



HAL
open science

MARCEL PAGNOL OU L'ART DE LA CO-CONSTRUCTION ARTISTIQUE

Julien Ferrando

► **To cite this version:**

Julien Ferrando. MARCEL PAGNOL OU L'ART DE LA CO-CONSTRUCTION ARTISTIQUE. la paternité du réalisateur sur ses oeuvres, A paraître. hal-03080515

HAL Id: hal-03080515

<https://hal.science/hal-03080515v1>

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.

MARCEL PAGNOL OU L'ART DE LA CO-CONSTRUCTION ARTISTIQUE

Julien FERRANDO

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

(Version auteur, en cours de publication aux éditions du Septentrion.

Certaines images ne sont pas publiées en raison des droits d'auteurs)



©CMF MPC / Tous droits réservés.

Introduction

Marcel Pagnol est aujourd'hui reconnu comme l'un des premiers réalisateurs à avoir considéré le cinéma parlant comme un moyen de saisir sur le vif une réalité sociale. Dès les débuts de cette aventure cinématographique, il affirme la volonté de maîtriser toutes les étapes de la production cinématographique pour servir au mieux sa création et ne dépendre que de lui-même. Au-delà de cette ligne directrice, la création de Pagnol n'aurait pu exister sans

une complémentarité entre les gestes artistiques de ses acteurs, techniques de son chef opérateur et de ses ingénieurs du son. C'est effectivement la notion de coopération, de maîtrise combinée et de cette confiance qui semble caractériser au mieux la notion de co-construction de Pagnol. C'est un véritable novateur dont on a saisi toute sa dimension au cours des années soixante¹. Ce désir d'indépendance et de maîtrise du processus de création cinématographique n'aurait pu se réaliser sans la constitution d'une équipe de fidèles, techniciens, acteurs, administrateurs qui lui ont permis, sans nul doute, de développer un geste cinématographique singulier. Toute sa carrière s'élaborera autour d'une volonté claire de travailler au sein d'un territoire de création où le dialogue et le vivre ensemble lui ont permis de faire émerger ses créations. Le fait de vouloir sortir très tôt des arcanes inhérents aux modèles des productions américaines, (qui lui ont pourtant apporté son premier succès), montre que Pagnol cherche à établir un espace de création nouveau pour l'époque : filmer et capter les scènes dans un environnement naturel incluant un paysage sonore qui restitue une approche sensible de la narration. Au cours de sa carrière il ne manquera pas de réfléchir, conceptualiser la notion d'auteur qui est à ses yeux capital, et surplante le rôle du réalisateur qui n'est que la cheville ouvrière qui « réalise »².

¹ D'ailleurs les cahiers du cinéma publient en décembre 1965, un numéro spécial qui lui est dédié ainsi qu'à Sacha Guitry. Les cahiers du cinéma, n° 173, Décembre 1965.

² Fait référence à la lettre de Pagnol à Prèvert

Apprendre pour être autonome

Afin de pouvoir maîtriser les techniques cinématographiques, il s'impose un apprentissage drastique en investissant les studios de la *Paramount* installés à Saint-Maurice (appelés également studio des Réservoirs). Devenant totalement anonyme, Pagnol arpente les différents plateaux, afin d'observer et apprendre les différentes techniques cinématographiques. *« J'ai passé aux studios des Réservoirs bien des jours et des nuits, au milieu de cette fantasmagorie. Comme je n'avais aucune fonction, je me promenais partout, je regardais et j'écoutais ; tous ceux qui ne me connaissaient pas me prenaient pour un inspecteur de la sûreté, ou tout au moins pour le policier privé de Robert T. Kane: je m'amusais comme un enfant et j'essayais d'apprendre ce métier »*³. De plus en rencontrant le directeur du laboratoire Gary Schwartz, il découvre l'utilité et les complexités du montage et des traitements multiples de la pellicule. *« J'ai passé des heures avec Gary, qui adorait son métier, et qui l'exerçait avec une passion et une patience infinie. Il m'avait dit : « Tous les secrets du cinéma sont dans les laboratoires ». J'avais feint d'accepter cette affirmation assez audacieuse, et j'étais ainsi devenu son disciple favori. [...] Il y avait encore les salles de montage : c'est là que Gary -honneur suprême- m'apprit lui-même à faire ma première collure qui fut d'ailleurs très réussie. Nous allons ensuite aux salles de projection, où des gens abrutis d'images et de paroles regardaient et entendaient vingt fois de suite le même film, afin de vérifier la qualité des copies. S'il m'a été possible, plus tard, de réaliser des films, tout en dirigeant un laboratoire,*

³ La cinématurgie de Paris, De fallois, Paris, 1991, p. 29.

*des studios et des agences de distribution, c'est à l'amitié de Robert T. Kane que je le dois*⁴».

Ce parcours permet à Marcel Pagnol d'apprendre rapidement les bases techniques du métier sur le terrain. C'est la maîtrise des différentes étapes du film, de sa fabrication à sa distribution, qui vont le pousser à créer des studios indépendants, des laboratoires et une société de distribution⁵. La musique sera également un élément majeur pour son cinéma en dialogue permanent avec la voix des acteurs et l'ambiance sonore de ses scènes ; Il n'hésitera pas à s'entourer de compositeurs qui l'aideront à sculpter le son de ses films comme Vincent Scotto (rencontré au studio de Joinville) puis Arthur Honneger qu'il contactera avec l'idée précise de construire une musique qui permettra de « *compléter ce que le texte ne pourrait pas dire*⁶ ». Avec les bénéfices acquis pour Marius et malgré le refus de la Paramount de faire une suite, il poursuit la réalisation de Fanny en choisissant son coproducteur (Roger Richebé) et son réalisateur (Marc Allegret) qui suivra les recommandations de Pagnol en réalisant des extérieurs dans les rues de Marseille

Les studios de Marseille et les débuts de la création en co-construction

Si nous devons concevoir une définition de la création chez Marcel Pagnol, nous devons avant tout la mettre en perspective avec les équipes qui l'ont entouré durant ses différentes

⁴ Ibid, p 29-32.

⁵ Pour Marcel Pagnol ce fut grâce au succès de « *Marius* » et de « *Fanny* », dont les bénéfices lui permettaient déjà d'installer à Marseille des studios, puis des laboratoires, puis des agences de distribution à Paris, Marseille, Lyon et Alger. « La possession de cet ensemble, qui assurait ma liberté, Inquiétait les studios de Paris. Les cinq laboratoires existants, les distributeurs, et les tenants du muet, dont plusieurs espéraient encore la disparition du parlant, ou tout au moins une coexistence des deux arts », CdC Op.cit., p 48.

⁶ Marcel PAGNOL *Paroles sur la musique*, Emission d'André PARRINAUD, RTF, diffusée le 14 septembre 1961, 12'41 .

réalisations. Ces équipes sont à la fois les acteurs fidèles qui deviennent inspirateurs⁷, les techniciens qui comprennent très rapidement les besoins, les désirs et les directions que souhaite prendre Pagnol. N'oublions pas les membres de l'administration de ses sociétés, qui l'entourent également et qui lui permettent de rendre possibles financièrement ses productions. Ainsi, « l'équipe » par cette complicité devient également une seconde famille⁸. C'est pour lui un élément essentiel pour travailler en confiance. Son ami Jean Renoir souhaitait également travailler avec des « copains »⁹ et n'hésitait pas à employer des techniciens de Pagnol ou et à son tour à lui « prêter » sa monteuse fétiche, Suzanne de Troye qui travaillera par la suite sur les plus grands succès du cinéaste marseillais. Au moment de la fondation de ses sociétés, *Les auteurs associés* et *Les films Marcel Pagnol* il réalise deux films : *Le gendre de monsieur Poirier*, et *Jofroi* (1933). Les critiques fusent et sont acerbes envers un style et une théorie encore mal comprise. Malgré tout, Pagnol décide d'aller beaucoup plus loin en prolongeant l'expérience de *Jofroi*, en tournant en décor naturel avec *Angèle*. Il fait l'acquisition d'un premier studio rue des peupliers entre 1935 et 1938, puis d'un second beaucoup plus grand constitué de plusieurs plateaux, machinerie, laboratoire au 111 rue Jean Mermoz. Ces studios

⁷ Les cahiers du cinéma... *op.cit.*, p. 27.

⁸ Les cahiers du cinéma... *op.cit.*, p. 31.

⁹ Les cahiers du cinéma... *op.cit.*, p. 57 ;

furent un élément majeur dans l'industrie cinématographique marseillaise. Ils furent détruits en 1962 lors d'un incendie.



Entrée des Studios Pagnol, rue Jean Mermoz à Marseille.

©CMF MPC / Tous droits réservés.

Ainsi nous pouvons constater que le réalisateur qu'est Pagnol reflète clairement le cas du créateur impliqué dans un processus collaboratif. Il n'est en rien l'image du génie solitaire tel que l'on pouvait le définir au XIXe siècle et qui fut largement véhiculé par la pensée structuraliste. L'universitaire britannique Jack Stillinger, spécialisé en littérature romantique, a largement œuvré à dénoncer « *l'excessif attachement de sa discipline à la croyance en l'unicité de l'instance créatrice, vue comme un obstacle à la compréhension du caractère collaboratif des processus créateurs, incite à distinguer deux facettes de la notion d'auteur: l'« autorité » (le fait qu'une personne ou un groupe ait autorité sur un texte qui paraît sous son ou leur nom) et l'« auctorialité »*

(qui se rapporte aux contributions effectives d'une ou plusieurs personnes à la production d'un texte). C'est en focalisant son attention sur la seconde que Stillinger met en question la première, comme l'indique assez sa définition du « multiple authorship » (auctorialité multiple)¹⁰ ». Nicolas Donin et Daniel Ferrer offrent ainsi une approche précieuse sur la notion d'auctorialité qui permet de comprendre l'acte de co-construction et de collaboration.

Le terme « collaborer » par son étymologie : *Cum-Laborare*¹¹ induit la notion d'une construction commune, d'un « travailler ensemble ». Cela ne veut pas dire que Pagnol écrit ses textes à plusieurs pour ses scénarios, mais plutôt qu'il est amené à écrire à cause du jeu de ses acteurs (comme ce fut le cas pour Raimu et son rôle de Pascal Amoretti dans *La fille du puisatier* en 1940, comme pour Fernandel pour le rôle de *Gédémus* dans *Regain* en 1937). Pagnol a besoin d'être entouré de ses fidèles pour écrire. Il aime fixer ses dialogues, dans l'urgence¹² comme pour *Regain* par exemple. À ce sujet Pagnol nous laisse un témoignage instructif lors du tournage de ce film. Alors que les dialogues ne sont pas encore prêts, l'équipe des décors s'affaire à construire un village fictif d'*Aubignane*, réalisé sous la direction de son ami d'enfance, le maître maçon Marius Brouquier. Au même moment l'équipe réalise un bureau pour Pagnol, attendant à la « maison

¹⁰ Nicolas Donin Daniel Ferrer, « Auteur(s) et acteurs de la genèse », *Genesis* [En ligne], 41 | 2015, mis en ligne le 0 mai 2017, consulté le 18/05/2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1440>, p. 9.

¹¹ <https://www.projet-voltaire.fr/origines/compagnon-conjoncture-corriger-mots-prefixe-latin-cum/>

¹² Prenons le cas des dialogues de *Regain* qui sont réalisés au fur et à mesure comme pour Angèle. Sa monteuse Suzanne de Troye explique : *Ah oui, c'était étonnant de le voir écrire. Pendant le tournage d'Angèle, le dimanche, nous ne tournions pas. S'il faisait mauvais temps, personne n'allait se promener, on jouait à la belote. Lui, il s'asseyait sur un coin de table avec son encrier et se mettait à couvrir des pages de sa belle écriture. Il ne les numérotait jamais, bien qu'il écrivît parfois une séquence de trois manières différentes, et je devais ensuite retrouver la page qui allait avec l'autre. Tout à coup, il levait la tête et disait : « Oh, Pendule, et pourquoi tu n'as pas joué le valet ? » On se demandait vraiment comment il pouvait savoir que Pendule avait un valet pendant que lui était en train d'écrire. Il avait un don d'observation extraordinaire, in Pagnol au travail par ses collaborateurs, Cahiers du cinéma n°175, Paris, décembre 1965, p. 58.*

d'Angèle » qui sert de dortoir pour l'équipe. Ce lieu est réalisé dans le plus grand secret « C'est une surprise¹³ ». C'est une véritable implication des hommes pour leur « patron » et ami. Leur souhait est avant tout qu'il se sente à l'aise pour créer et leur permettre d'accomplir leur mission. Comme l'écrit Pagnol à ce sujet : *cette petite maison qu'ils ont bâtie pour moi, ce poêle, ces arrosoirs d'eau chaude, ce bureau perfectionné, c'est leur hommage à ce porte-plume*¹⁴.

L'équipe s'inquiète véritablement de l'avancée du scénario face à un Pagnol prêt à s'occuper à de multiples tâches manuelles comme couper des arbres. Cependant la bande à Pagnol¹⁵ était toujours là pour le remettre dans le droit chemin :

« - Allez patron ne vous fatiguez pas... Vous en avez assez fait pour ce matin.

Je suis profondément vexé.

- Pourquoi ? tu crois que je n'ai pas la force ?

-Oh mais non... Ce n'est pas ça que je veux dire. Seulement, de couper des arbres, nous pouvons le faire, tandis que le scénario, si vous ne le faites pas, personne ne le fera.

Je ne dis rien, et je redescends vers mon propre porte-plume, cette petite branche morte, plus forte et plus vivante que les outils de fer et d'acier pour qui travaillnte tant de pics, de pelles, de haches, de masses, de camions, de développeuses, de tireuses, de projecteurs... quelle gloire, mais quelle responsabilité¹⁶ ... ».

¹³ Marcel Pagnol, *Carnets de Cinéma*, Textes inédits présentés par Nicolas Pagnol, édition de la treille, Boulogne-Billancourt, p. 33, 2008.

¹⁴ Op.cit., 33.

¹⁵ Cette dénomination est donnée par Nicolas Pagnol qui précise en préface à cet écrit que : « Il travaillait avec les mêmes artistes interprètes : Raimu, Fernandel, Milly Mathis, Alida Rouffe, Blavette, Poupon, etc., mais il garda aussi les mêmes techniciens durant toute sa carrière cinématographique. On les appelait « La bande à Pagnol ». Elle se composait du gros Léon le chauffeur, de Charley le directeur de production, de Léon Bourelly et Henri Garzia les assistants, de Willy son chef opérateur, d'Albert Spanna dit pendule son machiniste et bien sûr son ami d'enfance, le maître maçon Marius Brouquier» N.Pagnol, Op. cit ., p. 31.

¹⁶ Ibid, p. 38.

Bien que l'ensemble de la production repose sur ses « épaules » et sur sa plume, Pagnol participe à un acte auctorial avec ses acteurs et techniciens. Outre le « *vivre ensemble* » comme l'évoque Roland Barthes¹⁷ dans l'utopie des années 60-70, qui est un élément essentiel pour sa réalisation. Les techniciens habitent prêts des studios et Pagnol a son propre appartement à l'intérieur du complexe. On partage les lieux de vie lors des tournages pour les pauses techniques et les repas¹⁸. Pagnol implique un complexe auctorial véritable dans son processus de création. Ce complexe définit, comme l'écrit Guillaume Deveney « *une forme de complexe auctorial qui met en évidence la diversité des acteurs entrant en jeu dans le développement artistique, de sa conceptualisation [...] avec l'équipe de production jusqu'à sa réalisation* » met en évidence la diversité des acteurs entrant en jeu dans le développement d'un projet artistique. Cette définition implique de plus, la multiplicité des compétences rentre en jeu pour réaliser une production, la kyrielle de compétences déployées pour envisager toutes les dimensions sur lesquelles celle-ci va s'étendre, mais également les « *conflits auctoriaux* » qui peuvent amener l'évolution du projet. Ainsi, « *L'objectif est donc de mettre en œuvre les compétences présentes mises en commun par l'ensemble des acteurs en vue de la réalisation d'un*

¹⁷ R. Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, Cl. Coste, É. Marty (dir), Paris, Seuil, 2002.

¹⁸ J'habitais dans les studios. On mangeait à la cantine, tous les jours. Quand on tournait, c'était une immense table. Il y avait les acteurs, les techniciens, les machinistes. On discutait du travail de l'après-midi. Moi, Je leur répétais : « Mes enfants, ne vous inquiétez pas, si ce n'est pas bon, on refait. » Ça ne coûtait rien, pratiquement, de refaire : ça ne coûtait que de la pellicule. Et puis, les studios, qu'ils tournent ou qu'ils ne tournent pas, nous coûtaient la même chose : 1 500 000 F par an. Aussi pouvait-on construire des décors et les conserver. Je plains les cinéastes d'aujourd'hui, car ils sont pressés par le temps. [...] Les machinistes assistaient toujours aux projections, ils habitaient autour des studios ; notre cinéma était une chose familiale. Les cahiers du cinéma, n° 173, Je faisais tout producteur, directeur des studios et des laboratoires, réalisateur, directeur des agences. J'avais trois ou quatre téléphones sur ma table de nuit. D'un côté, ça m'a empêché d'écrire, j'ai perdu beaucoup de temps ; de l'autre, ça m'en a fait gagner, parce que j'ai réalisé « La Femme du boulanger » pour faire marcher la boutique.

objectif commun : la réalisation de l'œuvre afin qu'elle rencontre un public, voire un marché. »¹⁹. Cette définition de l'acte de création en communauté définit parfaitement l'esprit des productions de Pagnol. Elles sont faites en famille et surtout il faut prendre le temps de la réalisation comme de l'écriture.

Le « son » de la voix de Raimu a permis à Pagnol de sculpter ses dialogues, le caractère des personnages, de gérer ses dynamiques en fonction des lieux (le bar, l'église, le café). Il est intéressant à ce sujet, de noter que les scènes en gros plan et plan moyen de Raimu dans *La femme du boulanger* 1938, sont réalisées en studio. L'acteur avait besoin de placer sa voix dans une acoustique dénuée de bruit parasite, habitude peut-être d'une longue carrière théâtrale. Afin de lui faciliter les choses, Pagnol fit reconstruire l'extérieur du café du village, avec les troncs des platanes. Pagnol fait tout pour que l'acteur ait le temps de s'accomplir dans son rôle « *il a fallu utiliser le studio. Je vais vous dire pourquoi, c'est une chose intéressante. Raimu ne pouvait pas jouer une longue scène en extérieurs. Le vent le gênait ! Un arbre vrai le gênait ! Et il était meilleur à 21 heures que dans la journée. C'est qu'il jouait au théâtre depuis 30 ans. Aussi a-t-il fallu recopier les troncs de platanes qui se trouvaient près de la terrasse du café. Le résultat d'ailleurs était remarquable. C'était l'œuvre d'un de nos maçons. En fait, tous*

¹⁹ G. Deveney, op. cit., p. 115

les plans moyens et rapprochés ont été réalisés sur nos plateaux à Marseille²⁰ ».



Tournage de *Monsieur Bretonneau*, en 1938 dans les studios de la rue Mermoz

©CMF MPC / Tous droits réservés.

Au moment de la guerre, Pagnol tente de réaliser sa nouvelle trilogie, *la prière aux étoiles* (1941). Il ne pourra la tourner dans sa totalité, face aux pressions du directeur de la *Continental*, Alfred Greven, et des autorités allemandes²¹. Ne souhaitant pas collaborer, il préférera vendre ses studios à la Gaumont, détruire son dernier film et se retirer des affaires. Il rachètera ses propres studios au début des années cinquante et réalisera *Manon des sources* (1952) qui sera un des seuls écrits constitués pour un film puis il terminera sa carrière de réalisateur avec *Les lettres de mon Moulin* d'après Alphonse Daudet, toujours tournées en décor

²⁰ Les cahier du Cinéma 1965 p 28.

²¹ Marcel Pagnol explique également qu'il avait subi un accident avec un projecteur qui lui avait réduit la vue. Il avait donc prétexté ce souci de santé pour se détacher de la proposition d'Alfred Greven, qui souhaitait faire de Pagnol le directeur du cinéma français : Marcel Pagnol, *Carnets de Cinéma*, op.cit., p. 98-99.

naturel. Pagnol ira même jusqu'à prêter ses studios pour la post-synchronisation et la finalisation du film « *le rendez-vous des quais* » réalisé par Paul Carpita en 1950. Ce film engagé contre la guerre d'Indochine, fut monté par Suzanne de Troye, monteuse de la plupart des films de Pagnol mais également mixé par l'ingénieur du son Marcel Royné qui réalisa le son de *Manon des sources*.²²

Le son et la musique chez Pagnol : deux piliers de la création cinématographique

Le son est pour Pagnol un élément essentiel de son art cinématographique. C'est d'ailleurs une technologie que Pagnol va vouloir maîtriser et surtout posséder pour ses propres tournages, sans passer par la location. Ainsi Pagnol veut obligatoirement sortir des obligations de la *Western Electric*. Il investit dans plusieurs camions sonores réalisés par la firme *Philips*, ce qui lui permet de pouvoir bouger, de sortir des studios et d'être au plus près de là où se passe l'action. Suzanne de Troye²³ nous lègue un témoignage précis sur sa manière de tourner « par le son » : « *il passait tout son temps dans le camion du son. Ce qui l'intéressait le plus, c'était d'entendre le texte pendant que l'on tournait. C'était d'écouter si les acteurs parlaient juste, de sentir l'effet d'une réplique. Alors moi, j'étais sur le plateau, je disais : « Partez ! Coupez ! » Puis, dès que le plan était tourné, il sortait du camion et venait rectifier le jeu des comédiens* »²⁴

²² <https://www.unifrance.org/film/9164/le-rendez-vous-des-quais>

²³ Monteuse attitrée de Pagnol de 1933 à 1938 et de Jean Renoir.

²⁴ Cahier du cinéma, *Op.cit*, p.58.



Le « camion son » en pleine forêt

©CMF MPC / Tous droits réservés.

Il teste les systèmes afin d'être au plus près de l'ambiance sonore de ses scènes. Il cherche la vérité des dialogues. Pour *Regain*, il n'hésite pas à ouvrir des routes dans les collines pour amener ses camions techniques afin de prendre l'ambiance du vallon de *Marcelin*. L'ingénieur du son Jean Lecocq témoigne également de l'extrême importance du son pour Pagnol. Il l'aidera à obtenir des microphones les plus performants possibles qui lui permettront de saisir l'environnement sonore des scènes dans leur acoustique naturelle. Grâce au « son direct », il enveloppe le spectateur dans l'ambiance des acteurs et l'acoustique singulière d'une forge, d'une abbaye, de la forêt, un son parasité naturellement par les cigales ou le vent.

« 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 [...]. Le matériel que j'avais et qui n'était plus celui d'Angèle, il me fallait le faire chauffer, le manœuvrer pour qu'il soit bien au point, pour que le galvanomètre du système d'enregistrement donne une réponse satisfaisante. Quand c'était au point, alors c'était moi qui donnais un coup de klaxon. Ils laissaient les boules ou le pastis. Il était nécessaire d'attendre ainsi, et vous pouvez voir maintenant que la qualité du son de Regain, par exemple, n'a rien à envier à celle des films contemporains, alors que nous avons un matériel qui n'avait pas été fait pour le cinéma [...] »²⁵

Pour Pagnol le son est un ensemble qui englobe les dialogues, l'ambiance sonore et la musique. Bien avant les théories de l'écologie sonore, il apporte un intérêt majeur à saisir les ambiances des lieux qu'il connaît depuis son enfance²⁶. Au cours de ses productions il testera différents procédés d'enregistrements. Il recherche en permanence et teste des idées en avance pour son temps comme par exemple, la spatialisation des sons pour *Angèle* dans son cinéma de la place Castellane à Marseille²⁷. Allié aux dialogues et à l'ambiance sonore, Pagnol porte un intérêt tout particulier à la musique, qui ne doit en aucun cas être plaquée. Elle crée le climat et l'atmosphère et ne doit être utilisée que lorsqu'elle est nécessaire. De plus, pour le réalisateur la musique est un moyen de compléter la parole, d'aller là où la parole ne peut aller, et intervient là où le dialogue était impuissant

²⁵ *Ibid* p. 58.

²⁶ Pour plus de précision sur le son chez Pagnol, J.Ferrando *Le son et la musique chez Marcel Pagnol : Une dialectique singulière dans l'écriture cinématographique* in *La musique du cinéma populaire*, Philippe Gonin (Dir), Dijon, EUD, à paraître.

²⁷ *Les cahiers...* Op. cit., p. 59.

à dire²⁸. Dans ce contexte il s'entoura de musiciens majeurs de la musique de film, comme Vincent Scotto, Raymond Legrand, Henri Tomasi et Arthur Honegger. Pour ce dernier il poussera l'expérience jusqu'à l'inviter sur les lieux du tournage, à enregistrer la musique avec l'orchestre en extérieur dans le Vallon de Marcelin, avec Lecocq au son. Cette composition d'Honegger deviendra une suite orchestrale (*Regain Symphonie*, d'après Pagnol²⁹). Remarquons que pour identifier les différents styles musicaux qui accompagnent ses productions, nous pouvons les organiser soit les musique orchestrales qui accompagnent la narration, et les chansons (assez rares) comme pour *le Schpountz* (C.Oberfeld / J. Manse), *La femme du Boulanger* (V.Scotto), *La belle Meunière* (F. Schubert / T.Aubin).

Au-delà de la grande estime qui leur porte, Pagnol choisit les musiciens qui ont le plus les capacités à compléter ses dialogues, à prolonger les intentions des acteurs et leur dimension psychologique. Il n'hésite pas à prendre part à la conception de la partition musicale. Pour *La belle meunière* par exemple, il sélectionnera les chants du cycle les plus connus du grand public³⁰. Il apprendra lui-même le piano et la guitare afin de pouvoir sélectionner en toute connaissance de causes, les lieder de Schubert repris et adaptés par Tony Aubin. *La Belle meunière* sera d'ailleurs un des seuls dédié à un sujet musical : la vision romancée de la vie de Schubert.

Conclusion

²⁸ Marcel PAGNOL *Paroles sur la musique*, Emission d'André PARRINAUD, RTF, diffusée le 14 septembre 1961

²⁹ Ibid, à 12.41

³⁰ Jérôme ROSSI, Sylvain PFEFFER, *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>.

Pagnol est donc partout dans la conception cinématographique. Il veut connaître et avoir une vision globale des éléments artistiques qui composent ses films, le son, la musique, le cadre, la photographie, la qualité de tirage, la salle de cinéma et la réception de ses films. L'aspect commercial est également important à ses yeux afin de maintenir des capitaux suffisant pour garder sa liberté. Dans les années soixante, il s'attèlera même à recréer des versions de ses films adaptés pour la télévision et remixés avec les moyens techniques de l'époque. Comme nous l'avons vu c'est véritablement la notion de co-construction qui l'anime. Il s'entoure des fidèles mais n'hésite pas à changer innover dans ses créations : comme par exemple, les choix techniques du son, de l'image (la couleur avec le *Rouxcolor*).

Sa présence et ses connaissances techniques comme ses amitiés (et ses disputes) avec ses acteurs ont jalonné une production riche et encore trop souvent sous-estimée. De plus, Pagnol est l'un des rares cinéastes à avoir théorisé ses concepts autour d'un cinéma qui est pour lui un art mineur (qui n'est pas péjoratif dans la bouche de Pagnol) : *j'avais affirmé que le cinéma était un art mineur ; je ne voulais pas dire un art minable. C'est un art difficile, mais c'est un art d'expression et de réalisation, et non de création. Un jour, une revue m'a envoyé le questionnaire suivant : « Quel est le véritable auteur d'un film ? Je leur ai répondu : « Il y a 29 versions de « La Dame aux camélias ». Je crois cependant que l'auteur, c'est Alexandre Dumas fils. » Peut-être des personnes ont-elles réussi infiniment mieux que d'autres à monter cet ouvrage de Dumas, mais en définitive qu'ont-elles fait ? Elles ont réalisé, elles n'ont pas créé les personnages... Le*

*cinéma, c'est un moyen d'expression de l'Art dramatique, comme le théâtre*³¹ ».

En 1945, au moment où Pagnol devient directeur de la SACD, il lance une polémique sur le rôle même du réalisateur. Il met donc un point d'honneur à ce que l'écrit soit le point de départ d'un film. Si cela est le cas, alors le réalisateur est un auteur. Il a produit l'œuvre et non réalisé une lecture de l'œuvre. Cette vision entraînera une forte querelle et la démission de plusieurs réalisateurs³². Pagnol essaye tant bien que mal de défendre sa vision de la création qui doit partir d'une création et non d'une relecture. À ce sujet il écrit une lettre à Pierre Prévert en 1945³³ pour faire suite à une discussion « animée » déjà entamée. Cet écrit démontre bien que pour Pagnol le cinéma est un art qui doit partir de l'écrit. Cocteau lui répondra avec cette phrase d'une grande finesse qui implique l'acceptation d'une interprétation, « d'une traduction dans une autre langue » et non une adaptation cinématographique d'un écrit comme le conçoit Pagnol.

*L'écriture d'un film n'est pas ce qui est écrit, c'est ce qui se voit. Un film de Marcel Pagnol est de son écriture. Un film de moi, même avec un metteur en scène que j'approuve et que j'aime, est un film traduit dans une autre langue*³⁴ .

À ses yeux, le réalisateur qui n'écrit pas est donc un technicien. En complément à la lettre à Prévert, il écrit dans la *cinématurgie de Paris* : « *N'importe quelle œuvre dramatique peut être réalisée*

³¹ Cahier du cinéma, *op. cit.*, p. 27.

³² J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy et V. Pinel, *L'Auteur Du Film, Description d'un combat*, Lyon, SACD, Actes Sud, Institut Lumière. p. 128-130.

³³ Publiée pour la première fois dans l'ouvrage de Bernard Chardère, *le cinéma de Jacques Prévert*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2001.

³⁴ J. Cocteau, *Du cinématographe*, édition du Rocher, Monaco, 2003, P. 257-258.

tout à tour par chacun de ces arts mineurs. De tout ce qui précède, il résulte fort clairement que la valeur d'un film dépend d'abord du dramaturge. Le cinéaste, qui vient ensuite, peut en mettre en valeur toutes les beautés, et servir l'auteur comme Rubinstein a servi Chopin, comme Chaliapine a servi Moussorgski, comme Rachel a servi Racine, comme Bourdelle a servi Rodin ; mais l'expérience prouve qu'un grand cinéaste ne peut sauver une œuvre dramatique sans intérêt, tandis qu'un cinéaste médiocre (donc prétentieux) peut ruiner un chef d'œuvre³⁵».

Pagnol est en fait un créateur qui n'a jamais supporté que l'on lui impose une hiérarchie, comme cela était le cas dans l'industrie cinématographique.

Dans la *Cinématurgie de Paris*, Pagnol évoque sa discussion avec le producteur de la *Paramount*, Bob T. Kane, concernant la place de l'auteur. Ce passage, apparaît clairement comme un manifeste pour une liberté de créer nous permettant de surcroît de mieux comprendre sa position de 1945. L'auteur n'est en rien le dernier maillon de la chaîne mais plutôt le premier : « *Lorsque j'eus l'occasion de donner mon opinion sur ce classement des valeurs, je lui déclarai qu'il me semblait parfait, à condition de le lire de bas vers le haut³⁶* ». C'est finalement une forme de rébellion envers le système des majors américaines, qui l'a entraîné vers un nouveau territoire de création, autonome, dans une temporalité propice à l'écriture, à la création, dans une volonté de capter et de saisir un paysage sonore rural, composer une ambiance et susciter le dialogue avec le musical. Développer une qualité d'écoute au service du mot et du son. Pagnol sera un auteur majeur, certes, mais également le concepteur d'une humanité au service de la création.

³⁵ La cinématurgie de Paris, Op.Cit., P. 95.

³⁶ Ibid, p 94-95.

