



HAL
open science

Faire table rase des préjugés contre le boulevard : l'exemple de Marcel Pagnol

Marion Brun

► **To cite this version:**

Marion Brun. Faire table rase des préjugés contre le boulevard : l'exemple de Marcel Pagnol. Loxias, 2017, Le boulevard, un théâtre à sortir du placard ?, 57. hal-04516481

HAL Id: hal-04516481

<https://hal.science/hal-04516481v1>

Submitted on 19 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Faire table rase des préjugés contre le boulevard : l'exemple de Marcel Pagnol

Marion Brun

Résumé

Cet article s'intéresse au genre du théâtre de boulevard à partir du cas de Marcel Pagnol. Nous montrerons que les critères définitionnels du boulevard sont moins esthétiques que topographiques. La séparation entre le boulevard et le reste de la production dramatique se fait dès lors moins nette que l'opposition entre théâtre privé et public ne le laisse présager. Pagnol souhaite que ses pièces s'adressent aux classes populaires et pas seulement bourgeoises ; il renoue ainsi avec les origines du genre. Cette ouverture vers un public plus diversifié n'implique pas nécessairement une rénovation esthétique qui brave le conformisme bourgeois. Pagnol est en quête de la respectabilité de la pièce bien faite en tentant de situer le boulevard dans le sillage de la comédie de mœurs moliéresque.

Mots-clés

Pagnol (Marcel), théâtre de boulevard, théâtre populaire, théâtre bourgeois, rire

This article takes an interest in the form of *théâtre de boulevard* from the case of Marcel Pagnol. We will show that definitional criteria of *boulevard* are less aesthetic than topographical. The division between *boulevard* and the rest of the dramatic production is then less clear than the opposition between private and public theater can lead to predict. Pagnol wishes that his plays are aimed to lower classes and not only to the higher; thus he revives the genre's origins. This widening of the public spectrum does not necessarily mean that an aesthetic reform will defy bourgeois' conformity. Pagnol goes in search of the respectability of a well-done play, trying to place *boulevard* in the wake of Molière's comedy of manners.

Le boulevard souffre d'un discrédit. «Lieu de survivance¹», voire lieu d'héritage, le boulevard est accusé de préserver la logique dramatique d'une intrigue, et c'est avec un certain dédain que les critiques parlent de « pièces bien faites² ». Cette « respectabilité esthétique³ » flatte le goût conservateur du bourgeois, rassuré de retrouver clarté, progression et vraisemblance. Aussi, répétant et

¹ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 4.

² Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, p. 41 : « La pièce bien faite, c'est au nom de ses lois non écrites qu'on jugera, pendant des dizaines d'années, les œuvres de boulevard, comme si le respect de ses impératifs post-classiques était une sorte de passeport de respectabilité esthétique propre à faire transiter une marchandise dont la futilité ne fait aucune doute ».

³ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, p. 41.

reproduisant une pièce sur un modèle déjà préalablement établi depuis le XVII^e siècle, l'auteur de boulevard, aux yeux des critiques, est moins un artiste créateur qu'un artisan. Son œuvre, moins créée que fabriquée, est un produit facile à commercialiser. Ce sont de telles accusations dont Marcel Pagnol, dramaturge de l'entre-deux guerres, a fait l'objet. Le succès de ses récits autobiographiques *Souvenirs d'enfance* ou de ses films a contribué à faire oublier dans l'imaginaire collectif que l'écrivain a commencé au théâtre. Pourtant, il fut l'un des dramaturges les plus populaires de la fin des années 1920 grâce notamment à ses pièces *Topaze* (1928), célèbre satire de la prévarication des conseillers municipaux, puis *Marius* (1929) et *Fanny* (1930). *Marius* et *Fanny*, qui vont devenir les deux premiers volets de la trilogie adaptée au cinéma, mettent en scène le Vieux-Port de Marseille et la tragédie d'un couple séparé par la mer et la passion aventureuse de Marius. Le désintérêt universitaire pour Pagnol est d'autant plus important sur la question de son théâtre de boulevard⁴ que le genre est également négligé des études théâtrales. À partir de l'exemple de Marcel Pagnol, nous nous intéresserons à la validité des stéréotypes qui sont au fondement de la définition du boulevard : théâtre bourgeois, de pur divertissement, le boulevard serait voué à la légèreté des mots d'esprit. Mais peut-on parler d'esthétique boulevardière ? Le boulevard n'est-il que bourgeois ? N'y a-t-il rien à apprendre du boulevard ? Le cas de Pagnol permettra de montrer combien l'esthétique du boulevard est insaisissable : elle ne repose pas sur des critères génériques identifiables mais sur une topographie parisienne qui sépare théâtre privé et public. Nous mettrons en évidence que l'œuvre pagnolienne nuance l'association faite entre boulevard et bourgeoisie : le dramaturge reconfigure en partie cette tradition théâtrale en la ramenant à ses origines populaires, en choisissant des personnages qui ne reflètent pas son public. Si le théâtre pagnolien ne propose pas des rénovations dramatiques fondamentales, nous verrons qu'il est en quête d'une respectabilité en rompant avec la comédie légère pour revendiquer le sérieux du rire.

Flottement définitionnel du boulevard et hésitations pagnoliennes : un déterminisme purement topographique

La scène choisie par un dramaturge pour la création est déterminante pour la réception de l'œuvre : en partie labellisée par le théâtre, la pièce est sommairement marquée en fonction du répertoire légitime ou non dans lequel elle s'inscrit et qu'elle prolonge. Ce déterminisme topographique contribue à mettre en doute la pertinence d'une esthétique du boulevard. Ce flottement définitionnel est contagieux : les dramaturges qui sont dits boulevardiers ne le sont qu'en fonction des occasions et des circonstances. Dès lors, peut-on tenir Marcel Pagnol pour un boulevardier essentiellement ?

⁴ Nous trouvons quelques lignes synthétiques sur l'œuvre dramaturgique de Marcel Pagnol dans les ouvrages de référence : Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, op. cit., p. 53-56 et Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005, p. 114.

Si « chaque salle de spectacle a nécessairement un genre⁵ », ce qui semble relever de l'anecdote – les circonstances de création des pièces *Les Marchands de gloire*⁶ (1925) puis *Topaze* – est révélateur des hésitations du dramaturge qui ne sait où se situer dans le champ. Avec *Les Marchands de gloire*, Marcel Pagnol débute sur une erreur de programmation. La critique est unanime à ce sujet⁷ : montée au Théâtre de la Madeleine, quand elle aurait dû être jouée au Théâtre Antoine, la pièce humanitaire et satirique de Nivoix et Pagnol s'adapte mal au cadre luxueux et au public grand bourgeois qui le fréquente :

Cette œuvre fut représentée pour la première fois dans un théâtre que l'on ne diffame pas en disant de lui qu'il est dans un de ses quartiers les plus élégants, un des plus élégants théâtres de Paris... Ce théâtre convenait peu, par son cadre, à cette œuvre profondément humaine, tragique parfois, et d'un accent très populaire. Elle ne s'y put bien longtemps acclimater⁸.

Les critiques dépeignent les différences qui séparent ces deux théâtres : le Théâtre de la Madeleine accueille des pièces comiques plus légères tandis que le Théâtre Antoine, dans la tradition naturaliste, préfère les comédies de mœurs satiriques. Situait la pièce dans la lignée du théâtre populaire de Gémier, les critiques refusent en cela de considérer l'œuvre comme boulevardière :

Le cher Liausu eut la gentillesse de renforcer cette thèse par des raisons techniques.
Ce théâtre de la Madeleine, dit-il, est une salle de luxe. Regardez ces girandoles de cristal, ces fauteuils tapissés d'un velours délicat, ces

⁵ Alexis Caille, « Théâtre de la Madeleine, *Les Marchands de Gloire* », *Le Soir*, 17 avril 1925.

⁶ *Les Marchands de gloire* est une pièce écrite à quatre mains par Marcel Pagnol et Paul Nivoix. Elle est créée le 15 avril 1925 au Théâtre de la Madeleine. Cette comédie satirique évoque le contexte de l'entre-deux guerres et les manœuvres politiques d'un père qui exploite le souvenir glorieux de son fils disparu au front. Le retour du fils complique l'ascension sociale du père, qui se voit contraint de dissimuler son existence. La pièce est publiée en 1926 dans *L'Illustration*.

⁷ Alexis Caille, « Théâtre de la Madeleine, *Les Marchands de Gloire* », *Le Soir*, 17 avril 1925 : « il me paraît évident que la pièce dont nous avons entendu hier soir la répétition générale eût été mieux dans son cadre au Théâtre Antoine que dans ce salon élégant du Théâtre de la Madeleine, tout en velours et en lumières ». Gabriel Boissy, « *Les Marchands de Gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix », *Comoedia*, 17 avril 1925 : « L'élégant théâtre de la Madeleine convient, certes, moins que les autres – le Théâtre Antoine par exemple – à une comédie de ce genre. On souhaiterait néanmoins que le public, qui aime la grande comédie de mœurs poussée par moments jusqu'à la satire, ne s'arrêtât pas à ces convenances ». André Billy, « *Les Marchands de gloire* de Pagnol et Nivoix », *Mercure de France*, 19 mai 1925 : « D'autre part, un tel étalage de casques et de sabres convenait-il à la pièce humanitaire de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix ? Je ne le pense pas, mais je songe, toute réflexion faite, que c'est bien plutôt la pièce qui ne convenait pas aux gardes républicains ; ni aux gardes, ni au théâtre de la Madeleine. À l'heure où j'écris ces lignes, les journaux publient que *Les Marchands de gloire* vont se transporter au théâtre Antoine. Là, en effet, ils seront à leur place et, si l'ancienne clientèle du boulevard de Strasbourg veut bien lui rallier pour la circonstance les lieux où Antoine et Gémier surent lui donner jadis de si belles fêtes d'art dramatique, ils y feront sans doute une longue carrière ».

⁸ Georg Pioch, « Comme il vous plaira », *Le Soir*, 9 février 1928.

élégantes arabesques. C'est un cadre parfait pour la stupide comédie des boulevards, un théâtre sans âme. Votre pièce est beaucoup trop virile, beaucoup trop noble pour cette bonbonnière parisienne ; elle aura sa revanche ailleurs⁹.

Alors que *Jazz*¹⁰ (1926) sera joué au Théâtre des Arts et que Pagnol préserve ainsi une image de dramaturge de qualité, le choix des Variétés pour *Topaze* marque un changement d'orientation dramatique. Pierre Brisson¹¹ parle de « rupture » :

M. Marcel Pagnol, il y a deux ans, nous donnait *Jazz* au Théâtre des Arts : une pièce toute échauffée de romantisme, pleine d'accents sincères, de littérature en désordre et de poésie vraie ; il y peignait la mélancolie des destins manqués. En nous offrant aujourd'hui son *Topaze* boulevardier, il accomplit une évolution si soudaine qu'elle ressemble à une rupture. Il saute à pieds joints sur la scène des Variétés¹².

Comme Pagnol le raconte dans sa préface, bien que sa pièce soit acceptée dans cinq théâtres, et que Jouvet lui propose de la jouer, André Antoine décrète qu'il s'agit d'une pièce des Variétés et la confie à Max Maurey¹³. Contre l'avis du Maître Antoine, plusieurs figures dramatiques jugent que *Topaze* n'est pas à sa place aux Variétés ou aux théâtres du boulevard : « Mais il ne parvenait pas à faire jouer sa nouvelle pièce dont la qualité effrayait les directeurs des théâtres de boulevard et qui exigeait en outre un comédien de premier ordre pour incarner le personnage principal¹⁴ ». De même, Quinson déclare que « la pièce est très belle, mais que c'est une pièce d'avant-garde qui ne ferait “pas un rond” au boulevard¹⁵ ». Max Maurey, le directeur des Variétés, est lui-même réticent vis-à-vis de la pièce qu'il estime « trop peu Variétés¹⁶ » – il confie au journal *Comoedia* :

On me dira qu'elle n'est pas du « genre Variétés ». Sans doute. C'est une œuvre de pure comédie. Mais quoi ! Ce qui n'est pas du « genre » le

⁹ Marcel Pagnol, « Préface des *Marchands de gloire* », dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 33.

¹⁰ La pièce *Jazz* de Marcel Pagnol est présentée pour la première fois au Théâtre du Casino à Monte-Carlo le 6 décembre 1926 sous le titre *Phaeton*, puis à Paris au Théâtre des Arts le 22 décembre 1926. La pièce, qui est une réécriture du mythe de Faust, met en scène un professeur de lettres classiques à Aix-en-Provence qui porte ses recherches sur la reconstitution à partir d'un parchemin parcellaire d'un dialogue qu'il pense être de Platon, *Phaeton*. Démenti par une récente recherche qui découvre que le manuscrit est de la main de Planosios, Blaise se trouve déchu de sa chaire. Il remet en question sa vie austère et recherche avec l'aide du fantôme de son passé à retrouver sa jeunesse perdue.

¹¹ Pierre Brisson (1896-1964), célèbre critique, fut souvent sévère à l'encontre de Marcel Pagnol. Le dramaturge en fera un portrait à charge dans *Critique des critiques*, dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », *op. cit.*, p. 1053 et 1058 : « Pierre Brisson, écrivain de race, et d'une intelligence redoutée, prouve sa bonne foi, son impartialité, sa mansuétude en louant Molière à longueur d'année. [...] Pierre Brisson n'aime pas le théâtre ».

¹² Pierre Brisson, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *Le Temps*, 15 octobre 1928.

¹³ Marcel Pagnol, « Préface de *Topaze* », *op. cit.*, p. 304.

¹⁴ André-Paul Antoine, « Pagnol, Achard, Jeanson », *Revue des deux mondes*, mai-juin 1962, p. 531.

¹⁵ Marcel Pagnol, « Préface de *Topaze* », *op. cit.*, p. 302.

¹⁶ Marcel Pagnol, « Préface de *Topaze* », *op. cit.*, p. 532.

sera peut-être demain et une scène comme les Variétés n'a jamais à reculer devant la haute comédie. On aurait pu jouer *Topaze* d'une façon sévère, on pouvait le jouer d'une façon plus légère. Nous avons opté pour la seconde manière¹⁷.

Pagnol manifeste lui aussi sa surprise : non seulement il ne destine pas sa pièce aux Variétés, mais il considère que par sa forme et son sujet, elle n'est pas appropriée pour obtenir un succès au boulevard : « le succès de *Topaze* m'ahurit. Je savais parfaitement que j'avais fait une très bonne pièce, mais je craignais que son amertume, son côté littéraire m'éloignassent (!!) le public – surtout aux Variétés¹⁸ ». Certains critiques persistent d'ailleurs à sentir une certaine inadéquation entre la pièce et les Variétés, ce qui montre que *Topaze* n'est pas essentiellement boulevardier :

Il faut remercier M. Max Maurey d'avoir accueilli dans son théâtre cette œuvre pleine, substantielle, comique et rude... Il vient d'être récompensé par l'éclatante réussite de la pièce de s'être risqué à s'écarter du genre habituel des Variétés¹⁹.

Georges de Porto-Riche, qui pense au cynisme et à l'amertume de la pièce, affirme lui aussi qu'elle est « montée et jouée à faux²⁰ ».

Néanmoins, la création aux Variétés influence la coloration générique et la réception de la pièce, qui, de pièce littéraire, voire d'avant-garde, devient du théâtre de boulevard. Ce « fournisseur du théâtre d'art²¹ » qu'est Marcel Pagnol, selon le mot de Jean-Yves Guérin, devient suspect à partir de 1928. Pour la plupart des critiques, monter *Topaze* aux Variétés équivaut à rabaisser l'art dramatique, qui n'est plus une création mais une fabrication : « Elle est fabriquée d'un bout à l'autre²² », écrit Pierre Brisson. Robert Kemp dévalue également la pièce, en rappelant qu'elle est le fruit du laborieux artisan : « L'auteur de *Topaze* est appliqué, soigneux... Il mène jusqu'au bout son projet avec une précision laborieuse ; il tricote son dialogue sans passer une maille²³... ». Le tissu textuel de la pièce de boulevard ne recourt pas, contrairement aux grands genres, aux nœuds, mais aux ficelles. On ressent la dégradation que, d'après les critiques, le boulevard a infligée à l'épaisse et profonde intrigue tragique, en réduisant la maille textuelle. Les talents du boulevardier sont moindres : l'auteur n'est plus qu'un jongleur de mots pourvu

¹⁷ J. P. L. « Avant *Topaze* », *Comoedia*, 10 octobre 1928.

¹⁸ Lettre de Marcel Pagnol à Jean Ballard, octobre 1928, Fonds Jean Ballard/ *Cahiers du Sud*, Bibliothèque de l'Alcazar.

¹⁹ Etienne Rey, « *Topaze*, comédie en quatre actes de M. Marcel Pagnol », *Comoedia*, 12 octobre 1928.

²⁰ Cité par Pierre Lazareff et Bernard de Gabrielli, « La guirlande de *Topaze* », *Bravo*, n° 15, mars 1930, p. 20.

²¹ Jean-Yves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 15.

²² Pierre Brisson, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *Le Temps*, 15 octobre 1928.

²³ Cité par Jean-Baptiste Luppi, *De Pagnol Marcel à Marcel Pagnol, voyage aux sources de sa gloire*, Marseille, Paul Tacussel éditeur, 1995, p. 223-224.

d'une certaine « habileté²⁴ » ou « dextérité²⁵ ». Ces termes portraiturent le boulevardier en dramaturge qui travaille de ses mains : Claude Berton, à cet égard, qualifie Pagnol de « manieur de réalité mordante²⁶ ». La figure du saltimbanque n'est pas loin, marquant bien que le genre du boulevard n'est pas pris au sérieux : « Il nous prouve, dans l'instant même, qu'il s'y trouve à l'aise, et prêt aux jeux d'esprit, aux exercices d'intrigue, aux habiletés les plus traditionnels²⁷ ». Le boulevard est également accusé d'être un théâtre mineur qui infantilise le public : Robert Kemp regrette que « le public adore qu'on lui ressasse ces maximes dégradantes²⁸ » et parle de *Topaze* comme d'un « “développement” scolaire, un excellent “corrigé” sans caprice²⁹ ». Le didactisme et les phrases-médailles du boulevard impliqueraient un abêtissement des spectateurs, comme du spectacle lui-même dont l'exigence intellectuelle serait moindre.

Passant d'une image de dramaturge d'avant-garde à celle de boulevardier, le cas de Marcel Pagnol souligne le rôle déterminant du lieu de création pour la définition de l'œuvre dramatique. *Topaze*, qui n'était pas lu d'abord comme une pièce essentiellement boulevardière, devient sous la plume des critiques comme l'exemple même du théâtre conformiste et bourgeois. Ces fluctuations sont significatives d'un genre peu codifié. C'est surtout l'horizon d'attente d'un public bourgeois, en demande d'une prudence formelle et morale, qui peut en limiter les potentialités.

Faire du théâtre bourgeois le boulevard du populaire

Si ce théâtre est populaire au début du XIX^e siècle, le boulevard, qui met en scène des protagonistes bourgeois, « rompt avec ses origines³⁰ » à la fin du siècle et défend, dit-on, les intérêts et la morale des classes aisées. Reprenant le type du politicien opportuniste et cynique³¹ et le thème de l'argent corrompeur³², Pagnol réécrit la satire du monde des affaires dans une tradition parisienne instaurée par Lesage. Le choix des acteurs et du théâtre, les Variétés, contribue à colorer *Topaze*

²⁴ Anonyme, « *Topaze* au théâtre de Paris », *les nouveaux temps*, 18 novembre 1941 : « La pièce est remarquablement faite : le premier acte est de l'excellent théâtre, le reste relève un dramaturge habile ».

G. Joly, « Au gymnase *Topaze* », *Aurore*, 17 décembre 1956 : « Dans le style des défunctes Variétés ces quatre actes, solidement construits, habilement menés, la verve joviale dans leur feinte cruauté, ont certes pris de l'âge ». Bertrand Poirot-Delpech, « *Topaze* de Marcel Pagnol, *Le Monde*, 1^{er} avril 1966 : « Comme Jules Romain, Marcel Pagnol démontre les qualités théâtrales soutenues de coups hardis et habiles ».

²⁵ Roland Purnal, « *Topaze* au théâtre de Paris », *Comoedia*, 13 novembre 1941 : « La dextérité de Pagnol ne fait pas question, non plus que sa verve, d'ailleurs, la sorte de jovialité amère dont il saupoudre son dialogue ».

Pierre Brisson, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *Le Temps*, 15 octobre 1928 : « Il exige beaucoup de dextérité, de verve et d'esprit ».

²⁶ Cité par Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 227.

²⁷ Pierre Brisson, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *art. cit.*

²⁸ Cité par Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 223-224.

²⁹ Cité par Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 223-224.

³⁰ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 104.

³² Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 21.

de parisianisme bourgeois. André Lefaur, créateur du rôle de Topaze, fait partie du personnel du boulevard parisien : il a joué notamment auprès de dramaturges comme Henri Bernstein, Sacha Guitry ou Robert de Flers. Les premières pièces de Marcel Pagnol reprennent en outre le lieu d'action traditionnel de la comédie de boulevard, le salon bourgeois qui enserme les personnages dans une satire de classe. Nulle trace de dépaysement dans la salle à manger d'Édouard Bachelet, qui est pourtant « en province³³ », puisqu'on y retrouve le décor des scènes parisiennes « confortablement bourgeois[es]³⁴ ».

Pourtant, la pièce *Topaze*, bien qu'elle se conforme à un certain nombre de codes du boulevard, se détourne en partie de l'univers attendu en mettant en scène un instituteur. Max Maurey le souligne :

Pour moi, je pense que votre ouvrage est excellent, je l'ai monté pour mon plaisir, et pour être agréable à Antoine, mais je ne suis pas tout à fait certain que le public des Variétés s'intéresse aux malheurs d'un homme qui ne porte pas des souliers vernis³⁵.

Maurey, en parlant de « soulier vernis », rappelle que la pièce est en décalage sociologique avec son public : elle se concentre sur un instituteur, extérieur aux préoccupations de la bourgeoisie du boulevard. Plus encore l'année suivante avec *Marius*³⁶, mentionné par Corvin et Brunet comme pièce de boulevard, Pagnol déroge aux lois du genre boulevardier et à son enfermement entre les quatre murs d'un salon. Cette comédie donne selon les termes de Michel Corvin « la première œuvre de plein air du théâtre de boulevard³⁷ ». En sortant la scène de l'appartement bourgeois et en « descend[ant] dans la rue³⁸ », Brigitte Brunet comme Michel Corvin remarquent que la trilogie marseillaise (*Marius*, *Fanny*, *César*) constitue une exception dans le *corpus* du boulevard. Peuplant la scène bourgeoise de protagonistes populaires, mastroquet (César), marchand de voile (Panisse) et écaillère (Honorine), Pagnol opère la « réconciliation du théâtre avec la cité³⁹ » ou hisse « le boulevard au rang de théâtre vraiment populaire⁴⁰ ».

Une telle appréciation du théâtre pagnolien s'explique par le mélange qu'il opère entre la scène de boulevard et les scènes plus populaires de la revue et du music-hall.

³³ Marcel Pagnol, *Les Marchands de Gloire*, dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 49.

³⁴ Marcel Pagnol, *Les Marchands de Gloire*, p. 65.

³⁵ Marcel Pagnol, « Préface de *Topaze* », *op. cit.*, p. 321.

³⁶ *Marius* est créé au Théâtre de Paris le 9 mars 1929. Premier volet de la trilogie *Marius*, *Fanny*, *César*, la pièce évoque les amours entre Marius et Fanny empêchées par la passion dévorante du personnage éponyme pour l'aventure et la mer. Cette tragi-comédie met en valeur l'exotisme de l'univers marseillais et a contribué à figer dans l'imaginaire collectif l'ethnotype du Marseillais bon vivant à l'accent prononcé.

³⁷ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 55.

³⁸ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Jacqueline de Jamoron, *Histoire du Théâtre en France*, t. II. « De la Révolution à nos jours », Paris, Armand Colin, 1989, p. 364.

Le personnel qui joue dans les pièces de Marcel Pagnol suffirait à déceler la filiation entre la trilogie et l'Alcazar : Raimu, Alida Rouffe, Paul Dullac (Escartefigue), Marcel Maupi (le chauffeur du ferry-boat) ont tous fait leur début au music-hall. Le sketch de la partie de cartes, que Pagnol voulait supprimer parce qu'elle avait « sa place sur la scène de l'Alcazar de Marseille⁴¹ », mais était trop « vulgaire⁴² » pour le « théâtre qui avait été celui de Réjane⁴³ », est emblématique de l'influence de la revue sur *Marius*. La scène relève en effet du « sketch » : elle prend modèle sur le cirque et les variétés où des numéros se succèdent « sans lien logique ou narratif entre eux⁴⁴ ». Sans nécessité pour l'intrigue principale, la scène fonctionne comme un intermède comique autonome, entre la fin de l'acte II et le début véritable de l'action de l'acte III. Le sketch repose en grande partie sur la gestuelle et sur le corps de Raimu qui mime la coupe à cœur : la scène privilégie le jeu farcesque de l'acteur sur le drame et la parole. Ainsi, Pagnol, selon la remarque caustique d'Alfred Simon, appartient à deux milieux dramatiques, qui le placent d'un côté au boulevard « entre Jean Cocteau et Sacha Guitry⁴⁵ », de l'autre, au music-hall « entre Maurice Chevalier et Fernandel⁴⁶ ».

La pièce *Fabien*⁴⁷ (1956) marque également la volonté du dramaturge de renouer avec les origines populaires du boulevard en recréant l'atmosphère des spectacles forains. En plaçant son action dans Luna-Park, Pagnol met en scène un défilé de phénomènes : femme à barbe, acrobate, géant, ce qui permet d'alterner entre numéros de foire et progression de l'intrigue vaudevillesque. Aussi le spectateur peut-il jouir du pur divertissement des « rossignolades⁴⁸ » de l'homme-oiseau comme des rugissements de l'homme-lion⁴⁹. Le bruitage permet de suggérer le cadre puisqu'« on entend continuellement les pick-up des manèges, ou la fanfare du cirque⁵⁰ ». Il est question également d'une « roulotte⁵¹ ». Pagnol fonde le registre

⁴¹ Marcel Pagnol, « Préface de *Marius* », *op. cit.*, p. 479.

⁴² Marcel Pagnol, « Préface de *Marius* », *op. cit.*, p. 479.

⁴³ Marcel Pagnol, « Préface de *Marius* », *op. cit.*, p. 479.

⁴⁴ Claudine Amiard-Chevrel, « Introduction », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983, p. 11.

⁴⁵ Alfred Simon, « Judas : "on n'est jamais trahi que par les (académi)ciens" », *Témoignage Chrétien*, 28 octobre 1955 : « Ni le style qui est vulgaire, ni la vision théâtrale qui est bornée, ni même le relief de sa personnalité ne justifie ce monument du pittoresque national qu'il est devenu pour le gogo des magazines entre Jean Cocteau et Sacha Guitry d'une part, entre Maurice Chevalier et Fernandel d'autre part ».

⁴⁶ Alfred Simon, « Judas : "on n'est jamais trahi que par les (académi)ciens" », *Témoignage Chrétien*, 28 octobre 1955.

⁴⁷ *Fabien* a été présenté au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 28 septembre 1956. Cette comédie légère traite du trio amoureux entre Milly (Milly Mathis), Fabien (Philippe Nicaud) et Marinette (Odile Rodin), la sœur de Milly. Milly, extrêmement naïve, reste aveugle aux tromperies de son conjoint, même lorsqu'il propose à la vente des photographies pornographiques en compagnie de Marinette.

⁴⁸ Marcel Pagnol, *Fabien*, dans *Œuvres complètes*, t. I « Théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 858.

⁴⁹ Marcel Pagnol, *Fabien*, dans *Œuvres complètes*, t. I « Théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 858.

⁵⁰ Marcel Pagnol, *Fabien*, *op. cit.*, p. 841.

⁵¹ Marcel Pagnol, *Fabien*, *op. cit.*, p. 877.

comique de ses pièces sur un grotesque corporel rabelaisien, ce qui l'éloigne du rire bourgeois du boulevard, qui repose plutôt sur les mots d'esprit du dramaturge. Francis Ambrière a raison de remarquer qu'il transforme la scène bourgeoise en communauté populaire grâce à un rire unificateur :

Marcel Pagnol est avec Vildrac le seul écrivain qui ait su transporter unanimité et populisme sur la scène. [...] Or, l'art de Pagnol atteint admirablement son objet. Et, moins intellectuel et moins guindé que tant d'autres mais autrement efficace, il me paraît participer de l'essence même du vrai théâtre, qui est de provoquer l'adhésion des foules. Qu'est-ce que le théâtre, s'il n'est pas d'abord une manière de communion ? Or, écoutez rire la salle aux répliques de César ou d'Honorine : c'est un rire large et franc qui vient de la tripe et du cœur, jamais de ces régions superficielles qu'excitent un instant les saillies du théâtre de boulevard. On rit à M. Pagnol comme on ne rira jamais à M. Jean de Létraz d'un bon rire populaire et non, Dieu merci, « bien parisien⁵² ».

Il semble ainsi difficile de définir le théâtre de boulevard en fonction de son public : ce genre, toujours insaisissable, ne peut être dit essentiellement bourgeois, quand par ses origines ou par ses continuateurs, la scène du boulevard veut permettre aussi l'avènement d'un théâtre collectif⁵³. Dans cette *tabula rasa* entreprise, le rire semble une valeur refuge pour définir le boulevard qui s'illustre essentiellement dans la comédie.

Lourdeur et légèreté du boulevard : les valeurs du rire

Le boulevard, contrairement à la grande tradition classique de la comédie, n'aurait pas de vocation sérieuse, mais serait voué au rire seul, à la légèreté, au pur divertissement. Au service d'une moralité conformiste, ce théâtre n'ouvrirait pas à la réflexion à même de l'amender⁵⁴. Jérôme Solal met en évidence combien le vaudeville « n'a vocation ni à donner mauvaise conscience ni à proposer un *monde meilleur*⁵⁵ », malgré la dimension satirique des pièces. Cette perspective, qui se dégage d'un « horizon réformiste⁵⁶ », paraît l'un des partis-pris de la modernité pour

⁵² Francis Ambrière, « *César* aux Variétés », *Opéra*, 25 décembre 1946.

⁵³ On voit que Pagnol n'appartient pas à « l'histoire de la famille théâtrale » (Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chanceler, les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1984), qui, de Firmin Gémier à Jean Vilar, a permis une démocratisation de la culture et l'avènement du théâtre public. Pourtant, le dramaturge, au sein du théâtre privé, ouvre la voie à une démocratisation culturelle en mêlant tous les publics. J'entends ainsi par théâtre collectif ou théâtre populaire cette ouverture des scènes dramatiques vers des couches sociales plus défavorisées et moins habituées à fréquenter ces lieux culturels.

⁵⁴ Cette démarcation manichéenne est contestée par Brigitte Brunet, *op. cit.*, p. 1 : « Il ne s'agit donc pas ici de nourrir la polémique qui oppose de façon manichéenne – et à dire vrai superficielle – le théâtre de Boulevard, accessible et populaire, au théâtre « sérieux » et intellectuel ».

⁵⁵ Jérôme Solal, « Pantomime et vaudeville : le rire entre le pire et le dire », dans Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2013, p. 439-452 [en ligne], <http://books.openedition.org/pupo/3674>, consulté le 31 janvier 2017.

⁵⁶ Jérôme Solal, « Pantomime et vaudeville : le rire entre le pire et le dire », dans Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2013, p. 439-452, <http://books.openedition.org/pupo/3674>, consulté le 31 janvier 2017.

renouveler la comédie du XVII^e siècle. Le boulevard n'est-il que comédie légère ? N'est-il qu'une forme dégradée de la comédie moliéresque ? Si le boulevard s'illustre dans la comédie sérieuse, il est souvent accusé d'être lourd et didactique. Le rire du boulevard est donc partagé entre deux écueils qui le dévaluent : lourdeur et légèreté. Pagnol est accusé ainsi d'insister sur le sens et de se prêter facilement à la caricature. Pagnol crée, d'après certaines critiques, des personnages-marionnettes qui manquent de réalisme :

Dans ce vaudeville initial, quelques pantins s'accordent avec l'aspect mécanique de l'action. [...] M. Pagnol prête cet aspect fantoche au héros même de sa pièce. [...] Ce mannequin n'est là que pour servir de pivot aux manœuvres. [...] L'art et l'artifice consistent ensuite à introduire dans le vaudeville des personnages de comédie. Ce seront encore des caricatures, mais plus fines, plus étudiées et sans cesse soumises, dans leurs déformations, au contrôle d'une certaine vérité humaine. On s'attache à souligner leurs ridicules d'un trait ironique plutôt que bouffon. [...] Parmi des poupées guignolesques, on vous montre quelques silhouettes croquées d'après nature⁵⁷.

Les images mécaniques abondent dans les articles, contribuant à présenter *Topaze* comme une pièce qui reproduit des ressorts et des logiques dramatiques éculées. Le théâtre de boulevard est décrit comme un héritage dégradé des portraits de caractères de la comédie du Grand Siècle, devenus des fantoches ou des poupées guignolesques. Quoique visant à une forme de réhabilitation du théâtre de Boulevard, Brigitte Brunet décrit les personnages du boulevard comme des caricatures :

Le personnage de boulevard n'est donc pas conçu de façon réaliste ; il est traité « en surface », mécanisé, déshumanisé par l'auteur. Les procédés de simplification, la construction par dédoublement et réduplication, la caricature, sont autant de témoignages de la forte présence du dramaturge, qui imprime une forme stéréotypée plutôt qu'une individualité à son personnage⁵⁸.

Mais cette prétendue dégradation n'est-elle pas la continuation du genre de la comédie, vouée à appuyer ses effets⁵⁹ ? Pagnol rappelle que le théâtre repose sur l'amplification et l'exagération⁶⁰ : « les personnages du théâtre comique sont

⁵⁷ Pierre Brisson, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *op. cit.*

⁵⁸ Brigitte Brunet, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁹ Voir Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, (1962), Paris, Gallimard, 1966, p. 57 : « [Le théâtre] fait toujours un peu gros. C'est un art à effets, sans doute. Les effets ne peuvent être que gros. On a l'impression que les choses s'y alourdissent. Les nuances des textes s'éclipsent. Un théâtre de subtilités littéraires s'épuise vite ».

⁶⁰ André Ransan, *En déjeunant avec...*, Bruxelles, L'écran du monde, 1947, p. 123 : « Savez-vous seulement ce que c'est un auteur dramatique ? [...] C'est simple. Imaginez deux taxis qui se rencontrent. Un heurt, une glace brisée, une aile endommagée, quelques mots de circonstance échangés entre les deux chauffeurs. C'est tout. Eh bien, si un homme de théâtre a assisté à la scène, il vous dire, très ému : "Ah ! Mon vieux, quel accident ! Deux limousines... en miettes... deux morts et quatre blessés...". Voilà. C'est ça, l'auteur dramatique : un monsieur qui exagère, qui amplifie tout... ».

toujours des caricatures⁶¹ ». Franc-Nohain défend de même que la grande comédie classique recourt à la déformation des traits de caractère :

La pièce des Variétés ? Une bonne pièce est une bonne pièce. Schématique, rudimentaire ? Mais n'est-ce pas le propre des œuvres d'inspiration et de traditions classiques d'apparaître aussi dépouillées, et les personnages de Molière y vont-ils par quatre chemins⁶² ?

Pagnol, en écrivant *Topaze*, suit bien une tradition comique qui crée un type – par définition schématique – pour servir la satire. Pierre Marcabru soutient que la création d'un Harpagon se fait parfois au prix du sacrifice de la nuance :

Topaze comme Knock est un type. On dit un Harpagon ou un Grandet, on peut dire un Topaze. Créer un type n'est pas à la portée du premier venu : il faut créer une machine simple, et qui répond vite à des sentiments clairs. En un mot, il faut sacrifier la littérature. Le plus rude des sacrifices⁶³.

Pour réaliser pleinement l'art dramatique, les écrivains doivent renoncer aux fioritures du style. Les répliques sont ainsi plus à même de passer la rampe. Un tel engagement contre le théâtre littéraire invite à repenser les critiques qui sont adressées au boulevard. Elles ne sont qu'une méfiance pour ce qui est l'une des caractéristiques dramatiques, l'art du grossissement⁶⁴. Pour faire un « type », Pagnol équilibre un schématisme nécessaire à l'identification, et la peinture individuelle, indispensable au réalisme :

Schématisme et didactisme n'empêchèrent pas les spectateurs d'apprécier, contribuèrent même sans doute à la réputation de la pièce. Elle la vaut cependant car il n'est pas commun – le phénomène se produit à peu près une fois par décennie – qu'un dramaturge crée un type, assez simple pour se graver dans les mémoires et assez riche pour imposer la silhouette d'un individu : Topaze et sa pension Muche, c'est Rastignac et la pension Vauquer, mais traités en négatif, en guignol pour adultes, caricatural, et, là est le paradoxe de la réussite, parfaitement vivant⁶⁵.

« Pièce classique⁶⁶ » par sa construction bien « charpentée⁶⁷ », Topaze se voue, d'après les critiques, à la traditionnelle correction des mœurs par le rire. Louis

⁶¹ Marcel Pagnol, « Préface des *Marchands de gloire* », *op. cit.*, p. 40.

⁶² Cité dans Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 227.

⁶³ Pierre Marcabru, « *Topaze* au théâtre Hébertot, une pièce inusable qui est aussi une bonne affaire », *Paris-Press*, 27 avril 1966.

⁶⁴ Marcel Achard, *Rions avec eux : les grands auteurs comiques*, Paris, Arthème Fayard, 1957, p. 318 : « Lorsqu'il nous lisait une scène et qu'une réplique nous faisait pousser des exclamations dans le genre de : « Ah ! Elle est bonne celle-là ! » et que nous ajoutions : « c'est vraiment fin et subtil », il la coupait impitoyablement, car il sait que le théâtre est un art du grossissement où la subtilité est moins utile que la robuste vérité, et que l'escrime théâtrale, c'est moins le fleuret que le sabre ».

⁶⁵ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁶ Jean-Jacques Gautier, « Au Montansier, *Topaze* de Marcel Pagnol », *Le Figaro*, 4 avril 1966.

⁶⁷ Jean-Jacques Gautier, « Au Montansier, *Topaze* de Marcel Pagnol », *Le Figaro*, 4 avril 1966.

Schneider mentionne ce *castigat ridendo mores*, « vraie devise de la comédie⁶⁸ » : « M. Marcel Pagnol ne ménage pas la vérité à ses contemporains, les corrigera-t-il ? Non, mais il les châtie en nous faisant rire⁶⁹ ». Toutefois, Pagnol nie que la « purification des mœurs⁷⁰ » soit l'un des buts de la comédie :

Je ne crois pas que la vue de Monsieur Jourdain ou d'Harpagon ait jamais provoqué la conversion d'un seul Bourgeois ou d'un Avare. [...] Un véritable avare, par exemple, se moquera volontiers d'Harpagon : non parce que le personnage est un avare [...] mais parce que ce malheureux Harpagon ne sait pas déguiser son avarice, et se laisse fort bêtement voler sa cassette. Quant au Monsieur Jourdain d'aujourd'hui [...] il se moquera sincèrement de Monsieur Jourdain, non parce que ce petit bourgeois a la passion de la noblesse – cette passion qu'il a lui-même – mais parce qu'il s'y prend mal, et qu'il achète, au prix de la main de sa fille, un titre qui ne vaut rien, sans comprendre qu'on se moque de lui. En réalité, cet avare et ce bourgeois auront passé une excellente soirée, parce qu'ils se seront sentis très supérieurs aux personnages qui sont censés les représenter, et le seul profit « moral » qu'ils auront tiré de la comédie, ce sera qu'il faut surveiller de très près les cassettes, cacher soigneusement son avarice, ou se garder d'acheter des titres orientaux⁷¹.

On voit combien Pagnol se revendique du modèle moliéresque tout en refusant une perspective moraliste. Même si l'on décèle des leçons dans *Topaze*, elles sont souvent parodiques ou leur présence s'explique par une volonté du dramaturge de s'inscrire dans le genre de la comédie sérieuse. Il est faux de prétendre, à la lumière des propos théoriques de Pagnol, que *Topaze* relève d'un « dessein moral⁷² ». Toutefois, malgré ces écarts, Molière est le « seul maître du théâtre », d'après Marcel Pagnol et il revendique à plusieurs reprises d'écrire ses comédies sur son modèle :

Alors à Marseille, je m'efforçais d'écouter les Marseillais ; je notais ce qui était éjecté sur les quais, au marché, dans les trams, partout et c'est ainsi que je fabriquais Marius et les autres. Molière travaillait ainsi et c'est le seul maître du théâtre⁷³.

Pagnol déclare travailler son écriture en la mettant en voix avec ses comédiens, sur le modèle des classiques. Il cite Molière et Racine :

Je crois, en effet, que les auteurs dramatiques ont toujours écrit pour des comédiens : Molière, Racine, et combien d'autres ! Je me suis inspiré de ce principe, ne modifiant en rien, par exemple, le sujet. Un dramaturge ne travaille pas dans l'abstrait, il faut du concret⁷⁴.

⁶⁸ Cité dans Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁹ Cité dans Jean-Baptiste Luppi, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁰ Marcel Pagnol, « Préface des *Marchands de gloire* », *op. cit.*, p. 40.

⁷¹ Marcel Pagnol, « Préface des *Marchands de gloire* », *op. cit.*, p. 40-41.

⁷² Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 171.

⁷³ Norbert Calmels, *Rencontres avec Marcel Pagnol*, Monte-Carlo, Éditions Pastorelly, 1978, p. 111-112.

⁷⁴ H. K., « M. Marcel Pagnol nous parle de César », *Le Monde*, 14 décembre 1946.

Les critiques comparent également *Topaze* aux comédies de Molière⁷⁵. Ils jugent que l'œuvre relève davantage de la « comédie de mœurs » que du vaudeville ou de la comédie légère, de tradition boulevardière :

Quelle joie d'applaudir enfin sans réserve une comédie de mœurs digne de ce nom, dont la satire sociale, d'une autorité et d'une âpreté singulière, demeure toujours infiniment spirituelle, légère et gaie ; c'est de la vraie comédie humaine digne de notre grand Molière et de notre immense Rabelais ; c'est vécu, léger, senti, profond, humain, cruellement divertissant ; c'est du très beau théâtre d'après-guerre dont les mots à l'emporte-pièce emportent la pièce aux nues⁷⁶.

Pagnol invite donc à re-penser le théâtre de boulevard comme l'un des lieux de continuation de la tradition comique moliéresque. Contrairement à ce qu'avance Pierre Voltz, ce n'est pas que « *Topaze* échappe en partie au boulevard traditionnel⁷⁷ », mais qu'avec cette œuvre, Pagnol cherche à inscrire le boulevard dans une « tradition classique⁷⁸ » qui « concilie les exigences du réalisme et de la franche gaîté⁷⁹ ». André Roussin défend également que le boulevard porte et prolonge l'héritage comique classique :

J'ajouterai qu'à notre époque, où certains critiques veulent la mort d'un certain théâtre "de boulevard", – c'est-à-dire de la comédie – je suis heureux d'avoir écrit précisément une comédie-en-veston-de-nos-jours-à-Paris et en vers alexandrins, puis d'avoir invité à la jouer deux anciens sociétaires de la Comédie-Française – des plus illustres – pour qu'il soit enfin répondu à cette question : qu'est-ce que le théâtre de boulevard⁸⁰ ?

Le boulevard, parfois lieu de dégradation, est également un théâtre de continuation et de survivance du « grand ton comique⁸¹ » que Pagnol emploie dans *Fanny* d'après Lucien Dubech. Pagnol, « Poquelin de Marseille⁸² », permet

⁷⁵ *Ibid.*, p. 228 : Maurice Rostand, *Le soir* : « C'est une grande comédie qui a mérité de remporter un succès véritablement triomphal ; le premier et le quatrième acte ont un ton de chef-d'œuvre et il n'est pas excessif de dire que depuis longtemps nous n'avions pas entendu à la scène un comique aussi humain, un don aussi direct et irrésistible du dialogue, un esprit à la portée aussi immédiate. Marcel Pagnol s'est hier montré un maître et j'entendis dans l'ombre les applaudissements de Molière et de Mirbeau ».

⁷⁶ De Pawlowski, « *Topaze* : les raisons d'une réussite », *Le Journal*, 13 octobre 1928.

⁷⁷ Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 171.

⁷⁸ Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 171.

⁷⁹ Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 171.

⁸⁰ André Roussin, « Alexandrins et comédie moderne », dans *Les Glorieuses, Paris-Théâtre*, n° 166, 1960, p. 15.

⁸¹ Lucien Dubech, « Au théâtre de Paris : *Fanny* », *Candide*, 10 décembre 1931 : « M. Pagnol nous pardonnera de le préférer dans le grand ton comique, où il n'a certes, en notre temps, pas d'égal. [...] Honnête avec la morale comme il l'est avec l'art : enfin, voici retrouvé un comique sans mot d'esprit, le vrai comique ! Celui d'avant Beaumarchais, celui du temps de Molière. On ne dit pas que c'est Molière. Mais on dit que bien certainement c'est l'instrument de Molière ».

⁸² Francis Huster, *Marcel Pagnol : le Poquelin de Marseille : notes de mise en scène* César, Fanny, Marius, Paris, Séguier, 2009.

d'instaurer un art dramatique populaire, au « bon sens du terme⁸³ », « s'adressant à tous les publics⁸⁴ », tout en garantissant une hauteur de ton et de vue, inspirée de la comédie classique. Pagnol cherche à proposer dans son théâtre ce grand écart du classique-populaire, en ramenant le boulevard à ses origines, tout en légitimant cette tradition comique par rapport au classicisme. Il concilie son goût pour une représentation réaliste des personnages populaires et sa volonté de poursuivre l'écriture de la comédie de mœurs. Toutefois, si le théâtre de Pagnol souffre d'un discrédit, parce qu'il a été joué sur les scènes du boulevard et qu'on l'a rattaché au genre du même nom, son œuvre théâtrale rencontre plus largement le discrédit dont souffre le genre comique, vulgaire selon Boileau (au sens étymologique du terme), puisqu'il « fait souvent grimacer ses figures⁸⁵ », use de « mots sales et bas⁸⁶ » pour « charmer la populace⁸⁷ ».

L'argument principal de Pagnol pour défendre le rire comme valeur positive n'a rien d'original. Il avance que le rire possède des bienfaits thérapeutiques, selon une tradition humaniste et rabelaisienne. Le rire reconforte des maux quotidiens, transforme une sensation dominante d'infériorité en supériorité :

FRANÇOISE. – Quand on fait rire sur la scène ou sur l'écran, on ne s'abaisse pas, bien au contraire. Faire rire ceux qui rentrent des champs, avec leurs grandes mains tellement dures qu'ils ne peuvent plus les fermer. Ceux qui sortent des bureaux avec leurs petites poitrines qui ne savent plus le goût de l'air. Ceux qui reviennent de l'usine, la tête basse, les ongles cassés, avec de l'huile noire dans les coupures de leurs doigts... Faire rire tous ceux qui mourront, faire rire tous ceux qui ont perdu leur mère, ou qui la perdront... Celui qui leur fait oublier un instant les petites misères... la fatigue, l'inquiétude et la mort ; celui qui fait rire des êtres qui ont tant de raisons de pleurer, celui-là leur donne la force de vivre, et on l'aime comme un bienfaiteur⁸⁸...

Cette réplique de Françoise dans *Le Schpountz*⁸⁹ répond aux objections d'Irénée, fait du rire l'apanage de la classe populaire qui éprouve le besoin, à travers la

⁸³ Francis Huster, *Marcel Pagnol : le Poquelin de Marseille : notes de mise en scène* César, Fanny, Marius, p. 9.

⁸⁴ Francis Huster, *Marcel Pagnol : le Poquelin de Marseille : notes de mise en scène* César, Fanny, Marius, p. 9.

⁸⁵ Boileau, *Art poétique* (1674) chant III, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 108.

⁸⁶ Boileau, *Art poétique* (1674) chant III, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 108.

⁸⁷ Boileau, *Art poétique* (1674) chant III, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 108.

⁸⁸ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, *op. cit.*, p. 987-988.

⁸⁹ *Le Schpountz* est un film réalisé par Marcel Pagnol en 1938. Fernandel, qui joue Irénée « le schpountz », le naïf qui veut faire carrière au cinéma, monte à Paris, croyant avoir décroché un contrat d'acteur. Il est en fait berné par l'équipe de tournage. Le film est l'occasion d'une évocation critique du milieu cinématographique français aux mains de réalisateurs étrangers. Le scénario propose des réflexions sur la valeur de la comédie qui sera repris dans l'essai de Pagnol *Notes sur le rire* (1947). Le dialogue que nous commentons retranscrit la réaction d'Irénée lorsqu'il est une nouvelle fois trompé. Croyant jouer une tragédie, il se rend compte à la sortie du film et à la réaction du public qu'il est un acteur comique. Françoise cherche à le consoler et fait l'éloge du rire.

comédie, de soigner son humiliation sociale. Pour Pagnol, par définition, le rire appartient au pauvre, est « le rire du pauvre⁹⁰ ». Cette ode au rire est reformulée :

c'est un fait que le théâtre comique nous reconforte, précisément parce qu'il nous propose des personnages conçus et présentés de façon à nous faire croire que nous leur sommes, à chaque instant, supérieurs. Cette impression, même momentanée, et donnée par une série d'artifices, est extrêmement bienfaisante, surtout quand on réussit à la faire ressentir par un spectateur fatigué par son travail de la journée, inquiet de la situation politique ou de l'état de sa fortune, ou découragé par l'infidélité de sa femme. [...] le théâtre comique agit à la façon d'un remède. Faire rire un être découragé, c'est-à-dire qui se croit inférieur à tous, et même à la vie, c'est lui rendre momentanément un sentiment de supériorité sur un autre individu, ou sur un groupe d'individus, et ce sentiment, provoqué par l'artifice de l'auteur ou du comédien, peut réamorcer en lui, tout au moins provisoirement, la source de la confiance et du courage⁹¹.

Toutefois, comme Irénée le rappelle, ce remède est administré au prix d'une humiliation du comédien et du dramaturge, puisque « celui qui fait rire tout le monde, c'est qu'il se montre inférieur à tous⁹² ». La gloire de l'auteur de comédie est toujours paradoxale : « il sacrifie son orgueil pour alléger notre misère⁹³... ». Être un auteur comique, d'après Pagnol, c'est renoncer à la reconnaissance des « gens instruits, [...] professeurs⁹⁴ » qui garantissent la bonne réputation de l'ouvrage. Il s'aliène ainsi le snob, maître et inspirateur du bon goût qui « ne rit presque jamais⁹⁵ ». Pagnol l'explique : « il ne peut pas lui arriver d'être brusquement délivré d'un complexe d'infériorité, puisqu'il est supérieur à tout et à tous⁹⁶ ». Apte à séduire les « gens simples⁹⁷ » qui « rient si fort et si librement⁹⁸ », la comédie déplaît aux « gens très instruits⁹⁹ » et aux « délicats¹⁰⁰ », qui estiment faire preuve de prétention et de mauvais goût en affirmant haut et fort, par leur rire, leur supériorité. Pagnol défend nettement le caractère populaire de la comédie et propose une vision sociologique du rire, qui se fonde sur une rivalité de classe et une distance entre les groupes sociaux. Il énumère ainsi les différentes « supériorités » qui peuvent provoquer le chant de triomphe du rire, notamment les « différences sociales¹⁰¹ » :

⁹⁰ Voir Graça Dos Santos, Laeticia Dumont-Lewi, Lina Iglesias (dir.), *Le Rire du pauvre, Humoresques*, n° 40, Automne 2014.

⁹¹ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 998-999.

⁹² Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 987.

⁹³ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 988.

⁹⁴ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 987.

⁹⁵ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1002.

⁹⁶ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1002.

⁹⁷ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1003.

⁹⁸ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1003.

⁹⁹ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1003.

¹⁰⁰ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 1003.

¹⁰¹ Marcel Pagnol, *Notes sur le rire, op. cit.*, p. 993.

On se souvient du président de la République qui tomba d'un train, dans la nuit. [...] On en fit des chansons comiques, et toute la France fut prise de fou rire. [...] Quelle joie de se sentir un instant supérieur à un autre homme qui était président de la République, qui avait son train spécial, et qui finit par arriver, en chaussettes, au milieu de la nuit, dans le chalet d'un garde-barrière ! La même aventure, si elle fût arrivée à un retraité des Postes, n'eût jamais paru comique à personne¹⁰².

Pagnol conçoit le boulevard non pas comme la scène de l'indignité, mais comme un lieu de permanence, de tradition, qui préserve une communauté populaire et soigne son humiliation sociale. Cette thérapeutique des foules est à prendre au sérieux : loin de n'être que l'émanation d'une société de consommation et d'une littérature digestive, la comédie boulevardière est un puissant amnésique pour surmonter les conflits et les hiérarchies de classe.

Pagnol n'essaie pas d'échapper au boulevard ou de s'échapper du boulevard mais de le transformer de l'intérieur. Sans se conformer à l'horizon d'attente du public des Variétés ou du Théâtre de Paris, il espère que ses pièces soient l'occasion d'un réel rassemblement collectif, qui aille au-delà des catégories sociales habituées à fréquenter ces lieux culturels. Son boulevard n'est pas le théâtre caricaturé et affadi décrit par la critique, mais un boulevard revivifié, peut-être classicisé. Les « impératifs post-classiques¹⁰³ » que Michel Corvin qualifie de « passeport de respectabilité esthétique¹⁰⁴ » deviennent chez Pagnol un visa pour fonder un théâtre populaire.

Œuvre de Marcel Pagnol

PAGNOL Marcel, *Les Marchands de Gloire*, [1925] dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

Lettre de PAGNOL, Marcel à BALLARD, Jean, octobre 1928, Fonds Jean Ballard/ *Cahiers du Sud*, Bibliothèque de l'Alcazar.

PAGNOL Marcel, *Notes sur le rire*, [1947] dans *Œuvres complètes*, t. I « Théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

PAGNOL Marcel, *Critique des critiques*, [1949] dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

PAGNOL Marcel, *Fabien*, [1956] dans *Œuvres complètes*, t. I « Théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

PAGNOL Marcel, « Préface des *Marchands de gloire* », [1964] dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

PAGNOL Marcel, « Préface de *Topaze* », [1964] dans *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

PAGNOL Marcel, « Préface de *Marius* », [1964] dans *Œuvres complètes*, t. I « Théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995.

Ouvrages et articles de référence

¹⁰² Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, *op. cit.*, p. 993.

¹⁰³ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴ Michel Corvin, *Le Théâtre de Boulevard*, *op. cit.*, p. 41.

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Introduction », dans AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 7-15.

BOILEAU Nicolas, *Art poétique* [1674] chant III, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

BRUNET Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005.

CORVIN Michel, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

DOS SANTOS Graça, DUMONT-LEWI, Laeticia, IGLESIAS, Lina (dir.), *Le Rire du pauvre, Humoresques*, n° 40, Automne 2014.

GIGNOUX Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chanceler, les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1984.

GUERIN Jean-Yves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, [1962], Paris, Gallimard, 1966.

JAMORON Jacqueline de, *Histoire du Théâtre en France*, t. II. « De la Révolution à nos jours », Paris, Armand Colin, 1989.

ROUSSIN André, « Alexandrins et comédie moderne », dans *Les Glorieuses, Paris-Théâtre*, n° 166, 1960, p. 15.

SOLAL Jérôme, « Pantomime et vaudeville : le rire entre le pire et le dire », dans VAILLANT Alain et DE VILLENEUVE Roselyne (dir.), *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2013, pp. 439-452 en ligne, <http://books.openedition.org/pupo/3674>, consulté le 31 janvier 2017.

VOLTZ Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

Presse et témoignages sur Marcel Pagnol

ACHARD, Marcel, *Rions avec eux : les grands auteurs comiques*, Paris, Arthème Fayard, 1957.

ANONYME, « *Topaze* au Théâtre de Paris », *Les Nouveaux Temps*, 18 novembre 1941.

ANTOINE André-Paul, « Pagnol, Achard, Jeanson », *Revue des deux mondes*, mai-juin 1962.

AMBRIERE Francis, « *César aux Variétés* », *Opéra*, 25 décembre 1946.

BILLY, André, « *Les Marchands de gloire* de Pagnol et Nivoix », *Mercure de France*, 19 mai 1925

BOISSY Gabriel, « *Les Marchands de Gloire*, pièce en quatre actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Paul Nivoix », *Comoedia*, 17 avril 1925.

BRISSON Pierre, « Chronique théâtrale : *Topaze* aux Variétés », *Le Temps*, 15 octobre 1928.

CAILLE Alexis, « Théâtre de la Madeleine, *Les Marchands de Gloire* », *Le Soir*, 17 avril 1925.

CALMELS Norbert, *Rencontres avec Marcel Pagnol*, Monte-Carlo, Éditions Pastorelly, 1978.

DE PAWLOWSKI Gaston, « *Topaze* : les raisons d'une réussite », *Le Journal*, 13 octobre 1928.

DUBECH Lucien, « Au Théâtre de Paris : *Fanny* », *Candide*, 10 décembre 1931.

GAUTIER Jean-Jacques, « Au Montansier, *Topaze* de Marcel Pagnol », *Le Figaro*, 4 avril 1966.

HUSTER Francis, *Marcel Pagnol : le Poquelin de Marseille : notes de mise en scène* César, Fanny, Marius,

JOLY G., « Au gymnase *Topaze* », *Aurore*, 17 décembre 1956.

H. K., « M. Marcel Pagnol nous parle de César », *Le Monde*, 14 décembre 1946.

J. P. L., « Avant *Topaze* », *Comœdia*, 10 octobre 1928.

LAZAREFF Pierre et DE GABRIELLI Bernard, « La guirlande de *Topaze* », *Bravo*, n° 15, mars 1930.

LUPPI Jean-Baptiste, *De Pagnol Marcel à Marcel Pagnol, voyage aux sources de sa gloire*, Marseille, Paul Tacussel, 1995.

MARCABRU Pierre, « *Topaze* au Théâtre Hébertot, une pièce inusable qui est aussi une bonne affaire », *Paris-Presses*, 27 avril 1966.

PIOCH Georg, « Comme il vous plaira », *Le Soir*, 9 février 1928.

POIROT-DELPECH Bertrand, « *Topaze* de Marcel Pagnol », *Le Monde*, 1^{er} avril 1966.

PURNAL Roland, « *Topaze* au Théâtre de Paris », *Comœdia*, 13 novembre 1941.

RANSAN André, *En déjeunant avec...*, Bruxelles, L'Écran du monde, 1947.

REY Etienne, « *Topaze*, comédie en quatre actes de M. Marcel Pagnol », *Comœdia*, 12 octobre 1928.

SIMON Alfred, « *Judas* : “on n’est jamais trahi que par les (académi)ciens” », *Témoignage Chrétien*, 28 octobre 1955.