée que le comique *suspend* la « charge émotionnelle » plutôt que celle qu'il l'« ôte [...] à l'action » : si en effet le comique n'interrompt pas l'action, la tonalité dramatique qui en est en partie constitutive ne disparaît pas. C'est ce que l'on peut observer dans *La Femme du boulanger*, lors de la discussion entre le curé et le mari au désespoir d'avoir perdu sa femme :

LE CURÉ

Et puisque vous avez la conscience pure, réfugiez-vous auprès du Seigneur : il vous donnera tout ce qu'il ne vous doit pas.

LE BOULANGER

Oh, pardi ! lui, il en parle à son aise ! Vous risquez rien, vous... Votre Bon Dieu ne s'en ira pas... Il est cloué sur une croix... Mais moi, le mien, il est parti...

¹⁵ *Op. cit.*, p. 204-205.

¹⁶ Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, p. 64.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 44-45.

LE CURÉ

Vous blasphémez encore, mon fils...

LE BOULANGER

Va, ne m'appelle pas ton fils, puisque j'ai l'âge d'être ton père... Tu es jeune. Tu es prêtre... Tu parles de choses que tu ne connais pas... Je te souhaite de ne les connaître jamais. Sainte-Cécile, c'est la patronne de notre village. Elle est belle, elle est pure, elle est douce... C'est une sainte... Si on te disait qu'elle est partie avec un berger, qu'est-ce que tu dirais ?

LE CURÉ (*avec violence*)

Je dirais que c'est absurde et sacrilège !

LE BOULANGER (*doucement résigné*)

Eh bien ? Et moi ? Qu'est-ce que je dis ? Je dis qu'elle est chez sa mère. (*Il se tourne vers le marquis.*) Vous comprenez, il est très jeune, il n'a pas touché la vie.

*Le boulanger pousse un grand soupir. Antonin lui met un oreiller sous la tête.*¹⁸

On peut donc voir dans l'interruption comique une pause dans le déploiement dramatique, c'est-à-dire un moment de déconnexion partielle de la réalité, qui en ce cas précis, est rendue trop tendue par l'irruption d'une fatalité, ou plus simplement par une angoisse irréductible. C'est ce que l'on peut relever dans cet extrait :

Le troisième château, celui du notaire, nous réservait une autre alerte, et une autre surprise.

Un jour, comme nous franchissions, sans trop nous presser, une éclaircie de la haie, une voix puissante et furieuse nous épouvanta. Elle criait :

« Hé là-bas, où allez-vous ? »

Nous vîmes un paysan d'une quarantaine d'années, qui fonçait vers nous au pas de course, en brandissant une fourche. [...]

Mon père, assez ému, feignait de ne pas l'avoir vu et rédigeait une note sur le carnet protecteur ; mais l'homme était animé d'une véritable fureur, et il arrivait au galop : la main de ma mère trembla dans la mienne, et Paul, terrorisé, plongea dans un buisson.

Ce meurtrier s'arrêta soudain à quatre pas. Levant sa fourche, les dents vers le ciel, aussi haut qu'il put, il en planta le manche dans le sol. Puis, agitant violemment ses deux bras écartés, il s'avança vers mon père en remuant sa tête par saccades. Cependant, de sa bouche écumante sortaient ces paroles fleuries :

« Ne vous en faites pas. Les patrons nous regardent. Ils sont à la fenêtre du premier étage. J'espère que le vieux va bientôt crever, mais il en a encore pour six mois. »¹⁹

Face à la tension grandissante surgit un comique de gestes inattendu, issu du décalage entre l'attitude terrifiante et l'intention véritable. Il y a soudain une pause dans cette tension, mais pas disparition ; la traversée reste un moment incertain et presque dangereux :

¹⁸ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 116.

¹⁹ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, op. cit., p. 164.

Mais il restait le château de l'ivrogne et du molosse malade.
Lorsque nous arrivions devant cette porte fermée, nous gardions d'abord le silence.
Ensuite, mon père appliquait son œil contre le trou de la serrure, longuement. [...]
Alors, il poussait la porte d'une main prudente, et comme s'il craignait une explosion. [...]
Pourtant, nous n'avions jamais rencontré personne, mais le chien malade nous hantait.²⁰

Ainsi, cette déconnexion reste partielle et généralement de courte durée, et ne constitue pas une dénégation du réel. C'est d'ailleurs l'avis de George Tabori : « La plaisanterie est pour moi une bouée de sauvetage et non pas une fuite devant la réalité²¹ », ce que Mireille Losco-Lena reformule en ces termes : « Le comique a une fonction protectrice mais il n'efface ni ne refoule la conscience des événements horribles²². » Il n'en reste pas moins que le comique, par sa « fonction protectrice », est presque nécessaire afin de *surmonter* le dramatique, et offre un contrepoint salutaire aux événements, les rendant (en une certaine mesure) plus supportables. C'est également ce que relève Jean Cohen :

L'émotion est une catastrophe de la conscience réflexive, retour à une perception homogène où les faits s'effondrent devant les valeurs, où les choses ne sont plus que les supports de promesses ou de menaces, où l'objet se tourne vers le sujet pour l'interpeller, le séduire, l'irriter ou l'effrayer, et le sommer d'agir en urgence. Le rire apparaît alors comme négation de cette signification, dénégation de cette urgence. Il est soudaine « dé-dramatisation » de la situation.²³

Et c'est ainsi que Jean Emelina écrit pour conclure son essai, en réponse au titre de l'ouvrage de Milan Kundera : « "Insoutenable", la "légèreté de l'être" ? Non. *Indispensable*²⁴. »

C – AMPLIFICATION RÉCIPROQUE DES DEUX REGISTRES

Cette idée de « soudaine dé-dramatisation²⁵ » propre à certaines interruptions comiques n'est pas sans rappeler la théorie d'Herbert Spencer. Selon celle-ci, le rire constitue une décharge d'énergie nerveuse – provenant d'un sentiment pathétique laissé sans emploi – par l'incongruité comique, qui est donc venu l'interrompre. Spencer sera notamment suivi par Freud dans cette voie. Il en ressort que le rire est une *explosion* induite par le comique d'autant plus forte que la tension nerveuse accumulée aura été importante.

²⁰ *Ibid.*, p. 166-167.

²¹ George Tabori, cité par Mireille Losco-Lena dans *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : PUR, 2011, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 234.

²³ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 61, Paris : Seuil, février 1985, p. 53.

²⁴ *Op. cit.*, p. 168 (souligné par moi).

²⁵ Jean Cohen, *op. cit.*

Cohen explique pour sa part que l'explosion du rire provient de l'implosion du pathétique (par confrontation de deux mouvements opposés se heurtant brusquement) :

Le sentiment du comique exprimé par le rire est la gaieté ou l'euphorie provoquée par le brusque retour du sujet de l'émotion à l'indifférence ou aphorie, lui-même induit par une contradiction axiologique interne, c'est-à-dire par la conjonction au sein d'une même unité de deux significations pathétiques opposées qui se neutralisent réciproquement.²⁶

En tous les cas, il en ressort que le comique est souvent associé à un mouvement violent, un réflexe d'une intensité accrue par la coprésence d'un dramatique qui était source de crispation émotionnelle. Il semble qu'il soit rendu plus vibrant et nécessaire par cette tonalité contraire dont il se joue, du moins momentanément (la brusquerie du comique constitue un champ lexical récurrent de la critique), et qui amplifie donc sa portée émotionnelle en catalysant cette explosion qui lui serait propre. En ce sens, les tons d'une intrigue ont, indépendamment, à la fois le rôle de catalyseur et de canaliseur de la tonalité en présence : d'un côté on ralentit le cheminement émotionnel contraire (en « corrige[ant] l'amollissement affectif » ou « la causticité comique²⁷ ») en en suspendant provisoirement le cours ; d'un autre côté on amplifie le retour de cette autre tonalité en rendant plus inattendu et brusque son retour sur le devant de la scène, au centre de l'attention :

Il est certain que plus ce qui survient est inconnu, plus ce qui survient est imprévisible, et plus fortement nous rions. Et d'autre part, la brusquerie de l'apparition d'un élément inconnu de nous joue. Or cette brusquerie a précisément le sens de l'intensité. Plus le changement est rapide, plus le sentiment, plus l'expérience sensible que nous en avons est intense.²⁸

Nous venons de l'observer pour le comique, mais la réciproque est bien sûr tout aussi vraie. Ce rapport peut d'ailleurs évoquer l'écriture vaudevillienne (proche de celle de Pagnol), comme le souligne Véronique Sternberg-Greiner :

Le comique n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il survient brutalement. L'écart entre la norme et l'anomalie comique n'en est que plus frappant, et son effet sur le spectateur s'en trouve naturellement accru. C'est ce qu'ont bien compris les auteurs de vaudevilles et de pièces de boulevard, qui font reposer la saveur de leurs intrigues sur l'irruption de surprises plus ou moins agréables [...].²⁹

Ces surprises peu agréables dont il est question, nous le comprenons, peuvent être d'ordre dramatique. Il en découle que le pathétique peut, réciproquement, se retrouver accru par la

²⁶ *Op. cit.*, p. 57.

²⁷ Henri Baudin, *op. cit.*

²⁸ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 217.

²⁹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 115.

brusquerie de son apparition, car l'anomalie n'est bien sûr pas exclusive du comique. On peut le voir dans *César*, dans la séquence du retour de vacances de Césarriot³⁰ ; sa famille sait qu'il a menti en prétextant se rendre chez un ami pour y passer quelques jours, et il se monte alors une petite comédie pour le mettre dans l'embarras et le forcer à révéler la supercherie : tout laisse prévoir un comique de situation assez réjouissant (César, tout excité dit : « Nous allons lui faire raconter ses vacances ! On va le questionner », puis, se frottant les mains : « On va bien s'amuser ! »). C'était compter sans la colère de Fanny, qui ne laisse bientôt plus de place au rire, bien que sa réaction soit exagérée (elle parle de faire désinfecter Césarriot, qu'elle suspecte d'office d'avoir une maîtresse) ; César, défendant gentiment son petit-fils, se voit alors opposer une réplique franche et sèche de sa part, qui choque par son caractère blessant :

César Écoute Fanny moi je crois que tu as tort de lui parler comme ça...

Fanny, sèchement Ah vous laissez-moi élever mon fils comme je l'entends ! Et vous avez d'autant moins à critiquer vous, que vous n'avez pas su garder le vôtre !

César, comme assommé par cette remarque acerbe, reste hagard. Il est brusquement rappelé à sa profonde tristesse lors du départ de Marius, vingt ans plus tôt, ce que le spectateur ne manque pas de se rappeler également.

Ainsi, à l'instar des films d'horreur, où la terreur est amenée à son paroxysme précisément parce qu'on a su disséminer des silences, des moments de calme inopinés, qui ont mis en relief avec plus de puissance l'horreur et la violence, le dramatique est rendu plus puissant par cette impression de légèreté induite par le comique environnant et qui prônait la tranquillité d'esprit. Toujours en lien avec les films d'épouvante, où l'on sursaute quand l'horreur surprend le calme, on pourrait parler d'un *sursaut dramatique* chez Pagnol, qui rend cette part de l'intrigue plus captivante, d'autant que les enjeux en sont souvent mieux captés car mis en rapport avec un péril, ou un dilemme puissant, ou encore la fatalité. C'est le cas dans *La Femme du boulanger*, quand les éclaireurs partis chercher Aurélie reviennent ivres et gais, et vont offrir à Aimable une paire de cornes de cerf en lui chantant un air gentiment moqueur... mais bel et bien cruel. C'est précisément à ce moment que le boulanger envisage d'en finir en se pendait dans sa cave³¹.

A l'image de la vie, où le malheur vient souvent frapper quand on s'y attend le moins, le sursaut dramatique admet une force de frappe sur le moral des personnages qui atteint d'autant plus le lecteur (spectateur) qu'il s'est attaché à eux, notamment par le biais du comique³². A

³⁰ Marcel (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 01:29:14 – 01:31:45.

³¹ *Op. cit.*, p. 137-144.

³² Voir partie I, chapitre 2.

l'inverse, la gaieté peut venir surprendre et soulager des moments de vie difficiles, toujours de façon inattendue. L'œuvre pagnolienne, par son authenticité et son « naturel », gagne donc en crédibilité et en réalisme, et atteint plus aisément son double objectif : faire rire et bouleverser.

Les procédés mis en œuvre peuvent d'ailleurs aisément contribuer à ce genre de « surprises ». Nous avons précédemment abordé le rôle de l'articulation musicale au cinéma, qui aide à la mise en place de la tonalité de la séquence à venir. Toutefois ce rôle est parfois détourné pour brouiller les pistes, en instaurant une dissonance entre l'intrigue et l'ambiance sonore. Dans *Fanny* notamment, la musique est moins exacte que dans *Marius*, a tendance à induire en erreur quant à la réception émotionnelle attendue. Lors du mariage entre Panisse et Fanny par exemple³³, elle est enjouée et très rythmée et semble ainsi coïncider avec l'ambiance joyeuse de la fête ; mais le visage impassible de la jeune mariée ne nous permet pas d'oublier qu'il s'agit-là d'un sacrifice, et que cette cérémonie constitue le noyau du drame de l'intrigue : il est certes la fin des ennuis, mais le début d'un malheur, celui du couple d'amoureux séparé par les liens sacrés d'un autre mariage. La musique, à l'instar des personnages, chercherait presque à sauver les apparences, à donner l'illusion d'un hymen heureux quand, en réalité, il a été précipité pour des raisons d'intérêts personnels croisés. Il en va de même dans le troisième volet³⁴, lorsque César marche dans la rue à l'ouverture du film (la musique a des sonorités douces mais un tempo plutôt énergique, et semble introduire d'emblée un comique imminent) ; en réalité, il s'en va quérir le curé, parce que Panisse est mourant. La même musique le suit pourtant à la sortie de l'église, et l'accompagne jusque chez le malade.

Toujours est-il que le travail de Pagnol est bien plus qu'un hybride entre deux émotions dominantes ; les deux mécanismes (comique et dramatique) aboutissent à une multiplicité de ressentis, dont le rire et le pathétique ne sont que les deux émotions principales : en se répondant, en *s'entraîdant mutuellement* par effet de contraste et de mise en valeur (des enjeux, des situations, des personnages, etc.), elles créent, par leurs interactions, tout un nuancier émotionnel sans cesse en mouvement, et capable de se manifester différemment auprès de chacun, tant cette complexité induite par la présence simultanée de différents tons est propice à une lecture multiple. L'irruption du pathétique est souvent le temps de la remise en question tandis que le rire, comme l'écrivait Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*, « est source de doute », notamment quand il provient d'un décalage, d'une dissonance, ou d'une ironie.

³³ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], *op. cit.* ; 01:21:55 – 01:23:35.

³⁴ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], *op. cit.*

D – LA « COMÉDIE DRAMATIQUE » PRÉSENTE-T-ELLE UNE CATHARSIS QUI LUI SERAIT PROPRE ?

Quoi qu'il en soit, la question de la catharsis reste délicate dans le cadre de notre étude. Si certains critiques s'accordent à dire qu'une catharsis comique existe au même titre que la catharsis de tragédie, cette idée reste très contestée dans le milieu universitaire.

Aussi la catharsis, malgré certaines tendances actuelles de la critique, nous semble-t-elle étrangère à l'univers de la comédie. Puisqu'on n'entend point y émouvoir les passions du public, susciter la terreur, la pitié, il ne saurait y avoir de trouble de l'âme ni d'apaisement final. Ni « douleur ni dommage » pour le public. La comédie est désert du cœur.³⁵

Il convient en premier lieu de définir ce qui constituerait une catharsis comique. Par rapport à la catharsis conventionnelle, il est évident, comme le souligne Emelina, qu'il n'est pas question de susciter la terreur et la pitié pour provoquer une purgation des passions. Néanmoins, bien que la passion³⁶ soit souvent considérée comme un état de violence psychologique, il reste possible de considérer que certains troubles de l'âme peuvent être apaisés par le rire, en témoignent les nombreuses études et thérapies par le rire qui émergent depuis plusieurs années ; en ce cas, pourquoi ne pourrions-nous pas évoquer la purge émotionnelle capable d'accompagner le rire ? Véronique Sternberg, pour sa part, ne s'en prive pas, et son observation à ce sujet est tout à fait intéressante :

Si l'on peut parler de catharsis comique, c'est donc pour trois raisons. D'abord parce que le spectacle comique s'adresse parfois nettement à l'inconscient du spectateur, suffisamment pour avoir sur ce dernier une incidence psychique – il lui procure à nouveau le plaisir "trionphal" des jeux enfantins ; ensuite, parce que les passions refoulées dans l'inconscient ont la possibilité d'être libérées par le rire. La catharsis est en effet, dans le registre comique comme dans le registre tragique, une purgation relativement violente, une libération résultant d'une sorte de choc psychique. C'est pourquoi la pitié seule ne saurait la produire – et l'on ne parle pas de catharsis pour le drame, qui joue exclusivement de ce ressort. Enfin, et c'est le dernier point autorisant à parler de catharsis comique, la réaction du spectateur naît de l'alchimie de deux attitudes contradictoires, l'adhésion et le recul, qui rappelle le couple frayeur-pitié propre à la catharsis tragique.³⁷

Ce dernier point est peut-être le moins pertinent, car il rapproche les aboutissements de la tragédie, qui sont d'abord d'ordre émotionnel, avec les aboutissements de la comédie classique, qui eux sont d'abord de l'ordre du jugement de valeurs (l'*adhésion* et le *recul* résultant d'une prise de parti pour ou contre le personnage comique ou bien la morale de la pièce).

³⁵ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 37.

³⁶ Dans le sens d'« État affectif intense et irraisonné qui domine quelqu'un » (Larousse, « Passion », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 31/10/2021] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/passion/58522>).

³⁷ Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, Paris : Sedes, 2000, p. 136.

Sans doute, les études concernant l'existence d'une catharsis comique ont eu le tort de se concentrer uniquement sur le cadre de la comédie pure ; concernant la comédie dramatique, ou les *comédies graves*, les recherches sont encore trop rares. Pourtant c'est précisément dans celles-ci que le principe cathartique semble le plus évident : en effet, dans la mesure où le comique peut d'un côté aboutir à l'attendrissement et à l'attachement aux personnages, et où son rapport au dramatique ne manque pas, d'un autre côté, d'aboutir à l'empathie du lecteur ou du spectateur, voire à son inquiétude concernant l'avenir de ces mêmes personnages, il semble bien que nous rejoignons, avec une violence moindre, les effets de la catharsis tragique. La question tend donc à se poser plus précisément pour ce genre particulier, et par conséquent pour le travail de Pagnol, où le souci³⁸ et la sympathie³⁹ remplacent bel et bien la terreur et la pitié.

Friedrich T. Vischer va jusqu'à étudier le rapport que le comique en lui-même entretient avec le sublime dans son ouvrage philosophique : *Le Sublime et le Comique*⁴⁰. Dans le chapitre III, Vischer dit à la fois que le comique anéantit le sublime, et que le comique est source de sublime. Pour lever ce paradoxe, il est nécessaire d'envisager une pluralité de sublimes : le sublime n'est pas un bloc entier et lisse, c'est un assemblage – issu d'un morcellement primaire – qui en donne seulement l'illusion. Ainsi le comique, s'il en détruit une facette, en fera naître une autre (toujours selon Vischer), et cette autre facette est loin d'être dérisoire, puisqu'elle nous a fait prendre conscience de la fragilité de celle qui a été anéantie : elle s'approche donc d'une vérité métaphysique que l'on pourrait résumer par l'expression « vanité, tout n'est que vanité ». Pourtant cette vérité, dans tout ce qu'elle peut comporter d'existentiellement terrifiant, s'accompagne d'une purgation de cette négativité, exprimée par le rire. Le rapprochement avec Pagnol en est convaincant : on est souvent confronté, dans ses œuvres, à une purgation par le rire en lien direct avec l'expression d'une crise existentielle plus ou moins grave : le deuil, l'amour impossible, le mariage de raison, la rupture familiale, etc.⁴¹ Il convient donc de ne pas sous-estimer le comique : il n'est pas opposé au sublime, il en est simplement à la fois l'anéantissement et la consécration :

On peut appeler sublime tout ce qui se donne l'aspect de quelque chose de particulier et veut être davantage que le quotidien. Il est vrai que bien des choses qui deviennent comiques ne seraient pas apparues sublimes sans l'intervention du contraste comique, ne seraient pas apparues comme

³⁸ Dans le sens de « Préoccupation qui trouble, inquiète » (Larousse, « Souci », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 31/10/2021] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/souci/73583>).

³⁹ Dans le sens de « Participation à la joie, à la peine d'autrui » (Larousse, « Sympathie », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 31/10/2021] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sympathie/76073>).

⁴⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Le sublime et le comique : projet d'une esthétique*, Paris : Kimé, 2002.

⁴¹ Voir partie II, chapitre 1.

quelque chose de particulier, mais l'intervention de ce contraste attire notre attention et fait par opposition apparaître l'infiniment petit, origine de l'échec, comme un sublime relatif dont le fiasco fait rire.⁴²

La « comédie dramatique » est ainsi une vaste contradiction qui sert à élever une vérité autrement plus puissante, car en admettant l'hétérogénéité de son aboutissement émotionnel, elle se rapproche plus efficacement de la complexité de la nature humaine : « Le comique jaillit de la même source que le tragique. Il nous montre ce qu'il y a de meilleur et même de divin dans la nature humaine⁴³. »

Pour conclure, bien que son article à ce sujet concerne plutôt la comédie pure et nous laisse admettre quelques réserves, nous pouvons reprendre l'idée de Philip Stewart selon laquelle la catharsis capable de découler du comique repose sur le fondement suivant : « le bannissement de ce qui fait obstacle au bonheur⁴⁴ » (ou du moins, la *volonté* de bannir ce qui fait obstacle au bonheur). Il semble que le dénouement de la comédie dramatique n'est pas étranger au déploiement d'une éventuelle catharsis comique, car dans le cas des œuvres pagnoliennes, ce dénouement n'est jamais certain et est loin d'être parfaitement uniforme du point de vue de l'émotion.

⁴² Friedrich T. Vischer, *op. cit.*, p. 127.

⁴³ Karl Solger, cité par Vischer dans *Le sublime et le comique : projet d'une esthétique*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁴ Philip Stewart, « De la catharsis comique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, p. 183-193 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2460 [consulté le 29/03/2021].

Chapitre 4

Résolution finale et balance émotionnelle

A – UNE FIN HEUREUSE RÉCURRENTÉ RAPPELANT CELLE DE LA COMÉDIE

Quel que soit leur rapport au dramatique, les œuvres de Pagnol aboutissent souvent à un dénouement heureux proche de celui de la comédie classique ; toutefois, le cheminement vers cette issue n'a pas grand-chose à voir avec un accord tacite entre l'auteur et le spectateur tel que le rapporte en ces termes Véronique Sternberg-Greiner :

Le spectateur, sachant qu'il assiste à une comédie, compte implicitement sur le respect d'une convention générique majeure : le dénouement heureux. L'émotion est ainsi « neutralisée » ou du moins fortement diminuée devant le spectacle des événements qui affectent les personnages sympathiques, ceux qui suscitent donc l'adhésion affective du spectateur.¹

Chez Pagnol, la fin heureuse est loin d'être assurée, et n'a donc pas le pouvoir de rendre inefficace le potentiel dramatique de l'intrigue, du moins pas avant que les bonnes conditions nécessaires à cette fin ne soient réunies et parfaitement stables. En ce sens, les dernières minutes de l'intrigue peuvent donc être brusquement marquées d'insouciance, de légèreté, du moment où les obstacles au bonheur ont été écartés.

Le topos du mariage comme consécration de la fin heureuse est en cela souvent mobilisé, comme c'est le cas dans *César*, avec l'annonce plutôt explicite du futur mariage de Marius et Fanny, ou dans *Le Schpountz*, où l'annonce du mariage d'Irénée avec Françoise est faite dans la quatrième partie, avant que ce dernier n'aille rendre visite à son oncle pour lui annoncer son succès. Ce topos marque dans le premier la victoire de l'amour sur le temps et le matérialisme, et dans le second la voie d'une vie heureuse et simple au milieu du succès tapageur de Topaze en tant qu'acteur.

Dans *La Fille du puisatier*, il est aussi question d'un mariage, mais cette fois complètement inattendu : Jacques, que l'on croyait mort, revient d'Afrique et va demander la main de Patricia, accompagné de ses parents. Ce retour inopiné vient ainsi corriger le rire vengeur que l'on tirait de la scène où les Mazel, endeuillés, venaient à la rencontre de leur petit-

¹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 20.

filles pour la première fois et étaient assez durement malmenés par la mauvaise foi du puisatier². Pour en revenir à la théorie d'Alfred Stern, la perte de valeur (en l'occurrence, la vie de l'amant) peut conduire au rétablissement d'autres valeurs (ici, l'honneur de la maîtresse) : les pleurs peuvent donc conduire à nouveau au rire, car la position de Patricia est soudain celle d'une femme respectable qui a donné la vie à un enfant miraculeux, puisque les Mazel trouvent une chance inespérée d'aimer à nouveau Jacques à travers lui. Les oppresseurs baissent la tête : le renversement de situation est jubilatoire, et donc propice au rire. Mais ce rire est, nous l'avons vu, interrompu par la pitié qu'ils nous inspirent : la cruauté dont ils ont fait preuve à l'encontre de Patricia leur est certes rendue, mais la perte de leur fils déséquilibre trop le comique que l'on cherche à leur faire porter, aussi il est rapidement repoussé. Ainsi, si le retour de Jacques n'était pas nécessaire au retour de la joie, il permet tout de même de déculpabiliser le comique tiré de ce retournement et de remettre la situation à plat. Un rire nouveau surgit alors lorsque les trois grands-parents se disputent l'enfant comme s'il était leur propriété. Le changement de nom pour celui du père (et du mari) est une source de tensions et d'inquiétude pour Pascal, mais qui apparaît, par contraste avec la mort et la guerre, totalement dérisoire. Comme le dit justement Nietzsche dans son œuvre posthume : « Voir sombrer les natures tragiques et pouvoir en rire, cela est divin³. » La toute-puissance des anciens est remise en question par leurs enfants eux-mêmes : à Jacques et Patricia d'écrire leur propre histoire. Cette fin marque donc un commencement, celui d'un mariage imprévu qui conduit à l'émancipation, et donc à la fin des malheurs induits par la question de l'honneur dans l'absence du couple.

Dans *Regain* il n'est pas question d'un mariage mais de la naissance d'un enfant : c'est la descendance qui cette fois scelle l'union des amants dans ce village à l'abandon, où les conventions sociales sont par conséquent absentes. La grossesse est dans ce cas une bénédiction, ce qui est rare dans les intrigues de Pagnol. Il n'en reste pas moins que ce qui permet de clore l'histoire est la certitude que tout ira bien pour les personnages, qu'ils sont en bonne voie pour vivre heureux car ensemble. C'est l'unification, ou la réunification, qui permet de conserver le comique, ou du moins la gaieté, jusque dans les dernières minutes du film, de la pièce, ou bien les dernières pages du roman.

² Voir partie II, chapitre 3.

³ Friedrich Nietzsche cité par Georges Bataille dans « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 225.

B – QUAND LE DRAMATIQUE PREND LE DESSUS...

Il arrive aussi que l'ambiance comique finisse par s'estomper totalement à la fin de l'œuvre au profit du pathétique. Selon Mireille Losco-Lena, lorsque la dissipation de l'optimisme propre à la comédie traditionnelle est totalement établie, c'est-à-dire quand l'issue dramatique est devenue inévitable, le comique (s'il est éventuellement mis en présence) devient difficilement accessible, car il a perdu tout ancrage émotionnel cohérent :

Dès lors, le rire ne peut que « tourner court », ce qui ne veut pas dire nécessairement s'arrêter : la vérité est qu'il ne s'adosse plus à la certitude d'un ordre stable, et qu'il ne sait donc plus où il va. Il est un moment éruptif sans appui rationnel.⁴

C'est ce qui se passe à la fin de *Fanny*, où certaines séquences cocasses sont troublées, nous l'avons vu, par le retour de Marius : la sérénade burlesque d'Escartefigue et du chauffeur, complètement ivres, ou encore la suspicion de coqueluche. Claude Beylie, au sujet de ce second volet de la *Trilogie*, écrivait pour sa part : « L'amour, ici, se mesure au kilo, le pathétique l'emporte sur le rire⁵ [...] ». Marius finit par repartir en jurant à Fanny un amour éternel tandis qu'elle lui répond qu'elle n'a jamais aimé que lui, et le dernier plan du film s'achève avec un fondu au noir sur les larmes de Fanny, abandonnée une nouvelle fois. Un état de choses que le comique, nous le comprenons, ne peut finalement venir adoucir.

Marius n'avait guère une fin plus enjouée. Comme le souligne Marie-Françoise Attard-Maraninchi, c'était là encore Fanny qui se sacrifiait pour le bonheur d'un autre et faisait basculer l'intrigue à l'opposé du comique :

[...] Fanny porte un amour inconsidéré pour Marius au point de l'engager à partir naviguer : en sacrifiant son amour pour assurer la liberté de Marius, elle prend une dimension tragique qu'elle n'avait pas jusque-là.⁶

La fin du film a donc le pouvoir de révéler les personnages sous un nouveau jour par leur gestion des émotions et des situations : pour Fanny, il s'agit de combattre de front sa propre culpabilité d'avoir empêché Marius de réaliser le rêve de sa vie, tandis que pour ce dernier, il s'agit d'évacuer ses responsabilités envers Fanny dès qu'un prétexte lui est donné de le faire. Ainsi, après l'avoir rendu fou de colère en lui faisant entendre qu'elle envisageait d'épouser Panisse

⁴ Mireille Losco-Lena, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 134.

⁵ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 61.

⁶ Marie-Françoise Attard-Maraninchi, « Histoires d'amour, histoires de honte : Pagnol et les filles perdues », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 72.

pour son argent parce que « y'a pas que l'amour dans la vie... y'a des choses qui sont plus fortes que lui », Fanny soupire en aparté : « S'il m'aimait comme je l'aime, il aurait compris⁷... » Mais Marius part, et ne comprendra que bien plus tard.

Dans ces deux films, il semble que ce soit la prise en considération du dramatique, voire la *dramatisation* des événements, qui amène à un drame plus grand encore. C'est ce qu'explique César à Marius dans le dernier volet, pour justifier le mariage empressé de Fanny qui a conduit à leur malheur, ce à quoi Marius rétorque que cette « solution » était absurde :

César On a fait ça... à cause de l'enfant.

Marius, un sanglot dans la voix Et toi, pourquoi tu as laissé faire ? Tu le savais pas toi, que si j'avais un enfant il aurait mon nom, que je reviendrais ?

César Marius... Honorine sanglotait, Fanny... voulait se jeter à la mer. Et puis... Panisse allait assurer l'avenir de l'enfant.

[...]

Marius, véhément La solution que vous avez choisie était stupide. Vous n'avez pas sauvé l'honneur ! Bien sûr on n'a pas dit : la petite Fanny a un enfant sans père. Mais on a pensé : la petite Fanny n'a pas perdu le nord ; elle a fait signer son enfant par un vieux qui avait des sous ! Et aujourd'hui nous voyons le résultat final : mon fils ne s'appelle pas comme moi, ma femme est veuve que je suis vivant, et mon père est un pauvre grand-père en cachette. Et de nous quatre, aucun n'a une maison qui soit vraiment... *sa* maison.⁸

Le dramatique devient donc synonyme de complication, et lorsqu'il finit par évincer complètement le comique il semble qu'il n'y ait plus moyen d'appeler les personnages à plus de simplicité et de discernement dans leur réponse au problème auquel ils se trouvent confrontés. Car le *malheur* résulte le plus souvent chez Pagnol de décisions *malheureuses* plutôt que de véritables coups du sort : les personnages s'infligent leur propre malédiction. Aussi, dans *César*, ce n'est qu'après que tous les malentendus et les rancœurs (qui ont résulté de ces mauvais choix) ont été mis à plat que l'issue heureuse est rendue possible.

Dans *L'écriture comique*, Jean Sareil indique que de tels renversements d'ordre émotionnel sont rares, mais qu'ils peuvent relever d'une volonté de l'auteur de jouer sur la réception de son œuvre :

Cette ambiance [comique], acquise dès le début, doit être ensuite maintenue par un renouvellement des situations drôles. Rien n'est plus difficile que de ressaisir un public qu'on a perdu. Il existe pourtant une exception majeure à cette règle, c'est celle où l'écrivain veut rétablir le courant dramatique entre le public et l'œuvre. Il peut s'agir d'un total changement d'atmosphère ; le cas est rare.⁹

⁷ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 01:49:35 – 01:54:26.

⁸ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 01:46:57 – 02:00:43.

⁹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 98.

Une stratégie scénaristique de ce genre appelle toutefois la question de l'intérêt d'une telle manœuvre. Dans *Le Château de ma mère*, les deux derniers chapitres opèrent un bond dans le futur qui nous sort brusquement de l'enfance de manière concrète, mais aussi de façon plus détournée par la crudité du tragique de l'existence, qui jusque-là n'avait jamais été affrontée par le jeune Marcel. L'avant-dernier chapitre en particulier, qui mentionne la mort d'Augustine, de Paul et de Lili, interroge par la manière dont il détonne du reste du roman, bien que le récit ait souvent fait place à des moments de doute, de mélancolie, et même d'angoisse (mais sans aborder de front le thème du deuil). Plusieurs hypothèses sont sans doute possibles, mais nous nous concentrerons sur celle-ci : cette fin abrupte, qui suit le récit de souvenirs heureux réunissant trois êtres disparus et profondément aimés, semble témoigner d'un sentiment d'impuissance face à leurs morts prématurées qui les ont figés pour toujours dans cet espace temporel restreint, et donc dans des souvenirs trop peu nombreux à l'échelle d'une vie. L'issue du roman vient clôturer, en quelque sorte, l'espace du récit de façon définitive : la mort devient une chute dans le néant, et rend les souvenirs précédemment évoqués plus précieux et plus forts. Cette impuissance face aux souvenirs figés comme seul lien au passé est du reste parfaitement contenue dans les dernières phrases du livres :

Mais dans les bras d'un églantier, sous des grappes de roses blanches et de l'autre côté du temps, il y avait depuis des années une très jeune femme brune qui serrait toujours sur son cœur fragile les roses rouges du colonel. Elle entendait les cris du garde, et le souffle rauque du chien. Blême, tremblante, et pour jamais inconsolable, elle ne savait pas qu'elle était chez son fils.¹⁰

Il reste que certaines œuvres ne présentent pas une fin qui détonne réellement par rapport à l'ambiance générale. C'est le cas par exemple dans *Jean de Florette*, où la lente descente aux enfers de Jean Cadoret annonce en quelque sorte sa mort, bien qu'un certain comique reste longtemps présent dans le récit pour brouiller cette réception dramatique. Dans *Les Marchands de gloire* en revanche, le comique de la pièce est peu marqué et surtout grinçant, d'une ironie mordante : l'issue de la pièce est étrange et même immorale étant donné que le fils « ressuscité » ne concentre pas l'attention de son père, qui ne songe plus qu'à sa carrière politique, au point qu'il lui demande de disparaître et de changer d'identité pour ne pas compromettre son élection. Le rire noir est présent, et c'est Henri qui l'exprime lorsque Berlureau, le nouvel ami de son père en politique, lui propose d'appeler son fils à naître « Henri », en hommage au soldat disparu (c'est-à-dire lui-même), tandis que lui doit changer de prénom :

¹⁰ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 217.

BERLUREAU

[...] Le bébé s'appellera Bachelet... Et même peut-être en souvenir du héros, vous pourriez l'appeler Henri ! Ça serait une façon de le ressusciter !

HENRI (*il éclate de rire*)

Ferdinand, tu es répugnant !

Berlureau éclate de rire à son tour.¹¹

Mais il n'est pas question de rire véritablement. La fin heureuse qui était devenue envisageable lors du retour miraculeux du soldat est perdue pour de bon, et la famille Bachelet restera brisée pour des raisons d'ambition personnelle. Le cas d'Henri Bachelet est donc tout à fait différent de celui de Jacques Mazel.

C – ALLIANCE DE GAÏÉTÉ ET DE PATHÉTIQUE : DES DÉNOUEMENTS PARFOIS À DOUBLE-TRANCHANT

Il peut aussi arriver que la fin ne tranche pas aussi franchement entre comique et dramatique : à l'image du reste de l'œuvre, elle peut rester émotionnellement ambiguë (on pourrait presque dire *indécise*). C'est ce genre de conclusion que nous observons dans *La Femme du boulanger* : la dernière scène est à la fois comique (par l'analogie qui est faite entre les personnages et le couple de chats notamment) et pathétique (Aurélie pleure, et Aimable, quoique blessé par l'infidélité de sa femme, ne cherche pas à lui rendre cette peine qu'elle lui a causée, et ne lui témoigne aucune rancune).

Topaze, à l'instar des *Marchands de gloire*, présente une issue où l'immoralité l'emporte sur l'innocence, car la corruption a complètement anéanti la pureté du personnage principal. Toutefois, deux grandes différences existent entre les deux pièces : tout d'abord, le traitement comique est beaucoup plus important dans *Topaze* que dans *Les Marchands de gloire*. Ensuite, tandis que la première se concentre véritablement sur son protagoniste, qui donne son nom à l'œuvre, dans la seconde le père Bachelet, qui est selon toute vraisemblance le personnage principal, n'arrive jamais vraiment à se distinguer des autres par sa personnalité, et n'est jamais tout à fait maître de son destin (il tient davantage de l'opportuniste vaguement conscient des machinations auxquelles il prend part). Le changement brutal des personnages s'opère aussi différemment. Le fait que l'on assiste aux déboires d'un Topaze intègre avant sa transformation

¹¹ Paul Nivoix & Marcel Pagnol, *Les Marchands de gloire*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 183.

en malhonnête homme participe à la mise en place d'un cheminement logique, comme si la pièce avait pour vocation de proposer une recette pour obtenir un homme corrompu ; Suzy dira elle-même : « Je sais ce que vaut un Topaze, puisque je sais comment on les fait¹². » Ainsi, lorsque l'on arrive au dernier acte, le comique que l'on y trouve a changé. L'humour est devenu noir, cynique, et bien que le personnage parvienne à retourner la situation en mettant Castel-Bénac (celui qui a fait de lui un homme de paille à son insu avant de lui faire du chantage) au pied du mur, le comique discret qui en découle n'est pas entièrement satisfaisant, étant donné la pitié que peut aussi nous inspirer Topaze, qui n'a pu finalement prendre sa revanche qu'en se perdant lui-même. La « morale » de la pièce achève en outre tout optimisme : l'argent vaut plus que le mérite, et il n'est pas compatible avec la vertu.

Autre exemple évident, les derniers chapitres de *Manon des sources* voient une partie de ses personnages punis, comme foudroyés par le malheur, tandis que d'autres sont en quelque sorte dédommagés pour leur malheur passé. Le Papet et Ugolin, qui étaient responsables de la mort de Jean Cadoret, et donc d'une fin qui leur étaient profitable dans le tome précédent de *L'Eau des collines*, sont soudain rattrapés par la vérité (mais non pas par la justice) et voient leur réputation pour jamais entachée par ce crime. Ugolin ne peut pas espérer épouser Manon et meurt d'amour, ou de culpabilité ; le Papet ne lui survit quelque temps que pour découvrir qu'il a contribué à la mort de son fils unique, et qu'il est passé à côté du bonheur à cause d'une simple lettre perdue. Le contraste avec la fin heureuse à laquelle ont enfin droit Manon et sa mère est alors saisissant. La jeune fille file le parfait amour avec l'instituteur, qui est devenu son mari, et attend son premier enfant ; Aimée a pour sa part repris le chant, passion qu'elle avait sacrifiée à sa famille, et a retrouvé la civilisation en se remariant avec un vieil ami, chanteur d'opéra lui aussi. La vie qui reprend pour elles s'oppose à la mort de leurs ennemis, mais la narration n'étant pas aussi manichéenne, il est impossible de ne pas être touché par le sort des Soubeyran. Pour ce qui est du comique en soi, il semble tout de même être éclipsé dans les derniers chapitres du roman, même si la narration s'autorise quelques digressions amusantes.

Ainsi, il semble que la réception de ce genre d'issue où l'ambiance n'est pas catégoriquement tranchée du point de vue de l'émotion dépende davantage de l'état d'esprit du lecteur (ou du spectateur) lui-même. L'ambivalence émotionnelle permet de pousser, hors du cadre du récit, à certaines interrogations : Le mariage d'Aimable et Aurélie peut-il durer ? Topaze a-t-il raison de profiter du système ? Et pour ce qui est d'Ugolin et du Papet, existe-t-il une justice divine, un karma ?

¹² Marcel Pagnol, *Topaze*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 229.

Cette idée d'équilibre, ou de déséquilibre constant, était du reste sans doute aussi imputable à Pagnol lui-même, si l'on en croit cette citation de Jean-Jacques Gautier à son sujet :

Ce mélange de pathétique et d'alacrité donne la vie à un optimiste angoissé, à un euphorique inquiet. Et cependant, l'équilibre est là, la santé est là, le cœur bat franchement. Il faudrait, pour percer le secret de telles contradictions, que, ce chapitre-là, il l'écrivît lui-même en confession.¹³

¹³ Jean-Jacques Gautier, cité par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol, ou le cinéma en liberté*, op. cit., p. 20.

TROISIÈME PARTIE

POTENTIALITÉS DE L'HYBRIDITÉ ÉMOTIONNELLE CHEZ MARCEL PAGNOL

Nous sommes ici-bas pour rire. Nous ne le pourrons plus au purgatoire ou en enfer. Et, au paradis, ce ne serait pas convenable.¹
JULES RENARD

En ouvrant la voie à des émotions à la fois complémentaires et contradictoires au sein de son œuvre, il est certain que Pagnol s'offre la possibilité de toucher plus efficacement son public. Aussi ne se prive-t-il pas d'aborder des sujets propres à la société de son temps, frôlant parfois la satire, en proposant une confrontation de différents points de vue pour chaque situation. En cela il se fait davantage moraliste que moralisateur : son observation des mœurs de son temps tiendrait parfois de l'étude naturaliste tant ce désir d'objectivité (en rendant compte de la diversité des façons de penser) est visible, et s'il propose tout de même sa vision de la nature humaine, elle reste bien souvent confondue au milieu de cette écriture polyphonique, qui pose souvent le problème de la confrontation et du désaccord :

Si l'on cherchait une problématique fédératrice de toute l'œuvre cinématographique de Pagnol, ce pourrait être celle de la rupture. [...] Car les ruptures sont ici des incidents d'une vie en société qui pose, comme préalable, un idéal d'accord, une utopie relationnelle, que le film va moduler, sans pour autant les dénier. Dès lors que l'ambition initiale témoigne de cette prétention d'un univers ensoleillé ou [*sic*] l'amitié, l'amour, la dignité, figurent à ce point l'ambition caractéristique d'une humanité, et pourrait-on dire, un art de vivre ensemble, il faut alors trouver le moyen de faire front contre les ruptures qui se présentent.²

En tout cas, il est clair que Pagnol attachait une importance capitale à écrire pour le public dans toute sa diversité :

Si nous n'écrivons pas pour le public, ce n'est pas la peine d'écrire. Il y a des gens qui vous disent : « Moi, j'écris pour moi. » Je leur dis : « Alors, pourquoi écris-tu ? Tu n'as qu'à te raconter tes petites histoires à toi tout seul dans un coin ? »³

Conscient que la province, Provence comprise, est à la fois sous-estimée et sous représentée dans le domaine artistique, il tiendra particulièrement à lui donner visibilité et crédibilité, mais sans pour autant rompre complètement avec le parisianisme. Toujours est-il que l'alliance comique-dramatique permet aussi de dépeindre plus efficacement le quotidien et les contradictions de chacun, et de souligner la vanité de la société moderne. Comme le rappelle

¹ Jules Renard, *Journal*, 25 juin 1907 ; en ligne : <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?ren05101,6242> [consulté le 4/02/2022].

² Pierre Arbus, « Le Poème des strates », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 84.

³ Marcel Pagnol, cité par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol, ou le cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 135.

Thierry Dehayes : « Si Marcel Pagnol est populaire, c'est aussi parce qu'il a su chanter cette grandeur des gens simples⁴. »

On peut alors s'interroger sur la valeur réflexive du rire, c'est-à-dire sur sa capacité à produire une certaine interprétation de l'humain et de la vie, en plus de sa contribution à mettre en relief le dramatique de l'œuvre. Le comique peut être à la fois remise en question et consolidation de la norme, et cette ambiguïté est la source d'interprétations variées et bien souvent contradictoires de l'auteur, qui s'échappe sans cesse, insaisissable, dans un éclat de rire, ou dans un silence tragique.

⁴ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 328 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

Chapitre 1

Un rire aux enjeux sérieux

A – DIRE LE MONDE, ET AIDER À VIVRE

Le monde est un chaos où les choses finissent par s'arranger tant bien que mal, et plutôt mal que bien. C'est pourquoi tous les bons auteurs comiques vous diront que le seul parti sérieux, c'est de rire.¹

JEAN SAREIL

Dans *Le Nom de la rose*, Umberto Eco écrivait ceci : « Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. » De ce point de vue, Pagnol a rempli son devoir : proposant autour de chaque sujet une polyphonie joyeusement désorganisée, il n'a eu de cesse, dans son œuvre, de montrer l'absurdité d'une vision unique sur toutes choses, du mode de vie à l'instruction, en passant par la religion. Le véritable objectif de l'auteur comique est finalement le même que celui de l'acteur comique, tel que Françoise le définit dans *Le Schpountz* : faire rire, c'est aider les gens à vivre.

FRANÇOISE

[...] Croyez-vous que, dans la rue, M. Charlie Chaplin accepterait seulement une gifle ? Oh non ! Il en donnerait plutôt... C'est un grand chef dans la vie, M. Chaplin.

IRÉNÉE

Alors, pourquoi s'abaisse-t-il à faire rire ?

FRANÇOISE

Quand on fait rire sur la scène ou sur l'écran, on ne s'abaisse pas, bien au contraire. Faire rire ceux qui rentrent des champs, avec leurs grandes mains tellement dures qu'ils ne peuvent plus les fermer. Ceux qui sortent des bureaux avec leurs petites poitrines qui ne savent plus le goût de l'air. Ceux qui reviennent de l'usine, la tête basse, les ongles cassés, avec de l'huile noire sur les coupures de leurs doigts... Faire rire tous ceux qui mourront, faire rire tous ceux qui ont perdu leur mère, ou qui la perdront...

IRÉNÉE

Mais qui c'est, ceux-là ?

¹ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 90.

FRANÇOISE

Tous... Ceux qui n'ont pas encore perdu leur mère la perdront un jour... Celui qui leur fait oublier un instant les petites misères... la fatigue, l'inquiétude et la mort ; celui qui fait rire des êtres qui ont tant de raison de pleurer, celui-là leur donne la force de vivre, et on l'aime comme un bienfaiteur...

IRÉNÉE

Même si pour les faire rire il s'avilissait devant leurs yeux ?

FRANÇOISE

S'il faut qu'il s'avilisse, et s'il y consent, le mérite est encore plus grand, puisqu'il sacrifie son orgueil pour alléger notre misère... On devrait dire saint Molière, on pourrait dire saint Charlot...

IRÉNÉE

Mais le rire, le rire... C'est une espèce de convulsion absurde et vulgaire...

FRANÇOISE

Non, non, ne dites pas de mal du rire. [...] Le rire, c'est une chose humaine, une vertu qui n'appartient qu'aux hommes et que Dieu peut-être leur a donné pour les consoler d'être intelligents...²

Toutefois, malgré cet effet salvateur du rire, le comique en lui-même apparaît souvent, pour les critiques, comme inapte à décrire efficacement les préoccupations des hommes et à produire une certaine philosophie, comme le souligne Véronique Sternberg-Greiner :

Le comique se résume-t-il à la négation, au contre-pied, à l'inversion ? Cette compréhension du phénomène par la seule comparaison avec le registre sérieux ou neutre le rend suspect d'une incapacité fondamentale à dire le monde. A l'inverse du tragique, qui renvoie à des interrogations essentielles sur les passions, le destin ou la liberté, le comique ne procurerait qu'un délassement que l'on peut, au mieux, considérer comme salutaire.³

Mais s'il est « suspect d'une incapacité », cela signifie qu'il n'en est pas nécessairement incapable. Chez Pagnol, le comique peut aller jusqu'à accompagner une formation des personnages, qui sont amenés à ouvrir les yeux pour voir le monde tel qu'il est et découvrir la nature des personnes qui les entourent. *Topaze*, par exemple, constitue, en quelque sorte, une transposition du roman d'apprentissage au théâtre, où il est question de vivre en accord avec une société corrompue et décadente dans une initiation complètement cynique, mais non dépourvue d'humour. Suzy ne dit-elle pas à Topaze, avant sa transformation : « tâchez donc d'apprendre la vie, je vous aiderai de mon mieux⁴ » ? Le comique est donc une voie détournée, et même inattendue, pour amener à ces « interrogations essentielles » qui jonchent l'existence.

² Marcel Pagnol, *Le Schpountz*, Paris : Editions de Fallois, 2005, p. 180-182.

³ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 31.

⁴ Marcel Pagnol, *Topaze*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 173.

Le rire peut alors être aussi la réponse au non-sens, à l'absurde. Chez Pagnol, le comique côtoie les excès des hommes, et leur folie parfois, car celle-ci est constitutive de leur humanité ; c'est ce que le marquis dit au curé, désespéré par le désespoir d'Aimable, le boulanger :

LE CURÉ (*pensif*)

J'avoue que je suis effrayé, effrayé – véritablement effrayé – par cette scène atroce.

LE MARQUIS

Oh ! Pas atroce ! Humaine, tout simplement.

LE CURÉ

Cet homme-là n'avait rien d'humain.

LE MARQUIS

Au contraire. Il était, dans sa folie, toute la faiblesse des hommes. Il souffrait.

LE CURÉ

Mais de quoi souffrait-t-il ?

LE MARQUIS

De l'amour qu'il a pour sa femme.

LE CURÉ

Mais l'amour d'une femme peut-il causer de tels ravages chez un être raisonnable ?

LE MARQUIS

Les êtres raisonnables, comme vous dites, n'ont pas seulement une âme immatérielle. Ils ont aussi un cœur en viande. [...]⁵

Il apparaît ainsi nécessaire de dépeindre les faiblesses humaines, mais aussi les défauts des hommes, afin de coller au plus près à la vision que l'on peut avoir de soi et des autres, et qui sera d'autant plus amusante qu'elle sera familière. De la même manière, la mise en scène systématique du quotidien populaire ouvre l'identification au plus grand nombre, en plus de lui donner enfin une visibilité. Pagnol se plaît à choisir pour personnages des individus appartenant aux classes les plus modestes, comme les paysans (Clarius dans *Angèle*, Panturle dans *Regain*, Jean de Florette et ses nombreux voisins, etc.), les ouvriers (Pascal et Félipe les puisatiers), les petits commerçants (César le barman, Aimable le boulanger, Baptiste l'épicier dans *Le Schpountz...*). En composant ses intrigues dans les foyers les moins fortunés, l'auteur complète à la fois la représentation sociale dans le domaine artistique, alors majoritairement bourgeoise, et la définition de l'homme en lui-même, qui ne peut se limiter à son positionnement financier :

⁵ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 120-121.

populaire ne doit plus rimer avec vulgaire, et le comique tire inopinément le peuple vers le haut, tout en s'élevant lui-même :

La force suprême de la position humoristique vient de ce qu'elle affirme que l'homme est grand parce que petit. Et cette grandeur, rien ni personne ne pourra la rabaisser. La perspective humoristique fait ainsi la prouesse de réinventer en mineur l'héroïsme tragique ; elle propose une représentation théâtrale où surgissent, à l'endroit où on les attendait le moins, respect, amour et émotion profonde devant le mystère de l'apparition de l'homme.⁶

C'est ainsi que dans *Le Château de ma mère*, peu après le passage particulièrement drôle où un paysan faisait mine d'agresser la famille tout en lui prodiguant des conseils⁷, Joseph déclare, particulièrement inspiré (quoiqu'assez condescendant) : « Tel est le peuple : ses défauts ne viennent que de son ignorance. Mais son cœur est bon comme le bon pain, et il a la générosité des enfants⁸. »

A la fois satire et calque, le comique est imprégné de vraisemblable pour aboutir plus efficacement à la dérision : c'est donc en touchant au plus près à des préoccupations sur le quotidien ou à des questionnements métaphysiques⁹ que le comique pagnolien atteint la possibilité de décrire et dire le monde, avec une vision parfois critique. Nous ne sommes ainsi pas loin de ce qu'avancait Michel Vinaver au début des années 2000 :

Je pense que, aujourd'hui – et c'est sans doute très polémique ce que je vais dire – on ne peut pas comprendre le monde, c'est-à-dire notre relation au monde, par le tragique, et difficilement même par le drame [...]. Au théâtre en tout cas, le mode tragique ou le mode dramatique, au sens du drame, ne peuvent pas concurrencer ce que nous recevons par l'actualité. La critique, je crois, passe par ce regard comique.¹⁰

Ainsi, bien que Pagnol décrive la vie sans en éluder les difficultés et les craintes existentielles en disséminant dans ses œuvres une certaine tonalité dramatique qui va jusqu'à occuper parfois le premier plan, le comique sait traduire aussi, avec simplicité, les émotions les plus vives. Comme dans *César*, lors de la confession de Panisse¹¹ que l'on croit mourant (et qui l'est presque), où les plaisanteries de ce dernier détonnent par rapport à l'inquiétude de César et d'Honorine, et de la gravité du prêtre :

⁶ Mireille Losco-Lena, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 211.

⁷ Exemple cité en partie II, chapitre 3, section B.

⁸ Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 165.

⁹ Dans le sens d'« Interrogation sur la conduite humaine en général, dans l'existentialisme » (Larousse, « Métaphysique », dans *Dictionnaire en ligne* [consulté le 6/02/2022] ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9taphysique/50896>).

¹⁰ Michel Vinaver, intervention en séminaire à Dijon le 31 janvier 2003, cité par Mireille Losco-Lena dans *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 255-256.

¹¹ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 00:12:10 – 00:18:25.

Elzéar Et maintenant mon fils, dans ce moment suprême, je vais vous poser les questions rituelles sur votre vie terrestre. Voyons mon fils...

Panisse (l'interrompant) Ecoute Elzéar, je vais te dire franchement... Si tu m'appelles ton fils, je vais rigoler.

L'alternance rire-larmes mise en place dans le film (et plus largement dans la majorité des œuvres) nous fait entrer dans une cyclicité émotionnelle représentative de la cyclicité de la vie, et dont l'enchaînement souvent ambigu nous ramène à la difficulté d'accepter des événements tragiques ; si la mort imminente de Panisse est drôle, c'est aussi parce qu'il est presque impossible d'imaginer sérieusement sa disparition : c'est pour cette raison qu'Escartefigue, oubliant qu'il est au chevet d'un mourant, est dans une attitude de commérage face aux confessions de Panisse, et est tout excité par ses révélations : « C'est intéressant ! » s'exclame-il, à deux doigt de lui adresser clins d'œil et coups de coude complices. Son rire lui vaut d'être mis à la porte par le curé, comme si cette attitude allègre n'était pas la bienvenue dans cette situation. Or, comme l'explique Jean Fourastié, c'est sans doute tout le contraire :

Le jeu quotidien du rire a pour effet et pour objet à la fois *de nous rassurer* (de nous assurer que nos systèmes de prévision sont efficaces, que nos procédures déterministes sont sûres) *et de nous exercer* à surmonter les mille incidences fortuites, les mille incidents, les mille accidents qui viennent indéfiniment, dans la réalité courante, contester ces déterminismes et menacer notre tranquillité.¹²

Toujours est-il que chez Pagnol, il n'y a pas la marque d'une volonté d'explicitement le rire ; le mystère comique, tantôt piquant, tantôt réconfortant et même rassurant, n'a pas à être percé à jour car cela n'aurait aucun intérêt, comme le souligne Antonin à sa manière (dans *La Femme du boulanger*) :

CASIMIR

Cette fois-ci, dans le pain, on trouvera peut-être plus de cigare. Mais on risque d'y trouver des cornes...

Rires.

L'INSTITUTEUR

Il est curieux de constater qu'un mari trompé par sa femme est toujours un sujet de conversation assez comique ! Pourquoi ?

ANTONIN

Parce que c'est rigolo !¹³

¹² Jean Fourastié, *Le rire, suite*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, p. 131.

¹³ *Op. cit.*, p. 93.

Il n'y a pas plus la volonté d'expliquer le malheur ou d'en déduire une morale : ce que fait le curé en exploitant la fugue d'Aurélié pour en faire un sermon¹⁴ est aussi naïf que cruel, et la détresse mêlée de colère qui en découle, celle du mari trompé, est aussi là pour amener un jugement sur les censeurs. C'est ce qu'écrit Thierry Dehayes dans sa thèse :

Ce regard bienveillant, mais lucide, porté par Marcel Pagnol sur ses personnages et, au-delà, sur les hommes en général, lui permet de renvoyer dos à dos toutes les idéologies et les dogmatismes, en refusant d'accorder crédit à toute tentative globale d'explication de l'homme et du monde.

C'est en effet pour lui le signe d'une prétention inacceptable, qu'elle soit d'origine religieuse ou scientifique.¹⁵

Ce refus d'englober et de préférer évaluer chaque situation individuellement est en effet une constante de l'œuvre de notre auteur, ce qui tend à repousser l'image d'un Pagnol moralisateur.

B – UN QUESTIONNEMENT DE FOND SUR LES MŒURS ET LES VALEURS MORALES

Les questions entourant la morale, le jugement, le pardon ou même la justice sont évidemment centrales dans nos œuvres. Si l'on simplifie à l'extrême, on pourrait y voir, à l'instar de Gérard Leblanc, la mise en scène systématique d'une lutte entre *le bien* et *le mal* : « Marcel Pagnol interprète toute contradiction en termes manichéens. C'est l'éternel conflit entre le bien et le mal qui ordonne son œuvre, qu'elle soit cinématographique ou théâtrale, et en constitue en tout cas le fer de lance, le ferment ou le point de départ¹⁶. » Même s'il semble que ces « contradictions » soient tout de même autrement plus complexes, cette affirmation trouve des exemples qui peuvent être interprétés en ce sens, notamment dans les œuvres qui procèdent à une discrète mise en lumière de l'injustice enserrant la sexualité des jeunes filles (particulièrement *Fanny*, *Angèle* et *La Fille du puisatier*) :

[...] Quand Marcel Pagnol nous montre, à trois reprises, une jeune fille qui brise sa vie en faisant un enfant avec un homme qui n'est pas son mari, il ne légifère pas, il ne condamne pas : ce serait d'ailleurs contraire à la morale laïque qu'il ne cesse de défendre. Non, il constate seulement un fait sociologique indiscutable dans le Marseille populaire des années 30 [...]. D'ailleurs, pourrait-on

¹⁴ *Ibid.*, p. 93-95.

¹⁵ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 336 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

¹⁶ Gérard Leblanc, « Beaucoup de bruit pourquoi ? », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 63-64.

ignorer à ce point l'infinie tendresse avec laquelle il nous décrit deux d'entre elles : Angèle et Fanny ? Loin de les condamner, il est clair qu'il éprouve pour elles une affectueuse complicité.¹⁷

Le manichéisme dont faisait état Leblanc relèverait plutôt d'une morale personnelle, qui diffère de la morale dominante : Pagnol inverse le statut des coupables (aux yeux de la société) pour en faire des victimes, sans se priver de souligner systématiquement la médisance ou la pression qui entoure l'usage qu'elles font de leur corps, pour marquer l'ampleur exagérée de la transgression et la cruauté de leur punition ; c'est ce que décrit notamment Marie-Françoise Attard-Maraninchi :

En première lecture, ces exemples devaient dessiner des filles perdues, que l'on s'attendrait à voir dévier, transgresser le code moral de façon définitive. En fait, ces filles perdues ne sont pas des libertines mais plutôt des victimes. Elles sont représentées avec le prisme d'un fantasme censuré qui correspond à un imaginaire social [...]. La force de Marcel Pagnol porte particulièrement sur le choix des personnages qui jouissent d'une familiarité avec le spectateur et favorisent l'identification.¹⁸

C'est ainsi que le dramatique présente des fonctions semblables à celles du comique, comme l'identification. En tout cas, Pagnol pousse l'inversion des rôles jusqu'à faire des censeurs des bourreaux, en tout cas des personnages dont on peut se moquer tant leur jugement est à l'opposé des principes qu'ils se proposent de défendre. C'est le cas notamment d'Angèle dans *La Femme du boulanger* qui, par une prétéition comique, pose un jugement très clair sur « la pécheresse » tout en disant qu'il ne faut pas la juger, au nom de valeurs chrétiennes qu'elle est apparemment incapable de mettre en pratique, ou d'inspirer aux autres :

MIETTE

Le curé, l'instituteur et Maillefer ? Té, il lui faut que ça pour la ramener, cette adultère, qu'elle me fera dire !

CÉLESTE

Et vous croyez qu'elle va rester ici ? Oh, pas plus ! Le premier qui passe...

MILLE ANGÈLE

Moi, je trouve que vous manquez de charité chrétienne. Vous devriez avoir pitié d'une malheureuse qui va griller dans les flammes de l'enfer... Bien sûr qu'elle repartira avec le premier venu. Bien sûr qu'elle vous prendra vos maris l'un après l'autre... Bien sûr qu'elle a le diable dans le sang et la méchanceté dans tout le corps... Mais ce n'est pas à nous de juger, et nous devons aimer notre prochain comme nous-mêmes.

CÉLESTE (*pensive*)

Moi, ce qui me dégoûte un peu, c'est qu'elle va tripoter le pain.¹⁹

¹⁷ Jacques Bens, « Fonctionnement de la tribu », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 53.

¹⁸ Marie-Françoise Attard-Maraninchi, « Histoires d'amour, histoires de honte : Pagnol et les filles perdues », *Marseille, revue culturelle, ibid.*, p. 75.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 170.

Au-delà de ce genre d'hypocrisie, il semble que la plupart des personnages sont surtout focalisés sur les autres au point de s'oublier eux-mêmes : le jugement des autres est à ce point habituel que l'on oublie de se juger soi avant tout. Nous en avons un exemple significatif dans *Manon des sources* ; lorsque Ugolin voit Manon se baigner nue dans la colline, il s'en faut de peu qu'il ne tente de la violer :

Il sentit que le sang lui montait au visage, et qu'il faisait battre ses tempes : il avala deux fois sa salive, et il ne pouvait détacher ses yeux de ces blanches et tendres cuisses, élargies par leur poids sur la roche bleue. Une sombre folie commençait à monter en lui. Il leva la tête, et regarda de tous côtés : personne. Ni berger, ni bûcheron, ni braconnier. Il écouta. Nul bruit ne troublait le silence, qui tremblait à peine au son d'un grillon. Alors, il chercha des yeux le passage caché qui le conduirait derrière elle.²⁰

Toutefois, quand il resonge à ce moment un peu plus tard, plutôt que de se l'avouer, il s'exclame en lui-même que la jeune fille a presque tenté de l'assassiner en lui jetant des cailloux, une manière de dissimuler un crime par un autre, et de transformer celle qui aurait pu être sa victime en agresseur :

Il alla s'asseoir sur une grosse pierre, et se mit à réfléchir. Il pensa à cette folie qui l'avait prise, et il murmura :
« Un peu plus !... »
Puis il essuya le sang de son front, et sentit sous son doigt une bosse ovale et molle ; il dit encore :
« Un peu plus, elle me cassait la tête !... »²¹

Un autre point récurrent serait la question de la nécessité d'un châtement social. Une idée à laquelle Pagnol semble particulièrement tenir, et qui est très bien formulée par le marquis Castan de Venelles, est que les « joies de la chair » (et plus largement, les péchés en général) « portent en elles-mêmes leur punition²². » Il n'y a donc pas besoin d'en rajouter. Il l'illustre d'ailleurs assez bien avec la folie grandissante d'Ugolin, dont la conscience se réveille peu à peu, lui faisant ressentir toute sa culpabilité face à la mort de Jean dont il est en partie responsable. C'est alors qu'il se met à parler au mort, et même à se confier à lui, en répondant à des questions imaginaires. En l'absence de justice, Ugolin est puni malgré lui, par lui-même. Il n'en reste pas moins que la plupart des personnages s'imaginent qu'ils doivent prendre part au jugement afin de condamner le pécheur, quand bien même ce ne serait pas leur rôle. C'est là encore le cas de Mlle Angèle, qui ne veut pas laisser Aurélie s'en tirer aussi facilement en rentrant chez elle dans la nuit, sans croiser personne :

²⁰ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 56-57.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, *op. cit.*, p. 121.

Je ne bougerai pas d'ici. Je tiens à voir le piteux retour de la pécheresse... Ah ! Il est défendu de la regarder ! Eh bien, je la regarderai moi, et sous cette lampe, pour qu'elle me voie !... S'il suffit d'être une femme perdue pour être la reine d'un village, alors, à quoi ça sert, la vertu ?²³

Elle pose alors la question véritable : « à quoi ça sert, la vertu ? » Si Pagnol se garde bien d'y répondre, il a au moins le mérite de remettre en question l'image austère que certains se font de la vertu. Car la vertu la plus grande réside certainement dans le pardon et la compréhension de l'autre. Au passage, l'auteur tourne la religion en dérision quand elle empêche de penser et de ressentir par soi-même, virant à la dévotion aveugle et donc à l'absence de libre-arbitre ; les personnages de vieilles filles (comme Angèle) sont ainsi récurrents et représentent des femmes qui se sont fait une idée fixe de la vertu pour y immoler tous leurs désirs. Constamment, la critique du patriarcat n'est pas loin ; nous y reviendrons.

Ce pardon dont il est sans cesse question est également central. Toujours dans *La Femme du boulanger*, le curé préférerait qu'Aurélie ne revienne pas pour ne pas avoir à l'absoudre, car ce serait selon lui un mauvais exemple à donner à ses fidèles :

LE CURÉ (*il reprend la conversation que le benédicité a interrompue*)

Je me demande même s'il serait souhaitable qu'elle revînt.

LE MARQUIS

Je suis persuadé que nous ne la reverrons jamais. Il y a des unions mal assorties qui, tôt ou tard, se terminent par quelque désastre.

LE CURÉ (*pensif*)

Je lui souhaite, évidemment, un prompt repentir. Mais j'aimerais assez qu'elle ne vînt pas se repentir ici.

LE MARQUIS

Pourtant, Dieu pardonne toujours, et il nous ordonne de pardonner.

LE CURÉ

Dans un petit village comme le nôtre, je ne sais pas si le pardon ne ferait pas courir un grand danger à la paix des autres ménages.

LE MARQUIS

Il est certain que, pour des hommes simples, le pardon devient une sorte d'approbation du mal.

LE CURÉ

Exactement. Voilà pourquoi, tout en priant pour elle, j'aimerais bien qu'elle allât se faire pardonner ailleurs ! [...]²⁴

²³ *Ibid.*, p. 176.

²⁴ *Ibid.*, p. 103.

Cette dernière phrase notamment parodie l'expression « aller se faire pendre ailleurs » qui « se dit en parlant d'une personne qu'on néglige de punir soi-même et qu'on laisse à d'autres le soin de châtier²⁵ » ; l'ironie de cette réplique réside dans l'absence de charité chrétienne qu'on serait en droit d'attendre de la part d'un prêtre. Un autre jugement de valeur apparaît également ici, celui que les villageois sont trop peu éduqués pour comprendre le véritable sens du pardon et de l'absolution. L'idée que la faute d'une personne puisse mettre en péril l'unité d'un village, qui sera forcément tenté de l'imiter, semble pour le moins absurde, mais elle poursuit en quelque sorte le préjugé que les gens (et plus particulièrement les croyants, étant donné qu'il est question d'obtenir le pardon de Dieu ici) sont privés de libre-arbitre. Ceci serait dû en grande partie aux institutions qui cataloguent les péchés et les *fautes* en réglant au passage la question de l'honneur et de la morale de la même manière pour tous, en uniformisant les pensées, et en les soupçonnant d'être sensibles aux moindres variations (c'est-à-dire complètement malléables). Bien sûr, il semble que Pagnol ait un autre avis que le curé sur la question ; quand ce dernier accueille finalement le repentir de la boulangère, on peut lire dans les didascalies : « *Debout auprès d'elle, le jeune prêtre, lentement, et avec une immense pitié, lit la plus belle page de l'Évangile*²⁶. » Il s'agit de la *Pericope Adulterae*, épisode durant lequel Jésus sauve une femme adultère de la lapidation en disant à ses accusateurs que c'est à celui parmi eux qui est sans péché de lui jeter la première pierre : ceux-ci s'en vont, un à un, sans la condamner. De nouveau, l'auteur affirme l'importance de la compréhension de l'autre, et que celle-ci passe avant tout par une réflexion à travers soi et ses propres fautes, ses propres faiblesses.

On pourrait toutefois, à l'instar de Pierre Arbus, s'interroger sur l'aboutissement final de ce genre de remise en question d'ordre moral, car après tout, il semble qu'il ne s'agisse pas non plus de repenser la norme, ou de transformer véritablement la société :

La tentation morale dans ce cinéma, dépasse quelquefois la seule menace. Et si les scénarios de Pagnol ne laissent pas de dénoncer le poids et les excès de la morale traditionnelle d'une société patriarcale, il s'avère que les dénouements [...] favorisent après tout, le retour à l'ordre légitime et à sa pérennité : ce ne sont quand même pas des avancées révolutionnaires que nous propose Pagnol, il semble au contraire que l'expiation et le pardon soient au cœur même de ces structures archétypales, et permettent continuellement le retour à une société de classe, hiérarchisée, ou [*sic*] l'ordre bourgeois finit par l'emporter sur la coutume et la superstition, ou [*sic*] la sagesse chrétienne l'emporte sur les adaptations du paganisme.²⁷

²⁵ Wiktionnaire, « Aller se faire pendre ailleurs », [consulté le 05/05/2022] ; URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/aller_se_faire_pendre_ailleurs.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

²⁷ Pierre Arbus, « Le Poème des strates », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, op. cit., p. 81-82.

Cette affirmation est proche du principe exposé par Véronique Sternberg-Greiner : « Le comique est porteur d'un regard sur le monde dans la mesure où il accuse la différence entre l'écart et la norme, qu'il contribue de ce fait à asseoir²⁸. » Toutefois, chez Pagnol, si le rire peut en effet viser l'anormalité, la norme est souvent renvoyée du côté dramatique : elle est même la cause du drame, à cause notamment de la rigueur des mœurs. La norme peut être remise en question malgré la présence du comique, qui d'ailleurs ne se prive pas de l'attaquer même si elle représente, par définition, la majorité. Exemple frappant, la « pureté » de quelques personnages, que certains pourraient qualifier de naïfs, est bien souvent le symptôme d'une inadaptation sociale, en dépit d'une noblesse d'âme plutôt valorisée par l'auteur, parce qu'il l'associe au tempérament paternel. Dans *Le Château de ma mère*, lorsque Joseph est menacé de perdre son emploi à cause du garde, on peut lire :

Et il répétait sans cesse : « Comme on est faible quand on a tort. »
La vie m'a appris qu'il se trompait, et qu'on est faible quand on est pur.²⁹

Cette pureté est la même que celle d'Irénée dans *Le Schpountz*, incapable de croire que l'on se moque de lui, à la fois par prétention, mais aussi parce qu'il veut croire à la bienveillance et à la bonté de l'humain, et qu'il y a donc forcément des gens pour l'aider à réaliser son rêve. Quand il se rend compte de son aveuglement, il se lamente un peu à la manière de Joseph, avec une grande dureté envers lui-même, tandis que Françoise lui fait discrètement voir que sa « pureté » tient davantage d'une force qui se mue en faiblesse au contact d'autrui :

FRANÇOISE

Je vous avais prévenu.

IRÉNÉE

C'est le plus terrible. J'aurais dû comprendre. Je n'ai pas compris.

FRANÇOISE

Parce que vous êtes... pur... vous êtes...

IRÉNÉE

Couillon...

FRANÇOISE

Non, pas du tout. Vous aviez une confiance qui vous aveuglait.³⁰

²⁸ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 33.

²⁹ *Op. cit.*, p. 190.

³⁰ *Op. cit.*, p. 137-138.

Que dire par ailleurs de *Topaze*, où l'adaptation sociale est associée à la perte des valeurs qui faisaient la pureté du personnage principal ? Dans une méritocratie utopique, Topaze serait devenu un homme estimé et comblé : il aurait obtenu les palmes académiques qu'il méritait sans détourner d'argent, aurait conquis le cœur d'une femme par la force de ses sentiments et de sa sincérité, et exercerait sa profession dignement, gagnant bien sa vie tout en aidant ses élèves à progresser et à s'élever dans la vie à leur tour. Rien de tout ça n'est possible, la pièce nous le révèle peu à peu. La pension Muche plante d'emblée le décor : au milieu des citations de morales placardées sur tous les murs de la salle de classe, la vénalité règne au point qu'elle empiète sur les libertés de chacun. C'est ainsi que Topaze, en raison d'un règlement fumeux, se voit réclamer par le directeur le pourcentage absurde de 10 % sur des leçons qu'il donne gratuitement à un élève en difficulté, dont les parents seraient incapables de payer. La pension est en réalité un microcosme représentant le fonctionnement de la société, dirigée par l'argent et les opportunistes qui profitent sans cesse des honnêtes gens. Il apparaît alors que l'éducation ne suffit pas pour faire de bons citoyens, et que c'est bien la corruption fondamentale de la société qui en est elle-même responsable ; Topaze dira ainsi à Tamise, lors de la conclusion de la pièce :

TOPAZE

Sais-tu ce que je dirais à mes élèves ? (*Il s'adresse soudain à sa classe du premier acte.*) « Mes enfants, les proverbes que vous voyez au mur de cette classe correspondaient peut-être jadis à une réalité disparue. Aujourd'hui on dirait qu'ils ne servent qu'à lancer la foule sur une fausse piste, pendant que les malins se partagent la proie ; si bien qu'à notre époque le mépris des proverbes c'est le commencement de la fortune... » Si tes professeurs avaient eu la moindre idée des réalités, voilà ce qu'ils t'auraient enseigné, et tu ne serais pas maintenant un pauvre bougre.³¹

Le mot « morale » perd ainsi tout son sens dans la pièce, il se vide progressivement de son contenu sémantique au fur et à mesure que le personnage éponyme est confronté à de nouvelles personnes. L'argent est bien sûr en grande partie responsable ; comme l'écrit Marion Brun : « La richesse qui gâte le cœur, dans la perspective pagnolienne, insinue le vice et corrompt les valeurs humaines³². » La guerre apparaît comme une autre cause de l'amoralité ambiante, ce mal qui de toute évidence pollue la collectivité.

SUZY

[...] En somme, il faut quelqu'un qui fasse honnêtement des affaires malhonnêtes.

³¹ *Op. cit.*, p. 239.

³² Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 506.

Non... non... Employons des mots innocents, ça nous fera la bouche fraîche. Il nous faut quelqu'un qui fasse à la manière d'avant-guerre des affaires d'après-guerre.³³

Se pose alors la question de la justice chez Pagnol. Celle-ci semble en effet totalement absente de la plupart des œuvres, ou bien elle apparaît de manière peu convaincante, voire défaillante. Dans *Jean de Florette*, les premiers chapitres relatent minutieusement le meurtre de Siméon par Pique-Bouffigue, qui une fois acquitté se complaît à le dire à tout le monde, sans risque d'être arrêté à nouveau ; il est alors écrit qu'« il y gagna même la sympathie de l'officier de gendarmerie » et que « son exploit [...] lui valut une grande réputation de meurtrier³⁴ ». Dans *Regain*, quand a lieu le viol collectif d'Arsule³⁵, le garde champêtre refuse d'intervenir car selon lui « pour tuer une femme, il en faut un peu plus que ça », mais suit Gédémus, qui souhaite venir en aide à la pauvre Arsule, « des fois qu'il ferait quelque chose d'illégal ». La justice, quand elle est invoquée, est plutôt représentée par des conseils de villages, eux aussi peu convaincants, comme celui qui est au centre de *Manon des sources*, le film cette fois³⁶, où il est question de juger Manon à la manière des procès de chasse aux sorcières. Comme il est dit dans *Topaze* : « Les coupables, il vaut mieux les choisir que les chercher³⁷ »...

C – UN TIMIDE FÉMINISME ?

S'il reste une question sensible, et sans doute impossible à trancher, quand on s'intéresse à Marcel Pagnol, c'est la place qu'occupent les femmes dans son œuvre ; Dany Pompa, à sa manière, introduit ainsi cette possibilité que l'image féminine ne soit pas toujours des plus flatteuse chez notre auteur :

Il fut surtout, à mon sens, le visionnaire d'une époque et de ses mentalités, un observateur amusé qui prit souvent le pinceau du moraliste pour accentuer d'un trait caricatural ce qu'il voulait dénoncer. Reste à savoir si, concernant l'image féminine, Pagnol n'a pas repassé ses portraits au fusain...³⁸

Nombre d'ambiguïtés persistent en effet, que l'on pourrait résumer à ces quelques interrogations :

³³ *Op. cit.*, p. 116.

³⁴ Marcel Pagnol, *Jean de Florette*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 42.

³⁵ Marcel Pagnol (réalisateur), *Regain* [Film], 1938 ; Les Films Marcel Pagnol ; 00:13:45 – 00:19:25.

³⁶ Marcel Pagnol (réalisateur), *Manon des sources* [Film], 1952 ; Les Films Marcel Pagnol.

³⁷ *Op. cit.*, p. 34.

³⁸ Dany Pompa, *Marcel Pagnol*, Paris : Éditions Artefact, 1986, p. 96.

Pagnol réaliste, ne faisant que reproduire dans ses contes le sexisme outrancier d'une époque dont il ne fut que le témoin ? Pagnol moraliste, cherchant justement à caricaturer à travers ses personnages, masculins et féminins, les mœurs et les comportements qu'il dénonce ? Pagnol... misogyne, ne cherchant aucunement à mettre en valeur l'image féminine, à la réhausser à travers sa littérature, lui composant au contraire une figure négative en tous points ?...³⁹

Pour en revenir à la section précédente, les héroïnes pagnoliennes ont souvent l'ascendant moral sur les autres personnages, et mettent en lumière l'absence ou la fragilité de leurs valeurs. Lorsque Ugolin propose à Manon de récupérer sa maison en échange d'un petit travail, bien payé par ailleurs, et qu'elle refuse avec mépris, il en est complètement désappointé tant il pensait que cet arrangement serait pour elle une chance inespérée de « sortir de la sauvagerie » :

Le pauvre Ugolin en resta figé : il avait cru que le temps adoucirait cette aversion, qu'il jugeait injustifiée, puisque Manon n'avait jamais rien su de l'histoire de la source... Certes il n'avait pas espéré qu'elle allait lui tomber dans les bras : mais la proposition qu'il lui avait faite était merveilleusement avantageuse pour une pauvre bergère... Pourtant, elle l'avait refusée avec mépris, et elle avait dit qu'il était leur porte-malheur... Ça, c'était une catastrophe... Il en avait mal aux côtes, et des larmes dans les yeux.⁴⁰

S'en suit la célèbre déclaration d'amour entremêlée de désespoir, où Ugolin tente vainement d'acheter Manon avec son héritage et ses femmes de ménage au milieu de plaintes amoureuses assez pitoyables. Mais la jeune fille, dégoûtée et incorruptible, s'enfuit en lui jetant des pierres ; elle se mariera par amour avec l'instituteur, et héritera quand même de toute la fortune d'Ugolin et du Papet sans l'avoir jamais recherché (du moins, son fils en héritera).

Bien sûr ce traitement de la femme moralement pure n'est pas systématique, et celle-ci peut aussi être sensible à l'appât du gain et renvoyer cette image stéréotypée de femme vénale, de croqueuse de diamants. C'est notamment le cas de Suzy dans *Topaze*, entretenue par Castel-Bénac. Toutefois, celle-ci est lucide sur la condition des femmes et en prend son parti plutôt que de lutter vainement à contre-courant : elle veut profiter du système, comme tous les autres personnages de la pièce finalement, et déconstruit cette idée de la femme dont l'amour est le seul but et la seule espérance, ce que Topaze peine à comprendre :

TOPAZE

Vous ne l'aimez pas ?

SUZY

Voyons, Topaze, vous rêvez !

³⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁰ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, *op. cit.*, p. 110.

TOPAZE

Mais alors, pourquoi êtes-vous à lui ?

SUZY

Parce qu'il me fait une vie honorable !

TOPAZE

Honorable ! Mais vous n'êtes qu'une femme entretenue !

SUZY

Bah ! Comme toutes les femmes ! Que ce soit un mari ou un amant, la différence est-elle si grande ?

TOPAZE

Si vous ne l'aimez pas, qui donc aimez-vous ?

SUZY

Personne.

TOPAZE

Peut-être avez-vous eu, dans votre adolescence, une déception sentimentale ?

SUZY

Pas du tout ! L'amour ne m'a jamais déçue, je ne lui ai jamais rien demandé.

TOPAZE

Vous n'avez donc jamais eu de cœur ?

SUZY

Je n'ai jamais eu de temps. J'ai eu des soucis, moi, est-ce que vous croyez que tout le monde à votre chance ? [...] La fortune vous est venue sans même que vous y pensiez, et vous n'avez même pas eu le courage de lui faire bon accueil ! Moi, il m'a fallu la gagner, et la gagner vite, sinon, je serais morte d'impatience de désir. Mais sachez bien que chaque pas que j'ai fait sur cette route, il m'a fallu le préparer et le payer. (*Brusquement.*) Au fond, que me reprochez-vous ? De n'avoir point de mari ? Mais si à vingt ans j'avais rencontré un homme riche, prêt à m'épouser, je vous jure que je n'aurais pas dit non ! J'étais pauvre. Qui étaient mes prétendants ? Le fils d'un maréchal-ferrant, un marchand de journaux et un contrôleur des tramways. Si j'avais accepté, que serais-je aujourd'hui ? Une vieille femme vieillie avant l'âge, les dents jaunes et les mains détruites. Regardez ce que j'ai sauvé ! (*Elle montre ses dents et ses mains.*)

TOPAZE (*faiblement*)

Pourtant l'argent ne fait pas le bonheur.

SUZY

Non, mais il l'achète à ceux qui le font. Moi, j'ai su ce que je voulais, et ce que j'ai voulu, je l'ai ! D'ailleurs, je n'ai pas à me justifier devant vous, je ne sais même pas pourquoi je vous raconte ces choses.⁴¹

⁴¹ *Op. cit.*, p. 170-172.

Ainsi, Pagnol dépasse le portrait de la croqueuse pour atteindre une autre vérité, tout simplement en lui laissant la parole pour « justifier » ses raisons, bien qu'elle n'y soit pas contrainte par une position de faiblesse ou de tension morale, c'est-à-dire de culpabilité ; elle se contente d'exposer sa situation et ses désirs qui n'étaient pas compatibles avec le rôle de la femme « honorable », car l'honneur, de son point de vue, est un luxe qu'elle ne pouvait pas se permettre.

Comme nous le rappelle Suzy, toute femme à cette époque est dépendante financièrement de son mari (ou de sa famille). Elles sont poussées à ne pas travailler (ou ne le peuvent tout simplement pas), en raison de la société patriarcale. Si Honorine, dans la *Trilogie*, est une des rares femmes indépendantes par son travail (elle tient un éventaire de coquillages), cela tient certainement au fait qu'elle est veuve. Elle sera bien heureuse du mariage de sa fille avec Panisse, car il lui permettra d'arrêter de travailler pour prendre une retraite qu'elle n'aurait de toute évidence jamais obtenue seule...

Dans l'univers de Pagnol, ce sont aussi les femmes qui doivent supporter les pires injustices en raison de leur sexe. Ces injustices sont d'ailleurs souvent le fait des hommes (ce qui appellerait presque au rejet du patriarcat). C'est ce que s'écrie Honorine, quand Fanny s'offusque lorsqu'elle lui parle d'épouser Panisse sans lui dire qu'elle attend l'enfant de Marius : « Une femme n'est jamais malhonnête avec un homme. Si nous sommes dans cette misère, c'est à un homme que nous le devons. Eh bien faisons payer la faute par un homme⁴² ! » Le film met alors en avant une guerre sourde, une guerre des sexes qui prend racine dans les injustices sociales jetant au ban de la société la jeune fille parce qu'elle a les mêmes désirs qu'un jeune homme, qui lui ne sera jamais inquiété en raison de sa vie sexuelle. Ainsi dans *César*, lors de la confession de Panisse, lorsque ce dernier se dit réticent au moment d'aborder le sujet du péché de chair, le curé lui dit : « Dans ma paroisse Honoré, il y a beaucoup de pauvres filles. J'en ai certainement entendu de plus graves que les tiennes⁴³. » Il semble ainsi que l'acte charnel soit un plus grand péché pour une femme que pour un homme, et même que l'adultère d'un homme soit bien moins *grave* qu'une relation sexuelle hors mariage pour une jeune fille. Les mœurs du temps ne sont clairement pas à l'égalité hommes-femmes.

L'intérêt particulier porté aux filles-mères est en cela significatif. Par ailleurs, la sexualité des femmes et la notion de consentement occupent une place assez trouble chez Pagnol, comme pour faire état de cette divergence des points de vue sur le sujet. Face à l'annonce du viol

⁴² Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 00:43:53 – 00:50:25.

⁴³ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], *op. cit.* ; 00:15:20.

d’Arsule par une quinzaine de charbonniers, le garde-champêtre répond avec un petit sourire : « Ils lui font un genre de misère bien connu et... et qui fait pas du mal à tout le monde hein ! », sous-entendant qu’elle y prend sûrement du plaisir ; la colère de Gédémus face à cette passivité soutient heureusement que l’acte sexuel sous contrainte a tout de l’acte criminel, pourtant le statut de victime qu’il accorde à Arsule fera vite place à l’indifférence, puisqu’il recueille la jeune fille pour s’en servir de mule. Dans *Topaze*, si Tamise donne des conseils très peu recommandables à son ami en matière de séduction (notamment : « Tant qu’elle n’appelle pas “Au secours”, ça veut dire “Oui”⁴⁴ »), leur mise en pratique sera suivie d’un retour de bâton pour le pauvre Topaze, qui aura eu le tort de les suivre. L’idée de liberté sexuelle, si elle est vaguement présente, est soit dramatique (l’adultère d’Aurélie⁴⁵, Patricia qui n’assume pas son désir et sera « punie » par une grossesse⁴⁶, etc.), soit complètement tournée vers le comique : c’est le cas dans *Topaze*, lorsque la dactylo s’indigne qu’on puisse penser qu’elle est fiancée, dans une inversion de moralité à la fois comique et tendant vers l’affirmation d’une indépendance :

TOPAZE

[...] D’autre part, il ne veut pas admettre la présence des jeunes gens qui viennent parfois vous tenir compagnie. Il a cru voir en eux des espèces de fiancés.

LA DACTYLO (*indignée*)

Eh bien, vous pourrez lui dire qu’il s’est joliment trompé. Je n’ai pas de fiancé, et Germaine non plus. Ce sont des jeunes gens qu’on rencontre dans la rue, alors on les amène ici pour s’embrasser. Parce que Germaine a des chagrins d’amour et qu’il faut la distraire. [...]

Relevons enfin qu’Aimable ne ressent aucun dégoût ou possessivité en songeant à l’adultère de sa femme, ce qui est en rupture totale avec la vision patriarcale du corps féminin, qui serait la propriété exclusive de son mari, associée à l’idée que l’acte physique hors mariage est impur et honteux. Le boulanger va jusqu’à mettre en avant l’injustice de son mariage avec Aurélie, avec une lucidité presque masochiste : il sait qu’elle n’éprouve aucun désir pour lui alors qu’elle est merveilleuse à ses yeux. Peut-être même aurait-il conscience qu’il l’a épousée au bon moment, c’est-à-dire en pleine dépression après la mort de son amant⁴⁷ ? Toujours est-il qu’il parle de « chance », avant d’ajouter : « On dit qu’elle me trompe avec le berger. Pas du tout. C’est moi qui, depuis cinq ans, ai trompé le berger avec elle ! Alors, de quoi je me plaindrais⁴⁸ ? ».

⁴⁴ Marcel Pagnol, *Topaze*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ Dans *La Femme du boulanger*.

⁴⁶ Dans *La Fille du puisatier*.

⁴⁷ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, *op. cit.* : voir p. 83-84.

⁴⁸, *Ibid.*, p. 118.

D'un autre côté, les hommes ont bien souvent tendance à vouloir prendre toutes les décisions : les femmes sont alors dépossédées du pouvoir de choisir leur vie. Dans *Manon des sources* par exemple, on apprend tardivement qu'Aimée a sacrifié sa carrière de chanteuse à son mari, juste au moment où s'esquisse un même genre de choix de vie pour Manon, plus ou moins contrainte de renoncer à sa liberté qu'elle aime plus que tout pour Bernard⁴⁹ : loin de s'écarter du modèle maternel, Manon le reproduit d'une autre manière, poussée notamment par Victor qui l'arrache à la vie sauvage⁵⁰.

Ceci n'est pas sans lien avec la misogynie ambiante que se propose, semble-t-il, de dépeindre Pagnol. Entre autres répliques cinglantes, dans *Les Marchands de gloire* on entend que « les femmes disent n'importe quoi⁵¹ », ou dans *Manon des sources* que « les femmes seules, c'est comme des chèvres sans chien : ça ne fait que des couillonnades⁵² ». Mais le discours misogyne le plus éloquent est sans doute, paradoxalement, la déclaration d'amour qu'Astruc fait à Françoise dans *Le Schpountz* :

FRANÇOISE

Dans le travail, tu as toujours été très bon avec moi. Lorsqu'il m'est arrivé de faire une erreur, tu en as pris la responsabilité devant le patron. Même quand tu n'y étais pour rien.

ASTRUC (*un peu embarrassé*)

Ça, tu comprends, entre copains, c'est naturel. Tu es une femme, tu comprends ? Toi, tu ne saurais pas te défendre. Alors, tu comprends ? [...]

FRANÇOISE

Alors, tu m'aimes ?

ASTRUC

Tu le sais bien. [...]

FRANÇOISE

Et pourquoi m'aimes-tu ? Parce que tu me crois intelligente ?

ASTRUC

Tu es certainement intelligente, dans la mesure où une femme peut l'être. Enfin, tu as l'intelligence des femmes. Mais ça, en amour, ça ne compte pas...⁵³

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 252-255.

⁵⁰ Voir partie III, chapitre 4.

⁵¹ Paul Nivoix & Marcel Pagnol, *Les Marchands de gloire*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 102.

⁵² *Op. cit.*, p. 68.

⁵³ *Op. cit.*, p. 168-170.

Sans oublier la fameuse réplique qui suit un peu plus loin : « Mais moi je t'aime, moi, espèce d'idiote ! Tu dis que tu es moche ? Tant mieux ! Comme ça personne ne te prendra à moi⁵⁴... » Comme on le sait, Astruc sera éconduit par Françoise, qui lui préférera Irénée : sans lui reprocher son mépris, elle ne sera pas en mesure de répondre à ses sentiments, aussi sincères soient-ils. La misogynie, lorsqu'elle est amenée aussi frontalement, semble faire ressortir les mauvais aspects d'un personnage pour rendre imminente son éviction. La présence de ce genre de répliques ne fait donc pas nécessairement de Pagnol un auteur misogyne, au contraire : il faut aussi remarquer que ses jeunes premiers, qui obtiennent l'amour et la considération de celles qu'ils aiment, ne font pas montre d'un tel mépris envers le « sexe faible ». Relevons aussi que Françoise apparaît clairement comme le cerveau de la troupe dans le film, ce qui enlève du crédit aux réticences d'Astruc à louer son intelligence : l'intrigue sait aussi la mettre en valeur malgré ce statut de femme qui est pour beaucoup synonyme d'infériorité.

Pour autant, il n'est pas certain que nos œuvres tendent réellement vers une déconstruction du patriarcat. Dès le titre de certaines œuvres, les héroïnes sont placées sous l'autorité d'un homme, comme le rappelle Serge Regourd⁵⁵ : c'est le cas de *La Fille du puisatier* ou de *La Femme du boulanger*. Dany Pompa fait également remarquer que la fin heureuse destinée aux femmes réside nécessairement dans la relation amoureuse, voire le mariage :

La réparation répond toujours à l'injustice, et les chemins miséreux conduisent infailliblement aux terres heureuses. Pagnol le conteur, distribue les coucourdes à ses Cendrillons provençales, les dote de l'indispensable bonne fée (en l'occurrence, l'intervention des valets-confidents) et leur assure la venue sécurisante du Prince charmant.⁵⁶

Mais bien sûr le mariage n'est jamais présenté aussi simplement que cela. Le cas de Fanny est en cela significatif : d'un côté le mariage la « sauve », de l'autre il l'emprisonne :

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* [...].⁵⁷

Pagnol fait ainsi davantage état de cette adaptation à l'hostilité et l'injustice que d'une lutte nécessaire contre cette société inégalitaire qu'il faudrait réformer ; pour autant, si la

⁵⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁵ Serge Regourd, « Pagnol et les acteurs », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, op. cit., p. 51.

⁵⁶ Dany Pompa, *Marcel Pagnol*, op. cit., 1986, p. 149.

⁵⁷ Guy Chapouillié, « Le Cinéma du partage », dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, op. cit., p. 27 (souligné par moi).

déconstruction du système n'est pas opérée de front, ces inégalités sont bien mises en lumière, aussi son œuvre tient sans doute d'un acte de résistance concret, bien que très discret. C'est en tout cas une lecture possible, et c'est ce que symbolise *Regain* pour Guy Chapouillié :

[...] 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 [...] ; 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 [...]. 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 [...].⁵⁸

Les débats sont parfois plus explicites, comme dans le film de *Manon des sources*, lors du procès de la bergère, ou plus intimement, lorsque César raconte l'histoire de la pauvre Zoé à son fils dans *Marius*.

[La parole dans les films de Pagnol] 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 Nais. 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.⁵⁹

La lutte reste possible, que ce soit dans les mots ou dans les actes. C'est ainsi que Manon « assoiffe la communauté paysanne patriarcale qui a laissé mourir son père et pourri le pays⁶⁰ ».

S'il y a un équilibre entre destruction et préservation des valeurs patriarcales, c'est peut-être avant tout pour ne pas faire entrer les œuvres dans une tribune où la parole serait à sens unique, et donc moralisatrice ; comme le disait Devos, cela ôterait certainement tout le potentiel comique des intrigues :

J'en suis sûr, le rire, c'est une dégradation des valeurs. Vous dégradez des valeurs qui sont pesantes. [...] Mais pour vous permettre de dégrader des valeurs, il faut qu'elles résistent, sans ça, vous les détruisez. Tout est là. Si vous vous mettez à taper sur des valeurs qui sont fragiles, vous les tuez. À ce moment-là, ce n'est plus drôle.⁶¹

Pour finir, nous retrouvons chez Pagnol une affection marquée pour les personnages féminins, peut-être trop d'ailleurs : si nous évoquions déjà une distribution inégale du comique

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17-18.

⁵⁹ Guy Chapouillié, Présentation, *ibid.*, p. 8.

⁶⁰ Guy Chapouillié, « Le Cinéma du partage », *ibid.*, p. 29.

⁶¹ Raymond Devos, cité par Bernard Sarrazin, « Le rire et le croire : Devos, Desproges, Dieu », dans Laurence Rosier et Jean-Marc Defays (dir.), *Approches du discours comique*, Liège : Mardaga, 1999, p. 142.

entre les personnages féminins et masculins⁶², nous pouvons relever que les héroïnes sont en outre sacralisées, au point que les parallèles avec la Vierge Marie sont fréquents. En leur conférant cette aura, Pagnol s'éloigne de l'égalité homme-femme qui fait pourtant défaut à la société qu'il décrit. Cette image biblique est surtout celle de la Vierge à l'enfant : notre auteur a en effet tendance à ne voir dans les femmes que des mères. Cela vient très certainement de son enfance et du deuil de sa mère, Augustine, qu'il portera toute sa vie. Dans les *Souvenirs*, les démonstrations d'affection de Marcel envers elle sont par ailleurs empreintes de paternalisme :

[L'oncle Jules] se tourna vers moi pour ajouter :
« On ne plaisante pas avec la poudre !! »
[...]
Ma mère s'était assise sur une chaise, à deux mètres de la table : je restai debout devant elle, entre ses genoux. Je pensais qu'ainsi mon corps la protégeait en cas d'explosion.⁶³

Aussi, le féminisme de Pagnol, s'il existe en des proportions discutables, aurait tout de même d'évidentes limites, en tout cas si l'on en croit la conclusion du *Secret des dieux*, où il est clairement écrit que les génies de l'art et de la philosophie sont nécessairement des hommes, tandis que la plus haute fonction que puissent remplir les femmes est d'enfanter des génies ; le bénéfice du doute est permis étant donné qu'il est à ce moment question de la période antique, mais interroge tout de même sur la position de l'auteur. S'il affirme en effet sa tendresse pour les femmes, il semble qu'il soit impossible pour lui de voir en elles de grands personnages capables de marquer l'Histoire. Ce sont avant tout des mères, qui engendrent l'héritier mâle tant attendu : l'enfant qui naît est en effet toujours un garçon dans nos œuvres, de quoi donner finalement autorité à cette crainte de César quand Panisse émet la possibilité que l'enfant de Fanny soit une fille : « Une fille ?! Mais qu'est-ce que tu vas chercher là, espèce de porte malheur⁶⁴ !!! »

En somme, tout en critiquant le patriarcat, Pagnol ne proclame pas véritablement une égalité de traitement entre les hommes et les femmes dans son œuvre. Il ouvre tout de même une voie, aussi mince soit-elle, vers l'estime et le respect pour la gent féminine, et vers la nécessité d'une autonomie des femmes dans la société, dans leurs choix et plus précisément dans leurs choix de vie, ne serait-ce que pour accéder au bonheur.

⁶² Voir partie II, chapitre 2-B.

⁶³ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 139.

⁶⁴ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 01:13:31 – 01:21:53.

Chapitre 2

Une réconciliation discutable entre passé et présent

A – LES CONFLITS GÉNÉRATIONNELS AU CENTRE DE L'ŒUVRE DE PAGNOL

Parmi les sujets apparaissant comme les plus importants dans nos œuvres, les conflits générationnels occupent une place privilégiée. On en trouve différents exemples dans chacune d'entre elles, traités tantôt d'un point de vue comique, tantôt d'un point de vue dramatique.

Pour faire le lien avec le point précédent, le patriarcat est la cause la plus récurrente de ce type de conflit. L'ancienne génération veille en effet à préserver ces valeurs où la sexualité de la femme est vivement encadrée parce qu'elle est associée à l'honneur familial. L'auteur ne se prive pas de souligner la vanité d'un tel mode de pensée, comme on peut le constater à la fin des *Marchands de gloire*. Henri et Yvonne viennent annoncer au père Bachelet (père du premier, parrain de la seconde) qu'ils ne peuvent différer davantage leur mariage, parce qu'ils attendent un enfant. Tandis qu'Yvonne est blâmée, Henri s'en tire presque sans aucune remontrance, ce qui souligne l'attachement de Bachelet aux valeurs patriarcales :

BACHELET

[...] le temps des fiançailles, c'est l'époque la plus charmante d'un mariage...

HENRI

Certainement... Mais il ne nous est pas possible de le prolonger, car je désire que notre enfant porte mon nom.

Yvonne rougit et baisse les yeux.

BACHELET (*stupéfait*)

Votre enfant ? Vous en êtes déjà là ? Comment ? Toi, Yvonne, une fille comme toi ? Tu ne fais guère honneur à l'éducation que je t'ai donnée.

Yvonne baisse la tête.

BACHELET

Je constate tout de même avec plaisir que tu rougis, ce qui prouve que tu n'as pas perdu tout sens moral. (*Il se tourne vers Henri.*) Toi, tu trouves ça tout naturel ?

HENRI

Moi, tu sais, j'ai vu tant de choses beaucoup moins naturelles... Comme par exemple, de tirer sur des jeunes gens avec l'espoir de les tuer...

BACHELET

À la guerre, c'était un devoir. Mais dans la vie ordinaire, il y a tout de même un minimum de décence et de moralité. Tu aurais dû respecter la présence de ta mère... Quand elle apprendra ça...

YVONNE

Marraine n'a jamais été si heureuse. Elle nous apporte le café au lit tous les matins.¹

Henri, qui a été soldat sur le front, relativise cette grossesse hors mariage, tandis que son père considère que c'est une chose moins morale que de tuer des gens en temps de guerre ; de son côté la mère d'Henri est ravie, sans doute parce qu'elle sait elle aussi relativiser : elle a cru son fils mort pendant six ans, elle va finalement avoir un petit-fils. En ce sens, le père Bachelet semble complètement insensible au retour miraculeux de son fils et à la vie qui triomphe : il met toujours les valeurs patriarcales au-dessus de tout, sauf peut-être de son ambition personnelle qui semble lui avoir pourri le cœur. A aucun moment il ne se réjouira véritablement du retour de son fils, de son mariage, du fait qu'il va devenir grand-père.

Si ces conflits ont lieu le plus souvent au sein d'une famille, ce n'est pas uniquement le cas. Dans *La Femme du boulanger*, Aimable fait figure d'avant-gardiste par rapport aux autres villageois sur la question du mariage, notamment face au marquis (qui n'est pourtant pas marié et qui est un libertin notoire) : ce dernier pense que le boulanger *doit* battre sa femme pour lui « persuader la vertu² », ce qu'il lui dit « *avec force* » en le voyant faire le ménage pour accueillir Aurélie. La bonté extraordinaire d'Aimable, cette incapacité à avoir de la rancune, ou de la rancœur, pour sa femme, est incompréhensible pour le marquis : « Ah bon ! Tu n'es donc pas cocu par accident : tu es cocu de naissance³... » Ainsi, des deux, c'est étonnamment Aimable le plus moderne (bien que sa réaction docile et serviable soit pour le moins extrême), car il est en rupture avec la vision patriarcale dominant-dominée qui régit les rapports homme-femme. Cette vision est d'ailleurs majoritaire : lors du retour d'Aurélie, les femmes sont forcées de rentrer chez elles à coup de « calottes conjugales », et il est dit que Mlle Angèle « n'a pas de mari pour lui expliquer *comme il faut*⁴ ».

Il en ressort alors que cet affrontement entre les valeurs du passé et celles du présent tient lieu d'un procès à l'encontre soit de la modernité, soit du traditionalisme, ce qui met au jour des contresens au fort potentiel comique. Dans *Manon des sources*, par exemple, lorsque Manon obtient enfin des villageois qu'ils cessent de couvrir le crime des Soubeyran, ce n'est bien sûr

¹ Paul Nivoix & Marcel Pagnol, *Les Marchands de gloire*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 166.

² Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 175 (souligné par moi).

pas au goût du Papet, qui au-delà de se sentir trahi, pressent un déclin de certaines « valeurs », ou plutôt de ce qu'il considère comme des valeurs, dans un renversement ironique de la morale :

Et puis, ceux des Bastides lui avaient refusé un faux témoignage, ce qui était contraire à la tradition. Il dit à haute voix :

« Ils ont une drôle de moralité ! Une bande de cochons qui trahiraient père et mère... »⁵

Si Pagnol semble chercher le plus souvent à se situer du côté des « jeunes », voire à les présenter comme des victimes de la rigidité de la tradition, il ne leur donne pas systématiquement raison, et sait aussi présenter sans jugement le point de vue adverse, ou même le faire apparaître comme le plus sensé. Dans *Topaze*, c'est le fait de tourner le dos à la morale traditionnelle qui transforme le personnage jusqu'à le rendre (presque) antipathique, en tout cas beaucoup moins sympathique qu'au début de la pièce, comme s'il y avait perdu une part de son âme ; c'est ainsi qu'il déclare à la fin de la pièce que les proverbes de morale qu'il enseignait à ses élèves, et auxquels il croyait fermement, renvoient à une réalité passée, perdue, et ne servent plus que d'attrape-nigaud dans la société d'après-guerre.

Le topos pagnolien du conflit entre science et théologie, c'est-à-dire les querelles fréquentes entre le savant et le curé, peuvent également être relues au travers de ce prisme. En effet, la religion renvoie en quelque sorte à un ancien ordre du monde, tandis que la laïcité et la science sont du côté de la modernité⁶. Ceci est notamment explicité dans le second chapitre de *La Gloire de mon père*, où l'un et l'autre camp sont traités avec la même dérision :

Les Ecoles normales primaires étaient à cette époque de véritables séminaires, mais l'étude de la théologie y était remplacée par des cours d'anticléricalisme.

On laissait entendre à ces jeunes gens que l'Eglise n'avait jamais été rien d'autre qu'un instrument d'oppression, et que le but et la tâche des prêtres, c'était de nouer sur les yeux du peuple le noir bandeau de l'ignorance, tout en lui chantant des fables, infernales ou paradisiaques.

[...]

C'est-à-dire que les cours d'histoire étaient élégamment truqués dans le sens de la vérité républicaine.

Je n'en fais pas grief à la République : tous les manuels d'histoire du monde n'ont jamais été que des livrets de propagande au service des gouvernements.

Les normaliens frais émoulus étaient donc persuadés que la grande Révolution avait été une époque idyllique, l'âge d'or de la générosité, et de la fraternité poussée jusqu'à la tendresse : en somme, une explosion de bonté.

Je ne sais pas comment on avait pu leur exposer – sans attirer leur attention – que ces anges laïques, après vingt mille assassinats suivis de vol, s'étaient entre-guillotinés eux-mêmes.

Il est vrai, d'autre part, que le curé de mon village, qui était fort intelligent, et d'une charité que rien ne rebutait, considérait la Sainte Inquisition comme une sorte de Conseil de famille : il disait que si les prélats avaient brûlé tant de Juifs et de savants, ils l'avaient fait les larmes aux yeux, et pour leur assurer une place au Paradis.

⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 207.

⁶ Au moment de la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, en 1905, Marcel Pagnol a dix ans : cet événement l'a très certainement marqué, comme en témoigne le fait qu'il aborde fréquemment cet affrontement dans ses *Souvenirs*, à travers les chamailleries entre son père et son oncle (voir partie I, chapitre 2.A).

Telle est la faiblesse de notre raison : elle ne sert le plus souvent qu'à justifier nos croyances.⁷

Si on ne peut pas vraiment parler d'impartialité, il n'en reste pas moins que l'auteur cherche à toujours équilibrer le point de vue qu'il donne à son œuvre, et donne la possibilité à chacun d'exprimer ses convictions. Si celles-ci pourront être éventuellement tournées en dérision, elles seront du moins présentes, ce qui préserve d'un jugement unilatéral. C'est également ce que relève Guy Chapouillié :

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.⁸

B – UNE CONFRONTATION SOUVENT DIFFICILE ENTRE « JEUNES » ET « VIEUX »

Le conflit générationnel (qui, du reste, est un topos de la comédie traditionnelle⁹) engendre souvent une confrontation entre deux âges pour le moins inégale. Au sein de la famille traditionnelle notamment est instaurée une hiérarchie régie par l'âge (mais aussi par le genre : la femme doit, en principe, respect et soumission à son mari), ce qui rend compliqué pour les enfants d'affirmer leurs choix de vie face à leurs parents.

Rappelons [les] principes naïfs [de la famille]. Il ne vient à l'idée de personne que "l'enfant n'a pas demandé à naître". La vie qu'il a reçue est au contraire considérée comme un inestimable don. Il n'a donc pas "tous les droits", mais seulement quelques-uns [...]. Il a aussi quelques devoirs : obéissance et respect à l'égard des parents des générations précédentes, avec une priorité pour ses géniteurs. [...] Et c'est bien ainsi que fonctionne [ce système] [...] dans les groupes familiaux présentés par Marcel Pagnol, même s'il connaît parfois des ratés, ceux-là même qui constituent l'origine des drames.¹⁰

⁷ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 15-16.

⁸ Guy Chapouillié, « Le Cinéma du partage », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 15.

⁹ Où le conflit générationnel se manifeste d'ailleurs tout particulièrement à travers l'autorité de pères abusifs, comme Orgon dans le *Tartuffe* de Molière, par exemple.

¹⁰ Jacques Bens, « Fonctionnement de la tribu », *Marseille*, revue culturelle, n° 180, mai 1997, p. 52.

Les parents se font fort de décider de tout pour leurs enfants, notamment lorsqu'ils ont commis des erreurs, comme s'ils avaient alors le devoir de les assumer à leur place, ou de prendre des mesures drastiques afin de sauver l'honneur familial : c'est souvent la position des patriarches, de « ces vieux pères, ces vieux chefs au règne contesté, et à la descendance dégénérée¹¹ ». Les exemples les plus marquants sont ceux qui régissent la vie des filles tombées enceintes par accident : Patricia est chassée de la maison par le puisatier (après une tentative infructueuse d'obtenir des Mazel un mariage qui aurait tout arrangé), Angèle est séquestrée par son père une fois revenue de la ville avec l'enfant bâtard ; elles s'y soumettent sans protester, comme conscientes de ne pas avoir le choix. Fanny pour sa part, n'a pas de père : mais si c'est sa mère qui insiste lourdement pour qu'elle épouse Panisse, c'est tout de même à l'issue d'une longue discussion (entrecoupée de disputes) entre elle, Panisse et César (ce dernier étant semble-t-il comme un père pour elle) qu'elle se résoudra, presque avec soulagement, au mariage, qui pourrait apparaître forcé tant la pression exercée sur la jeune fille est forte (et cette pression est, bien entendu, le fait de la génération précédente, plus soucieuse de la question de l'honneur).

Cette influence est telle que Fanny finira par adopter cette vision passéiste, du moins en partie. C'est ainsi que Marius, à la fin du second film, est obligé de repartir, sans recours pour faire partie de la vie de son fils et de la femme qu'il aime : malgré l'amour qu'elle a pour lui, Fanny considère que ce serait un crime de reprendre l'enfant qu'elle a donné à Panisse, cet enfant qui est « planté en haut d'une famille comme une croix sur un clocher¹² ». Puis, dans *César*, elle ne veut absolument pas que son fils ait une maîtresse et lui fait une scène à son retour de vacances, comme pour reproduire la frustration de sa vie sexuelle de jeune fille (elle ne fait pour autant pas de distinction de genre : son fils a beau être un jeune homme, il sera disputé de la même manière qu'elle l'a été).

Pourtant à la fin du dernier volet, Fanny affirme qu'elle n'aurait jamais dû suivre les directives des anciens, qui l'ont empêchée de vivre. Comme l'écrit Guy Chapouillié : « [Pagnol] 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 protester¹³. » C'est ainsi que Marius, de son côté, bien incapable d'avouer à son père que ses rêves le poussent à prendre le large loin du bar familial dont il était censé prendre la suite, fuit Marseille sans rien lui dire. Aussi, la *Trilogie* met en lumière des rapports parent-enfant très différents entre les Olivier et

¹¹ Pierre Arbus, « Le Poème des strates », dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma, op. cit.*, p. 75.

¹² Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 01:55:10.

¹³ Guy Chapouillié, Présentation, dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma, op. cit.*, p. 10.

les Cabanis, mais aussi deux décisions diamétralement opposées, comme le souligne Jacques Bens :

[...] César oscille entre deux sentiments contradictoires : la possession autoritaire et l'affection aveugle ; d'autre part, Marius, très attaché à son père, souhaite s'en délivrer, et finira effectivement par le faire – sans gloire, d'ailleurs : en prenant la fuite. [...] La relation Honorine-Fanny est de la même nature, avec deux différences importantes. L'une : elle est plus passionnée, plus directe, elle ignore la nuance et la métaphore. Quand Honorine a quelque chose à dire à sa fille, elle ne s'embarrasse pas de circonlocutions. L'autre : loin de souhaiter quitter le domicile familial, Fanny est prête à tout pour y rester. Elle n'a que 18 ans, et pas 23, comme Marius : elle sent encore le besoin du giron maternel. Ainsi, alors qu'elle ne tient pas du tout à épouser Panisse, elle se soumettra très vite à la volonté de sa mère.¹⁴

Toujours est-il que chaque décision, qu'elle s'oppose ou s'accorde avec la vision parentale, aura son lot de déception et de désillusion. Le malheur de Marius et Fanny réside dans le fait qu'ils ne sont pas parvenus à prendre la même voie, et à s'unir véritablement contre la volonté des anciens afin de se choisir une vie par eux-mêmes.

Mentionnons que cette collision entre passé et présent peut mener à des situations extrêmes : c'est le cas d'Ugolin, personnage pris au piège entre deux générations car profondément influençable et incapable de prendre des décisions par lui-même. Très soumis à la volonté de son oncle, cela ne l'empêchera pas de devenir, bien malgré lui, l'ami de Jean Cadoret, qu'il hésitera bien souvent à aider et à sauver de la ruine. Mais l'influence du Papet (et de la tradition) est la plus forte, et il refoulera sa mauvaise conscience au moment de la mort de Jean. Lorsque, des années plus tard, il tombe fou amoureux de sa fille, il s'écarte pourtant peu à peu de cette vision traditionaliste à laquelle il avait adhéré (par exemple, contre l'avis de son oncle, il est prêt à épouser une fille instruite et indépendante). En s'apercevant que cet amour, devenu l'obsession de sa vie, est impossible, il finira par crier sur le vieux Soubeyran que tout est de sa faute, devant tout le village, le rendant responsable de son malheur pour les mauvaises décisions qu'il lui a fait prendre. En effet, l'âge chez Pagnol n'est jamais vraiment synonyme d'une sagesse exemplaire, et les personnages les plus jeunes (ou les plus naïfs) l'apprennent souvent à leurs dépens.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 52-53.

C – PROBLÈMES DE COMMUNICATION

La parole, en fin de compte, c'est la vague en surface mais les profondeurs on ne les voit pas.¹⁵

MARCEL PAGNOL

Quoi qu'il en soit, on s'aperçoit que chez Pagnol se dessine aussi une certaine nécessité du conflit, car son absence peut témoigner quelquefois d'un dysfonctionnement dans une relation. C'est par exemple ce que l'on constate dans *La Femme du boulanger* pour ce qui est des couples à forte différence d'âge (Aimable et Aurélie ont environ vingt ans d'écart), lorsque cherchant une raison à la fugue de sa femme, le boulanger est incapable d'en trouver, étant donné qu'il ne la connaît pas vraiment :

L'INSTITUTEUR

Vous ne vous étiez pas disputés hier au soir ?

LE BOULANGER

Pensez-vous ! Nous sommes mariés depuis cinq ans et nous n'avons jamais eu la moindre dispute. Et puis d'abord, c'est une femme très calme, et qui ne parle pas beaucoup...¹⁶

Au-delà de la défaillance de certaines relations en elles-mêmes, il semble persister une incompréhension tenace entre jeunes et vieux liée aux bouleversements des rapports sociaux et de certaines valeurs, notamment des mutations touchant aux mœurs et à l'éducation. C'est ce que nous apprend César lors de sa toute première intervention dans la *Trilogie*, se heurtant à l'amusement incrédule de son fils et de Fanny :

Marius Si tu as voulu me faire un affront, tu as réussi.

César (bâillant) Un affront ? Quel affront ?

Marius Si à mon âge, je peux pas offrir une tasse de café, qu'est-ce que je suis moi ?

César (véhément) Un enfant ! Un enfant qui doit obéir à son père !

Fanny À son âge ?!

César Oui ma belle, moi il a fallu que j'attende l'âge de trente-deux ans pour que mon père me donne son dernier coup de pied au derrière ! Voilà ce que c'était que la famille de mon temps, on avait du respect, de la tendresse...

Marius (sarcastique) A coup de pied, hein ?

César Oh y'avait moins d'ingrats et de révoltés va.

Fanny Oh eh bien moi si ma mère me donnait une gifle, je sais pas ce que je ferais.

César (criant) Eh ben tu irais pleurer dans un coin et si ton pauvre père vivais encore pour te donner de temps en temps une paire de calottes ça te ferait pas de mal à toi !

¹⁵ Marcel Pagnol cité par Guy Braucourt dans « Marcel Pagnol : Le verbe et l'image », *Les Lettres françaises*, 13 mars 1969, n°1274, p. 17.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 73.

Marius et Fanny éclatent de rire.

César (à Marius) Oh tu peux rire tiens, ayez donc des enfants pour qu'ils vous empoisonnent l'existence !¹⁷

Dans *Manon des sources*, on observe quelque chose de semblable chez les Soubeyran, oncle et neveu, lorsqu'ils abordent la question du mariage. Tandis que pour le Papet l'argent et une solide constitution physique (pour faire de beaux enfants) sont des raisons supérieures à l'amour pour se marier, Ugolin ne voit pas les choses du même œil, et n'envisage le mariage que du moment où il tombe amoureux. On pourrait presque voir dans cette différence de points de vue une question d'expérience : Ugolin serait encore plein de la naïveté de la jeunesse, et le Papet aurait appris au fil des années que l'amour était une chose fugace et dérisoire. En réalité, la fin du roman nous éclaire sur ce décalage : si les années semblent avoir endurci le Papet sur le chapitre des sentiments, c'est à cause de sa déconvenue amoureuse dans sa jeunesse, lorsque Florette épousa quelqu'un d'autre alors qu'il était à la guerre. Cet épisode de sa vie est totalement ignoré de son neveu, à qui il ne l'a jamais raconté, soit par fierté, soit par pudeur.

Cette pudeur, qui se situe entre délicatesse attendrissante et absence blâmable de communication, est un véritable topos pagnolien : il en est souvent fait mention dans la *Trilogie*, ou dans *La Fille du puisatier*, mais aussi dans *Le Schpountz*, *La Femme du boulanger*, etc. César lui-même en propose une définition à Escartefigue : « La pudeur c'est un sentiment délicat, nuancé... C'est un sentiment très fin, très joli... C'est le contraire de l'escartefiguerie¹⁸ ! »

Au-delà de cette pudeur sensible, d'autres raisons peuvent pousser certains au silence, notamment la peur du conflit. C'est notamment la raison pour laquelle César n'a aucune idée du rêve de Marius, qui n'arrive jamais à le lui avouer, préférant s'inventer une maîtresse pour lui en parler par détour. La certitude de ne pas être compris dans ses désirs les plus sincères et les plus intimes devient un obstacle à la discussion, à l'aveu. Dans *Fanny*, après la fuite de Marius, M. Brun n'hésite pas à s'opposer à César, qui dans sa colère n'arrive même pas à s'apercevoir qu'il n'a pas laissé le choix à son fils :

Panisse Oh allez vai ! Tu ne feras pas croire que tu n'aimais pas ton fils !

César (furieux) Ah j'ai jamais dit ça au contraire je l'adorais ce garçon ! Mais après ce qu'il m'a fait... ! (*il secoue le bras dans tous les sens*)

M. Brun Mais, en somme, que vous a-t-il fait ?

[...]

César (tonitruant) Il m'a fait qu'il est parti !

¹⁷ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:05:13.

¹⁸ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 01:07:50.

M. Brun Eh bien, à vingt ans, ce garçon n'avait pas le droit de partir ?

César Non monsieur ! Il avait pas le droit de partir sans me le dire !

Escartefigue Ça c'est vrai, ce qu'il a fait là ce n'est guère poli.

Panisse Oui mais s'il te l'avait dit, qu'est-ce que tu aurais fait ?

César Je lui aurais expliqué qu'il avait pas le droit !

Panisse Oui et même au besoin tu lui aurais expliqué à grands coups de pied dans le cul !

César (*criant toujours*) Naturellement ! Ah, je te prie de croire qu'au bout d'un quart d'heure, je lui aurais fait passer le goût de la marine !

M. Brun Voyez donc qu'il a bien fait de ne rien vous dire !

César (*fou de colère*) Ah c'est ça, il a bien fait, c'est ça... Ah oui c'est ça, vous félicitez l'ingrat, vous approuvez le révolté ! (*Le montrant du doigt.*) Tenez, messieurs, un bolchevik, eh ! Vous voyez ?! Il veut démolir la famille, et il faut s'entendre dire ça dans son bar ! Mais c'est inouï ça, c'est inouï !

M. Brun Mais enfin voyons, César, après tout : si cet homme veut naviguer ?

César (*perplexe*) Cet homme ? Quel homme ?

M. Brun Marius, c'est un homme.

César Marius, un homme ? Oh Sainte Vierge ! (*Il rit.*)

M. Brun Mais il a 23 ans, à cet âge-là vous étiez déjà marié ?

César Moi oui.

M. Brun Vous étiez un homme ?

César Moi oui.

M. Brun Alors, ce qui était vrai pour vous n'est pas vrai pour lui ?

César Non.

M. Brun Et pourquoi ?

César Parce que... pour moi, j'ai toujours raisonné différemment. Parce que moi, je n'étais pas mon fils.

M. Brun Eh bien, César, permettez-moi de vous dire avec tout le respect que je vous dois, que vous êtes un grand égoïste !¹⁹

Parfois, l'absence de communication traduit l'absence de compréhension entre deux générations, pas nécessairement parce que les anciens n'ont jamais rencontré les mêmes problèmes ou eu eux aussi des rêves, des opinions semblables à celles de leurs enfants, mais plutôt parce qu'ils les ont sûrement oubliés, rejetés dans un angle mort de leur mémoire, et que leurs préoccupations présentes ont changé, consistant essentiellement à guider leur progéniture dans la *bonne direction* (bien que souvent, le résultat soit très maladroit, voire confus, contradictoire). D'où l'appréhension dans laquelle se trouve souvent la jeune génération de leur expliquer leurs décisions. Fanny, incapable d'avouer à César qu'elle est enceinte, commence par lui dire : « Vous ne pouvez pas comprendre²⁰ », quand ce dernier apprend qu'elle va épouser Panisse. Elle suppliait déjà la Sainte Vierge de lui donner « la force de tout dire à [sa] mère²¹ » :

¹⁹ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], *op. cit.* ; 00:21:50 – 00:23:30.

²⁰ *Ibid.* ; 01:14:00.

²¹ *Ibid.* ; 00:43:30.

la communication en elle-même apparaissait alors aussi difficile que la perspective d'élever seule un enfant.

D – RÉCONCILIATION DES PERSONNAGES : UNE RÉCONCILIATION DES POINTS DE VUE ?

L'aboutissement de ces conflits consiste le plus souvent en un retour à l'harmonie, c'est-à-dire à la réconciliation. Toutefois, cette réconciliation est rarement accompagnée d'une réelle mise au point, et chacun se garde d'admettre ses erreurs de jugement. Nous sommes en effet le plus souvent confrontés à des concessions silencieuses, voire à de la résignation, ou à de la mauvaise foi : le problème initial est éludé, en apparence oublié, et nous n'assistons ainsi jamais véritablement à la « victoire » d'une opinion sur une autre. Comme l'affirme Guy Chapouillié au sujet du type de communautés que met en scène Pagnol :

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 [...].²²

Cette démocratie est en revanche comme figée, étant donné que les personnages campent sur leurs positions, que ce soit en apparence ou en réalité ; car parfois, bien que conscients de s'être trompés, la fierté plus que la pudeur les pousse à n'en dire rien, à faire comme si de rien n'était, avec l'espoir que ce revirement passera inaperçu, ou bien que l'injustice passée dont ils sont responsables reste compréhensible, continue de revêtir l'apparence de la nécessité.

Il n'y a qu'à observer le moment où Pascal, le puisatier, revient chercher sa fille (et son petit-fils) qu'il avait chassée pour la ramener à la maison, sans vraiment admettre qu'elle lui manque terriblement, et cherchant une excuse ridicule afin de la ramener de force : sa volonté de patriarce doit toujours apparaître comme incontestable, bien que ses décisions entrent en contradiction. Patricia se garde de rien dire, trop contente de pouvoir rentrer chez elle malgré la honte de l'enfant bâtard : l'aspect démocratique dont parlait Chapouillié se perd du moment où un personnage agit en despote sans jamais rencontrer la moindre opposition... Mais cette *mauvaise* décision de chasser sa fille enceinte de chez lui lui était dictée par des préceptes qui le dépassaient, ce qui explique qu'il n'admet jamais vraiment avoir eu tort, considérant avoir

²² Guy Chapouillié, « Le Cinéma du partage », dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma, op. cit.*, p. 19.

accompli un genre de devoir ; c'est ce qu'il laisse entrevoir lors de la discussion avec les Mazel endeuillés :

LE PUISATIER

[...] Je dis que je comprends votre malheur – parce que j'y ai passé moi aussi...

MME MAZEL

Vous n'avez pas perdu un fils de vingt-cinq ans ?

LE PUISATIER

Non, madame. Une fille. Ma fille Patricia. Pendant sept mois, elle a été morte pour moi ; je lui avais défendu la maison. Alors, je sais ce que c'est de voir celle qui manque à la maison. Alors, je sais ce que c'est de voir celle qui manque à table, et qui ne fait plus le café le matin, et qui ne chante plus dans sa chambre. Et puis, il y avait son tablier pendu au mur de la cuisine ; personne jamais n'y a touché, et moi je n'osais plus regarder de ce côté.

MAZEL

Toi, tu avais encore cinq filles...

LE PUISATIER

Non. Le même jour qu'elle, j'avais perdu tout. Le soir, avant de me coucher, je redescendais vite ouvrir la serrure, en cachette de mes petites, et je pensais : « Peut-être c'est cette nuit qu'elle revient ? » Et puis, des fois, je m'asseyais sur une pierre au fond du puits, et je me pensais : « J'aimerais ne plus remonter... j'aimerais qu'une argile glisse. J'aimerais qu'un troupeau de blocs dégringole et m'acclape et m'enterre, et que ça soit fini comme ça. » [...] Alors, je comprends bien le mal que vous avez...

MME MAZEL

Vous saviez qu'elle était vivante, vous pouviez aller la chercher.

LE PUISATIER

Non, je ne pouvais pas, parce que je me l'étais défendu. [...] ²³

Dans *Angèle*, le conflit, jusque dans sa résolution, se passe d'une dimension comique. Ce rôle tyrannique du patriarche est alors exploré bien plus avant, Clarius se coupant encore plus que Pascal de ses sentiments paternels, ce que décrit Gérard Leblanc en ces termes :

Obtenir le pardon de la mère est aisé mais le père semble inébranlable. C'est que l'amour paternel est au service d'une transcendance (le respect de la loi) alors que l'amour maternel est immanent. Il reste donc à Angèle à expier sa faute sous la loi du père et à subir son joug.²⁴

Et le dénouement, pourtant assez heureux étant donné qu'Angèle recouvre une certaine liberté en même temps que son honneur de femme (elle va épouser Albin), et peut-être même le bonheur, ne laisse pas de place pour l'expression de regrets chez Clarius :

²³ Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 200-201.

²⁴ Gérard Leblanc, « Beaucoup de bruit pourquoi ? », dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, op. cit., p. 66.

Lors de la demande officielle en mariage, Albin enlève le morceau. Clarius, s'il évite toujours d'utiliser le mot « pardon » (il y aurait trop de monde à pardonner, y compris lui-même), restaure la place d'Angèle à la table familiale et interroge « son fils » sur la montagne où il va vivre avec sa fille. Angèle s'apprête à changer de maître.²⁵

Marion Brun voit tout de même dans ces exemples une manière pour les personnages de parcourir chacun de leur côté la moitié du chemin pour tendre la main, de faire un pas vers l'autre, même si souvent il leur en coûte un peu, comme une blessure d'amour-propre : « La réconciliation de l'ancien et du moderne est figurée sans cesse dans ses fictions : le traitement des figures du père et de la fille-mère ménage dans *Angèle*, dans *La Fille du puisatier*, un moyen terme entre patriarcat et féminisme²⁶. » Les filles subissent en silence la sentence paternelle, bien qu'injuste, pour mieux laisser leur père revenir vers elles de leur propre chef : finalement, si elles n'ont pas gagné le droit d'exprimer leur point de vue et de faire valoir leur droit au respect malgré leur *faute*, elles obtiennent tout de même un allègement de la sanction patriarcale, ce qui justifierait presque leur statut de victime, et récompense cette attitude de martyre prête à expier ses erreurs dans la douleur et l'isolement. Le féminisme est esquissé là où le patriarcat est égratigné.

Il existe aussi quelques cas de réconciliation impossible chez Pagnol, notamment lorsque la mort vient s'interposer. C'est le cas dans *L'Eau des collines*, entre César Soubeyran et Florette, son amour de jeunesse. Florette meurt en pensant que César n'a jamais voulu reconnaître son fils, tandis que celui-ci, n'ayant jamais reçu la lettre lui annonçant qu'il allait être père, apprend dans les derniers mois de sa vie que celle qu'il considérait comme l'amour de sa vie ne l'aurait jamais abandonné s'il lui avait répondu, et que la descendance dont il avait tant rêvé existait bel et bien. Mais entre-temps, cette vieille rancœur l'a conduit à provoquer le malheur de Jean et de Manon, dont il sait qu'il ne pourra jamais être pardonné. Les dernières pages du roman sont alors une révélation : l'origine du conflit entre César et les Cadoret était une profonde jalousie qui n'avait pas lieu d'être, et qui aura donné lieu à une espèce de *vendetta* passive sous le prétexte d'une simple rivalité entre villages voisins.

Il est sans doute possible de voir dans cette récurrence du conflit générationnel une perpétuelle réécriture d'un sujet qui touchait particulièrement notre auteur, à savoir la querelle qui l'opposa, en tant que cinéaste défenseur du film parlant, à la plupart de ses contemporains. Marcel Pagnol fut en effet rudement attaqué par les critiques mais aussi par toute l'industrie

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 689.

cinématographique de l'époque pour ses opinions artistiques : le cinéma de l'époque était muet, et pour la majorité des cinéastes c'était là son essence, ce qui en faisait un art (et un art purement visuel). Les gens de théâtre se sentirent également menacés par cette irruption du film parlant, aussi Pagnol fut-il renié, voire calomnié, de tous côtés. Cette difficulté à exposer ses arguments sans être assailli d'injures, notamment dans la presse, parcourt *La Cinématurgie de Paris* ; il y conte également que ce fut là son sujet de chamaillerie préféré avec son ami René Clair durant des années avant qu'ils ne trouvent un terrain d'entente qui, étrangement, était moins satisfaisant que les disputes elles-mêmes :

Notre amitié n'en fut point troublée, je dirai même qu'aujourd'hui ce brûlant sujet de conversation nous manque, car ayant fait un pas l'un vers l'autre, nous sommes parfaitement d'accord sur les principes de notre art.²⁷

Il n'en reste pas moins que cette querelle du XX^e, sorte d'actualisation de celle des Anciens et des Modernes au XVII^e ou de la bataille d'Hernani au XIX^e, explique sans doute pourquoi ce thème du conflit générationnel a poursuivi l'œuvre de Pagnol durant toute sa carrière, que ce fût conscient ou non de sa part. Quant au « moyen terme » auquel aboutissent le plus souvent nos œuvres, il semble directement inspiré de cette citation de René Clair : « Il est certains esprits que la nouveauté désespère et pour qui une conception neuve n'est compréhensible que si elle est habillée des défroques du passé²⁸. »

E – UNE CORRECTION DES MŒURS PAR LE RIRE ?

Cette dernière citation trouve une illustration intéressante dans *Fanny*, lors de la réitération de la demande en mariage de Panisse à Honorine²⁹ (pour la main de sa fille). Ils en viennent alors à parler du « droit » qu'a le mari d'assassiner sa femme en cas d'adultère ; tandis qu'Honorine souhaite qu'il lui promette de ne jamais en user, Panisse le revendique, du moins, pour la forme : sans renoncer à la possibilité de commettre un « crime passionnel », il affirme toutefois qu'il ne pourra jamais croire que Fanny le trompe.

Panisse (ferme) Mais voyons mais vous me demandez une promesse impossible ! Et la tradition alors ? [...] Voici mon dernier mot : j'épouse Fanny, je fais n'importe quoi pour elle, mais si elle me trompe, y'aura du cadavre dans la maison !

Claudine (offusquée) Bou diou qué sauvage !

²⁷ Marcel Pagnol, *La cinématurgie de Paris*, Paris : Éditions de Fallois, 2017, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], *op. cit.* ; 00:38:18 – 00:41:00.

Honorine (*criant*) Alors c'est non, c'est non, c'est non, c'est non !

Claudine Non, non et non hein !

Panisse (*radouci*) Mais attendez, attendez ! Naturellement, je ne chercherai jamais à savoir si elle me trompe ! Cette sorte de surveillance serait indigne de moi. Et si on venait me donner n'importe quelle preuve, et même si on me la montrait dans les bras d'un galant, j'ai tellement confiance en elle que je ne le croirais jamais !

Claudine (*enthousiaste*) Bravo, bravo !

Panisse trouve ainsi un moyen terme entre la manière traditionnelle de laver l'honneur et l'absence de représailles qui pourrait être rattachée à un certain laxisme moderne (perçu comme tel pour les anciens du moins), mais qui serait davantage un acte discret de tolérance, une remise en question (par la contradiction comique, ici assumée) d'un système patriarcal appelant parfois au meurtre, au *féminicide*. Il semble en effet que la bienveillance de Pagnol, mise au jour par le comique qu'il sait mettre en place de façon régulière, appelle aussi à une transition progressive (et progressiste) où le libre-arbitre et l'indulgence prendraient le pas sur la tradition et le respect aveugle de ses préceptes, souvent arriérés.

Le comique est ainsi souvent un bon moyen d'attaquer en toute discrétion (ou presque) ces piliers à abattre que sont les lois « morales » et les vieux usages :

Dans le comique, nous le verrons, tous les éléments dont est composée une histoire sont terriblement malmenés. Naturellement les idées ne sont pas mieux traitées que l'intrigue, les personnages, les sentiments ou la sexualité. Elles aussi deviennent prétexte à rire. Lorsque l'auteur les introduit, ce n'est jamais pour les défendre, mais pour les attaquer (l'attitude *contre*), et les faire sombrer dans un ridicule décidé à l'avance, car il ne s'agit pas d'impartialité. Les idées sont exagérées et déformées de manière à amuser, qu'elles soient familières aux lecteurs ou inconnues. Privées d'ailleurs du contexte, qui est leur justification, elles apparaissent ineptes et indéfendables.³⁰

C'est alors que nous pouvons nous demander en quelle mesure le « *castigat ridendo mores* » se vérifie chez Pagnol, et même s'il se vérifie. Comme l'explique Jean-Marc Defays : « Si le rire est vicieux, il peut tout de même servir à prévenir d'autres défauts plus graves, en sanctionnant par le ridicule les travers, les maladresses, les écarts qui y conduisent³¹. » Or, nous avons vu que chez notre auteur le ridicule n'était pas nécessairement une sanction, mais plutôt à l'origine d'un lien de sympathie entre les personnages et le public ; tout dépend des situations et des travers mis en lumière. Toujours est-il que Pagnol restait modéré sur cette question, écrivant dans la préface des *Marchands de gloire* : « Il est en effet possible que le théâtre ait cette action moralisatrice [de nous détourner du mal et des vices] ; mais à notre avis, elle est secondaire et n'est que la conséquence de son action principale³² [...]. »

³⁰ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris : PUF, 1985, p. 32.

³¹ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris : Seuil, 1996, p. 4.

³² Marcel Pagnol, préface des *Marchands de gloire*, dans *Œuvres complètes I : Théâtre*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, p. 38.

Ce n'est pas pour autant que l'auteur se prive d'insérer des interventions, par le biais de personnages qui semblent même, sous certains angles, constituer des avatars de lui-même selon Thierry Dehayes :

[...] C'est bien là ce qui fait la faiblesse des hommes : la certitude de détenir l'unique vérité. Pagnol ne s'offusque pas de ce manque d'intelligence et de tolérance, mais il n'hésite guère non plus à intervenir dans les discussions, sous le masque de personnages qui dissimulent à peine leur auteur. On songe ici au marquis de Venelles de *La Femme du boulanger*, [...] mais aussi à l'instituteur du film *Manon des sources*. On trouve la trace chez ces derniers personnages du point de vue de Pagnol sur la vie, et l'expression de la sagesse implicite de ceux qui ne jugent pas les faiblesses des autres, et les regardent même avec un certain détachement humoristique, qui ne va jamais jusqu'à la méchanceté.³³

On peut d'ailleurs relever quelque chose de moliéresque chez Pagnol ; c'est un parallèle régulièrement opéré par la critique. Dans *Manon des sources*, l'obsession amoureuse d'Ugolin va jusqu'à des pratiques occultes improvisées, où il tente symboliquement d'« emprisonner Manon dans sa richesse³⁴ » en entourant certaines de ses *affaires* (si l'on peut nommer ainsi un morceau de ruban et quelques noyaux d'olive, entre autres) avec des pièces d'or, une attitude très caricaturale qui ne manque pas de rappeler des personnages comme Harpagon ou Arnolphe dans leurs illusions et leurs excès (sur la question de l'argent comme sur celle de l'amour). Le châtiment d'Ugolin en revanche, va beaucoup plus loin chez Pagnol, puisqu'il trouve la mort : les excès du personnage sont dans le roman symptomatiques d'un esprit malade, et peu à peu son obsession perd ainsi de son caractère comique ; les codes de la comédie sont alors renversés au profit du dramatique.

En tout cas, les personnages, souvent inconscients du rire qu'ils inspirent, ne peuvent corriger d'eux-mêmes leurs travers, car c'est le cadre social qui leur fait prendre conscience de leurs erreurs de jugement ; c'est le point de vue de Bergson :

Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. Si Harpagon nous voyait rire de son avarice, je ne dis pas qu'il s'en corrigerait, mais il nous la montrerait moins, ou il nous la montrerait autrement. Disons-le dès maintenant, c'est en ce sens surtout que le rire « châtie les mœurs ». Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement.³⁵

Il arrive toutefois que les personnages soient confrontés à cette moquerie dont ils sont l'objet, comme le Schpountz qui, prenant conscience de son ridicule lorsque la mauvaise blague que

³³ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 333-334 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

³⁴ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 115.

³⁵ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014, p. 20 ; en ligne : <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/catalog/book/docid/45000653>.

lui ont faite Astruc et sa bande est révélée, passe du plus vaniteux des hommes au plus modeste, prêt à signer un contrat de star de cinéma pour trois fois rien à Meyerboom. Mais pour ce qui est du conflit entre deux générations, ce genre de revirements est très loin d'être aussi évident, aussi visible, à se demander même s'il a véritablement lieu : chaque « camp » s'attache à ses repères, et il est très difficile de lui en faire changer, même quand la mise en pratique de certaines « valeurs » est désastreuse au point d'en devenir comique, ou excessivement dramatique.

On pourrait alors chercher du côté de l'effet produit sur les spectateurs ou lecteurs, et voir dans les intrigues pagnoliennes l'ambition d'agir directement sur son public. Mais Pagnol n'y croyait pas vraiment lui-même, encore une fois, illustrant d'ailleurs son exemple par des personnages de Molière :

Je ne crois pas que la vue de Monsieur Jourdain ou d'Harpagon ait jamais provoqué la conversion d'un seul Bourgeois ou d'un seul Avare. D'ailleurs, ils ne se reconnaissent jamais dans un héros qui fait rire, et ils ont bien raison, car les personnages du théâtre comique sont toujours des caricatures.³⁶

Toutefois, les caricatures de Pagnol sont bel et bien différentes de celles de Molière, car elles sont traitées en parallèle d'un dramatique parfois poignant, nous l'avons vu, ce qui accentue l'effet d'identification, en tout cas crée une proximité plus importante entre personnages et spectateurs. Cette plus grande complexité dans la construction émotionnelle de l'intrigue laisse bon espoir que ces derniers en ressortent sinon changés en mieux, du moins conscients de leurs propres défauts. En cela, la « comédie dramatique » aurait des atouts que la simple comédie n'a pas, et atteindrait, par l'association du rire aux larmes, des objectifs plus ambitieux.

³⁶ Marcel Pagnol, préface des *Marchands de gloire*, *op. cit.*, p. 40.

Chapitre 3

Glorification du patrimoine

A – LA PROVENCE COMME CADRE RÉCURRENT

La Provence natale de Pagnol est privilégiée comme ancrage géographique dans presque toutes ses œuvres. Elle est le lieu où se projette l’imaginaire des intrigues, en grande partie parce qu’elle entre en résonance avec une certaine nostalgie chez notre auteur. Par ailleurs, « si l’on trouve de l’archaïsme dans ses récits, c’est que l’arrière-pays méridional invite à ce retour dans le temps¹. » Cet archaïsme est double : il peut à la fois résider spécifiquement dans les mœurs conservatrices qu’il cherche à dépeindre, mais aussi plus largement dans la représentation de la ruralité et de ses modes de vie encore éloignés, au moment où il écrit, de la modernité (par exemple le machinisme, l’accès aux études supérieures, la possibilité pour une femme d’exercer un emploi).

Cette représentation de la ruralité est en effet forte chez Pagnol, si l’on excepte *Topaze* et la *Trilogie* : dans les films, les plans de pleine campagne ou de villages pierreux, non pavés, sont en cela fréquents. Ceci peut aussi s’expliquer par sa grande proximité avec l’écrivain provençal Jean Giono dont il a adapté au cinéma plusieurs romans. Cet intérêt pour la région leur est du reste commune, bien que s’exprimant différemment. Il n’en reste pas moins qu’il existe chez Pagnol une opposition entre la ville et l’espace rural. Dans *Le Schpountz* et dans *La Fille du puisatier*, nous pouvons observer à la fois la campagne paisible et l’effervescence de la ville (ou du moins des plateaux de cinéma parisiens pour le premier) : Irénée monte en effet à Paris pour la première fois afin de réaliser son rêve et devenir acteur, et Patricia se rend à Salon (dans la très moderne automobile de Félipe) pour voir le meeting aérien auquel participe Jacques. L’intrusion de personnages campagnards dans l’espace urbain est alors significative d’une anomalie, dont les conséquences les désappointent, et qui est synonyme d’une perte de repères : Irénée est berné par la troupe de cinéma, qui se moque de lui et de sa naïveté, et Patricia est emmenée dans une garçonnière sans comprendre les sous-entendus de Jacques.

¹ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 525.

Toujours est-il qu'une large place est laissée à cet ancrage régionaliste qui concerne aussi la construction des personnages. Pagnol doit ainsi chercher l'équilibre entre Paris, peu accoutumée à ne pas occuper le centre de l'intrigue, et le reste du pays, la province, qu'il souhaite voir s'identifier :

Cette politique de la conciliation se retrouve dans le traitement du personnage méridional et de l'ethnotype. L'enjeu est de pouvoir équilibrer un portrait dans lequel le monde provincial puisse se reconnaître, tout en se conformant aux représentations que se font les parisiens des méridionaux [*sic*]. Ces accommodations visent à défendre la trilogie marseillaise [...] contre deux écueils : l'hommage régional idéalisé et la caricature folklorique pour parisiens.²

Mais Marion Brun nuance cette constatation en rappelant que Pagnol avait aussi fait de Paris le centre de sa vie artistique, ce qui explique cette oscillation entre urbanisme et ruralité :

Lieu de réalisation artistique et de diffusion, Paris est aux yeux de Pagnol le milieu qui favorise l'éclosion du génie [...]. Si l'inspiration se nourrit du sol natal, elle prend forme sous l'influence du climat et du milieu parisien, dans l'exil. [...] Pagnol accepte et perpétue la prédominance de Paris sur la province.³

A ce sujet, Guy Chapouillié écrira, au sujet de notre auteur :

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 [*sic*] où s'instaure l'humain.⁴

B – UN SOUCI D'EXACTITUDE

Cette focalisation patrimoniale s'accompagne d'une minutie apportée aux détails, qui empreint le cinéma de Pagnol (ainsi que ses textes par ailleurs) de réalisme. Certains iront jusqu'à faire de lui le père du néo-réalisme italien qui se développera dans les années 50. Ce statut ne semble pas usurpé lorsque l'on s'intéresse à la préparation qui fut nécessaire au film *Regain*, pour lequel Pagnol fit reconstruire les ruines d'un village alpin (Redortiers) en Provence, à l'identique, mobilisant des dizaines d'ouvriers et d'artisans⁵. C'est un moyen pour lui de ne pas tricher outre mesure dans son art, et de rester au plus près à la fois de l'œuvre de

² *Ibid.*, p. 295-296.

³ *Ibid.*, p. 263-264.

⁴ Guy Chapouillié, Présentation, dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 9.

⁵ Voir Marcel Pagnol, préface de *Regain*, dans *Œuvres complètes II : Cinéma*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, p. 495-513.

Giono qu'il adapte, mais aussi de la réalité, pour faire de son film un témoignage certes monté de toutes pièces mais se voulant le plus fidèle possible. De la même manière, Claude Beylie écrira au sujet de la *Trilogie* :

C'est en outre un document sociologique irremplaçable sur la Marseille d'autrefois, la Marseille d'avant les H.L.M. et la télévision, Marseille où il faisait bon vivre : « un humble témoignage sur une époque aujourd'hui disparue », dira Pagnol [...].⁶

Cette quête de l'authentique (pour faire le parallèle avec Jean de Florette) se traduit aussi par une recherche constante d'innovation dans la mise en scène, comme le rappelle Marion Brun :

Ces thèmes nostalgiques [abordés par l'auteur] qui déplorent la fin de l'artisanat et appellent au retour à la terre prennent une couleur poujadiste, voire vichyste pendant la guerre. Ce conservatisme politique est contrebalancé par le choix médiatique et les innovations filmiques : il tourne en plein air, hors des studios, en proclamant son indépendance à l'égard d'Hollywood, avec des acteurs non professionnels, en privilégiant l'improvisation.⁷

Il est vrai que dans sa prose, Pagnol se montre tout aussi soucieux d'être précis dans les descriptions qu'il fait des connaissances paysannes, du savoir-faire, mais aussi celles des armes et des outils, n'hésitant pas à agrémenter ses textes de termes techniques et d'énumérations assez fournies. Ceci ne manque pas de faire écho à la représentation volontairement large qu'il offre des professions les plus communes, qui apparaissent souvent comme les plus nécessaires :

Pour chaque profession, un même schéma apparaît, car si Pagnol n'invente pas les métiers qu'il évoque, s'il leur conserve au contraire leur authenticité, il valorise leurs particularités, accentue leur portée symbolique et leur attribue souvent une importance dramatique déterminante. [...] Cela dénote sans doute pour l'auteur, le désir de peindre la Provence à travers ses traditions artisanales ; on ne peut se sentir proche d'un pays, d'une région, qu'en s'imprégnant des caractères de ceux qui la font vivre. À travers ces évocations, c'est toute sa nostalgie que Pagnol a voulu exprimer.⁸

Enfin, si le cinéma de Pagnol est proche du théâtre, il est tout de même plus spontané et moins joué, étant donné la place accordée à l'improvisation, ce qui là encore contribue à l'impression réaliste. Le choix des acteurs fut également une de ses grandes préoccupations. Lorsque la possibilité d'engager Pierre Fresnay pour le rôle de Marius, lors de la création de la pièce, se présenta, Raimu, furieux, émit de sérieux doutes sur la capacité de cet acteur alsacien à contrefaire l'accent marseillais, écrivant à Pagnol qu'on cherchait à « saboter » sa pièce. Le fait que Fresnay ait passé quinze jours à Marseille afin de parvenir à l'imiter et se fondre

⁶ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 54-55.

⁷ Marion Brun, *op. cit.*, p. 688-689.

⁸ Dany Pompa, *Marcel Pagnol*, Paris : Éditions Artefact, 1986, p. 39.

parfaitement dans la troupe, tel que le narre l'auteur dans la préface de *Marius*, est en cela représentatif de la rigueur qu'il s'imposait, et sans doute qu'il imposait à ses acteurs, mais aussi de la place centrale occupée par l'oralité, notamment à travers l'accent provençal.

C – LA VALORISATION D'UN VOCABULAIRE PROVENÇAL ET DE L'ACCENT

La mise en valeur d'une diction et d'un parler patrimoniaux est une autre constante chez notre auteur, et est loin d'être anodine si l'on en croit la plupart des critiques, dont Marion Brun :

Pagnol suggère l'engagement de l'écrivain régionaliste dans un questionnement linguistique et stylistique qui le rapproche du poète, instance auctoriale la plus valorisée dans le canon. Pourfendeur de la norme linguistique, explorateur de territoires inconnus de la langue, l'auteur régionaliste tend à subvertir les mots de la tribu. L'accent et l'inclusion de termes régionaux participent du travail d'écriture bilingue qui « transforme sa langue en langue étrangère, [...] convoque une autre langue dans la langue ».⁹

La mobilisation de termes plus ou moins rares issus du langage provençal est en cela fréquente : « estransiné(e) », « stoquefiche », « galéjade », « coucourde », etc. Il en va de même pour certaines interjections typiques du parler marseillais : « peuchère », « coquin de sort », « fada », « qu'es aco ? », « té », « vai », « qué », « hein », etc. Cette expression orale contribue à la couleur locale de l'univers pagnolien, mais aussi à marquer davantage les émotions des personnages, qui peuvent « dévier de la norme linguistique, sous l'effet de la surprise ou de la colère¹⁰ ». Le provençal rend en outre concret l'écart générationnel dont nous étudions les enjeux dans le chapitre précédent :

L'expressivité et la théâtralité sont, selon le stéréotype, d'essence méridionale. Indice psychologique, le provençal permet de dessiner le statut social des personnages et de délimiter les générations : Honorine, Panisse, César, qui sont les plus âgés dans les pièces vont s'exprimer plus facilement en occitan alors que la jeune génération, représentée par Marius, Fanny et leur enfant ne l'emploient pas.¹¹

L'exemple de Panisse qui, au comble de la joie à l'annonce de la grossesse de Fanny, se met brusquement à parler en patois est en cela significatif : « Es un pitchoun Fanny ? Digo mi Fanny... Es un pitchoun¹² ? » Le fait que la jeune génération ne l'emploie jamais est là aussi

⁹ Marion Brun (citant Régine Robin), *op. cit.*, p. 323.

¹⁰ *Ibid.*, p. 279.

¹¹ *Ibid.*, p. 280.

¹² Marc Allégret (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé ; 00:59:30.

pour rappeler la fin d'une époque, la mort lente mais bien engagée du langage des aïeux que déplorait Marcel Pagnol :

Paris a essayé de tuer cette langue provençale. On l'avait interdite aux enfants dans les écoles... Celui qui prononçait le premier mot de provençal, on lui donnait la clé de la classe en disant : "C'est toi qui balayeras ce soir" ! Mais il avait le droit de la repasser à un autre, si un autre parlait provençal... C'est comme cela qu'on a fait disparaître le provençal dans les écoles. C'est une grande erreur.¹³

Or, l'accent « étranger » n'est pas chez lui l'accent provençal : c'est bien l'accent parisien de Césariot, de Patricia, ou l'accent lyonnais de M. Brun, qui les distingue au sein de la communauté. Pour le premier, cet accent est associé à la déconnexion de Césariot à sa ville natale : elle instaure alors une distance entre lui et sa famille, concrétisant son exclusion du groupe social dans le film :

César T'as honte ?

Césariot Un peu.

César C'est bien fait pour nous.

Césariot C'est mal fait pour moi !

César Eh allez, on a eu tort de te donner de l'instruction ! On aurait dû te laisser à l'école pratique. C'était suffisant pour prendre la suite d'Honoré, seulement ils ont voulu faire de toi un Monsieur, moi le premier, alors on t'a envoyé dans les lycées de Paris. Tu reviens avec un chapeau d'encaisseur, avec un accent étranger... (*Il l'imité.*)

Césariot Ce n'est pas de ma faute si je n'ai plus tout à fait l'accent marseillais.

César Tout à fait ? Mais tu l'as plus du tout, si tu continues, il te faudra un interprète [*sic.*] ! [...] Je comprends pas la moitié de ta conversation ! Il est vrai que pour toutes les gentillesse que tu me dis... C'est plutôt suffisant.¹⁴

En l'occurrence, cet accent redouble le mépris dont il fait montre pour ses origines modestes, et donc pour son grand-père barman ainsi que son père, que tout le monde soupçonne d'être un « saligaud ». Ce parisianisme est alors étroitement lié à une certaine vision de la hiérarchie de classe (Césariot semble en effet déterminé à accéder aux plus hautes sphères de la société), et à un pédantisme évident et condescendant : « Voici donc le berceau de ma race ! » s'exclame-t-il en contemplant le bar de César. De la même manière, lors de la dispute entre Panisse et Marius dans le premier volet, on pouvait entendre ce dernier répliquer : « Vous avez beau prendre l'accent parisien ça m'impressionne pas moi vous savez¹⁵ ? »

Bien sûr l'accent n'est pas en lui-même l'expression systématique d'un jugement négatif des personnages ou de leur comportement : M. Brun et Patricia en sont la preuve. Par ailleurs,

¹³ Marcel Pagnol, propos rapportés par Pierre Tchernia, « Ce que disait Marcel Pagnol » (préface), dans Claude Beylie, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Marcel Pagnol (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol ; 00:54:01 – 01:06:19.

¹⁵ Alexander Korda & Marcel Pagnol (réalisateur), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures ; 00:29:45.

Pagnol ayant lui-même vécu à Paris, la fusion des jargons de la capitale et de Marseille est aussi relevée par la critique :

Pagnol intègre également de l'argot parisien [...], orientant sa pièce moins vers la langue locale que populaire. Ainsi, peut-on conclure [...] que le « tissu » de la langue pagnolienne est français, même si, ça et là [*sic*], pour permettre une identification régionale, est intégré un « substrat » provençal. Cette position de compromis l'exclut du Félibrige alors même qu'il le prend pour modèle d'écriture.¹⁶

Mais malgré toutes ces précautions, les préjugés sur l'accent marseillais, et plus généralement le parler provincial, persistent, et jettent un discrédit injustifié sur l'œuvre de Pagnol :

Repoussé comme ridicule, l'accent est le support privilégié de plaisanteries à tendance chauvine. Aussi est-il associé au genre de la caricature, de la comédie, autant de catégories littéraires peu valorisées dans le canon. Au préjugé régional s'ajoute la question sociale qui fait de l'accent la manifestation de l'appartenance au peuple. Les réticences face à une littérature à accent recouvrent en partie la frilosité pour les registres de langue bas dans le texte littéraire. Pagnol, lui-même conscient du statut controversé de l'accent, le présente comme déviant du bel usage [...]. Indigne de l'écrit et du littéraire, l'accent fait de Pagnol un écrivain déprécié de l'*intelligentsia* et des universitaires.¹⁷

Les Césariot, apparemment insensibles (ou aveugles ?) à la caricature que Pagnol a livrée d'eux, sont légion dans le milieu littéraire de l'époque (et sans doute encore aujourd'hui...) : s'ils ont longtemps toisé son œuvre, c'est aussi en raison de préjugés sociaux profondément enracinés et dont la forme du langage fut le principal vecteur. Pourtant, si l'accent est un ressort du comique pagnolien¹⁸, il ne s'agissait pas de le critiquer ou de le ridiculiser, bien au contraire. Claude Beylie écrit notamment à ce propos :

En mettant en scène ou en images des communautés rurales ou populaires, Pagnol produit en partie une œuvre à destination des dominés, peu reconnue par la critique littéraire. Le choix du sujet méridional implique aussi l'emploi d'une langue régionale, l'accent, qui éloigne l'œuvre pagnolienne du centre du pouvoir politique, économique et culturel.¹⁹

D – LA CONSTRUCTION D'UNE MYTHOLOGIE PROVENÇALE

Mobilisant ainsi ce langage du peuple, les textes de Pagnol témoignent aussi d'une volonté d'inscrire durablement la tradition méridionale, de l'immortaliser en de multiples

¹⁶ Marion Brun, *op. cit.*, p. 283.

¹⁷ *Ibid.*, p. 317-318.

¹⁸ Voir partie I, chapitre 1-A.

¹⁹ Claude Beylie, *op. cit.*, p. 11.

facettes. C'est par exemple le cas pour la tradition orale, l'art de conter des histoires, dans lequel l'auteur s'illustre plus particulièrement dans sa prose. Marion Brun remarque, dans la préface de *La Gloire de mon père*, que l'auteur y associe son âge avancé à l'envie de « raconter des histoires », ce qui est révélateur d'une pose, d'une image d'Epinal en quelque sorte :

Pagnol, en évoquant cette figure de l'aïeul, s'approprie la scénographie du conte du grand-père ou de la grand-mère s'adressant à l'enfant : elle permet, après la disparition de la société paysanne et sa tradition conteuse au XX^e siècle, de reproduire par "un trucage" la scène prétendument originelle de la parole performée. Le conte « qui valorise l'idée du populaire » donne à lire « une écriture pour l'oreille », où « l'effet oral » est ménagé par un recours à « la langue populaire ».²⁰

Si par ailleurs l'œuvre pagnolienne semble aborder une multitude de genres littéraires différents tout à la fois, cela est aussi révélateur de ce qui a manqué à la Provence depuis des siècles : une inscription véritable dans le patrimoine culturel ; il s'agit alors aussi de rattraper un retard, et donc de passer en revue les grands piliers qui soutiennent l'Histoire de la littérature, comme le conte, la comédie... mais aussi la grande tragédie :

Par-dérrière 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.²¹

L'inspiration de Pagnol s'étendrait jusqu'à l'épopée : Marion Brun propose de voir dans *Marius*, et plus largement dans la *Trilogie*, une réécriture de l'*Odyssée* d'Homère, rapprochant le personnage créé par Pagnol du grand Ulysse : les thèmes de la navigation, de l'errance, de la séparation des amants ainsi que la quête du père pour leur fils, sont en effet autant de similitudes avec l'œuvre antique²². De la même manière, il serait possible de voir dans *La Femme du boulanger* une réécriture de *L'Illiade* : la belle boulangère aurait tout d'une Hélène, et s'enfuit d'ailleurs avec un berger, comme l'était Pâris²³. Si le boulanger n'est pas roi, il exerce quand même une grande influence sur les villageois car il est le pourvoyeur du pain quotidien : c'est ainsi qu'ils se mettent en quête de la femme adultère dans une attitude quasi militaire. On assiste alors à un détournement du registre épique (dans la tradition héroïcomique) comme lors du discours du marquis qui précède le départ de ces « soldats » d'un genre nouveau, qui devront traverser un marécage au lieu de la Méditerranée pour accomplir leur mission :

²⁰ Marion Brun (citant tour à tour Raymonde Robert, Soazig Hernandez, Isabelle Nières-Chevrel et Pierre Frantz), *op. cit.*, p. 520-521.

²¹ Edgar Morin, cité par Guy Chapouillié dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, *op. cit.*, p. 10.

²² D'autres critiques avaient d'ailleurs proposé de voir dans cette pièce une réécriture du *Titus et Bérénice* de Racine (une tragédie classique cette fois).

²³ Ce rapprochement est explicite dans *Jean le Bleu*, le roman de Giono duquel est tiré cet épisode adapté (et revisité) par Pagnol, et qui comporte pour sous-titre « L'enlèvement d'Hélène ».

LE MARQUIS

[...] Nous avons le devoir d'oublier les haines familiales qui nous séparent les uns des autres, nous avons le devoir de nous unir. Il faut retrouver notre belle boulangère, non pas parce qu'elle est belle, mais parce qu'elle représente notre pain quotidien. (*Applaudissements.*) [...] Préparons donc tout de suite, et mettons en marche dès aujourd'hui, notre croisade pour la Belle Boulangère ! (*Bravos prolongés.*)²⁴

Par la suite, le berger prend la fuite, comme Pâris est soustrait aux combats par Aphrodite. Ce nouveau mythe, s'il est moins grandiose, a tout de même le mérite d'être plus réaliste, et de se fondre dans sa propre époque.

Nous nous situons ainsi continuellement entre inspiration et clin d'œil, entre hommage et parodie. Ce souci de l'équilibre tient, là encore, de l'appartenance double de l'auteur, à la fois marseillais et parisien, souhaitant magnifier ses origines populaires tout en aspirant à l'*intelligentsia*. D'où la constante que constitue sa vocation de satiriste :

Ces tableaux de mœurs, qui touchent au général, équilibrent le particularisme des portraits méridionaux. Marcel Pagnol, auteur double, abordant la Provence depuis Paris, veut tenir ensemble son double succès, *Topaze*, qui l'a consacré comme dramaturge satiriste des mœurs, et *Marius*, comme maître du pittoresque provençal. Ces retours vers l'inspiration « topazienne » de ses débuts [dans ses derniers romans] se lisent comme autant de rappels à la postérité qu'il reste un écrivain observateur des mœurs et des caractères.²⁵

Toujours est-il que l'accession de personnages modestes (dans leur statut social comme dans leur part de vécu qui s'inscrit dans une certaine « banalité ») à l'immortalité de l'inscription littéraire fait partie des préoccupations de cette œuvre si particulière et si riche, et permet d'amorcer une concurrence à l'autocentrisme parisien, c'est-à-dire de lutter contre une représentation unique de la France et de la vie :

Si l'œuvre de Pagnol n'a rien à voir avec le cinéma pur (mais qu'est-ce donc que le *cinéma pur* ?), elle apparaît du moins comme une œuvre véritable qui a son ton propre, son inspiration, son climat, son langage, en dehors, certes, - mais au-dessus - de toutes les conventions admises du cinéma de son temps. Elle a créé une sorte de *mythologie provençale* qui vaut bien la mythologie du bitume que les films parisiens composaient alors.²⁶

²⁴ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 125.

²⁵ Marion Brun, *op. cit.*, p. 270.

²⁶ Citation tirée du *Dictionnaire du cinéma* (publié aux Editions Seghers) par Claude Beylie, *op. cit.*, p. 31.

Chapitre 4

Le retour à l'essentiel comme base de la philosophie pagnolienne

A – LE RIRE COMME VOIE DU RETOUR À L'ESSENTIEL

La force du comique pagnolien tient certainement de cette capacité à s'associer au dramatique, sans s'amoindrir ou amoindrir en retour, car il apparaît alors à la fois comme solution et comme absence de solution : le rire est surtout le symptôme d'une acceptation tantôt libératrice (si un problème a une solution on le résout, sinon on admet qu'il n'y a effectivement rien à faire et on laisse le temps faire son œuvre), tantôt lourde de pessimisme (il faudrait par exemple accepter les travers de la société sans espoir d'amélioration, et peut-être se plier soi-même à ces mêmes travers pour ne pas s'en trouver exclu¹) : c'est dans ce dernier cas de l'humour noir, mais le rire est tout de même présent.

Ce rire est plus volontiers celui du public que des personnages qui subissent, ce qui se comprend aisément. C'est par exemple le cas lorsque des personnages, parfois peu expérimentés, sont confrontés à ce genre de dilemme, comme le petit Marcel découvrant peu à peu les absurdités que comporte le monde des adultes :

Le jeudi après-midi, ma mère nous mena chez la tante Rose, pour savoir ce qu'elle avait décidé. Ce fut une grande déception : elle déclara qu'elle ne pouvait pas « monter à la villa », à cause du cousin Pierre, qui prenait une importance tout à fait injustifiée. [...]

Mais il restait, cependant, quelques traces chasseresses de l'oncle Jules : il déclara qu'il viendrait chaque matin, sur sa bicyclette, pour tirer les grives, et qu'il redescendrait avant la nuit. Il le dit assez gaillardement, mais je vis bien qu'il eût préféré rester avec nous. Alors, pour la première fois, je compris que les grandes personnes ne font jamais ce qui leur plaît, et qu'elles sont bêtes.

En redescendant les escaliers, dans la pénombre, Paul tira la conclusion de ce désastre, et il dit, d'une voix égale :

« Moi, quand j'aurai des enfants, je les donnerai à quelqu'un. »²

Les effets de chute sont très présents dans le genre autobiographique, comme on peut le voir dans cet extrait : par exemple, l'hyperbate « et qu'elles sont bêtes » est à l'origine d'une surprise comique empreinte d'une contamination narrative (le parler enfantin surgit dans un récit qui prenait en apparence le point de vue rétrospectif de l'auteur adulte). Face à la déception des enfants, on ne peut s'empêcher d'être amusé par tant d'amertume, qui semble disproportionnée

¹ C'est là toute la question que pose *Topaze*.

² Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 112-113.

par rapport aux événements : le choix de la tante Rose est un « désastre », et la perspective de devenir un adulte est désespérante. Le rire que nous inspire ce passage n'est toutefois pas inconscient et totalement déconnecté de ce point de vue de l'enfance qui a bien souvent été expérimenté par le lecteur : il nous rappelle des obstacles passés qui n'étaient peut-être pas parmi les plus insurmontables de la vie, quoique grandir apparaît clairement ici comme un renoncement à une forme de liberté (« les grandes personnes ne font jamais ce qui leur plaît »).

Toutefois, le ton général des *Souvenirs* est plutôt optimiste et gai. Comme le relève Marion Brun : « Les *Souvenirs* font figure d'exception dans le contexte désenchanté de l'après-guerre comme dans l'histoire littéraire du récit d'enfance dominée par l'écriture dysphorique³ [...] ». Rien à voir en effet avec *Vipère au poing* d'Hervé Bazin, paru une dizaine d'années avant *La Gloire de mon père* : Pagnol observe et livre son passé avec bienveillance et nostalgie, et même avec gratitude. Le comique est la clé de cet hommage, car il transmet efficacement cette ambiance pleine de légèreté si propre à la jeunesse : le rire offre cette possibilité de retomber en enfance, du moins en partie. Il apparaît également comme un remède face à la peur ; c'est le cas dans *Le Château de ma mère*, lors de la fugue du jeune Marcel en pleine nuit dans la garrigue accompagné de Lili, quand pour répondre à « une angoisse profonde, animale » due aux bruits de la nature, ce dernier se met soudain à rire, comme pour défier cette inquiétude, et la faire taire : « Lili éclata de rire : je vis qu'il était pâle, et je sentis que je l'étais aussi, mais nous respirions déjà plus librement⁴. » Dans *Manon des sources*, Manon est désemparée face à l'arrivée du gros Victor qui s'imagine qu'elle et sa mère vivent très confortablement, alors qu'elles habitent une sorte de grotte dans la colline ; elle a honte de le conduire chez elles, et confie son inquiétude à Bernard, qui lui propose alors une solution très simple :

« Je ne sais pas ce que ma mère lui a raconté, mais cet homme s'imagine qu'il va dîner dans un château. Comment faire ?
– Rigoler !... » dit Bernard.
Et il se mit à rire de bon cœur.⁵

Le rire apparaît alors comme une émotion du dépouillement, une réaction positive face à la mise en lumière d'une fragilité, d'un dénuement, ou encore d'une part d'immaturation qui persiste en nous ; voilà peut-être une autre lecture de cette insensibilité du cœur dont parlait

³ Marion Brun, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 160.

⁴ *Op. cit.*, p. 39.

⁵ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 246.

Bergson, faisant du rire un mécanisme de protection de soi, mais aussi d'approfondissement de soi dans cet « inconnaissable » que décrit pour sa part Georges Bataille :

Le risible pourrait être simplement *l'inconnaissable*. Autrement dit, le caractère inconnu du risible ne serait pas accidentel, mais essentiel. Nous ririons, non pour une raison que nous n'arriverions pas à connaître, faute d'information ou faute de pénétration suffisante, mais parce que *l'inconnu fait rire*.⁶

Les œuvres de Pagnol parviennent ainsi, par cet équilibre entre joie et chagrin qui les caractérise, à dessiner une quête du bonheur qui, loin d'éluder les difficultés, s'élabore au cours d'un laps de temps souvent étendu. Mais bien que le chemin soit long, il est ponctué de moments agréables qui rendent la vie un peu moins compliquée qu'il n'y paraît de prime abord, comme pour en rappeler le but.

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.⁷

A travers des personnages souvent haut en couleurs, c'est une réflexion d'ordre existentiel qui nous est proposée ; c'est aussi une des conclusions de la thèse de Thierry Dehayes :

Marcel Pagnol nous propose en somme une leçon d'optimisme, qui n'a certes pas pour but de montrer que l'homme est naturellement bon, mais que certains d'entre eux, dans des circonstances particulières, savent aller au-delà de leurs certitudes, de leurs préjugés et, finalement de leur égoïsme.⁸

Le rire comme contrebalancement du dramatique prônerait bien un retour à la simplicité, à la légèreté. En ce sens, la frénésie de la modernité est souvent tournée en dérision, car elle submerge l'essentiel de superflu, ce qui ôterait à la vie son sens, du moins le rendrait moins accessible.

⁶ Georges Bataille, « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 216.

⁷ Guy Chapouillié, « Le Cinéma du partage », dans Pierre Arbus & Guy Chapouillié (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 15.

⁸ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 328 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

B – SUPÉRIORITÉ DE LA VIE SIMPLE : RIRE ET LARMES COMME CONTRASTANTS DE LA VANITÉ DE L’HOMME MODERNE

Comme nous avons pu l’observer précédemment, Pagnol a souvent cherché à dépeindre la vanité de la rigueur des mœurs et des questions d’honneur, qui oppressent et même détruisent parfois le bonheur (notamment des filles-mères). Pour notre auteur, les hommes et les femmes sont naturellement des pécheurs, et le seul rempart qui existe éventuellement entre eux et la « faute » réside davantage dans le manque de moyens que dans la foi et le respect des concepts religieux, qui semblent ainsi liés à un idéal contre-nature :

LE CURÉ

Saint Aimable, ou Saint Amable, fut un grand saint qui vécut aux environs de l’an 742. Il fut remarquable par l’austérité de ses mœurs ; et s’il avait été curé de notre village, il n’eût point toléré que l’un de ses paroissiens vécût en compagnie de plusieurs femmes comme un véritable Mormon.

Il regarde le marquis sévèrement.

LE MARQUIS

Oh, monsieur le curé ! ce sont mes nièces !

LE CURÉ

Vous oubliez que je suis votre confesseur.

LE MARQUIS

Si vous ne l’oubliez pas, vous aussi, toute conversation mondaine est impossible. Je dis à tout le monde que ce sont mes nièces.

LE CURÉ

Mais personne ne le croit, et l’exemple que vous donnez est très dangereux.

LE MARQUIS

Non, monsieur le curé, non, car la débauche n’est pas un péché gratuit ; les exemples dangereux, ce sont les exemples à la portée de toutes les bourses ; mais les péchés qui exigent des rentes ne peuvent se répandre que chez les rentiers ; or nous n’avons ici que des paysans, et contre les dangers de mon exemple, la Pauvreté leur tient lieu de Vertu !⁹

L’opposition entre la bourgeoisie et les classes modestes, qu’elles soient paysannes ou ouvrières, est ainsi récurrente, et associée bien souvent à une profonde injustice dans la gestion des problèmes de la vie. *La Fille du puisatier* en offre un exemple significatif lorsque Patricia, pour avoir une seule fois cédé à son désir, tombe enceinte de Jacques (qui, lui, avait une garçonne), et ne peut espérer recouvrer l’honneur par le mariage étant donné que les Mazel,

⁹ Marcel Pagnol, *La Femme du boulanger*, Paris : Editions de Fallois, 2004, p. 44-45.

persuadés qu'il s'agit d'une machination pour leur extorquer de l'argent, la méprisent et l'insultent en insinuant qu'elle n'a pas de vertu.

Par le biais de cette vulnérabilité féminine, sans cesse aux prises avec la force dangereuse des mâles, Pagnol évoque une autre confrontation. Celle de deux mondes qui s'opposent : la bourgeoisie et la paysannerie. L'une représentant la richesse corruptrice, l'autre, par antagonisme, fait figure d'honnête pauvreté. L'éternel face-à-face ville-village, termes qui ont ici valeur d'antonymes.¹⁰

A la question de l'honneur se superposent celles d'une inégalité des sexes et d'une inégalité de classes, rendant la situation si inextricable qu'il n'est plus question de trouver le bonheur : les événements sont subis, sans aucun recul. Mais le mal vient bien de la société et de ses lois absurdes ; aussi, dans *Regain*, où il est question de redonner vie à un village déserté, Panturle et Arsule vivent libres et bienheureux, loin de toutes contraintes : ils sont pauvres de biens et pourtant ils sont riches de leurs terres, ils ne sont pas mariés mais ils s'aiment, et leur enfant à naître n'est pas un fardeau mais le signe de la vie qui reprend son cycle merveilleux. En somme, ils n'ont pas d'honneur et vivent comme des sauvages, exemptés de toute hiérarchie sociale, et pourtant ils sont heureux.

La quête de l'enrichissement est également, en toute logique, l'objet d'une critique constante, que ce soit dans *Topaze* ou dans *L'Eau des collines*. Son absurdité est notamment soulignée par son opposition formelle à l'état de nature, comme en témoigne cette réflexion d'Ugolin marquant un début de changement chez le personnage, qui cherche alors un nouveau sens à son existence que celui d'amasser de l'argent dont il n'a même pas besoin (il tombera en effet amoureux peu après, jusqu'à faire de l'amour la nouvelle obsession de sa vie) :

[Ugolin] suivit lentement le bord du plateau, au-dessus du vallon du Plantier. Au bout du creux, des merles invisibles ramageaient, et tout à coup éclataient de rire.

« Ceux-là, au moins, ils ne se font pas de mauvais sang... Leur plus gros travail, c'est de préparer le nid... Pas de costume, pas de souliers à payer... Ils mangent pour rien, ils dorment tant qu'ils veulent, il n'y a pas à dire, c'est la belle vie ! »

Il était bien rare que sa pensée s'élevât à de telles hauteurs philosophiques ; il en fut lui-même émerveillé, et poussa plus loin sa méditation.

« Oui, la belle vie, mais ça dure pas bien longtemps, et encore à condition de ne pas recevoir un coup de fusil dans le râble... Et puis, ils se laissent souvent couillonner par un piège... Chacun a ses plaisirs et ses peines... Moi, je me demande pourquoi je travaille... Avec cinq cents louis, je pourrais vivre comme un merle jusqu'à l'héritage du Papet... Et plus jamais rien faire de ma vie... La vérité, c'est que plus on en a, plus on en veut, et finalement, au cimetière. Alors, à quoi ça sert ? »¹¹

Dans la dualité entre l'argent et les sentiments, et notamment l'amour, réside un renversement des valeurs fondamentales chez certains personnages : dans *La Femme du boulanger*, si

¹⁰ Dany Pompa, *Marcel Pagnol*, Paris : Éditions Artefact, 1986, p. 150.

¹¹ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, *op. cit.*, p. 51-52.

Aimable n'a en rien été perverti par la prospérité de son commerce étant donné que pour lui l'amour est supérieur à l'argent¹², ce n'est pas le cas de la majorité des villageois, qui ne comprennent pas, de fait, sa profonde détresse :

ANTONIN (*ivre et joyeux*)

Et puis quoi, sa femme est partie ! Après tout, il ne l'avait pas achetée, et ça ne diminue pas son bien ! De la façon qu'il prend la chose, on dirait qu'il a perdu un hectare !

L'argent est même pour certains supérieur à la vie : c'est notamment le cas dans *Les Marchands de gloire*, où les morts de la guerre servent les intérêts financiers et politiques d'une poignée de gens, qui bien souvent n'ont pas eu à risquer leur propre vie. Quand il s'agit de compter le nombre d'électeurs potentiels rattachés à la « Société des Parents de Morts au Champ d'Honneur », dont Bachelet est le président, le maire se désole que le nombre de soldats morts parmi leurs concitoyens soit si peu important :

BERLUREAU

Combien avez-vous de membres dans votre société ?

BACHELET

Sept cent quatre-vingt-deux.

BERLUREAU (*consterné*)

Il n'y a eu que sept cent quatre-vingt-deux morts dans le département ?

*La déception est générale.*¹³

Le cinéma en lui-même porte également cette remise en question à travers *Le Schpountz*, comme le souligne Claude Beylie :

Loin d'être une plaisanterie dont un Occitan serait la victime expiatoire, *Le Schpountz* apparaît [...] comme un essai – réussi – de purification du cinéma par l'injection d'une simplicité, d'une candeur, d'une philosophie de la vie toutes méridionales, dont le présumé fada est précisément porteur.¹⁴

Pagnol n'hésite pas à porter un regard critique sur ce qui concentre l'argent et le pouvoir, comme les grandes industries (dont l'industrie cinématographique qu'il a eu l'occasion d'explorer avant de fonder ses propres studios) et le monde politique, qui du reste sont souvent

¹² *Op. cit.*, p. 102 : « Moi, c'est pour ma femme que je pétrissais. Je faisais d'abord son pain, pour elle ; et après, puisque j'y étais, je faisais celui des autres. Et celui des autres, ce n'était pas du pain, c'était de l'argent pour elle. [...] Mais maintenant, si elle est partie, eh bien, du pain, je n'en ferai plus. »

¹³ Paul Nivoix & Marcel Pagnol, *Les Marchands de gloire*, Paris : Éditions de Fallois, 2008, p. 77.

¹⁴ Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 93.

étroitement liés, comme en témoigne *Topaze*. L'humain n'est plus au cœur des préoccupations de la société, un non-sens qu'il n'a de cesse de démontrer et de dénoncer.

L'aventure et les rêves d'ailleurs ne sont pas épargnés : ils témoignent là encore d'une vanité, à la fois du voyage et du voyageur. Dans *Tartarin de Tarascon*¹⁵, ce sont les raisons futiles qui poussent le protagoniste à partir pour l'Afrique qui sont soulignées, étant donné qu'il doit tuer un lion pour pouvoir tenir son rôle de fanfaron dans son village, n'étant en réalité qu'un affabulateur au tempérament peu courageux. Il y a aussi le cas de Marius, qui finalement « n'est pas heureux sur la mer », ayant sans doute trop idéalisé la vie de marin sans se rendre compte qu'il fuyait en fait son quotidien et son « destin » de barman, imposé par son père.

[Pagnol] 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 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 [*sic*], 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 [...]. Sa méditation sur l'homme est une sorte d'écoute profonde des secrets originels jusqu'à ce que tous ces films oscillent de la vérité du *Pagnol philosophe* au bonheur du *Pagnol doctrinaire*.¹⁶

D'ailleurs, on pourrait relever que dans *La Femme du boulanger*, à une lettre près, Aimable Castanier est un « aimable casanier » : il n'a en effet rien d'un aventurier, et est comme incapable de quitter le village, même pour aller chercher sa femme, comme s'il sentait viscéralement qu'il est vain de partir à la recherche du bonheur, et qu'il vaut mieux attendre qu'il vienne, ou revienne, à lui.

Cette attitude n'est cependant pas dépourvue de poésie : elle en réinvente seulement les codes en évinçant le rêve pour mieux célébrer le réel, et donc en faire quelque chose de beaucoup plus accessible au plus grand nombre¹⁷ :

[...] Pagnol est un précurseur du néo-réalisme. Or, le néo-réalisme, c'est la même chose que le naturalisme en littérature, il s'agit à la fois de poésie et de lyrisme, tout en s'ancrant dans la réalité la plus concrète. En quelque sorte les pieds dans le fumier, et la tête dans les étoiles.¹⁸

Son œuvre valorise ainsi l'artisanat, la chasse, le savoir-faire paysan, la nature, etc., allant dans le détail pour nommer précisément chaque chose. La vie campagnarde est ainsi rendue plus concrète, et apparaît souvent comme le centre de l'œuvre dont il convient de ne pas

¹⁵ Film de Marcel Pagnol (1934) adapté du roman d'Alphonse Daudet, *Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872).

¹⁶ Guy Chapouillié, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁷ Ce qui fait aussi écho au concept de « précieuse médiocrité » (*aurea mediocritas*) d'Horace.

¹⁸ Jacques Viguier, « Edouard Delmont : deus ex machina et conscience intime de Marcel Pagnol », *ibid.*, p. 195.

s'éloigner afin de ne pas se perdre soi-même ; ainsi : « la faute d'Angèle, c'est d'abord [...] d'abandonner le monde rural¹⁹ ».

Cette idéalisation de la ruralité, Pagnol la porte en lui depuis l'enfance, comme en témoignent les *Souvenirs*. Le jeune Marcel rêve d'une vie simple et champêtre dans *Le Château de ma mère*, notamment lorsqu'il planifie sa fugue ; il semble alors avoir tout prévu lorsqu'il expose son plan à Lili :

[...] Lili, après réflexion, déclara :

« J'aimerais bien, moi, que tu restes. Mais dans la colline, ou c'est que tu vas chercher ta vie ?

– Premièrement, je vais emporter des provisions. À la maison, il y a du chocolat, et une boîte entière de galette. Et puis, je crois bien que tu as entendu parler d'un ermite, qui est resté plus de vingt ans dans la baume de Passe-Temps. Eh bien, je ferai comme lui : je chercherai des asperges, des escargots, des champignons, et je planterai des pois chiches !

– Tu ne sais pas les faire cuire.

– J'apprendrai. Et puis j'irai à La Pondrane, et je chiperai les prunes de Roumieu : il ne va jamais les cueillir... Je ferai sécher des figues, des amandes, des sorbes, je ramasserai des mûres, des prunelles... »²⁰

La vie sauvage, en lien étroit avec la nature, est pleinement réalisée dans *Manon des sources*, où le personnage éponyme parvient à survivre dans la colline avec sa mère et Baptistine, la vieille piémontaise qui lui a tout appris.

L'idée centrale des histoires de Pagnol, c'est de se concentrer sur (et se contenter de) l'essentiel. C'est en tout la simplicité des choses qui retenait toute son attention d'auteur :

L'eau, je crois que c'est un grand sujet. Un des plus grands puisque c'est l'un des plus simples. Moi, je n'ai jamais écrit que des lieux communs. De quoi parlent mes pièces ou mes films ? Du pain, de l'eau, de la mère, de l'enfant naturel, des choses toujours très simples.²¹

Il est enfin possible de voir dans le traitement comique ou dramatique qui accompagne ces thèmes une volonté de leur apporter un certain contraste, de les mettre en valeur par les émotions. D'un côté, « [...] le rire peut être considéré comme l'expression d'une sagesse, d'une compréhension supérieure de la vanité du monde²² [...] », et de l'autre le sentiment de compassion présente la possibilité d'élever des personnages modestes au rang d'icônes, de modèles, car comme l'écrit Thierry Dehayes : « L'écrivain a en effet eu le mérite d'amener la tragédie à une nouvelle dimension : celle des hommes simples et nobles, non plus par la naissance, mais par la grandeur de leurs actions²³. »

¹⁹ Thierry Dehayes, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ *Op. cit.*, p. 68.

²¹ Marcel Pagnol, cité par Georges Berni dans *Merveilleux Pagnol, l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo : Pastorelly, 1993, p. 182.

²² Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 32.

²³ Thierry Dehayes, *op. cit.*, p. 326 (au sujet de Marcel Pagnol).

C – L'APPRENTISSAGE ET LA NÉCESSITÉ DU VIVRE-ENSEMBLE

Quoique les conflits y soient fréquents, dans les intrigues de Pagnol il est constamment question de faire la paix, du moins de vivre en paix les uns avec les autres, que ce soit par des liens d'amitié ou familiaux, ou bien par des compromis ; c'est en tout cas le souci de la tolérance qui parcourt son œuvre. Chez quelques personnages, le phénomène est accentué par de l'empathie qui marque véritablement les fondements de la vie communautaire ; c'est du moins ainsi qu'Emmanuel Levinas, philosophe, fait le lien entre compassion et socialité :

La socialité n'est pas simplement le fait que l'on est en nombre. Ce n'est pas la multiplicité humaine qui fait la socialité humaine, c'est une relation étrange qui commence dans la douleur, dans la mienne où je fais appel à l'autre, et dans la sienne qui me trouble, dans celle de l'autre qui ne m'est pas indifférente. C'est l'amour de l'autre ou la compassion. [...] Le fait qu'autrui puisse compatir à la souffrance de l'autre est le grand événement humain, le grand événement ontologique. On n'a pas fini de s'étonner de cela ; c'est un signe de la folie humaine, inconnu des animaux.²⁴

L'unité des villages est en cela très présente, et l'entraide y est aussi naturelle que nécessaire, car d'elle dépend la survie de la communauté. Il s'agit de quelque chose qui se perd semble-t-il, si l'on considère le traitement nostalgique qui en est fait parfois, et qui marque là encore une critique de la société d'après-guerre en partie désocialisée ; abordant l'épisode de sa naissance, l'auteur écrit : « C'était une époque bénie, où les gens se rendaient service : il n'y avait qu'à demander²⁵. »

Toutefois, comme le rappelle Thierry Dehayes, il n'en reste pas moins que cette entraide est souvent motivée par un certain égoïsme puisque « chez Pagnol comme chez Giono, les intérêts communautaires sont compris comme la somme des intérêts particuliers de chacun²⁶ ». C'est ainsi que, dans *La Femme du boulanger*, Aimable n'obtient l'aide de ses concitoyens (pour retrouver sa femme) que parce qu'il a la possibilité de les priver de leur pain quotidien ; si celui-ci ne leur fait pas volontairement du chantage (il est véritablement trop déprimé pour travailler), c'est bien l'idée de privation qui motive les villageois à rechercher Aurélie. Mais ce que l'on reçoit, on sait aussi le rendre : Aimable s'engage à leur faire le meilleur pain qui soit, et à pétrir cinq kilos de plus chaque jour pour les pauvres. De la même manière, lorsque Fanny épouse Panisse dans la *Trilogie marseillaise*, tandis que ce dernier sauve son honneur de femme, elle lui offre l'enfant qu'il n'a jamais pu avoir : presque continuellement, l'entraide consiste en l'entrecroisement d'intérêts égoïstes, voire en leur complémentarité. *Regain* semble faire

²⁴ Emmanuel Levinas, « Une éthique de la souffrance », *Autrement*, série « Mutations », n°142, février 1994, p. 133-135.

²⁵ Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 24.

²⁶ Thierry Dehayes, *op. cit.*, p. 133.

exception : Panturle doit refonder un village à partir de rien, et c'est un véritable désir de le voir réussir qui appelle ses amis à l'aider, sans espoir d'en tirer une contrepartie :

Il s'agit [dans *Regain*] 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. À son tour, le vieux forgeron fait cadeau d'un soc étincelant, sorti du souvenir le plus magique, celui qui n'est secrété que par l'amour des autres. 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.²⁷

A la fin de *Regain*, comme dans la plupart de nos œuvres, c'est l'amour qui est au centre d'un équilibre retrouvé, cet amour que l'on trouve en l'autre et qui soude sinon une famille, du moins une *tribu*²⁸.

En ce sens, l'échec de Jean de Florette est significatif, car il est aussi et surtout le résultat d'une incapacité à s'intégrer à un groupe ; ceci est dû en partie aux manigances d'Ugolin et du Papet, qui s'appliquent à monter le village contre les Cadoret, et inversement. En tout cas, Jean est persuadé qu'il peut réussir son entreprise seul, sans aucune aide extérieure (ou presque) : il ne désire ni conseil ni leçon d'agriculture, et ne se fie qu'à ses livres qui, aussi savants qu'ils soient, ne valent pas le savoir-faire paysan ou la connaissance exacte des lieux et des aléas climatiques de la région que possèdent ses habitants. Ainsi, comme le souligne Dehayes, Jean Cadoret est indirectement responsable de son propre malheur :

Jean de Florette est en effet un homme des villes qui, par fidélité à ses origines terriennes, « veut faire le paysan », selon l'expression d'Ugolin. Il puise sa science, non dans la tradition orale (il n'a, du reste, aucun contact avec les autres villageois), mais dans des livres de statistiques. Cet entêtement à vouloir négliger le savoir-faire ancestral, au nom d'une modernité mathématique qui, par les probabilités, permettrait de maîtriser le hasard, se double d'une certaine mégalomanie : son ambition n'est pas, en effet, de réussir comme paysan, mais de faire fortune. C'est la raison pour laquelle ses projets [...] sont condamnés par avance. Pire : la mort de Jean de Florette, tué dans l'explosion du puits qu'il ne réussissait pas à forer, faute d'employer une personne compétente, est une conséquence plus ou moins directe de son incapacité à s'avouer vaincu par la fatalité (ou ce qu'il suppose être la fatalité), c'est-à-dire à voir les faits contredire ses certitudes statistiques. La critique contre le retour à la terre s'incarne donc à travers un personnage trop sûr de lui, trop peu à l'écoute d'une sagesse paysanne à laquelle il tente de substituer une logique rationnelle, inopérante devant les aléas (en particulier climatiques) auxquels toute réussite agricole est suspendue.²⁹

L'argent, ou le désir de s'enrichir, crée un fossé social qui divise au sein des villages. C'est notamment visible dans *La Fille du puisatier*, dans la condescendance cruelle des Mazel,

²⁷ Guy Chapouillié, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁸ Voir à ce sujet l'article de Jacques Bens : « Fonctionnement de la tribu », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 46-53.

²⁹ Thierry Dehayes, *op. cit.*, p. 105-106.

ou dans *L'Eau des collines*, où les Soubeyran sont aussi craints que respectés. Cette richesse peut notamment toucher à l'apparence pour marquer une différence ; c'est ce que l'on constate ironiquement quand Ugolin s'achète un costume de chasse tout neuf (car il espère ainsi séduire Manon et la demander en mariage) :

[Ugolin] se regardait au passage dans les vitrines, et souriait en rougissant de fierté.

« Galinette, dit le Papet, avec un costume comme ça, tu peux te marier la fille du pape.

– Je trouve que ça me va bien... dit Ugolin. Si je me rencontrais j'oserais pas me parler. »³⁰

Ce fossé, s'il est dénoncé, n'est jamais véritablement amené à disparaître ; il est franchi, tout au plus, comme lorsque Patricia épouse Jacques. Mais le plus important, c'est cette force trouvée dans le nombre, et cette innovation constante dans le lien sociétal tel que l'expose Guy Chapouillié :

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.³¹

D – L'IMPORTANCE DE LA NATURE CHEZ PAGNOL, EN DÉCONNEXION PRESQUE TOTALE AVEC L'ÈRE INDUSTRIELLE

[Pagnol] est un curieux homme. On le connaît auteur dramatique, cinégraphiste, théoricien. Il est beaucoup plus : c'est un homme simple. Il dit d'une plante qu'elle est extraordinaire, et d'un paysan qu'il est prodigieux ; il les aime l'un et l'autre, parce qu'il aime tout ce qui est bon et beau, tout ce qui vit, tout ce qui est joyeux.³²

MAURICE BESSY

Marcel Pagnol, en bon latiniste, fut un cinéaste virgilien, cherchant souvent à travers ses films à nouer un contact entre le spectateur et la nature. Il n'hésite d'ailleurs pas à citer directement des vers des *Bucoliques* dans *La Femme du boulanger*, par la bouche du marquis :

³⁰ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, *op. cit.*, p. 105.

³¹ *Op. cit.*, p. 15-16.

³² Maurice Bessy cité par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 137.

LE MARQUIS

[...] Comment t'appelles-tu ?

LE BOULANGER

Aimable Castanier.

LE MARQUIS

Oh ! C'est charmant... Le poète a dit :

*Et mihi castaneae sunt molles
Et pressi copia lactis...*

Mais ça n'a aucune importance pour aujourd'hui.³³

Toutefois, il n'est pas question dans ses œuvres d'annoncer un nouvel Age d'or, mais plutôt de regretter un Age d'or appartenant au passé, à une époque où l'ère industrielle n'avait pas aussi profondément meurtri la nature. Sans doute y-a-t-il l'espoir d'inverser cette tendance, de fuir la quête incessante de modernisation qui pousse les hommes à s'écarter de l'essentiel, et cet espoir est de plus en plus visible au cours de sa carrière. Mais ce thème lui confère un ethos de réactionnaire dont le traditionalisme est perçu négativement dans une société obsédée par le *progrès* ; pire, on associe ses idées à celle des pétainistes durant la Seconde Guerre mondiale : « [...] Pagnol apparaît comme un conservateur qui prône de film en film le retour à la terre, thème ambigu politiquement, particulièrement sous Vichy³⁴. » Le régime fera même usage de ses films, comme le rappelle Marion Brun, mais cela se fera sans l'assentiment de l'auteur, dont la conception du monde reste plutôt apolitique :

Si Vichy fait usage des films de Pagnol pour répandre son idéologie moralisatrice, les thèmes qu'aborde Pagnol, qui recourent en partie la devise Travail, Famille, Patrie, n'ont pas été exclusivement utilisés en politique par la droite [...]. Aussi, l'historien Jacques Siclier a-t-il raison de souligner que « l'idéologie vichyssoise allait coïncider avec les conceptions de Pagnol ». Nous ajoutons : coïncider, sans se recouper.³⁵

En effet, bien qu'il ait également refusé de faire des films de propagande tels que ceux que lui réclamait le régime, notamment autour du thème du retour à la terre et du « Travail, Famille, Patrie », Pagnol s'est tout de même intéressé à ces sujets, comme en témoigne *Regain* (1937), ou même le texte du film de *La Fille du puisatier*, dans lequel on trouve un ajout final qui projette les amoureux dans une vie campagnarde, absent de la version cinématographique qui précédait :

³³ *Op. cit.*, p. 43-44.

³⁴ Marion Brun, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

JACQUES

Et nous, Patricia, nous vivrons comment ? Je n'ai jamais voulu être un fils à papa, et j'avais choisi un très beau métier... Aujourd'hui, ce métier n'a plus de raison d'être : je ne veux pas aller toucher ma solde, puisque les combats sont finis... D'ailleurs, à cause de mon bras blessé, je ne puis plus être pilote de chasse... Mais je ne suis pas vaniteux : je prendrai volontiers ma place au comptoir du bazar Mazel.

Ils marchent en silence.

PATRICIA

Cette ferme, ces terrains incultes, et ce ruisseau du premier jour, est-ce que vous ne pourriez pas en faire quelque chose ? Je ne veux pas dire que vous fassiez le paysan, avec un râteau et une pioche... Mais il y a des outils modernes, des tracteurs, des moissonneuses... Vous êtes savant, vous pourriez apprendre... Il me semble que je serais heureuse dans une ferme qui serait à nous, sur une terre qui nous ferait vivre... Je saurais faire la vaisselle et la lessive – et chaque jour, au soleil couchant, j'irais jusqu'au bout du chemin, pour attendre le retour de mon homme, qui revient de sa terre avec ses laboureurs... Mais ça, ce sont peut-être des idées de la fille du puisatier...

*Jacques marche, pensif mais souriant, à côté d'elle...*³⁶

Le traitement des paysages dans les films est également un indice sur cette intentionnalité du cinéaste, comme en témoignent les plans larges en pleine nature³⁷. Beylie va jusqu'à écrire que dans *Angèle*, le paysage est le « principal héros du drame³⁸ ». C'est une chose qu'a su aussi percevoir Daniel Auteuil, qui, dans les remakes qu'il propose, offre des plans de nature empreints d'un grand calme, laissant une large place au frémissement des arbres sous l'effet du vent ou du clapotis de l'eau des ruisseaux, avec une qualité de son et d'image dont ne disposait pas Pagnol : l'ouverture de sa version de *La Fille du puisatier* est en cela très juste, sans pour autant recopier avec exactitude celle de 1942.

Cette importance accordée à la nature se retrouve aussi dans les romans et autobiographies de Pagnol, dans la précision apportée aux descriptions faites de la faune et de la flore ; l'auteur possède en effet une riche connaissance des espèces – de plantes et d'insectes notamment – dont la narration est remplie. On y trouve même parfois leur nom savant, en latin, ou leurs surnoms, parfois en provençal (dans *La Gloire de mon père*, on apprend ainsi que la mante religieuse est un « tigre » ou encore un « pregadiou », c'est-à-dire un Prie Dieu).

Dans les *Souvenirs d'enfance* comme dans *Manon des sources*, la nature est le témoin des plus belles années de la vie, et même le cadre d'une vie idéale. Abordés par l'auteur dans les années 1950-1960, ces genres narratifs marquent l'inscription de son œuvre dans une certaine nostalgie du passé, le sien comme celui de ses proches ; Jacqueline Pagnol déclara notamment ceci :

³⁶ Marcel Pagnol, *La Fille du puisatier*, Paris : Éditions de Fallois, 2005, p. 236-237.

³⁷ Il est alors l'un des premiers à tourner en extérieur des films parlants.

³⁸ *Op. cit.*, p. 76.

Je crois que pour le personnage de Manon, Marcel s'est un peu inspiré d'une histoire vraie que je lui avais racontée. Il faut dire qu'enfant, j'ai gardé les chèvres en Camargue, j'étais une petite sauvage ; cela l'avait beaucoup frappé. Ce goût de la nature, de la solitude, je l'avais en moi.³⁹

Avec ce personnage emblématique, sorte de nymphe des temps modernes née (ou plutôt qui renaît) des sources de la colline, il plonge ses lecteurs dans une sauvagerie pleine d'innocence et de bon sens, préférable à tout point de vue (ou presque) à une vie déconnectée de cette mère nature qui semble l'obséder.

Ce que Pagnol nous a de tout temps incités à fuir, c'est le ridicule tapage du monde, le vacarme de la civilisation. Il nous entraîne, avec ses personnages, à la recherche de l'innocence perdue, d'une espèce de virginité primordiale. Il y a du bon sauvage chez ses héros, ou plutôt des sociétés entières de bons sauvages à l'abri des tentations du siècle.⁴⁰

Dans *Manon des sources*, cette féerie s'achève quand survient Victor, l'ancien ami d'Aimée. Il s'évertue alors à définir la place que doit occuper Manon et où se situe son bonheur, sans lui demander son avis, et compte l'arracher à la nature comme s'il endossait déjà le rôle de son père, ce qui est un drame pour la jeune fille :

« Maintenant, parlons de choses sérieuses. Cette bergerie, c'est pittoresque, c'est charmant, c'est émouvant. Je veux dormir cette nuit devant la porte, roulé dans une couverture, à la belle étoile, en souvenir de mon enfance. Mais je ne vais pas te laisser ici. Non, ce n'est pas possible. Des femmes seules dans ce désert, il peut vous arriver n'importe quoi !

– Mais non, dit Manon, mais non ! Il y a Enzo et Giacomo qui sont toujours dans les environs, les gens qui viennent quelquefois par ici sont des chasseurs, ou de pauvres vieux qui ramassent des herbes, et il n'y a pas de bêtes féroces ! Ici, nous sommes très heureuses !

– Tu te crois heureuse parce que tu ne connais rien d'autre. Et puis toi, tu cours comme une chèvre, tu vis comme une chèvre, et tu n'as pas dix-sept ans. Pour ta mère, c'est tout à fait autre chose.

– Monsieur a bien raison, dit Magali. Pour une femme encore jeune et belle, et avec une si jolie voix, c'est un péché de rester dans une caverne, à parler toute seule !

– Voilà ce que je propose. Je suis maintenant professeur au Conservatoire de Marseille, et chef des chœurs de l'Opéra. [...] J'ai un très grand studio avec plusieurs chambres, sur le Vieux-Port tout près de l'Opéra. J'y vis avec ma sœur, qui est une vieille dame tout à fait charmante : demain, je vous installe là-bas toutes les deux. Tu chanteras dans les chœurs de l'Opéra, comme premier soprano, et l'été, nous irons donner quelques représentations dans les casinos. Et cette petite, on va un peu la civiliser. On lui donnera un professeur. On lui apprendra à se coiffer, à s'habiller, à danser, et peut-être à chanter. »

Manon baissa les yeux, et dit à mi-voix :

« Moi, en ville, je vais tomber malade, et je vais mourir ! »⁴¹

Ce passage est d'autant plus déplaisant qu'il ramène à la fois le sujet du patriarcat et celui du conflit générationnel au premier plan : tous les adultes constituant l'entourage de Manon (Victor, Aimée, Magali et même Bernard) sont soudain de l'avis que l'adolescente ne peut

³⁹ Jacqueline Pagnol citée par Claude Beylie dans *Marcel Pagnol, ou le cinéma en liberté*, op. cit., p. 140-141.

⁴⁰ Claude Beylie, *ibid.*, p. 129.

⁴¹ Marcel Pagnol, *Manon des sources*, op. cit., p. 253-254.

continuer à vivre « comme une chèvre » dans la colline, et celle-ci n'est plus autorisée à choisir par elle-même. Ainsi, l'état de nature relie étroitement la plupart des sujets chers à Pagnol et qui parcourent ses intrigues. Relevons également que dans le dramatique pagnolien, il est toujours question d'un renoncement, et bien souvent d'un renoncement à une forme de liberté.

En outre, le mal vient souvent du monde urbain, qui contamine la ruralité. Ainsi Clarius dans *Angèle* désigne son petit-fils comme « cette honte qui [leur] vient de la ville ». Au sujet de ce film en particulier, Gérard Leblanc écrit :

La contradiction ville/campagne relève d'abord d'une opposition morale, celle qui oppose le vice à la vertu. La ville est impure. Et son emprise allant croissant, il faut s'élever jusqu'à la montagne pour retrouver la pureté des origines.⁴²

Cette impureté morale propre à la ville était déjà abordée en substance dans *Topaze*. On y trouve par exemple, déjà dans les années 20, une critique de la mécanisation à travers le projet de Castel-Bénac de mettre en service des « balayeuses » (c'est-à-dire des machines) qui vont mettre au chômage deux cents balayeurs, ainsi qu'une critique du capitalisme colonial :

SUZY

[...] Tachez donc de joindre Ménétrier !

CASTEL-BÉNAC

Il est à Madagascar !

SUZY

Depuis quand ?

CASTEL BÉNAC

Il s'est embarqué samedi dernier. On lui a donné une très belle chaîne de montagnes, du côté de Tananarive... Il est allé là-bas pour la vendre aux gens qui l'habitent.⁴³

Tandis qu'à la ville, l'argent est placé avant l'humain, à la campagne les questions pécuniaires passent après : l'important est de survivre, et pour cela la nature offre des ressources suffisantes pour se passer d'argent. C'est la vie que mènent Manon, sa mère et Baptistine dans *L'Eau des collines*, et c'est aussi la vision du jeune Marcel dans les *Souvenirs*, lorsque Joseph est menacé de perdre son emploi et qu'il lui conseille de devenir agriculteur, ou qu'il déclare à sa mère : « Avec le gibier, les amandes, les sorbes, les asperges sauvages, les champignons, une famille pauvre pourrait vivre toute l'année⁴⁴. » Cet amour et cette admiration pour cette vie champêtre

⁴² Gérard Leblanc, « Beaucoup de bruit pourquoi ? » dans *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma, op. cit.*, p. 64.

⁴³ Marcel Pagnol, *Topaze*, Paris : Éditions de Fallois, 2004, p. 113.

⁴⁴ *Le Château de ma mère, op. cit.*, p. 201.

lui durera toute la vie, puisque la dernière volonté de l'auteur était d'être enterré en habit de paysan⁴⁵.

Toutefois, cette vision ne se départit pas d'une prise en considération de la personnalité, et les habitants du monde rural ne sont pas nécessairement idéalisés parce qu'ils seraient détenteurs d'une vérité par leur proximité avec la nature ; d'ailleurs, la nature elle-même est imprévisible et source d'angoisses, par ses intempéries et ses bêtes sauvages. Si elle détient sans doute une vérité universelle et certaines clés du bonheur humain, il convient aussi de ne pas considérer Pagnol comme un utopiste. Nous pouvons citer à nouveau Thierry Dehayes, qui écrit :

[...] Marcel Pagnol et Jean Giono ont suivi dans leur œuvre une évolution parallèle. En tout cas, ils ont l'un et l'autre abandonné le « ruralisme », c'est-à-dire la tendance à idéaliser la vie à la campagne, qui a plus ou moins marqué leurs débuts littéraires. Proche de la nature, en harmonie avec elle – bien davantage en tout cas que l'homme des villes, dont l'instinct est totalement perverti –, le paysan n'en est pas moins, que l'on se fie à *Jean de Florette*, *Manon des sources* [...], un être cupide, perverti (lui aussi) par l'envie, l'ennui, l'argent. [...] Qu'il y ait « écologie », au sens d'amour de la nature, et panthéisme, au sens de soumission à l'ordre du grand « tout » [...], chez Pagnol et Giono est indéniable. Mais penser qu'ils présentent l'un comme l'autre une image idéale, voire folklorique, du monde paysan serait un total contresens.⁴⁶

E – UN ÉCOLOGISME SOUS-JACENT ?

Il est ainsi possible de voir chez Pagnol les prémices de ces préoccupations d'ordre écologique qui sont aujourd'hui d'une actualité brûlante, et qui ont vu naître au fil des ans des courants artistiques prenant la nature comme ancre. Marion Brun propose notamment une relecture de ses œuvres à travers le prisme du « *nature writing* » et de l'« écocritique », des notions qui, bien qu'anachroniques en l'occurrence, présentent des affinités fortes avec notre auteur :

Les outils d'analyse de l'écocritique permettraient d'opérer une relecture du genre dévalué du roman de terroir, tel que le pratique Marcel Pagnol, en rappelant sa portée esthétique, éthique, politique qui redéfinit le rapport de l'homme à la nature. [...]

L'esprit jacobin et le parisianisme pèsent sur la représentation que l'on se fait des œuvres traitant de la nature dans les écrits français. Ce poids du centralisme français réduit l'écriture de la nature à l'écriture provinciale, qui porte en elle les contre-valeurs du passéisme, de l'immobilisme et de l'étroitesse d'esprit. [...] Dès lors, associer Marcel Pagnol à l'écriture de la nature (*nature writing*), c'est le couper en partie de cet imaginaire [du régionalisme] : de réactionnaire qu'il était, il devient pionnier et visionnaire sur des questions environnementales ; au lieu d'être réduit au régionalisme, il porte un discours universel sur le rapport entre l'homme et la nature.⁴⁷

⁴⁵ Voir Marion Brun, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 116-117.

⁴⁷ *Op. cit.* p. 366-367.

Ce rapport est en effet si étroit qu'il y a interpénétration entre le naturel et le civilisationnel. Dans *Jofroi*, les arbres sont considérés comme des personnes ; ce sont même pour le personnage éponyme des enfants de substitution, qu'il ne peut se résoudre à voir abattre par le nouveau propriétaire de son terrain, le traitant sans cesse d'assassin. Dans *Manon des sources*, le Papet « [a] honte devant tout le monde, même les arbres⁴⁸ », et Ugolin « [a] mauvaise conscience » d'avoir fait arracher des oliviers « plusieurs fois centenaires », au point de s'en repentir à l'église : « Pour obtenir le pardon de ce crime, il offrit vingt petits cierges à saint Dominique, et promit de soigner dévotement les quatre arbres qu'il avait épargnés⁴⁹. » Les éléments naturels sont souvent personnifiés (ou animalisés parfois), au point de se voir accorder des sensations, des émotions ou des actions humaines, qu'amène aussi l'imagination :

[Lili] me présenta au vieux jujubier de la Pondrane, [...] puis, au sommet de la Tête-Rouge, il me montra la Chante-pierre.

C'était, juste au bord de la barre, une petite chandelle de roche, percée de trous et de canaux. Toute seule, dans le silence ensoleillé, elle chantait selon les vents. [...]

Un petit mistral la faisait rire ; mais s'il se mettait en colère, elle miaulait comme un chat perdu. Elle n'aimait pas le vent de la pluie, quelle annonçait par des soupirs, puis des murmures d'inquiétude. Ensuite un vieux cor de chasse très triste sonnait longtemps au fond d'une forêt mouillée.

Lorsque soufflait le vent des Demoiselles, alors c'était vraiment de la musique. On entendait des chœurs de dames habillées comme des marquises, qui se faisaient des révérences. Ensuite une flûte de verre, une flûte fine et pointue accompagnait, là-haut, dans les nuages, la voix d'une petite fille qui chantait au bord d'un ruisseau.

Mon cher Lili ne voyait rien, et quand la petite fille chantait, il croyait que c'était une grive, ou quelquefois un ortolan. Mais ce n'était pas de sa faute si son oreille était aveugle, et je l'admire toujours autant.⁵⁰

L'importance qui leur est conféré peut alors leur accorder un statut de personnage à part entière. Dans *Manon des sources*, il est dit que la fontaine, et donc la source à laquelle elle est reliée, « respire⁵¹ » ; cette source est d'ailleurs désignée comme la mère de Manon dans le titre même de l'œuvre. L'inanimé chez Pagnol devient vivant sans que cela tienne du miracle ou de la magie : tout est question d'observation et d'attention portée à la nature. Celle-ci est également un support métaphorique non négligeable, et porte la majeure partie des traits poétiques des œuvres pagnoliennes. Ainsi, dans ce passage de *La Femme du boulanger*, la vie est une mer houleuse, le désir est un vent changeant et imprévisible, et la passion s'implante durablement en développant des racines :

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 279.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰ *Le Château de ma mère*, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 242.

LE CURÉ

C'est précisément parce que je me sens installé, pour ainsi dire, dans mon bonheur de prêtre, que la scène de tout à l'heure m'a bouleversé. Comme le capitaine d'un navire qui verrait un autre navire éventré sur un rocher, et qui se dirait : « Ma carène n'est pas plus épaisse que la sienne, mon gouvernail n'est pas plus grand, mes cartes ne sont pas meilleures... Moi aussi, je pourrais me briser sur un roc... »

LE MARQUIS

Mon cher ami, pour faire naufrage, il faut naviguer. Ceux qui restent sur le quai ne risquent rien.

LE CURÉ

On peut, monsieur le marquis, prendre la mer sans le vouloir. [...] Est-ce qu'une préférence inconsciente pour une femme ne peut pas brusquement grandir ? Un petit mistral est né dans la nuit. Il ne fait pas beaucoup de bruit, les feuilles frissonnent à peine... On dirait qu'il ne sert à rien, qu'à faire briller les étoiles... Et puis tout à coup, quand l'aube se lève, il pousse un grand cri de sauvage, et commence à chasser des troupeaux de chênes... Si la bourrasque éclatait sur moi, aurais-je la force et le courage de courir jusqu'à mon abri ?

LE MARQUIS

Oh, certainement ! [...] [Parce que,] pour que la passion ait le temps de pousser ses racines, il faut avoir consenti à la suite... [...] ⁵²

A l'inverse, on trouve chez Pagnol des personnages proches de l'état de nature, comme Manon dans *L'Eau des collines*, Lili et le petit Paul dans les *Souvenirs* (ce dernier deviendra en effet chevrier), les bergers (Amédée et Albin) dans *Angèle*, Panturle dans *Regain*, etc. Les personnages sont parfois assimilés à des éléments naturels, confondus avec la flore, comme lorsque César Soubeyran, qui n'a pas eu d'enfant, se compare au « beau cerisier d'Anglade qui fait tant de fleurs, et jamais de fruits ⁵³ ». On peut aussi relever que Manon se marie avec un « Olivier », car c'est le nom de Bernard ; c'est aussi le nom de César et Marius dans la *Trilogie*... Ces assimilations ou comparaisons avec la flore portent plus volontiers une certaine poésie, à laquelle peut se greffer éventuellement une connotation pathétique (comme le Papet avec le cerisier, ou feu Jean Cadoret dont Manon voit l'incarnation dans un sorbier voûté, bossu pour ainsi dire). En revanche, lorsque les personnages sont rapprochés de la faune, les comparaisons se font plus triviales, suscitant souvent l'amusement. A l'ouverture de *Topaze*, l'enfant à qui l'instituteur donne une leçon particulière a un « cou d'oiseau mal nourri ⁵⁴ » ; dans *La Femme du boulanger*, tandis que l'instituteur soutient au curé que « le règne humain est une absurdité » (et qu'il n'existe par conséquent que trois règnes : le minéral, le végétal et l'animal), la conversation dérape :

⁵² *Op. cit.*, p. 122-123.

⁵³ *Manon des sources, op. cit.*, p. 62.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 13.

LE CURÉ

Je vous crois trop savant pour ne pas admettre qu'en ce qui vous concerne vous avez certainement raison. Permettez donc que je me retire sans vous saluer, car je ne salue pas les animaux...

Il s'éloigne.

L'INSTITUTEUR

Et vous, dites donc, qu'est-ce que vous croyez être, espèce de pregadiou ?

LE CURÉ

Vade retro, Satanas !

L'INSTITUTEUR

Va te cacher, va, fondu !⁵⁵

Cependant, pour les femmes ces comparaisons sont particulières, puisqu'elles sont là pour traduire encore davantage la misogynie de certains personnages ; on en trouve de très nombreux exemples dans *Manon des sources* :

– D'accord, d'accord, dit le Papet en souriant. Tu me plais, Galinette. Fais comme tu voudras. Je ne te demande qu'une chose : en choisissant la femme, pense aux enfants.

– Qu'est-ce que tu veux dire ?

– Je veux dire ne te laisse pas escagasser par une jolie figure. Ce qu'il nous faut, c'est des hanches larges, des jambes longues, et de beaux gros tétés. Choisis-la comme une jument poulinière.⁵⁶

« [...] Tu as bien vu que je ne leur ai jamais dit de partir... Si elles avaient voulu rester à la ferme, elles y seraient encore... Elles me feraient les bouquets, je leur donnerai des sous... Mais les femmes seules, c'est comme des chèvres sans chien : ça ne fait que des couillonades... »⁵⁷

Il convient toutefois d'observer que cette misogynie est mise dans la bouche des personnages : Pagnol insiste dessus mais se contente de traduire un état d'esprit, qui ne contamine pas par conséquent la narration quand celle-ci adopte un point de vue externe. Ces associations peuvent aussi être beaucoup plus positives, et donc s'éloigner de cette misogynie ambiante, comme lorsque l'instituteur compare Manon à des animaux sauvages (« Il admirait la grâce et la précision de ses gestes, et la trouvait très distinguée : non pas comme une demoiselle mais comme un écureuil, ou une hermine⁵⁸ »), c'est-à-dire à des animaux indépendants contrairement aux chèvres, aux juments, etc. De ce point de vue, on serait assez proche de l'écoféminisme ici, ce courant où l'oppression des femmes est mise en rapport avec la surexploitation de la nature

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 30-31.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 64.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 233.

par l'homme (une notion à nouveau anachronique, mais dont on retrouve ici des prémices intéressantes).

Cette surexploitation de l'environnement, en lien avec l'industrialisation de masse, est en effet abordée en creux par Marcel Pagnol dans le traitement nostalgique qu'il propose d'un monde naturel disparu, « au temps des derniers chevriers⁵⁹ » :

Pagnol célèbre un monde disparu caractérisé par l'abondance de sa faune et de sa flore. En ce temps, le monde « urbain », qu'est le village, restait menacé par un espace naturel proliférant. L'écrivain montre que le rapport de force du monde contemporain s'est inversé et souligne en creux la raréfaction des plantes et des animaux. Cette écriture nostalgique longtemps considérée comme réactionnaire peut être relue au prisme de l'écocritique : sensible avant l'heure aux questions environnementales, Pagnol ne serait plus un écrivain d'arrière-garde, mais un précurseur d'une écolittérature. [...]

[Dans les années 60] le thème du retour à la terre prend de nouvelles résonances, puisqu'il s'associe aux premières manifestations écologiques, aux premières remises en question de la consommation industrielle.⁶⁰

Bien sûr, cette soumission à l'homme n'est pas dépourvue de rébellion, que ce soit du côté des femmes⁶¹ ou de la nature elle-même :

[Avec Jean de Florette] on voit déjà la possibilité d'une lecture écocritique de Pagnol qui inverse le rapport traditionnel de l'homme à la nature, celui du maître et possesseur, en rappelant la soumission des hommes à la fatalité des lois naturelles.⁶²

L'Eau des collines est en cela un diptyque assez représentatif de ces retours de bâton à l'encontre de l'oppression masculine : à la fin du premier tome, Jean est indirectement tué par les aléas naturels qu'il pensait pouvoir maîtriser, et à la fin du second, Ugolin est indirectement tué par l'indifférence de Manon, qu'il aime à la folie et qu'il pensait pouvoir dompter. Il y a peut-être là l'expression d'un espoir (bien que la mort de Jean ne soit en aucun cas positive), celui de rappeler l'homme à sa petitesse face à la toute-puissance de la nature, et de le voir prendre ses distances avec la frénésie du modernisme et l'idée de *progrès*, qu'il convient aussi de remettre en question.

Ainsi, à la fin de *César*, on voit les personnages s'éloigner symboliquement de cette modernité incarnée par l'automobile : César dit qu'il va rentrer à pied, Marius et Fanny vont se perdre dans la pinède. On s'éloigne de l'insensible mécanique et de la vitesse pour retourner à l'essentiel ; l'amour reprend enfin ses droits tandis que le temps s'arrête : le fondu au noir en est la marque effective.

⁵⁹ *La Gloire de mon père*, op. cit., p. 11.

⁶⁰ Marion Brun, op. cit., p. 375-376.

⁶¹ Voir partie III, chapitre 2.

⁶² Marion Brun, op. cit., p. 370.

Conclusion

Après Pagnol et Raimu, qu'est-ce qu'on a appris ? Eh bien on a appris que l'accent marseillais faisait tout bêtement pleurer. C'est tout. Ou sortir le mouchoir de la poche.¹
CHARLES BLAVETTE

En somme, Marcel Pagnol fut visionnaire dans l'emploi du comique en tant que nuancier et contrastant émotionnel. Comme l'écrit Mireille Losco-Lena au sujet du théâtre contemporain :

Ce n'est pas parce que le monde est plus violent ou plus douloureux qu'autrefois que le comique devient moins gai. C'est plutôt parce que les modernes ont l'intuition qu'une comédie vraiment gaie n'a peut-être jamais vraiment existé, pleinement existé, si l'on entend par « gai » une joie entière et innocente... Ils saisissent que le comique innocent n'est perdu que parce qu'il n'a sans doute jamais existé... autrement que dans nos enfances idéalisées. Ce comique-là est amené à se constituer en un fantasme nostalgique, dont la puissance est telle qu'il est parvenu jusqu'à nous. « Où sont les comédies d'antan ? » se demande-t-on souvent aujourd'hui [...].²

En appliquant un comique contrasté tant à son théâtre qu'à son cinéma, puis à ses romans, Pagnol a justement par la suite démontré peu à peu ce lien entre le rire et l'enfance dans ses autobiographies. Toujours est-il que comique et dramatique sont étroitement soudés, et cette association est en elle-même porteuse de sens, car

le comique, comme le tragique, lie constamment esthétique et philosophie. Mais à l'inverse du tragique, il entretient une relation contradictoire à sa dimension signifiante, se complaît dans les paradoxes du non-sens et la gratuité du régime ludique. L'expérience comique offre le plaisir immédiat du rire, mais ne donne accès à ses résonances que sur le mode de l'interrogation [...].³

Cette manière de procéder bouscule la conception classique et largement admise de ce qu'est une « comédie » pour mieux mettre en lumière la richesse émotionnelle d'une œuvre, tant du côté comique que dramatique, et dont le rire peut être un catalyseur très efficace.

Nombreux sont [...] les textes dramatiques contemporains à faire le pari de l'écart maximal entre le comique et la douleur, et à en expérimenter les potentialités esthétiques. Or, l'alliance de la drôlerie et du malheur, si elle n'est pas contre nature, puisque l'homme peut rire de tout, est en revanche contre tradition et elle bouscule insolemment l'histoire multiséculaire de la comédie. Celle-ci a toujours globalement respecté le principe d'« innocuité » qui la fondait, c'est-à-dire la règle selon laquelle les actions y étaient [...] sans « douleur » ni « destruction » [...]. Mais sans douleur ni

¹ Propos tirés d'une archive restituée dans le documentaire de Fabien Béziat (réalisateur), *Les Trésors de Marcel Pagnol* [Film], 2019 ; Programm 33 ; 00:17:15.

² Mireille Losco-Lena, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 17.

³ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, p. 42-43.

destruction pour qui ? Pour le spectateur sans aucun doute, mais sûrement pas pour les personnages eux-mêmes.⁴

Toutefois, sur ce dernier point, il est possible de mettre en doute ce principe d'innocuité pour le spectateur (ou lecteur) : la sympathie qui découle de l'emploi d'un comique impliquant souvent attendrissement et complicité fait que ce dernier pourra être indirectement impacté par le sort douloureux des personnages. Le comique est alors contributeur d'une amplification dramatique imprévue, voire surprenante. Pagnol nous implique dans ses intrigues, nous fait véritablement rencontrer ses personnages, qui ont presque tous quelque chose de familier et de grandiose : « Il a taillé sur mesure les costumes de personnages de légende, des personnages sublimes dans lesquels chacun d'entre nous se reconnaît⁵. » C'est également ce qu'a pu observer Marion Brun au cours de sa thèse :

Marius est le marin baudelairien et le personnage des blagues marseillaises, le mastroquet et le héros tragique. [...] *Topaze* fusionne le genre de la grande comédie moliéresque et le boulevard pour créer ce « théâtre semi littéraire ». En visant « l'agrément du grand public et la considération distinguée des prétendus connaisseurs », Pagnol se tient « en équilibre » à distance de l'avant-garde et du boulevard. Associant le haut et le bas, la culture populaire et savante, Marcel Pagnol réalise un art du moyen terme. C'est toujours la voie médiane qu'il emprunte pour ces mélodrames mêlant le rire et les larmes. Pagnol prend parfois l'aspect d'un romantique attardé au XX^e siècle qui poursuit l'entreprise d'hybridation du drame, l'alliance du sublime et grotesque. Cet art moyen conjugue le corps et l'esprit.⁶

En remaniant en quelque sorte le drame hugolien, Pagnol se positionne entre tradition et modernité. C'est d'ailleurs ainsi que l'on pourrait résumer sa carrière artistique : c'était un novateur nostalgique, sans cesse tiraillé entre passé et présent, curieux et tourmenté par l'avenir. Si certains critiques gardent de lui l'image d'un réactionnaire, son œuvre, dans son ensemble, présente pourtant des thèmes universels où se dessine une philosophie de la vie pleine de bon sens et de simplicité, et où règne un puissant désir de solidarité et de tolérance, en rupture avec les censeurs et la marche effrénée de la modernité qui dominaient en son temps. Pagnol a également fait montre d'une grande sensibilité pour des sujets qui sont aujourd'hui d'une actualité saisissante. Précurseur, il offre déjà au milieu du XX^e siècle les prémices d'un cinéma et d'une littérature préoccupés par les inégalités hommes-femmes et les menaces pesant sur l'environnement : « Pagnol semble à l'origine d'une éthique environnementale avant l'heure,

⁴ Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 13.

⁵ Fabien Béziat (réalisateur), *Les Trésors de Marcel Pagnol* [Film], 2019 ; Programm 33 ; 00:01:28.

⁶ Marion Brun (citant Robert Poulet), *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 687.

qui prône le retour à l'artisanat et à la paysannerie au nom d'un patrimoine culturel et écologique menacé⁷. »

Par l'association du rire et des larmes, l'auteur a aussi recherché l'adhésion de publics opposés : Paris et la province, mais aussi l'*intelligentsia* et le grand public.

Raisonnant en termes d'effets, Pagnol définit la valeur par l'adhésion du grand public dans une perspective résolument démocratique qui fait confiance au jugement populaire. L'artisan synthétise également cette posture pagnolienne d'intellectuel populaire : il n'est pas seulement celui qui écrit ou qui pense le film, mais celui qui le constitue et le bricole de ses mains. Dans cette logique de réconciliation des paradoxes, il se positionne comme un moderne conservateur.⁸

Cette association émotionnelle sert aussi à maintenir l'intérêt du spectateur ou du lecteur pour l'intrigue. Le comique diffus qui parcourt les œuvres sert semble-t-il de liant aux diverses péripéties, même lorsqu'elles revêtent brusquement une tonalité plus dramatique. Loin d'une incohérence, ce positionnement parfois entre deux feux permet une certaine acceptation des difficultés de la vie, des obstacles souvent insurmontables en apparence, qui se présentent. Se montrant souvent solidaire de ses personnages par son écriture malicieuse, et même complice du public par d'habiles jeux de point de vue, l'auteur participe activement à cette ambiance pleine de gaieté, que le déroulé de l'histoire alourdira parfois d'une intensité contraire :

Le spectacle des faiblesses humaines – que [Pagnol] reconnaît volontiers partager avec ses semblables, ce qui lui évite de se placer dans l'inconfortable position du censeur – amuse manifestement le public tout comme l'auteur s'amuse de ses propres personnages. « Dans mes pièces », disait-il, « le fond de la bonne humeur populaire fait tout passer. »⁹

Notre étude a mis en lumière cette importance du comique dans le déploiement dramatique, et donc comme moyen détourné de parler des maux qui parcourent l'existence tout en gardant l'espoir d'un changement d'état ; ceci n'est pas sans rappeler, à nouveau, le travail de Losco-Lena :

Envisager le rire autrement, c'est d'abord considérer que le grand écart entre le réel et sa représentation, caractéristique de la perspective comique, n'est pas nécessairement un refus de voir le monde, d'affronter le réel. Qu'il n'est pas fatalement une échappatoire débiliteuse, une fuite dans l'euphorie de la consommation. [...] Le grand écart entre le réel et la représentation comique, fustigé par la tradition savante et sérieuse, peut alors apparaître comme une stratégie pour voir et dire aussi les souffrances humaines. Cela ne signifie pas que les dramaturges nous invitent à trouver les souffrances hilarantes en elles-mêmes ni à nous en réjouir, voire à nous en moquer comme le font

⁷ *Ibid.*, p. 377.

⁸ *Ibid.*, p. 688.

⁹ Thierry Dehayes, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 339-340 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].

parfois les mauvaises « histoires drôles ». C'est plutôt une façon de mettre en œuvre des jeux de distorsion et d'écart particulièrement exacerbés.¹⁰

Toutefois, il n'est pas souvent question chez Pagnol de rire de sujets graves¹¹, mais plutôt d'apprendre à relativiser certaines situations pour que le comique recouvre son efficacité et sa force. En cela, c'est dans l'alternance entre comique et dramatique que les œuvres trouvent un impact sur leur public, et parviennent subrepticement à un cheminement philosophique.

Il est alors difficilement concevable que de telles qualités soient passées inaperçues, ou presque, dans les travaux universitaires contemporains. Claude Beylie s'en désole dans son ouvrage en se concentrant sur la réception des films de Pagnol :

Malgré ces tentatives de réhabilitation tardives, l'œuvre cinématographique de Marcel Pagnol demeure, dans son ensemble, mal connue. [...] Les historiens, dont ce devrait être la tâche, répugnent décidément à assigner à Pagnol la place qui lui revient de droit, tout près de Jean Renoir (objet lui aussi, longtemps, de bien des interdits). Nul n'est prophète... La meilleure appréciation nous viendrait-elle de la critique étrangère ? Aux U.S.A. Pagnol a toujours été regardé comme un grand cinéaste, et Orson Welles le tenait pour un des deux ou trois Français qui comptent ; il en est de même pour les Italiens, Rossellini en tête.¹²

Nul doute, là encore, que cette affiliation au registre comique, et même plus précisément à la distraction populaire, fut responsable d'une telle dénégation, et ce tant sur le plan cinématographique que littéraire. Ajoutons à cela que Pagnol fut l'un des rares artistes à s'attaquer, de façon détournée et discrète certes, mais tout de même, au parisianisme, en tentant de faire accéder la province aux plus hautes sphères de l'art, et même à l'institutionnalisation ; espérons que la postérité l'en remerciera en conférant enfin à son œuvre toute l'attention et la reconnaissance qu'elle mérite.

Enfin, par cette association émotionnelle que nous avons si particulièrement étudiée, il s'agit aussi chez notre auteur de mettre en doute certains principes sociétaux, voire de souligner plus efficacement l'absurdité du rigorisme des mœurs de son temps. Il met alors en avant le dilemme qu'implique une piété filiale mise à mal par la caducité de principes anciens, notamment hérités du patriarcat. Le passé et le présent s'affrontent souvent sans que l'avenir

¹⁰ *Op. cit.*, p. 12-13.

¹¹ Mais cela peut arriver, comme le comique qui entoure l'accident de M. Brun dans *Fanny*, où ce dernier a bien failli se noyer par la faute de Panisse, qui lui a vendu sciemment un bateau défectueux. Bien que le pauvre homme soit ramené inconscient sur la berge, le péril de mort n'est jamais vraiment pris au sérieux, et même si Panisse aurait pu commettre un homicide involontaire, il se contente de dire à César (comme un enfant craignant de se faire gronder) : « Dis-donc moi je m'en vais, tu sais, parce que s'il est pas mort il va m'engueuler, oh la la ! »

¹² Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, p. 31.

soit sereinement envisagé, du moins tant que les nœuds des conflits (souvent familiaux), ne sont pas dénoués. Sans vraiment prendre directement parti, Pagnol sait guider le lecteur ou spectateur sans le brusquer, sans le forcer à prendre parti lui-même : les difficultés sont envisagées dans leur ensemble, tant chez la jeune génération que chez l'ancienne. Par son progressisme, il invite à repenser les choses et les rapports humains avec plus de sens critique et de bienveillance pour son prochain. Les « fautes » sont repensées comme des imprévus auxquels il convient de faire face, et de faire face ensemble : l'apparition d'une solidarité, d'une soudaine tolérance, est alors marquée par le retour du rire au milieu du drame, plus puissant car plus nécessaire. C'est toujours la quête du bonheur et de l'harmonie qui résume le plus justement les œuvres pagnoliennes, et l'oscillation entre rire et larmes en est bien sûr la marque la plus évidente, et, semble-t-il, la plus efficiente. Parce que « l'humour était une des formes que prenait sa pudeur¹³ », le rire chez Pagnol possède une profondeur insoupçonnée, et pourtant clamée sans cesse. Il aide à accepter le chagrin, bien qu'il le réhausse en le rendant plus brutal et plus surprenant. Une manière d'affirmer, sans aucun doute, que quoi qu'il puisse arriver, la vie vaut toujours la peine d'être vécue.

¹³ Fabien Béziat, *Les Trésors de Marcel Pagnol*, *op. cit.* ; 00:03:13.

Bibliographie et filmographie primaires

Théâtre et cinéma de Marcel Pagnol

KORDA, Alexander & PAGNOL, Marcel (réalisateurs), *Marius* [Film], 1931 ; Paramount Pictures.

ALLEGRET, Marc (réalisateur), *Fanny* [Film], 1932 ; Les Films Marcel Pagnol, Braunberger-Richebé.

PAGNOL, Marcel (réalisateur), *César* [Film], 1936 ; Les Films Marcel Pagnol.

La Femme du boulanger [1938], Paris : Editions de Fallois, 2004, 192 p.

La Fille du puisatier [1941], Paris : Éditions de Fallois, 2005, 248 p.

Autobiographie de Marcel Pagnol

Le Château de ma mère [1958], Paris : Éditions de Fallois, 2004, 240 p.

Roman de Marcel Pagnol

Manon des sources [1963], Paris : Éditions de Fallois, 2004, 288 p.

Bibliographie secondaire

Œuvres littéraires de Marcel Pagnol

NIVOIX, Paul & PAGNOL, Marcel, *Les Marchands de gloire* [1925], Paris : Éditions de Fallois, 2008, 192 p.

Topaze [1930], Paris : Éditions de Fallois, 2004, 256 p.

Le Schpountz [1938], Paris : Éditions de Fallois, 2005, 248 p.

La Gloire de mon père [1957], Paris : Éditions de Fallois, 2004, 240 p.

Le Temps des secrets [1960], Paris : Éditions de Fallois, 2005, 264 p.

Jean de Florette [1963], Paris : Éditions de Fallois, 2008, 288 p.

Naïs [1974], Paris : Éditions de Fallois, 2016, 160 p.

Le Temps des amours [1977], Paris : Éditions de Fallois, 2006, 256 p.

Autres écrits de Marcel Pagnol (préfaces, ouvrages et essais)

Préfaces de Marcel Pagnol, dans *Œuvres complètes I : Théâtre*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, 1082 p.

Préfaces de Marcel Pagnol, dans *Œuvres complètes II : Cinéma*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, 1328 p.

Préfaces de Marcel Pagnol, dans *Œuvres complètes III : Souvenirs et romans*, Paris : Éditions de Fallois, 1995, 1276 p.

Carnets de cinéma ; textes présentés par Nicolas Pagnol, Paris : Éditions de la Treille, 2008, 155 p.

Notes sur le rire, Paris : Éditions de Fallois, 2017, 240 p.

La cinématurgie de Paris, Paris : Éditions de Fallois, 2017, 222 p.

Travaux critiques portant sur l'œuvre de Marcel Pagnol (littérature, théâtre et cinéma)

- ARBUS, Pierre & CHAPOUILLIE, Guy (dir.), *Marcel Pagnol : un inventeur du cinéma*, Paris : Téraèdre, 2010, 204 p.
- ATTARD-MARANINCHI, Marie-Françoise, « Histoires d'amour, histoires de honte : Pagnol et les filles perdues », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 71-75.
- AUDOUARD, Yvan, « Marcel Pagnol, la parole et la pudeur », *Actes sud*, n° 1, 2000, p. 62-67 ; en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-1-page-62.htm> [consulté le 20 octobre 2020].
- BENS, Jacques, « Fonctionnement de la tribu », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 46-53.
- BERTING, Jan & VILLAIN-GANDOSSI, Christiane, « Les fonctions du stéréotype dans l'œuvre de Marcel Pagnol », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 64-70.
- BEYLIE, Claude, *Marcel Pagnol ou le Cinéma en liberté*, Paris : Éditions Atlas ; Éditions Pierre Lherminier, 1986, 176 p.
- BOUVIER, Jean-Claude, « L'image de l'étranger dans la Trilogie », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 40-45.
- & COUSIN, Bernard, « Marcel Pagnol et la méridionalité », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 13.
- BOWLES, Brett, « Politizing Pagnol : Rural France, film, and ideology under the popular front », *French history*, vol. 19, n° 1, mars 2005, p. 112-142 ; en ligne : <https://academic-oup-com.gorgone.univ-toulouse.fr/fh/article/19/1/112/702203> [consulté le 20 octobre 2020].
- , « Marcel Pagnol's *The baker's wife*, a cinematic charivari in popular front France », *The Historical Journal*, vol. 48, n° 2, juin 2005, p. 437-469 ; en ligne : <https://www.cambridge.org/core> [consulté le 20 octobre 2020].
- , « Accommodating Vichy : The Politics of Marcel Pagnol's *La Fille du puisatier* », *Historical Reflections*, vol. 35, n° 2, été 2009, p. 84-107 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/41403664> [consulté le 20 octobre 2020].
- , « Performing national consensus : populism in the work of Marcel Pagnol, 1929-38 », *French History*, vol. 26, n° 3, septembre 2012, p. 367-394 ; en ligne : <http://web-b.ebscohost.com.gorgone.univ-toulouse.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=0cba6a6c-6042-4782-9233-858c0fa20749%40sessionmgr101> [consulté le 20 octobre 2020].

- BRUN, Marion, *Marcel Pagnol, classique-populaire : réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiaire*, thèse de doctorat, dir. Didier Alexandre, Université de Paris IV, 2017 ; Paris : Classiques Garnier, 2019, 840 p.
- , « La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et disque, lieux de conservation d'une parole populaire », *Revue Sciences/Lettres*, n° 5, 2017 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/rsl/1159> [consulté le 20 octobre 2020].
- , « Marcel Pagnol et l'écriture d'une Provence cosmopolite », *Babel*, n° 38, 2018 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/babel/6457> [consulté le 20 octobre 2020].
- CHIABRANDO, Jean-Louis, *Ces acteurs qui ont fait Pagnol*, Eyguières : Éditions Au verso, 2013, 216 p.
- DEHAYES, Thierry, *Marcel Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat, dir. Maurice Ménard, Université du Maine, Le Mans, 1999 ; en ligne : <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [consulté le 9 novembre 2020].
- GUILLEMIN, Alain, « L'Eau des collines : une épopée de la Provence », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 34-39.
- KAUR, Brinder, « La méridionalité de Pagnol peut-elle s'exporter ? », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 88-91.
- KLEIN, Paméla, « Le village provençal dans l'œuvre de Pagnol », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 28-33.
- KOËLLA, Charles, « Les Marseillais de Marcel Pagnol », *The French Review*, vol. 24, n° 4, février 1951, p. 307-324 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/383169> [consulté le 20 octobre 2020].
- MAUMET, Robert, « Louis Brauquier et le personnage de Marius », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 25-27.
- PFEFFER, Sylvain & ROSSI, Jérôme, « Musique et cinématurgie chez Marcel Pagnol », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 86, 2018, p. 48-75 ; en ligne : <https://www.cairn.info/revue-1895-2018-3-page-48.htm> [consulté le 20 octobre 2020].
- POMPA, Dany, *Marcel Pagnol*, Paris : Éditions Artefact, 1986, 179 p.
- SEGUI, Sandrine, « Image de la Provence et des Provençaux chez Monsieur le curé », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 76-81.
- TUDURI, Claude, « L'autobiographie dans *La Gloire de mon père* de Marcel Pagnol », *Synergies Chine*, n° 13, 2018, p. 143-155 ; en ligne : <https://gerflint.fr/Base/Chine13/tuduri.pdf> [consulté le 20 octobre 2020].

VILLARD, Pierre, « Pagnol et la mer », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 22-25.

YETING, Shi, *L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma*, thèse de doctorat, dir. Charles Mazouer, Université de Bordeaux III, 2015 ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01224501/document> [consulté le 8 novembre 2020].

Travaux critiques portant sur la définition du comique et le genre de la comédie

BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014, 127 p. ; en ligne : <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/catalog/book/docid/45000653>.

BERNATEAU, Isée, « L'humour, une manie vitale ? Le lien à l'autre et à soi-même dans l'humour », *Revue Française de Psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015, p. 1062-1074 ; en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01431688> [consulté le 31 mars 2021].

COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 61, Paris : Seuil, février 1985, p. 49-61.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris : Seuil, 1996, 94 p.

EMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1996, 190 p.

—, « L'esthétique du plaisant », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, p. 171-182 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2459 [consulté le 29 mars 2021].

FOURASTIE, Jean, *Le rire, suite*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, 263 p.

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles ; Paris-Gembloux : De Boeck Supérieur, 1995, 304 p.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris : Librairie José Corti, 1964, 188 p.

NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'Esthétique*, t. 22, Paris : Presses universitaires de France, janvier-mars 1969, p. 37-54.

RANGER, Jean-Claude, « La comédie, ou l'esthétique de la rupture », *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996, p. 259-279 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2468 [consulté le 29 mars 2021].

SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris : Presses universitaires de France, 1984, 185 p.

SCHNERB, Claude, *Du rire : comique, esprit, humour*, Paris : Imago, 2003, 126 p.

STERNBERG, Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris : Sedes, 2000, 190 p.

STERNBERG-GREINER, —, *Le comique*, Paris : Flammarion, 2003, 247 p.

STEWART, Philip, « De la *catharsis* comique », *Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, p. 183-193 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_27_1_2460 [consulté le 29 mars 2021].

VISCHER, Friedrich Theodor, *Le sublime et le comique : projet d'une esthétique*, Paris : Kimé, 2002, 168 p.

Travaux critiques portant sur l'association (ou la confrontation) du comique et du dramatique

BATAILLE, Georges, « Non-savoir, rire et larmes » : conférence du 9 février 1953, dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 214-233.

BAUDIN, Henri, « Comique et affectivité : l'humour », *Les alliages du comique et de ses contraires*, *Cahier Comique Communication*, n° 3, Grenoble : Université des sciences sociales de Grenoble II, 1985, p. 133-150.

HUGO, Victor, la préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, vol. 23, Paris : Édition Paul Ollendorff, 1912 ; en ligne : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face.

LOSCO-LENA, Mireille, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, 279 p.

SOARE, Antoine, « Parodie et catharsis tragi-comique », *French Forum*, vol. 9, n° 3, septembre 1984, p. 276-289 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/41429525> [consulté le 1^{er} avril 2021].

STERN, Alfred, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris : Presses universitaires de France, 1949, 256 p.

Écrits de nature biographique sur Marcel Pagnol

ACHARD, Marcel, « Marcel Pagnol », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, juin 1974, p. 513-517 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44196369> [consulté le 20 octobre 2020].

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Pagnol inconnu*, Paris : Flammarion, 2011, 555 p.

PAGNOL, Jacqueline, « Lettre de Jacqueline Pagnol », *Marseille, revue culturelle*, n° 180, mai 1997, p. 6.

PAGNOL, Nicolas, *Marcel Pagnol de l'Académie française : l'album d'une vie*, Paris : Flammarion, 2011, 222 p.

ROUSSIN, André, « Le poète Marcel Pagnol », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, juin 1977, p. 565-567 ; en ligne : <https://www.jstor.org/stable/44198626> [consulté le 20 octobre 2020].

Dictionnaires et sites internet

BOUVIER, Robert, *Le Parler marseillais*, Marseille : Éditions Jeanne Laffitte, 1985.

France Culture, série : « Connaissez-vous Marcel Pagnol ? » (4 épisodes) [en ligne] ; URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/connaissez-vous-marcel-pagnol>.

Larousse, *Dictionnaire en ligne* ; URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.

Le Robert, *Dico en ligne* ; URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/>.

Oxford, *Lexico, Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator* [en ligne] ; URL : <https://www.lexico.com/>.

Filmographie secondaire

Œuvres cinématographiques de Marcel Pagnol (ou tirées de ses œuvres littéraires)

AUTEUIL, Daniel (réalisateur), *La Fille du puisatier* [Film], 2011 ; Pathé.

BERRI, Claude (réalisateur), *Jean de Florette* [Film], 1986 ; Pathé.

—, *Manon des sources* [Film], 1986 ; Pathé.

LEBOURSIER, Raymond (réalisateur), *Naïs* [Film], 1945 ; Les Films Marcel Pagnol.

PAGNOL, Marcel (réalisateur), *Angèle* [Film], 1934 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *Regain* [Film], 1938 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *La Femme du boulanger* [Film], 1938 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *Le Schpountz* [Film], 1938 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *La Fille du puisatier* [Film], 1940 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *Topaze* [Film], 1950 ; Les Films Marcel Pagnol.

—, *Manon des sources* [Film], 1952 ; Les Films Marcel Pagnol.

Documentaire

BEZIAT, Fabien (réalisateur), *Les Trésors de Marcel Pagnol* [Film], 2019 ; Programm 33.

Table des matières

INTRODUCTION	7
PARTIE I : CARACTERISATION DU COMIQUE PAGNOLIEN	15
1. Richesse des types de comiques utilisés	
A – Le comique de langage	19
B – Le comique de gestes, ou comique de jeu	25
C – Le comique de situation	29
2. Le rire comme approfondissement des personnages, puis comme approfondissement de soi : la fonction du comique de caractère	
A – La question de la caricature	33
B – Les différents degrés du ridicule	34
C – Le ridicule ou l’art de se donner en spectacle	38
D – Attendrissement et indulgence : le rire comme origine de l’empathie	40
3. Le comique comme lien entre l’auteur et le spectateur ou le lecteur	
A – Une écriture malicieuse	45
B – Un récit valorisant : le cas particulier du genre narratif	47
C – Une écriture intimiste : Pagnol et ses <i>Souvenirs d’enfance</i>	50
D – Un rapport de complicité	52
PARTIE II : MECANIQUE DE LA <i>COMEDIE DRAMATIQUE</i> PAGNOLIENNE	55
1. Des thématiques dramatiques inattendues dans une « comédie »	
A – La difformité traitée en dehors du comique grotesque	59
B – Honneur de la femme et pression familiale	61
C – Les désillusions du rêve brisé	64
D – L’amour impossible	67
E – La mort	70
2. Articulation de la part dramatique par rapport à la part comique	
A – Le surgissement ponctuel du ton dramatique	75
B – Comique et dramatique : une disposition et des proportions aléatoires ?	77

C – Continuité et harmonisation des deux tonalités	81
3. Une dynamique interne de valorisation mutuelle des deux registres	
A – Une mise en valeur du dramatique par le comique	89
B – Un comique bienvenu pour contrebalancer les moments pathétiques	93
C – Amplification réciproque des deux registres	98
D – La « comédie dramatique » présente-t-elle une catharsis qui lui serait propre ?	102
4. Résolution finale et balance émotionnelle	
A – Une fin heureuse récurrente rappelant celle de la comédie	105
B – Quand le dramatique prend le dessus... ..	107
C – Alliance de gaieté et de pathétique : des dénouements parfois à double-tranchant	110
 PARTIE III : POTENTIALITES DE L'HYBRIDITE EMOTIONNELLE CHEZ MARCEL PAGNOL	 113
1. Un rire aux enjeux sérieux	
A – Dire le monde, et aider à vivre	117
B – Un questionnement de fond sur les mœurs et les valeurs morales	122
C – Un timide féminisme ?	129
2. Une réconciliation discutable entre passé et présent	
A – Les conflits générationnels au centre de l'œuvre de Pagnol	139
B – Une confrontation souvent difficile entre « jeunes » et « vieux »	142
C – Problèmes de communication	145
D – Réconciliation des personnages : une réconciliation des points de vue ?	148
E – Une correction des mœurs par le rire ?	151
3. Glorification du patrimoine	
A – La Provence comme cadre récurrent	155
B – Un souci d'exactitude	156
C – La valorisation d'un vocabulaire provençal et de l'accent	158
D – La construction d'une mythologie provençale	160
4. Le retour à l'essentiel comme base de la philosophie pagnolienne	
A – Le rire comme voie du retour à l'essentiel	163
B – Supériorité de la vie simple : rire et larmes comme contrastants de la vanité de l'homme moderne	166

C – L'apprentissage et la nécessité du vivre-ensemble	171
D – L'importance de la nature chez Pagnol, en déconnexion presque totale avec l'ère industrielle	173
E – Un écologisme sous-jacent ?	178
CONCLUSION	183
BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE	189

