

Les relations entre littérature et cinéma à travers trois

Auteur : Spirlet, Marie

Promoteur(s) : Denis, Benoît

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24548>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

Les relations entre littérature et cinéma à travers trois œuvres de Marcel Pagnol

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et Lettres
françaises et romanes, orientation générale à finalité didactique par

Marie SPIRLET

Recherches menées sous la direction de Monsieur Benoît Denis
Comité de lecture : Madame Nadine Henrard et Madame Justine Huppe

Année académique 2024-2025

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien au cours de l'élaboration et de la rédaction de ce mémoire.

Tout d'abord, j'aimerais remercier mon promoteur, Monsieur Benoît Denis, pour sa confiance quant au sujet, sa bienveillance, ses conseils et réflexions très enrichissantes. J'aimerais également le remercier pour l'ensemble de ses cours de littérature qui m'ont véritablement passionnée tout au long de mes études.

Ensuite, j'aimerais remercier les membres ma famille pour leur intérêt à l'égard de ce travail, leur soutien et leurs relectures mais également pour l'ouverture culturelle dont j'ai pu bénéficier et qui a su développer ma curiosité. Je tiens à remercier tout particulièrement mon grand-père qui m'a fait découvrir Marcel Pagnol et bien d'autres films.

Je tiens également à remercier les personnes qui m'ont particulièrement soutenue dans les derniers jours. Premièrement, mon ancienne professeure de français pour son aide précieuse dans la relecture de ce travail mais aussi pour son cours de français qui a confirmé mon envie d'entreprendre ces études. Ensuite, j'aimerais souligner le soutien que m'ont apporté mes amis, et singulièrement Carla et Florence, chaque jour de cet été studieux.

Je terminerai par adresser mon dernier remerciement à la personne à qui je dédie ce mémoire, ma grand-mère. Diplômée de philologie romane, elle m'a transmis sa passion pour le langage et la littérature. Je la remercie pour les histoires qui ont bercé mon enfance et pour nos échanges sur nos lectures. Toujours près de moi en pensées, elle n'a jamais été loin de ce mémoire.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PREMIER CHAPITRE : <i>MARIUS</i> ET <i>FANNY</i> DANS LA TRILOGIE MARSEILLAISE	5
1. Introduction	5
2. Marcel Pagnol, un entrepreneur	7
3. Le théâtre filmé, une crise identitaire pour le septième art	8
3.1. Le bouleversement du parlant	8
3.2. Entre théâtre filmé et filmer le théâtre	10
3.3. Les différents traits définitoires du théâtre et du cinéma	11
3.3.1. Une différence ontologique, l'espace énonciatif	11
3.3.2. Des traits communs, une exploitation différente	13
3.3.2.1. La narration	13
3.3.2.2. Les dialogues	14
3.3.2.3. L'image	16
3.3.2.4. Le son, la musique	18
4. Le cinéma de Pagnol	18
4.1. Un théâtre trop à l'étroit	20
4.2. La primauté du verbe	21
5. <i>La Trilogie Marseillaise</i>	23
5.1. Une lutte auctoriale	23
5.2. <i>Marius</i>	26
5.2.1. L'incipit	26
5.2.2. Une intrigue renforcée	28
5.2.3. Le jeu de la manille	29
5.3. <i>Fanny</i>	30
5.3.1. Une intrigue sérielle	30
5.3.2. Les extérieurs	32
5.3.3. Un pathos appuyé	33
6. Conclusion	37
DEUXIÈME CHAPITRE : <i>LA FEMME DU BOULANGER</i> ADAPTATION OU APPROPRIATION ?	41
1. Introduction	41
2. Les Films Marcel Pagnol	42
3. Un choix avisé	44
3.1. La littérature	44

3.2. Les gioniques	45
4. L'écriture romanesque à l'écran	46
5. Jean Giono	49
5.1. Deux auteurs provençaux	49
5.2. Un lectorat différent	50
5.3. <i>La Femme du boulanger</i>	50
5.3.1. Une épopée du pain	50
5.3.2. Les dialogues	51
6. La version de Pagnol	52
6.1. Une nouvelle comme point de départ	52
6.2. L'imaginaire	53
6.2.1. Les acteurs	53
6.2.2. L'accent	55
6.3. La narration	59
6.3.1. La densité psychologique	59
6.3.2. Le thème	59
6.4. Une tragi-comédie	61
6.5. Les personnages	61
7. Un film à lire	66
7.1. Un objet hybride	66
7.2. Le cas Pagnol	67
7.3. Une auctorialité bousculée	69
8. Un grand procès littéraire	69
9. Conclusion	71
TROISIÈME CHAPITRE : L'EAU DES COLLINES UN CAS DE NOVELLISATION	73
1. Introduction	73
2. Marcel Pagnol pendant la guerre	74
3. Le cinéma au pays des immortels	75
3.1. Un candidat idéal	76
3.2.1. Une Académie chamboulée	77
3.2.2. Un besoin de nouveauté	77
3.2.3. Un rayonnement pour la France	78
4. Manon des sources et la fin d'une époque	79
4.1. Le cinéma de qualité	79
4.2. Une production onéreuse	79

4.3. Un film bien trop long	80
4.4. Pagnol arrête le cinéma	82
5. La novellisation	83
5.1. Une adaptation à l'envers ?	83
5.2. Un genre populaire	84
5.3. La novellisation littéraire	85
6. <i>L'Eau des collines</i>	86
6.1. Un diptyque	87
6.1.2. L'énoncé	87
6.1.3. Les personnages	89
6.2. Un mélodrame	92
6.3. Connotation et dénotation	94
7. L'adaptation de Claude Berry	95
8. Conclusion	96
CONCLUSION GÉNÉRALE	97
BIBLIOGRAPHIE	99

Introduction générale

Lorsqu'il n'était encore qu'un enfant, Marcel Pagnol aurait dit à son père qu'il rêvait d'être millionnaire¹. Cet auteur du grand public à la recherche du succès est majoritairement absent de la recherche universitaire. Ce manque d'intérêt se justifie par sa popularité, souvent opposée à la qualité littéraire, et par son caractère inclassable. Il n'a eu de cesse de partir à la conquête des médias : le théâtre, le cinéma, le roman. Cette diversité lui confère une grande singularité mais complexifie également l'établissement d'une typologie au sein de son œuvre. Pagnol ne s'illustre pas dans un domaine particulier mais à travers des œuvres qui parcourent les différents genres littéraires.

De son vivant, hormis la critique cinématographique qui réalise des articles lors de la sortie des films du cinéaste, aucun chercheur ne s'est penché sur son travail. La théorisation de son œuvre a donc incombé à l'auteur même. En 1947, Pagnol écrit, *Notes sur le rire* et, en 1966, *Cinématurgie de Paris*². Cependant, peu de temps après la mort de Pagnol, en 1974, Claude Beylie publie *Marcel Pagnol* dans « Cinéma d'aujourd'hui ». Dans cet ouvrage il évoque les différentes caractéristiques du cinéma de Pagnol qui ne peut rester bien loin de la littérature. Beylie fait état des adaptations de Marcel Pagnol autant que de ses réalisations originales.

Si la recherche universitaire considère de plus en plus les œuvres de l'auteur, elle le fait majoritairement au regard de sa carrière de mémorialiste. L'imaginaire collectif qui entoure cette personnalité est fréquemment associé aux romans qui racontent sa vie : *Les Souvenirs d'enfance* qui comporte *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*, ainsi que *Le Temps des secrets* et *Le Temps des amours*. De nombreuses biographies voient le jour. Raymond Castans sera un de ses grands biographes avec à son actif : *Marcel Pagnol m'a raconté* (1975), *Il était une fois Marcel Pagnol* (1978) et *Marcel Pagnol* (1987). Le

¹ DEHAYES (Thierry), « Les deux Provence de Pagnol et Giono » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 3/4, France Culture, 28 avril 2021 [Première diffusion : le 11 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/les-deux-provence-de-pagnol-et-giono-7100095> [consulté le 20 juillet 2025], 14'34''.

² DEHAYES (Thierry), *Pagnol adaptateur*, Université du Maine, 1999, [en ligne], URL : <https://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [télécharger le 3 août], p. 3.

succès des adaptations d'Yves Robert en 1990 n'a fait qu'accroître la représentation collective. Les mémoires de Pagnol expliquent que bon nombre de chercheurs justifient les différents choix de l'auteur par des événements biographiques³.

Dans les recherches contemporaines, trois universitaires – Karine Hann, Marion Brun, Thierry Dehayes – se spécialisent sur Marcel Pagnol et ouvrent son étude à d'autres considérations que celles de ses souvenirs d'enfance.

Dans *Marcel Pagnol, un autre regard*, Karin Hann réalise non pas une biographie de Pagnol mais une biographie de son œuvre. Traversant la carrière de l'auteur, de son théâtre à ses romans en passant par son cinéma et ses essais, Karine Hann souhaite dégager des systémiques. Regrettant la pauvreté des études universitaires sur le sujet, elle fait ressortir des œuvres de Marcel Pagnol des traits stylistiques exemplaires et n'hésite pas à les mesurer à Marcel Proust.

Marion Brun, quant à elle, étudie Pagnol sous le regard de la dichotomie « qualité et succès » dans son ouvrage *Marcel Pagnol, classique-populaire* publié en 2019 et dans sa thèse défendue en 2017 *Marcel Pagnol, un « illustre méconnu » : réflexions sur les valeurs d'une œuvre littéraire et cinématographique* où elle met en exergue l'ambivalence de l'auteur, académicien et cinéaste populaire, notamment à travers le transfert d'une œuvre d'un média à l'autre.

Pour finir, dans sa thèse *Marcel Pagnol adaptateur*, Thierry Dehayes parcourt les différentes adaptations que Pagnol réalise afin d'approfondir les traits caractéristiques de l'ensemble de ses œuvres. Il tente non seulement de faire ressortir les dynamiques qui traversent chacune de ses adaptations mais également de les relier avec celles de ses autres œuvres, qu'elles soient théâtrales, cinématographiques ou romanesques. Thierry Dehayes utilise les rapports entre littérature et cinéma pour enrichir les réflexions sur l'ensemble des œuvres de Marcel Pagnol. Dans ce travail, Thierry Dehayes n'aborde que les adaptations d'autrui : Zola, Daudet et bien sûr Giono. Il ne se concentre pas sur les cas d'autoadaptation. Bien qu'elle appréhende l'ensemble des auteurs que Pagnol adapte, cette thèse se concentre davantage sur les œuvres de Giono.

³ *Ibid.*, pp. 2-7.

Ce mémoire a pour ambition d'enrichir modestement le champ de recherche très large des relations entre littérature et cinéma. À travers trois œuvres d'un auteur qui présente de sérieuses singularités du point de vue l'interpénétration de ces deux domaines artistiques, ce travail a pour but d'explorer leurs relations qui ont déjà été grandement abordées par André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma*, par Jean-Marie Clerc dans *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, et par Jean Cléder dans son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives* ainsi que par bien d'autres chercheurs dont ce mémoire ne saurait dresser la liste exhaustive.

Au-delà de représenter l'un des trois temps de Marcel Pagnol définis par Marion Brun (la période théâtrale, la période cinématographique et la période romanesque)⁴, chacune des œuvres analysées dans ce mémoire – *La Trilogie Marseillaise*, *La Femme du boulanger*, *Manon des sources* – fait état d'une problématique au sein des relations entre littérature et cinéma.

Le premier chapitre de ce mémoire se penchera sur le cas de l'autoadaptation de *Marius* et *Fanny* au sein de *La Trilogie Marseillaise*. À travers cette œuvre qui marque le passage de Marcel Pagnol au cinéma, ce travail abordera les conséquences du cinéma parlant sur les rapports entre littérature et cinéma. Il approfondira également les spécificités de l'adaptation du théâtre au cinéma.

La deuxième partie de ce travail concerne la période durant laquelle Pagnol est exclusivement cinéaste. La considération de l'industrie cinématographique de Pagnol permettra de distinguer les différences sociologiques entre littérature et cinéma. L'adaptation de *La femme du boulanger* de Giono appréhendera le processus de transfert d'une matière romanesque à une matière cinématographique. Il révélera également le problème auctorial qu'engendre le phénomène d'adaptation.

Le dernier chapitre éclairera le concept méconnu de la novellisation à travers le film *Manon des sources* que Pagnol a lui-même mis en roman. Il développera également

⁴ BRUN (Marion), *Pagnol classique-populaire* dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 29 avril 2021 [Première diffusion : le 12 mars 2020], [en ligne], URL : [Pagnol classique-populaire : épisode 4/4 du podcast Connaissez-vous Marcel Pagnol ? | France Culture](#) [consulté le 3 août 2025].

son retour à la littérature et approfondira l'analyse de l'exploitation des différents médias chez Marcel Pagnol.

Ainsi, à travers trois œuvres d'un même auteur, ce mémoire fera état de trois types d'adaptation, de trois médias d'exploitation – théâtrale, cinématographique et romanesque – ainsi que de trois questionnements sur le rôle d'auteur : l'auteur au sein d'une production collective (le cinéma), l'auteur face à l'œuvre d'autrui, l'auteur et le geste créatif.

Premier chapitre : *Marius* et *Fanny* dans La Trilogie Marseillaise

Comment théâtre et cinéma s'influencent-ils ?

1. Introduction

Au détour du théâtre, des dramaturges français des années trente se lancent dans l'entreprise cinématographique. Bien plus qu'un changement de trajectoire pour ces personnalités, leur arrivée provoque une crise identitaire dans ces deux domaines dès lors mis en concurrence. Si le grand écran se met à parler, comment se différencie-t-il de la rampe ? Si l'on peut écouter des vers au prix d'une place de cinéma, pourquoi aller au théâtre ? Au cœur de ces interpénétrations, les théoriciens de ces frères ennemis s'accordent sur la nécessité de rééclaircir les caractéristiques de leurs frontières perçues comme bafouées par des outsiders tels que Pagnol.

Ce dernier, avide de succès, sera une des figures de proue de cette quête du texte dans le cinéma français. Son cinéma soulignera le brouillard que la révolution du parlant vient jeter sur les relations établies entre littérature et cinéma. *Marius* et *Fanny*, d'abord écrits pour le théâtre avant d'être adaptés au cinéma, permettent de questionner les différents rapports existant entre théâtre et cinéma à travers un regard nouveau, celui de l'autoadaptation. Du fait de la double position de Pagnol, de ses multiples statuts – dramaturge, scénariste, théoricien, producteur – au sein des productions de *Marius* et *Fanny*, elles apparaissent comme un terrain propice à l'analyse des forces d'opposition, mais aussi de résonance entre ces deux médias. Si ce travail n'appréhende pas l'ensemble de la trilogie, c'est en raison des différences quant à la genèse de ces films.

La Trilogie Marseillaise n'a de sens que rétrospectivement. Pagnol, n'ayant, au départ, aucunement l'idée de construire un projet d'une telle envergure, crée une fresque marseillaise qui, en filigrane, vient mettre en exergue un parcours transmédiatique.

En 1929, c'est uniquement pour les planches que Pagnol écrit *Marius* : l'histoire d'un jeune garçon de café marseillais tiraillé entre son rêve de voyages et ses amours. Jusqu'alors, Pagnol n'est qu'un homme de théâtre. Ensuite, intrigué par le cinématographe, il entreprend de se former à ces nouvelles technologies révolutionnaires

dans les studios de la Paramount. C'est encadré par ces derniers et aux côtés du réalisateur Alexandre Korda qu'il entreprend l'aventure du grand écran.

Si l'analyse imbriquée des deux états de l'œuvre trouve sa place au sein de ce travail, bien que le film soit produit et réalisé par d'autres, c'est grâce au cadeau de Robert T. Kane, le producteur de *Marius*. Il permettra à Pagnol d'être partie prenante de ce projet à toutes les étapes de la préparation du film. Pagnol aura notamment le privilège de sélectionner les acteurs de son choix – ce qui lui permettra de garder ceux du théâtre – mais aussi de superviser le montage final, lieu véritable de la création d'un film. Robert T. Kane convaincra également Pagnol de travailler avec Alexandre Korda. Cette collaboration sera très heureuse pour Pagnol. Il apprendra à Korda le poids des dialogues et ce dernier lui enseignera la portée d'une image. Aucun des plans proposés par Korda ne sera tourné sans l'accord de l'auteur. Les choix seront pris à deux. Cette opportunité octroyée à Pagnol le rendra coordinateur de la réalisation de l'adaptation. De nombreux ouvrages ne mentionnent d'ailleurs que très peu le nom de Korda.

En 1931, l'adaptation au cinéma de *Marius* est un franc succès et fige ainsi, au sein du septième art, l'œuvre théâtrale de Pagnol. L'adhésion du public et la fin ouverte de *Marius* invitent Pagnol à imaginer la suite : l'histoire de Fanny se trouvant fille-mère après le départ de Marius. D'abord montée au théâtre, il ne faudra pas longtemps avant qu'une adaptation de la pièce soit lancée. La Paramount, croyant le filon épuisé, cède ses droits. C'est aux côtés du réalisateur Marc Allégret que Pagnol décidera alors de se retrouver maître de la machinerie en co-produisant lui-même son adaptation à l'aide du financement accordé par Roger Richebé.

C'est quatre ans plus tard qu'il décidera de tourner, seul derrière la caméra, le troisième volet du triptyque marseillais, *César*, qui conte le parcours de Césario, l'enfant de Marius et Fanny, qui apprend la vérité sur son père et souhaite le retrouver¹. Étant donné le succès des deux précédents volets et la célébrité des acteurs, « mieux valait faire

¹ BEYLIE (Claude), « Marcel Pagnol » dans *Cinéma d'aujourd'hui*, n°80, Paris, Seghers, 1974, pp. 45-58.

l'économie d'une pièce² ». Lorsque l'industrie aspirante du cinéma est actionnée, faut-il revenir à la tournée des théâtres ?

Ainsi, comme le confirme le dernier volet, cette fresque marseillaise marque le virage de Pagnol vers le cinéma. Ce changement de trajectoire sera l'objet de ce premier chapitre. Après une brève introduction consacrée à Marcel Pagnol, la mise en tension du cinéma et du théâtre sera abordée de manière globale afin de dégager les critères qui seront appliqués à l'analyse spécifique de *Marius* et *Fanny*. Loin d'être exhaustif sur les rapports entre ces deux domaines, ce chapitre n'a d'autre ambition que de faire dialoguer théâtre et cinéma au sein de l'œuvre de Pagnol afin d'exemplifier de riches réflexions sur le sujet et espérer les servir.

2. Marcel Pagnol, un entrepreneur

Comme ses œuvres peuvent en témoigner, né au milieu des massifs provençaux à Aubagne en 1895, Pagnol est un enfant du Midi. Ses souvenirs d'enfance bercés par la rumeur du port de Marseille viendront teinter ses récits d'une couleur toute particulière.

Fort d'une licence en anglais, Pagnol commence sa vie d'adulte en tant que professeur des collèges. Cette formation académique le pousse à se diriger, dans un premier temps, vers des genres considérés comme plus nobles que la comédie dans le champ littéraire. Ainsi, c'est d'abord vers les tragédies mettant en scène des figures de l'Antiquité latine que Pagnol se tourne. Débarquant à Paris, aux côtés de Paul Nivoix, il s'essaie aux vaudevilles pour finalement aborder avec *Les Marchands de gloire* le genre qui lui permettra de s'illustrer, la comédie de mœurs, dans laquelle s'insèrent *Marius* et *Fanny*. Dans ces comédies, c'est l'observation de la société et de la vie quotidienne d'une frange de la population qui sont au cœur de la représentation.

En 1927, l'arrivée du parlant ébranle le monde du théâtre et ses dramaturges. C'est à la suite du visionnage du film *Broadway Melody* à Londres, en 1929, que Pagnol prend conscience des nouvelles opportunités du cinéma parlant³. Heureux de voir l'ère du muet

² *Ibid.*, p. 58.

³ CLERCQ (Chantal De), *Statuts social, littéraire et cinématographique de Marcel Pagnol*, Université de Liège, 1977, pp. 7-17.

et de son symbolisme idéographique révolu, Pagnol va se lancer à la conquête de cette nouvelle industrie qui laisse dorénavant une place de choix à l'esthétique du verbe. Production, réalisation, programmation, théorisation, rien ne sera délaissé par Pagnol. Après avoir fait ses premières armes avec *Marius* en 1931, c'est en 1933 que Pagnol crée la revue *Les Cahiers du film*, dans laquelle il explicitera sa vision du cinéma. La même année, fort d'un grand capital économique, il crée également sa propre société de production, *Les Films Marcel Pagnol*, qui prendra en charge l'ensemble de ses films, de la réalisation à la distribution⁴. C'est cette boulimie du septième art qui, comme le précise Bazin, fera de Pagnol le seul producteur/réalisateur libre d'avant-guerre⁵, précédant ainsi le cinéma d'auteur de la nouvelle vague.

Artiste de génie ou imposteur, Pagnol est aimé autant que déprécié. Cumulant de nombreux statuts, perçu comme un traître aux yeux des dramaturges ou comme un arriviste aux côtés des cinéastes, il ne laisse pas indifférent. Si Pagnol déplace sa focalisation de la rampe vers la caméra, c'est qu'il y voit la continuité de son art, de ses œuvres, de son entreprise. Bien plus que l'élargissement du public, c'est une multitude de possibilités qui s'ouvrent aux dramaturges et comédiens. Délestés des difficultés sonores et spatiales de la salle de spectacle, ceux-ci pourront se concentrer sur leur incarnation. Les auteurs, quant à eux, pourront transposer leur histoire où bon leur semble et n'auront pas besoin de morceler leurs pièces en actes⁶.

3. Le théâtre filmé, une crise identitaire pour le septième art

3.1. Le bouleversement du parlant

Le septième art connaît un grand bouleversement au commencement des années trente, le cinéma sonore, la synchronisation de la voix et de l'image. La mise en voix de l'image crée un véritable questionnement identitaire pour le grand écran. Ce bouleversement met en tension théâtre et cinéma qui, jusqu'alors, possédaient chacun leurs domaines respectifs. Lorsque le choc du parlant survient, les théoriciens du septième

⁴ BEYLIE, *op. cit.*, pp. 18-20.

⁵ BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011 [1985], p. 184.

⁶ CLERQ, *op. cit.*, pp. 16-17.

art qualifient la période du muet de « cinéma pur » en raison de l'autosuffisance de l'image au sein du récit qui se voit, dès lors, évincé par le poids des mots.

En effet, le film se pensait et se construisait à travers l'image qui imposait ses règles et ses caractéristiques. Le film, n'ayant d'autre langage que celui de l'art plastique, transmettait ses idées par des relations symboliques établies entre les images⁷. Ainsi, lorsque le cinéma se met à parler, c'est tout un système de création qu'il faut repenser. Contraint d'adhérer aux nouvelles technologies, il doit repenser la place de son format ontologique, l'image, et l'insertion d'un nouveau paramètre, la parole.

Les débuts tâtonnants de ce nouveau cinéma sont marqués par l'adaptation de nombreuses pièces de théâtre à l'écran. Tout d'abord, cela permet de résoudre la question de l'inspiration. Les pièces donnent aux cinéastes une histoire à raconter ainsi que des dialogues à déclamer, au grand dam de la critique. Ensuite, l'autorité culturelle et textuelle de la dramaturgie permet également de solutionner le problème de reconnaissance du cinéma, considéré comme art mineur. En effet, le cinéma, ce cadet d'un demi-siècle, dès lors mis en concurrence avec le théâtre et ce faisant avec la littérature, craint de se retrouver subordonné aux domaines inflexibles de la littérature et des arts du spectacle. Le parlant, ouvrant les portes de l'esthétique du verbe, donne lieu à de multiples adaptations qui amenuisent peu à peu la singularité du cinéma contraint d'user de la substance de ses grands frères.

Cependant, si le parlant bouleverse le cinéma il en va de même pour le théâtre. Bien que ce dernier ne voie pas son ontologie questionnée, sa subsistance en parallèle du cinéma semble soudain dérisoire. Le théâtre, privé de toute une série de ses spectateurs qui se tournent vers ce nouvel art populaire, manque de rentabilité. Les dramaturges, afin d'agrandir leur public, mais aussi de conserver celui déjà durement gagné, se contraignent à considérer le cinématographe. Cependant, si certains puristes des planches ne souhaitent pas se confronter au septième art qu'ils jugent mineur, les cinéastes chevronnés voient d'un mauvais œil tous ces dramaturges qui tentent de se réinventer cinéastes.

⁷ BAZIN, *op. cit.*, p. 65.

Ainsi, bien qu'au départ « théâtre filmé » n'avait pour seul objectif que de désigner les adaptations de pièces au cinéma, cette appellation se voit rapidement accablée d'une connotation péjorative.

Pour de nombreux cinéastes et théoriciens, le théâtre filmé revient à réaliser une œuvre qui ne peut se revendiquer théâtrale ou cinématographique. Les cinéastes et critiques du septième art, comme Bazin, répondent au mépris des dramaturges en soulignant leur incompetence et la destruction, ainsi engendrée, de leurs œuvres théâtrales. En effet, les réalisateurs, mélangeant ces deux arts, perdraient les codes du théâtre tout en n'exploitant pas suffisamment le potentiel du cinéma⁸. Philippe Soupault disait d'ailleurs à ce sujet : « Le cinéma qui se contente de contrefaire le théâtre est un infirme volontaire »⁹.

3.2. Entre théâtre filmé et filmer le théâtre

Le cinéma des dramaturges des années trente ne constitue pas un modèle de virtuosité cinématographique, cependant, il permet d'interroger les traits définitoires des différents domaines et d'analyser les différentes transformations nécessaires à une adaptation. Le cinéma de Guitry, parangon de théâtralité – nom donné pour désigner l'ensemble des marques de résurgence de la représentation scénique au sein du cinéma¹⁰ – met en exergue l'appauvrissement des particularités du cinéma par une faible considération de ce dernier.

C'est à travers sa formule « théâtre en conserve » que Guitry appréhende la caméra comme moyen de diffusion. Considérant le cinéma comme du théâtre refroidi – le spectateur regarde une scène qui a été jouée bien avant et en quelques minutes seulement¹¹ – il n'use pas ou peu des différentes possibilités que le cinéma aurait à offrir. Toutefois, nonobstant les réalisations de Guitry multiplient les références théâtrales à

⁸ SHI (Yeting), *L'adaptation des pièces comiques de théâtre français au cinéma*, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2015, [en ligne], URL : <https://theses.hal.science/tel-01224501v1> [téléchargé le 12 mars 2025], pp. 5-19.

⁹ BEYLIE (Claude), dir., *Une Histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000, p. 60 [in] *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ GRÉGOIRE (Mélanie), *La théâtralité cinématographique et ses particularités modernes*, Université de Liège, 2004, p. 7.

¹¹ GUITRY (Sacha), *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1984, p. 63 [in] *Ibid.*, p. 86.

l'aide de plans fixes ou encore de monologues inchangés¹², constituent-elles des captations de ces pièces ?

Cette question, dérisoire en apparence, permet, en réalité, de s'interroger sur les caractéristiques du cinéma qui diffèrent de la simple captation d'images. C'est en examinant les caractéristiques de la caméra et du cinéma par le biais de la représentation théâtrale que l'on pourra s'approcher des traits définitoires des différents arts – de la difficulté d'une adaptation – et comprendre ainsi leurs interpénétrations au sein de cet exercice fastidieux.

La caméra postule une subjectivité, un regard porté sur un élément en particulier. Lors d'une captation théâtrale, cette subjectivité peut engendrer la frustration du spectateur qui ne peut plus profiter du luxe qu'offre le regard englobant du théâtre. La caméra, qui 'photographie' la pièce, dirige et isole, selon les observations du caméraman, le regard du spectateur vers des éléments précis à l'intérieur d'un tout unifié qui fait sens. En revanche, au cinéma, la caméra porte le regard du spectateur vers des éléments bien précis pour faire sens¹³. Si au cinéma la subjectivité de la caméra ne peut être considérée comme un outil mais comme une fin en soi, alors les adaptations cinématographiques du théâtre doivent se transformer si elles ne veulent pas perdre sur les deux tableaux¹⁴. Une adaptation doit être précédée de réflexions sur l'essence et les exploitations différentes des domaines mis en corrélation. Dans le cas de l'adaptation du théâtre vers le cinéma, la question, du fait de leur grande similitude, apparaît plus ambiguë que l'adaptation d'un roman au cinéma¹⁵.

3.3. Les différents traits définitoires du théâtre et du cinéma

3.3.1. Une différence ontologique, l'espace énonciatif

L'ontologie du théâtre dont découlent les différentes exploitations des caractéristiques communes réside dans l'espace énonciatif. Au théâtre, l'espace fictionnel de l'histoire jouée se trouve englobé dans un espace socio-matériel partagé par les

¹² *Ibid.*, p. 137.

¹³ HELBO (André), *L'adaptation du théâtre au film*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 30-40.

¹⁴ BAZIN, *op. cit.*, pp. 138-140.

¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

spectateurs et les acteurs. Le lieu entraîne une restriction de l'espace fictionnel qui, bien souvent, ne peut se limiter qu'à un seul tableau. Ainsi, l'espace socio-matériel est le même pour l'énonciateur et l'énonciataire. Cet environnement commun entraîne alors des échanges implicites, entre les deux composantes séparées par le quatrième mur, sans lesquels le monde fictionnel de la pièce ne pourrait s'imposer.

Par conséquent, le théâtre se définit, avant tout, par la présence d'un public. Ce public participe à la non-reproductibilité de la pièce. Une pièce de théâtre ne sera jamais jouée exactement de la même façon d'un soir à un autre. Du fait de la vision directe des spectateurs, les diverses réactions du public influencent les comédiens et par cet effet, la pièce. De plus, sollicité dans l'élaboration de l'intrigue, le public devient une composante de cette dernière¹⁶. Les personnes de la salle sont directement impliquées dans l'élaboration de l'intrigue, car elles doivent notamment être capables d'imaginer une série d'éléments tels que le passé des personnages ou encore l'espace auquel ils n'ont pas accès afin de compléter l'intrigue qui ne comprend que peu d'éléments explicatifs du fait des contraintes techniques limitant notamment la pièce à un seul lieu. Le théâtre constitue un jeu, un monde dans lequel le spectateur éclairé accepte volontairement de rentrer, là où le cinéma le placera dans une position passive. Le spectateur doit accepter de rentrer dans la superficialité de la pièce, engendrée par la structure du théâtre (les coulisses, la rampe, la présence physique des acteurs), pour que la fiction puisse exister¹⁷. L'espace énonciatif du cinéma, du fait de sa distanciation avec le spectateur, engendre la passivité de ce dernier et réclame donc un plus grand réalisme. Si le spectateur du théâtre doit considérer la superficialité de la pièce pour entrer dans la fiction, le spectateur au cinéma ne doit pas prendre conscience de la production cinématographique, auquel cas il sortira de la diégèse qui se veut mimétique.

Comme expliqué précédemment, l'espace du théâtre permet également une pluralité des regards là où, au cinéma, la caméra imposera sa focalisation. La restriction des éléments scéniques implique que chaque élément présent sur les planches se voit chargé d'une plus grande importance qu'au cinéma. Un élément scénique ne peut être laissé au hasard, car il peut constamment attirer le regard d'un ou de plusieurs spectateurs.

¹⁶ HELBO, *op. cit.*, pp. 50-52.

¹⁷ BAZIN, *op. cit.*, p. 160.

Ainsi, une captation perdra toujours une part de l'unité que les différents auteurs de la pièce – dramaturge, metteur en scène, scénographe - ont élaborée soigneusement.

L'opposition entre théâtralité et filmité qu'établit André Helbo dans son ouvrage *L'adaptation du théâtre au film* repose principalement sur la différence intrinsèque liée à l'espace énonciatif. Cette dernière engendrera une exploitation différente des traits que le théâtre et le cinéma partagent¹⁸. C'est la considération de ces similitudes et de leurs exploitations singulières qui permettra de situer le cas de l'autoadaptation de Pagnol dans le champ plus large des rapports entre théâtre et cinéma. Cette réflexion permettra également de comprendre les réactions qu'a suscitées l'arrivée des dramaturges dans le monde du cinéma.

3.3.2. Des traits communs, une exploitation différente

3.3.2.1. La narration

Contrairement au théâtre et à son espace énonciatif restreint, le cinéma peut situer le drame dans divers lieux. Les différentes scènes sont tournées à différents endroits et à différents moments avant de pouvoir former un tout grâce au montage. Ainsi, bien que le scénario soit une ébauche du film en devenir, la construction du film et, par conséquent de la narration qui va lier les scènes, se déroule lors du montage¹⁹. Le spectateur passif devant le grand écran ne doit pas être sollicité pour construire l'intrigue comme au théâtre, mais doit assister au déploiement de cette dernière.

Un film constitue donc, dans un premier temps, une multitude de scènes autonomes qui n'existent que pour elles-mêmes. Par conséquent, la pertinence de la scène est très importante. Au-delà du rapport sémantique qui sera établi lors de l'association du montage, une scène doit pouvoir constituer une petite unité dramatique. De plus, les contraintes temporelles et économiques d'un film amplifient cette nécessité.

Ensuite, l'enjeu du réalisateur, monteur, sera de mettre en relation ces différentes unités dramatiques afin qu'elles puissent établir des rapports les unes envers les autres.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 50-59.

¹⁹ REYNAUD (Isabelle), *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 30-31 et p. 82.

Une scène dans un film doit constituer un enjeu pour celle qui la précède ou celle qui lui succède²⁰.

La narration singulière du grand écran constituera un des enjeux de ce travail. Il s'agira de questionner les changements qu'elle a pu engendrer au sein d'une adaptation. D'une part, l'analyse des changements de la structure de la narration aura un impact sur la réception de l'intrigue par le spectateur, mais d'autre part, ces macro-changements provoqueront inévitablement des micro-changements sur les dialogues du fait que les personnages pourront ou non savoir.

3.3.2.2. *Les dialogues*

Le théâtre, genre discursif de la littérature, consacrera une place particulière au langage. La valeur du texte d'une pièce exercera inévitablement un impact sur la valeur de l'œuvre. Le cinéma quant à lui, par souci de réalisme, usera majoritairement des dialogues dans une visée narratologique, réaliste, plus qu'esthétique²¹. En fonction des scénaristes, ils seront peu ou prou exploités. L'adaptation et particulièrement celle sur base du théâtre, en raison de la similitude discursive, met en exergue les différences relatives à l'usage des dialogues. Le film, peut-il correspondre au cinéma en gardant l'ensemble des dialogues ? Peut-il les changer sans trahir la pièce ?

Avant de se lancer dans une analyse sur la conservation du texte, il est important de souligner que les contraintes temporelles d'un film, qui doit durer environ nonante min, influencent cette conservation partielle ou entière du texte original. Cependant, il n'en demeure pas moins que ces contraintes entraînent des choix stylistiques, narratologiques ou encore avant-gardistes. Un auteur, par les décisions qu'il prendra, se rapprochera ou s'éloignera de l'œuvre-source²². Sa réalisation véhiculera, involontairement ou non, un message sur l'œuvre originale, mais aussi sur sa conception du septième art. Une pièce dont le texte est entièrement conservé peut donner un film jugé mauvais en raison d'une ignorance des procédés cinématographiques. Un film à l'image des réalisations de Guitry démontrera une prédominance du théâtre chez le

²⁰ *Ibid.*, pp. 77-84.

²¹ BAZIN, *op. cit.*, pp. 138-139.

²² Ce mémoire utilisera cette orthographe pour insister sur le concept d'adaptation que ce mot composé véhicule.

cinéaste qui n'userait pas, intentionnellement ou non, des potentialités du cinéma. A contrario, une adaptation dont le texte change marque une prise de liberté de la part du cinéaste qui souhaite que son film s'autonomise par rapport à l'œuvre-source.

Ensuite, il est important d'interroger la réception de l'œuvre par l'auteur de l'adaptation. Habituellement, l'entière conservation des dialogues concerne l'adaptation de pièces classiques telles que *l'Avare* ou *le Malade imaginaire* dont l'autorité littéraire est incontestable. Cette fidélité à la virgule près permet de faire honneur, comme évoqué précédemment, à la beauté textuelle de ces œuvres. En revanche, les pièces modernes, quant à elles, bien qu'une esthétique fasse peu ou prou partie de leurs objectifs, n'impliquent pas les mêmes considérations. Ces pièces, moins ancrées dans un patrimoine culturel commun, sont susceptibles de plus d'interventions afin de servir le réalisateur du film.

Ces adaptations marquent l'indépendance du cinéma par rapport au théâtre. Il n'est plus là pour servir l'art qui l'a précédé. C'est notamment le cas de *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Renoir, où ce dernier fait une adaptation de la pièce de Feydeau dans laquelle il ne garde que les personnages et l'intrigue de la pièce originale. En revanche, lorsque le dramaturge se fait cinéaste de ses propres adaptations, comme Guitry, la caméra n'étant, pour lui, qu'un outil sophistiqué d'enregistrement, ce dernier sera sensiblement plus enclin à respecter son texte. Ainsi, son film *Désiré* (1937) conserva l'intégralité de son texte bien qu'il comprenne de longs monologues²³.

Ensuite, comme expliqué *infra*, le déploiement de la narration diffère de la scène à l'écran. Afin de garantir une cohérence, le changement éventuel de l'ordre des scènes impliquera un changement des dialogues. De plus, bien que le parlant bouleverse l'omnipotence de l'image, le cinéma n'en demeure pas moins un art visuel. L'image valant, à certains égards, mieux que mille mots, elle vient se substituer à bon nombre de répliques permettant initialement de faire avancer l'intrigue ou de placer un décor auquel le spectateur du théâtre n'a pas accès. Ainsi, la conservation de l'ensemble des dialogues

²³ SHI, *op. cit.*, pp. 120-130.

impliquera un moindre recours à l'image. L'adaptation est ainsi le lieu d'une lutte entre texte et image²⁴.

Cette primauté de l'image renvoie directement à un point clé du septième art : l'importance du réalisme. N'étant pas soumis aux difficultés de l'espace énonciatif commun, le film doit arriver à enfermer son spectateur à l'intérieur de sa diégèse et éviter tout ce qui pourrait l'en faire sortir. L'adaptation, à quelques exceptions près, ne pourrait, selon André Bazin, visiblement pas exister sans que l'un des arts en coexistence ne soit mis au service de l'autre. Que ce soit une photographie de la pièce de théâtre dans un cas ou l'adaptation du texte aux exigences cinématographiques dans l'autre cas, ces conjonctures n'aboutiraient qu'à la destruction des différents domaines mis en corrélation.

Dans le décor fort de dramatisation construit par les possibilités cinématographiques, le texte semble perdu, factice. Le réalisme du cinéma se confrontant à la superficialité de la théâtralité souligne l'irréalité de la pièce qui en devient grotesque. Pour qu'une telle adaptation soit réussie il faudrait que la théâtralité ne soit pas cachée, mais bien présente, qu'elle serve le cinéma²⁵. André Bazin dit d'ailleurs à ce sujet : « Le sujet de l'adaptation n'est pas celui de la pièce, c'est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique²⁶ ».

3.3.2.3. *L'image*

Au théâtre, ce que les spectateurs voient ne suffit pas à la compréhension de la pièce. Au début du parlant, de nombreux théoriciens du cinéma ont déploré la perte de l'essence du septième art, l'image. Le cinéma contrairement au théâtre est avant tout visuel. La parole l'a détourné des possibilités de l'image auto-suffisante des films muets. L'exemple le plus parlant réside sans doute dans la présence du son au sein de ceux-ci. Dans son ouvrage *Lire et écrire un scénario*, Isabelle Raynauld soutient la thèse selon laquelle les scénaristes devraient s'émanciper des nouvelles technologies afin de revenir à la sonorité visuelle des premiers temps. Bien que le cinéma fût muet, cela ne signifiait pas qu'il n'était pas sonore. Le son apparaissait simplement différemment. Lorsqu'un

²⁴ *Ibid.*, pp. 72-74.

²⁵ BAZIN, *op. cit.*, pp.135-142.

²⁶ *Ibid.*, pp. 169-170.

personnage frappait à une porte et que d'autres se levaient pour aller lui ouvrir, le spectateur était en mesure d'imaginer le son. Cet état oxymorique du muet sonore devrait être un exemple, selon Raynald, de la nécessité d'utiliser le son et la parole avec parcimonie et pertinence. Trop de cinéastes rempliraient leurs films de dialogues superflus²⁷. Le caractère littéraire de l'œuvre-source complexifie ce rapport au texte.

Les différents analystes du scénario défendent la prédominance de l'image. Si le scénario de film se présente sous la forme d'un texte, c'est par la seule contrainte matérielle. Il est donc essentiel de veiller à ne pas se faire avoir par les codes de l'écrit dans la construction d'un film. Le scénario, élément sur lequel la production va décider de miser de l'argent, doit garantir un produit encore inexistant, le film²⁸.

La difficulté de l'adaptation résiderait ainsi dans le transfert d'une matière textuelle à une matière visuelle. Du fait de ses caractéristiques descriptives, l'adaptation d'un roman paraît plus simple qu'une pièce dans laquelle l'image, par le biais d'une scénographie percutante, semble sinon absente du moins minoritaire.

Si les théoriciens du cinéma déplorent les productions dites de « théâtre filmé », c'est parce que les dramaturges ne perçoivent pas comment l'image pourrait servir leur œuvre. Ils se contentent de retirer des dialogues descriptifs – annonce d'une personne en train d'arriver – par une image de l'action. S'ils en avaient conscience, les images pourraient mettre en lumière des états particuliers difficilement transposables au théâtre comme le rêve ou le conflit intérieur et, par conséquent, apporter une plus-value à l'œuvre-source.

En effet, le pouvoir suggestif de l'image permet de construire l'intrigue et le suspense en se basant sur les éléments qui sont implicitement transmis aux spectateurs. En une image, le spectateur pourrait comprendre bien plus d'éléments en un temps beaucoup plus court.

Ensuite, contrairement au théâtre, le montage permet de voir différents lieux et temps simultanément. En diversifiant les points de vue, le réalisateur peut ainsi jouer avec les connaissances du spectateur – éventuellement plus importantes que celles des

²⁷ RAYNAULD, *op.cit.*, pp. 159-164.

²⁸ *Ibid.*, pp. 30-34.

protagonistes – mais également avec le pouvoir symbolique du parallélisme produit²⁹. Ce mécanisme renvoyant à la construction séquentielle du film fait état du pouvoir idéologique du procédé d'association d'images, omniprésent au temps du muet³⁰.

3.3.2.4. *Le son, la musique*

Au-delà des dialogues, le son, la musique contribuent à l'apport suggestif des images. Ils permettent d'instaurer une ambiance et d'impacter le spectateur. Au théâtre, la musique doit être utilisée avec parcimonie, car elle ne peut prendre le pas sur les dialogues. Forte de suggestivité, elle permet aussi bien d'accentuer le côté dramatique que le côté comique. La musique, peu ou prou en harmonie avec le caractère du personnage qu'elle accompagne ou la charge émotionnelle de la scène, provoquera des effets différents sur le spectateur. Elle peut aussi bien préfigurer, amplifier ou contrarier le sentiment transmis par l'image³¹.

Par conséquent, le son et la musique représentent également les diverses pistes de potentialités du cinéma présentées par les différents théoriciens du septième art. Si ces caractéristiques permettent de faire honneur à l'art cinématographique, elles contribuent également à l'indépendance du théâtre vis-à-vis de ce dernier. C'est en explorant les pistes d'exploitation du cinéma que les autoadaptations de Pagnol pourront être analysées selon divers critères techniques et définitoires du théâtre et du cinéma. L'usage ou non de ces critères créera des effets et l'analyse de ces derniers viendra enrichir ces différentes balises techniques.

4. Le cinéma de Pagnol

L'arrivée du cinéma parlant a amené Pagnol et son œuvre à une série de nouvelles potentialités. Avec les apports techniques du cinéma, la dramaturgie prend de nouvelles perspectives. Avec le cinéma, Pagnol prend conscience du caractère incomplet du cinéma. La dramaturgie trouve sa perfection non plus sur les planches mais devant une caméra. La réalisation du troisième volet au cinéma, sans pièce de théâtre au préalable, ferait ainsi

²⁹ Shi, *op. cit.*, pp. 45-49 et 168.

³⁰ BAZIN, *op. cit.*, p. 65.

³¹ SHI, *op. cit.*, pp. 155-157 et pp. 163-164.

état du constat de Pagnol : le théâtre est impuissant face au cinéma. L'homme de théâtre prenant conscience du caractère révolutionnaire de la caméra doit se transformer en cinéaste afin de donner une nouvelle vie à sa dramaturgie³².

Assailli par les critiques qui perçoivent d'un mauvais œil cet arriviste venu du milieu bourgeois du théâtre, Pagnol se voit attribuer, comme peut en témoigner *Qu'est-ce que le cinéma*, des considérations qu'il n'a jamais faites, comme celle de la métaphore du théâtre en conserve. Ces critiques auraient pour thèse que Pagnol considérerait le cinéma comme un art mineur servant un autre qui lui serait supérieur, le théâtre. Répandre de telles attaques signifie que la considération que Pagnol a pour tous les types d'art de la scène échappe à ses détracteurs. En effet, pour Pagnol, le cinéma, au même titre que le théâtre, ne peut être considéré comme un art majeur tel que la littérature romanesque³³. Fort d'une formation académique, Pagnol établit une nette hiérarchie entre des arts.

Cependant, bien que ces attaques ne soient pas fondées, Pagnol considérait malgré tout la caméra comme un appareil d'enregistrement et rejetait toutes visées expressionnistes. La caméra doit être au service du drame, de l'action, mais aussi de l'esthétique du verbe. Ainsi, lorsque Pagnol dit qu'il rejette toute ambition expressionniste, son discours s'inscrit dans une volonté de se détacher du cinéma muet qui, selon lui, est mort³⁴. D'après lui, il fallait entièrement se lancer dans le cinéma et faire parler le septième art. Comme de nombreux dramaturges, Pagnol va donc adapter ses pièces pour leur donner un nouveau souffle, pour accroître son public. Ainsi, du point de vue de la réception, Marcel Pagnol, par sa double position au sein de l'adaptation de *Marius et Fanny*, permet, sans avoir vu le film, de donner une idée de l'objectif visé : surtout ne pas trahir l'œuvre-source. Cependant, une interrogation subsiste : Pagnol trahira-t-il le cinéma ? Selon les cinéphiles, Pagnol avait les 'prérequis' pour le faire³⁵.

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ BEYLIE, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁴ CERISUELO (Marc), COLLET (Jean), PHILIPPE (Claude-Jean), « Cinéma (Aspect généraux) – Histoire » sur *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedia/cinema-aspects-generaux-histoire/#/> [consulté le 28 mai 2025].

³⁵ BAZIN, *op. cit.*, pp. 179-181.

4.1. Un théâtre trop à l'étroit

Si les adaptations de Pagnol rencontrent autant de succès et ne constituent pas l'autosabotage prémédité c'est notamment en raison des différents ressorts dramatiques particulièrement propices au cinéma qu'il utilisait déjà sur les planches. Ce « théâtre cinématographique » est, d'une part, provoqué par l'accent des différents personnages et, d'autre part, par une utilisation fine des objets et de leur valeur symbolique. Bien que Pagnol place le texte au-dessus de l'image, il ne néglige pas moins son impact sur le spectateur et le drame. L'usage des ressorts dramatiques que provoque un objet sur les planches constitue une des prédispositions cinématographiques de Pagnol car il fait état d'une conscience accrue des différentes possibilités dramatiques.

Bien plus que mille mots la vision d'un objet pouvait cristalliser un moment de tension. C'est notamment le cas de la ceinture de Marius. Quand Honorine surprend les amoureux dans le lit de Fanny, elle décide de prendre la ceinture de Marius pour l'apporter à César comme preuve. Lorsque César lance la ceinture à Marius, après avoir eu avec lui une conversation au long de laquelle Marius a menti sans vergogne et où César est rentré dans son jeu, un dialogue est inutile ; la ceinture jetée représente le mensonge découvert et conclut la leçon que César veut lui enseigner. Pour le spectateur le dialogue qui se joue entre le père et le fils est délicieux. Le spectateur savoure l'ironie qui teinte toutes les répliques de César³⁶.

Ensuite, le réalisme dont les pièces de Pagnol étaient porteuses grâce à l'accent de ses différents personnages a également été annonciateur, selon Bazin, de son succès cinématographique. À la création de la pièce, il était primordial pour Pagnol que les acteurs aient tous l'accent du Sud afin de l'ancrer dans un régionalisme qui lui était cher³⁷.

Pour André Bazin, cet ancrage régional aurait permis de sauver Pagnol de l'échec cinématographique et dramaturgique du théâtre filmé. Le cinéma de Pagnol, du fait, principalement, de sa conservation intégrale du texte, aurait pu constituer la synthèse des erreurs du théâtre filmé s'il avait été dépourvu de l'accent si particulier du Midi. Cet accent bel et bien parlé par une partie de la population témoigne d'un grand réalisme qui

³⁶ HANN (Karin), *Marcel Pagnol, un autre regard*, Monaco, Rocher, 2024, pp. 169-171 et p. 175.

³⁷ SHI, *op. cit.*, p. 246.

permet ainsi aux dialogues de Pagnol d'exister sur grand écran. Les pièces de Pagnol déjà empreintes d'un réalisme fort, grâce à cet ancrage géographique, semblaient trop à l'étroit sous les feux de la rampe.

Enfin, si les adaptations ont si bien fonctionné et ont donné lieu à une saga initialement imprévue, c'est dû au caractère documentarisant de l'œuvre, mais aussi à sa portée universelle. En effet, les différentes difficultés qui touchent les personnages du drame de Pagnol pourraient être partagées par tout un chacun. Pagnol a la volonté de faire parler chaque individu, de mettre en lumière des problèmes universels comme le drame des filles-mères. Ces lieux communs il les trouve dans la vie quotidienne ce qui est le propre de la comédie de mœurs. Le spectaculaire de Pagnol est de donner à des histoires d'individus une portée commune.

Ajouté à l'accent incomparable du Midi, l'envie d'ailleurs, la pudeur du père marseillais, l'apéritif et les parties de boules ne pouvaient trouver leur stabilité qu'au port de Marseille bercé par le bruit des vagues. Les divers rappels sonores et visuels de la ville de Marseille viennent corroborer un texte qui, contrairement aux divers commentaires émis par Bazin sur le théâtre filmé, trouve toute sa place légitime³⁸.

4.2. La primauté du verbe

Cet ancrage géographique se retrouve également dans le lexique, avec un texte parsemé de régionalismes tels que « peuchère », « fada », mais aussi dans des dialogues qui mettent en exergue la vie à Marseille. Ensuite, le dialogue des retrouvailles entre César, Panisse et Monsieur Brun démontre bien la différence de mode de vie entre un Marseillais et un Parisien puisque César ne parvient pas à concevoir que deux personnes vivant dans la même ville ne puissent pas se rencontrer. Après l'une des répliques de l'unique personnage dénué d'accent, M. Brun : « Je crains que le double ne soit pas assez dire... j'ai vu au moins trente Canebières³⁹ », César éclate de rire. Cette réaction fait état

³⁸ BAZIN, *op. cit.*, pp. 179-181.

³⁹ PAGNOL (Marcel), *Marius*, Paris, Grasset, 2022, p. 30.

de l'éloignement géographique et culturel qui sépare Paris de Marseille. Cet éloignement, illustré par ce dialogue, appuie l'écart linguistique entre ces deux régions⁴⁰.

De plus, dans une visée d'ancrage régional, les dialogues permettent également à Pagnol de faire de ses personnages des témoins d'une culture, d'un mode de vie, d'un caractère typique du Sud. Ainsi, César devient l'exemple prototypique de la pudeur du père marseillais. Bien plus que la scène II du deuxième acte de *Marius* où il en parle explicitement, la scène IV du deuxième acte gardée intacte au cinéma en est un parfait exemple. Dans cette scène, Marius qui s'apprête à partir vers le large souhaite adresser une dernière parole affectueuse à son père, « Je t'aime bien ». César, ému et désarçonné par ce que vient de dire son fils lui répond également « Eh bien moi aussi je t'aime bien » avant de lui rappeler les tâches à réaliser le lendemain. Ce « Je t'aime bien » qui paraît être la forme standard est, en réalité, tout le contraire. Comme l'explique Chion dans son ouvrage *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, le français, contrairement à l'anglais, ne possède pas de registre, de mode d'expression neutre. Chaque choix langagier est porteur de sens⁴¹. En tentant de trouver la forme la plus neutre pour exprimer à son père ce qu'il ressent, Marius opte pour un euphémisme qui ne fait qu'accroître le sentimentalisme de ce dialogue.

Pour Pagnol, le texte reste l'élément primordial. S'il s'est lancé dans le cinéma, c'est parce que celui-ci renonçant à la primauté symbolique de l'image pouvait laisser place au texte. C'est sur base de ce constat que Pagnol développe l'idée de « cinématurgie », une dramaturgie propre au cinéma. Bien que son exploitation soit différente du théâtre, le drame doit rester au centre des préoccupations du cinéaste. Le drame devra se développer, mais à l'aide de nouveaux outils et d'une nouvelle structure narrative, comme expliqué précédemment. Sa quête de « cinématurgie » démontre que Pagnol a bien conscience du langage spécifique du septième art. Cependant, il faut redéfinir son langage puisque celui-ci peut parler. Le cinéma de Pagnol c'est une victoire de l'oral sur l'image.⁴²

⁴⁰ CHION (Michel), *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008, pp. 6-7.

⁴¹ CHION, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴² BEYLIE, *op. cit.*, p. 75.

La primauté du verbe au sein des films de Pagnol réside évidemment dans les dialogues mais également dans ce qui les englobe, l'agencement séquentiel des scènes, qui suit la recette mise au point dans ses pièces : des scènes permettant à l'intrigue d'avancer scandées par des scènes "amuse-bouches" n'ayant pour objectif que le plaisir du spectateur⁴³. La scène du jeu de cartes dans *Marius* ou celle de l'attaque du chauffeur dans *Fanny* en sont de parfaits exemples. Pagnol va à contre-courant de ce que la narration séquentielle du septième art, vue *supra*, demanderait. Néanmoins, bien que cette recette-signature ait été conservée au cinéma, des scènes inexistantes dans la pièce permettant l'amplification de la tension narrative ont été ajoutées au film. Ces ajouts, qui seront analysés *infra*, permettent également de mettre en lumière la vie quotidienne et ainsi d'ancrer le drame dans un plus grand réalisme.

Dans le film *Fanny*, par exemple, Pagnol a décidé d'ajouter la séquence de l'accouchement et du mariage. Il allait de soi que c'était la suite logique pour Fanny après avoir accepté la demande de Panisse. L'ajout de la scène dans le film appuie le chagrin de Fanny qui ne cesse d'aimer Marius. Lors du mariage, il n'y a pas de dialogue, le spectateur peut seulement observer le visage fermé de Fanny au milieu d'une foule remplie de joie. L'accouchement permet aussi de mettre en exergue le fossé qui sépare l'exaltation de Panisse et de sa famille et la solitude de Fanny. Ces événements de la vie quotidienne, dont les possibilités matérielles cinématographiques permettent l'exploitation, viennent également renforcer le drame⁴⁴. L'apport du cinéma pour Pagnol apparaît clairement : bien plus que la pièce, c'est le drame que le cinéma sert.

5. La Trilogie Marseillaise

5.1. Une lutte auctoriale

Les premières œuvres cinématographiques de Pagnol traitées dans ce mémoire sont le lieu de luttes auctoriales.

⁴³ BENS (Jacques), « PAGNOL MARCEL (1895-1974) » sur *Encyclopædia Universalis* [en ligne] URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marcel-pagnol/> [consulté le 28 mai 2025].

⁴⁴ SHI, *op. cit.*, pp. 89-91.

Les deux adaptations de *La Trilogie Marseillaise*, du fait des collaborations avec Alexandre Korda et Marc Allégret, questionnent le rôle de Pagnol comme auteur au sein de cette production cinématographique. Premièrement, le maintien des dialogues au cinéma renforce le pouvoir auctorial de Pagnol. Il confirme la visée de l'adaptation : porter l'œuvre initiale qui s'incarne avant tout par le texte. Ensuite, sa place même de scénariste lui confère un statut important au sein de la réalisation du film. En effet, au début des années trente en France, contrairement aux Américains qui ont une vision plus stratifiée du cinéma, les scénaristes jouent véritablement un rôle de co-auteurs puisque ces derniers sont mandatés, non seulement pour les dialogues, mais aussi pour le pré-découpage des scènes représentant le film en devenir, préfigurant le montage final. Ce rôle se situe ainsi à l'avant-plan de la création cinématographique puisqu'il va mettre en place la structure du film, sa tension narrative. Là où seuls les dialogues faisaient avancer l'intrigue au théâtre⁴⁵, l'image et l'agencement des différentes scènes viennent la renforcer à l'écran. Le réalisateur n'étant alors qu'un exécutant, le véritable auteur du film – s'il est concevable, en raison de toutes les personnes mobilisées, de parler d'auteur pour un film – serait le scénariste. Cette suprématie du scénariste sur le réalisateur qui tient la caméra sera la thèse défendue par Pagnol, mais aussi par Guitry. Quant au producteur, son rôle ne serait alors que passif. À travers la thèse de Pagnol, ce rôle privilégié du scénariste renforce la primauté du texte au sein de ses films⁴⁶.

C'est en raison de cette valorisation de l'intrigue au septième art que les œuvres traitées dans ce premier chapitre seront abordées, en partie, sous l'angle des théories de Baroni sur la tension narrative.

Dans l'ouvrage *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Baroni fait un condensé de son ouvrage antérieur *La tension narrative* afin de le consolider. Il reprend les études sur la narratologie pour redéfinir l'intrigue et les effets qu'elle provoque. Il l'étudie comme un

⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶ BOSCHER (Nicolas), *Marcel Achard et le cinéma : dramaturge, critique, producteur, dialoguiste, réalisateur*, Normandie Université, 2020, [en ligne], URL : https://theses.hal.science/tel-03033787v1/file/fix_YVY564CW.pdf [Téléchargé le 4 avril 2025], pp. 194-200 et pp. 320-322.

mécanisme et non une structure⁴⁷. Bien que le livre de Baroni se concentre sur les romans, l'intrigue est un mécanisme transmédiatique. Ce travail d'analyse aura pour but de dégager, à travers une relecture critique des différentes adaptations, l'intrigue qui a pu éventuellement être renforcée.

L'intrigue ne peut être réduite à la trame chronologique et causale d'une série d'événements. Karin Kukkonen, dans l'ouvrage *Handbook of Narratology*, offre deux significations fonctionnelles à l'intrigue, utiles à l'analyse de l'adaptation de *Marius et Fanny*. L'intrigue est non seulement la configuration globale des événements, mais aussi la manière dont l'auteur agence son récit pour produire des effets particuliers chez le lecteur⁴⁸.

La trame de l'histoire, composante de l'intrigue, a trop souvent réduit cette dernière à elle seule. L'intrigue est avant tout l'agencement que l'auteur va opérer sur les événements chronologiques ou causals qui constituent son récit. L'intrigue se construit sur base des incidences de l'organisation du discours sur l'histoire qui communiqueront aux lecteurs les informations lui permettant de réaliser des diagnostics ou pronostics⁴⁹. Le déplacement ou l'ajout de certaines scènes au sein des adaptations de Pagnol jouera justement sur ces informations intentionnellement communiquées aux spectateurs.

C'est au sein du récit que les rapports qui s'établissent entre la séquence événementielle et la séquence textuelle vont donner un sens au lecteur ou au contraire le plonger dans une incertitude. La séquence textuelle composée des différentes analepses, prolepses, scènes, sommaires, communique des indications aux lecteurs afin qu'il stabilise peu ou prou le sens des scènes qui en étaient dénuées. Les descriptions et les explications du texte ou de l'image permettront de nouer et dénouer la tension narrative au fil de la lecture du roman ou du film.

Ainsi l'histoire intrigante réside dans un intérêt narratif mis en place par un nœud, une tension qui attend un dénouement. La progression de la lecture s'effectuera dans

⁴⁷ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017, pp. 9-11 et p. 41.

⁴⁸ KUKKONEN (Karin), « Plot » dans HÜHN (Peter), dir., *Handbook of Narratology*, Berlin, De Gruyter Handbook, 2013, p. 706-719 [in] *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 27-36.

l'attente de ce dernier. L'intrigue repose sur les virtualités possibles qu'induit ce nœud. Au fur et à mesure de la projection, dans le cas du cinéma, le spectateur sera amené à produire des hypothèses. Les différents événements survenant dans l'histoire réduiront, élargiront ou changeront ces hypothèses introduites par le nœud. L'action, temporairement imprécise trouve petit à petit sa stabilité jusqu'au point culminant du dénouement⁵⁰. C'est donc le déploiement du drame qui sera au cœur de cette analyse comparative des différents états de l'œuvre.

5.2. *Marius*

5.2.1. *L'incipit*

L'incipit, moment fondamental d'un récit ayant pour but de faire naître le tout cohérent dans lequel se jouera le drame⁵¹, change de la pièce au film. Au théâtre, le rideau s'ouvre sur la scène entre Escartefigue et Marius. Dans cette scène, Marius questionne Escartefigue sur l'envie d'ailleurs. Marius lui explique qu'il ne comprend pas qu'il puisse se contenter de faire la navette d'un côté à l'autre de la rive. Le spectateur, comme Escartefigue, s'interroge sur l'éventuel désir de Marius. S'ensuit alors une scène entre Fanny et Marius où le spectateur peut aisément comprendre les intentions de Fanny envers le jeune homme. Au cinéma, c'est sur cette scène que les lumières s'éteignent. Les deux scènes sont inversées.

Au cinéma, il semble que le plus important ne réside pas dans l'envie irrépressible de Marius pour le large, mais dans le conflit intérieur qui le déchirera entre son amour pour Fanny et celui pour la mer. Ainsi, bien que le spectateur ne puisse dans une première lecture naïve prendre conscience du drame illustré par cette scène, celui-ci est bien présent. Il est notamment perceptible par la présence de tous les personnages directement atteints, les deux amants, mais aussi le père de Marius. Ensuite, les rappels implicites de la mer par le biais du son et de la musique alors que Marius doit travailler au bar, préfigurent l'intrigue.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 30-36 et pp. 66-71.

⁵¹ DEMOULIN (Laurent), « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de ''Les Trois Crimes de mes amis'' » dans *Trace*, n°24, Liège, Presse Universitaire, 2020, [en ligne], URL : [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/253825/1/Simenon%20incipit% 20Traces.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/253825/1/Simenon%20incipit%20Traces.pdf) [téléchargé le 3 mai 2025], p. 149.

Le film débute sur une musique solennelle et émouvante qui vient appuyer les images du port de Marseille. Elle accompagne les images du bateau qui va emmener Marius et ainsi mener à la triste fin des jeunes amants. À la vue des différents personnages, la musique change soudain pour accompagner à l'aide du trombone la paisible sieste de César⁵². Le ton est lancé : une comédie sur une trame de fond tragique et pathétique.

Après cette introduction pittoresque, le spectateur rencontre Fanny et Marius qui parlent de la soirée de la veille pendant que César dort, sa casquette posée sur son nez. Ils sont interrompus par le bruit du sifflet d'un bateau qu'ils entendent au loin. Marius explique que le sifflet est un appel au pilote. Juste après ce sifflet, au cinéma, c'est un autre qu'on entend, celui du percolateur. Contrairement à la pièce dans laquelle ce bruit ne figure pas - du fait certainement des contraintes techniques du son - c'est ce sifflement qui réveille César. Telle une rime sonore, le sifflement du percolateur appelle son garçon de café.

Ce sifflement auquel Marius ne répond pas est le déclencheur des reproches que César lui fait concernant la bonne tenue du bar. César malmène Marius sur son incapacité à doser correctement un mandarin-citron-curaçao, boisson ancrée dans un imaginaire collectif de l'apéritif si important pour le Sud. Il lui rappelle également qu'il n'est encore qu'un enfant qui doit écouter son père.

Au-delà d'être le drame de l'amour entre Fanny et Marius, c'est également le lieu d'un amour paternel. Le changement des scènes détermine un déplacement de l'intrigue. Au cœur du drame ce n'est plus Marius comme au théâtre, mais les relations interpersonnelles qu'il entretient. Ce glissement de l'intrigue pourrait être engendré par une conscience sérielle que Pagnol a au moment de l'adaptation, mais pas au moment de la pièce puisqu'au départ la pièce avait été conçue pour elle-même et ne poursuivait pas l'objectif d'une continuité. Au moment du film, la pièce cartonne et une suite travaille Pagnol.

⁵² SHI, *op. cit.*, p. 163.

5.2.2 Une intrigue renforcée

Le nœud du drame intervient lorsque Marius dit à Fanny qu'il ne peut pas l'épouser. Le spectateur qui avait pourtant été témoin, comme Fanny, de l'agacement de Marius face à la demande en mariage de Panisse, s'interroge. Pagnol décide intentionnellement de ne pas expliciter les raisons de cette incapacité. Cette rétention délibérée d'informations suscite de la curiosité chez le spectateur,⁵³ mais aussi chez Fanny. La curiosité intra-diégétique de Fanny rencontre celle du spectateur qui va tenter d'établir un diagnostic. Le spectateur recherchera rétrospectivement dans les scènes précédentes, mais sera également très attentif aux indices que laisseront les scènes à venir afin de trouver la clé du mystère.

Le cinéma permettant le déplacement du drame dans divers lieux confère au film la possibilité d'exploiter cette intrigue sous un jour nouveau. Grâce aux informations données par le biais de l'image, Pagnol peut se délester des dialogues qui n'avaient d'autre but, comme évoqué précédemment, que l'avancement de l'intrigue. Ainsi, la scène IV du premier acte faisant intervenir une jeune Malaise – sollicitée uniquement pour ce rôle – dans le but d'illustrer la curiosité de Marius face à l'exotisme des fruits qu'elle apporte, est retirée du film. Pagnol peut ajouter d'autres scènes comportant moins de dialogues et permettant de renforcer l'intrigue par leur force iconographique. C'est notamment le cas de la scène qui suit la déclaration de Marius sur son incapacité à se marier. Dans la pièce, cette scène vient clôturer le premier acte. Marius dit à Fanny qu'il doit s'éclipser quelques instants sans lui donner plus de détails et le rideau retombe sans que le spectateur sache où Marius s'en est allé.

Contrairement au théâtre, le grand écran peut élargir l'espace fictionnel et montrer les plans de Marius. Le spectateur peut ainsi l'apercevoir à une fête de marins. À la suite de cette scène sans dialogue, Pagnol met en parallèle le retour de Fanny chez elle, qui se déroule également dans le silence. Elle rentre seule et s'effondre en larmes sur son lit. Les deux épisodes ajoutés mis en parallèle illustrent, d'une part, le potentiel cinématographique exploité par Pagnol, et, d'autre part, le nœud de l'intrigue : Fanny aime Marius, mais celui-ci rêve de prendre le large. Après ces scènes non dialoguées, le spectateur retrouve Marius qui accepte une proposition de voyage sur *La Malaisie*. En

⁵³ BARONI, *op. cit.*, p. 73.

parallèle, Honorine, la mère de Fanny, demande à sa fille les raisons de sa tristesse. Elle lui explique que Marius ne veut pas se marier avec elle. Comme Fanny, Honorine exprime son désarroi. En revanche, le spectateur possédant des informations encore inconnues pour ces deux protagonistes entre dans un nouvel effet esthétique de l'intrigue : le suspense.

Comme Baroni l'explique, ce nouvel effet esthétique, quant à lui, a une portée prescriptive : « Le suspense est créé lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles »⁵⁴. Il se présente lorsqu'un événement attendu est altéré, par une quête, un protagoniste, une relation, et laisse ainsi place à l'incertitude. Le spectateur, se basant sur les informations captées dans le récit et ses stéréotypes intertextuels, va produire différentes hypothèses⁵⁵. Le cas de *Marius* présente la caractéristique de la coexistence de deux fins potentielles jusqu'au générique. Marius peut aussi bien quitter Fanny et entreprendre son rêve que décider d'abandonner ce dernier et passer le reste de ses jours aux côtés de sa bien-aimée.

Le spectateur comprend qu'il n'y aura pas de fin heureuse pour les deux protagonistes. Ainsi comme l'explique Baroni et comme l'exemplifie *Marius*, les schémas structuralistes, hérités de Greimas, peuvent se trouver modifiés par la mise en tension⁵⁶. Lors du premier film, deux quêtes coexistent, l'amour et le rêve. Au sein de la virtualité qui mènerait Marius à son but, Fanny devient un opposant. Le spectateur, émotionnellement investi, se projette dans cette situation et éprouve également un tiraillement entre ses deux pronostics dont il sait que l'un est voué, inévitablement, à l'échec.

5.2.3. Le jeu de la manille

Alors que Pagnol craignait que cette scène ne soit pas propice aux planches, elle fut un des triomphes de *Marius*⁵⁷. Au cinéma elle est gardée intacte à quelques exceptions près. Le personnage du chauffeur – qui intervient moins dans le film – est retiré pour ne

⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ CLERCQ, *op.cit.*, p. 13.

laisser que les personnages sensiblement plus importants : César, Panisse, M. Brun et Escartefigue. Cette réduction d'effectif pourrait s'expliquer par la nécessité réaliste que demande le cinéma. En effet, bien qu'il ne soit pas possible de prendre en considération la manière dont, au théâtre, les comédiens s'appropriaient leur texte, le dialogue dans le film est scandé par des répliques d'interruption absentes du texte de la pièce. Une réplique de l'un se superpose à celle de l'autre. Toute cette cacophonie maîtrisée traduit un certain réalisme là où au théâtre, du fait de la difficulté de se faire entendre et comprendre par toute une salle, les répliques seraient plus isolées.

Cette scène fait partie des scènes récréatives dont Pagnol aimait parsemer ses pièces. Pensée à des fins comiques, elle constitue certainement un des exemples de théâtralité au sein du cinéma de Pagnol. Les plans fixes et le comique de geste rappellent l'univers des planches. La superficialité d'une théâtralité au cinéma paraît néanmoins amoindrie par l'ancrage régional du film. Sous couvert d'une exubérance à la marseillaise, ces traces théâtrales viennent servir le réalisme – basé sur des stéréotypes et un imaginaire collectif – du film.

De plus, les capacités de la caméra permettent au comique de geste d'être plus pertinent, plus fin. Lorsque César tente de faire deviner à Escartefigue qu'il coupe à cœur la caméra fait un zoom sur ses gestes qui sont en train de mimer des ciseaux juste au-dessus de sa poitrine. Les gestes auxquels Panisse fait également référence au théâtre devaient certainement être plus amples et insignifiants puisqu'imperceptibles pour une série de spectateurs.

5.3. *Fanny*

5.3.1. *Une intrigue sérieuse*

À la fin de *Marius*, Fanny laisse partir son amour et le soutient même dans sa démarche en distrayant son père pendant que Marius embarque sur *La Malaisie*. Les images du bateau viennent se succéder rapidement aux images de Fanny qui détourne César. Le spectateur connaît les plans de Fanny. Elle veut laisser assez de temps à Marius pour embarquer sur *La Malaisie*. La précipitation de Marius courant vers le bateau en train de partir contraste avec la discussion paisible de Fanny et César sur le futur du couple. Le spectateur, partageant la perspective spatiale et temporelle des différents protagonistes, se questionne, d'une part, sur la réussite de la fuite de Marius et, d'autre

part, sur la réaction de César face à ce départ. Si le film a mis en avant le déchirement de Marius, c'est celui de Fanny que cette association d'images illustre.

La fin de *Marius* laisse place à une ouverture vers le prochain film. Le film se termine par une image panoramique sur le bateau qui part vers la Malaisie. Le spectateur sait ce que César ne sait pas encore : Marius est dans ce bateau. Une série de questionnements subsiste encore. Comment César apprendra-t-il la chose ? Qu'advient-il de lui et de Fanny ?

Le talent commercial de Pagnol réside dans ce dénouement partiel qui offre une issue dont le spectateur pourrait se satisfaire, mais qui laisse subsister une instabilité permettant une suite. Avec le film, Pagnol ouvre son œuvre à une plus grande rentabilité. Son cinéma, qui succède au succès de ses deux pièces, amplifiera les rapports qu'entretiennent les deux volets avec des transitions empreintes de suspense. Cette intrigue sérielle s'exemplifie notamment à l'aide de la première scène du film *Fanny*. Contrairement à la pièce, ce dernier reprend là où s'est terminé *Marius*. Là où l'incipit de la pièce se basait sur un effet de curiosité – comment César a appris le départ de son fils – le film démarre sur la mise en tension du spectateur qui s'interroge sur la réaction de César.

Les deux films s'insèrent donc dans un même drame, celui des relations amoureuses et paternelles. Ces deux types de relations extrêmement particulières entreront d'ailleurs en résonance dans *Fanny*, film dans lequel la protagoniste au centre du récit se trouve ici déchirée entre son amour pour Marius et celui pour son enfant. Le rôle du père aimant confronté au père biologique deviendra l'enjeu de la fin de ce second volet.

Une nouvelle fois, dans *Fanny*, Pagnol ne clôt, d'ailleurs, pas totalement son œuvre. Le départ de Marius, initié cette fois par César et Fanny, suscite le questionnement du spectateur qui éprouve un attachement pour les protagonistes. En dépit d'une fin satisfaisante, une frustration naît : Marius et Fanny sont une nouvelle fois séparés. Les retrouvailles incertaines des parents biologiques de César suscitent un suspense directement engendré par la sympathie des spectateurs. Bien que Pagnol fasse un choix entre les deux virtualités qui coexistent dans cette suite, le spectateur espère être témoin

de l'aboutissement de la seconde, qu'il imagine possible dans le *continuum*⁵⁸ dans lequel s'insère le monde fictionnel de *Marius* et *Fanny*. C'est à travers le troisième volet, directement réalisé au cinéma, que Pagnol va répondre à l'attente de son public qui réclame une suite. La scène finale de *César* représentant les deux amants s'en allant main dans la main sous le regard aimant de César annule toutes les tensions des spectateurs. L'intrigue sérielle que Pagnol a ainsi mise en place au cinéma lui a permis d'exploiter au mieux les potentialités de ses œuvres, lesquelles lui ont octroyé la renommée et l'argent.

5.3.2. *Les extérieurs*

Si *Marius* exploite quelque peu les extérieurs, notamment à travers la scène de César rejoignant sa maîtresse, il n'en est rien comparativement à *Fanny*. De nombreuses scènes ont été transposées à l'extérieur. Après l'annonce du départ de Marius, il faudra attendre trois scènes avant de retrouver le bar du premier volet et, de cette façon, la narration de la pièce. Pendant cinq minutes, le spectateur est témoin, d'une part, du désarroi de César à travers des scènes de la vie quotidienne (le jeu de la pétanque, l'apéritif sur la terrasse) et, d'autre part, du pittoresque du Midi. Tout du long, le film multipliera les rappels de la ville qui entoure le drame. Ces déplacements spatiaux rejoignent, en définitive, les reproches de Bazin envers les adaptations qui souhaitent « faire cinéma », ⁵⁹ car en dépit d'une valeur comique – rencontrée notamment durant la séquence de la noyade de M. Brun – ces scènes ne sont chargées d'aucune valeur intrigante à l'exception du parcours de Fanny dans la ville.

Après sa visite chez le médecin, la caméra suit Fanny qui traverse la ville, monte la colline pour finalement prier Notre-Dame de la Garde. Lors de cette longue séquence bercée par une musique qui accompagne le trouble visible de Fanny⁶⁰, le spectateur se questionne sur ce qui lui paraît être une errance. C'est lors de sa prière qu'il donne un sens au « chemin de croix »⁶¹ que Fanny vient de parcourir. Bien plus qu'une ville, c'est une série d'obstacles que Fanny va devoir, dès lors, traverser. Perdue face aux émotions qui la submergent, Fanny court se confier à l'archétype de la mère dont l'enfant a sauvé

⁵⁸ DEMOULIN, *op.cit.*, p. 154.

⁵⁹ BEYLIE, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶⁰ SHI, *op.cit.*, p. 168.

⁶¹ HANN, *op.cit.*, p. 193.

l'humanité, avant d'aller à la rencontre de la sienne. Dans cette séquence, les extérieurs sont pertinents car, chargés d'une symbolique forte, ils prennent part au drame, le soulignent et ne viennent pas simplement l'englober. Cependant, l'ajout de cette scène au sein de l'adaptation renforce également le pathos de la pièce qui, en définitive, pourrait lui faire du tort⁶² comme il sera développé *infra*.

5.3.3. Un pathos appuyé

Les modifications survenant lors de la scène de clôture de ce deuxième volet [1h36'30'' – 2h00'51''] sont principalement liées à un changement macro au sein de la structure narrative du film. Lorsque Marius rentre grâce à une permission, au cinéma, il va d'abord saluer son père au bar, tandis qu'au théâtre, il se dirige directement vers la maison de Fanny et Panisse. Dans le film, ce n'est donc pas Fanny, mais César qui lui apprend l'existence de l'enfant. Bien qu'il connaisse l'existence de l'enfant, Marius ne pose pas plus de questions sur ce dernier.

Fanny. - et un bel enfant. C'est ton père qui te l'a dit ?

Marius. - Oui et je me demande pourquoi il ne me l'a pas écrit plus tôt.

Fanny. - Et qu'est-ce qu'il t'a dit encore ton père à propos de mon fils ?

Marius. – Qu'est-ce que tu voulais qu'il me dise de plus ? Parce que c'est ton fils, tu crois que c'est la merveille du monde et qu'on ne peut pas arrêter de parler de lui ?

Fanny. – Mais bien sûr que c'est la merveille du monde, mais il commence à marcher. Il marche déjà presque tout seul.

Marius. - Déjà ? mon père m'a dit qu'il a huit mois ? Ça marche les enfants à huit mois ?

Fanny. – Il a un peu plus de huit mois, mais il est très précoce.

Marius. – Enfin tu es très heureuse alors tout est pour le mieux pas vrai ?⁶³

Cet échange qui ne se trouve pas dans la pièce préfigure le dialogue concernant le rôle du père qui va clôturer la pièce.

Panisse. – Il a toussé.

Fanny. - Il a toussé ?

⁶² BEYLIE, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶³ [1h36'30'' – 2h00'51''].

César. - J'ai rien entendu.

Panisse. - Oui personne ne l'entend, mais moi je l'entends.

Marius. - Zou il est parti maintenant

César. - Mais si l'enfant a toussé, c'est plus intéressant que toutes nos histoires.

Marius. - Mais puisqu'il est mien ce petit ce serait à moi de me faire du mauvais sang.

César. - Mais justement tu t'en fais pas.

Fanny. - Non Marius il n'est pas tien. Toi tu étais son père avant qu'il naisse.

Marius. - Quand on est père de quelqu'un, c'est pour toujours non ?

César. - Cet enfant quand il est venu au monde il pesait quatre kilos, quatre kilos de la chair de sa mère. Maintenant il pèse neuf kilos et ces cinq kilos de plus tu sais ce que c'est ? C'est de l'amour et pourtant c'est léger l'amour il en faut pour en faire cinq kilos. Moi j'ai donné ma part... ho elle aussi, mais celui qui a donné le plus, c'est Honoré. Et toi, qu'est-ce que tu lui as donné ?

Marius. - La vie ?

César. - La vie... ho oui... les chiens aussi donnent la vie. Non Marius cet enfant tu ne l'as pas voulu, ce que tu as voulu c'est ton plaisir. La vie tu ne lui as pas donné, il te la prise. Ce n'est pas pareil.

Marius. - Mais nom de Dieu c'est qui le père, celui qui a donné la vie ou celui qui a payé les biberons ?

César. - Le père c'est celui qui aime.⁶⁴

Après avoir entendu ce dialogue, on peut le mettre en parallèle avec celui *supra*. Alors que Marius a connaissance de l'existence de l'enfant, il ne s'en préoccupe pas comme il ne se préoccupe pas de la maladie que le petit pourrait couvrir, contrairement à Panisse. Si la réplique sur le poids du bébé se trouvait bel et bien dans le texte initial⁶⁵, l'échange sur la toux du bébé et le vrai père a été ajouté dans le film. Cet ajout permet de souligner le vrai but de Marius, retrouver Fanny, mais aussi souligner la différence entre le père biologique et le père adoptif. S'il existait la possibilité que le spectateur de la pièce ne puisse pas saisir la morale que Pagnol veut transmettre par cette scène, le film ne laisse

⁶⁴ [1h36'30'' – 2h00'51''].

⁶⁵ PAGNOL (Marcel), *Fanny*, Paris, Pocket, 1976, p. 274.

aucune marge à l'implicite qui pourrait éloigner le spectateur de la signification désirée. Ce pathos déconcertant se trouve une nouvelle fois confirmé par les dernières répliques de César qui demande à son fils de partir, de renoncer.

Marius. - Toi papa qu'est-ce que tu voudrais que je fasse ?

César. - Je voudrais que tu ne manques pas ton train.

Marius. - Alors toi aussi tu me fous à la porte.

César. - Mais non.

Marius. - Elle aussi elle attend que je m'en aille.

César. - Mais non ne soit pas méchant avec elle, elle t'aime, elle te l'a dit. Mais son cœur est d'un côté et son ventre de l'autre [...] C'est elle qui est le plus à plaindre. Non Marius celui qui te fait partir ce n'est pas moi, ce n'est pas elle, c'est pas Panisse, mais tu es un danger pour l'avenir de ton enfant alors c'est lui qui te renvoie.

Marius. - Et toi tu ne me défends pas. Dis papa tu ne m'aimes plus hein ?

César. - Mais si je t'aime bien encore grand imbécile, mais seulement toi tu es grand, lui il est petit, il est si petit. C'est d'ailleurs pour ça qu'il est fort, ce petit ça vous prend tout alors quand on est brave Marius, on n'attend pas qu'il vous le prenne, on le leur donne.

En plus de souligner le déchirement de César et de Fanny, cette réplique inexistante dans l'œuvre-source, marque un changement radical sur le plan narratif. Alors que dans le film il est clair que César incite Marius à partir et à renoncer à Fanny, dans la pièce il envisage une autre possibilité que l'on peut déceler à travers les répliques suivantes :

César. – Les chiens aussi donnent la vie : pourtant, ce ne sont pas des pères... Et puis, cet enfant, tu ne le voulais pas. La vie, ne dis pas que tu lui as donné : il te l'a prise. Et Panisse a raison : ce n'est pas lui que tu veux : c'est sa mère. Ce n'est peut-être pas indispensable qu'elle divorce... Laisse tomber la marine, si tu reviens, et si tu l'aimes encore...

Marius. – Je l'aimerai toute ma vie...

César. – Je crains bien qu'elle aussi... Alors, on verra. On verra ce qu'on verra, et qu'Honoré ne verra pas, parce qu'il ne voudra pas le voir. Allez, zou. Viens. Occupe-toi un peu de moi.⁶⁶

⁶⁶ *Ibid.*, p. 275.

Contrairement à l'adaptation qui en a été tirée, la pièce laissait sous-entendre que Marius et Fanny allaient se retrouver malgré Panisse. Cette fin permettait de trouver un compromis qui puisse réconcilier les différentes virtualités et rendre majoritairement heureux l'ensemble des protagonistes.

Comme expliqué précédemment, les changements opérés dans le film provoquent une frustration des spectateurs, qui suscitera des questionnements sur les retrouvailles possibles des amants et inscrira l'œuvre dans une intrigue sérielle encore plus importante que ce qu'elle était au premier volet. Ensuite, cette clôture modifiée déplace l'enjeu de la scène. Celui-ci ne réside plus dans les retrouvailles éventuelles des deux amants, mais dans le déchirement auquel Fanny doit faire face. Comme Marius l'était entre la mer et Fanny, Fanny est partagée entre l'amour qu'elle ressent pour un homme et celui pour son fils. Il est dès lors important de souligner que le film, contrairement à la pièce, comprend des répliques dans lesquelles Fanny déclare, avec un lyrisme appuyé, son amour persistant.

Fanny. - Te trahir ? Moi ? Mais non Marius... mais moi je ne t'ai pas trahi. J'ai pas trahi ton amour. Voilà... puisque ton père est là et qu'il nous écoute et qu'il nous défend contre notre folie je peux tout te dire à présent. Marius... je t'aime... je t'aime toujours. Je t'aime comme avant, plus encore peut-être. Chaque matin je vois ton visage dans le sourire de mon fils. Et tout à l'heure lorsque tu es apparu à la fenêtre j'ai cru que je tombais d'un toit, mes jambes ne me portaient plus et si tu m'avais prise par la main sans dire un seul mot, je serais partie, partie. Je t'aurais suivi n'importe où... mais après, mais mon fils Marius...

Marius. - Il est à nous tu n'as qu'à le prendre.

Fanny. - Je n'ai pas le droit, devant la loi et devant le bon Dieu. Panisse m'a sauvée quand j'étais perdue. Il m'a donné son nom, il m'a rendu le respect que j'avais perdu. Et un beau matin le petit est né. Je poussais mes ongles et lui il me disait « Mords-moi, griffe-moi, plus tu me feras du mal et plus ce petit sera le mien » et toute la nuit sans le vouloir j'ai enfoncé mes ongles. Il en garde encore les marques. Les marques c'est lui qui les a Marius. C'est pas toi. Va-t'en, va-t'en, va-t'en sur la mer c'est là où tu as voulu aller, mais laisse-moi ici avec notre enfant...

Ho pourtant Marius, si ça peut te consoler pense qu'il y a une femme qui pense à toi tous les soirs, qui voudrait s'étendre près de toi, s'endormir dans ta chaleur. Une femme qui voudrait

se réveiller le matin avec ton bras autour du cou, te recoiffer quand tu t'éveilles, mettre ses mains sur tes lèvres encore molles de sommeil.⁶⁷

Cette emphase du drame et du pathos, substantielle dans le film, pourrait être liée au rapport d'empathie qu'entretiennent les spectateurs du grand écran avec les personnages. Au cinéma, l'identification du spectateur est facilitée tandis que le théâtre induit un sentiment de mise à distance. Ces phénomènes contradictoires s'expliquent par la présence physique du comédien sur scène. Le spectateur peine à faire abstraction de cette matérialité physique pour n'être qu'observateur d'un monde dans lequel il se projette⁶⁸. Cette identification agrandie au cinéma pourrait être un moteur de cette amplification qui permettrait de susciter plus de réactions.

Au cœur des interpénétrations entre cinéma et théâtre, il est intéressant de questionner les résurgences du théâtre au sein des adaptations. Ainsi, bien qu'il puisse être justifié par le critère qui vient d'être expliqué, ce pathos dégoulinant, du fait de son caractère irréaliste, devient une marque de théâtralité. Ce pathos, appuyé par la superficialité de la pression physique que César exerce sur Marius lorsqu'il le "retient", rend cette séquence tournée dans un espace clos transpirante de théâtralité. Elle présente le film bel et bien comme une adaptation.

6. Conclusion

Débutant la carrière cinématographique de Pagnol, les œuvres analysées dans ce chapitre mettent en avant sa conception du cinéma mais également la complexité des rapports entre la littérature et le cinéma.

La considération primordiale du texte, au sein d'un domaine où certains de ses praticiens regrettent l'omnipotence de l'image, a mené Pagnol à recevoir les brimades des défenseurs de l'art iconographique. Cependant, si la conservation du texte peut renvoyer une marque de théâtralité pour bon nombre de critiques tels que Bazin, il semble n'en être rien pour Pagnol qui considère que si l'on donne la parole au cinéma, il faut qu'il parle.

⁶⁷ [1h36'30'' – 2h00'51''].

⁶⁸ BAZIN, *op. cit.*, pp. 153-160.

De plus, la comédie de mœurs constituant un terrain propice au déploiement d'un grand réalisme, du fait d'une observation fine de la vie quotidienne, permet au texte de Pagnol de trouver une place légitime au cinéma et d'avoir la validation de Bazin qui soupçonne, malgré tout, une heureuse coïncidence. Finalement, la séquence comprenant de grands changements au sein des dialogues dans *Fanny* fait bien plus état d'un ''à côté'' du cinéma. Néanmoins, ce décalage avec le septième art est-il le fruit d'une résurgence du théâtre ou bien du domaine qui l'engloberait, la littérature ?

Si le texte reste au premier plan, le cinéma n'en demeure pas moins iconographique. La conscience visuelle de Pagnol, importante dans le travail d'adaptation, pourrait paraître plus absente de ce premier chapitre. Pourtant, cela ne signifie que le film est exempt d'images fortes de suggestivité et d'implicite. Dans le premier volet, la scène dans la chambre de Marius en est notamment un parfait exemple. Dans cette scène, ils se cachent de César. Au moment du baiser, une musique nostalgique accompagne la scène. Cette musique met en exergue le conflit intérieur qui habite Marius. Ce baiser et la nuit qui va s'ensuivre représentent la promesse qu'il s'apprête à faire à Fanny, mais qui va le contraindre à rester à Marseille et à avoir une vie malheureuse. Ensuite, la caméra quitte les amants et vient s'égarer sur des photos de bateaux qui ornent la chambre de Marius rappelant son envie profonde. L'image retrouve ici la tonalité de la musique. La musique préfigure et amplifie donc le sentiment transmis par la caméra⁶⁹. Ensuite, cette image cède la place à une autre, celle du phare sur lequel viennent se jeter les vagues. Aussi bien les relations sexuelles que le dilemme de Marius⁷⁰, cette image transmet toute une série de significations implicites au spectateur qui n'est, dès lors, pas entièrement réjoui de la promesse de Marius.

Si ce travail met moins en lumière le pouvoir de l'image c'est, simplement, en raison d'une méconnaissance de l'apport d'Alexandre Korda et de Marc Allégret.

En définitive, s'il est évident que Pagnol recherche une certaine rentabilité, penser que sa quête cinématographique repose sur une considération du théâtre bien supérieure à celle du cinéma serait se méprendre sur ses intentions. Bien plus que l'institution du

⁶⁹ SHI, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁰ HANN, *op. cit.*, pp. 190-192.

théâtre c'est le texte et le drame qu'il veut élever. Il a vu dans le cinéma parlant la porte ouverte à une meilleure exploitation du drame. Les mécanismes du théâtre constitueraient, finalement, une contrainte à l'ampleur que le drame pourrait prendre. Le dernier volet de la trilogie en fait la démonstration. Directement écrit pour le cinéma, Pagnol croyait en l'histoire dont le public réclamait la fin.

À la vue des différentes considérations qui viennent d'être exposées, le cas de Pagnol fait état d'une contamination mutuelle entre théâtre et cinéma. Si le cinéma est influencé par l'œuvre-source notamment d'un point de vue textuel, celle-ci doit être repensée afin de correspondre au cinéma. Si Soupault considérait que la transposition d'une pièce ne menait qu'à la destruction des deux domaines mis en corrélation, le cas de Pagnol semble démontrer que, s'il s'agit du drame et non de la machine théâtrale qui est transposée, alors un état hybride est possible. Il s'agira dès lors de ne plus questionner l'influence du monde du théâtre, mais celui du monument qui l'englobe, la littérature

Deuxième chapitre : *La Femme du boulanger*

Adaptation ou appropriation ?

1. Introduction

Définitivement tourné vers ce qu'il nomme « la forme absolue de la dramaturgie », Marcel Pagnol devient le chef d'orchestre de sa propre entreprise cinématographique et, par conséquent, d'un grand capital économique. Pour le petit garçon qui rêvait d'être millionnaire, le contrat est rempli.

En 1932, Pagnol décide d'acheter les droits de quatre œuvres de Giono, *Angèle*, extrait d'*Un de Baumugnes*, *Jofroi*, *Regain* et *La Femme du boulanger*¹ : l'histoire d'un boulanger qui décide de ne plus faire de pain lorsque sa femme part avec un berger. Lors du premier chapitre, ce travail a évoqué les différentes possibilités que le cinéma offrait au théâtre ainsi que les divers dangers que pouvait représenter le théâtre pour le septième art. En effet, l'autoadaptation de *Marius* et *Fanny*, en définitive, mettait en avant ce qu'une trop grande fidélité pouvait entraîner sur le cinéma. Si le cas précédent avait pour but de rappeler les oppositions qui existent entre le domaine littéraire et cinématographique, ce cas-ci a pour objectif de trouver les similitudes de ces deux médias en vue de mesurer, non pas les apports du cinéma sur la littérature mais ceux de la littérature sur le cinéma.

Les diverses réalisations que peut donner une même œuvre démontrent, d'une part, que la littérature est une matière inépuisable et, d'autre part, que le processus d'adaptation résulte d'une succession de choix pris par un réalisateur. Aborder *La Femme du boulanger* à travers le prisme du processus d'adaptation et des différents choix qui en découlent permettrait de sortir des dichotomies « cinéma/littérature », « fidélité/trahison » portées par des théoriciens du cinéma tels qu'André Bazin, afin de comprendre les potentialités que peut représenter une matière textuelle pour le cinéma.

¹ COLOMBANI (Philippe), « Les frères ennemis » dans *Figaro Hors-Série*, n°92, 2015, p. 44.

En outre, l'appréhension d'une nouvelle forme d'adaptation au sein des réalisations de Marcel Pagnol permettra d'approfondir le concept de « cinématurgie » de cet auteur qui apparaît être le fer de lance d'une réconciliation entre le domaine de la littérature et celui du cinéma.

Ainsi, après avoir relevé les impacts du marché cinématographique dans lequel s'est engouffré Marcel Pagnol, ce chapitre abordera les complexités inhérentes à chaque adaptation cinématographique afin d'observer les choix que Marcel Pagnol a effectués face à ces difficultés. L'analyse de ses décisions permettra de clarifier la position du réalisateur face à l'œuvre littéraire mais également les apports de cette matière textuelle. Enfin, l'étude du texte du film viendra corroborer les différentes hypothèses mais également la vision singulière de Pagnol concernant le cinéma.

2. Les Films Marcel Pagnol

Né au milieu des fêtes foraines et à l'arrière des boutiques, le cinéma n'a jamais rejeté son objectif lucratif. Les différents perfectionnements qu'a connus le cinématographe proviennent toujours des demandes de la clientèle qui ne s'épuise visiblement jamais.

Cette expérience initiale n'a ainsi eu de cesse de croître jusqu'à devenir la troisième plus grande entreprise aux Etats-Unis. C'est sur la côte Ouest, en Californie, que se développent les sociétés de production de films. Les huit sociétés, dont la Paramount fait partie, décident également de s'occuper de la diffusion et dirigent ainsi tous les aspects du film. Au sein de ces productions, le rythme doit être effréné et le gain à la hauteur du coût des prochaines réalisations. En raison des modalités techniques toujours améliorées, des vedettes toujours plus célèbres, la complexité d'une production réside dans une balance judicieuse entre le prix de vente et le prix de revient. L'argent dépensé est un gage de la marche bénéficiaire que le film accomplira. Ainsi, bien plus que la qualité de ce dernier, c'est l'adhésion du public qu'il faut rencontrer².

² MARION (Denis), *Aspect du cinéma. Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie... Mais surtout un art*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 1945, pp. 22-25 et pp. 32-36.

Lorsque Pagnol décide de se lancer en tant que producteur, il le fait d'abord pour une raison artistique. Si sa collaboration avec Robert T. Kane pour *Marius* fut heureuse, habituellement, la production d'un film s'octroie le dernier mot et peut imposer divers changements à l'œuvre initialement imaginée par le cinéaste, le scénariste. Ainsi, c'est d'abord par volonté d'indépendance artistique face à l'hégémonie du producteur que Pagnol décide de créer ses propres studios à Marseille. Grâce à ses studios, il n'est soumis à aucune règle si ce n'est celle du capital. N'étant pas obligé de remballer ses décors pour laisser la place à d'autres réalisateurs et pouvant s'octroyer le luxe de remettre en marche le cinématographe autant de fois qu'il le souhaite, Pagnol ne se met qu'au service du public³. Seul maître de ses films, Pagnol a le privilège de pouvoir tester ses réalisations. Dans les coulisses de ses avant-premières, Pagnol guette chaque réaction afin de distinguer les scènes qui fonctionnent des scènes qui ont besoin d'être remodelées, coupées voire réenregistrées⁴. Séduit par le succès qui, selon lui, ne viendrait jamais par hasard, Pagnol est, avant tout, en quête de ce qui séduit.

Afin de faire fructifier son entreprise, Pagnol l'agrandit sans cesse. À ses studios, il ajoute un laboratoire ainsi que des agences de diffusion. Patron d'un capital considérable, Pagnol n'a plus le temps d'écrire. Noyé dans les lois du marché, Pagnol dira de lui qu'il était plus un homme d'affaires qu'un écrivain.

Ainsi, parallèlement aux majors du système Américain, en 1938, la société de production *Les Films Marcel Pagnol* est en pleine expansion et compte près de trois cents employés. Afin de répondre aux exigences économiques d'une telle entreprise, Pagnol doit constamment l'alimenter de nouveaux films qu'ils soient de lui ou d'autres réalisateurs intéressés par la location des studios de Marseille. Cependant, ces contrats pouvaient être instables et annulés au dernier moment⁵.

³ JASMIN (Judith) et PAGNOL (Marcel), *Entretien avec le dramaturge et cinéaste en 1961*, Radio Canada Archives, 22 août 2022 [Première diffusion : le 20 février 1961], [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9VOrr551zIQ&t=9s> [consulté le 14 juillet 2025], 5'33''-6'.

⁴ GAUTER (Claude) et PAGNOL (Marcel), *Marcel Pagnol : « Pour faire mes films je voulais être libre »*, France Culture, 14 avril 2024 [Première diffusion : 6 juin 1973], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/les-archives-sonores-du-cinema-francais-entretien-avec-marcel-pagnol-1ere-diffusion-06-06-1973-7547662> [consulté le 14 juillet 2025], 18'10''-20'15''.

⁵ JASMIN (Judith) et PAGNOL (Marcel), *op. cit.*, 6'04''-6'40''.

C'est ainsi qu'en 1938, à la suite d'une annulation de dernière minute de la part d'un réalisateur, Pagnol se retrouve sans argent. N'ayant pas le temps d'écrire, il demande à Giono s'il peut adapter sa nouvelle *La Femme du boulanger* dont il avait déjà acheté les droits⁶. Cette œuvre avait été, dans un premier temps, publiée de manière autonome à la *Nouvelle Revue Française*⁷ avant de s'inscrire dans le chapitre VII du récit autobiographique *Jean le Bleu* sous le nom des fragments suivants : *Le boulanger, le berger, Aurélie ; Maillefer-Patience et César et le berger*.

Comme l'a déjà démontré le premier chapitre de ce mémoire, les différences institutionnelles et technologiques entre le cinéma et la littérature engendrent inévitablement l'insertion du contexte de production dans le champ d'analyse des adaptations. Cependant, au-delà de ces réalités, il est important de questionner le choix de manière plus approfondie. Dans l'urgence, pourquoi Pagnol s'est-il tourné vers cette nouvelle ?

3. Un choix avisé

3.1. La littérature

Premièrement, l'urgence économique semble justifier le recours à la littérature. Pagnol, ne pouvant pas écrire, doit se tourner vers des œuvres déjà écrites. Deuxièmement, la matière de la littérature serait, selon Bazin, intellectuellement plus élaborée que celle exploitée par la majorité des scénarios et permettrait ainsi d'injecter une force supplémentaire aux films qui y ont recours. En outre, le choix d'une adaptation permet également d'assurer un public. En effet, elle réjouit le public déjà averti et suscite la curiosité d'un nouveau lectorat⁸.

Cependant, au-delà du public de Giono, c'est le public de Pagnol que ce choix pourrait rassurer. Au moment de la réalisation de *La Femme du boulanger*, Pagnol a déjà derrière lui plusieurs adaptations du même auteur telles que *Angèle, Regain*, et *Jofroi*.

⁶ GAUTER (Claude) et PAGNOL (Marcel), *op. cit.*, 48'12''-49'10''.

⁷ HANN (Karin), *Marcel Pagnol, un autre regard*, Monaco, Rocher, 2024, p. 109.

⁸ BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011 [1985], p. 93.

Les amateurs des différents films précédents pouvaient éventuellement imaginer le plaisir qui les attendait avec cette nouvelle adaptation. En effet, l'histoire de l'entreprise cinématographique démontre que le public préfère revoir ce qu'il a déjà vu et aimé plutôt qu'une création nouvelle. Les cinémas dont le programme restait stable gagnaient l'adhésion du public⁹.

3.2. Les gioniques

Si en 1932, Pagnol avait déjà acheté les droits des œuvres de Giono sans avoir une vision claire de ce qu'il allait adapter, c'est qu'il y a vu de grandes potentialités¹⁰. Jamais loin de sa Provence, Pagnol avait décidé de se tourner vers le seul autre grand auteur du Midi du XX^e siècle¹¹.

Avec *Marius et Fanny*, le public a montré son accueil positif au pittoresque de Marcel Pagnol. Devenu représentant d'un régionalisme, ce dernier semble comprendre qu'il ne doit pas s'en détacher pour exploiter la fidélité de son public. En effet, si ce dernier peut apprécier les adaptations pour l'œuvre-source, il est également soucieux de la signature reconnaissable de certains cinéastes¹².

Bien que *Topaze* ne comprenne aucune coloration régionale, *Les Films Marcel Pagnol* sont définitivement inscrits en Provence et possèdent l'accent du Sud. Ajoutée au travail des dialogues, cette caractéristique devient le fonds de commerce de Pagnol. À l'instar de nombreuses sociétés américaines, lorsque les productions se lancent dans la diffusion, elles doivent gérer les différents aspects marketing et publicitaires qui englobent la sortie d'un film. Afin de régulariser son public, ces différentes enseignes construisent une image de marque qui se traduit par l'utilisation fréquente de certaines têtes d'affiche, un public cible bien défini ou encore des personnages récurrents avec des traits psychologiques similaires¹³. En choisissant le pittoresque d'un autre auteur

⁹ MARION, *op.cit.*, p.30.

¹⁰ COLOMBANI (Philippe), « Les frères ennemis » dans *Figaro Hors-Série*, n°92, 2015, p. 44.

¹¹ BEYLIE (Claude), « Marcel Pagnol » dans *Cinéma d'aujourd'hui*, n°80, Paris, Seghers, 1974, p. 59.

¹² MARION, *op.cit.*, p. 102.

¹³ MINGANT (Nolwenn), *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions, 2010 [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/8035> [consulté le 12 juin 2025], pp. 67-70.

régionaliste, il ne s'éloigne pas de son univers qui a déjà gagné l'adhésion d'un public. Les œuvres de son contemporain peuvent ainsi devenir le terrain de jeux de sa singularité.

Cependant, bien qu'il s'agisse d'un choix perçu comme rentable, le film a eu un succès auquel le cinéaste ne s'attendait pas. Allant jusqu'à gagner la reconnaissance d'Orson Wells, *La Femme du boulanger* est certainement l'œuvre phare de Pagnol¹⁴ et a ainsi éclipsé l'œuvre-source dont elle est puisée. Cependant, cela est-il seulement une conséquence du succès ?

4. L'écriture romanesque à l'écran

Bien que *Marius* et *Fanny* soient également des transpositions d'une matière littéraire vers une matière cinématographique, le processus mis en place dans le cas de *La femme du boulanger* est bien différent. Premièrement, hors de toutes considérations critiques déjà exploitées dans le chapitre précédent, la similitude discursive entre le théâtre et le cinéma ainsi que leurs durées approximativement avoisinantes réduisent, comparativement au roman, les modifications de l'œuvre-source. Ensuite, la finalité visuelle de la pièce – bien que celle-ci peut être appréciée sans – bouscule moins l'image mentale construite par le lecteur.

En effet, la première difficulté relevée par Jean Cléder dans son ouvrage, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, concerne l'imagination. Une description aussi précise soit-elle, n'engendrera chez le lecteur qu'une image mentale différente d'un individu à l'autre. Le film, en revanche, impose la vision monoculaire du cinéaste. La concrétisation physique engendrée par l'adaptation cinématographique entraîne, d'une part, l'anéantissement de l'indétermination inhérente à la matière textuelle et, d'autre part, l'éventuelle déception du lecteur causée par l'écart entre la matérialisation de l'univers du roman – personnages, paysages – et l'image qu'il s'en était faite¹⁵.

Cet effet rencontre donc une autre complexité de l'adaptation cinématographique : les attentes du public. L'adaptation trouvera évidemment des spectateurs inavertis

¹⁴ BEYLIE, *op.cit.*, p. 74.

¹⁵ CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 12-18.

permettant à l'œuvre-source d'atteindre un nouveau lectorat, mais également des connaisseurs qu'il ne faut pas décevoir¹⁶. Ainsi, ce ne sont pas tant les caractéristiques de l'œuvre-source que le réalisateur devra appréhender mais celles partagées par le lectorat de cette dernière. En effet, pour séduire les connaisseurs, le cinéaste doit parvenir à capter l'image que le roman et son auteur renvoient à une communauté. L'adhésion du lectorat de l'œuvre-source repose donc bien plus sur l'idée que la collectivité se fait de l'œuvre-source.

Cependant, bien que nécessaire, la recherche de cet imaginaire collectif dans le but d'un divertissement de masse engendrerait, selon Cléder, la neutralisation de la singularité de l'écriture de l'auteur pourtant indissociable de l'œuvre-source¹⁷. À ce sujet, André Bazin postule ceci : « les héros et la signification de leurs actes dépendent intimement du style de l'écrivain¹⁸ », s'en détacher entraîne la trahison de l'œuvre à l'écran¹⁹. La difficulté de l'adaptation résiderait donc dans la traduction des composantes de la finesse d'écriture – les figures de style, les mécaniques narratives récurrentes, les topos redondants etc. – à un autre média reposant sur l'image.

Cependant, bien que cette transposition résulte d'une grande réflexion sur les différents procédés textuels et cinématographiques, elle n'apparaît pas impossible pour Kamilia Elliott. S'il est incontestable que l'image et le texte s'opposent, le septième art est également pourvu des différentes techniques formelles de la littérature. Dans son ouvrage *Rethinking the Novel/Film debate*, Kamilia Elliott propose de décentrer les réflexions sur les interpénétrations entre littérature et cinéma de l'opposition « image/mot » – bien trop large pour atteindre une analyse fine – afin de se tourner vers les similitudes des différents médias reposant sur les techniques formelles. En effet, bien que leurs exploitations divergent, le cinéma peut également recourir à des archétypes, des stratégies narratives mais aussi à la métaphore, notamment par le biais du montage²⁰.

¹⁶ BAZIN, *op.cit.*, p. 82.

¹⁷ CLÉDER, *op.cit.*, p. 45.

¹⁸ BAZIN, *op.cit.*, p. 82.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ELIOTT (KAMILIA), *Rethinking the Novel/Film Debate*, Presse universitaire de Cambridge, 2003, p. 241 [in] ABADIE (Karine) et CHARTRAND-LAPORTE (Catherine), « L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma » dans ABADIE (Karine) et CHARTRAND-LAPORTE (Catherine), dir., «

Ainsi, s'il est incontestable qu'une matière textuelle ne peut passer à l'écran sans un net remodelage, il semble intéressant de questionner les différents moyens dont dispose le cinéma pour réaliser une transposition fidèle et puisse retranscrire au mieux le style de l'écrivain. L'analyse des contraintes et des possibilités du cinématographe sous le prisme des techniques formelles permettra de mesurer la fidélité du film ou, au contraire, les prises de liberté du cinéaste.

Dans cette optique, il est important de souligner une différence d'exploitation majeure liée à l'énonciation. Bien qu'une voix off ou des focalisations soient envisageables, le processus d'adaptation engendrera mécaniquement la destitution du narrateur qui, dans le film, se verra relayé par différents personnages, par plusieurs voix. L'énonciation dans un film n'est plus portée par une instance narrative mais se disperse sur différentes strates énonciatives²¹.

Cette économie narrative engendrée par le processus d'adaptation peut entraîner une diminution de la densité psychologique des personnages²². L'énonciation du roman permet de transmettre une intériorité importante dont l'extériorisation par le seul recours du dialogue pourrait traduire un manque de subtilité. C'est donc non seulement à travers la parole mais également la potentialité symbolique des images et procédés cinématographiques que le film pourra mettre en lumière l'intériorité des différents personnages²³.

Ainsi, en dépit de l'opposition évidente du texte et de l'image, le cinéma possède également des techniques formelles dont l'exploitation adéquate lui permettra de se rapprocher le plus possible des différents procédés mis en place dans le roman. Cependant, encore faut-il que le cinéaste puisse extraire l'essence de l'œuvre, le style de l'écrivain et veuille porter à l'écran les différentes idées véhiculées par la source de son film. Si les différentes techniques formelles partagées par le cinéma et le roman

L'encre et l'écran à l'œuvre » dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°11, octobre 2013, pp. 7-17, [en ligne], URL : <https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/304/220> [Téléchargé le 22 juillet 2025], pp. 9-10.

²¹ CLÉDER, *op.cit.*, pp. 144-147.

²² *Ibid.*, p. 55.

²³ BOSCHER, *op.cit.*, pp. 187-200.

permettent de trouver une zone d'interpénétrations, comme le souligne Kamilia Eliott²⁴, la fidélité de l'œuvre dépend intrinsèquement de la perception de cette dernière par le réalisateur mais aussi de son désir de fidélité. En effet, même si ce dernier arrive à déceler la substantielle moelle de l'œuvre, il peut choisir de diriger son adaptation vers un élément plus anecdotique. Dans ce cas, le cinéaste marquera non seulement un écart par rapport à l'œuvre-source mais également une vision singulière et, par conséquent, une certaine auctorialité qui aurait pu être évincée par une trop grande fidélité²⁵.

5. Jean Giono

5.1. Deux auteurs provençaux

Afin de comprendre les différents écarts et similitudes que le film de Pagnol entretient avec son œuvre-source, il apparaît essentiel d'effectuer la première étape qui incombe au cinéaste : se questionner sur les idées véhiculées par l'œuvre ainsi que sur les redondances stylistiques de son auteur.

Si Giono est également catalogué d'auteur régionaliste, contrairement à Pagnol, il ne porte pas la Provence dans son cœur. Pour lui, cette terre où la chaleur pèse sur les habitants est un engrais pour le malheur. Défenseur de ses origines picardes, Giono préfère le climat pluvieux de l'Ecosse aux paysages méditerranéens. Néanmoins, il trouvera une fascination pour l'origine antique de l'Occitanie. À travers une description fine et métaphorique de la nature c'est l'intemporalité et le mythe de cette région que Giono tente de retrouver.

Dans la Provence âpre de Giono, les habitants portent le poids de la tragédie comme celui de la chaleur étouffante. Situées dans l'arrière-pays, ses histoires mettent en scène des agriculteurs taiseux, repliés sur eux-mêmes face à une ville corrompue. Chez Giono, il n'y a pas de place pour la comédie²⁶.

²⁴ ELIOTT, *op.cit.*, p. 241 [in] ABADIE et CHARTRAND-LAPORTE, *op.cit.*, pp. 9-10.

²⁵ CLÉDER, *op.cit.*, pp. 64-65, pp. 75-76 et p. 160.

²⁶ DEHAYES (Thierry), « Les deux Provence de Pagnol et Giono » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 3/4, France Culture, 28 avril 2021 [Première diffusion : le 11 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/les-deux-provence-de-pagnol-et-giono-7100095> [consulté le 20 juillet 2025], 7'45''-18'40''

5.2. Un lectorat différent

Centré sur Paris et la *Nouvelle Revue Française*, le lectorat de Giono s'oppose au caractère populaire du public de Pagnol. Bien que le regard de Giono sur l'objectif lucratif des œuvres de Pagnol puisse être condescendant, sa popularité suscite, malgré tout, chez Giono, une part de curiosité et d'admiration. C'est certainement en raison de leur lectorat si opposé que la rencontre des deux à travers un film apparaît si intéressante²⁷.

5.3. *La Femme du boulanger*

5.3.1. *Une épopée du pain*

Chez Giono l'adultère de la femme du boulanger n'est qu'un prétexte à l'étude du village comme microcosme. En effet, si des recherches sont lancées pour ramener Aurélie ce n'est que par soucis du pain qui vient à manquer²⁸. Le personnage de César rappelle, à multiples reprises, les dégâts qu'occasionne l'arrêt du boulanger.

Le souci de César c'était le pain. Un village sans pain, qu'est-ce que c'est ? Perdre son temps, fatiguer les bêtes pour aller chercher du pain à un autre village. Il y avait plus que ça encore. On allait avoir la farine de cette moisson et chez qui porter la farine, chez qui avoir son compte de grain, sa taille de bois où l'on payait les kilos d'un simple cran au couteau ? Si le boulanger ne prenait pas le dessus de son chagrin, il faudrait prendre la farine au courtier, et puis, aller chercher son pain, les sous à la main.²⁹

La question du pain et du paysage désertique des campagnes provençales soulevée par cet extrait constitue l'enjeu de cette nouvelle. Dans les villages isolés du Midi, la décision d'une seule femme peut mettre à mal tout un groupe d'individus. Au-delà du discours de César, la réponse des villageois au retour d'Aurélie corrobore cela. En effet, lorsque la femme du boulanger revient au village, c'est avec joie que ses habitants l'accueillent. Les questions morales liées à l'adultère semblent totalement éclipsées de la nouvelle de Giono. Dans le film, la tristesse du boulanger est évoquée dans le seul but d'expliquer qu'il arrête de faire du pain. Précédé de *La Sensualité* et de *L'Odeur des femmes*, la question du désir et de ses conséquences est très présente dans l'œuvre de

²⁷ *Ibid.*, 3'45''-5'12''.

²⁸ *Ibid.*, 38'40''-39'30''.

²⁹ GIONO (Jean), *Jean Le bleu*, Paris, Bernard Grasset, 1932, p. 155.

Giono. Ici, le trouble d'une seule femme aurait pu causer la perte de l'élément central de l'alimentation de tout un village.

Les répercussions de l'adultère sur le village sont également mises en évidence par l'énonciation de la nouvelle. Reprise au sein du roman autobiographique de Jean Giono, cette histoire est perçue à travers les yeux d'un enfant. En raison de son âge et de son appartenance au village, cet adultère n'est donc abordé qu'à travers les conséquences qu'il peut avoir sur le jeune garçon et, par conséquent, sur le village. De plus, le boulanger de Giono ne paraissant pas très démonstratif, le narrateur interne ne peut décrire subtilement le chagrin du boulanger.

5.3.2. *Les dialogues*

À l'inverse de Pagnol, si Giono semble pourvu une imagination foisonnante, Thierry Dehayes souligne que l'écrivain n'est pas un grand dialoguiste³⁰. Au-delà de ses personnages taiseux, la virtuosité de l'écriture de Giono se déploie bien plus dans une description fine de la nature qui provoque le plaisir des sens³¹. Dans cette nouvelle, l'écriture de Giono se concentre, ainsi, bien plus sur la description physique des trois protagonistes de l'adultère.

Elle était lisse et toujours bien frottée ; avec des cheveux si noirs qu'ils faisaient un trou dans le ciel derrière sa tête. Elle les lissait serrés à l'huile et au plat de la main et elle les attachait en un chignon sans aiguilles. Elle avait beau secouer la tête, ça ne se défaisait pas. Quand le soleil le touchait, le chignon avait des reflets violets comme une prune. Le matin, elle trempait ses doigts dans la farine et elle se frottait les joues. Elle se parfumait avec de la violette ou bien avec de la lavande. Assise devant la porte de la boutique elle baissait la tête sur son travail de dentelle et tout le temps elle se mordait les lèvres. Dès qu'elle entendait le pas d'un homme elle mouillait ses lèvres avec sa langue, elle les laissait un peu en repos pour qu'elles soient bien gonflées, rouges, luisantes et, dès que l'homme passait devant elle, elle levait les yeux.³²

La description de la femme du boulanger développe la sensualité et le trouble qu'elle suscite. Suivie de celle du berger sur lequel les passantes ne peuvent visiblement

³⁰ DEHAYES, « Les deux Provinces de Pagnol et Giono », *op.cit.*, 24'35 ''et 27'.

³¹ VIGNES (Sylvie), « Giono et le goût des arrière-pays » dans CARMINGNANI (Paul), dir., *Saveurs, senteurs : le goût de la Méditerranée*, Perpignan, Presse universitaire de Perpignan, 1998, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/pupvd/30769> [consulté 12 juillet 2025].

³² GIONO, *op.cit.*, p. 149.

que déposer le regard, Giono s'attarde à dépeindre les traits physiques de ces deux parangons de beauté afin de mettre en exergue l'inévitable adultère.

6. La version de Pagnol

Aujourd'hui, pour les inavertis, la genèse du film inscrite dans *Jean Le Bleu* est inexistante, et pour les connaisseurs, anecdotique³³. En effet, si de ces quelques pages Pagnol arrive à tirer une œuvre majeure de son cinéma c'est au prix d'un net remodelage.

6.1. Une nouvelle comme point de départ

En sélectionnant une partie de *Jean le bleu* et non le roman en entier, Pagnol fait un choix lourd de conséquences. Ce choix peut être justifié notamment par le contexte éditorial qui entoure l'extrait mais également par les différentes potentialités qu'il engendre.

Lorsque Pagnol découvre cet extrait, celui-ci est publié, dans un premier temps, sous la forme d'une nouvelle dans la *Nouvelle Revue Française*. Ainsi, ce n'est pas la globalité dans laquelle l'extrait s'insère qui intéresse Pagnol mais la structure de cette histoire qui peut visiblement fonctionner de manière autonome. Ce récit attire l'attention de Pagnol car il lui rappelle également son histoire *Le Boulanger Aimable*³⁴ qu'il avait laissée au fond de ses tiroirs³⁵.

Cependant, au-delà de ce contexte de publication, Pagnol le dit lui-même : « il est bien plus facile d'adapter une nouvelle qu'un roman »³⁶. Contrairement au roman, la nouvelle renverse le procédé d'adaptation. En effet, elle ne nécessite pas le retrait de certains passages mais bien des ajouts où le cinéaste peut s'illustrer.

Le choix d'une nouvelle porte à croire que le but de Pagnol, au grand dam de Giono, n'est pas tant d'adapter une œuvre mais d'en créer une qui ne demande pas

³³ BEYLIE, *op.cit.*, p. 72.

³⁴ Malheureusement introuvable dans les ouvrages mis à disposition, les éléments de ce récit ne pourront être insérés dans l'analyse du film de Pagnol.

³⁵ HANN, *Marcel Pagnol, un autre regard*, *op.cit.*, p. 110.

³⁶ GAUTHER et PAGNOL, *op.cit.*, 27'09''.

d'imagination. La création de l'œuvre de Pagnol s'effectue donc dans l'exploitation des personnages qui évoluent au sein d'une trame dramatique déjà créée. Contrairement à l'autoadaptation qui avait pour objectif de porter le drame à un niveau supérieur, les adaptations d'autrui et de la prose n'auraient finalement pour but, pour Pagnol, que le fond dramatique sur lequel peuvent s'épanouir les différents personnages.

Ainsi, la reformulation indéniable de l'œuvre n'est pas seulement due à l'action à laquelle il faut ajouter des épisodes pour correspondre au temps que demande un film, mais surtout par un changement d'atmosphère.

6.2. L'imaginaire

Comme évoqué précédemment, quand Pagnol décide de porter à l'écran *La Femme du boulanger*, ce dernier impose aux lecteurs sa vision des personnages et de l'environnement de la diégèse. Si la matérialisation d'éléments de la nouvelle crée une déformation de l'image mentale qu'un lecteur aurait pu se construire, certaines libertés prises par Pagnol renvoient aux redondances de ses œuvres et apparaissent comme un glissement vers son univers.

6.2.1. Les acteurs

Bien que Jean Cléder précise qu'aucune description, aussi fine soit-elle, ne permet de donner une image concrète d'un paysage ou d'un personnage, le cinéaste peut décider de s'en approcher le plus possible ou non. Bien plus que le personnage du curé qui rajeunit dans le film, l'écart physique entre le boulanger du roman et celui de l'écran apparaît comme une contestation forte de l'œuvre de Giono dont les descriptions du protagoniste principal n'ont pas été prises en compte. Cette constatation étonnante renvoie aux différents enjeux que constitue le choix d'un acteur. Plus qu'un interprète, l'acteur véhicule une image et représente des entrées.

Tout au long de sa carrière, Pagnol s'est constitué un groupe d'acteurs récurrents – Fernand Charpin, Orane Demazis, Maupi et, évidemment, Raimu – façonnés par ses œuvres mais dont il tirait également profit dans l'élaboration des dialogues³⁷. En effet,

³⁷ NAGOUROU (Sylvie), « La bande à Pagnol » dans *Le Figaro Hors-Série*, n°92, 2015, p. 64.

dans une interview, Pagnol disait lui-même qu'il lui arrivait de réaliser un film simplement parce qu'il avait en tête un rôle pour un acteur³⁸. C'est également de ses comédiens que Pagnol s'inspirait pour les dialogues qu'il changeait au fur et à mesure afin que ceux-ci collent le plus justement à leur interprète. Ainsi, les acteurs que Pagnol choisit constitueraient un des fondements de ses œuvres³⁹.

Interprété par Raimu, le boulanger décrit comme si petit qu'on ne trouvait jamais un maillot à sa taille⁴⁰, devient un homme avec le cœur aussi grand que sa carrure. Si le rôle était initialement attribué à Maupi, un acteur de petite corpulence, celui-ci déclina l'offre du cinéaste et proposa Raimu en déclarant que le personnage de Pagnol était bien trop grand pour lui. Pour l'acteur, il n'y avait pas de doute à avoir, celui qui devait incarner Aimable, c'était Raimu et personne d'autre⁴¹.

En 1938, Raimu est devenu une vedette grâce au succès de *La Trilogie Marseillaise*⁴². Au-delà de leur talent indéniable, c'est à un rôle, façonné par un réalisateur, que les acteurs doivent leur succès. Le physique du comédien rencontrant la psychologie du personnage constitue la recette d'une vedette dont l'image, tout au long de sa carrière, sera associée à cette psychologie prototypique⁴³.

Bien qu'il soit moins exubérant que César dans *La Trilogie Marseillaise*, Aimable représente un homme dont la pudeur, si caractéristique de la région, souligne son amour trop à l'étroit à l'intérieur d'un corps pourtant si imposant. Sous leurs airs de grands costauds, ces personnages sont tous deux dévastés par le départ d'un être cher dont ils accueillent le retour avec joie et amour, malgré leur tristesse causée par l'égoïsme de ceux partis en catimini,

³⁸ GAUTER et PAGNOL, *op. cit.*, 48'12''.

³⁹ NAGOUROU, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁰ GIONO, *op. cit.*, p. 148.

⁴¹ NAGOUROU, *op. cit.*, p. 65.

⁴² JASMIN (Judith) et PAGNOL (Marcel), *op. cit.*, 9'28''.

⁴³ MARION, *op. cit.*, p. 74.

C'est certainement la scène de la Pomponnette [2h03'35''-2h06'28''], retenue comme la plus culte du film par le public et la critique⁴⁴, qui fera le plus sensiblement état de la bonté du boulanger. Alors que sa femme est partie avec un homme qu'elle venait de rencontrer, lorsque celle-ci revient, il lui prépare le dîner. Incapable d'accabler sa femme adultère qu'il aime tant, le boulanger se décharge sur la petite chatte qui vient de rentrer retrouver son Pompon.

Aimable. - Ah ! Te voilà, toi ? Regarde, la voilà la Pomponnette... Garce, salope, ordure, c'est maintenant que tu reviens ? Et le pauvre Pompon, dis, qui s'est fait du mauvais sang d'encre pendant ces trois jours ! Il tournait il virait, il cherchait dans tous les coins... Plus malheureux qu'une pierre, il était... Et elle, pendant ce temps-là avec son chat de gouttières... Un inconnu, un bon à rien... Un passant du clair de lune... Qu'est-ce qu'il a de plus que lui.⁴⁵

Le transfert de son épouse sur Pomponnette et la similitude du discours ne fait pas illusion. Cependant, son incapacité à lui adresser directement ces paroles, alors que les personnages et le spectateur pourraient le justifier, fait du boulanger un être profondément aimant.

En dépit de l'épaisseur que donne le comédien au personnage du boulanger, Raimu marque le cinéma de Pagnol comme celui-ci marque la carrière de l'acteur. Imposer à une œuvre le visage d'un acteur dont la célébrité a été causée par le premier grand succès cinématographique du réalisateur inscrit indéniablement l'œuvre dans l'univers du cinéaste et non dans celui de Giono.

6.2.2. L'accent

Si le lecteur imagine un corps aux personnages, il peut également leur attribuer une voix, un timbre, une prosodie. Dans une réalisation de Pagnol, il n'est pas surprenant de retrouver la signature vocale de son cinéma, l'accent.

Bien que les premières aspirations de Pagnol ne soient initialement pas tournées vers le Sud comme le démontrent les pièces *Jazz*, *Les Marchands de gloire*, *Topaze* ou sa première réalisation *Le Gendre de Monsieur Poirier*, force est de constater que l'engouement suscité par *Marius* et *Fanny* le poussera à adopter le pittoresque du Sud

⁴⁴ BEZIAT (Fabien), *Les Trésors de Marcel Pagnol*, TV Replay France, 2021, [en ligne], URL : <https://m.ok.ru/video/2442485369505> [consulté le 15 juillet 2025], 1h28'11''-1h28'41''.

⁴⁵ [2h03'35''-2h06'28'']

tout au long de sa carrière⁴⁶. Dans le chapitre précédent, l'accent avait déjà été abordé du point de vue de son apport réaliste qui aurait permis, selon Bazin, que l'autoadaptation de Pagnol ne soit pas un sabotage volontaire de sa pièce de théâtre. Cependant, au-delà du réalisme qu'il insuffle à ses films, l'accent, substantiel dans sa production, devient un des facteurs de la dualité entre le tragique et le comique, caractéristique de ses œuvres. Ainsi, dans ce chapitre-ci, l'accent ne participera pas à l'analyse de la légitimité cinématographique de Pagnol aux yeux de la critique mais à celle des effets qu'il produit sur le public ainsi qu'au sein de son œuvre. Cette analyse permettra ainsi de retirer un fonctionnement globalement systématique qui marquerait la singularité de Pagnol.

Sous la rubrique « accent » dans le *Dictionnaire de sociolinguistique*, Maria Candea propose la définition suivante : « ensemble de traits de prononciation qui affectent les voyelles, les consonnes ou la prosodie, et qui permettent d'identifier le profil de la personne qui les emploie »⁴⁷. Cette définition met en évidence l'incidence sociolinguistique de l'observation des différentes marques linguistiques qui viennent d'être citées. En effet, un accent n'a pas de caractéristique ontologique puisqu'il se détermine toujours sur base d'un écart ou d'une opposition par rapport à une norme, une altérité⁴⁸.

Au sein des différentes œuvres qui constituent le corpus de ce travail, deux altérités semblent toujours en présence : d'une part, une altérité extratextuelle (ou plutôt extra-filmique), les spectateurs, et d'autre part, une altérité textuelle (filmique), les quelques personnages dépourvus d'accent.

Dans le premier cas, l'altérité de l'accent du Sud face à un public dont la majorité ne le possède pas va créer un effet pittoresque et va englober l'œuvre des différents stéréotypes, des différents mythes que renvoie la Méditerranée : le soleil, la chaleur, les

⁴⁶ DEHAYES (Thierry), *Que reste-t-il de la langue Marcel Pagnol*, De Vive voix, le 1^{er} juin 2024, [en ligne], URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20240701-que-reste-t-il-de-la-langue-de-marcel-pagnol> [consulté le 20 juillet 2025], 3'38''-5'34''.

⁴⁷ CANDEA (Maria), « accent » dans BOUTET (Josiane) et COSTA (James), dir., *Dictionnaire de sociolinguistique*, La Maison des Sciences de l'homme, 2021, [en ligne], URL : <https://shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-19?lang=fr> [consulté le 16 juillet], p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*.

vacances, la gaité⁴⁹. En effet, il semblerait que l'accent de la Provence et de Marseille soit porteur d'une représentation globalement positive pour les autres locuteurs de l'Hexagone. Détenteur d'un accent souvent qualifié de « chantant », les méridionaux sont perçus comme joviaux, enjoués⁵⁰.

Ainsi, l'accent attribuerait, directement, un capital sympathique à chacun des personnages le possédant. Cet effet intégrerait donc le tragique des différentes œuvres de Pagnol dans une atmosphère rieuse. Si le spectateur retient la gaité des œuvres de Pagnol, le caractère dramatique de celles-ci apparaît plus anecdotique. Dans les divers travaux ou entrevues qui ont été faits sur l'auteur, les chercheurs semblent constamment devoir rappeler le malheur auquel ses personnages doivent faire face.

Ce contrebalancement du drame par la jovialité de l'accent chantant de Provence constitue une des signatures du cinéaste bien qu'il n'en aurait pas eu conscience initialement. En effet, la pièce *Marius* avait été écrite pour le théâtre de l'Alcazar à Marseille. Après l'avoir soumise à un de ses amis, celui-ci lui donne le conseil de la jouer, non pas à Marseille, mais à Paris. C'est donc dans l'incertitude que Pagnol la monta sur Paris et rencontra un succès fulgurant⁵¹. Cette histoire anecdotique corrobore l'importance de l'altérité du public face à l'accent méditerranéen. Si Thierry Dehayes souhaite rappeler que Pagnol n'avait pas l'intention de jouer sur les stéréotypes⁵², la confrontation des œuvres de Pagnol avec un public étranger à la région exploite inévitablement les différentes représentations que renvoie la Méditerranée pour les autres habitants de l'Hexagone et pays francophones.

Cependant, à ces diverses représentations positives s'ajoutent également les connotations négatives assimilées à toutes sortes d'accents. En effet, puisque l'accent se définit en termes d'écarts face à une norme appartenant à la classe dominante,

⁴⁹ PEYRUSSE (Claudette), « Le cinéma méridional. Le Midi dans le cinéma français (1929 – 1944) », Toulouse, Esché, 1986, [en ligne], URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782307470045.pdf> [téléchargé le 16 juillet], p. 13.

⁵⁰ GASQUET-CYRUS (Médéric), « La discrimination à l'accent : idéologie, discours et pratiques », dans *Carnet d'atelier sociolinguistique*, n°6, Université de Provence, 2012, [en ligne], URL : https://www.academia.edu/9109511/La_discrimination_%C3%A0_l'accent_en_France_id%C3%A9ologie_s_discours_et_pratiques [consulté le 20 juillet 2025], p. 234.

⁵¹ Dehayes (Thierry), « Que reste-t-il de la langue de Marcel Pagnol », *op.cit.*, 5'40''-6'20''.

⁵² *Ibid.*, 7'30''-7'20''.

intellectuelle, légitime, en être porteur serait la trace d'un manque de culture, d'éducation⁵³. Ce niveau sous-jacent renvoie, ici, la deuxième altérité rencontrée dans chacun des différents films de ce corpus : les personnages qui en sont dépourvu.

Le chapitre précédent avait déjà mis en évidence que le seul personnage ne possédant pas l'accent du Sud, M. Brun, marquait un écart avec les autres. Dans *La Femme du Boulanger*, seulement trois personnages n'ont pas d'accent : le professeur, le curé et le marquis. Ces différents personnages, de par leur phrasé "sans accent", soulignent l'accent des autres personnages mais également le milieu socio-économique de l'environnement de la diégèse. Effectivement, l'idée de standard à laquelle s'oppose les accents renvoie à la norme, mais également et inévitablement, à un centrisme dans lequel sont conférés l'économie, l'administration, les arts, la culture⁵⁴.

Ainsi, les différents personnages qui ne présentent pas d'accent dans *La Femme du boulanger*, sont des personnes qui possèdent un plus grand niveau d'érudition, d'éducation ou d'aisance. Ceux-ci faisant exception se distinguent des autres et mettent en exergue le caractère plus populaire des villageois.

Si l'accent semble être une condition indiscutable pour le choix de ses acteurs, Pagnol ne semble pas vouloir mettre en avant la langue à laquelle cet accent renvoie. Bien qu'il donne un effet d'hétérolinguisme, le provençal ne demeure qu'à l'état de langue fantôme. En effet, dans les textes de Pagnol, les différentes marques de la langue des méridionaux ne sont inférées qu'à travers la faible utilisation de régionalismes déjà rencontrés au chapitre précédent. En définitive, si le lecteur, lors d'une lecture silencieuse des textes, attribue un accent aux personnages ce n'est qu'à travers ses connaissances de l'œuvre de Pagnol ainsi que des indices laissés par les régionalismes⁵⁵. En ce sens, si les films de Pagnol peuvent recevoir l'étiquette de régionalistes il n'en va pas exactement de même pour la langue.

⁵³ GASQUET-CYRUS, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁵⁴ BARNIER (Martin), *Peut-on joué du Pagnol sans l'accent ?*, France Culture, le 23 mars 2022, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/peut-on-jouer-du-pagnol-sans-l-accent-5667673> [consulté le 20 juillet 2025], 1'-2'10'' et 3'28''-4'10''.

⁵⁵ BRUN (Marion) et alii, « Habiter et hanter la langue : l'accent dans la littérature et les arts » dans *Pagailles*, n°5, 2025, [en ligne], URL : <https://www.fabula.org/actualites/127226/habiter-et-hanter-la-langue-l-accent-dans-la-litterature-et-les-arts.html> [téléchargé le 16 juillet 2025].

6.3. La narration

Bien que le processus d'adaptation entraîne inévitablement la destitution de l'instance narrative, Pagnol aurait pu recourir à des procédés cinématographiques – tels qu'une voix off ou un narrateur incorporé dans le personnage d'un enfant – qui auraient permis une plus grande fidélité. En décidant de ne pas adapter *Jean le Bleu* mais un de ses fragments, Pagnol s'octroie la liberté de faire complètement fi du narrateur interne inhérent au récit autobiographique. Ainsi, toutefois justifiée, cette décision ouvrira la porte à une série de transformations.

6.3.1. La densité psychologique

Contrairement à ce que Jean Cléder postule, dans cette adaptation, l'annulation de l'intériorité du narrateur semble ouvrir la voie au déploiement de celle des différents personnages. À travers les yeux de l'enfant, le lecteur ne peut accéder qu'aux observations et considérations du narrateur interne. Si la profondeur du narrateur peut être explorée dans le roman, la densité psychologique des autres personnages apparaît plus restreinte.

En revanche, les strates énonciatives du film permettent de mettre en relief les différents points de vue d'une histoire mais également les différents aspects d'un personnage. En effet, la caméra montre le groupe mais également chacun des personnages seul ou en duo, trio et les caractéristiques ainsi que les enjeux que ces dispositions engendrent. Lorsque le spectateur aperçoit Aimable au milieu des villageois celui-ci tente de garder la face en tentant d'expliquer la disparition de sa femme autrement que par la tromperie. En revanche, quand le boulanger n'est pas entouré, sa tristesse, face à la réalité qu'il ne peut ignorer, se manifeste. Si la caméra s'attarde sur le marquis, et uniquement dans ce cas, c'est la question de l'absence du pain qui est alors soulevée.

6.3.2. Le thème

Cette interrogation, sur laquelle repose la nouvelle de Giono, ne semble constituer, chez Pagnol, qu'un point de vue sur le drame que vit Aimable. De plus, bien que la quête du pain soit présente dans le film, les différents dialogues qui en font mention renvoient d'autant plus au plaisir individuel qu'il procure qu'à son importance collective.

Le marquis. – C'est un fait que le pain du nouveau boulanger est extraordinaire.

Le curé. – Je ne sais pas si c'est parce que nous avons dû manger du pain dur – ou du moins rassis – pendant deux mois mais notre pain frais est véritablement un régal ! Vous ne trouvez pas ?

Le marquis. – Hier j'en ai mangé si volontiers qu'il faudrait peut-être que je me confesse...⁵⁶

Ne mettant pas en avant le caractère désertique des campagnes provençales, ces dialogues démontrent un glissement du collectif vers l'individu. Ainsi, notamment en raison de la destitution du narrateur interne, l'essence de l'œuvre de Giono change. Dans le film, ce sont les relations amoureuses et le drame de l'adultère que Pagnol met en avant⁵⁷.

Loin d'être politiques ou de mettre en scène de grands questionnements spirituels, les différents thèmes qui traversent les œuvres de Pagnol ont l'ambition d'être universels. N'obéissant à aucun courant littéraire, Pagnol s'intéresse aux bons sentiments qui sont indémodables. Si le spectateur de Pagnol voyage en Provence et s'embaume de son atmosphère estivale, il ne retrouve que ce qu'il connaît déjà. Cette volonté d'universalité peut s'expliquer notamment à travers le système économique du cinéma. Le cinéma – en raison des frais qu'impose la réalisation d'un film, contrairement à la littérature réclamant moins de moyens – est contraint d'obtenir un certain succès direct afin de rembourser l'argent dépensé tout en espérant obtenir une marche bénéficiaire. Pour Pagnol la recette est simple : « Il faut intéresser au moins un million de personnes pour qu'un film fasse ses frais. Des amours insolites ça n'aurait aucun succès tandis que les grandes situations [...] ce sont des choses très simples »⁵⁸.

Les sentiments, les relations inhérentes à tout être humain – l'amour, le désir, la colère, la tristesse – et traversant l'ensemble des époques et des générations apparaissent comme terrain propice au succès. Les différentes œuvres du corpus peuvent en témoigner. Bien que la situation de la fille-mère ne soit plus aussi dramatique dans la société

⁵⁶ [1h3'20''-1h04'24''].

⁵⁷ DEHAYES, « Les deux Provinces de Pagnol et Giono », *op. cit.*, 38'40''-39'30''.

⁵⁸ HANN (Karin), « Le Temps retrouvé de Marcel Pagnol » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 27 avril 2021 [Première diffusion : le 10 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-temps-retrouve-de-marcel-pagnol-1948923> [consulté le 20 juillet 2025], 45'26''-45'35''.

occidentale d'aujourd'hui, l'amour d'un parent et les sacrifices qui peuvent en découler sont toujours d'actualité⁵⁹. La contrainte du succès du cinéma aurait amené Pagnol à se concentrer sur le lieu commun abordé dans la nouvelle, l'infidélité, et à majoritairement occulter l'aspect novateur de Giono, l'étude du fonctionnement du groupe face à l'absence du pain. Cet état de fait rejoint le postulat de Karine Abadie et Catherine Cahrtrand-Laporte qui soutient l'idée que certains sujets siérait mieux à un média plutôt qu'un autre⁶⁰.

6.4. Une tragi-comédie

Le personnage du cocu exploité dans *La Femme du boulanger* peut apparaître comme un personnage prototypique de l'art dramatique. Au centre de multiples comédies à l'âge classique et bien plus tôt encore, il participe activement à la mécanique du rire. Cependant, devant la peine du boulanger, le spectateur n'a pas envie de rire de lui. Ce topos littéraire est abordé, chez Pagnol, du point de vue de la douleur que peut causer l'infidélité⁶¹.

Cependant, si le personnage d'Aimable renvoie au public une image pathétique, les autres personnages, en revanche, amusent le spectateur. Cette dualité entre comédie et tragédie, constante dans le film de Pagnol, crée, d'une part, un écart avec la nouvelle de Giono qui ne prend peut-être pas conscience des ressorts comiques qu'il semble avoir laissé malgré lui – l'image du curé sur les épaules de l'instituteur – mais, d'autre part, renvoie également à une récurrence du cinéma de Pagnol.

6.5. Les personnages

Dans un entretien sur *France Culture*, Karin Hann distingue, dans l'œuvre de Pagnol, les héros des personnages. Les héros, qui vivent pleinement le drame, comme le boulanger ou Marius et Fanny, seraient entourés de personnages qui, eux – M. Brun, Escartefigue, Maillefer, le curé, Antonin – participeraient à la valeur comique des films⁶².

⁵⁹ *Ibid.*, 48'54''- 49'46''.

⁶⁰ ABADIE et CAHRTRAND-LAPORTE, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ HANN, « Le temps retrouvé de Marcel Pagnol », *op. cit.*, 42'42''-43'35''.

⁶² HANN, « Le temps retrouvé de Marcel Pagnol », *op. cit.*, 39'36''-41'56''.

Ces personnages, bien qu'ils soient comiques, rajoutent beaucoup d'épaisseur à l'histoire et marquent également un grand éloignement avec la nouvelle initiale. En effet, dans l'œuvre de Giono (du moins la nouvelle prise de manière autonome), si quelques noms de villageois comme César, le curé ou l'instituteur sont présents, ceux-ci ne possèdent aucune autre caractéristique que leur âge. Dans la nouvelle de Giono, sans doute pour servir l'idée de collectivité, les personnages apparaissent donc comme une masse informe dont l'individualité et la psychologie n'ont que peu d'importance comparativement à leur besoin primaire, manger.

Chez Pagnol, le caractère des différents personnages entraîne le rire mais met également en exergue les caractéristiques des campagnes provençales qui ne se révèlent pas être exactement celles de Giono. Ces dernières apparaissent beaucoup plus sévères.

En effet, si la pudeur existe des deux côtés, chez Pagnol, elle est cachée sous un leurre d'exubérance et de paroles superflues là où, chez Giono, elle est visible à travers le silence⁶³. Ne sachant pas assumer son chagrin et sa déception face à Aurélie, Aimable ne cesse de parler et de faire mine de croire à l'excuse qu'il s'est inventée.

Aimable. – J'ai été beaucoup inquiet. Tu m'avais pas dit que tu allais chez ta mère. Tu pars comme ça. Ça te prend d'un coup... Mais tu n'as pas eu froid au moins ?

Aurélie. – Qu'est-ce que ça peut te faire ?

Aimable. – Mais ça me fait beaucoup. Maintenant que tu es là tu vas pas me faire une maladie au moins. Assieds-toi là. Tu dois avoir faim. Tiens, j'avais fait à manger pour moi parce que je ne savais pas si tu revenais ce soir et maintenant j'ai plus faim.

Aurélie. – Ne me pardonne pas comme ça. Ça me fait mal.

Aimable. – Mais ne me parles pas tout le temps de pardon, tu vas finir par me donner des idées. Tiens, mange ma belle. Ça ne t'étonne pas de me voir pétrir à cette heure-ci ?

Aurélie. – Je sais pas.

Aimable. – Parce qu'Aurélie, il faut que je t'avoue quelque chose. Quand tu as été partie je me suis mal conduit. J'ai profité que tu n'étais pas là et j'ai bu des apéritifs, oui, et j'ai plus fait de pain.

Aurélie. – Et celui-là, qui est-ce qui l'a fait ?

⁶³ DEHAYES, « Les deux Provinces de Pagnol et Giono », *op. cit.*, 11'37''-12'13''.

Aimable. – C'est moi. Il est de forme comique. Je l'ai fait cuire dans le four du fourneau de la cuisine. J'ai jeté un morceau de pâte au hasard et regarde un peu comme il est tombé. C'est le seul que j'ai fait et je l'ai fait pour toi. Je l'ai fait pour moi sauf qu'il est pour toi puisque c'est toi qui vas le manger. Enfin, mange ma belle.⁶⁴

Aimable discute afin de ne pas faire planer le silence, la culpabilité et le chagrin. Il tente également de faire croire que le repas sur lequel il a passé du temps résulte d'un coup du hasard. Si la pudeur du boulanger le rend pathétique, elle souligne également sa bonté. Contrairement à Giono, la bonté et la sympathie au sein du village semblent plus importantes. En effet, bien que les villageois rient du boulanger et s'inquiètent pour leur pain, ils se désolent véritablement de la situation d'Aimable comme le démontrent le personnage de l'instituteur, la réponse des femmes face aux railleries des paysans ou encore le discours du marquis quand il transmet la terrible nouvelle au boulanger.

Aimable. – Ecoutez monsieur le marquis, s'ils ne reviennent jamais, ni le cheval, ni le berger, ni Aurélie, je vous donnerai 12 000 francs.

Le marquis. – Où les prendras-tu ?

Aimable. – Quand on a tiré sur la pâte pendant vingt ans, on a quand même quelques sous de côté. Si Aurélie ne revient pas, les sous j'en aurai plus besoin. Et si j'ai la preuve que la beauté de ma femme vous a fait tort d'un beau cheval, je vous le paierai. Attendez deux jours. J'attends bien moi.

Le marquis. – Aimable, tu es un brave homme. Donne-moi la main. Je suis avec toi. Tu as un ami, boulanger.⁶⁵

Contrairement à la Provence austère et âpre de Giono, le film de Pagnol renvoie une image enjouée, sympathique sociable de la Méditerranée⁶⁶. Bien plus présent que dans la nouvelle, le cercle du village constitue un endroit où les habitants se retrouvent pour échanger, sympathiser.

L'amitié que le spectateur ressent entre les diverses personnes du village se confirme également à la fin du film. En effet, dans la nouvelle de Giono, les villageois accueillent Aurélie avec joie comme si de rien n'était car ils voient en son retour la vitalité

⁶⁴ [2h00'31''-2h03'35''].

⁶⁵ [51'45''-53'06''].

⁶⁶ DEHAYES, « Les deux Provinces de Pagnol et Giono », *op. cit.*, 18'10''-24'35''.

du village qui ne sera plus privé de pain. Les personnages de Giono semblent dépourvus d'empathie ou de considération à l'égard des différentes émotions que peut éprouver leur boulanger.

Au cinéma, en revanche, si les villageois sont contents c'est évidemment pour le pain mais également pour le boulanger. Le retour de la boulangère n'est pas aussi simple. En effet, plusieurs villageois veulent être témoins de son retour afin de pouvoir lui faire la morale sur les actes qu'ils désapprouvent. Quand certains habitants comme le marquis suggèrent à Aimable de ne pas lui pardonner si facilement, d'autres se demandent s'il est bon qu'elle revienne.

Le jugement moral des habitants, et particulièrement des femmes du village, met non seulement en exergue la sympathie des habitants mais également les conditions des petits villages de campagne dont Pagnol fait la caricature. Loin de la civilisation et de la culture, les paysans, qui se disputent pour l'ombre de leurs arbres ou des querelles familiales dont ils ne connaissent pas l'origine, apparaissent simples.

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 une chose de grave, une bonne raison.

L'instituteur. – C'est vraiment un village de crétins.⁶⁷

Si Pagnol affectionne bien plus la Provence que Giono, il n'en demeure pas moins que son film transmet le repli sur soi que subissent les campagnes et la bêtise qu'il peut occasionner. Cette bêtise s'aperçoit également à travers la dérision du clergé et des femmes qui ne jurent que par lui et sa morale dogmatique. La bonne du curé et la vieille fille qui refuse de ne pas condamner la pécheresse, représentent l'importance de l'Eglise dont elles ne questionnent aucun jugement, aucune règle et aucun dogme.

Mlle. Angèle. – 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

⁶⁷ [3'08''-3'35'].

me voie ! S'il suffit d'être une femme perdue pour être la reine d'un village, alors, à quoi ça sert la vertu ?

L'instituteur. – A rien, ma douce Angèle, à rien du tout. Je suis heureux que tu t'en aperçoives... Tu as gaspillé quarante ans, ma belle Angèle... Mais nous allons réparer ça tout de suite ! Viens... Viens que je dénude cette gorge... Que je flatte cette croupe...

[...]

Mlle. Angèle. – Allons, allons, ne dites pas des choses pareilles ! Si vous avez une proposition sérieuse à me communiquer, venez au grand jour, et devant ma mère, parce que je ne suis pas celle que vous croyez.⁶⁸

Dans l'œuvre de Pagnol, le curé, initiateur de multiples ressorts comiques, est souvent accompagné de son premier opposant, l'instituteur, imperméable aux divers enseignements et prédications de l'Eglise. L'instituteur et le curé constituent un duo humoristique important au sein du film de Pagnol. Bien qu'antithétiques, si ces deux personnages entraînent le rire chez Pagnol, ils forment, également, au sein des villages, « un couple indissociable et nécessaire œuvrant à l'élévation morale, spirituelle, culturelle et intellectuelle des enfants du peuple »⁶⁹, comme peuvent en témoigner leurs "querelles philosophiques"⁷⁰.

Le curé. – Oh ! N'essayez pas de vous en tirer par une pirouette. Vous n'avez pas le droit de dire : « crut entendre ». Vous n'avez pas le droit de nier un fait historique. Vous devez dire : Jeanne d'Arc entendit des voix.

L'instituteur. – Mais dites donc, il est très dangereux d'affirmer des choses pareilles. Même s'il s'agit d'un fait historique. Il me semble me rappeler que, lorsque Jeanne d'Arc, devant un tribunal présidé par un évêque qui s'appelait Cauchon, déclara qu'elle avait entendu des voix, ce Cauchon-là la condamna à être brûlée vive. Ce qui fut fait à Rouen, sur la place du Marché. Et comme, malgré ses voix, elle était combustible ; la pauvre bergère en mourut.⁷¹

Ces deux figures pour qui l'éveil des esprits est une priorité permettront le retour d'Aurélié à travers une scène des plus comiques. L'épisode de leur association dans le

⁶⁸ [1h58'16''-1h59'20''].

⁶⁹ CHABBERT (Christophe), *Dans l'univers littéraire de Marcel Pagnol. Biographie d'une œuvre populaire*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 144.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ [6'01''-8'16''].

marais, simplement évoqué dans la nouvelle de Giono, semblent constituer une des potentialités que Pagnol aurait perçues dans l'œuvre de Giono. La nouvelle est parsemée d'éléments mais aussi de personnages tels que l'instituteur et le curé dont Pagnol use régulièrement comme peuvent en témoigner *Jazz*, *Topaze*, *Manon des sources* ou encore le recueil des sermons des œuvres de Marcel Pagnol.

En effet, si la taxonomie des personnages pagnoliens qu'offre Christophe Chabbert⁷² apparaît limitée et trop systématique, force est de constater qu'elle met en lumière une certaine récurrence des personnages et thématiques au sein des œuvres de Pagnol.

Par conséquent, il apparaît indéniable que Pagnol a vu dans l'œuvre de Giono, non seulement une histoire mais également la présence de personnages qui lui correspondaient⁷³. L'exploitation de ces derniers, à la manière de Pagnol, ne pouvait engendrer qu'un glissement de la Provence de l'un vers celle de l'autre.

7. Un film à lire

En 1938, la même année que l'adaptation, Pagnol publie un texte sous le nom de *La femme du boulanger* qui suscite de nombreuses interrogations autour de sa catégorisation.

7.1. Un objet hybride

Si la publication des scénarios suscite autant de débats c'est parce qu'elle engendre la destitution inévitable et automatique de son objet. En effet, contrairement à une pièce qui passe d'un metteur en scène à un autre, l'essence fondamentalement visuelle et figée du cinéma ne permet pas d'autonomiser le texte du film.

Le scénario représentant le processus de la réalisation d'un film n'a plus d'utilité après l'enregistrement de ce dernier qui vient le remplacer. En effet, au cinéma, le scénario constitue un outil qui, soumis à de nombreuses modifications, représente le film en devenir. Par conséquent, cet outil comportera de nombreuses indications visuelles et

⁷² Voir CHABBERT, *op. cit.*, pp. 102-181.

⁷³ BEYLIE, *op. cit.*, p. 72.

cinématographiques (la tenue des personnages, l'environnement, les découpages techniques, les positions de la caméra, les fondus en noir, la musique, les sons, etc.) afin que le lecteur du scénario, qui se trouve être, bien souvent, le potentiel producteur, puisse se figurer le film.

A partir de cet outil, d'autres intervenants de la production ajouteront diverses indications qui serviront le tournage telles que le minutage des scènes. Comprenant énormément d'éléments purement utilitaires, ce document devient donc un texte indigeste qui s'éloigne drastiquement de la lecture agréable de la littérature, du théâtre.

La publication engendrera donc inévitablement un remodelage de cet outil pour qu'il puisse être lu. Cependant, conçu exclusivement en vue de sa finalité visuelle, ce texte ne peut complètement occulter les différentes indications cinématographiques sans quoi il perdrait de son sens⁷⁴. Le chapitre précédent ayant déjà pu démontrer l'importance narrative du montage et de l'image, il apparaît inutile de rappeler les différentes conséquences que son annulation pourrait avoir. Ainsi, pour constituer un outil qui permettrait à des lecteurs qui n'ont pas vu le film de se le figurer mais aussi d'en apprécier la lecture, le scénario mute en un état intermédiaire entre la littérature et le cinéma.

7.2. Le cas Pagnol

Dans le cas de Pagnol, les dialogues prennent le pas sur les notes cinématographiques, l'aspect visuel du texte. En effet, si ce dernier comprend des indications visuelles celles-ci se limitent bien souvent aux entrées et sorties des différents personnages et sont dépourvues de détails qui pourraient mettre en lumière la force symbolique d'une image.

Dans la chambre d'Aurélie, il fait nuit, parce que les volets sont fermés.

Le boulanger entre, et il va poser la tasse sur la table de nuit.⁷⁵

Dans cet extrait, le texte explique simplement le mouvement du boulanger et ne renvoie guère à la subtilité visuelle du film. Lors de l'entrée du boulanger, la caméra ne

⁷⁴ Vargaftig (Cécile), « Partager nos rêves : pourquoi les scénaristes ont tant de mal avec l'idée de publication. » dans Berangé (Mireille) et Jeannelle (Jean-Louis), dir., *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, pp. 30-44.

⁷⁵ PAGNOL (Marcel), *La Femme du boulanger*, Vanves, Hachette, coll. « Livre de poche », 1970, p. 54.

le filme pas directement mais à travers le reflet du miroir qui se trouve en face de la porte. Cette disposition particulière semble faire allusion à la solitude dans laquelle sera bientôt Aimable. Ce dernier, venant réveiller sa femme, ne se retrouvera finalement que face à lui-même, à sa solitude et son chagrin. Ce plan, également repris pour la sortie du boulanger, n'est vraisemblablement pas dû au hasard. Par conséquent, l'amputation de cette image symbolique dans le scénario publié ne rend pas la valeur visuelle du film de Pagnol.

Ensuite, le montage (et les idées qu'il véhicule) n'apparaît, également, pas toujours dans le texte. La scène du déjeuner entre le marquis et le curé, normalement entrecoupée de celle représentant le boulanger en train de se saouler au cercle, continue jusqu'à la fin du dialogue. Le texte publié entraîne donc l'annulation du montage qui met en parallèle le curé et le marquis qui complimentent le pain, et le boulanger qui explique, au cercle, qu'il n'en fera plus tant que sa femme ne sera pas revenue. Dans le film cette association est pourtant lourde de sens. Elle met en exergue l'écart socio-économique qu'il y a entre les villageois et les deux autres personnages qui se soucient visiblement moins de l'état du boulanger. Une nouvelle fois le texte ne fait pas état de la force cinématographique du film.

Cependant, s'il est indéniable que la publication du scénario entraîne des modifications, particulièrement dans le cas de Pagnol, il n'est pas certains qu'elles en soient simplement une conséquence et non à un état du film qui a évolué ou à une autre version du film.

Apparu exactement la même année, le lecteur ne peut déterminer si ce texte est antérieur ou ultérieur au film enregistré. Le scénario étant un objet constamment remanié, s'il est antérieur, il peut correspondre à un état du film qui a été retravaillé, modifié.

En outre, la société de Pagnol lui a permis d'avoir le luxe de refaire des parties du film voire tout le film si les réactions du public n'étaient pas celles qu'il espérait⁷⁶. Cette incertitude face à la version n'est pas seulement étayée par l'absence des éléments cinématographiques qui viennent d'être analysés mais également par le changement ou

⁷⁶ BRUN (Marion), « Les scénarios pagnoliens, l'œuvre d'un film-brouillon » dans BERANGÉ (Mireille) et JEANNELLE (Jean-Louis), dir., *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, pp. 269-273.

l'ajout de dialogues. En effet, la dispute sur Jeanne d'Arc est, dans le texte, précédée d'une série de dialogues absents du film.

En définitive, le questionnement qu'engendrent ces constations reste entier et ne peut être résolu sans une étude philologique des différents états du scénario et versions éventuelles du film.

7.3. Une auctorialité bousculée

Bien qu'ils convient d'admettre que le format textuel du scénario ne puisse faire de lui un objet littéraire au même titre qu'une pièce de théâtre, la publication interroge. N'aurait-elle pour objectif qu'un apport financier ? Ne servirait-elle qu'à mettre en lumière la spécificité de l'écriture scénaristique ? Dans le cas de Pagnol, la diminution des notes cinématographiques semble démontrer qu'il souhaite mettre en avant ses dialogues. En effet, si le texte proposé par Pagnol constitue un objet intermédiaire entre littérature et cinéma ce n'est pas simplement dû au format textuel du scénario mais également à la valeur littéraire que posséderaient ses dialogues. Cette constatation renvoie à la « cinématurgie » de Pagnol. Contre l'omnipotence de l'image, le cinéma qui, selon Pagnol, serait le prolongement de l'art dramatique, devrait avoir une valeur littéraire. Par conséquent, le « film à lire de Pagnol » apparaît donc comme la concrétisation de sa vision du cinéma.

Cependant, si cette vision singulière du septième art suscite de nombreuses réactions de la part des théoriciens du cinéma, elle bouscule également l'auctorialité de Giono. En effet, en mettant en avant la valeur littéraire de son film – qui s'écarte de la nouvelle – il élude la première valeur littéraire insufflée à sa réalisation, l'œuvre-source. En signant non seulement un film mais également un texte sous le nom de *La Femme du boulanger*, Pagnol crée une œuvre à part entière, loin de l'atmosphère initiale de Giono⁷⁷.

8. Un grand procès littéraire

Contrairement à son autoadaptation de *Marius et Fanny*, ici, Pagnol ne se positionne pas en tant qu'adaptateur mais en tant que réalisateur. C'est sa vision du

⁷⁷ BEYLIE, *op. cit.*, p. 64.

cinéma dans lequel les personnages et le verbe ont le premier rôle qui est projetée à l'écran. En remodelant nettement le style de Giono, Pagnol clarifie sa position de cinéaste.

Comme Bazin l'explique, dans une adaptation, il n'est pas aisé de rester fidèle à une œuvre d'un autre genre sans détruire les différents médias en corrélation⁷⁸. La version que Pagnol expose pourrait ainsi être tout à fait légitime dans une recherche d'autonomie. Cependant, l'imprudence de Pagnol réside sans doute dans le choix de son parfait contemporain. En effet, il semble plus opportun de choisir un auteur décédé ou plus âgé afin de ne pas se méprendre sur les intentions de chacun.

Après la publication du scénario *La Femme du boulanger*, Giono s'agace de tout l'argent que Pagnol fait sur son œuvre. De plus, Giono trouve que Pagnol s'approprie son œuvre en publiant ce texte. Il attend donc un procès à Pagnol en lui demandant des dommages et intérêts pour cette violation des droits d'auteur ainsi qu'en lui réclamant une part des bénéfices de cette publication.

Le procès a finalement tourné en faveur de Pagnol. En effet, le pourcentage qui avait été promis à Giono était sous la condition d'une implication plus grande de sa part. Ce dernier devait, initialement, envoyer un scénario de départ sur lequel Pagnol aurait pu faire diverses modifications. Les scénarios ne lui étant jamais parvenus, Pagnol ne pouvait lui octroyer que la mention « Tiré de l'œuvre de Giono » au générique et sur la couverture du texte publié⁷⁹.

Ce procès qui n'a en réalité qu'une valeur économique met en lumière la part de création du scénariste, réalisateur. Dans *La Femme du boulanger* Giono n'a finalement donné à Pagnol qu'une structure permettant au cinéaste de déployer sa créativité. Dans ce film, Pagnol ne se place pas en tant qu'adaptateur mais en tant que créateur, réalisateur. Le procès gagné par Pagnol ne fait finalement que confirmer cela.

⁷⁸ BAZIN, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁹ Voir TRIBUNAL CIVIL DE MARSEILLE, « Audience du 14 octobre 1941 » dans *Les cahiers du film*, n°17, Novembre 1941, pp. 9-12.

9. Conclusion

Ce présent chapitre avait pour but de questionner l'adaptation du point de vue des différents changements qu'elle engendre mais surtout des conséquences auctoriales qu'implique le processus.

Après les différentes analyses qui viennent d'être développées, il convient de parler de *La Femme du boulanger* en termes d'appropriation et non d'adaptation. Les libertés que prend Pagnol sur chacune des différentes techniques formelles qui ont été abordées font état de l'écart qui s'épare le film de la nouvelle. En réalisant une telle adaptation, Pagnol impose son empreinte en insérant son univers dans le récit de Giono. De cette appropriation, Pierre Leprohon déclara d'ailleurs : « Toute trace de Giono disparaît et il ne reste plus qu'une œuvre de Pagnol, non seulement par ses images, mais par son dialogue, son esprit, son caractère »⁸⁰.

Au-delà de l'infidélité que Pagnol fait à Giono, le succès du film, comparativement à celui de la nouvelle, désigne pour la postérité, Pagnol, comme auteur du titre *La Femme du boulanger*. Giono l'a d'ailleurs bien compris puisqu'il décidera, par la suite, de faire une pièce de théâtre sous cet intitulé. En effet, bien que ce travail ne se limite qu'aux choix de Pagnol, l'analyse qui découlerait des observations des écarts qui existent entre cette pièce et le film, pourrait approfondir les diverses conclusions du chapitre. La seule mention de cette pièce peut néanmoins démontrer que Giono avait le besoin de se réapproprier son œuvre sur laquelle Pagnol a marqué sa signature, sa singularité.

En définitive, aborder *La Femme du boulanger* à travers le prisme de l'adaptation permet de mettre en lumière la question inhérente à chaque transposition cinématographique : au service de qui la caméra se met-elle ? L'erreur de Giono a certainement été de croire que cette question ne se posait pas.

À la vue de cette étude de cas, il apparaît intéressant de décentrer le questionnement de la fidélité afin de se rediriger vers les potentialités qu'une matière littéraire peut offrir au cinéma. Dans *La Femme du boulanger*, Pagnol a dépouillé la

⁸⁰ LEPROHON (Pierre), *Marcel Pagnol et « la cinématurgie »*, Radio-Cinéma-Télévision, 19 juillet 1959, [in] BEYLIE, *op. cit.*, p. 60.

nouvelle de toutes les marques de son auteur afin de ne conserver qu'une structure narrative qui lui permettait d'exprimer son style. Ainsi, tout porte à croire que Pagnol ne cherchait pas la valeur de l'œuvre littéraire mais la virtualité qu'elle lui promettait. La littérature n'est qu'un tremplin pour son œuvre.

La conception singulière de Pagnol concernant le cinéma (voir chapitre 1) semble déranger car elle démonte les différences institutionnelles qui opposeraient le cinéma de la littérature. Voyant dans le cinéma la continuité de l'art dramatique, Pagnol met en avant les similitudes formelles que ces deux arts entretiennent. Ainsi, soumis aux mêmes réalités formelles, les deux domaines ont les mêmes besoins : un lieu, des personnages, un problème, soit, un drame. Dans l'incapacité d'imaginer la trame de son film dans les délais impartis, Pagnol la tire d'une autre œuvre.

Cette réalité ne fait que confirmer les considérations de Bazin sur l'importance du style de l'auteur au sein d'une adaptation. Le dépouillement du style de l'auteur de l'œuvre-source n'entraîne pas seulement la trahison de cette dernière mais la possibilité de l'épanouissement stylistique du cinéaste. En réduisant l'œuvre littéraire source à une structure, le cinéaste peut développer les différents éléments qui auront perdu toute densité afin de remodeler une œuvre sur l'ossature préexistante.

Ainsi, *La Femme du boulanger* de Pagnol semble faire état de toute la valeur littéraire dont disposerait le cinéma indépendamment du fait que ce soit une adaptation. En effet, en plus de l'exploitation des différents éléments du cadre narratif, la publication de la suite dialoguée fait état de la qualité textuelle dont peuvent faire preuve les dialogues d'un film. Avec *La Femme du boulanger*, Pagnol rapproche la littérature du septième art. Bien que la critique semble s'acharner à marquer son indépendance

Troisième chapitre : *L'Eau des collines*

Un cas de novellisation

1. Introduction

La dernière partie de ce travail aborde le second tournant de la carrière de Pagnol : le roman. Après que le dramaturge s'est transformé en cinéaste, ce dernier devient écrivain. Cette nouvelle période produira non seulement plusieurs grands succès de sa carrière littéraire et révélera également une nouvelle facette de Marcel Pagnol. Ce changement s'effectue d'abord avec *Les Souvenirs d'enfance* dont il ne fera pas de film ; ensuite paraît *L'Eau des collines*, tiré du film *Manon des sources*, qui permet, en revanche, d'approfondir l'analyse des œuvres de Marcel Pagnol mais aussi d'explorer de nouvelles relations entre littérature et cinéma à travers le concept de novellisation : la mise en roman d'un film.

En 1952, à partir d'une vieille histoire de la région de son enfance, Pagnol réalise le film *Manon des sources* composé de deux parties : *Manon des sources* et *Ugolin*. Dix années plus tard, en 1962, Pagnol tire un premier roman de ce film, *Jean de Florette*, qu'il fera suivre, en 1963, par le livre *Manon des sources*. Ces deux romans formeront un tout qui se nommera *L'Eau des collines* et qui constituera la novellisation du film. L'ensemble de ces productions raconte donc la même histoire : pour venger son père, une jeune fille, Manon, décide de priver tout un village de sa plus grande richesse, l'eau.

Comme *Marius* et *Fanny*, cette autoadaptation fait état d'un nouveau phénomène d'intermédialité – le transfert d'une œuvre d'un média à un autre¹ – au sein même des œuvres de Marcel Pagnol. Contrairement à *La Femme du boulanger*, Pagnol est aussi bien à la réception de l'œuvre qu'à la source de cette dernière. Ainsi, si le dernier chapitre a pu mettre en lumière la manière dont Pagnol use des ressorts dramatiques pour son

¹ BRUN, « Marcel Pagnol, classique-populaire » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 29 avril 2021 [Première diffusion : le 12 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/pagnol-classique-populaire-9644460> [consulté le 3 août 2025], 3'25''-4'

cinéma, cette partie du travail observera la façon dont il use des ressorts médiatiques pour élever le drame. À partir de la nouvelle exploitation que Pagnol fait de *Manon des sources*, cette dernière partie permettra d'approfondir les relations d'interpénétration au sein de ses œuvres. Elle abordera également les rapports entre littérature et cinéma à travers l'analyse des virtualités des différents domaines mis en corrélation au profit d'un même récit.

Ainsi, après avoir exploré les divers événements qui peuvent expliquer la nouvelle étape de la carrière de Marcel Pagnol, ce chapitre expliquera le phénomène de novellisation et ses contraintes afin de posséder la théorie nécessaire à l'analyse de *L'Eau des collines*. Cette analyse sera principalement abordée du point de vue des divergences avec le film de Pagnol. Le chapitre se clôturera par l'adaptation qu'en fait Claude Berry des années plus tard.

2. Marcel Pagnol pendant la guerre

Comme a déjà pu le démontrer le chapitre précédent, la société *Les Films Marcel Pagnol* est à son paroxysme d'expansion peu de temps avant la seconde guerre mondiale. Son entreprise a atteint un tel capital économique qu'elle donne de nombreuses ambitions à Marcel Pagnol, notamment celle de construire, au bord de la Méditerranée, une cité du cinéma similaire à Hollywood. L'invasion des Allemands vient contrarier ce projet colossal qui ne verra malheureusement jamais le jour.

L'autonomie financière et artistique dont Pagnol dispose grâce à sa société lui permet de continuer ses films sans dépendre des Allemands. Cependant, cela ne signifie pas pour autant qu'il ne subit pas la censure de l'envahisseur. Dans le film *La Fille du puisatier*, tourné en 1940, Pagnol réalise une scène dans laquelle les personnages écoutent le discours du Maréchal Pétain lors de la capitulation française. Cette scène, qui suscite de fortes émotions dans les différentes salles, est suivie d'un dialogue qui, lui aussi, provoque de vives réactions. Après que l'un des personnages du film s'exclame : « Alors mon fils est mort pour rien », une jeune femme lui répond : « Les morts des batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus ». Cette réplique résonne positivement chez les Français comme elle mécontente les Allemands. Ces derniers contraignent Pagnol à

la couper au montage. Toutefois, la conservation et la restauration de cette scène permet aux spectateurs d'aujourd'hui d'en bénéficier malgré tout.

Cette occurrence n'est pas la seule qui fait état de l'hégémonie des Allemands dans tous les secteurs notamment culturels tels que le cinéma. En effet, en 1941, Marcel Pagnol ambitionne de réaliser une trilogie qui se nomme *La Prière aux étoiles*. Après la réalisation du premier volet, les Allemands exigent d'obtenir la pellicule. Marcel Pagnol leur rétorque qu'il ne peut se permettre de leur donner une pellicule qui présente autant de défauts et décide de la détruire lui-même, à la hache, devant eux². Cette mise en scène quelque peu théâtrale aura raison du film et de la trilogie envisagée dont subsistent seulement les scénarios.

Malgré l'indépendance que lui confère sa société, Marcel Pagnol ne parviendra pas à continuer ses films dans les mêmes conditions. En effet, les Allemands veulent utiliser cette société à des fins de propagande. Refusant catégoriquement de travailler pour eux, Pagnol préfère la vendre à Gaumont et partir à Monaco. Ce n'est qu'à la fin de la guerre qu'il construira *La Société nouvelle des Films Marcel Pagnol* bénéficiant malheureusement d'un capital moins conséquent³. Au-delà d'expliquer les différents événements qui ont traversé cette société durant la guerre, ce contexte permet aussi de souligner la position de Pagnol envers l'opposition qui l'amènera à déclarer qu'il est le seul cinéaste à ne pas avoir travaillé avec les Allemands⁴.

3. Le cinéma au pays des immortels

Le 27 mars 1947, accompagné de toute une équipe de tournage, Pagnol fait son entrée sous la coupole de l'Académie Française. L'introduction d'une caméra lors de cette

² GAUTER (Claude) et PAGNOL (Marcel), *Marcel Pagnol : « Pour faire mes films je voulais être libre »*, France Culture, 14 avril 2024 [Première diffusion : 6 juin 1973], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/les-archives-sonores-du-cinema-francais-entretien-avec-marcel-pagnol-1ere-diffusion-06-06-1973-7547662> [consulté le 14 juillet 2025], 25'27''-27' et 50'30''-53'.

³ DESCLAUX (Laure), *L'Eau des collines de Marcel Pagnol : une intrigue intarissable pour la littérature, le cinéma et la bande dessinée*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016, [en ligne], URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01377084/file/Desclaux-M1-memoire%20definitive.pdf> [téléchargé le 3 août 2025], p. 17.

⁴ GAUTER et PAGNOL, *op. cit.*, 52'.

cérémonie permet non seulement de découvrir un lieu méconnu du public mais également de marquer et célébrer la légitimation du cinéma. Considérée comme la plus grande consécration littéraire, l'Académie Française donne ses lettres de noblesse à cet art populaire. Grâce à son intronisation et à celles qu'il appuiera – notamment concernant Marcel Achar – la langue française au cinéma prend une nouvelle ampleur. En revêtant l'habit vert, Pagnol démontre non seulement que le succès n'est pas incompatible avec l'esthétisme mais également que le cinéma possède une véritable valeur littéraire depuis qu'il s'est mis à parler⁵.

3.1. Un candidat idéal

Lors de l'hommage à son prédécesseur Maurice Donnay, Pagnol souligne que la perte de ce dernier ampute l'Académie de tous ses dramaturges. En effet, plus aucun de ses membres ne pouvait assimiler son succès à une pièce de théâtre. C'est sur ce point que Pagnol légitime son envie d'y siéger. En tant que président de la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, comme le fut Maurice Donnay, Pagnol semble être la personne indiquée pour pallier ce déficit⁶.

Cependant, ce n'est pas seulement en raison de ce seul argument que Marcel Pagnol fut choisi pour combler ce manque.

Premièrement, si l'Académie Française a pu résister à différents régimes politiques au fil des siècles, c'est en grande partie dû à son recrutement social relativement homogène⁷. En effet, ce que recherche l'Académie Française est bien évidemment la valorisation du langage mais également une cohésion sociale basée sur un statut élevé, mondain⁸. La majorité des académiciens ont suivi le *cursus honorum* (école

⁵ THARAUD (Jérôme), « Réponse au discours de réception de Marcel Pagnol » dans Pagnol (Marcel), *Discours de réception de Marcel Pagnol*, Paris, Institut de France, le 27 mars 1947, pp. 19-25, [en ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-pagnol> [téléchargé le 3 août 2025], p. 17 et p. 22.

⁶ Pagnol (Marcel), *Discours de réception de Marcel Pagnol*, Paris, Institut de France, le 27 mars 1947, [en ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marcel-pagnol> [téléchargé le 6 juillet 2025], p. 4.

⁷ SAPIRO (Gisèle), *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 260.

⁸ FOSSIER (François) et POIROT-DELPHECH (Bertrand), *L'Académie Française, une vieille dame up-to-date*, France Culture, 28 décembre 2024 [Première diffusion : le 31 octobre 1987], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-franceculture/grand-angle-portrait-de-l-academie-francaise-1ere-diffusion-31-10-1987-7281456> [consulté le 6 juillet 2025], 20'42''-21'30''.

normale supérieure, agrégation, doctorat) et bénéficient d'une aisance financière. Si Pagnol n'a pas suivi exactement ce parcours, il possède malgré tout un diplôme universitaire. De plus, la fonction de son père au sein du service public favorise également son entrée dans une institution qui défend une conscience nationale forte.

Deuxièmement, le contexte politique a laissé de nombreuses séquelles à la Vieille Dame qui doit dès lors se rajeunir. Le choix d'un cinéaste aux valeurs de la libération constitue une nette avancée pour l'Académie qui a tendance à regarder en arrière.

3.2.1. Une Académie chamboulée

Durant la seconde guerre mondiale, l'Académie a vécu un clivage net de ses membres. La vision traditionaliste, réactionnaire du quai Conti a constitué un engrais nourrissant l'autoritarisme des Allemands. En effet, de nombreux membres de cette institution à laquelle le Maréchal Pétain siégeait ont été grandement favorables au régime de Vichy. Ils n'ont pas hésité à participer à la collaboration. Ce qui a scindé la France a également divisé l'Académie Française qui ne trouvait plus d'homogénéité.

Lors de la libération, le secrétaire perpétuel Georges Duhamel a mis un point d'honneur à tourner le dos à ces événements fâcheux en élisant, à la place des nombreux membres décédés durant la guerre ou indignes de siéger à l'Académie, des candidats porteurs des valeurs de cette France libérée⁹. Pagnol, du fait de son attitude exemplaire durant la guerre, constitue le candidat idéal pour la gardienne de l'ordre moral.

3.2.2. Un besoin de nouveauté

Si l'Académie Française conserve son image traditionaliste, les événements récents l'ont entachée. Ce traditionalisme exacerbé a engendré de terribles dérives. Dès lors, cette Vieille Dame du quai Conti a besoin de faire un pas vers la nouveauté. La célébration d'un art relativement moderne lui permet de revêtir une nouvelle image¹⁰.

Ainsi, l'élection d'un cinéaste populaire revendiquant la littérarité du septième art permet à l'Académie de rester dans une tendance traditionnelle et légitime tout en

⁹ SAPIRO, *op. cit.*, pp. 249-314.

¹⁰ BRUN (Marion), « La performance académique sous les sunlights : Marcel Pagnol, cinéaste irrévérencieux dans SOULIER (Catherine), THÉRENTY (Marie-Ève), Yanoshevsky (Galia), dir., « Écrivains en performances » sur *Fabula colloques*, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6380.php> [consulté le 3 août 2025].

amorçant un mouvement vers la modernité. En effet, en éditant les textes de ses films chez Fasquelle, une édition catholique prisée par les membres de l'Académie, Pagnol légitimise une première fois la valeur littéraire du cinéma¹¹. L'Académie ne choisit pas n'importe quel cinéaste. Elle choisit le cinéaste qui défend le cinéma pour sa valeur dramatique et la qualité littéraire de ses dialogues. Un cinéaste qui conçoit le cinéma parlant comme un nouveau domaine dans lequel la langue française peut s'illustrer.

3.2.3. Un rayonnement pour la France

Le régionalisme du cinéma de Pagnol renvoie également aux valeurs prônées par la célèbre institution. La majorité des films de Marcel Pagnol met en scène des paysans qui vivent de la terre. Le retour à la vie rurale et aux bienfaits qu'elle apporte constitue une des valeurs traditionnelles fondatrices de l'Hexagone dont le paysage est vallonné de nombreuses campagnes¹².

De plus, par effet de synecdoque, en ciblant une région du pays, c'est toute la France qu'il désigne. Lorsque Pagnol joue sur le régionalisme et les stéréotypes c'est la France dans tout ce qu'elle a de plus sympathique qu'il fait rayonner à l'international. Jérôme Tharaud terminera d'ailleurs son discours de réponse à l'intronisation de Marcel Pagnol en le remerciant de l'image bienveillante du peuple français qu'il porte aux quatre coins du globe¹³.

Si le cinéaste donne un nouveau souffle à l'Académie, elle aura pour lui le même effet. Bien que son arrivée sous les spotlights lui confère l'image d'un candidat irrévérencieux qui souhaite bousculer les immortels, il optera de plus en plus pour une position plus sérieuse, davantage académique¹⁴.

¹¹ BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale » à la journée d'étude *La novellisation, peut-on parler d'adaptation ?*, Université Paris viii, 10 décembre 2014, [en ligne], URL : <http://www.academia.edu/9712997> [téléchargé le 29 juillet 2025], pp. 2-3.

¹² SAPIRO, *op. cit.*, p. 281.

¹³ THARAUD, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ BRUN (Marion), « Pagnol classique-populaire » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 29 avril 2021 [Première diffusion : le 12 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/pagnol-classique-populaire-9644460> [consulté le 3 août 2025], 23'24''-25'30 ''.

4. Manon des sources et la fin d'une époque

4.1. Le cinéma de qualité

Au terme de la guerre, le cinéma français se sent menacé par le retour des productions américaines qui avaient été interdites par les Allemands. Face au pouvoir de l'industrie hollywoodienne, la France doit trouver sa particularité¹⁵. La cinématographie française décidera d'exploiter ses caractéristiques techniques. Ce cinéma surnommé « de qualité » se conçoit dès lors comme un travail d'artisans qui se focalise sur l'esthétique de la lumière, de l'image, du son¹⁶...

Dans les années 40, des opérateurs Allemands apportent au cinéma français un nouveau type de projecteurs qui vient peu à peu remplacer la lumière hollywoodiennes régulièrement utilisée jusque-là. Ces nouveaux spotlights présentent des qualités techniques notables et apportent une nouvelle direction esthétique. Ils transforment le cinéma français en un cinéma lourd de pensées basé sur un scénario linéaire et bien ficelé. Cependant, si ce nouvel éclairage apporte une esthétique certaine, elle requiert également des dispositions particulières. La lumière allemande ne peut fonctionner qu'en studio. Cette nécessité engendre d'autres coûts, tels que les décors, qui augmentent drastiquement le budget d'un film¹⁷. Marcel Pagnol subira les exigences de ce nouveau cinéma.

4.2. Une production onéreuse

Lorsque Pagnol redémarre le cinématographe dans les années 50, sa nouvelle société de production détient un capital moins conséquent et les coûts budgétaires ont triplé. Il est difficile de réaliser un film sans aides extérieures. Pagnol va donc les chercher

¹⁵ JENCOLAS (Jean-Pierre) et PRÉDAL (René), « FRANCE (Arts et culture) - Le cinéma » sur *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/france-arts-et-culture-le-cinema#/c17461> [consulté le 28 mai 2025].

¹⁶ MARY (Philippe), *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, coll. « liber », 2006, p. 11.

¹⁷ DOUCHET (Jean), « Petite histoire du studio de cinéma, de Georges Méliès à Jacques Demy » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 10 mai 2006, 8/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/petite-histoire-du-studio-de-cinema-de-georges-melies-a-jacques-demy-6959184> [consulté le 8 août 2025], 7'26''-20'28''.

auprès du *Centre National du Cinéma* fraîchement constitué. Le CNC lui propose de s'associer avec la société de son frère René Pagnol. Le cinéaste décline cette offre. Bien qu'elle soit très onéreuse, Marcel Pagnol préfère la richesse symbolique de son indépendance et décide de produire *Manon des sources* grâce à la *Société nouvelle des Films Marcel Pagnol*.

4.3. Un film bien trop long

À partir d'une vieille histoire qu'il avait entendue, petit, à Aubagne, Pagnol crée un film de 4h30 en deux parties. Ne disposant plus de circuits de distribution, il se tourne vers Gaumont qui lui impose de revoir la longueur de son film. Après un net remodelage, Pagnol parvient à leur remettre un film de 3h10. Malgré le succès du film, cette reconstruction suscite de nombreuses critiques. Quand certains trouvent que le film demeure bien trop long, d'autres questionnent la pertinence des scènes conservées. Regrettant sa première version, Pagnol fera appel, en 67, à l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française afin de diffuser son film en dix-huit épisodes de treize minutes. Cela lui permettra de revenir à la longueur initiale. En 2004, une version de 3h45, bien plus proche de l'originale, sera éditée en DVD. Ayant pour but de se rapprocher des premières volontés de Pagnol, cette version sera divisée en deux parties : *Manon des sources* (117 minutes) et *Ugolin* (108 minutes)¹⁸.

Similaires aux autres œuvres de Marcel Pagnol, ce film raconte un récit tragique englobé dans une atmosphère farcesque. Au commencement de *Manon des sources*, les villageois sont réunis pour l'apéritif sur la grand place du village des Bastides. Ils attendent l'arrestation de Manon que l'on poursuit pour coups et blessures ainsi que vol de récoltes. En attendant cette arrestation, le nouvel instituteur questionne les villageois sur cette bergère qu'ils comparent à un oiseau doré. Ils lui expliquent qu'il s'agit d'une bien belle jeune fille qui, depuis deux ans, vit seule avec sa mère et ses chèvres depuis que son père est mort de chagrin à la suite du décès du petit frère de Manon, âgé de quinze ans. Les villageois paraissent fuyants quant au drame qui frappa le père de Manon qu'ils surnomment le bossu. Ils disent qu'ils ne lui parlaient pas car c'était un homme de Crespin, une petite ville à quelques kilomètres avec laquelle le village des Bastide est

¹⁸ DESCLAUX, *op. cit.*, pp. 16-21.

fâché depuis des générations. Les villageois laissent échapper quelques paroles telles que « il paraît que c'était le fils de Florette quand même, si j'avais su. » qui suscitent la curiosité du spectateur. Ce dernier s'interroge sur la tragédie du bossu et les regrets que semblent avoir les habitants des Bastides.

Lorsque Manon arrive entourée de gendarmes sur la place, elle se fait vilipender par les femmes du village. Afin de satisfaire la soif de justice de ces dernières, le maire, l'instituteur et le gendarme créent un procès factice. À travers la séquence comique du procès – qui dure la moitié de la première partie – Pagnol rit de la bêtise du monde paysan. Le garçon qui serait soi-disant défiguré n'a qu'une légère bosse sur la tête causée par le coup de bâton que Manon lui a donné lorsqu'il a tenté de l'embrasser. Le vol de récolte dénoncé par la belle-sœur d'Ugolin se révèle ne pas en être un puisque ce dernier avait laissé ces melons pour Manon. Les charges retenues contre la jeune bergère ont beau être abandonnées, les villageoises l'accusent d'être, sinon le diable, du moins une sorcière. Si cette scène souligne principalement les ressorts comiques du film, elle permet néanmoins de présenter le personnage d'Ugolin et d'informer le spectateur sur la colère qu'entretient Manon à l'égard des villageois et principalement de celui-ci.

Sans en connaître les raisons, le spectateur voit cette colère s'amplifier au fur et à mesure du film. En retournant dans sa grotte, Manon retrouve Baptistine. Celle-ci lui dévoile un secret qui amènera le village à sa perte. Le spectateur ne peut savoir de quoi il s'agit avant de voir la fontaine se tarir lors de la fête de son cinquantenaire. Cette image lui permet de comprendre que Manon a décidé de les priver de leur bien le plus précieux, l'eau. Elle attaque leur plus grand amour, celui de la terre. La scène qui clôturera la première partie, *Manon des sources*, sera la seule qui donne à l'image une fonction narrative. En effet, dans le film de Pagnol, tout arrive par la force de la parole. Aucune réponse n'est apportée par l'image. Le récit se fonde principalement sur la curiosité du spectateur qui ne sera assouvie qu'au moyen des dialogues.

Le principal questionnement du spectateur porte sur l'histoire de Jean Cadoret aussi appelé Jean de Florette. Il s'interroge sur l'implication des villageois et d'Ugolin dans le drame qui a touché le bossu et sa famille. C'est lors de l'examen de conscience des villageois que le spectateur apprend qu'Ugolin avait bouché la source qui aurait permis au père de Manon de garder la ferme qui, aujourd'hui, appartient à Ugolin. Le

grand rassemblement des villageois à la suite du sermon du curé permet également d'apprendre leur faute : le silence. Tous les villageois connaissaient l'existence de la source mais aucun ne l'en informa. Il venait de Crespin et ce n'étaient pas leurs affaires. Lorsque la vérité éclate, Ugolin ne peut supporter la situation et décide de se suicider. Avant de mourir il lègue la ferme à Manon. Manon finira par pardonner aux villageois et, avec l'aide de l'instituteur, débouchera la source. Bien plus qu'une histoire de vengeance, ce film montre la beauté du pardon.

Bien que le film multiplie les séquences récréatives, le projet narratif de Pagnol est de grande envergure. À travers le récit de Manon, les spectateurs découvrent celui de son père.

4.4. Pagnol arrête le cinéma

Après *Manon des sources*, Pagnol ne fera plus qu'un film pour le cinéma, une adaptation de *Les Lettres de mon moulin* en 1954. Si beaucoup le justifient par la mort de sa fille Estelle¹⁹, cela pourrait aussi s'expliquer par les innovations techniques. Comme expliqué précédemment, les sociétés de production doivent constamment s'alimenter de réalisations afin d'obtenir l'argent nécessaire au prochain film. L'entreprise cinématographique est une balance judicieuse entre les coûts de la production et ses bénéfices. Ainsi, lorsque les innovations techniques entraînent une augmentation drastique des frais budgétaires, le cinéma devient difficilement rentable si la société ne possède pas de grands capitaux ou n'est pas suffisamment alimentée.

Fin des années 50, face au cinéma de qualité, les cinéastes français doivent faire un choix : s'associer pour trouver les fonds nécessaires à la tendance ou renverser les codes. Début des années 60, une nouvelle génération de cinéastes composée notamment d'Astruc, Rohmer, Godard, Truffaut... Ils se feront appeler la Nouvelle Vague. Ces jeunes cinéastes, nourris des films américains, ne constituent pas une école mais une réponse à l'économie cinématographique et à la notion d'auteur²⁰. Ils décident de s'affranchir de la majorité des contraintes économiques. Ils se détachent complètement du studio en

¹⁹ BEZIAT (Fabien), *Les Trésors de Marcel Pagnol*, TV Replay France, 2021, [en ligne], URL : <https://m.ok.ru/video/2442485369505> [consulté le 15 juillet 2025], 1h44'06''-1h45'12''.

²⁰ DOUCHET (Jean), « Les deux générations fondatrices » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 1^{er} mai 2006, 1/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/les-deux-generations-fondatrices-7118367> [consulté le 8 août 2025], 8'-8'22''.

tournant dans des décors naturels. Leurs équipes sont réduites. Ils n'engagent que peu d'acteurs et le tournage en extérieur leur permet de limiter le nombre de techniciens employés principalement pour les studios. Ces cinéastes se démarquent également par leur jeunesse et le manque d'expérience qui en découle. Contrairement aux cinéastes des années 40, au début des années 60, ils ont une vingtaine d'années et n'en sont qu'à leur tout premier film²¹. Pour cette jeunesse, tout est à construire. Dans cette expérimentation, ils n'ont rien à perdre et tout à gagner.

Pour Pagnol, en revanche, ce n'est pas le cas. Il se retrouve bloqué entre ces deux réalités : la Nouvelle Vague et le cinéma de qualité. Bien que les réalisateurs de la Nouvelle Vague aient souligné le caractère avant-gardiste de Pagnol du point de vue des décors en extérieur et de sa position d'auteur²², il ne reste pas moins dépendant de l'économie cinématographique de son temps. S'il veut que sa société de production tienne le choc des bouleversements cinématographiques, il doit suivre une tendance qui requiert énormément d'argent. Ajouté à cela, l'essoufflement du cinéma causé par la télévision²³ et ses ambitions romanesques²⁴ l'encouragent certainement à couper sa caméra.

5. La novellisation

5.1. Une adaptation à l'envers ?

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la novellisation ne peut se concevoir comme une adaptation à l'envers. En effet, elle ne comporte pas les problèmes qu'induit un changement sémiotique puisqu'elle ne se base pas sur les images du film mais sur l'écrit préliminaire : le scénario. Néanmoins, la novellisation demeure un écrit de deuxième main qui, en ne nécessitant pas de création, engendre une problématique

²¹ MARY, *op. cit.*, p. 111 et pp. 166-168.

²² BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, p. 5.

²³ DOUCHET (Jean), « Innovation technique et nouveauté de cinéma » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 17 mai 2006, 13/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/art-et-technique-au-coeur-de-la-nouvelle-vague-9878477> [consulté le 8 août 2025], 3'40''-4'.

²⁴ BRUN, « classique-populaire », *op. cit.*, 7'.

auctoriale²⁵. Comment l'écrivain peut-il se revendiquer auteur d'une œuvre dont le geste créatif provient initialement d'un cinéaste ?

5.2. Un genre populaire

La novellisation apparaît au temps du cinéma muet et des séries à épisodes. D'une part, les livres permettaient de remédier au mutisme du film. Les dialogues apportaient des informations complémentaires aux spectateurs. D'autre part, à l'instar du roman-feuilleton du XIX^e siècle, les novellisations jouaient également sur la tension du spectateur en lui permettant d'obtenir des informations supplémentaires sur l'intrigue du film. Le spectateur trouvait donc un intérêt certain à acheter les différentes chroniques hebdomadaires. Mu par le souhait de voir ses pronostics confirmés ou au contraire invalidés, la novellisation mise sur l'addiction aux séries.

Lorsque le cinéma se met à parler, la novellisation perd en pertinence et s'essouffle peu à peu. Afin de maintenir un lectorat, les auteurs de novellisation tirent profit du récit qu'ils prolongent par de nouveaux épisodes fonctionnant comme des prologues²⁶.

À l'heure de la Nouvelle Vague, la publication des scénarios de films devient monnaie courante²⁷. Ils utilisent également la novellisation pour ouvrir une porte vers leurs tournages et pensées créatrices. Souvent accompagnés d'images du film ou de photographies de tournage, ces livres donnent des précisions sur les subtilités symboliques d'une image ou sur les ambitions du réalisateur. Ces informations peuvent être transmises par un narrateur interne qui correspond, bien souvent, au réalisateur qui décrit les coulisses de ses pensées²⁸. Ainsi, la novellisation prend de nouvelles envergures. Elle n'est plus considérée comme un genre populaire qui tempère la tension des spectateurs mais comme un métadiscours sur le film, le septième art²⁹.

²⁵ BAETENS (Jan), *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, pp. 9-13.

²⁶ *Ibid.*, pp. 28-36.

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁸ VISWANATHAN (Jacqueline), « Ciné-romans : le livre du film. » dans *Cinémas*, Volume 9, numéro 2-3, 1999, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.7202/024784ar> [téléchargé le 20 juillet 2025], pp. 17-22.

²⁹ GRIGNON (Prisca), *Le champ d'existence de la novellisation francophone actuelle (10 dernières années). La novellisation, un nouveau genre ?*, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2012, [en ligne], URL : <https://theses.hal.science/tel-01775153v1> [téléchargé le 29 juillet 2025], p. 308.

Aujourd'hui, les novellisations apparaissent comme un produit dérivé du film qui n'a d'autres fins que celles de le mettre en valeur et de satisfaire le public. Considérées comme de simples stratégies éditoriales, la majorité des novellisations contemporaines n'ont pas d'ambition littéraire car elles ne doivent pas faire ombrage au film. Les auteurs de ces novellisations sont bien souvent des prête-plumes professionnels qui écrivent selon un canevas dont ils ne s'écartent pas³⁰.

5.3. La novellisation littéraire

Bien que l'histoire de la novellisation fasse état de son ancrage populaire, les auteurs de la Nouvelle Vague ont démontré que ce format pouvait atteindre d'autres buts et obtenir une plus grande considération. Cependant, si le genre de la novellisation reste majoritairement en marge du champ littéraire et fonctionne comme une industrialisation du produit c'est en raison des droits d'auteur du producteur. En effet, même s'il s'agit d'une autoadaptation, le cinéaste aura toujours sa créativité limitée ou devra redoubler d'ingéniosité afin d'apporter une plus-value littéraire tout en ne se détournant pas du film. Il pourra notamment raconter le film au deuxième degré, à travers le visionnage d'un spectateur.

Dans le cas où un auteur bénéficierait des droits d'auteur ou serait mandaté par la production pour écrire une œuvre littéraire sur base d'un film, l'enjeu résiderait dans la capacité d'émancipation de l'auteur. Comme évoqué précédemment, puisque la novellisation n'est pas une adaptation mais simplement un remaniement du scénario, l'auteur de ce deuxième texte a moins d'outils en sa possession pour s'affranchir du film. Les descriptions (éléments caractéristiques d'une matière textuelle), par exemple, seront moins utilisées dans un roman qui résulte de ce procédé. En effet, sur ce point, la novellisation ne veut pas et ne peut pas rivaliser avec les images instantanées permises par le cinéma. Pour s'émanciper du texte premier, la novellisation doit éviter d'user des procédés communs aux deux états de l'œuvre. Dans cette perspective, les dialogues sont également concernés par cette problématique. En effet, ils constituent une des valeurs littéraires du scénario. Si l'auteur de la novellisation veut créer une œuvre autonome, il

³⁰ BAETENS, *op. cit.*, pp. 10-16.

doit les éviter³¹. Son intérêt se portera donc d'autant plus sur les virtualités intrinsèques du genre romanesque.

Le chapitre précédent a déjà pu mettre en exergue la différence fondamentale du narrateur. C'est sur ce point que les auteurs de novellisations littéraires vont s'appuyer : « le centre de gravité se déplace de l'énoncé (iconique) à l'énonciation (verbale)³² ». Le récit du film bénéficiera d'un nouveau regard par le biais d'une voix narrative³³. Cette nouvelle perspective engendrera l'autonomie de la novellisation.

6. *L'Eau des collines*

La novellisation de *Manon des sources* en une série de deux romans n'est pas la première occurrence du genre chez Pagnol. En effet, comme a pu le démontrer le chapitre précédent, lorsqu'il expurge ses scénarios de la grande majorité des indications techniques liées au septième art, Pagnol effectue déjà un net remodelage de ce texte préliminaire. L'objectif est effectivement littéraire : extirpé de ses contraintes iconographiques, le cinéma se rapproche du théâtre et trouve ainsi une légitimité³⁴. Cependant, contrairement aux romans qui constituent *L'Eau des collines*, ces publications ont pour but de souligner la valeur littéraire de ses films quand le diptyque tiré du film en deux parties, *Manon des sources*, ambitionnerait de donner une plus-value littéraire au film et ainsi de souligner les écarts entre le romans et le cinéma.

Si les publications de scénario comptent sur leur lien avec l'œuvre-source, *L'Eau des collines* tente, en revanche, de s'en émanciper, d'exister autrement. Comme la majorité des novellisations légitimées dans le champ littéraire, elle constitue non pas un geste de marketing mais un geste artistique. Les dix années qui séparent le film des romans corroborent l'ambition esthétique de Marcel Pagnol³⁵. Avec cet écrit, qu'il fait précéder d'un premier volet, Pagnol ne veut pas créer une redite de son film mais

³¹ *Ibid.*, pp. 66-77.

³² *Ibid.*, p. 122.

³³ *Ibid.*, pp. 121-127.

³⁴ BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

l'autonomiser. Cette prise de liberté est sensiblement plus simple pour lui en raison de sa position de producteur qui lui confère tous les droits sur son œuvre. Bien qu'il soit un des rares cinéastes à se targuer de l'auctorialité complète de ses films, il est intéressant de se pencher sur l'évolution de cette auctorialité à travers le média du roman.

6.1. Un diptyque

La première chose que Pagnol fera pour s'émanciper de son film sera l'écriture d'un premier volet, *Jean de Florette*. Comme de nombreux écrivains de novellisations, Pagnol provoque un premier engouement pour ses romans par le biais d'un prologue dont l'histoire, bien que racontée en partie dans le film, gagnerait à avoir plus d'éclaircissements. En effet, dans le film, la triste fin de Jean Cadoret, le père de Manon, avait été racontée à divers moments, par petits morceaux et par différents personnages. Pagnol tire de ces dialogues un premier livre qui engendre non seulement un geste créatif mais également un changement notable dans la direction que prendra le deuxième volet, comparativement à son pendant cinématographique. L'ajout de cet épisode approfondira l'énoncé et transformera son film en un récit de vengeance.

6.1.2. L'énoncé

Le premier épisode permet non seulement de découvrir l'histoire de Jean Cadoret mais de donner une meilleure linéarité au récit du film qui apparaît davantage fragmenté.

Contrairement à ce que Jan Baetens souligne à travers d'autres novellisations littéraires, le roman de Pagnol ne délaisse pas l'énoncé au profit du développement de la voix narrative. Pour marquer une nette autonomisation du Pagnol aurait pu choisir de faire porter son récit par un narrateur interne. Cette décision aurait indéniablement contrasté avec le système de narrateur incorporé de la caméra (voir chapitre 2). Pourtant, Pagnol use d'un narrateur omniscient qui élève l'énoncé là où, dans ce que Jan Baetens propose, il devrait normalement explorer l'énonciation et apporter un regard nouveau sur le récit déjà bien exploité par le film. Si Pagnol ne semble pas délaisser son énoncé au profit de la virtualité textuelle de l'énonciation c'est certainement en raison de l'absence de cet énoncé au sein de son film.

Les précédents chapitres ont pu démontrer l'importance des dialogues chez Pagnol. Contre l'omnipotence de l'image, le cinéaste en use aussi bien à des fins

esthétiques que narratives. Dans le film *Manon des sources*, cette deuxième fonction semble particulièrement exploitée. À l'instar des pièces de théâtre (voir chapitre 1), la narration est amenée par les dialogues. Sur grand écran, les divers rebondissements du récit apparaissent comme des états de fait : Jean Cadoret est mort, Manon a bouché la source. Le spectateur ne voit jamais les différents événements se produire mais les découvre, comme les autres villageois, à travers le discours de l'un d'entre eux³⁶. Les différents personnages jouent le rôle de narrateurs intradiégétiques.

Cette théâtralité est non seulement dépréciée par André Bazin qui trouve que ces dialogues sonnent faux³⁷ mais semble créer également un appauvrissement du récit. En effet, contrairement à ce que le septième art et sa force iconique auraient pu permettre³⁸, le film se présente non pas comme une unité linéaire mais comme un monstre désarticulé. Il ne semble pas exploiter l'ampleur du récit porté par les différents personnages.

Dans le livre, en revanche, grâce au diptyque de Pagnol, les lecteurs suivent toutes les péripéties qu'entraîne le manque d'eau : de l'arrivée de Jean Cadoret au suicide d'Ugolin. Dans le premier volet, le lecteur – et éventuellement ancien spectateur – observe le dur labeur du bossu contrarié par les manigances volontaires d'Ugolin mais également de son oncle, César Soubeyran aussi surnommé le Papet. En rentrant de son service militaire, Ugolin vient voir son oncle avec une brillante idée : la culture des œillets. Ce projet a beau sembler porteur, Ugolin ne possède pas les terres et la source nécessaires à une telle exploitation. Il tente de convaincre de Pique-Bouffigue de lui vendre sa ferme mais ce dernier refuse. À la suite d'une bagarre avec le Papet, Pique-Bouffigue meurt et la ferme est alors léguée à son beau-fils, un homme de Crespin, Jean Cadoret, le fils de Florette. Accompagné de sa femme et de son unique enfant (Manon) – contrairement au film où Manon a un frère – cet homme de la ville a de nombreuses ambitions pour sa nouvelle vie d'agriculteur. Ugolin comprend dès lors que son projet ne pourra jamais aboutir dans cet état. Le papet lui conseille donc de montrer à Jean Cadoret que la vie pénible des paysans n'est pas faite pour lui en lui retirant sa plus grande richesse, sa source. L'oncle d'Ugolin l'incite également à garder un œil sur le bossu qui

³⁶ *Ibid.*, pp. 5-7.

³⁷ BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011 [1985], p. 185.

³⁸ BAETENS, *op. cit.*, p. 122.

n'a pas l'air de se laisser faire. Désespéré, Jean de Florette tentera de trouver la source et de construire un puit mais recevra malheureusement un éclat de pierre sur la tête et décèdera.

Contrairement au film, *L'Eau des collines* se fonde sur l'effet de suspense engendré non seulement par la linéarité du récit mais également par le changement de la psychologie des personnages et des événements. Premièrement, contrairement au spectateur du film, le lecteur du roman, grâce au narrateur omniscient et à son énoncé linéaire, en sait bien plus que les personnages. Ainsi, comme l'a souligné Baroni (voir chapitre 1), cette connaissance permettra au lecteur qui n'a pas vu le film de s'interroger sur la suite du récit et de réaliser des pronostics. Il se questionnera sur la réussite du bossu et verra ses théories se confirmer ou s'infirmer au fur et à mesure.

Ensuite, un changement drastique au sein du récit permettra au lecteur averti d'émettre également des suppositions sur la fin de ce premier volet. Il faudra peu de temps pour que le lecteur/spectateur se rende compte des changements certains que l'absence du frère de Manon engendrera. Sur grand écran, les villageois expliquent que le bossu est mort à la suite du décès de son fils. Le petit frère de Manon avait été atteint d'une fièvre après avoir bu de la mauvaise eau. Son absence dans le roman bouscule les attentes du spectateur devenu lecteur. De nouvelles perspectives sont offertes au récit. L'ancien spectateur sera mu par le désir de les connaître. Jean Cadoret va-t-il mourir ? S'il meurt, quelle en sera la cause ? Comment Manon va-t-elle découvrir le secret de la source ?

Sachant les écarts que Pagnol se permet de prendre dans sa novellisation, le spectateur suivra le récit linéaire et entrera dans le second volet avec cette même envie. Il se demandera comment Pagnol a élaboré la vengeance de Manon.

6.1.3. Les personnages

Au-delà de la structure du récit, *Jean de Florette* et l'omniscience du narrateur du roman permettent également de donner plus de densité psychologique aux différents antagonistes. Laissant bien plus de place à la comédie, le film, comparativement au roman, n'approfondit pas le caractère des tortionnaires du pauvre Jean Cadoret.

Premièrement, la grande différence s'observe à travers le personnage du Papet. Dans le film, César Soubeyran, présenté comme un vieillard un peu sénile, n'est pas plus coupable du décès du bossu que ne le sont les villageois. Lors de l'examen de conscience

des villageois, Manon lui dit d'ailleurs qu'il n'a rien fait, qu'il n'est qu'une brute, qu'un sauvage comme tous les autres. Au cinéma, le vrai criminel c'est Ugolin. Le Papet le défend seulement en raison de leur lien de parenté.

Dans *L'Eau des collines*, en revanche, Pagnol le transforme en un fervent conservateur des traditions paysannes et familiales³⁹ qui sera le chef d'orchestre des opérations d'Ugolin. Dans le film de 1952, les querelles qui opposent le village de Crespin et celui des Bastides Blanches sont similaires à celles de *La Femme du boulanger*. Si elles ont aggravé la situation du bossu et souligné la bêtise des villageois, leur manque de profondeur apporte une touche humoristique. A contrario, dans le roman, les disputes et les ambitions familiales provoquent le drame et l'alimentent. Le Papet désire désespérément voir le nom des Soubeyran se perpétuer à travers les années. Le seul espoir de la famille réside dans son jeune neveu Ugolin. Dès lors, l'homme de Crespin ne représente pas seulement une dispute entre des villages mais également la fin d'un nom, la fin d'une famille. Dans *L'Eau des collines*, les villageois ne font pas de mea-culpa général⁴⁰. Leurs remords ne découlent pas d'un examen de conscience mais d'une révélation : la mère du bossu, Florette, était l'une des leurs.

Anglade leva les yeux au ciel, étendit ses bras, les laissa retomber humblement, et baissa la tête.

« La vérité, dit Philoxène, la vérité, c'est que personne n'a osé se mettre contre les Soubeyran, pour défendre un homme qui n'était pas d'ici, et surtout, qui était de Crespin... Vous comprenez, les gens de Crespin...

- Eh oui, dit Bernard, sarcastique, ils peuvent crever, les gens de Crespin...
 - Et puis surtout, murmura Manon, ils détestaient ma grand-mère et se sont vengé sur son fils. »⁴¹
- [...]

Le Papet arrivait à la porte.

« Ô Papet, cria Casimir, tu le savais que c'était le fils de Florette ? »

Il répondit froidement :

³⁹ CHABBERT (Christophe), *Dans l'univers littéraire de Marcel Pagnol. Biographie d'une œuvre populaire*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 122.

⁴⁰ DESCLAUX, *op. cit.*, pp. 91-94.

⁴¹ PAGNOL (Marcel), *Manon des sources*, Paris, Grasset, 2022, p. 205.

« Qu'est-ce que ça change ? »

Pour eux, « ça changeait tout ». Avoir abandonné à son triste sort un paysan amateur venu de Crespin c'était en somme de bonne guerre, mais la victime, c'était le fils de Florette des Bastides ; non pas un locataire ou un acheteur étranger, mais le propriétaire légitime d'un bien de famille, acquis par un héritage maternel.

« Ça change, dit Anglade, que c'était mon petit cousin ! Ô saint Vierge, qu'est-ce que tu nous as laissés faire !... Il était revenu, et les siens l'ont tué ! [...] »⁴²

Les émotions des uns et des autres sont bien plus exacerbées et rendent la situation des villageois plus complexe, plus tragique.

La psychologie d'Ugolin est également approfondie dans le roman. Bien qu'il soit hanté par le souvenir de Jean et rempli de remords, le grand écran ne fait que peu état de toute l'ambivalence du personnage. S'il bouche la source qui aurait permis au père de Manon de garder la ferme, ce n'est pas lui qui en a eu l'idée. Malgré qu'Ugolin cherche à récupérer cette propriété, il ne peut pas s'empêcher de vouloir aider Jean Cadoret. Dans le roman, il se sent tiraillé entre les ambitions de son oncle et son amitié naissante avec le bossu. Le déchirement d'Ugolin souligne la perfidie du Papet et la colère de Manon. Le Papet et Ugolin n'ont pas seulement mené le père de Manon à sa perte mais ont également joué de lui. Les deux Soubeyran ont regardé le bossu se tuer à construire un puits quand il aurait pu bénéficier d'une source à quelques pas de chez lui. Le premier volet explique le geste de Manon et amorce la folie qui gagnera Ugolin. La narration n'apporte pas un nouveau regard sur le récit du film mais développe le drame et le caractère de ses différents protagonistes afin de lui apporter une plus grande épaisseur⁴³.

Une nouvelle fois, le film n'exploitait les relations interpersonnelles entre les personnages qu'à travers les dialogues. À travers le narrateur, le lecteur peut observer le développement des caractères des différents personnages : l'ambition néfaste du Papet, la volonté du bossu, l'égoïsme des villageois et la sympathie d'Ugolin. Si le lecteur désapprouve les actes de ce dernier, il éprouve une réelle empathie pour cet agriculteur qui ne veut pas contrarier son oncle et dont la folie le mènera au suicide.

⁴² *Ibid.*, p. 206.

⁴³ DESCLAUX, *op. cit.*, pp. 100-106.

6.2. Un mélodrame

L'émancipation de la novellisation de Pagnol s'effectue également à travers un changement net d'atmosphère. Si Pagnol parsème ses œuvres de tonalités comiques, ses romans n'ont gardé que le caractère tragique du récit⁴⁴.

Cette transformation s'explique notamment au moyen des dialogues, éléments intrinsèques du cinéma de Pagnol. Comme l'a déjà souligné la théorie de Jan Baetens : pour qu'un auteur de novellisation puisse s'émanciper du scénario, il doit s'écarter des virtualités communes aux deux états de l'œuvre ; les dialogues en font partie⁴⁵. Dans le cas de Pagnol, les dialogues apportent des touches d'humour à la tonalité tragique du drame. La suppression de la majorité de ceux-ci au profit du développement du récit accentue inévitablement le caractère mélodramatique du film.

Cependant, la suppression de ces dialogues ne résulte pas seulement d'une volonté d'indépendance mais peut également être engendrée par les écarts entre les deux médias. Certains dialogues ne seraient pas appréciés à l'écrit. C'est notamment le cas de la scène dans laquelle M. Belloiseau raconte l'histoire de Jean Cadoret. Dans cette séquence farcesque, chacune de ses phrases est ponctuée d'un « poil au... » suivi d'une partie du corps rimant avec le dernier mot du personnage à moitié sourd. L'humour de cette séquence ne passerait pas à l'écrit puisqu'elle résulte d'un effet sonore⁴⁶.

Selon Marion Brun, ce changement de tonalité se justifierait particulièrement par les différences sociologiques des deux médias. Le cinéma est un art populaire plus enclin à faire rire là où le roman exploite des sujets plus graves. Comme le souligne Marion Brun, cette différence n'est pas seulement le produit d'un imaginaire collectif mais également d'un contexte de réception différent. L'effet de groupe du public du grand écran actionne et amplifie le rire des spectateurs tandis que l'intimité d'une lecture autorisera davantage la démonstration d'une émotion plus forte⁴⁷.

⁴⁴ BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Baetens, *op.cit.*, p. 117.

⁴⁶ DESCLAUX, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁷ BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, p. 8.

Ces différences sociologiques rejoignent ainsi la situation dans laquelle Pagnol se trouve lors de l'écriture de cette novellisation. S'il est heureux de voir que la plus grande consécration littéraire considère et légitimise le septième art, son nouveau titre l'incite à se diriger vers des genres moins populaires, plus nobles⁴⁸. Au pays des immortels, il ne peut plus baser sa légitimité littéraire sur la fugacité de succès cinématographique. Ce changement de trajectoire se note non seulement par le média et la tonalité tragique mais également par l'intertextualité de *L'Eau des collines*.

Premièrement, ces deux volets renvoient au genre de la pastorale. Dans ce diptyque, la nature et la vie paysanne prennent une autre ampleur comparativement à d'autres récits de Pagnol, comme *La Femme du boulanger*, qui se déroule également dans les campagnes. Dans ces œuvres, les paysans sont surtout exploités à travers leurs stéréotypes. *L'Eau des collines*, en revanche, base tout son drame sur la culture de la terre, sur la vie paysanne et leur détresse face aux éléments de la nature⁴⁹. Le thème de la nature se trouve non seulement dans le drame mais également dans les descriptions de Manon qui multiplient les métaphores et images symboliques. Envisagée comme la personnification de cette dernière, Manon est celle qui maîtrise les éléments indomptables par l'homme⁵⁰.

Il était pris dans le mystère d'une peur émerveillée : le menton dans une lavande, il entendait battre son cœur, et il sentait obscurément que cette dansante fille, encore fraîche de l'eau lustrale de la pluie, était la divinité des collines, de la pinède et du printemps.⁵¹

Ensuite, le dernier rebondissement de *L'Eau des collines* crée un nouvel événement pathétique mais également un lien intertextuel clair avec la tragédie œdipienne. Après le suicide d'Ugolin, une vieille dame aveugle, Delphine, vient rendre visite au Papet pour lui remettre une lettre. À travers cette lettre, il apprend que Jean Cadoret n'était autre que son fils, l'enfant Soubeyran qu'il espérait tant. Lorsqu'il était jeune, le Papet avait entretenu une relation avec Florette, la mère du bossu, et elle était tombée enceinte sans être mariée. Dès qu'elle s'en était rendu compte, elle avait écrit à César Soubeyran, parti pour son service militaire, afin de lui demander de l'épouser. La

⁴⁸ BRUN, « Pagnol, classique-populaire », *op. cit.*, 7'.

⁴⁹ DESCLAUX, *op.cit.*, p. 95.

⁵⁰ HANN, *Marcel Pagnol, un autre regard*, *op. cit.*, p. 272.

⁵¹ PAGNOL, *Manon des sources*, *op.cit.*, pp. 57-58.

lettre ne lui était malheureusement jamais parvenue. Contrainte de se marier au plus vite, elle épousa un jeune homme de son village. Ainsi, le Papet apprend qu'il a tué son propre fils. Rempli de remords, il décide de se laisser mourir et de léguer toute sa fortune à sa petite fille, Manon. L'ajout de ce drame œdipien inversé amplifie l'atmosphère mélodramatique du roman et l'ancore dans un imaginaire classique⁵².

6.3. Connotation et dénotation

Jan Baetens établit une différence nette entre le cinéma et le roman. Le cinéma serait du côté de la dénotation quand le roman se rangerait du côté de la connotation. En effet, contrairement au premier, le second demanderait un effort de déchiffrement, de décodage⁵³. Comme souligné dans le chapitre précédent, aucune description aussi précise soit-elle ne pourrait rivaliser avec la réalité et l'instantané d'une image. Ainsi il semble inopportun pour l'auteur d'une novellisation de s'investir dans de longues descriptions qui sont pourtant fréquemment utilisées par le genre romanesque. Cependant, contrairement à l'usage, Pagnol ne semble pas vouloir éviter les descriptions. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs.

Premièrement, cela peut s'expliquer par les dix années qui séparent le film du roman et les ambitions de Pagnol. Malgré le succès du film, la totalité de ses lecteurs n'auront pas vu le film. Ainsi, pour les lecteurs non avertis, il est crucial qu'ils puissent obtenir toutes les informations nécessaires. De plus, comme précisé précédemment, ces dix années démontrent que cette novellisation n'a pas été exclusivement conçue pour porter son film mais aussi pour exister indépendamment. Le nouveau lectorat doit pouvoir se figurer l'environnement du récit et les anciens spectateurs doivent être en mesure de visualiser les épisodes auxquels ils n'avaient pas accès dans le film en raison de sa narration théâtrale.

Deuxièmement, les descriptions permettraient, dans le cas de Pagnol, de mettre en avant les couleurs dont les films français sont encore dépourvus mais également de détailler une émotion subtile, difficilement transmise par les acteurs, des larmes de colère par exemple. En effet, les descriptions font ressortir une intériorité absente du film. La

⁵² BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵³ BAETENS, *op. cit.*, p. 51.

plus-value de ces descriptions s'explique notamment par l'utilisation à minima de l'image au sein du film de Pagnol. En dehors de la séquence dans laquelle Ugolin est face à des visions du bossu, le film *Manon des sources* n'utilise pas le pouvoir symbolique de l'image. Dans ce cas de figure, le pouvoir de l'image et sa symbolique s'expose bien plus par le biais du langage au travers du roman qu'au moyen de la technique cinématographique.

Ce pauvre usage de l'image corrobore non seulement les différentes considérations de Pagnol sur le cinéma qui ont déjà été explorées dans ce mémoire, mais apporte également des informations sur les différentes possibilités qu'offre ce média à Pagnol.

7. L'adaptation de Claude Berry

Après le décès de Pagnol, il semblait impossible de reprendre une de ses œuvres. Claude Berry sera le premier à s'y essayer. Les problèmes de fidélité se poseront non seulement du point de vue de l'œuvre à adapter mais également du point de vue de la conception cinématographique de Pagnol. Si les pièces de théâtre passent de main en main, de metteur en scène en metteur en scène, le cinéma fige la mise en scène, l'atmosphère des œuvres. Les difficultés liées à ces adaptations ne concernent pas seulement le langage textuel de Pagnol mais également son langage cinématographique.

En choisissant d'adapter *L'Eau des collines*, Claude Berry se préserve grandement de cette seconde problématique. Le changement drastique d'atmosphère qu'engendre la mise en roman chez Pagnol expurge l'œuvre de la majorité des traits caractéristiques de son cinéma. En choisissant de servir le diptyque et de concevoir son adaptation du point de vue de la fidélité, Berry porte au cinéma une facette de Pagnol que le grand écran ne connaissait pas.

Le film montre le roman tel qu'il est : un mélodrame du monde paysan dépouillé de toute l'ambivalence comique des réalisations de Pagnol. Cette adaptation fait état, d'une part, d'une divergence certaine dans l'exploitation des différents médias chez Pagnol, et d'autre part, de la postérité de ses romans.

8. Conclusion

Les diverses analyses qui ont été faites convergent toutes vers l'énoncé. La novellisation de *Manon des sources* ne donne pas une nouvelle vitalité à son œuvre cinématographique mais un second souffle à son récit. La différence certaine d'atmosphère entre les deux états de ce dernier démontre que le plus important ne réside pas dans la fidélité à un média, un domaine d'exploitation, mais dans le développement des possibilités offertes par un drame et ses personnages. Tout comme l'a déjà démontré le premier chapitre, Pagnol n'est pas plus attaché à l'institution du cinéma qu'il ne l'est à celle du théâtre. La seule qui ne le rend visiblement pas indifférent est celle qui honore la langue et la littérature qui se trouvent dans toutes ses œuvres, peu importe le média.

En définitive, bien qu'il s'agisse d'une autoadaptation, le processus mis en place par Pagnol est comparable à celui de *La Femme du boulanger* et des autres gioniques. Pagnol use des œuvres-sources comme d'un tremplin pour sa nouvelle œuvre⁵⁴. Il expurge les caractéristiques intrinsèques qui englobent le drame de l'œuvre initiale afin d'être l'auteur d'un second geste créatif par le développement du récit. Si les différences semblent moins conséquentes pour son autoadaptation de *Marius* et *Fanny*, cela peut se justifier par la similitude discursive.

En fin de compte, si le roman semble montrer une nouvelle facette de Pagnol c'est certainement en raison des dissemblances plus importantes entre les deux médias. Les divers changements liés aux relations d'interpénétration entre le roman et le cinéma font davantage état d'une forme de théâtralité chez Pagnol. En changeant radicalement de média et donc de structure discursive, ces types d'adaptations montrent le caractère ontologique des dialogues au sein du cinéma de Pagnol. La diminution des dialogues engendrée par le roman et sa narration fait d'autant plus ressortir leur importance dans son cinéma. Le nouveau visage qu'affiche Pagnol à travers ses romans pourrait s'expliquer, semble-t-il, par un plus faible usage des dialogues. Paradoxalement, délivrée de l'omnipotence de ceux-ci, la narration peut mieux exploiter les fonctions que l'image aurait pu exercer dans ses réalisations cinématographiques.

⁵⁴ BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale », *op. cit.*, p. 1.

Conclusion générale

En conclusion, ce travail a démontré que le cinéma de Marcel Pagnol gagnait à être analysé au travers du prisme du langage littéraire plutôt qu'au travers du prisme du langage cinématographique dont le centre de gravité est visuel. Si l'image est utilisée dans son cinéma et analysée dans ce travail c'est toujours pour sa portée narratologique.

Les trois temps de la carrière de Pagnol (théâtral, cinématographique et romanesque) font état, comme le souligne Marion Brun, de l'évolution normale du cinéma. Au commencement, il puise dans la littérature avant de s'en émanciper et de se révéler assez autonome pour la servir en retour²⁰⁹.

Cependant, dans le cas de Pagnol, il semble qu'il ne s'agisse pas réellement d'un aller-retour entre littérature et cinéma. Bien que seuls le théâtre et le roman fassent partie des genres considérés par le canon littéraire, la littérature englobe l'ensemble de ses œuvres qu'elles soient théâtrales, romanesque ou cinématographiques. Le cinéma chez Pagnol n'est pas traité par l'image mais par le développement des dialogues ainsi que du drame et de ses personnages.

Sa qualité littéraire n'est pas amenée par la syntaxe et le vocabulaire mais « [par] l'architecture de l'œuvre, la poésie de la conception, le mouvement de l'exécution et le ton général »²¹⁰. Cette littérature n'est pas représentée par la langue dans sa forme la plus pure mais par la beauté du langage de ses personnages²¹¹.

La littérature et le cinéma s'interpénètrent constamment chez Pagnol car il s'agit d'un cinéma qui met davantage en avant le caractère littéraire du septième art. En

²⁰⁹ BRUN (Marion), « Pagnol classique-populaire » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 29 avril 2021 [Première diffusion : le 12 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/pagnol-classique-populaire-9644460> [consulté le 3 août 2025], 5'-7'.

²¹⁰ THARAUD (Jérôme), « Réponse au discours de réception de Marcel Pagnol » dans Pagnol, *Discours de réception de Marcel Pagnol*, Paris, Institut de France, le 27 mars 1947, pp. 19-25, [en ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-pagnol> [téléchargé le 3 août 2025], p. 21.

²¹¹ *Ibidem*.

considérant le cinéma comme faisant partie intégrante du domaine littéraire, Marcel Pagnol fait du processus d'adaptation un deuxième geste créatif car, dans ses films, il traite une matière textuelle d'un média vers la matière textuelle d'un autre média.

Les réalisations de Pagnol montrent ainsi que les rapports entre littérature et cinéma peuvent se décentrer du changement sémiotique pour se construire sur la mutation du drame. L'utilisation à minima de l'image chez Pagnol démontre qu'il n'effectue pas un transfert du texte vers l'image mais du texte vers un autre texte.

Dans une autre perspective, une étude pourrait aborder l'image, non pas uniquement à travers les œuvres de Marcel Pagnol mais en les comparant avec les *remakes* réalisés par Daniel Auteuil. Ces réalisations pourraient interroger l'amplitude que l'iconographie aurait pu avoir dans les réalisations de Pagnol et les effets qu'un tel changement aurait pu engendrer.

Ce travail a fait état de l'habilité de Marcel Pagnol à adapter aux différents médias le texte de ses œuvres. L'analyse littéraire du cinéma de Pagnol met en exergue qu'il considère le cinéma non pas comme un but mais comme un moyen permettant l'exploration du langage. Ce cinéaste ouvre la voie à une exploitation singulière du septième art qui rapproche le cinéma de la littérature. L'analyse de ses réalisations permet d'aller au-delà des dichotomies conventionnelles « fidélité/trahison » et « image/texte » pour se concentrer sur leurs similitudes et trouver un espace dans le septième art au sein duquel le cinéma serait gouverné par une ambition littéraire.

Bibliographie

Sources primaires

GIONO (Jean), *Jean le bleu*, Paris, Bernard Grasset, 1932.

PAGNOL (Marcel), *Fanny*, Paris, Pocket, 1976.

PAGNOL (Marcel), *Jean de Florette*, Paris, Grasset, 2022.

PAGNOL (Marcel), *La Femme du boulanger*, Vanves, Hachette, coll. « Livre de poche », 1970.

PAGNOL (Marcel), *Manon des sources*, Paris, Grasset, 2022.

PAGNOL (Marcel), *Marius*, Paris, Grasset, 2022.

Sources secondaires

Ouvrages

BAETENS (JAN), *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017.

BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 2011 [1985].

BEYLIE (Claude), « Marcel Pagnol » dans *Cinéma d'aujourd'hui*, n°80, Paris, Seghers, 1974.

CHABBERT (Christophe), *Dans l'univers littéraire de Marcel Pagnol. Biographie d'une œuvre populaire*, Paris, L'Harmattan, 2023.

CHION (Michel), *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008.

- CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- HANN (Karin), *Marcel Pagnol, un autre regard*, Monaco, Rocher, 2024.
- HELBO (André), *L'adaptation du théâtre au film*, Paris, Armand Colin, 1997.
- MARION (Denis), *Aspect du cinéma. Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie... Mais surtout un art !*, Bruxelles, Editions Lumière, 1945.
- MARY (Philippe), *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, coll. « liber », 2006.
- MINGANT (Nolwenn), *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions, 2010 [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/editionscnrs/8035> [consulté le 12 juin 2025].
- PEYRUSSE (Claudette), *Le Cinéma méridional. Le Midi dans le cinéma français (1929-1944)*, Toulouse, Eché, 1986, [en ligne], URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782307470045.pdf> [téléchargé le 16 juillet].
- REYNAUD (Isabelle), *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SAPIRO (Gisèle), *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

Thèses

- BOSCHER (Nicolas), *Marcel Achard et le cinéma : dramaturge, critique, producteur, dialoguiste, réalisateur*, Normandie Université, 2020, [en ligne], URL : https://theses.hal.science/tel-03033787v1/file/fix_YVy564CW.pdf [Téléchargé le 4 avril 2025].
- DEHAYES (Thierry), *Pagnol adaptateur*, Université du Maine, 1999, [en ligne], URL : <https://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/1999/1999LEMA3003.pdf> [télécharger le 3 août].
- GRIGNON (Prisca), *Le champ d'existence de la novellisation francophone actuelle (10 dernières années). La novellisation, un nouveau genre ?*, Université Paul-Valéry,

Montpellier 3, 2012, [en ligne], URL : <https://theses.hal.science/tel-01775153v1> [téléchargé le 29 juillet 2025].

SHI (Yeting), *L'adaptation des pièces comiques de théâtre français au cinéma*, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2015, [en ligne], URL : <https://theses.hal.science/tel-01224501v1> [téléchargé le 12 mars 2025].

Articles

ABADIE (Karine) et CHARTRAND-LAPORTE (Catherine), « L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma » dans ABADIE (Karine) et CHARTRAND-LAPORTE (Catherine), dir., « L'encre et l'écran à l'œuvre » dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°11, octobre 2013, pp. 7-17, [en ligne], URL : <https://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/304/220> [Téléchargé le 22 juillet 2025].

BENS (Jacques), « PAGNOL MARCEL (1895-1974) » sur *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marcel-pagnol/> [consulté le 28 mai 2025].

BRUN (Marion) et *alii*, « Habiter et hanter la langue : l'accent dans la littérature et les arts » dans *Pagailles*, n°5, 2025, [en ligne], URL : <https://www.fabula.org/actualites/127226/habiter-et-hanter-la-langue-l-accent-dans-la-litterature-et-les-arts.html> [téléchargé le 16 juillet 2025].

BRUN (Marion), « La performance académique sous les sunlights : Marcel Pagnol, cinéaste irrévérencieux » dans SOULIER (Catherine), THÉRENTY (Marie-Ève), YANOSHEVSKY (Galia), dir., « Écrivains en performances » sur *Fabula colloques*, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6380.php> [consulté le 3 août 2025].

BRUN (Marion), « Les scénarios pagnoliens, l'œuvre d'un film-brouillon » dans BERANGÉ (Mireille) et JEANNELLE (Jean-Louis), dir., *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, pp. 263-286.

BRUN, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adoption comme légitimation de l'instance auctoriale » à la

journée d'étude *La novellisation, peut-on parler d'adaptation ?*, Université Paris VIII, 10 décembre 2014, [en ligne], URL : <http://www.academia.edu/9712997> [téléchargé le 29 juillet 2025].

CANDEA (Maria), « accent » dans BOUTET (Josiane) et COSTA (James), dir., *Dictionnaire de sociolinguistique*, La Maison des Sciences de l'homme, 2021, pp. 19-22, [en ligne], URL : <https://shs.cairn.info/revue-langage-et-societe-2021-HS1-page-19?lang=fr> [consulté le 16 juillet].

CERISUELO (Marc), COLLET (Jean), PHILIPPE (Claude-Jean), « Cinéma (Aspect généraux) – Histoire » sur *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-histoire/#/> [consulté le 28 mai 2025].

COLOMBANI (Philippe), « Les Frères ennemis » dans *Figaro Hors-Série*, n°92, 2015, pp. 42-44.

DEMOULIN (Laurent), « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de "Les Trois Crimes de mes amis" » dans *Trace*, n°24, Liège, Presse Universitaire, 2020, pp. 148-164, [en ligne], URL : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/253825/1/Simenon%20incipit%20Traces.pdf> [téléchargé le 3 mai 2025].

GASQUET – CYRUS (Médéric), « La discrimination à l'accent : idéologie, discours et pratiques », dans *Carnet d'atelier sociolinguistique*, n°6, Université de Provence, 2012, [en ligne], URL : https://www.academia.edu/9109511/La_discrimination_%C3%A0_laccent_en_France_id%C3%A9ologies_discours_et_pratiques [consulté le 20 juillet 2025].

JENCOLAS (Jean-Pierre) et PRÉDAL (René), « FRANCE (Arts et culture) - Le cinéma » sur *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/france-arts-et-culture-le-cinema#/c17461> [consulté le 28 mai 2025].

NAGOUROU (Sylvie), « La bande à Pagnol » dans *Le Figaro Hors-Série*, n°92, 2015, pp. 64-68.

SEYDON (Tiénourougo Abiba), « Scénario littéraire : Légitimité inadmise ou parfait oxymoron ? » dans *Varia*, n°10, Vol. 1, pp. 351-360, [en ligne], URL : <https://doaj.org/article/6320ee087db44a5eb16b6de752fd24eb> [Téléchargé le 25 juillet 2025].

TRIBUNAL CIVIL DE MARSEILLE, « Audience du 14 octobre 1941 » dans *Les Cahiers du film*, n°17, Novembre 1941, pp. 9-12, [en ligne], URL : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002338103/1941-11/n17> [téléchargé le 18 mai 2025].

Vargaftig (Cécile), « Partager nos rêves : pourquoi les scénaristes ont tant de mal avec l'idée de publication. » dans BERANGÉ (Mireille) et JEANNELLE (Jean-Louis), dir., *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, pp. 29-48.

VIGNES (Sylvie), « Giono et le goût des arrière-pays » dans CARMINGNANI (Paul), dir., *Saveurs, senteurs : le goût de la Méditerranée*, Perpignan, Presse universitaire de Perpignan, 1998, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/pupvd/30769> [consulté 12 juillet 2025].

VISWANATHAN (Jacqueline), « Ciné-romans : le livre du film. » dans *Cinémas*, Volume 9, numéro 2-3, 1999, pp. 13-36, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.7202/024784ar> [téléchargé le 20 juillet 2025].

Podcasts et vidéos

BARNIER (Martin), *Peut-on joué du Pagnol sans l'accent ?*, France Culture, le 23 mars 2022, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/peut-on-jouer-du-pagnol-sans-l-accent-5667673> [consulté le 20 juillet 2025].

BEZIAT (Fabien), *Les Trésors de Marcel Pagnol*, TV Replay France, 2021, [en ligne], URL : <https://m.ok.ru/video/2442485369505> [consulté le 15 juillet 2025].

BRUN (Marion), « Pagnol classique-populaire » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 29 avril 2021 [Première diffusion : le 12 mars 2020],

[en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/pagnol-classique-populaire-9644460> [consulté le 3 août 2025].

DEHAYES (Thierry), « Les deux Provence de Pagnol et Giono » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 3/4, France Culture, 28 avril 2021 [Première diffusion : le 11 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/les-deux-provence-de-pagnol-et-giono-7100095> [consulté le 20 juillet 2025].

DEHAYES (Thierry), *Que reste-t-il de la langue Marcel Pagnol*, De Vive voix, le 1^{er} juin 2024, [en ligne], URL : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20240701-que-reste-t-il-de-la-langue-de-marcel-pagnol> [consulté le 20 juillet 2025].

DOUCHET (Jean), « Petite histoire du studio de cinéma, de Georges Méliès à Jacques Demy » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 10 mai 2006, 8/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/petite-histoire-du-studio-de-cinema-de-georges-melies-a-jacques-demy-6959184> [consulté le 8 août 2025].

DOUCHET (Jean), « Innovation technique et nouveauté de cinéma » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 17 mai 2006, 13/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/art-et-technique-au-coeur-de-la-nouvelle-vague-9878477> [consulté le 8 août 2025].

DOUCHET (Jean), « Les deux générations fondatrices » dans *Une Histoire de la Nouvelle Vague*, France Culture, 1^{er} mai 2006, 1/20, [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/les-deux-generations-fondatrices-7118367> [consulté le 8 août 2025].

FOSSIER (François) et POIROT-DELPHECH (Bertrand), *L'Académie Française, une vieille dame up-to-date*, France Culture, 28 décembre 2024 [Première diffusion : le 31 octobre 1987], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-franceculture/grand-angle-portrait-de-l-academie-francaise-1ere-diffusion-31-10-1987-7281456> [consulté le 6 juillet 2025].

GAUTER (Claude) et PAGNOL (Marcel), *Marcel Pagnol : « Pour faire mes films je voulais être libre »*, France Culture, 14 avril 2024 [Première diffusion : 6 juin 1973], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/les-archives-sonores-du-cinema-francais-entretien-avec-marcel-pagnol-1ere-diffusion-06-06-1973-7547662> [consulté le 14 juillet 2025].

HANN (Karine), « Le Temps retrouvé de Marcel Pagnol » dans *Connaissez-vous Marcel Pagnol*, Episode 2/4, France Culture, 27 avril 2021 [Première diffusion : le 10 mars 2020], [en ligne], URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-temps-retrouve-de-marcel-pagnol-1948923> [consulté le 20 juillet 2025].

JASMIN (Judith) et PAGNOL (Marcel), *Entretien avec le dramaturge et cinéaste en 1961*, Radio Canada Archives, 22 août 2022 [Première diffusion : le 20 février 1961], [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9VOrr551z1Q&t=9s> [consulté le 14 juillet 2025].

Mémoires

CLERCQ (Chantal De), *Statuts social, littéraire et cinématographique de Marcel Pagnol*, Université de Liège, 1977.

DESCLAUX (Laure), *L'Eau des collines de Marcel Pagnol : une intrigue intarissable pour la littérature, le cinéma et la bande dessinée*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016, [en ligne], URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01377084/file/Desclaux-M1-memoire%20definitive.pdf> [téléchargé le 3 août 2025].

GRÉGOIRE (Mélodie), *La théâtralité cinématographique et ses particularités modernes*, Université de Liège, 2004.

Autres

Pagnol (Marcel), *Discours de réception de Marcel Pagnol*, Paris, Institut de France, le 27 mars 1947, [en ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marcel-pagnol> [téléchargé le 6 juillet 2025].

Tharaud (Jérôme), « Réponse au discours de réception de Marcel Pagnol » dans Pagnol, *Discours de réception de Marcel Pagnol*, Paris, Institut de France, le 27 mars 1947, pp. 19-25, [en ligne], URL : <https://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-pagnol> [téléchargé le 3 août 2025].