

BEAUCOUP DE BRUIT POUR QUOI ?

Marcel Pagnol fait partie des très rares cinéastes qui, en même temps que des auteurs de films, sont aussi des auteurs de cinéma. A chacun de ses films, c'est l'horizon du cinéma qu'il entend faire bouger en pratique (après l'avoir fait bouger en théorie à travers ses *Cahiers du film*). Ne nous laissons pas piéger par le vrai /faux débat qui eut lieu en ces années-là. On en connaît les termes et les champions, tant le décor est planté depuis longtemps : le cinéma - cinéma contre le théâtre filmé. Sans doute l'enjeu de ce vieux débat, qui fit rage au tournant du cinéma sonore et parlant et dans le deuil du cinéma muet, ne manque-t-il pas de vraisemblance et d'apparente importance. L'irruption du cinéma sonore et parlant semble l'occasion rêvée d'y ramener le théâtre dont le cinéma avait eu tant de mal à se détacher pour s'affirmer comme art spécifique et non comme « film d'art » voué à capter les gesticulations déclamatoires des grands acteurs de la Comédie française. Mais, du point de vue de Pagnol, le théâtre est un art aussi mineur que le cinéma, et plus mineur encore. N'annonçait-il pas – il arrive aux prophètes de se tromper – sa disparition au profit du cinéma parlant, art mineur sans aucun doute lui aussi, mais qui réalise tout de même « la forme presque parfaite et peut-être définitive de l'écriture ». Ce n'est pas rien. Redonnons la citation en son entier, elle est, au sens le plus plein de ce mot, historique : « C'est ainsi que le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite et peut-être définitive de l'écriture ».

Le cinéma présente bien des avantages par rapport au théâtre, à commencer par la suppression des temps morts. Il n'y a plus d'entrées et de sorties de scène (mais des entrées et des sorties de champ), plus de changements de décor à vue, plus de rideau qui tombe et se relève. Toute la différence qui peut exister entre le hors champ et les coulisses. Les actions s'enchaînent et le spectateur ne peut échapper à cet enchaînement. L'action dramatique au cinéma ne subit pas de baisses de régime, de chutes de tension, même si elle alterne temps forts et temps faibles. Au cinéma, l'intérêt dramatique est soutenu du début à la fin et le spectateur n'a pas la possibilité de prendre ses distances, ou alors ce sera celles que souhaite lui faire prendre le cinéaste.

Cette forme « presque parfaite et peut-être définitive de l'écriture » relève néanmoins d'un art mineur. Car le cinéma sonore et parlant, au même titre que le théâtre ou que la pantomime, est avant tout un art de réalisation au service des arts majeurs, au premier rang desquels Pagnol situe l'art dramatique. Un art mineur utilise les techniques qui sont les siennes pour traduire ce que l'art dramatique a conçu, avant et indépendamment de lui. « Le film parlant n'a découvert aucun des buts qu'il nous permet d'atteindre ».

Pagnol donne une définition précise de l'art dramatique selon ses vues : « L'art de raconter des actions et d'exprimer des sentiments au moyen de personnages qui agissent et parlent... L'auteur dramatique invente ces actions et ces paroles, il imagine les décors qui leur serviront de cadre. Il crée et fait vivre les personnages qui agissent l'action ou qui la subissent ». Et l'art dramatique est autant présent dans l'écriture d'un scénario que dans celle d'une pièce de théâtre ou d'un roman. Mieux : le même scénario peut être à l'origine d'un film, d'un roman ou d'une pièce de théâtre. De fait, la filmographie de Pagnol ne comporte pas, loin de là, que des adaptations de pièces de théâtre. Pagnol a scénarisé aussi des romans, des récits ou des contes (Giono surtout, mais aussi Daudet, Zola ou Maupassant) ou encore

écrit directement pour le cinéma (*Cigalon, Le Schpountz, La fille du puisatier, La belle meunière*). La seule relation hiérarchique véritable est celle qui subordonne une pluralité d'arts mineurs à cet art majeur qu'est l'art dramatique.

Pagnol est relativement disert sur les techniques des arts mineurs (ce qui est logique, puisque les arts mineurs, toutes disciplines confondues, sont des arts de traduction, de réalisation bref, d'exécution) mais il est particulièrement discret sur les techniques de l'art dramatique. Si l'art dramatique réside d'abord dans la capacité de créer des personnages (Pagnol affirme le primat du personnage sur l'écriture des dialogues), il ne nous livre guère, tout théoricien qu'il soit aussi, les secrets de cette création. C'est que Pagnol attribue à l'art dramatique une essence a historique. Il exprime la nature humaine à travers les siècles, du moins telle qu'elle s'est constituée à travers la tragédie grecque (*Œdipe roi* est une des références majeures de Pagnol). Il surplombe de très haut les différentes techniques de réalisation qui, elles, se succèdent au cours de l'histoire et se substituent les unes aux autres (ainsi le théâtre fait-il place au cinéma). Les techniques de réalisation ne sont rien d'autre que des moyens d'atteindre des fins qu'elles ne sauraient concevoir. Les formes d'écriture se perfectionnent au fil du temps mais les éléments qui constituent l'essence de l'art dramatique ne changent pas.

La transposition du modèle biologique sert de base à bien des discours sur l'histoire du cinéma. Le cinéma serait passé de l'état de bébé, balbutiant et sautillant, à l'apparente stabilité de l'âge adulte. Dans ce modèle, l'acquisition de la parole est évidemment décisive. Elle ne peut intervenir qu'au terme d'une série d'apprentissages, d'erreurs, d'échecs et finalement de réussite. Bien qu'il intègre la parole comme une étape nécessaire de son devenir, Pagnol entend rompre avec ce modèle biologique et évolutionniste appliqué au cinéma. De son point de vue, le cinéma muet n'est pas un cinéma encore dans l'enfance, c'est tout crûment un infirme (la preuve en serait que le cinéma muet avait du recourir aux sous titres). La parole ne s'ajoute pas à l'image, comme une dimension qui lui manquait encore, elle le transforme de fond en comble. Pagnol reproche en fait au cinéma muet de s'être arrogé un pouvoir qui appartient, en droit, au verbe et exclusivement à lui : celui de raconter des histoires par l'image. Or, si l'image a une importance que Pagnol ne lui conteste pas, ce ne peut être qu'au titre d'auxiliaire, voire de servante de la parole. C'est la parole qui doit fonder l'existence de l'image et non l'inverse. Et Pagnol de critiquer « le manque de précision de la vieille idéographie ». Il n'envisage à aucun moment que « ce manque de précision » a permis au cinéma – et lui permet encore, tout parlant qu'il soit devenu – de se déployer sur un tout autre terrain que celui des concepts et d'atteindre à ce qu'il peut y avoir d'indéfini et d'indéterminé dans l'expression des émotions, des sentiments et plus généralement de la pensée. Bref, Pagnol ignore la capacité du cinéma à rendre visible ce que le langage verbal ne saurait formuler.

C'est un véritable changement de base que Pagnol, à l'écoute du parlant, propose pour le cinéma. Il renverse le pouvoir que l'image s'était abusivement arrogée et la remet à sa – juste – place. Désormais, c'est le Verbe qui racontera l'histoire et l'image sera à son service. L'image pourra alors compléter le Verbe... voire le préciser – elle qui manque tellement de précision.

Il s'agit bien d'un renversement. Le film doit ajouter quelque chose au scénario qu'il met en film. Mais au contraire de la parole - qui est structurante et déterminante – il s'agit bien d'un « ajout », autrement dit d'une extension visuelle des pouvoirs de la parole. L'image ne crée pas de sens par elle-même.

Pagnol prend à la lettre, et délibérément à contre sens, la formule d'Alexandre Astruc concernant l'avènement de la caméra stylo au cinéma (Astruc voyait en elle une nouvelle écriture et non un nouveau moyen de traduction de l'art dramatique). Cette formule est la preuve que j'ai raison. La caméra est bien un stylo, c'est-à-dire un outil, celui-là même qui sert à écrire le scénario. Glissement de sens au service d'un auteur dramatique pour lequel on est auteur « par la création de ce que l'on va tourner ». La caméra est l'instrument qui va enregistrer ce qui a déjà été créé. Elle n'est pas actrice. Tout se passe avant elle et devant elle. Rien ne se crée avec et par elle. D'ailleurs, Pagnol ne se trouve pas sur le plateau au moment du tournage, il assiste à la scène depuis le camion du son. Si la caméra ne crée pas le film (il s'agit tout bonnement d'un appareil enregistreur), il faut savoir choisir et diriger les acteurs pour incarner les personnages que l'art dramatique a conçu.

Pourtant la technique cinématographique, à commencer par la caméra, offre des possibles que l'auteur dramatique se doit d'utiliser. Un décor de cinéma, qu'il soit composé dans la nature ou dans un studio, ne saurait être confondu avec une scène de théâtre. On ne filmera pas depuis le trou du souffleur et puis, « il y a des choses qu'il faut dire – ou encore écouter - en gros plan ». Il ne s'agit pas pour Pagnol de filmer une scène sous tous les angles et cela d'autant moins, qu'à la différence de Renoir par exemple, il ne tourne le plus souvent qu'avec une seule caméra. Mais il veillera à alterner, au moins pour chaque grande scène (une grande scène correspond à une bobine de 300 mètres), échelles et grosseurs de plan. Du plan d'ensemble au gros plan, en passant par le plan moyen, trois objectifs seront ainsi successivement utilisés : le 25, le 50 et le 75.

Ce n'est pas à Pagnol qu'il faudrait reprocher de se croire au théâtre quand il fait du cinéma. En témoignerait d'abord, s'il en était besoin, sa conception de la direction d'acteurs. S'il les faisait répéter leurs scènes comme au théâtre, il les invitait sans cesse à ne pas crier... comme au théâtre. Il leur demandait d'avoir l'air « naturel ». Naturels dans les mots dont ils font usage, naturels dans la façon de les dire, naturels dans leurs accents, naturels dans leur gestuelle. Mais, comme on va le voir à propos d'*Angèle*, le naturel – comme il en va d'ailleurs pour tout naturel – relève d'une forme de naturalisation d'une forme culturelle.

L'exemple d'Angèle.

Angèle fait partie des films dont Pagnol, bien qu'il les ait réalisés, n'est pas l'auteur, au sens que l'auteur dramatique donne à ce mot : ce n'est pas lui qui a créé les personnages mais son ami Jean Giono (nous verrons toutefois qu'il a beaucoup transformé certains d'entre eux, à commencer par celui de Saturnin). Situation d'autant plus paradoxale que ce film occupe une place particulière, voire stratégique, dans la trajectoire de Marcel Pagnol. Il marque en effet la fin des *Cahiers du film* et, après une première tentative (*Le gendre de monsieur Poirier* en 1933) le passage à l'acte de Pagnol en tant que réalisateur. Autre circonstance qui justifie que l'on attribue à *Angèle* une place éminente dans l'œuvre de Pagnol. Il s'inscrit dans la trajectoire qui a conduit tout un pan du cinéma au néo réalisme (aux dires de Rossellini ou de De Sica en personnes). Quelle que soit l'importance historique que l'on attribue à ce mouvement, il est nécessaire de comprendre ce qui a pu motiver ce jugement.

Pagnol choisit et dirige des acteurs dont certains sont professionnels et d'autres ne le sont pas (ou pas encore), Mais il exige de chacun un jeu le plus naturel possible, à mille lieues des conventions du jeu théâtral. Qu'ils soient ou non professionnels, les acteurs chez Pagnol sont avant tout des opérateurs de naturalisation. C'est leur capacité à rendre le plus naturellement évidentes possible les situations dramatiques dans lesquelles ils sont placés qui a déterminé

leur choix. Leur rôle consiste d'abord à faire oublier au spectateur ce que la construction dramatique pourrait avoir d'artificiel. Je dirai même : à effacer le théâtre.

Si Pagnol est un auteur on ne peut plus complet (scénariste bien sûr, mais aussi producteur, directeur des studios et des laboratoires, réalisateur, responsable de la communication), il ne possède pas encore de studios au moment de la réalisation d'*Angèle* (sauf un petit, attendant aux laboratoires). *Angèle* est entièrement tourné en décors naturels, et c'est une des caractéristiques qui le rapproche le plus du cinéma néo réaliste. Même si les extérieurs marseillais ont été tournés en muet (avec de la musique ajoutée après coup dont on peut regretter qu'elle n'intègre pas davantage les bruits de la ville, hormis ceux des klaxons, équivalents urbain du son des cigales), Pagnol a respecté, aux dires de son ingénieur du son Jean Lecoq, toutes les ambiances visuelles et sonores. Il n'y a pas eu de post synchronisation. Il n'a procédé à aucun truquage, si l'on excepte l'utilisation de filtres (bleus pour la nuit, roses pour le jour, bleus, rouges, verts et blancs mélangés pour l'orage). Il n'a pu utiliser, comme il l'aurait voulu, toutes les ressources de la perspective sonore inaugurée par Abel Gance mais il a désiré le faire.

Il est clair néanmoins que Pagnol cherche à recréer les conditions du studio dans la nature. Il achète la ferme qui va fournir un des principaux lieux de tournage, une ferme isolée dans l'arrière pays provençal. Il aménage la ferme en vue du tournage. Il fait construire une chambre dans la ferme. Il fait retirer le plancher du premier étage pour installer des projecteurs. Pour réaliser l'inondation de la cave, en un lieu où il n'y avait pas une goutte d'eau, il fait venir un camion citerne. Quant aux extérieurs aux alentours de la ferme, il trace des routes à la dynamite. Bref, s'il existe en effet, comme le relève André S. Labarthe, une autonomie de la chose montrée par rapport à la caméra (autonome par rapport à la façon dont la caméra la montre), si la caméra enregistre simplement la situation – ou l'action – dramatique, ce n'est pas pour autant que les choses soient montrées sans manipulation. Les décors naturels sont construits. C'est d'ailleurs ce qu'indique, sans aucune ambiguïté, le générique : « décors réels bâtis par Marius Brouquier ». On peut alors se demander en quoi ils diffèrent de décors de studio.

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 départ. C'est là, à n'en pas douter, la première raison de son succès public : son intégration aux représentations dominantes de la société de son temps. Marcel Pagnol maintient haut et fort des valeurs – celles qui unissent d'un lien indissoluble la famille paysanne et patriarcale à sa terre - menacées par l'industrialisation.

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.

Voyez *Angèle*. Comme de juste et le hasard étant ainsi fait, la ville y est représentée par le dénommé Louis, un mauvais garçon (par opposition à bon, ou mieux, *brave* garçon). En termes plus fonctionnels, il s'agit d'un souteneur qui entreprend de séduire Angèle – fille unique d'une famille paysanne de la plus pure tradition patriarcale – en laquelle il voit une source non négligeable de revenus. Ce Louis (d'or, il va sans dire) est un oisif. Comme le souligne Amédée – un vieux de la campagne qui vend sa force de travail pour une poignée de figues -, il n'aime ni ne sait travailler (« il ne sait pas tenir une pioche »). Et comme l'oisiveté,

dit-on, est la mère de tous les vices, le dénommé Louis, bonimenteur comme pas un, faiseur de beau, toiletté, parfumé et endimanché tous les jours de la semaine, est à l'affût de tous les mauvais coups. « C'est un cochon », diagnostique Amédée.

Verrons-nous dans *Angèle* de la ville – ici, Marseille – autre chose que la prostitution ? Non. Il faut donc supposer qu'il n'y a rien d'autre à voir ou, du moins, que la prostitution représente l'essentiel de ce que l'on peut y trouver.

Angèle a grandi en toute innocence dans une famille paysanne et patriarcale de la plus belle souche, avons-nous dit. En effet, le père, Clarius, commande et décide de tout. Femme et fille obéissent sans discuter (il ne le tolérerait pas). Rien ne saurait mettre en question son autorité. Il est le père, dépositaire de valeurs ancestrales qu'il défend bec et ongles, comme s'il les avait inventées. On pense ici à une réflexion de Joseph Cressot dans *Le pain au lièvre* (Stock, p.138). « Avec lui – l'instituteur – on apprenait... à avoir des idées pour toutes les rédactions, non des idées à soi – ce qui est ridicule - mais les idées qu'il faut avoir ». Clarius s'identifie aux valeurs qu'il reproduit sans avoir songé un seul instant à les soumettre à la question. Il est vrai qu'il bénéficie de la situation : c'est lui qui exerce le pouvoir. Père et Maître, c'est tout un. Il a sous ses ordres le bon Saturnin, recueilli de l'assistance publique, un fada naïf et généreux.

Il faut ajouter à ce bouquet de personnages le plus pur d'entre tous, le garçon de la montagne, Albin (alba, n'insistons pas). C'est lui qui fera rendre raison au père humilié en épousant sa fille, la maculée conception, en dépit du fait que le mâl (e) venu de la ville lui ait planté un bébé dans le ventre.

De quoi s'agit-il dans ce film, adaptation à la fois fidèle et infidèle d'un récit de Jean Giono (*Un de Baumugnes*) ? De la faute d'une fille, de son expiation et de sa rédemption. Angèle s'est laissée séduire par le mal venu de la ville. Angèle, une oie blanche ? Pas si sûr. Elle en a peut-être éprouvé du plaisir (c'est du moins ce que suggère l'ultime scène de séduction qui ouvre à l'étreinte). Le plaisir serait-il marqué par le signe du mal ? Rien ne dit en tout cas qu'elle en aura avec Albin. Une seule certitude : elle aura suffisamment d'enfants pour que l'on ne sache plus distinguer l'enfant illégitime des autres.

Le plaisir ne fait pas partie des valeurs de la famille patriarcale, ordonnée toute entière autour des nécessités de la survie, et ne saurait devenir enjeu de délibération. Mais il y a pire. Angèle est tombée amoureuse de son séducteur : « je ferai tout pour toi ». « Tout », du point de vue de Louis, porte un nom et un emplacement bien précis : le trottoir. Mais non content de la mettre au travail, Louis disparaît de la vie d'Angèle. Et pourquoi ? Une scène ajoutée par Pagnol au récit de Giono nous l'apprend. Dans un café, au cours d'une partie de cartes et sur un air de java bien balancé, deux collègues de Louis lui disent l'avoir vue fréquenter l'église avec l'assiduité d'une grenouille de bénitier. La messe, passe encore, mais les vêpres... Argument massue qui fait lâcher prise à Louis. Bonnes ou mauvaises, on a ses idées et ses croyances. Le mal venu de la ville est porteur d'athéisme militant. Ces gens ne croient pas au bon dieu, invoqué à maintes reprises au cours du film.

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. Il reste à Angèle à souffrir sa vie durant, sans espoir de pardon. Clarius accepte de les nourrir – elle et son bâtard – mais ce sera dans la cave de la ferme, reclus, à l'abri de tout regard. Il ne

faut surtout pas que la nouvelle de l'indignité d'Angèle, et par conséquent de sa famille, se répande à la ronde. Clarius se sent trahi, sali et se soucie au plus haut point du qu'en dira-t-on. Que va-t-on penser de lui, Clarius ? Sûr qu'il va être moqué, vilipendé, désigné à la vindicte publique. Ce n'est pas le bonheur d'Angèle qui le préoccupe au premier chef mais sa propre réputation et celle de sa famille. Angèle file doux, baisse la tête sous les imprécations du père, n'objecte rien, figure de la soumission, obéit et obéit encore. Il est clair qu'à ses yeux elle mérite son sort. Seules consolations : son bébé, qu'elle entoure de tous ses soins, et sa mère, qui lui apporte chaleur et assistance. Mais Saturnin est lui aussi présent, tout terrorisé qu'il soit à l'idée de désobéir au père. N'est-il pas, lui, le vrai coupable ? N'a-t-il pas dit à Angèle qu'elle devrait prendre pour mari un monsieur de la ville et non un simple paysan ?

Qu'est-ce qui peut faire fléchir la loi du père et inciter Clarius au pardon ? Il souffre de devoir infliger à Angèle une juste souffrance. Tournée vers l'extérieur, sa méchanceté, faite de mots haineux et d'un fusil perpétuellement brandi, le ronge à l'intérieur. Il n'est plus lui-même. « Tu as oublié la bonté », lui dit sa femme Philomène. Angèle n'existe plus à ses yeux comme sa fille (elle l'a trahi), mais il n'accepte pas qu'elle et son bébé meurent dans l'inondation de la cave (il aurait été pourtant logique qu'il y voie un signe du destin). En dépit de la terreur qu'il fait régner autour de lui, il en entend des vertes et des pas mûres. Prenant courage dans sa croyance en Dieu, Philomène finit par lui dire qu'il ne comprend rien et Amédée, qui s'est fait embaucher à la ferme pour retrouver Angèle, par le traiter de « salaud » et de « couillon ». Ce travail de sape, mené sur un terrain favorable, finit par porter ses fruits. 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.

Tous les rouages du récit sont subordonnés à des fins moralisatrices. *Angèle* nous raconte bien une histoire, selon les vœux de Pagnol, mais une histoire édifiante. Une histoire qui doit conforter le spectateur dans une conception du monde érodée par les bouleversements économiques et idéologiques, et, plus particulièrement, par l'érosion du monde rural sous les coups de boutoir de l'industrialisation de la société capitaliste, qui tend à faire éclater la sacro sainte famille patriarcale et les modes de vie qui lui correspondent. Une histoire qui fait sourdre de la terre des valeurs que l'on voudrait croire éternelles. Une histoire qui restaure l'humain dans ce que ces valeurs pourraient comporter d'inhumain.

Les situations scénarisées par le film sont des plus stéréotypées. Il ne faut d'ailleurs pas s'en étonner. Au dire de Pagnol lui-même, « il n'y a pas d'art en dehors des lieux communs » (et la poésie évoque immédiatement pour lui « couchers de soleil et sérénades »). Et le premier de ces lieux communs, c'est l'ordre familial. L'individu doit se conformer aux règles et aux valeurs de son milieu familial pour exister en tant qu'individu. Il y a des choses qui se font et d'autres qui ne se font pas et c'est au Père de tracer la ligne de démarcation.

Pour Pagnol – comme pour Giono – l'ordre familial se confond avec l'ordre patriarcal. La Mère ne saurait faire jeu égal avec le Père, même si l'amour maternel peut constituer un garde fou et permettre de raison garder (et, accessoirement, de faire tourner la boutique). Le matriarcat contrevient à l'ordre naturel. En témoigne l'exemple de cette femme (elle porte un prénom chez Giono : Clorinde), avec laquelle Amédée déclare avoir couché plus d'un an, et dont ne sait même pas si elle a enfanté dans sa vie. Le matriarcat abolit la mère dans la femme. Une femme « qui commande à la maison » - raille Clarius, avec le plus grand mépris pour l'homme qui se laisse ainsi « commander » - ne peut être qu'une femme légère. Or, on

ne sache pas que Clarius coure le jupon. Il est, lui, pleinement Père, droit dans ses bottes et dévoué à sa fonction jusqu'à l'auto destruction.

Le statut de la femme est au centre du film. Or, il n'est guère d'autre liberté possible pour la femme que celle de passer d'un joug à un autre – de celui du père à celui du mari. Encore doit-elle s'estimer heureuse si l'homme reste à la maison et ne la considère pas comme une entrave à son désir de grand large. En fait, la femme n'a pas de réelle autonomie. Quand elle s'autonomise, c'est la « part de la bête » - comme l'écrit Giono – qui ressurgit en elle. Pagnol se contente de parler de « faute » et de « mal ». Folle du désir qu'elle éveille chez l'homme, elle en viendrait aisément à oublier le droit chemin – c'est-à-dire, mère avant tout – qui lui est tracé d'avance. La femme ne peut marcher droit sans le secours de l'homme et sous sa direction. « Je ferai ce que tu veux » dit Angèle à Louis, et elle dit de même à son père puis à son mari. La femme doit obéir à l'homme. Encore faut-il que l'homme ne soit pas un « cochon » (à l'instar de Louis), encore faut-il qu'il soit honnête et qu'il respecte les femmes (à l'instar d'Albin). Bref, comme Giono le fait dire à Amédée : « Les femmes, voyez-vous, ça complique beaucoup la vie ». Ou encore : « Avec les femmes, on ne sait jamais ».

Comment l'amour pourrait-il exister à l'intérieur de tels rapports de force qui génèrent domination et soumission ? Le mot est prononcé mais il s'agit de tout autre chose. Dans un tel monde, l'amour ne saurait être qu'une appropriation de la femme par l'homme, que cette appropriation soit d'ordre prostitutionnel, paternel ou marital.

L'analyse génétique des transformations effectuées par Pagnol sur le récit de Giono aidera à préciser tout autant la conception du monde que la conception du cinéma de Pagnol.

J'observerai d'abord que Pagnol bouleverse la structure du récit adoptée par Giono (dont il reprend parfois, à la lettre près, des dialogues entiers). *Un de Baumugnes* est un récit à la première personne, fondé sur le monologue intérieur. Tout y est vu, écouté, ressenti et parlé du point de vue du vieil et sage Amédée. Ce récit en contient un autre, lui aussi à la première personne : celui d'Albin qui raconte son histoire d'amour à Amédée. Ce qui permet l'emboîtement des deux récits, c'est la naissance d'une amitié entre les deux hommes, amitié qui est motrice dans le récit de Giono (c'est cette amitié qui décide Albin à parler et Amédée à l'aider dans sa recherche désespérée d'Angèle).

Avec le film *Angèle*, on passe du subjectif à l'objectif. L'histoire est racontée du point de vue d'un narrateur invisible, omnivoyant et omniscient et Pagnol accorde le même statut au spectateur (« il n'y a pas de secret pour le public »). Alors que les premières pages du récit de Giono ont pour fonction de permettre au lecteur de faire connaissance avec les personnages d'Amédée et d'Albin, la première séquence du film ancre le récit dans la structure familiale, une structure non encore perturbée par les agressions extérieures. On y entend et on y voit, tous ensemble attablés, le père, la mère, la fille et le valet Saturnin. Le père occupe le devant de la parole et donne des ordres, exécutés immédiatement. La mère, effacée, se tait et, quand elle parle, c'est pour aller dans le sens du discours du père. Obéissante, la fille exécute les ordres, sert le café et se prépare à faire des courses. Quant à Saturnin – le personnage né de l'imagination de Giono dont Pagnol a le plus transformé le rôle dans le récit -, il raconte déjà une histoire de cochon – un des thèmes majeurs du film, traité ensuite sur le mode métaphorique -, à travers l'exemple de la truie du voisin accusée d'épuiser le vertrat familial. C'est encore Saturnin qui délivre un message au sujet de la vérité : « la vérité, c'est ce qui fait plaisir ».

Pagnol recompose les personnages (surtout celui de Saturnin), en ajoute parfois (celui du rémouleur qui va convaincre Saturnin de se rendre à Marseille et découvrir ainsi le pot aux roses), ajoute des scènes (celle du voyage à Marseille ou celle de la partie de cartes par exemple), développe dramatiquement des scènes qui sont seulement esquissées chez Giono (celle de la séduction ou celle de la demande officielle en mariage, par exemple).

Alors que Pagnol décompose longuement les différentes étapes du processus de séduction, on peut lire ces quelques lignes sous la plume de Giono : « Il l'avait guettée, le soir, dans le chemin du gué, il l'avait eue, brusquement, avec une bonne gifle, et les mots qu'il faut pour parler aux bêtes, et il l'avait, maintenant, quand il voulait, tous les soirs, à sa fantaisie, docile ». Il est vrai que ce fragment de récit exprime le point de vue d'Albin, persuadé que Louis avait « su parler à la bête » tapie au fond d'Angèle. Plus tard, lorsque Albin et Angèle seront enfin réunis, Giono écrit néanmoins : « Vous me direz : ils s'aimaient comme des bêtes... et je vous redirai : oui... et après ? ». En fait, il y a la mauvaise bête et la bonne, celle contenue dans l'amour honnête sanctifié par le mariage. Est-ce la même bête ? Bien malin qui saurait répondre.

Dans le récit de Giono, c'est Albin qui apprend à Amédée l'existence de Louis et lui raconte sa vision d'Angèle « nue de toutes ses cuisses ». Ce que le lecteur peut apprendre de la naissance du désir d'Albin pour Angèle est lié à l'approfondissement de son amitié pour Amédée, c'est-à-dire au croisement toujours plus intime de la parole des deux hommes.

Certaines situations sont au contraire beaucoup plus détaillées chez Giono, par exemple l'enquête « sur la petite tasse de jeune fille », qui va mettre Amédée sur la bonne voie. « Je vous le fais long avec cette babiole de porcelaine », mais « ça faisait soleiller bien des points obscurs ». Giono s'intéresse à ce qui se passe dans la tête d'Amédée et d'Albin, Pagnol élimine toute introspection qui ne ferait pas avancer l'action dramatique. Et certaines scènes de transition ont été conçues dans le seul but de renforcer l'effet produit par les points dramatiquement culminants du film (par exemple, au moment de partir de la ferme et de rejoindre Louis, on voit Angèle faire son baluchon dans sa chambre).

Les transformations que Pagnol apporte au personnage de Saturnin ne portent pas tant sur les traits de son caractère (malgré certaines atténuations de comportement, Saturnin ne rote pas dans le film comme il le fait dans le récit de Giono, pas davantage que Clarius ne ronfle) que sur son rôle dans l'action. Pagnol élargit considérablement ce rôle et fait jouer à Saturnin, tout fada qu'il soit, un rôle moteur dans la fiction. On peut même avancer que s'il existe une part de subjectivité dans le déroulement du récit, elle doit être rapportée au personnage de Saturnin. Certaines scènes sont vues à travers ses yeux.

Pour le meilleur et pour le pire, Saturnin fait avancer l'action à plusieurs reprises, ce qu'il ne fait aucunement dans le récit de Giono. C'est lui qui attise le désir d'Angèle pour la ville (et lui conseille de refuser la demande en mariage d'un simple paysan). C'est lui qui ramène Angèle et son bébé à la ferme, après une équipée mémorable dans la bonne ville de Marseille. C'est encore lui qui, pris à témoin par Amédée, est appelé à juger la validité de la candidature d'Albin à la main d'Angèle.

On observera que la recomposition du personnage de Saturnin a pour effet de renforcer la place centrale du spectateur. Le naïf Saturnin découvre peu à peu des situations que le spectateur connaît déjà, et parfois depuis longtemps (la prostitution d'Angèle, le rôle d'Amédée dans l'enquête sur sa disparition, etc.). Ce décalage entre le savoir surplombant du

spectateur et la naïveté du personnage est source de quiproquos, parfois comiques, parfois mélodramatiques (comiques quand Saturnin ne comprend pas la situation, mélodramatiques quand il finit par la comprendre).

L'égarerait-elle parfois, la naïveté de Saturnin le préserve de la contamination urbaine. Il ne voit pas le mal et, quand il l'a enfin découvert, il est déjà prêt à pardonner. C'est qui qui est le plus proche de la vérité des valeurs de la terre patriarcale.

Tel qu'il se constitue à travers Angèle, le cinéma de Pagnol n'ouvre pas sur une théâtralisation de la vie (bien que l'action dramatique ménage de nombreux rebondissements) mais sur la recherche du naturel. En fait, c'est à une véritable naturalisation du système de valeurs auquel il adhère que Pagnol s'engage par les moyens du cinéma. Le cinéma est la forme d'écriture qui lui semble correspondre le mieux à sa conception du monde et à son projet dramatique. Bien entendu, une autre axiologie aboutirait rapidement à l'effondrement d'un tel cinéma.

Gérard Leblanc, 2010.

