



HAL
open science

Le poème des strates

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Le poème des strates. Pierre Arbus; Guy Chapouillié. Marcel Pagnol, un inventeur de cinéma, Teraedre., 2013, 2360850067. hal-02279472

HAL Id: hal-02279472

<https://hal.science/hal-02279472>

Submitted on 5 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le poème des strates »

Par Pierre Arbus

Article publié dans : *Marcel Pagnol, un inventeur de cinéma*, dir.
Pierre Arbus, Guy Chapouillié, Paris : Teraedre, 2013, coll.
Cinéma, formes autonomes.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. La prédominance du vertical

- Figures de la verticalité
- Une géographie sociale
- Le représenté et l'imaginé

II. Un mode de la régénérescence

- La Terre, sous la terre : paganisme et Chant du monde
- Les boues de l'inconscient
- Les lieux de la maturation

III. La tentation lyrique

- Les stations lyriques
- Les repères culturels
- Un au-delà de la rupture : stratification et *continuum*

Conclusion

Si l'on interroge les fragments réitérés d'une poétique de l'espace dans l'œuvre cinématographique de Marcel Pagnol, il est probable que l'on fasse surgir la réalité d'une obsession mythique, témoignant, outre d'un engagement de l'homme dans la culture et l'histoire de son époque — principalement durant les années d'apprentissage : Grande guerre et après-guerre, et influence italienne en Provence – de ses aspirations, de ses désirs, de ses craintes ou de ses terreurs...

À la lumière des travaux de Gilbert Durand, de Charles Mauron, de Jacques Burgos, autour d'une anthropologie de l'imaginaire, à partir notamment de la notion d'archétype, il devient possible de repérer dans la plupart des films de Pagnol une organisation topographique des espaces selon les modes opposés de l'horizontalité et de la verticalité. À l'orbite de ces axes gravitent quelques images, ou métaphores obsédantes, dont la redondance, d'une œuvre à l'autre, invite à parcourir à l'envers le trajet anthropologique qui, des représentations symboliques patiemment élaborées et réitérées, doit mener à la singularité d'une conscience imaginaire et, au-delà, à toute la part d'implicite contenue dans le geste créateur.

Verticalité et horizontalité structurent les espaces de manière totalement inégale dans le cinéma de Marcel Pagnol. À l'invention d'une cosmogonie très minutieusement organisée autour des représentations de l'ascension ou de la chute, répond une insistance remarquable à peupler d'individus tous les espaces, tous les paliers ainsi constitués, principalement dans l'ordre de la verticalité.

Que peut y gagner – ou y perdre – le peuple des personnages, quel destin dans ce cheminement parmi les strates figurant autant d'empilements d'histoires personnelles, d'épreuves, d'expériences, d'idéologies, ou d'éternité ? Et l'expression récurrente des motifs de la verticalité ne devient-elle pas une figure structurante de l'œuvre désignant, à terme, le désir fou, l'obsession d'un démiurge, d'élaborer une anthropologie poétique, sous-tendue par la tentation du religieux... ?

I – La prédominance du vertical

1. Figures de la verticalité

Contrairement à ce que pourraient laisser supposer les apparences, quant à l'ouverture des espaces et leurs disponibilités dans le cinéma de Pagnol, c'est la structuration verticale qui prédomine, par rapport à l'horizontalité. La géographie de Pagnol, ce n'est pas le désert de Giono, ce n'est pas la vacuité... Ce ne sont pas non plus ces

nappes infinies, à recouvrir de transits ou d'errances. Les déplacements y sont rares, tout du moins les déplacements d'envergure. Et lorsqu'ils se produisent, leur vocation est généralement déterminante dans le récit – comme celui de Saturnin à Marseille, dans *Angèle* –. Tout sentier, tout chemin serpente à travers les collines — c'est le chemin emblématique repris par Dubout sur l'affiche d'*Angèle*, par exemple —, se divise, et lorsque le chemin linéaire qui borde le canal se rappelle aux souvenirs d'enfance, il est brisé à intervalles d'obstacles mémorables... Si le cheminement n'est pas favorable, autant s'en dispenser et livrer la dynamique narrative à cette géographie vicinale qui exclue l'horizon.

Au contraire, ce qu'impose le paysage, c'est un relief escarpé de vallées où serpentent de dangereux ruisseaux – moralement parlant —, de plateaux, de falaises à l'aplomb instable ou défaillant, de ruelles bordées de murs... Rien d'effrayant ou de menaçant cependant, mais une sorte de monde clôt, favorable au rebond ou à l'écho.

Le ciel, quant à lui, se remplit des évocations acrobatiques d'une aviation, de fait plus verticale qu'horizontale, et la mer, dans *Nais*, n'est guère plus rassurante, théâtre possible de la noyade, de l'effondrement, de l'ensevelissement. Les schèmes de l'ascension, de la descente ou de la chute, si l'on s'en tient à la géographie, autorisent une représentation étagée de l'univers pagnolien, une stratification en couches diversement occupées, aux frontières ambiguës qui, de l'escalier de la gare de Marseille descendu par Saturnin, à l'ascension vers le plateau de Beaumugne, de la chute de Mazel dans son avion en flamme, à l'ascension finale de Philippe venu faire sa demande à la fenêtre du Mas, suppose une communication et des échanges problématiques, quoique possibles.

2. Une géographie sociale

Cette prédilection pour l'ordre vertical des espaces trouve son pendant avec l'architecture vernaculaire de la Provence, et ses influences italiennes : habitat vertical des cités par manque de place en raison de l'emprise des montagnes – retrouvé également en Corse —, voilà déjà une adaptation à cette forme de tragique, de déterminisme de la topographie, dont *Regain* est naturellement l'emblème. Et cette adaptation à l'empire du vertical favorise tout un imaginaire du corps debout, immuable, enraciné, noueux ou tortueux, à l'image de ces vieux pères, ces vieux chefs au règne contesté, et à la descendance dégénérée...

Littéralement – puisqu'il lui faudra, ultérieurement, une régénérescence – le corps debout affronte avec un orgueil quelquefois déplacé et débordant d'outrance, la symbolique la plus immédiate de cette stratification. Placées aux différents niveaux de cet amphithéâtre, ce sont les classes sociales qui s'étagent, chacune ayant vu, à son niveau, sur la hiérarchie du monde, mais empêchées de passer outre le

territoire qui leur est assigné, au risque, précisément, de la dégénérescence. Que ce soit dans le sens ascendant – Patricia, Naïs – ou descendant – Angèle, Mazel, Frédéric –, les principes tiennent bon. Et lorsqu'ils cèdent, les positions n'en varient pas pour autant : un échange a eu lieu, voilà tout !

Mais cette apparence de réconciliation suppose un amalgame unilatéral – l'épouse, l'enfant – et non un renoncement au principe même de la stratification. Pour ainsi dire avec la plus grande exactitude : au final, tout rentre dans l'ordre, le puisatier reviendra au fond du trou, pour voir passer dans le ciel clair, l'aviateur Mazel, et des bas-fonds de Marseille à l'ascension vers Beaumugne, la ferme Barbarous conserve, comme un déterminisme, sa position médiane, et la rusticité que suppose son onomastique : Barbaro, c'est celui qui n'est pas encore entré dans l'état de civilisation.

De fait, c'est bien d'une stratification, d'un étage, qu'il s'agit ici aussi, et non d'une pente continue. D'une classe à l'autre, c'est un ordre de la rupture qui s'impose, une opposition de niveaux qu'il est toujours possible de dénier – dans tous ses rôles, Fernandel s'y emploie en vain, avec une naïveté qui, fatalement, le remet incessamment à sa place.

3. Le représenté et l'imaginé

Cette prédominance du vertical n'a pas pour évidence sa représentation, tant s'en faut. Au demeurant, ce sont des stades de transit qui permettent de la supposer : pentes, différences de niveaux – comme le plateau où Angèle est en train de faucher –, escaliers, les images n'en diront guère plus. Mais il reste un monde de la verticalité demeuré au stade de l'évocation, de la suggestion, du possible... Ce sont les discours qui en parlent, le séjour des corps et le peu que l'image en révèle, la porte, la fenêtre, le bâti extérieur, les accès...

De ces lieux sans forme, il faut rechercher la configuration dans l'imaginaire, pour en écrire les possibles. La liberté est grande de les associer au noir ou à l'aveuglement : comment vit Angèle dans sa cave, mais surtout, comment sont ces fonds de puits que Pascal nettoie ou creuse, que Micoulin va piéger... Et les espaces éthérés de Mazel, quelle immensité permettent-ils d'embrasser... ?

Dans la cave, au fond du puits, c'est le règne de la *negrido*, le noir, le mystère, l'étrange : le noir, premier arcane, la matière première du grand œuvre, ou le travail de Saturne – Saturnin ? – avant la renaissance et la richesse symbolique. Le cinéaste renonce à ce qui lui semble peut-être suspect d'obscurantisme, et témoigne en cela d'une revendication d'ignorance ; ce qui se passe dans ces lieux obscurs – la cave, le puits – ou lumineux – un ciel sans dieu, un ciel fait pour l'ivresse – n'est pas tant mystérieux qu'incertain, d'une forme d'irrationnel que le cinéaste, de formation laïque et anticléricale

– le père —, mais non dépourvu de mysticisme religieux – la mère, admirée, aimée, et perdue —, ne souhaite pas représenter, préférant sans doute laisser à son récit cette part d'autonomie, en prenant soin de ne pas se compromettre ; comme d'un territoire restreint, un domaine de l'intime qui ne lui appartiendrait pas de pénétrer ou d'explorer, le regard demeurant à la surface, ou bien encore, la scène des unités fondamentales, et refuge contre les transes et contre les démenées associées à la métamorphose du moi... Laissons ainsi, au fond du trou, travailler les imaginaires !

II – Un mode de la régénérescence

1. *La Terre, sous la terre : paganisme et Chant du monde*

Dans le cinéma de Pagnol, la tonalité ensoleillée des mondes ne s'attarde pas à la mise en lumière des bas-fonds. Trancher dans l'épaisseur d'une terre, valorisée, chantée et aimée, une terre dont on ne sait plus si, lorsqu'elle sert de lit aux amants, ce n'est pas elle qui, en définitive, reçoit le fruit de l'étreinte (une balle perdue, en somme). Terre ensemencée, que le film recouvre d'un voile d'insouciance et d'éternité, l'associant à quelque présage opportun – comme ce lapin pris au piège dont la plainte déchirante s'invite aux échanges amoureux de Naïs et Frédéric – la terre est immuable, et dans son inertie, son âpreté hospitalière, se garde bien de recéler une morale. Elle donne, si on le lui demande, nourrit ou dissimule à volonté, sert de repère et d'ancrage à la vie des hommes et à ses métamorphoses. En cela, le Chant de la Terre de Pagnol, ce n'est pas un hymne au vivant, mais une grâce rendue à l'écrin des destinées en marche.

Les écorchés de la Terre n'ont pas vocation à témoigner, comme chez Zola, de l'organique monstrueux, de l'autonomie vengeresse : on se souviendra à ce titre que, si la falaise de *Naïs* s'effondre seule dans la nouvelle, c'est bien, dans le film de Pagnol, un acte criminel, dont le coupable est emporté à l'instant même de son crime, sans aucune forme de jugement, et par le coup qu'il a voulu porter. Nulle trace, chez Pagnol, de ce mysticisme qui nourrit la littérature de Giono. Au Chant de la Terre, répond un lyrisme maîtrisé, susceptible de révéler une pensée philosophique d'arrière-garde, aux relents d'un colonialisme dans l'air du temps, une mythologie transposée dans l'arrière-pays marseillais, assimilant au bon sauvage le paysan ou le notable provençal.

C'est là, d'ailleurs, l'un des principaux griefs adressés au cinéma de Pagnol, que ce semblant de complaisance à l'égard des traits saillants d'un peuple pittoresque, fut-il d'une province française. C'est aussi, peut-être, cette guerre implicite, mais ô combien signifiante, des accents qui désignent, d'emblée, d'un côté, les porteurs d'avenir, de l'autre, les témoins perfectibles d'un passé immuable, ou tout au plus en voie de modernisation lente.

Pourtant, il y a aussi de ces évocations récurrentes des strates, de l'épaisseur de la terre, de la dénivellation, des racines, qui incitent à reporter l'attention sur un mode particulier de l'expression archétypale dans le cinéma de Pagnol, ce que j'appellerai le mode de la régénérescence.

2. Les boues de l'inconscient

Et donc, le préalable à toute régénérescence, c'est évidemment une toilette de l'âme – puisque ce n'est pas tant le corps qui est problématique chez Pagnol, que la moralité de ses usages : l'atteinte au corps, ou la volonté de séquestration du corps telle que la revendique Micoulin, est écartée de manière définitive. Victime d'une souillure morale, chacun ne peut-être réintégré qu'au terme d'un rituel de purification qui procède, chez Pagnol, d'un archétype prépondérant et quasi unique, archétype dont les ramifications, comme des galeries souterraines formant labyrinthe, mènent à la lumière, au monde des êtres sans souillure, par la béance d'une blessure faite à la terre, et brisant métaphoriquement, parfois avec violence, l'hymen refermé sur la voie du retour momentané à la matrice, cette figure, c'est le puits.

D'une symbolique inépuisable, il reste avant tout l'expression d'une économie de la survie, dans un paysage où l'eau trouve plutôt refuge dans le sous-sol. Mais, quoique le plus souvent associées, dans les cultures chrétiennes, à la Vierge Marie, les puits de Pagnol sont distingués des sources : la source, c'est de l'eau vive, scintillante et rebelle, l'eau vive, c'est Manon. Le puits, au contraire, c'est de l'eau rare, un maigre débit, il passe quelquefois à côté de la source (cf. *La Fille du puisatier*), ou peut-être asséché (*Nais*)...

Mais le puits, c'est surtout de la vase, dans le fond, de l'eau sale, boueuse, c'est le tombeau des honneurs sacrifiés – comme les puits mayas où l'on effectuait des sacrifices – l'abîme où l'on précipite les secrets, entretenus, de génération en génération, et venus nourrir la chair déjà repue des médisances, vautrées dans l'inconscience collective

Ce que l'on remue, au fond du puits, ce sont les boues, les boues de l'inconscient : le rôle échoit à Pascal d'aller fouiller dans les tréfonds de la mémoire pour en retirer les souillures, les salissures morales, les querelles anciennes, les brouilles dont on a depuis longtemps égaré les causes. Pascal, le bien nommé, aide à la purification des consciences, et au passage vers un monde d'accord et d'apaisement. À moins qu'il ne s'agisse, comme dans *Nais*, d'une mise en scène littérale du « puits de l'abîme », de l'*Apocalypse de Saint Jean* (IX, 1), d'où jaillissent le feu et le souffre, et dans lequel le diable, vaincu, est enfermé pour « mille ans ».

Précisément, lorsqu'Angèle déclare : « Je me sens sale, comme quand on a curé le puits », c'est tout le parcours de la psychanalyse

freudienne qu'elle résume : se salir de toutes les boues de l'inconscient, en leur permettant d'émerger pour les connaître, et mieux s'en débarrasser. C'est un archétype très puissant que Pagnol met en œuvre, avec le puits, témoignant d'une très belle aptitude à prolonger les mythes.

3. Les lieux de la maturation

C'est à l'abri de la lumière que le cinéma de Pagnol dispose les lieux de la maturation. Sous la terre, où s'origine toute substance, dans l'épaisseur des strates, où le séjour est comme une immersion nécessaire, dans le substrat où s'ancrent les racines... Comme la semence, qui peut passer plusieurs années sous la terre, graine en dormance promise à la germination : Amanda, la sœur de Patricia, qui ne demande qu'à monter à la lumière, à produire du fruit – son corps même n'est pas corps de désir, mais corps d'enfantement – c'est au fond du puits que Philippe veut la demander à son père. Cette amande, qu'une coquille de vertu défend encore contre les égarements de l'artifice et de la nature corrompue, elle a son arbre là-haut, sur le plateau de Beaumugne, comme un indice de transcendance et de fertilité.

Mais l'amandier, c'est aussi l'arbre qui fleurit, sur une ramure encore vierge, l'arbre d'Angèle, fleur précocement venue, et abimée par une gelée printanière. C'est encore sous un arbre (Olivier ou Chêne vert) que vont s'aimer Mazel et Patricia, et la présence de ce tronc massif, que la jeune fille étreint de préférence au volage aviateur, désespérément laïque et tueur de mythes, contrarie par son enracinement, le discours d'anéantissement de la « fille perdue » [extrait].

Comme avec l'amandier, la métamorphose de Phyllis – Philippe —, c'est encore la séparation d'avec l'être aimé qui cause la transformation de Cyparissos en cet arbre de deuil qu'est le cyprès. La présence de Patricia auprès du cyprès est doublement prémonitoire, désignant l'ambiguïté symbolique de cet arbre au feuillage toujours vert, que l'on plante dans les cimetières : Mazel ne viendra pas et, ultérieurement, on le croira mort ; mais l'enfant viendra au monde, portant avec lui la réconciliation, et la renaissance d'un Mazel assagi, prêt à assumer sa paternité.

Pareillement, et toujours sur le plan de la symbolique mythique, la figure de Saturnin dans Angèle n'est pas à négliger : c'est un peu en lui que s'incarne la structure de tout le film : sa duplicité saturnienne conduit Angèle à la faute, en encourageant son départ pour la ville, et organise ultérieurement sa repentance et sa métamorphose. Saturne, par son profil maléfique, est associé au cachot, à l'orphelin, il est celui qui oblige à la *nigredo*, au « travail au noir », littéralement dans le cas d'Angèle qui élève son enfant dans le

sous-sol de la maison (*a contrario* du mythe, puisque c'est son père que Saturne exila sous la terre).

L'autre face du dieu, c'est celle de la psychologie analytique de Jung, ou celle révélée par Marcile Ficin, accordant à Saturne une capacité de réflexion et de sagesse qui accompagne la figure du *puer aeternus*, de l'enfant divin, fruit d'une renaissance spirituelle. Le poème des strates suppose ainsi ce cheminement initiatique associant au retour à l'origine préalable, une maturation dans l'ombre utérine du cachot, une purification seule susceptible, à l'exemple du baptême, de redonner à l'enfant et à la mère leur légitimité.

III – La Tentation morale

1. Les stations lyriques

La tentation morale dans ce cinéma, dépasse quelquefois la seule menace. Et si les scénarios de Pagnol ne laissent pas de dénoncer le poids et les excès de la morale traditionnelle d'une société patriarcale, il s'avère que les dénouements, heureux dans tous les cas, favorisent après tout, le retour à l'ordre légitime et à sa pérennité : ce ne sont quand même pas des avancées révolutionnaires que nous propose Pagnol, il semble au contraire que l'expiation et le pardon soient au cœur même de ces structures archétypales, et permettent continûment le retour à une société de classe, hiérarchisée, ou l'ordre bourgeois finit par l'emporter sur la coutume et la superstition, ou la sagesse chrétienne l'emporte sur les adaptations du paganisme.

N'est-ce pas là le rôle de ces stations lyriques sur le chemin de croix des personnages, instants où le regard se détache de toute présence réelle ou matérielle, regard brûlant de mysticisme, comme s'il s'agissait de se convaincre soi-même par les mots du sens que les actes sont impuissants à révéler. Comme si la faute n'était, en définitive, que dans la parole même, et non dans l'événement qui suscite cette parole. C'est, à proprement parler, faire acte de civilisation. Mais la stance lyrique a ici la forme sublimée de l'aveu, de la confession ; le personnage en acquiert la force de l'icône, une existence sacralisée : ces moments constituent des tentatives de rédemption, ils donnent au personnage la force de l'archétype, et c'est comme cela que le cinéma de Pagnol accède à l'universel.

C'est peut-être la raison d'être de ce triptyque au milieu duquel apparaît le visage d'Angèle, cerné de la verticalité des barreaux [extrait]. Angèle représente la duplicité incarnée de la Vierge et de Marie Madeleine : elle recueille, dans le sous-sol, cette substance qui lui confère la force du sacré, en attente de la légitimité de l'enfant qui, comme un baptême, viendra avec l'eau du ciel, lui permettant d'accéder à la strate supérieure.

2. Les repères culturels

Peut-être n'a-t-on pas suffisamment souligné ce que pouvait avoir d'influence sur l'expérience imaginaire et sur la formation du jeune Pagnol la culture romanesque italienne de l'immédiat après-guerre. Retenons tout d'abord que la plupart des personnages de l'œuvre, comme du reste beaucoup de Provençaux, sont d'origine italienne. Et comme en Italie, la tradition familiale y cultive le paradoxe entre patriarcat et matriarcat. En outre, Giono, Zola, peut-être aussi Henri Bosco, ont inspiré l'œuvre cinématographique.

De Giono, cependant, Pagnol oublie l'étrangeté et la force tragique, plus volontiers métaphysique que religieuse, d'une nature organique proche de Zola. Chez Giono, la verticalité, c'est un état déréalisant, une transcendance de l'ordinaire, de l'ici et du maintenant, qui annonce Gracq, par certains aspects... Ce n'est nullement un rituel chrétien de la régénérescence. Par ailleurs, chez Zola, la verticalité est organique, comme un trajet digestif : elle voue incessamment à la désintégration lente, une humanité qu'elle assimile à l'excrémentiel.

Aucun mystère, chez Pagnol, mais au contraire l'expression d'une foi dans un évolutionnisme utopique, mais opportuniste, visant l'amalgame entre une tradition chrétienne subtilement enracinée (on pourrait ainsi s'attacher à l'origine religieuse et à l'histoire des prénoms : Pascal, Naïs, Patricia, Angèle...), et les formes – civilisées – d'un paganisme proposé comme réponse simplificatrice à l'ambiguïté subversive de la culture (l'urbanité). Il faut rappeler, par exemple, que l'Italie Catholique se distingue de la France par une accentuation de la dévotion à Marie et à Jésus enfant ; on ne retrouve pas d'influence de ce mythe fondateur dans d'autres films français de la même époque.

Pour ce qui concerne l'influence de la littérature italienne, Pagnol avait peut-être lu *Angéla*, écrit en 1924 par Umberto Fracchia, roman d'une fille mère dont l'enfant va changer en bien l'homme qui les adopte ? Ou encore *Il Ritorno del figlio*, écrit en 1919 par Grazia Deledda : un propriétaire terrien et sa femme, qui croit encore que son fils de dix-huit ans mort à la guerre, va revenir, recueillent un nouveau-né trouvé un soir ensanglanté au bord du chemin. La femme, d'abord hostile à l'adoption, se résout à voir dans cet enfant le messager qui reconforte sa foi maternelle : « Ce secret même de son cœur, la vaine espérance qui apportait encore de la sève à la racine de la vie ; que son fils n'était pas mort » (ed. Treves, Milan, 1932, p. 32).

3. Un au-delà de la rupture : stratification et continuum

Si l'on cherchait une problématique fédératrice de toute l'œuvre cinématographique de Pagnol, ce pourrait être celle de la rupture. Quoi de moins étonnant chez un auteur dont l'essentiel de l'expérience imaginaire, celle des années d'apprentissage, se situe au beau milieu de cette rupture terrible qu'a constituée la Première Guerre mondiale. La rupture, c'est celle qui surgit au détour d'un

roman familial ébréché par quelque ancienne querelle, par une mésalliance, par un quiproquo inscrit jusque dans la culture même de la descendance.

Pour autant, elle ne marque pas la chair, comme chez Zola, comme chez les auteurs décadents de la fin du XIXe siècle. Elle ne s'amalgame pas au corps pour faire surgir une entité organique bouleversée, aux perspectives tragiques. Il n'y a jamais identification viscérale entre le problème et celui qui le vit. Car les ruptures sont ici des incidents d'une vie en société qui pose, comme préalable, un idéal d'accord, une utopie relationnelle, que le film va moduler, sans pour autant les dénier. Dès lors que l'ambition initiale témoigne de cette prétention d'un univers ensoleillé ou l'amitié, l'amour, la dignité, figurent à ce point l'ambition caractéristique d'une humanité, et pourrait-on dire, un art de vivre ensemble, il faut alors trouver le moyen de faire front contre les ruptures qui se présentent.

En ce sens, le cinéma de Pagnol, c'est une tentative pour replacer incessamment la rupture dans le mode du *continuum*. En d'autres termes, il s'agit de montrer en quoi, toute rupture procède d'un *continuum* qui cherche à s'étendre et à se pérenniser : la mésalliance n'est, en définitive, qu'un métissage, promesse d'amélioration – comme le constate, dans *Fanny*, la mère et la tante, à propos des « bastards » — la terre abandonnée, qu'un repos nécessaire, une jachère inespérée, et le mariage, sont une occasion d'extension de l'espace de connaissance et d'intervention.

Et le *continuum*, chez Pagnol, c'est un *continuum* vertical, un schème d'ascension qui, dans un premier temps, fonde ses racines, et ancre solidement ses valeurs ; c'est pour cela qu'il faut aller explorer la terre, dans sa dimension verticale, en se servant des puits, en se servant des arbres, figures sédentaires offertes à la verticalité. C'est là, dans le sous-sol, que tout commence, et de là dépend, bien entendu, la force et la pérennité de nos résistances.