



HAL
open science

Le son et la musique chez Marcel Pagnol : une dialectique singulière dans l'écriture cinématographique

Julien Ferrando

► To cite this version:

Julien Ferrando. Le son et la musique chez Marcel Pagnol : une dialectique singulière dans l'écriture cinématographique. *Le Cinéma populaire français et ses musiciens*, pp.243-266, 2020, 10.4000/1895.7021 . hal-03080502

HAL Id: hal-03080502

<https://hal.science/hal-03080502v1>

Submitted on 17 Dec 2020

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.

Julien FERRANDO

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM
(Perception, Representations, Image, Sound, Music),
31 chemin Joseph Aiguier, CS 70071, 13402 Marseille Cedex 09, France

Le son et la musique chez Marcel Pagnol : une dialectique singulière dans l'écriture cinématographique

(Version de l'auteur certaines photographies ne sont pas disponibles en raison des droits d'auteurs)

Introduction

Marcel Pagnol est avant tout un réalisateur qui s'attache à réaliser un cinéma populaire accessible à tous. Le succès de *Marius*, réalisé par Alexander Korda mais écrit et produit par Pagnol, lui permit très rapidement de construire un plan financier grâce auquel il put prendre son indépendance face aux grands studios américains et parisiens. C'est également l'insistance du public qui l'incitera à conclure sa trilogie avec César. Il ira même jusqu'à publier un magazine lui permettant de promouvoir ses films (*Les Cahiers du Film* de 1933 à 1944¹) et ses conceptions cinématographiques. Enfin, il produira des disques reprenant les dialogues les plus célèbres de ses succès. Ainsi, l'aspect populaire des productions de Marcel Pagnol se construira en différentes vagues entre les diffusions dans les salles de cinéma mais également bien plus tard grâce à la télévision qui donnera une seconde vie à ses films.

Toutefois, il est important de souligner que Pagnol fut avant tout un précurseur incontestable pour le cinéma parlant et notamment dans sa conception innovante de concevoir la bande sonore de ses films. Dès le début du cinéma parlant, il décela très vite l'intérêt de sortir du cadre théâtral pour offrir une liberté de « mouvement » de la caméra et de constituer une ambiance sonore cohérente pour ses dialogues.

Bien avant les travaux de Raymond Murray Schafer, il chercha à immerger le spectateur dans l'univers sonore des collines, du port de Marseille et des villages alentour. Il rechercha sans cesse le meilleur moyen de reproduire le paysage sonore de ses films, s'appliquant à maîtriser toute la chaîne de création de la captation jusqu'à la distribution et même le contrôle strict de la qualité de diffusion dans ses salles de cinéma².

¹ <https://www.cinematheque.fr/article/725.html>

² Les cahiers du cinéma, n° 173, décembre 1965, p. 58.

Quant à la musique de ses productions, elle n'est que très peu connue et étudiée de nos jours malgré son grand intérêt³. Pagnol a pourtant côtoyé les plus grands compositeurs dans sa carrière, Arthur Honegger, Henri Tomasi, Raymond Legrand, avec un faible pour son ami Vincent Scotto. Il a également porté un grand intérêt pour l'art musical avec le film *La belle meunière* (réal. M. Pagnol, comp. F. Schubert, T. Aubin, 1948), inspiré par la vie de Franz Schubert et qui propose un Tino Rossi interprétant des lieder réadaptés en français.

Les travaux de restauration de ses films, entrepris par son petit-fils Nicolas Pagnol⁴, ont permis de redécouvrir la maîtrise technique des productions de son grand-père, tant sur le plan visuel que sonore.

À travers cet article, je souhaite mettre en exergue une conception très novatrice de la bande-son, telle que la concevait le réalisateur marseillais : une interaction forte entre ses dialogues, les sons ambiants et le musical créant ainsi une piste sonore singulière, laboratoire de ses théories sur le cinéma parlant, qu'il défendait avec force.

La découverte des studios et des techniques du cinéma parlant

En 1929, dans un contexte particulièrement nourri par les avancées technologiques, Pagnol découvrira le cinéma parlant. Avec une grande curiosité et sur les conseils de son ami Pierre Blanchard, il se rendra à Londres pour assister à la projection d'un des premiers films intégralement sonores de la MGM, *Broadway Melody* (réal. H. Beaumont, comp. N.C.H Brown, 1929). Cet événement sera particulièrement marquant pour sa carrière et l'entraînera à s'orienter vers la réalisation cinématographique⁵.

La période entre 1928 et 1932 est un moment d'expérimentation pour le cinéma parlant et ce, dans un esprit de grande liberté d'écriture et d'exploration. Pagnol s'affaire donc à apprendre son métier sur le terrain explorant toutes les chaînes de la production du son, de l'image, du développement de la pellicule et des traitements en laboratoires. De plus, au moment de la construction du projet cinématographique de *Marius* (réal. A. Korda, comp. F. Gromon, 1931) et plus tard de *Fanny* (réal. M. Allégret, comp. V. Scotto, 1932), il exigera d'assister étroitement les réalisateurs Alexandre Korda puis Marc Allégret. Il précisait à ce sujet « C'est Alexandre qui m'a tout appris, je n'avais

³ ROSSI Jérôme, PFEFFER Sylvain, *Musique et cinématographie chez Marcel Pagnol*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, URL : <http://journals.openedition.org/1895/7021> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7021>.

⁴ Nous faisons référence aux restaurations entreprises par la Compagnie Méditerranéenne de Film (CMF) dirigée par Nicolas Pagnol et réalisées par le laboratoire de restauration Hiventy.

⁵ Les cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 32.

jamais approché une caméra. C'était le début du parlant. J'avais vu un très beau film « Jean de la lune » d'après Marcel Achard, Korda était un homme intelligent et un grand metteur en scène du muet ». Pagnol précise toutefois, que « Korda ne connaissait rien au parlant et qu'il lui avait demandé de le seconder pour la gestion du son. Il apprit donc le maniement des appareils sur le tournage de *Marius* à Billancourt⁶ ». Ainsi, ce film deviendra le terrain d'apprentissage d'un geste créateur, la découverte d'un art qu'il va rapidement maîtriser, lui permettant également de se construire sa propre vision de la réalisation. Toutefois, Marcel Pagnol va très vite déranger par son originalité. Sa réalisation et ses premiers écrits sur l'importance du son au cinéma vont être l'objet d'attaques particulièrement virulentes par les critiques. Ces derniers lui reprocheront sa « trahison » envers le théâtre⁷, mais également sa collaboration avec de grandes majors de la production et de la technique dont la Paramount et la Western Electric pour le son. La critique la plus célèbre qui lui sera attribuée est celle de faire du « théâtre en conserve ». Or, pour Pagnol outre la mobilité de la caméra, c'est avant tout le son qui l'attire dans ce nouveau média alors que, pour d'autres, ce paramètre est déconsidéré. Pour Vuillermoz, notamment, le son est un moyen d'aliéner le public : Il obéit passivement à l'appel du son et « le haut-parleur est en train de dévorer la pellicule⁸ ». Le musicologue évoque la crainte profonde d'une écoute immédiate, non intérieure. C'est également une approche « visuelle » du sonore : le silence fait office de « territoire » à l'imaginaire, une sorte de piste son virtuelle constituée par l'écoute intérieure du spectateur. Cette vision utopique de Vuillermoz montre dans tous les cas, qu'une partie de la critique n'avait pas véritablement compris les capacités narratives de la prise de son cinématographique⁹.

Sortir des studios capter le paysage sonore des scènes

Pagnol va rapidement faire prendre conscience à ses acteurs, venant du théâtre, de l'importance d'ajuster leur voix face au microphone. C'est alors un outil particulièrement nouveau et mystérieux¹⁰. L'ingénieur du son possède une emprise importante sur le jeu des acteurs durant le déroulement du tournage¹¹. Citons l'anecdote célèbre évoquant la consternation d'un ingénieur du son américain de la Western Electric qui, considérant qu'il était impossible d'enregistrer la voix de

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ PAGNOL Marcel, *Œuvres complètes*, t. II, « Cinéma », Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 53.

⁸ MILLET Thierry, *Le bruit et le cinéma*, Aix-en-Provence, Presse universitaires de Provence, 2007, p. 73.

⁹ Les cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁰ « Mais il fallut baisser le ton. Je les conseillais : Faites attention, Vous ne jouez que pour un seul spectateur qui est dans la caméra. Alors ne criez pas comme au théâtre. Au théâtre jouer la comédie est difficile : il faut porter la voix et avoir l'air naturel tandis qu'au cinéma, il n'y a qu'à avoir l'air naturel », Les cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ L'ingénieur du son a eu également une importance sur la musique film au début des années trente à travers la notion d'"instruments microgéniques". Voir ROSSI Jérôme, « Composers and "microgénie" : A Study of the Symphonic Sound of the Early Thirties French Cinema », *Music and the Moving Image*, vol. 12, n° 2, été 2019, p. 15-39.

Raimu, demanda que l'on change d'acteur¹² ! Alors que pour les représentations de *Marius* depuis trois ans et dans les conditions des représentations théâtrales, les acteurs avaient pris l'habitude de placer leurs voix en conséquence de l'acoustique de la salle, ils durent s'adapter à la condition de captation du microphone. Pagnol les conseillait très précisément sur l'utilisation de leur voix face à ce dispositif¹³.

Dès ses premières réalisations, Pagnol souhaitera sortir des studios et filmer là où se situera l'action avec un son capté en direct. Il constituera une bande sonore incluant, les dialogues comme les bruits ambiants. On considérait à l'époque que le son extérieur était pollué par les bruits et donc inexploitable. Pagnol se libérera des contraintes des systèmes de captation sonore les plus présents dans les studios, fixes, lourds et inadaptés pour prendre le son de ses productions. Il cherchera donc le réalisme, il est même dans le reportage. Il ne souhaitera pas la perfection mais une forme de justesse du son avec les bruits de la nature, les voix des acteurs. Thierry Millet appelle cette manière de concevoir la captation extérieure : *une liberté de ton*¹⁴. Renoir, comme Pagnol vont l'utiliser en mettant en scène précisément l'espace sonore des scènes. On est évidemment loin des normes des studios de Billancourt et du silence voulu pour saisir un son le plus pur possible. On cherche à saisir le réel dans tout ce qu'il a de plus simple. Le bruit parasité par le vent, les cigales est donc un élément indissociable de la piste son. Ce bruit introduit une épaisseur, une densité réaliste, qui permet de donner un ensemble d'une grande finesse à l'écoute.

Dans cette perspective, afin de sortir de la mauvaise expérience de *Fanny*, Pagnol décidera, dès 1935, d'investir ses bénéfices dans la création de studios à Marseille à la rue des peupliers. Les installations sont petites et peu pratiques mais il est totalement indépendant. Il transférera ses activités en 1938 dans des studios plus grands à la rue Jean Mermoz, avec également un laboratoire complet et des salles de montages. Il fera également l'acquisition d'un camion son *Philips* qui lui permettra de sortir du monopole de la *Western Electric*. Cette collaboration, entraînera la présence d'un technicien de la firme en permanence à Marseille. Pagnol n'est pas à côté de la caméra mais dans le camion son¹⁵ avec le casque sur les oreilles. Si le son est bon (au sens d'une ambiance respectée et d'une bonne définition de la voix), la scène est bonne. Si l'acteur sort du cadre on tourne à nouveau la scène avec un plan de coupe que l'on insère au montage.

Cependant, après ces premiers constats, il serait impossible de comprendre la conception sonore de Pagnol sans étudier également la place du musical dans la bande-son.

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ MILLET Thierry, *op. cit.*, p. 73-74.

¹⁵ Nous reviendrons sur les conditions matérielles dans la partie 5 de cet article.

Pagnol et la musique de film

Au début du cinéma parlant, la musique est intégrée à la bande sonore sur la piste optique de la pellicule. Le compositeur en général écrit après le tournage et supervise la captation en studio de la partie orchestrale. Les moyens techniques sont ceux des studios cinéma et la musique est enregistrée au moyen d'un enregistreur optique, (créant un négatif nitrure purement sonore), dans un studio à l'acoustique neutre. Au tout début de la carrière de Marcel Pagnol, la musique n'est pas encore une de ses priorités. Pour *Marius* (1931), c'est le compositeur Américain Francis Gromon attaché à la Paramount qui en réalisera la bande originale. Il n'y aura pas d'échange entre Pagnol et le compositeur sur cette production, la musique étant produite indépendamment et à la fin du tournage. Toutefois, afin de mieux servir son ouvrage *Fanny*, (réal. M. Allégret, comp. V. Scotto, 1932), il demandera à son ami Vincent Scotto d'en écrire la musique. S'ensuivra une longue collaboration. Il demandera par ailleurs à d'autres compositeurs de réaliser la musique de ses films comme Arthur Honegger, Casimir Oberfeld, Jean Wiener, Henri Tomasi, Raymond Legrand. Pour les films dont il écrit le scénario, citons Paul Misraki pour *Les rosiers de Madame Husson* (réal. J. Boyer comp. P. Misraki, 1950).

Karen Hann, dans son ouvrage consacré à l'étude littéraire des œuvres de Pagnol, démontre que le son et plus précisément la description des sons est souvent présente dans ses souvenirs d'enfance. Dans *Le château de ma mère*, par exemple, il décrit des correspondances entre les sons, les images et les sensations pour mettre en scène un univers, particulièrement onirique¹⁶. « Outre cette Provence sublimée qu'il célèbre à chaque page, il évoque ses premiers rêves d'amour et ses premières découvertes d'un domaine qui ne lui est pas familier : la musique. La métaphore, filée sur tout le texte est celle d'un paysage et d'un orage¹⁷. » Ainsi, on prend conscience que non seulement la musique mais également le paysage sonore sont des éléments importants qui transparaissent

¹⁶ « Soudain, j'entendis sonner puissamment des cloches de bronze. D'abord un peu espacées, comme les premières gouttes d'une pluie d'été ; puis elles se rapprochèrent et se réunirent en accords triples et quadruples, qui tombaient en cascades les uns sur les autres, puis ruisselaient et s'élargissaient en nappes sonores, trouées tout à coup par une rebondissante grêle de notes rapides, tandis que le tonnerre grondait au loin dans de sombres basses qui résonnaient jusqu'au fond de ma poitrine.

Une tendre mélodie errait sous cet orage : elle s'élançait par moments vers le ciel, et grimpait jusqu'en haut du clavier, elle faisait trembler dans la nuit de blanches étincelles de musique. Je fus d'abord abasourdi, puis bouleversé, puis enivré. La tête vibrante et le cœur battant, je volais, les bras écartés, au-dessus des eaux vertes d'un lac mystérieux : je tombais dans des trous de silence, d'où je remontais soudain sur le souffle de larges harmonies qui m'emportaient vers les rouges nuages du couchant. Je ne sais pas combien de temps dura cette magie. Enfin, sur le bord d'une falaise, quatre accords, l'un après l'autre, ouvrirent lentement leurs ailes, s'envolèrent et disparurent dans une brume dorée, tandis que les échos de l'ébène n'en finissaient pas de mourir ». Pagnol Marcel, *Le château de ma mère*, Le livre de poche, Paris, 1958, p. 128-129.

¹⁷ HANN Karen, *Marcel Pagnol, un autre regard*, Version Ebook, Kindle, S.P. (sans pagination).

également dans ses écrits et notamment les plus tardifs. D'ailleurs, les relations entre l'art musical et Marcel Pagnol commencent à être étudiées. Notons, à ce sujet, l'article de Rossi et Pfeffer¹⁸ qui se révèle être un précieux travail d'étude ouvrant la voie à d'autres approfondissements sur ce corpus. C'est la relation entre l'homme et la musique qui nous intéresse ici. Quelle était la vision de Pagnol sur l'art musical, sur la musique de film, sur la relation entre le son, la musique et l'image ? Le 14 septembre 1961, lors d'une longue interview d'André Parinaud pour la RTF¹⁹, le journaliste consacre son émission sur à la relation de Pagnol avec la musique et l'intègre dans le catalogue vite sur les questions des relations entre la musique et l'art cinématographique. Pagnol avoue dès le début son intérêt pour la musique et l'on apprend qu'il joue un peu de guitare et de piano. De plus, comme pour se justifier de son amour pour la musique, il évoque les relations fortes qu'il a entretenues avec des amis compositeurs tel que Georges Auric, le chef Paul Paray, le pianiste Arthur Rubinstein, Arthur Honegger²⁰. Son compositeur favori est Schubert et ses cycles de lieder. Au cours de l'émission, André Parinaud évoque la question de la fonction de la musique de film et plus précisément de la place de la musique face aux autres arts, dont voici un extrait retranscrit ici²¹:

« André Parinaud : « Et la musique pour vous Marcel Pagnol, c'est un élément qui apparaît dans l'ordre de l'art, là où cesse le pouvoir de... »

Marcel Pagnol : « Des autres... »

A.P: « De la parole » ?

M.P: « De la parole oui, ou du geste. C'est la musique qui créait tout de suite le climat et l'atmosphère et il ne faut la faire intervenir que lorsqu'elle est nécessaire. La musique plaquée sur une scène est une chose stupide, il n'en faut pas ».

A.P: « Vous croyez que l'on peut traduire un sentiment grâce à la musique, sans l'aide de la parole ou de la voix » ?

M.P : « Un sentiment oui une idée non bien sûr ! Même au contraire, j'avais dit à Arthur, quand il était venu faire la musique de *Regain*, je voudrais que tu fasses une musique là où la parole ne peut pas aller. Et nous avons convenu ensemble des moments où la musique interviendrait, pour dire ce que le dialogue était impuissant à dire. »

¹⁸ ROSSI Jérôme, PFEFFER Sylvain, *op. cit.*

¹⁹ *Marcel Pagnol, Paroles sur la musique*, Émission d'André PARRINAUD, RTF, diffusée le 14 septembre 1961.

²⁰ *Ibid.*, à 0.15.

²¹ *Ibid.*, à 12.41.

Il apparaît donc que pour Pagnol, la musique se déploie avec les autres arts dans une relation de complémentarité. Le terme implique que les systèmes langagiers, image, son, musique, peuvent se compléter mutuellement en fonction des capacités de chacun.

La musique est donc pour Pagnol un art qui permet de dire des choses que ni le langagier ni l'image animée ne peuvent exprimer. Comme pour le son, c'est l'atmosphère de la scène que la musique doit décrire. Ainsi, les sons de la parole, ceux de l'ambiance et la musique doivent être pris comme un tout, avec une caractéristique spécifique de timbre et de résonance, suivant le lieu de captation.

Honegger avait besoin de s'immerger dans l'ambiance des scènes. Il participa au tournage afin de prendre des notes et d'écrire la musique au côté de « Marcel » qui consigne, jour à après jour, le scénario et les dialogues. Lors de son interview avec André Parinaud, Pagnol signale que la musique de *Regain* a été adaptée dans une version symphonique sous le nom de *Regain Symphonie*. En fait elle apparaît aujourd'hui dans le catalogue Salabert²² en deux suites orchestrales reprenant les principales pièces de la bande originale enregistrée dans les collines, mais également avec de nouveaux opus qui complètent l'œuvre d'origine. La suite *Regain* a été réenregistrée dans son intégralité par le chef d'orchestre Adriano entre 1993 et 2008 pour le label Naxos²³. Cependant, cette unique interprétation est particulièrement différente avec un tempo beaucoup plus rapide que la version dirigée par Honegger de 1936. Enfin signalons la version d'Henri Vachey qui réenregistre la suite en 1996 en respectant scrupuleusement les tempi de la version filmique²⁴.

En ce qui concerne la prise de son de la bande originale, la captation a consisté à enregistrer l'intégralité de la prise, sans montage. La piste sonore de *Regain* reste donc les seuls exemplaires de la version voulue par Honegger.

L'écoute de cette version est donc une première depuis 1936 car la piste optique était abîmée et dans un état parcellaire. On remarque que la captation est bien définie avec une acoustique sèche qui correspond parfaitement à une prise de son extérieure. On remarque également que les premières mesures du générique présentent des problèmes de justesses aux violons (00:07)²⁵. Quelques secondes plus loin, la trompette rate légèrement un trait de quinte (00:32). Remarquons que la musique du générique final est la même, plus développée et cette fois-ci sans erreur. Dans tous les cas, cela prouve qu'elles ont été enregistrées séparément. Ces erreurs sont fréquentes dans les enregistrements de cette époque qui sont réalisés le plus souvent en une seule prise, sans

²² https://www.durand-salabert-eschig.com/-/media/Files/PDF/DSE/Brochures/H/honegger_arthur.ashx?la=fr-FR&hash=D783BC5899EF1784F7357535C5F4B07B50565809

²³ HONEGGER Arthur, *Mayerling, Regain, Le Démon de L'Himalaya*, Slovak Radio Symphony Orchestra, Slovak Philharmonic Chorus, Dir. Adriano, Marco Polo CD 8223467, Hong-Kong, 1993.

²⁴ HONEGGER Arthur, *Musique de films et de scènes*, Jeune orchestre symphonique de Douai, dir. Henri Vachey, Solstice Socd 141, Paris, 1996.

²⁵ Les time codes, présents dans cet article, se réfèrent aux version Blu-Ray des films cités, produit par la CMF.

montage, tel un concert. C'est en tout cas une conception bien éloignée de la vision épurée des enregistrements des années soixante réalisés avec des montages sur bande magnétique.

Comprendre l'art sonore de Pagnol : *Regain* 1937

Regain (réal. M. Pagnol, comp. A. Honegger, 1937) est sans nul doute, l'une des productions de Pagnol la plus aboutie en matière de bande sonore. Il représente une forme de diptyque géographique associé à *Angèle* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1934) tourné en 1934. Ces deux films, sont saisis dans des lieux qu'il a côtoyés dans son enfance et que l'on rencontre dans *La gloire de Mon Père* et *Le château de ma mère* : le vallon de Marcelin et la barre Saint-Esprit. Sur cette dernière, le maçon Marius Brouquier, a construit un « village de cinéma », un décor toujours debout aujourd'hui et qui fait partie du patrimoine présent même sur les cartes, ces dernières précisant le nom des lieux fictifs d'*Aubignane* et de la *ferme d'Angèle*.

Ces lieux de tournage lui facilitent la préparation. Pagnol va donc construire toute la narration principale du film autour de ce village fictif, qui représente en réalité dans l'ouvrage de Giono le village de Redortiers, situé les Alpes de Haute-Provence. Lorsque l'on se promène encore aujourd'hui dans ce vallon, on se rend compte de l'acoustique singulière qui y règne. Marcel Pagnol, souhaite ici décliner le principe déjà expérimenté dans *Angèle* de prendre l'image et le son le plus possible dans leur environnement naturel. L'apport du musical dans ce dialogue étroit entre le son et de l'image permettra d'élargir l'espace sonore²⁶ et entraînera une dynamique d'expérimentation de la prise de son. Le chef opérateur, Jean Lecocq, s'affaira à trouver de nouveaux systèmes de captation beaucoup plus précis pour permettre de prendre plus de recul et obtenir plus de précision. Déjà dans *Angèle*, le rendu sonore était particulièrement intéressant et l'on peut s'en rendre compte dans la restauration de 2018²⁷. Cependant, il semble que Pagnol soit allé beaucoup plus loin sur la constitution de la bande-son de ce film. Il veut faire sonner les voix dans les lieux et que cela s'entende. Il est intéressant de noter que cette conception du sonore se recoupe avec la définition du paysage sonore donnée par François Joseph Bonnet, dans son ouvrage, « les mots et les sons : Un archipel sonore », « Le paysage sonore est semblable à un champ phénoménal d'apparition orientant l'écoute vers une dimension intersubjective²⁸. Le lieu sonore, l'espace et de lieu et -l'avoir

²⁶ ROSSI Jérôme et PFEFFER Sylvain, *Musique et cinématurgie chez Marcel Pagnol*, *op. cit.*, p. 451.

²⁷ *Angèle* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1934) version restaurée, Blu-Ray, CMF-MPC, 2018.

²⁸ BONNET François J., *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris, édition de l'éclat, 2012, p. 59.

lieu- en tant que sonorité, [...] n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre [...], c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne »²⁹. Cependant pour mener à bien cette conception il faut un outil rare à l'époque : un camion son qui amène la captation là où se situe l'action.

Le Camion son : Un outil indispensable dans la conception sonore de Marcel Pagnol

Dès son indépendance, Marcel Pagnol s'entoure d'une équipe de techniciens qui le suivront pour la plupart jusque dans les années cinquante. En ce qui concerne plus spécifiquement le son, il confie la captation à plusieurs opérateurs, ingénieurs du son, assistants, dont les plus importants sont Lecocq, Lavoignat, Royné, Olivier, Fabre, Luke, Zaccaro, Privat et Legras. Il testera plusieurs systèmes sons dont le procédé RCA Photophone, le système *Voisin et Cie, procédé G.I. Kraemer- licence Thomson-Houston*, le système *Philips*, le système *Western Electric*.

Dans certains cas, l'équipe son se partage les prises extérieures et intérieures comme pour *Regain* ou *Le Schpountz* avec Jean Lecocq en extérieur au camion son, Lavoignat au Studio de la rue Jean Mermoz. Soulignons également les nombreuses variantes orthographiques des noms de famille qui apparaissent dans les différents cartons des génériques. Pour *Le Schpountz*, Jean Lecocq est ici orthographié dans sa version avec particule Le Coq alors que pour *Regain* réalisé en même temps, apparaît « Lecocq ». Oberfeld obtient la particule en devenant d'Oberfeld ; quant à Jean Manse, une erreur typographique laisse apparaître « Mause ».

L'ingénieur du son Lavoignat réalisera seul le son de *La femme du boulanger* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1938) et de *La fille du puisatier* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto 1940).

Pour mener à bien cette conception, Marcel Pagnol, implante un de ses plus longs tournages en extérieur. Il réexploite pour le logement de l'équipe technique, la « ferme d'Angèle » pour le tournage mais, surtout, en construisant des routes pour amener le camion son qui y restera six mois³⁰ : il faut impérativement que le son puisse être capté sur le lieu exact de son scénario. La dynamite et des moyens humains importants permettent d'amener un véritable studio dans ces décors naturels.³¹ Un camion est sur les lieux en permanence, un autre permettait de faire le son du *Schpountz*. Ce moyen mobile, équipé par *Philips*, offre la liberté de captation. À cette époque, il était l'un des rares réalisateurs à posséder un camion d'une telle technologie : « Cela pouvait paraître

²⁹ NANCY Jean Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 38.

³⁰ Témoignage de Jean Lecocq dans les cahiers du cinéma, art. cit., p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 58.

fabuleux qu'un monsieur puisse se payer un camion son³² ». D'ailleurs, l'ingénieur de la firme *Philips* vivait à demeure à Marseille au studio Mermoz. Par sa mobilité le camion est une réelle avancée technologique. Dans les studios le son était saisi dans une cabine d'enregistrement isolée du bruit.

Cette pièce est équipée des appareils de contrôle et de commande de l'enregistrement³³, de haut-parleurs de contrôle, d'indicateur de niveau, un donneur d'ordre. Dans une salle à part, se trouvent les équipements. Le camion son est, en fait, le résumé de tout cet équipement en un seul lieu. C'est une unité mobile, composée de touret de câbles, mélangeur, amplificateur, enregistreur optique.

Les ingénieurs du son et notamment Jean Lecocq et Marcel Lavoignat se répartissent les lieux de captation. Lecocq est responsable des prises extérieures avec le camion, Lavoignat réalise le son au studio Mermoz. Dans son ouvrage « *Le cinéma parlant* » publié en 1934, André Soulier explique précisément le rôle de l'opérateur du son (à l'époque il n'est pas encore question d'ingénieur mais de chef opérateur). Ce terme est encore en usage, de nos jours, dans les productions extérieures de la télévision. Voici ce qu'André Soulier, dans son ouvrage, *Le cinéma Parlant*, évoquait en 1934 au sujet du rôle de l'opérateur son ainsi que des différentes étapes de la prise de son : « Dès la première répétition, il place le ou les microphones aux endroits les plus favorables pour enregistrer nettement la voix des artistes, tout en observant les effets de scène » [...] « De la cabine il voit les acteurs et les entend indirectement par son haut-parleur de contrôle, il a donc l'illusion de se trouver près d'eux, bien qu'il en soit séparé par les multiples parois qui l'isolent. Il écoute et en manœuvrant les affaiblisseurs [la table de mixage-NDA] des circuits microphoniques suit avec attention les variations de son indicateur de niveau qui lui fait connaître à chaque instant l'intensité de la modulation, il communique ses impressions par microphone et haut-parleur au metteur en scène. Il signale les mauvaises intonations, les éclats de voix, la faiblesse de certaines répliques et indique la qualité de ce qu'il vient d'entendre. Plusieurs répétitions ayant permis de mettre au point les conditions d'enregistrement on tourne définitivement la scène. L'ingénieur se contente alors de manœuvrer s'il y a lieu les affaiblisseurs des circuits microphoniques en tenant compte des effets que le metteur en scène désire obtenir³⁴. »

: Camion son « RADIO-CINEMA » en 1934³⁵

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ SOULIER André, *Le cinéma parlant*, Paris, Garnier frères, 1934, p. 106.

³⁴ SOULIER, *op. cit.*, p 110-112.

³⁵ SOULIER, *op. cit.*, p. 107, 109.

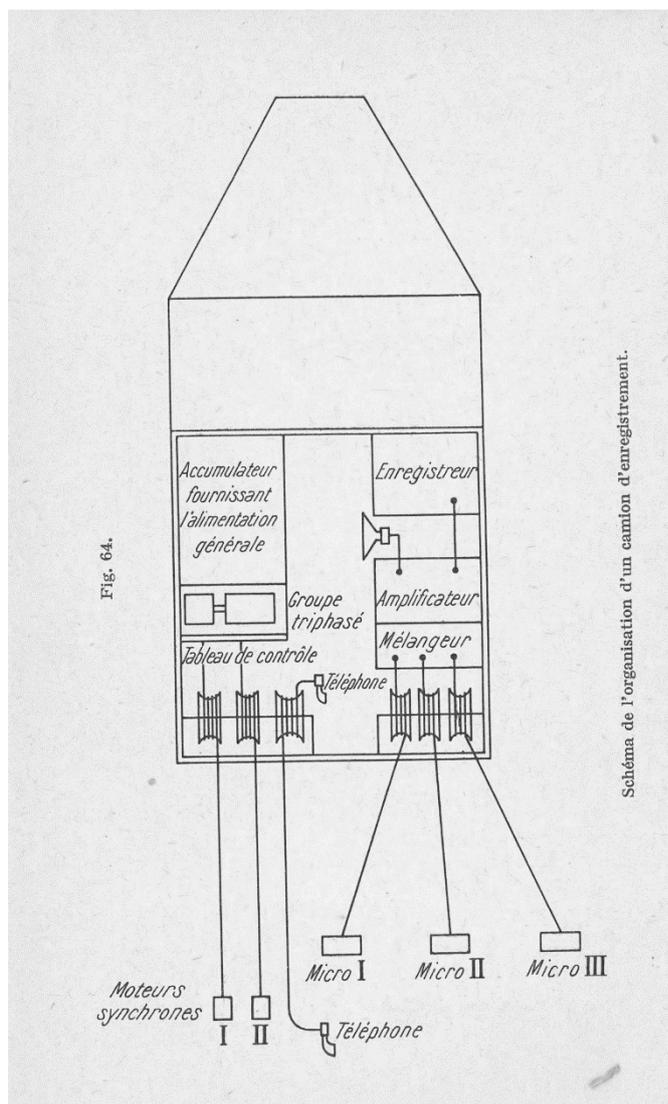


Fig. 1 : Description du camion son : CINE-STUDIO 1934³⁶

À travers cet équipement, Pagnol possède le moyen de réaliser les scènes là où il le souhaite. Le studio offre des lieux complémentaires de tournage aux extérieurs mais également de réaliser des extérieurs « contrôlés », dans la vaste cour de la rue Jean Mermoz comme ce fut le cas pour *La femme du boulanger* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1938), *Monsieur Brottoneau* (réal. A. Esway, comp. V. Scotto, 1939).

Une conception du son et de l'espace sonore d'avant-garde

Pour Pagnol (comme pour Renoir d'ailleurs), le besoin de placer les comédiens dans l'espace sonore de la narration fut immédiat dans ses productions. Le camion son permet ainsi de mettre en œuvre ce besoin spécifique du son naturel, sans artifice. La technique de captation doit saisir le son au

³⁶ SOULIER, *ibid.*

bon moment et « interpréter » le réel le plus simplement possible. L'importance de cette nature dans la captation est innovante pour l'époque et lorsque l'on étudie cette pratique de prise de son singulière chez Pagnol, on se rend compte qu'il est un précurseur des conceptions de l'espace sonore développées bien plus tard dans les tournages de la nouvelle vague et avec l'invention du Nagra III et du IVS. C'est d'ailleurs le cas avec l'arrivée de l'écologie sonore à partir des travaux de Raymond Murray Schafer en 1977 qui a permis de faire prendre conscience de l'importance de notre milieu ambiant, des sons qui nous entourent et de notre propre place dans le monde. La captation de la musique et la restitution de l'espace sonore, sont devenues progressivement une préoccupation des artistes et des ingénieurs du son. Plus précisément, on peut retrouver un lien intrinsèque entre Schafer et Pagnol autour de la question de la qualité sonore de l'extérieur. Schafer expose une théorie autour de l'environnement « Hi-fi » et de l'importance des plans sonores induits par le territoire d'écoute. Il précise à ce sujet :

« Dans l'environnement hi-fi, le rapport signal/bruit est satisfaisant. Le paysage sonore hi-fi est celui dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant. La campagne est généralement plus hi-fi que la ville, la nuit l'est plus que le jour, le passé plus que le présent. Dans un paysage sonore hi-fi, les sons se chevauchent moins fréquemment ; la perspective existe, avec un premier et un arrière-plan (...) Le calme du paysage sonore hi-fi permet d'entendre plus loin, de même qu'un paysage rural offre des panoramas plus vastes³⁷ ».

La prise de son en extérieur est donc un moyen de saisir cette intelligibilité nécessaire à la bande sonore. Schafer précise également au sujet de la captation de la voix dans la nature, « La voix humaine est toujours plus forte en plein air. Cela s'explique par le niveau supérieur du bruit ambiant, mais également par le fait qu'une réverbération moindre réclame plus d'énergie vocale pour que le son garde le même volume apparent³⁸. » Ici, il fait référence justement à cette acoustique si importante qui donne la couleur des lieux aux mots des acteurs. De fait nous pouvons faire un parallèle avec les préceptes développés par Pascale Criton³⁹ sur la question de la prégnance sonore

³⁷ MURRAY SCHAFER Raymond, *le paysage sonore*, Wildproject, Paris 2010 p. 69.

³⁸ MURRAY SCHAFER *op. cit.*, p. 297.

³⁹ « La prégnance d'un lieu est souvent liée à ce qui s'y déclenche, à sa force d'évocation, à son insistance, les rituels qui lui sont propres. Davantage qu'un décor, c'est un théâtre de sensations, un ensemble de conditions qui assurent le renouvellement d'une expérience du temps et la localise. Un lieu ne peut seulement se décrire, sans que soit induit ce qu'il s'y passe de singulier, ce n'est pas un endroit quelconque, mais le site d'une mémoire, scène à la fois réelle et projective. Et chaque site, au-delà de ses délimitations physiques, se définit par un ensemble de sensations de lumières, de sonorités, de signaux, d'exposition aux éléments (au froid, au vent), des matériaux présents, les gravillons, le sable, l'eau, les odeurs de fleurs, d'humidité. Et chaque lieu suscite une traversée flottante, "fictionnante" de ces signes. Ainsi les signes visuels, le miroitement de l'eau, le lointain du panorama, le rai de lumière sur la malle ouverte dans le grenier,

d'un lieu, découlant d'une acoustique singulière et entraînant de surcroît, un processus de création sonore également singulier. Jean-Luc Bonnet précise à ce sujet que « La marque du sonore est pour Schafer un son qui, par son caractère singulier, signe acoustiquement un territoire qui lui est alors associé. La marque sonore n'est donc pas un son anodin. Un tel son doit être connu et reconnu par une communauté. Il doit avoir fait trace et avoir justement marqué le lieu, faisant territoire de son espace d'apparition. Chaque son, donc, dès lors qu'il est audible (qu'il fait trace) et fait territoire (qu'il fait marque), peut devenir la *soundmark*, d'un territoire plus ou moins virtuel, plus ou moins sensible. » L'esthétique sonore de Pagnol correspond clairement à ces théories du sonore et de l'environnement acoustique. Il cherchera pour toutes ses productions à tourner dans des lieux qui correspondent à la narration et marquera donc un besoin fort de capter l'ambiance de la scène accompagnant la narration et de saisir ainsi un ensemble d'éléments permettant d'identifier sensoriellement l'expression, la matière même des mots. Le décor naturel devient le *théâtre de sensation*⁴⁰ évoqué par Criton qu'il n'était pas possible de reproduire en studio. Ces derniers étaient avant tout des lieux de captations normés, neutres sans véritable relief. Roberto Casati, dans sa philosophie du son, sort du cadre purement physique du son en le proposant comme *un événement vibratoire localisé*⁴¹. Il précise « le point crucial n'est pas de déterminer si ces événements [les sons pour Casati], sont eux-mêmes de nature ondulatoire, mais de reconnaître que les sons intéressent d'abord la région spatiale occupée par l'objet résonnant, même s'il doit y avoir dans la plupart des cas une participation du milieu environnant pour que nous puissions recevoir de l'information perceptive sur les sons⁴² ».

D'ailleurs il est intéressant de noter que dans *Regain*, Pagnol va opposer deux conceptions de l'intelligibilité :

- Un dialogue enregistré dans la nature avec une dynamique modérée et agrémenté par les bruits du vent, de l'espace pastoral.

- Un espace bruyant tel que l'omnibus, l'ambiance du village et la fête foraine qui nécessite des dialogues beaucoup plus forts. D'ailleurs, à cet endroit Honegger simule une musique de

les luisances du parquet. Mais aussi les sensations tactiles, la douceur du sable fin, le picotement de l'herbe, la rugosité des étoffes anciennes. Le lieu est intensif, site de sensations que l'on retrouve d'autant mieux à telle heure, à telle occasion, à telle saison. Car il offre une permanence, il conserve et condense jusqu'à s'édifier dans la mémoire – ou dans l'instant, et finalement porter presque abstraitement ses propres signes, disposés au renouvellement de l'expérience, au dépliement temporel. Magie d'un lieu. Ainsi, sous son aspect intensif, le lieu est à la fois qualité et disposition, indissociablement temps et espace ».

CRITON Pascale, « Mobilité et hétérotopies », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Musique et lieu, p. 1, mis à jour le : 01/06/2011, URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=307>.

⁴⁰ CRITON, *art. cit.*, p. 2.

⁴¹ BONNET François J., *op. cit.*, p. 62.

⁴² CASATI Roberto et DOKIC Jérôme, *La philosophie du son*, Nîmes, Jacqueline Chamnon, 1994. Cité par BONNET, *op. cit.*, p. 61.

manège qui évolue dans la superposition thématique par l'apport d'un thème à la trompette qui est complètement détaché du reste musical. Ce passage semble rendre hommage à l'ouverture de *Petrouchka* écrit vingt-six ans auparavant par Stravinsky.

Pagnol aime également opposer les espaces clos et extérieurs comme nous pouvons l'entendre dans la scène de la forge qui est captée à l'intérieur au début des dialogues de Gaubert (Edouard Delmont) et Panturle (Gabriel Gabrio) et qui se poursuit en extérieur avec une « matière sonore » bien différente, soutenue par la musique « L'hiver » d'Honegger. Le déplacement est également important car, outre le travelling de l'image, c'est également le travelling sonore qui est utilisé (le micro étant combiné avec le chariot de la caméra poussé par le célèbre machiniste Pendule). Le micro suit le mouvement et saisit le bruit des pas lors des dialogues extérieurs. On retrouve ces mouvements dans les déplacements de Gédémus (Fernandel) et d'Arsule (Orane Demazis) avec le bruit de la bricole et des pas. À ceci s'oppose le travelling final de l'ensemencement, qui n'est quasiment que musical sur la reprise du thème de *Regain* déjà exposé dans le générique de début et qui conclut le film.

En ce qui concerne la majorité des productions de Marcel Pagnol, elles sont tournées dans des décors naturels mais pour *Regain*, il pousse plus loin la volonté de saisir « l'empreinte sonore ». Outre le fait de construire des routes, pour les équipements et pour amener « le son » sur les lieux les plus escarpés, il entreprit une expérimentation originale en utilisant les lieux de tournage extérieurs comme studio d'enregistrement. L'ingénieur du son Lecocq nous livre un témoignage rare et précieux lors d'une interview dans les *Cahiers du Cinéma* en décembre 1965.

« Pagnol avait jugé qu'Arthur Honegger était le musicien le plus adapté pour retranscrire l'atmosphère qu'il désirait. Il resta sur le plateau des semaines entières. Il composa la musique, l'orchestra et l'enregistra en dirigeant l'orchestre lui-même. La musique de *Regain* fut enregistrée dans la colline, dans les sous-bois. Le projecteur, le camion de son, trente à quarante pupitres de musiciens furent transportés là-bas. Nous avons passé une journée formidable et le son, on peut encore l'écouter, est de bonne qualité⁴³. »

Nous apprenons que l'enregistrement dura toute une journée. Lecocq précise d'ailleurs que le son est encore de bonne qualité. La volonté du réalisateur était d'enregistrer la musique dehors afin de respecter l'ambiance champêtre de *Regain*.

« Ah il sentait la moindre des choses, Pagnol ! Je vous dis que c'est un être extraordinaire, un être qui vibre, qui sent tout et qui a besoin de créer. »

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

Outre la captation, la diffusion sonore et le rendu réel, à une époque où le son stéréo n'est qu'une tentative de laboratoire⁴⁴, Lecocq et Pagnol tentent de spatialiser la diffusion du film *Angèle* en utilisant une table, en ajoutant un nombre important de haut-parleurs dans la salle et en ajustant à chaque fois les panoramiques pour créer un relief⁴⁵.

Notons que dans la restauration nous entendons l'enregistrement du thème en entier avec un long noir. C'est une première depuis 1936.

« Nous avons respecté toutes les ambiances. Le son était à l'époque un système photographique. Le son était toujours bon. On ne recommençait jamais une scène à cause du son⁴⁶. »

De plus Lecocq présente dans son entretien, une des caractéristiques la plus intéressante de Pagnol à nos yeux : « Il créait l'ambiance. Il donnait confiance à chacun. Alors, quand tout était organisé, il pouvait s'absenter, et par le son, il pouvait très bien savoir si tout marchait comme il l'avait voulu ». « ... Il sentait ainsi par le son, s'il y avait une hésitation de l'acteur, une défaillance dans l'intonation. Il criait coupez et on recommençait jusqu'à ce que toute l'ambiance passe dans le son comme il le voulait. Rien n'était truqué dans ce film, aucune transparence pas de post-synchronisation. C'était un des premiers films naturels⁴⁷ ».

Les systèmes sons et les microphones de tournages

Pagnol teste, essaye les différents systèmes de son afin de trouver un équilibre entre la qualité sonore et le coût d'exploitation. De plus, il s'entourera des meilleurs ingénieurs de l'époque qui collaborent avec d'autres grands réalisateurs. Certains de ces ingénieurs seront encore en activité sur des productions dans les années 70. Les noms des ingénieurs du son de Bretagne, Calvet, Lecoq, Lavoignat, Olivier, Fabre, Royné, marquent indéniablement le son des productions de Pagnol. Au-delà des hommes, Pagnol cherche des évolutions techniques constantes : lors des premiers tournages indépendants dont *Cigalon* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1934) et *Merlusse* (réal. M. Pagnol, comp. V. Scotto, 1935), il teste pour ce dernier un nouveau système. Le manque d'expérience entraînera de retourner *Merlusse* entièrement⁴⁸. Dans sa préface du scénario du film, il évoquera ce problème du son et emploiera le terme très significatif de « Bigophone » : « Il s'agissait de mettre à l'épreuve un nouveau procédé d'enregistrement du son [...] Bien m'en prit, car le son

⁴⁴ Blumlein enregistre les premiers essais sur en stéréo autour de 1934 dans les laboratoires Bell. Pour écouter un extrait <https://www.youtube.com/watch?v=gfWuIEgGUJk>

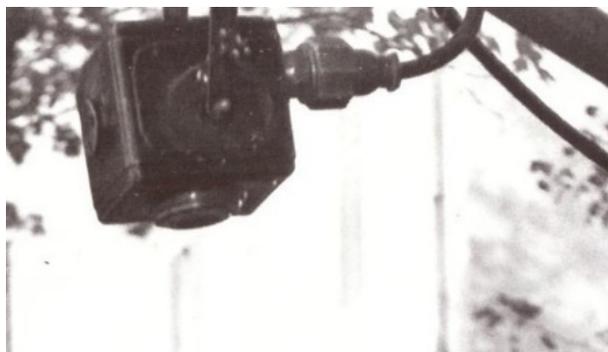
⁴⁵ Les Cahiers du Cinéma, *op. cit.*, p. 61, « Nous avons mis des haut-parleurs dans les cintres dans les coulisses, partout. Nous faisons gronder l'orage à droite, puis à gauche, jamais au même endroit. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Pagnol n'hésite pas dans le cas de *Merlusse* (1935) pour le son, comme pour l'image dans le cas de *la Belle Meunière*, à refaire entièrement son film. Le premier essai est un brouillon très utile pour le tournage du second.

se révéla irrémédiablement bigophonique⁴⁹». Ce terme de *bigophonique* est généralement peu flatteur car il évoque d'abord un son nasillard qui fut utilisé pour désigner le son des premiers téléphones. Ici le terme détourné montre la piètre qualité et le regard plutôt amusé de Pagnol sur son expérience qui fut finalement nécessaire à la réalisation d'une version de qualité. Deux microphones principaux sont utilisés de manière récurrente. Le *RCA 44A* à condensateurs intégrés dans le corps du microphone lui donnant une forme carrée et volumineuse le *RCA 44A BX⁵⁰ Velocity* à ruban et bidirectionnel. L'évolution de la technique des microphones offre à ce modèle, une évolution considérable dans la sensibilité et la définition du son. Sa forme caractéristique oblige l'ingénieur du son à orienter précisément la capsule vers la scène. Cependant c'est véritablement en 1937, avec *Regain*, que la prise de son de ses films, prend une autre dimension. Lecocq offre un témoignage rare dans *Les Cahiers du cinéma* en nous expliquant le fait que les micros à charbon, assez volumineux peu sensibles. On retrouve d'ailleurs ce type d'équipement sur le tournage de *Toni* de Jean Renoir qui est produit par les films *Marvel Pagnol* et utilise donc le même matériel technique. Lecocq put cependant remplacer les micros à charbon par des micros électrostatiques de chez Rex enlevant les bruits de fond et permettant une captation de plus loin. Enregistrement extérieur, pour respecter l'ambiance champêtre qui était celle de *Regain*⁵¹.



Ill. 7 : Microphone statique RCA 44A Velocity tournage de Jofroi 1935 (Photo ©MPC)

⁴⁹ Préface à *Merlusse*, édition de Fallois, Paris, 2014.

⁵⁰ Pour une information détaillée du microphone : <http://www.coutant.org/pb31/index.html>

⁵¹ Les cahiers du cinéma, *op. cit.*, p. 61.



Ill. 8 : Microphone RCA 44 BX (détail). La capsule bidirectionnelle est dirigée vers le bas en direction des acteurs (Photo ©MPC)

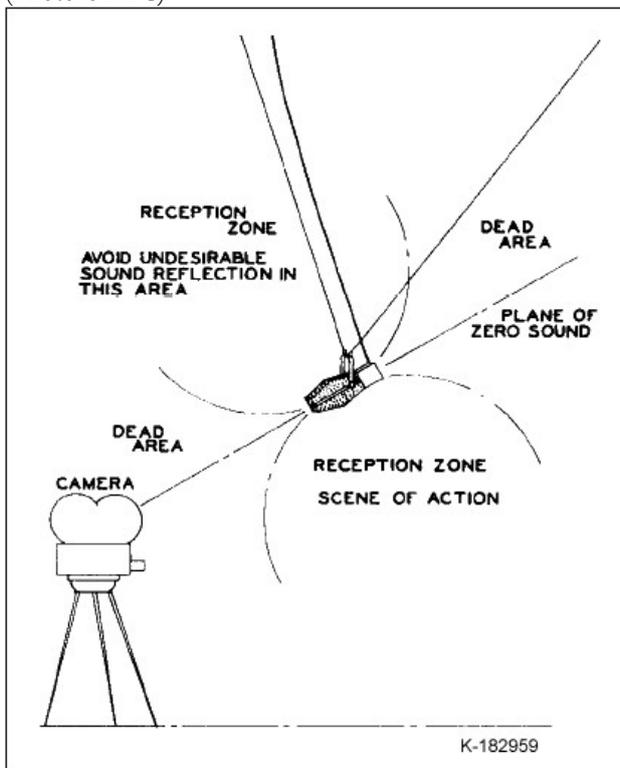


Fig. 2 : Positionnement du microphone RCA 44 BX durant une prise de vue (DR).

Pour la projection, il alla jusqu'à créer la perspective sonore en disposant des haut-parleurs dans toute la salle et en diffusant dans toutes les directions. « Nous faisons gronder l'orage à droite, puis à gauche jamais au même endroit ». Nous avons mis aussi un ventilateur sur la scène pour recréer

le vent. Les gens tremblaient, certains criaient, des femmes se trouvaient mal et la police nous demanda de bien vouloir mettre fin à nos innovations⁵² ».

Musique, paysage sonore et silence : une narration singulière par le son⁵³

Lorsque l'on étudie avec attention l'assemblage de certaines séquences, il semble que Pagnol ait souhaité organiser la bande-son avec un soin particulier et extrêmement poussé. Les dynamiques sonores sont travaillées soit d'une façon linéaire, monodique (où chaque son se succède l'un après l'autre), soit dans une superposition des sons créant une sorte de polyphonie (dialogue, musique, bruitage). Un des premiers exemples marquants concerne le début du film qui offre un découpage du son extrêmement musical.

Premier cas : Introduction de *Regain*

Les premières minutes de *Regain* sont construites avec une alternance au niveau de la matière sonore. Le film débute sur la musique de générique et un long fond noir. De ce point, s'enchaîne le passage du train, le dialogue du chef de gare (Robert Vattier) et de Jasmin (Charles Blavette), le fils de Gaubert (Edouard Delmont). La séquence se termine par les vues silencieuses du village d'Aubignane. On remarque ici que le son est un ensemble construit autour d'une diminution progressive de l'intensité sonore, une sorte de decrescendo constitué de la musique d'Honegger, du bruit du train, d'un dialogue et d'un long silence sur les plans du village. Au moment où apparaît le village, le silence est ici utilisé pour faire réagir le spectateur sur l'absence d'activité humaine, sur l'état de désolation du lieu. La bande sonore s'efface donc car elle n'est pas nécessaire. Nul besoin de sons d'ambiances, de nature, de vent, d'oiseaux. Notons que pour la transition entre la fin du générique et le tout début du film, Pagnol se sert du passage de la musique au bruit tout en gardant une puissance sonore identique entre l'orchestre et le passage du train dont le bruit diminue avec son éloignement. Ce passage permet de faire diminuer rapidement l'intensité sonore. Le chef de gare, qui représente l'autorité, parle fort face à son employé. Jasmin conclura l'échange et prononcera les derniers sons avant la présentation muette d'Aubignane. Pour finir, même si les dialogues reprennent après les plans sur le village avec Panturle et le forgeron Gaubert, l'intensité sonore est largement modérée : les personnages se parlant de visu.

⁵² *Ibid.*, p.61.

⁵³ Cette partie constitue la base d'une analyse en cours de réalisation.

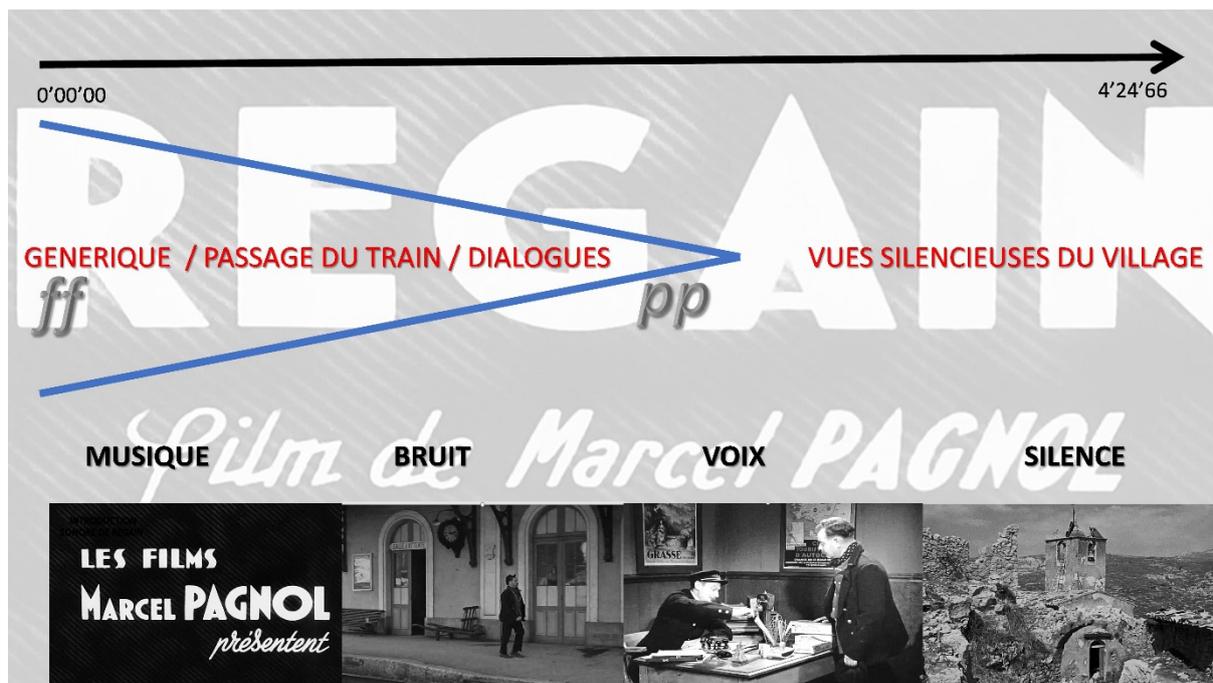


Fig. 3 : Schéma de la narration sonore du début de *Regain* (Photo ©MPC)

Nous retrouverons cette façon d'organiser les éléments de la bande-son à la toute fin du film lors de la conclusion et du générique de fin.

Notons également que cette partie est précédée par la scène où Panturle pousse la charrue avec le soc de Gaubert. Pour marquer cette valeur et l'importance de ce geste nous entendons la citation musicale du thème d'Honegger à 02:09:46 qui se termine à 02:10:14, accompagnée par les bruits d'ambiance et notamment : les cigales, les cris de Panturle à son cheval et le bruit du vent dans la séquence de l'arrivée de Jasmin dans la pinède. Le thème est dominé par les trompettes. Il est pris précisément sur sa dernière reprise qui se conclue avec un ralenti bien marqué. Les thèmes du *soc* et de *Regain*, agissent ici comme une forme cyclique symbolisant le renouveau du village. Cette fin est construite en miroir avec le début du film. Une courte introduction musicale, un long dialogue, une reprise du thème du soc qui débute en crescendo et qui aboutit sur la reprise du thème de *Regain* (02:14:17), entrecoupé par un court dialogue au moment même où la musique se produit en *pianissimo* (02:15:15), puis une reprise progressive de l'intensité à partir de 02:16:25 pour finir *fortissimo* avec les trompettes éclatantes clôturant la bande sonore.

Cette partie de la bande sonore sert de transition avec la scène précédente entre Gédémus et Panturle qui se terminait par une courte citation du thème de « la bricole ».

Il est également important de noter que Marcel Pagnol joue avec les intensités du son tout au long de son film et en fonction de la situation géographique. Un exemple clair concerne la gestion de l'intensité des dialogues captés en pleine nature et dans un environnement urbain.

Scène du marché (01:42:38)

Dans la scène du marché, Pagnol nous décrit un village agité, bruyant, représenté par la musique d'Honegger et qui imite un thème de musique de carrousel. Sur ce dernier se superpose un thème à la trompette qui s'ajoute par-dessus et symbolise la cacophonie qui règne dans ce lieu. Enfin, les bruits de la rue et les dialogues apparaissent au moment où la musique diminue. Il semble ici que le compositeur ait voulu apporter un élément supplémentaire, une « lecture musicale » du paysage sonore de la fête populaire et du marché animé de Manosque. Remarquons, pour conclure, que la manière des acteurs de poser leur voix est différente lorsque la scène est captée dans la nature ou dans la ville. Dans les décors naturels, les dialogues sont donnés dans une intensité plus retenue et la musique se positionne le plus souvent en « soubassement » comme dans la scène de nuit de la cascade ou la scène de la charrue entre Panturle (Orane Demazis) et Jasmin (02.13.27). Le fondu sonore apparaît clairement ici au moment du mouvement de la charrue.

Conclusion

Bien après ses derniers tournages, Marcel Pagnol continue à se préoccuper de l'évolution des techniques et notamment du développement de la création télévisuelle. Outre les adaptations qu'il écrit comme la *Dame aux Camélias*, il finalise *Les lettres de mon Moulin* pour la télévision. Surtout, il fait adapter, la bande-son de ses films ainsi que les génériques. Ceux-ci sont systématiquement sacrifiés étant donné que la plupart du temps, les films débutent sur un long fond noir. Pour la télévision, la musique attaque donc au moment précis où « les cartons » du générique laisse apparaître la signature « *Marcel Pagnol Présente* ». Pour le générique final, il est tronqué juste après le mot fin et la date. Enfin, il insérera des sons d'ambiances supplémentaires qui n'existaient pas dans la version originale. Il était nécessaire pour Pagnol d'adapter le matériau sonore à la nouvelle conception esthétique télévisuelle, marquée par les bruitages rajoutés en surimpression.

Cette prédominance du son va le poursuivre avec l'enregistrement de la *Gloire de mon père* pour Pierre Lhoste entre 1958 et 1959 pour l'ORTF⁵⁴. Il continuera ce travail, chez lui, au milieu des années soixante sur son magnétophone à bande. D'autre part, Pagnol enregistre les didascalies et

⁵⁴ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-gloire-de-mon-pere-raconte-par-marcel-pagnol>

introductions des versions discographiques de ses films produits dans les années trente. Certaines de ces captations ont été retrouvées récemment et sont diffusées par la maison d'édition *Frémeaux et Associés*⁵⁵. Il participera également à de nombreuses émissions de radio et des actualités de la RTF et de l'ORTF. Comme le précise à ce sujet Marion Brun : « Aussi, sa faveur pour l'enregistrement phonographique vient de son travail sur la diction et sur la voix de ses comédiens qui sont au cœur de ses préoccupations théâtrales. Son théâtre est écho et repose tout entier sur une mémoire phonique. Conscient du caractère éphémère et volatile du théâtre, qu'il oppose aux pouvoirs d'impression et de conservation du cinéma, Marcel Pagnol se sert du cinéma comme d'une nouvelle possibilité de diffuser des pièces de théâtre. La circulation de son œuvre entre théâtre, cinéma et disque montre qu'il conçoit ces arts comme des médias qui diffusent et, pour certains, fixent la parole populaire⁵⁶ ».

Le son est donc un moyen de fixer une société qui lui tenait tant à cœur concernant les classes populaires et rurales de son époque.

Ainsi, en analysant des parties spécifiques de la bande sonore de *Regain*, nous avons pu montrer que Marcel Pagnol considérait la réalisation cinématographique avec une interaction très forte entre les types de sons captés (musique, dialogue et milieu ambiant) et l'image. Grâce aux restaurations nous retrouvons les films avec un son et une image proche dans leur qualité d'origine de diffusion. La restauration permet donc de mettre à jour la grande maîtrise des techniques du son des années 30 dont nous avons oublié les caractéristiques et les qualités. Toute la « palette sonore » de l'œuvre de Pagnol se révèle aujourd'hui à nos oreilles, dans toute sa réalité et ouvre ainsi des perspectives de recherches particulièrement riches.

Julien FERRANDO

⁵⁵ https://www.freemieux.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4021&Itemid=341

⁵⁶ BRUN Marion, « La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et disque, lieux de conservation d'une parole populaire », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 30 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1159>.