



**Revue Sciences/Lettres**

5 | 2017  
L'Écho du théâtre

---

## La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et disque, lieux de conservation d'une parole populaire

*The Voice in Marcel Pagnol's Plays: the movie and the record as places of conservation of popular speech*

**Marion Brun**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1159>

DOI : [10.4000/rsl.1159](https://doi.org/10.4000/rsl.1159)

ISSN : 2271-6246

### Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

### Référence électronique

Marion Brun, « 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 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1159> ; DOI : [10.4000/rsl.1159](https://doi.org/10.4000/rsl.1159)

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

---

# La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol : cinéma et disque, lieux de conservation d'une parole populaire

*The Voice in Marcel Pagnol's Plays: the movie and the record as places of  
conservation of popular speech*

Marion Brun

---

« Nos frères dans l'éternité des livres, mais nos  
voisins dans le temps, à portée de voix. »

Dominique Noguez<sup>1</sup>

- 1 L'art de Marcel Pagnol réside dans son travail sur la voix et les sons, qui en fait un maître du dialogue et de la retranscription de la langue parlée. Toutes ses expériences artistiques témoignent de son intérêt pour l'organe de la parole : que ce soit au théâtre d'abord, où il refuse l'écriture d'un théâtre de bibliothèque pour privilégier la spontanéité du langage des rues – ou son imitation ; que ce soit au cinéma, qui devient intéressant aux yeux du dramaturge quand il devient « parlant » ; que ce soit enfin dans la prose, où il s'improvise conteur. Notre étude s'attachera à souligner le paradoxe des enregistrements sonores du théâtre de Marcel Pagnol : tenus pour être des documents ethnographiques dont la valeur purement historique est d'enregistrer les dialectes régionaux du XX<sup>e</sup> siècle, ils sont en même temps une innovation éditoriale, digne de la modernité, premier « livre-audio » du siècle.
- 2 Nous verrons d'abord que le travail sur la voix dans le théâtre de Pagnol n'est pas seulement d'ordre anthropologique mais qu'il est au cœur de ses recherches esthétiques. Nous nous attarderons ensuite sur le cinéma et sur le disque, conçus selon Pagnol comme les deux nouvelles « imprimeries » de l'art dramatique.

## La voix au centre de l'intérêt historique et esthétique de l'œuvre de Marcel Pagnol

### L'écriture parlée

- 3 L'oralité, quels que soient les médias auxquels Pagnol se confronte, reste un élément crucial de son esthétique. Au théâtre, Pagnol milite pour une forme d'anti-écriture, qui refuse la composition, la recherche, mais se veut l'enregistrement de la parole des hommes. Il écrit à Jean Guittou :

Je n'écris pas comme vous écrivez vos livres. Vous, Guittou, vous réfléchissez ; vous composez, vous raturez, vous allez et venez sur le bord de la perfection. Vos phrases sont lues, ou vues, auscultées. Les miennes sont des répliques. Il faut qu'elles soient crachées, qu'elles soient entendues, qu'elles sortent des entrailles, qu'elles soient tracées, simples, spontanées, trouvées. [...] 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<sup>2</sup>.

- 4 Crachat, éjection, la parole théâtrale est une écriture du rebut, à jeter à la figure du spectateur, salie par la salive de l'acteur et qui réalise ce paradoxe d'être à la fois médiante (par le texte) et immédiate (par le jeu). On peut mesurer combien Pagnol hérite de cette pensée qui veut qu'« écrire, c'est propre, parler, c'est un peu sale<sup>3</sup> ». Le langage dramatique engage l'auteur sur la voie du corporel, du physiologique, d'une écriture qui s'investit dans la matière. Cette écriture faussement naturelle, au-delà de la retranscription de certains mots arrachés à la rue, relève d'une composition quasi musicale, qui en fait un chant de la parole, comme l'écrit Marcel Pagnol :

Et puis l'auteur dramatique écrit des choses qui seront à hauteur d'homme, dans un volume, et son style ce n'est pas seulement des phrases : il y a des bruits, il y a des intonations, il y a des silences, il y a le personnage lui-même, sa voix... il faut écrire tout cela<sup>4</sup>.

- 5 Pagnol écrit en pensant au corps de ses comédiens, en élaborant un « graphique respiratoire<sup>5</sup> » à leur intention. Noëlle Renaude, dramaturge contemporaine, est sensible elle aussi à la physiologie contenue dans l'écriture dramatique :

Le texte de théâtre tient compte, à l'insu même de celui qui écrit, du souffle, de la sueur, de l'énergie, de la fatigue, de la dépense du repos de l'acteur. [...] L'aspect physique, physiologique de l'écriture dramatique est contenu totalement dans cette intention de départ<sup>6</sup>.

- 6 Le texte supplée à la direction d'acteur, en incarnant le rythme et le souffle du comédien. Ce serait la valeur pneumatique du dialogue pagnolien, qui inscrit au cœur du texte les données concrètes du corps de l'acteur. Le témoignage de Jacqueline Pagnol cité plus loin ressemble à celui de Louis Jouvet qui écrit :

À répéter *Knock* nous recevions du texte la pulsation physique primaire, mais vigoureuse, que procure un texte dramatique véritable, texte pneumatique, dont le flux pulmonaire établit immédiatement chez celui qui le dit, sans recherche d'explication ou d'exégèse, un état physique catégorique, un état nerveux concomitant et conséquent, qui engendre rythme et mouvement et, sans autre souci du sens et de ses prolongements, fait atteindre l'acteur au ton du personnage. Par son impérieuse puissance, le texte porte et conduit l'acteur<sup>7</sup>.

- 7 Heiner Müller dessine le même type de hiérarchie entre les textes dramatiques qui nécessitent une explication et ceux qui parlent d'eux-mêmes par le rythme :

Chaque texte possède un rythme, certes seulement sous-jacent mais assez sensible pour être, comme dans un concert pop, reçu par les corps. [...] Les bons textes vivent de leur rythme et distillent leur message à travers ce rythme et non par la transmission de l'information<sup>8</sup>.

- 8 Le texte dramatique de Pagnol dessine une partition musicale pour l'acteur, qui lui indique la diction, l'intonation, les silences, les lieux pour poser son souffle. L'écriture théâtrale, telle qu'elle est conçue par Pagnol, en vient à le déposséder de son statut d'auteur : il n'est plus que le ventriloque de ses personnages, il n'est plus qu'un vecteur de la parole populaire.

Pagnol n'est pas un auteur et il n'a rien à nous dire (Shakespeare et Cervantes, non plus). Il est la Parole, la Voix, devenue anonyme, qui, pour puiser son origine dans la voix collective, est devenue le bien commun de tous et de chacun<sup>9</sup>.

- 9 Ses films « faits pour être écouté[s]<sup>10</sup> », et ses livres « à lire dans des veillées restaurées en leur honneur, et à haute voix, sans qu'une phrase trébuche<sup>11</sup> ! » montrent le primat de l'ouïe pour apprécier l'art pagnolien. Plus qu'un spectateur, le théâtre de Pagnol réclame un auditeur attentif à cet écho de la langue populaire.

## Le travail de diction et de mémorisation des comédiens

- 10 Aussi Pagnol effectue-t-il un travail particulier sur la diction de ses comédiens. Le dramaturge et cinéaste écrit pour une voix particulière, une intonation, un accent spécifique, et modifie son texte en fonction de l'interprète. Andrex témoigne ainsi des pratiques d'écriture du cinéaste et dramaturge qui adapte son texte à l'accentuation naturelle de l'acteur :

Généralement, quand un comédien bute sur une réplique, quand il la dit faux, l'auteur s'acharne à la lui expliquer. Pagnol, lui, n'insistait pas. Il disait : « Du moment que tu n'arrives pas à sortir cette phrase, c'est que je me suis trompé en l'écrivant<sup>12</sup>. »

- 11 Pagnol, dans un entretien, insiste sur ce travail de réécriture qui l'amène à adapter le texte dramatique à la diction de l'interprète de la création, pour accroître la vraisemblance du jeu. Il compare sa composition au travail du tailleur :

Moi je vous coupe des vêtements selon la taille exacte de chacun. Une phrase qui me paraît ne pas convenir au jeu personnel et à la diction d'un de mes acteurs est aussitôt supprimée et je la remplace par une autre. [...] Je crois ainsi aboutir à donner le plus de naturel possible à tous mes rôles<sup>13</sup>.

- 12 Il défend à plusieurs reprises ses tailles et ses suppressions, qui en font un costumier de la parole :

— Écrivez-vous en pensant à vos interprètes ?  
— Toujours. C'est un élément essentiel de la réussite. Et mon texte n'est jamais définitif. Pendant la répétition d'une scène, j'adapte mes propos au physique de l'acteur, je fais du « sur mesure », si l'on peut dire. Certaines prises de vues sont de véritables essayages<sup>14</sup>.

- 13 Tout se passe comme si, loin d'altérer l'identité de ses acteurs par l'incarnation d'un personnage de fiction, il leur proposait une retouche superficielle de leur propre identité, en leur faisant changer de vêtement. Loin de l'imaginaire du jeu comme transformation et réinvention de soi, il conçoit le jeu d'acteur comme une mise en valeur de son identité. Ce travail sur le rythme mélodique de la phrase facilite, d'après les témoignages des acteurs, la mémorisation du texte. Jacqueline Pagnol explique cette aisance :

[Le texte est] quoi qu'il en soit facile à retenir. Notamment en raison de l'accent. L'accent [...] réside davantage dans le phrasé que dans autre chose. Il suffit d'attraper le rythme de la réplique, de retenir la place exacte des mots, et la diction vient toute seule<sup>15</sup>.

- 14 La légende veut que Marcel Pagnol n'assistât pas aux prises de vues mais qu'il s'enfermât dans le camion du son pour vérifier si la scène était bonne. Cette attitude, vivement critiquée au nom d'un art de l'image, du visuel, a conduit certains critiques à déposséder Pagnol de la responsabilité de la mise en scène. L'actrice Ginette Leclerc l'évoque dans ses mémoires<sup>16</sup>, ainsi que la chef monteuse Suzanne de Troye :

Pagnol passait tout son temps dans le camion du son. Ce qui l'intéressait, 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<sup>17</sup>.

- 15 L'enregistrement sonore est placé ainsi au centre du travail des acteurs. Pagnol notamment fait usage du magnétophone pour les répétitions afin d'aider à l'assimilation du texte et des intonations :

Cette méthode Pagnol l'a déjà utilisée pour des effets de dialogue avant le tournage définitif d'une séquence de film. Mais c'est la première fois qu'il s'en sert pour ajuster une pièce de théâtre. « Vous comprenez, dit-il, les acteurs peuvent enfin assister à la comédie qu'ils jouent. Le magnétophone leur sert de miroir. Moi, je peux mieux juger de la réaction du public et eux adapter leur jeu<sup>18</sup>. »

- 16 La discrète métaphore textile avec le verbe « ajuster » employé par le journaliste semble encore faire du texte un vêtement dans lequel l'acteur doit se glisser, et met bien en évidence l'importance du son juste, de l'harmonisation qui doit s'opérer entre deux voire trois voix, celle du dramaturge, celle de l'acteur et celle du personnage. L'écho, au pouvoir aussi magique qu'un miroir, qui rend possible l'ubiquité des acteurs, devient partie prenante du travail dramatique. L'importance qu'accorde le dramaturge à ce travail de mise en voix, centre de ses recherches esthétiques, transforme la valeur que l'on peut accorder à ces enregistrements sonores, véritables documents génétiques du théâtre pagnolien. Malheureusement, ces documents de travail disparus ou archivés dans les fonds personnels de la famille ne peuvent être consultés et restent des brouillons de mise en voix encore inaccessibles.

## Le patrimoine immatériel de l'accent

- 17 Ce travail pour se situer au plus près des intonations, des accents, des expressions du langage populaire lui vaut d'être qualifié par certains critiques d'ethnographe, qui garde en mémoire dans son œuvre un patrimoine sonore. Ainsi, Robert Kemp écrit à propos de la pièce *Fabien*, dont l'intrigue se situe à Luna Park, Porte-Maillot à Paris :

Ce qui m'y plaît le mieux, c'est le langage. Vraiment personne ne manie le langage populaire comme M. Pagnol. C'est la vie même. [...] Quand dans cinq cents ans on voudra savoir comment on parlait chez les acrobates, les « gens du voyage », le petit peuple, c'est dans les pièces de Marcel Pagnol qu'on en retrouvera le ton, le mouvement, les à-coups, la verdure<sup>19</sup>.

- 18 Dans *Fabien*, Pagnol ne propose pas l'observation sociale du milieu méridional mais des classes populaires parisiennes, souvent cosmopolites, mettant en valeur un autre patrimoine : l'accent « parigot ». Les personnages donnent à entendre un florilège de parlures provinciales et étrangères, Lodoïska est berrichonne, l'homme-oiseau « parle français avec l'accent de Toulon », Kovareck est un « nain hongrois », la Patineuse est viennoise<sup>20</sup>. L'archivage de la parole théâtrale, dans le cas de Pagnol, n'est pas seulement

la trace d'une interprétation et d'une mise en scène, d'un choix de réalisation spécifique, mais relève d'une fonction muséale, de conservation et de préservation des parlers du XX<sup>e</sup> siècle. Au risque de limiter la portée littéraire de Pagnol à sa seule portée historique ou anthropologique, Gérard Spitéri rappelle notamment que : « [les] portraits pittoresques de types méridionaux [de Pagnol] relèvent à présent du musée des arts et traditions populaires<sup>21</sup> ». De même, un journaliste commentant le disque de *La Femme du boulanger* souligne sa fonction testimoniale sur une époque et une diction : « *La Femme du boulanger* qui paraît aujourd'hui offre autant d'attrait et, à son tour, va faire figure de document. [...] Car l'œuvre a près de vingt-cinq ans<sup>22</sup>. »

- 19 Ainsi, cet intérêt historique aussi bien qu'esthétique pour la parole justifie-t-il le choix de Pagnol d'une diffusion sonore de son œuvre, dont la sortie filmique, théâtrale ou littéraire s'accompagne généralement, quelques mois plus tard, d'une édition sur disque.

## Disque et cinéma : de nouvelles formes d'« imprimeries » du théâtre

### L'intermédialité de l'œuvre de Marcel Pagnol

- 20 L'une des caractéristiques de l'œuvre de Marcel Pagnol est en effet son accessibilité sur une variété de supports : films, livres, disques, captations de représentations théâtrales. Cette accessibilité témoigne du succès de son œuvre, dont les ventes ne baissent pas, malgré la diversité des modes éditoriaux. Ces différents médias témoignent également de l'hybridité, par nature, de l'œuvre de Pagnol, entre image, lettre et son. Pour autant, malgré son intérêt pour la variété des supports, le dramaturge n'est que très peu à l'initiative de pièce radiophonique, mis à part une adaptation du *Médecin malgré lui*, jouée par Fernandel<sup>23</sup> en 1941 et une autre d'*Hamlet* jouée par Jean Marais en 1950<sup>24</sup>. Roger Boussinot voit dans cette diversité l'absence de prise de conscience des spécificités esthétiques que requiert le passage d'un média à un autre. Il écrit : « Il reste un texte que l'on peut goûter aussi bien par la lecture, par l'audition du disque, ou par la représentation sur scène<sup>25</sup> ». De même, Pierre Billard met en évidence que ces productions sont bien considérées comme des modes éditoriaux pour diffuser la même œuvre, là où on pourrait attendre des variations inspirées des spécificités esthétiques de chaque média :

Cette circulation du monde intérieur entre les différents moyens d'expression (théâtre, cinéma, roman mais aussi radio et télévision) est caractéristique chez Pagnol. Elle témoigne de la force de son imaginaire. Ce n'est pas le produit à fabriquer qui est à l'origine de l'œuvre – sinon, la pièce *César* aurait largement précédé le film *César* –, c'est la poussée des personnages et des histoires. Le recours à tel média plutôt qu'à tel autre reste secondaire<sup>26</sup>.

- 21 De la même façon, les disques, loin d'être des formes artistiques indépendantes, peuvent tenir lieu d'archives sonores du théâtre.

### Les archives sonores du théâtre : le disque de *Topaze* en 1931

- 22 Les disques de Pathé des années trente sont issus d'une captation d'une représentation. L'un des premiers disques parus de l'œuvre de Pagnol est l'enregistrement de la pièce de théâtre *Topaze* réalisée en 1931. L'article de M. Velletaz dans *Le Figaro* sur ce disque est

particulièrement éclairant sur l'histoire de cette forme éditoriale. D'abord, son témoignage rappelle le caractère exceptionnel de l'écriture pour le disque et de l'édition sur disque au début des années trente :

À l'exception de M. Jean Cocteau, le phonographe, moins heureux que la TSF, ne possède pas encore d'auteurs dramatiques attirés. De temps à autre, il emprunte, assez parcimonieusement, au théâtre quelques scènes ou saynètes pouvant tenir sur les deux facettes d'une galette. Molière a été gravé dans la cire, avec les interprètes de sa Maison. Labiche, Courteline et Tristan Bernard attendent encore cette faveur qui vient d'échoir à M. Marcel Pagnol. C'est la conséquence d'un succès que tous les moyens de diffusion ne parviennent pas à épuiser : on joue *Topaze*, on édite *Topaze*, on tourne *Topaze*, et inévitablement, on enregistre *Topaze*. Le disque est le confident familial de notre époque ; on médite d'elle, on se déclare las de ses modes, ses goûts, ses plaisirs bruyants, mais, d'un coup de pouce sur l'aiguille, on se replonge avec délice dans la musique et la littérature qui nous rappellent qu'elle n'est qu'un cauchemar durable<sup>27</sup>.

23 Si l'on sait la prédilection de Jean Cocteau pour la radio et le phonographe, il est visible que ce choix éditorial de Marcel Pagnol en 1931, assez inédit, le positionne comme un précurseur de ces formes médiatiques nouvelles, que sont le livre audio<sup>28</sup>. Cette entrée dans une phonothèque dramatique après Molière, mais avant « Labiche, Courteline et Tristan Bernard<sup>29</sup> » reconfigure également sa place dans le répertoire dramatique, qui, à contrario de sa réception contemporaine, en fait une des figures majeures de la scène parisienne.

24 Plus encore, le disque « confident familial de notre époque », d'après le journaliste, confère une modernité esthétique au dramaturge, qui contraste avec l'imaginaire nostalgique qu'il véhicule aujourd'hui. Le terme « confident » rappelle la dimension privée de l'audition, qui contraste avec la perception collective du spectacle théâtral. On retrouve le *topos*<sup>30</sup> des spécificités médiatiques de la radio, du disque, de la vidéo ou même de la télévision, qui permettent tous une perception individuelle et une appropriation du spectacle dans l'intimité. Le disque, médium domestique, donne une impression d'adresse directe. On pourrait imaginer dès lors que le support du disque inviterait davantage à l'introspection, au retour sur soi que ne le ferait la même œuvre vue et entendue au théâtre. Pagnol, lui-même, dans « Cinématurgie de Paris », propose quelques pages de réflexion sur la télévision et souligne la nouveauté d'une représentation « à domicile », où ne se manifesterait plus la « psychologie des foules » comme au théâtre<sup>31</sup>. Le journaliste Velletaz poursuit sur *Topaze* en précisant que l'enregistrement est en vérité une sélection de scènes :

[...] La sélection faite chez Pathé met adroitement en valeur les traits les plus mordants de cette satire. Les fragments enregistrés sont la présentation du conseiller municipal et de son homme de paille ; la scène de la signature arrachée par persuasion à Topaze ; l'explication désopilante du « coup des vespasiennes » ; la réponse par téléphone au chantage, et pour finir : le coup du chimpanzé. Chaque disque forme un tout. Quant à la scène de la leçon de morale qui prélude au spectacle parlé, elle est un savoureux morceau d'anthologie qui devait tenter l'enregistreur<sup>32</sup>.

25 La sélection opérée transforme l'œuvre originale et en propose une vision, qui insiste sur son caractère satirique, sur ses effets comiques. Le disque, en se présentant sous une forme anthologique, véritable forme muséale, contribue à la consécration de Pagnol en maître du théâtre, digne de figurer dans la mémoire collective. Si le journaliste insiste sur la forme de conservation de l'enregistrement, il dessine aussi un usage didactique que pourrait revêtir le disque :

Je me réjouis aussi que par le disque, la voix et le ton des créateurs soient associés à la conservation de la pièce de M. Pagnol. Lefaur et Pauley notamment ont attaché si fortement leur nom et leur personnalité aux fantoches qu'ils incarnent que toutes les scènes prennent sous l'aiguille une vérité et une saveur auxquelles ajoute le souvenir des yeux. [...] Le disque semble bien engagé dans la voie du théâtre. Avec des interprètes de cette qualité, il est susceptible de fournir aux comédiens d'utiles leçons. Ces chefs d'œuvre du répertoire dramatique prouvent qu'ils ont résisté à l'épreuve du temps. Je souhaite à *Topaze* la même fortune, sans toutefois que le personnage reste d'actualité<sup>33</sup>.

- 26 Nouvelle forme médiatique, le disque et l'archive sonore sont pensés comme de nouveaux vecteurs d'apprentissage de la diction et de l'art dramatique. La prédiction du journaliste qui voit le disque « bien engagé dans la voie du théâtre » ne s'est pas véritablement réalisée, étant donné l'oubli dans lequel sont tombées les archives sonores du théâtre.

## Le cinéma parlant comme enregistrement sonore

- 27 Mis à part cet enregistrement et celui de 1962 de *Topaze*, qui propose la représentation de 1957 au Théâtre du Gymnase, la plupart des productions discographiques des œuvres dramatiques de Marcel Pagnol sont issues des adaptations cinématographiques qu'en a faites l'écrivain. Archives de cinéma et non de théâtre, pourrait-on dire. À plusieurs titres, on peut considérer ces bandes-son filmiques reprises sur disques comme des formes d'enregistrements théâtraux. D'abord, parce que dans la Trilogie marseillaise, les comédiens du film sont ceux de la création de la pièce, proposant une interprétation proche de celle de la création scénique. Ensuite, et surtout, parce qu'à la sortie de *Marius* et *Fanny* au cinéma, la critique a présenté ces films comme des enregistrements de la pièce de théâtre, inaptes à être des formes indépendantes et des œuvres en soi.

- 28 Ces accusations prenaient leurs sources dans les déclarations mêmes de Marcel Pagnol qui définissait avec provocation l'art cinématographique comme « l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre<sup>34</sup> », limitant la portée du cinéma parlant à une forme d'éditorialisation du théâtre. Pagnol définit le cinéma parlant comme une alliance entre l'écriture idéographique et phonographique :

C'est ainsi que le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive de l'écriture<sup>35</sup>.

- 29 Comme le développera plus tard Christian Metz, la définition du cinéma comme écriture met en valeur la capacité commune d'enregistrement et autorise de mettre sur le même plan des formes d'impression. Le cinéma, dans ce cas, serait une forme d'« imprimerie » équivalente au disque :

Ainsi les rapprochements usuels entre le cinéma et l'écriture qui se donnent explicitement ou non, sur la notion d'enregistrement ne contiennent-ils qu'une vérité très générale et peu significative : ils se bornent à désigner la commune existence d'un phénomène de « mise en conserve » qui autorise les échanges différés. Mais ceci vaut aussi de la numération décimale, des symboles chimiques ou logiques, du disque ou de la bande magnétique, du livre, de la notation musicale<sup>36</sup>.

- 30 Les critiques cinématographiques, qui militent pour une autonomisation du cinéma, considèrent évidemment cette définition du cinéma en simple média comme une injure faite à l'art naissant du parlant. Aussi, Pagnol est-il vivement critiqué pour en faire un simple enregistrement sonore de son théâtre. Émile Vuillermoz propose cette célèbre critique à la sortie du film *Marius* :



Jadis, lorsqu'une pièce à succès avait terminé sa carrière sur nos boulevards elle commençait sa gravitation départementale sous forme de tournées. Elle se promenait ainsi lentement, de préfectures en sous-préfectures, s'altérant progressivement et perdant peu à peu son rythme, son mouvement et sa vitesse acquise.

Aujourd'hui pendant que la comédie à la mode est encore à l'affiche, ses créateurs la gravent dans la cire d'un disque – ainsi qu'il en advient pour *Topaze* – ou l'impriment sur une pellicule sonore, comme on vient de le faire pour *Marius*. [...]

La décentralisation de cet ouvrage s'accomplira ainsi dans des conditions de rapidité, d'efficacité et de fidélité exceptionnelles. Le plus modeste village de montagne pourvu d'un carré de calicot verra un *Marius* d'une authenticité indiscutable, avec son mouvement et son ton exacts et l'interprétation de tous les créateurs.

Car le film tiré de *Marius* n'a pas d'autre ambition que celle de vulgariser et de diffuser phonographiquement dans le monde entier, un ouvrage qui a enchanté Paris.

Nous sommes ici en présence de cette formule de théâtre mécanique exclusivement destinée à exporter commodément des scènes bien jouées et bien dialoguées sous leur forme originale. Aucune transposition. Aucun effort d'adaptation. La pellicule n'est ici qu'un prolongement de la technique théâtrale. Grâce à elle, on fait, non pas du cinéma, mais de la téléphonie et de la télévision pour les spectateurs que cent lieux séparent de la rue Blanche. [...]

Il a installé son appareil de prises de vues au Théâtre de Paris, dans le trou du souffleur<sup>37</sup>.

- 31 Vuillermoz établit une comparaison claire entre l'enregistrement de 1931 de *Topaze* sur disque et le film qui est une « pellicule sonore » et une simple diffusion phonographique. Le critique compare le film à une captation prise à partir du trou du souffleur, autant d'éléments qui limitent le film à un produit dérivé de la représentation théâtrale. Même si l'on peut évidemment contester que le cinéma de Pagnol se limite à être du « théâtre en conserve », il n'en reste pas moins qu'il a été perçu, voire même conçu comme tel par Marcel Pagnol, lui qui n'hésitait pas à voir dans ses films un tombeau à la mémoire de la voix de ses acteurs. Les deux hommages qu'adresse Pagnol à Raimu et à Fernandel au moment de leur disparition insistent sur le pouvoir de résurrection du cinéma. La caméra partage cette puissance de conjuration de la mort avec le phonographe, véhiculant ainsi le même imaginaire spiritiste qui leur est consubstantiel<sup>38</sup>. Voici ce qu'écrit Marcel Pagnol dans son texte d'adieu à Fernandel :

Par bonheur, il nous reste ses films. Autrefois, un grand comédien de théâtre mourait tout entier. Il ne restait de lui ou d'elle que des articles célébrant leur génie, ou dans les premières années, l'enthousiasme de quelques vieillards qui les avaient vus dans leur jeunesse. Or il est certain que ce soir notre cher disparu revivra sur cent écrans, sa voix sonnera comme jadis, il marchera, il rira, il fera des gestes parmi d'autres acteurs qui sont encore vivants : la mort ne lui a pas pris son talent et longtemps il exercera encore son art, il fera encore son métier, un brillant rayon de lumière le ressuscitera chaque soir et, dans quinze ans, il fera rire ou pleurer des enfants qui ne sont pas encore nés aujourd'hui<sup>39</sup>.

- 32 L'enregistrement de la trilogie sur disque ne se limite pas à être la bande-son du film : il comprend aussi l'enregistrement de la voix de Marcel Pagnol lisant les didascalies qui figurent dans l'édition de *Marius*, *Fanny*, *César*, comme ouvrages dramatiques. Marcel Pagnol, d'après les journalistes, se transforme en comédien, nouvel interprète de l'œuvre filmique<sup>40</sup>, et permet de donner une « continuité<sup>41</sup> » au disque par ses interventions. Sa voix vient suppléer l'absence d'image, « remplacer les images absentes », d'après le recto de la jaquette de *Marius* (1961). Sa lecture, d'après un

journaliste, « vaut tous les décors et les accessoires<sup>42</sup> ». Ces témoignages montrent que la perception auditive du disque est par elle-même intermédiaire puisqu'elle invite à la remémoration des images du film, voire des images des représentations théâtrales. Le recto de la jaquette compare ce commentaire d'auteur à « une suite de sous-titres parlés », mêlant appréhension auditive et visuelle, cinéma et son. La voix de l'auteur confère une valeur particulière à ces disques, en donnant l'impression à l'auditeur de pénétrer dans le laboratoire d'écriture et dans l'intimité de la création. L'auditeur accède, dirait-on, à la mise en voix juste, au rythme, au souffle que l'écrivain avait envisagé dans son « gueuloir » personnel. À cela s'ajoute l'émotion d'entendre une voix d'outre-tombe, ramenée à la vie par l'enregistrement. On peut dire que le document se présente comme un « livre audio » au carrefour du cinéma, du théâtre et du livre. Le disque est ici le résultat d'au moins trois transferts : du théâtre au cinéma, du cinéma au disque, du livre au disque. Ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux récapitule fort justement ainsi :

Soulignons enfin la facilité avec laquelle on passe de la retransmission directe de la représentation théâtrale à sa narration, à la transcription audio de films eux-mêmes issus de la pièce de théâtre [...]. La figure du narrateur-récitant est partout, assumée parfois par l'auteur (Pagnol, Guitry), parfois par le metteur en scène. [...] Ce qui témoigne d'une souplesse générale des transferts interarts d'une part, des pratiques des lecteurs-spectateurs auditeurs de l'autre, entre littérature, cinéma, théâtre, concert [...]<sup>43</sup>.

- 33 Ces disques appellent donc à une quadruple appréciation, à la fois théâtrale, filmique, littéraire et sonore. C'est la référence au théâtre qui vient pourtant sous la plume des journalistes pour décrire ces documents hybrides, en 1938 :

Le disque de diction<sup>44</sup> continue à vulgariser des épisodes caractéristiques du triptyque marseillais de Marcel Pagnol. Nous arriverons ainsi à posséder presque in extenso les textes de *Marius*, de *Fanny* et de *César*. C'est dans ce dernier ouvrage que nous trouverons aujourd'hui Raimu, Dullac, Mouriès, Delmont et Fouché dans les adieux de Césariot, le secret de Césariot, et vous dites que je suis coléreux. Comme toujours, ces excellents artistes trouvent le moyen, dans cette formule de théâtre pour aveugles, d'imposer leur magnifique autorité et de dessiner chacun de leurs personnages avec un relief si puissant que ces disques parlent à l'œil presque aussi éloquemment qu'à l'oreille<sup>45</sup>.

- 34 On retrouve dans ce commentaire le cliché louant l'enregistrement sonore au nom de sa force évocatoire qui permet de visualiser la scène, mettant en évidence le primat du visuel. Pour autant, Marcel Pagnol semble se spécialiser dans « le théâtre pour aveugle », comme dans le « cinéma pour aveugle », qui repose non pas sur la séduction visuelle mais sonore :

Lorsqu'*Angèle* est sorti (en 1934), rapporte l'ingénieur du son Jean Lecocq, j'y suis allé avec Pagnol et un de mes cousins qui était aveugle ; il nous a raconté tout ce qu'il « voyait » et il le « voyait » parce qu'il le sentait, l'ambiance qui avait été créée touchait toutes les sensibilités<sup>46</sup>.

- 35 Et toujours pour louer la sensation auditive que procure l'enregistrement, l'auditeur a recours au lexique de la vision, dénonçant un vide pour dire la force évocatrice spécifique à l'écoute.
- 36 Ainsi, malgré la conception de Pagnol sur les médias qui dresse une stricte équivalence entre disque, cinéma, livre de théâtre, et en fait trois formes d'« imprimeries » de l'art dramatique à différents âges de l'histoire de Gutenberg à la modernité, nous pouvons souligner combien le disque, forme d'enregistrement négligée des études théâtrales, doit s'appréhender comme une forme intermédiaire inclassable. Entre le « livre audio », qui

propose une lecture des didascalies et la bande-son du cinéma, forme toute théâtrale puisqu'elle anéantit l'image, tenue pour être la spécificité de l'art filmique, ces documents sonores demandent de nouveaux outils conceptuels, non seulement pour dire la sensation d'audition, sans recourir au lexique de la vue, mais pour analyser leur effet esthétique spécifique. Pour ce qui est de Marcel Pagnol, l'existence de ces enregistrements contribue à modifier son image d'auteur : homme de modernité qui expérimente les différents médias qui s'offrent à lui, il n'est plus uniquement le chantre d'un monde en disparition et le défenseur d'un patrimoine en voie de folklorisation. Il est à l'initiative de formes éditoriales inédites qui en font un des premiers dramaturges de la phonothèque du XX<sup>e</sup> siècle.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- « Pagnol au travail » par ses collaborateurs, *Cahiers du cinéma*, n° 173, déc. 1965, p. 57-58.
- Anonyme, « Fernandel va jouer *Le Médecin malgré lui* », *Le Figaro*, 30 oct. 1941.
- Anonyme, « Au théâtre des Bouffes-Parisiens, les comédiens de Marcel Pagnol répètent *Fabien* au magnétophone », *France-Soir*, 2 oct. 1956.
- Beylie, Claude et Braucourt, Guy, « Entretien avec Marcel Pagnol », *Cinéma 69*, n° 134, mars 1969, p. 36-52.
- Billard, Pierre, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995.
- Boussinot, Roger, *L'Encyclopédie du cinéma*, t. II, Paris, Bordas, réédition 1995.
- Calmels, Norbert, *Rencontres avec Marcel Pagnol*, Monte Carlo, Éditions Pastorelly, 1978.
- Cordereix, Pascal, « Ferdinand Brunot et les archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire », in *Les Archives de la parole, Revue de la BnF*, n° 48, 2014, p. 5-11.
- Delahaye, Michel, « La saga Pagnol », *Cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969, p. 44-57.
- E. F., « Marcel Pagnol chez soi », *Journal de Genève*, n° 192, 18 août 1961.
- F., « Pagnol de l'écran au disque », *Journal de Genève*, 24 janv. 1963.
- H. F., « Où l'on répète *Fanny* en mangeant la bouillabaisse », *Liberté*, 1<sup>er</sup> déc. 1931.
- Huret, Marcel, « Je regrette les coupures », *Radio-Cinéma-Télévision*, 1<sup>er</sup> fév. 1953.
- Jaubert, André, dit Andrex, *On ne danse plus la java chez Bébert. Mémoires*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- Jouvet, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- , « Knock », *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 102-120.
- Kemp, Robert, « *Fabien* aux Bouffes-Parisiens », *Le Monde*, 4 oct. 1956.
- Leclerc, Ginette, *Ma vie privée*, Paris, La Table Ronde, 1963.

- Mervant-Roux, Marie-Madeleine, « L'âge d'or des 33 tours (1950-1970) : comment a-t-on pu l'oublier si vite ? », « Pour une histoire des disques de théâtre », in J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre I. Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n° 197, sept. 2010, p. 60-70.
- Metz, Christian, *Langage et Cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1977.
- Mével, Matthieu (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretiens, 2013.
- Müller, Heiner, *Fautes d'impression*, textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1991.
- Noguez, Dominique, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, 2000.
- Pagnol, Jacqueline et Ferrari, Alain (éd), *La Gloire de Pagnol*, Lyon, Institut Lumière/Actes Sud, 2000.
- Pagnol, Marcel, « Cinématurgie de Paris », *Les Cahiers du film*, n° 1, 15 déc. 1933, p. 3-8.
- , entretien avec Charles A. Rickard, *Le Vingtième Siècle*, Bruxelles, 13 déc. 1935.
- , « Adieu Fernandel », *Paris-Jour*, n° 3565, 1<sup>er</sup> mars 1971.
- , « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres complètes*, t. III « cinéma », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 14-101.
- , « Fabien », in *Œuvres complètes*, t. I « théâtre », Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 829-964
- Rebatet, Lucien, « Les Souvenirs d'enfance de Marcel Pagnol », *Rivarol*, 13 oct. 1960.
- Renaude, Noëlle, « Un pari désespéré », *Théâtre/Public*, n° 100, Gennevilliers, juil.-août 1991, p. 94.
- Restif, Henri, « Pagnol, le précurseur », *Cinéma pratique, revue des professionnels et amateurs du film étroit*, n° 100-101, juil./août 1970, p. 154-159.
- Spitéri, Gérard, « Marcel Pagnol », *Les Nouvelles littéraires*, 22 avr. 1974.
- Velletaz, E. F., « Auditions par disques. Théâtre et Phono - L'enregistrement de *Topaze* », *Le Figaro*, 14 sept. 1931.
- Vuillermoz, Émile, « *Marius* », *Le Temps*, 10 oct. 1931.
- , « Chronique phonographique », *Le Temps*, 20 janv. 1938.

## NOTES

1. D. Noguez, *Le Grantécrivain et autres textes*, p. 54.
2. N. Calmels, *Rencontres avec Marcel Pagnol*, p. 111-112.
3. Gilles Deleuze cité par M. Mével (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, p. 13.
4. C. Beylie et G. Braucourt, « Entretien avec Marcel Pagnol », p. 37.
5. L. Juvet, *Le Comédien désincarné*, p. 14 : « Un texte est d'abord un indice, un graphique respiratoire, où sont liées la diction, l'articulation. »
6. N. Renaude, « Un pari désespéré », p. 94.
7. L. Juvet, « Knock », *Témoignages sur le théâtre*, p. 102.
8. H. Müller, *Fautes d'impression*, p. 89.
9. M. Delahaye, « La saga Pagnol », p. 45.

10. M. Huret, « Je regrette les coupures », p. 39 : « Les attraits visuels du film m'ont paru valables en eux-mêmes, malgré l'exceptionnelle importance de tout le reste que Pagnol a manifestement conçu comme un cinéma paradoxal *fait pour être écouté*. »
11. L. Rebatet, « Les Souvenirs d'enfance de Marcel Pagnol ».
12. A. Jaubert, dit Andrex, *On ne danse plus la java chez Bébert. Mémoires*, p. 128.
13. H. F., « Où l'on répète Fanny en mangeant la bouillabaisse ».
14. M. Pagnol à C. A. Rickard, *Le Vingtième Siècle*, p. 85.
15. J. Pagnol et A. Ferrari (dir.), *La Gloire de Pagnol*, p. 63.
16. G. Leclerc, *Ma vie privée*, p. 75 : « Les prises de vues de *La Femme du boulanger* se firent entre les parties de boule et les pastis, tandis que Pagnol passait son temps dans la cabine du son – pour lui, si le son était bon, il était satisfait – et laissait Raimu ou l'opérateur se charger de la mise en scène. »
17. « Pagnol au travail » par ses collaborateurs, p. 57-58.
18. Anonyme, « Au théâtre des Bouffes-Parisiens, les comédiens de Marcel Pagnol répètent *Fabien* au magnétophone ».
19. R. Kemp, « *Fabien* aux Bouffes-Parisiens ».
20. M. Pagnol, « *Fabien* », p. 830.
21. G. Spitéri, « Marcel Pagnol ».
22. F., « Pagnol de l'écran au disque ».
23. Anonyme, « Fernandel va jouer *Le Médecin malgré lui* », p. 3 : « Ce soir à 20 heures, les auditeurs de la radiodiffusion nationale pourront entendre Fernandel dans le rôle de Sganarelle du *Médecin malgré lui*. Marcel Pagnol s'est chargé d'adapter Molière à la radio mais sans changer un mot du texte. »
24. D'après les archives de l'INA, radiodiffusion du 13 mai 1950.
25. R. Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, p. 1574.
26. P. Billard, *L'Âge classique du cinéma français, du cinéma parlant à la nouvelle vague*, p. 583.
27. E.-F. Velletaz, « Auditions par disques. Théâtre et Phono – L'enregistrement de *Topaze* ».
28. On parle davantage de « livre phonographique » que de livre audio au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'expression « livre audio » se généralise à partir de son essor dans les années 1960.
29. *Ibid.*
30. E. F., « Marcel Pagnol chez soi » : « [m]ais le disque va vous donner d'entendre comme en confidence, ces scènes ».
31. M. Pagnol, « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres complètes*, p. 98-99.
32. E. F. Velletaz, art. cité.
33. *Ibid.*
34. M. Pagnol, « Cinématurgie de Paris », *Les Cahiers du film*, p. 8.
35. M. Pagnol, « Cinématurgie de Paris », in *Œuvres complètes*, p. 73.
36. C. Metz, *Langage et Cinéma*, p. 193.
37. É. Vuillermoz, « *Marius* ».
38. Sur cette question, voir P. Cordereix, « Ferdinand Brunot et les archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire ».
39. M. Pagnol, « Adieu Fernandel ».
40. F., « Pagnol de l'écran au disque ».
41. E. F., « Marcel Pagnol chez soi ».
42. *Ibid.*
43. M.-M. Mervant-Roux, « L'âge d'or des 33 tours (1950-1970) : comment a-t-on pu l'oublier si vite ? », p. 68-69.
44. Le « disque de diction », d'usage courant à l'époque, est synonyme de ce que l'on appelle aujourd'hui « disque de théâtre ».
45. É. Vuillermoz, « Chronique phonographique », p. 6.

46. H. Restif, « Pagnol, le précurseur », p. 154.

---

## RÉSUMÉS

L'esthétique dramatique de Marcel Pagnol repose sur la fidélité de retranscription d'une langue parlée et populaire, d'un accent. 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 diffusion phonographique de son 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 populaire. Nous nous interrogerons sur le paradoxe qui consiste à recourir aux techniques d'enregistrement modernes pour fixer un monde en voie/x de disparition : le monde rural et artisanal du sud de la France

Marcel Pagnol's dramatic esthetics is based on a true-to-life retranscription of popular speech, of the spoken word, of an accent. Thus, his taste for phonographic recording originates in his work upon his comedians' diction and voice which are at the heart of his dramatic concerns. His drama essentially is echo and entirely rests on vocal memory. Fully aware of the transient and ephemeral character of drama, which he contrasts with the movie's imprinting and conservative power, Marcel Pagnol uses the movie as a new possibility for the phonographic diffusion of his plays. The circulation of his work between drama, cinema and disc shows that he conceives these arts as media which spread and, regarding some, fix popular speech. We shall interrogate the paradox which consists in resorting to modern recording techniques to fix a world on its way to vocal/local extinction: the craftsman's rural world of southern France.

## INDEX

**Mots-clés** : Marcel Pagnol, parole populaire, voix, enregistrement phonographique, conservation d'un patrimoine culturel

**Keywords** : Marcel Pagnol, popular speech, voice, phonographic recording, conservation of a cultural patrimony

## AUTEUR

### MARION BRUN

Agrégée de lettres modernes, doctorante contractuelle à l'Université Paris-Sorbonne, Équipe EA 4503 « Littérature française XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles ».

Parmi ses publications :

« La texture de pierres sèches dans les *Souvenirs d'enfance* et *L'Eau des collines* : matière d'un paysage et d'une structure textuelle », in J. Barda et D. A. Finch-Race (dir.), *Texture(s) : processus et*

*évènements dans la création poétique moderne et contemporaine*, Cambridge, Peter Lang, 2015, p. 51-65.

« Vers une réhabilitation du roman régionaliste français : une lecture écocritique de Marcel Pagnol », *Loxias*, 52, mis en ligne le 14 mars 2016, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8301>

« Les Préfaces de Marcel Pagnol, une écriture fragmentée de souvenirs », in E. Beltaïf et S. Jlidi (dir.), *De la valeur littéraire des Préfaces*, Tunis, Arabesques, 2016, p. 145-157.