À l'épreuve

N° 3 | 2016
Genres et enjeux de légitimation

Marcel Pagnol et la légitimation du genre scénaristique : vers une nouvelle forme de pièce de théâtre

Marion BRUN

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/2701-marcel-pagnol-et-la-legitimation-du-genre-scenaristique-vers-une-nouvelle-forme-de-piece-de-theatre
DOI : numerev_2069
Date de publication : 19/11/2016

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BRUN, M. (2016) Marcel Pagnol et la légitimation du genre scénaristique : vers une nouvelle forme de pièce de théâtre. *À l'épreuve*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2069

Le scénario n’est pas considéré comme un genre littéraire, ni comme un objet artistique. Genre – s’il en est un – délégitimé par excellence, il se définit généralement comme un objet transitoire, qui fait passer une œuvre du virtuel à la réalisation. Dès lors, le geste de publication du scénario, l’avènement de cet objet préparatoire en livre, est emblématique d’une volonté de renversement de la valeur, en le proposant comme genre littéraire autonome. Marcel Pagnol édite les textes de ses films : il est un cas exemplaire d’une entreprise de légitimation du genre scénaristique. Il appelle les cinéastes à « introduire le cinéma dans la littérature », à proposer une forme éditoriale de leur cinéma, en prenant *in fine* pour modèle le théâtre. Se servant de la légitimité institutionnelle de la pièce de théâtre pour donner ses lettres de noblesse au genre scénaristique, Marcel Pagnol aboutit à un brouillage générique entre scénario et pièce de théâtre, deux genres à la marge du littéraire, proches du livret d’opéra, qui reposent sur l’alternance entre dialogue et didascalie. Nous étudierons ainsi cette démarche aporétique qui n’obtient la légitimation d’un genre qu’au prix de l’abandon de ses spécificités.

Mots-clés :

Le scénario n’est pas considéré comme un genre littéraire, ni comme un objet artistique. Genre – s’il en est un – délégitimé par excellence, il se définit généralement comme un objet transitoire, qui fait passer une œuvre du virtuel à la réalisation. Dès lors, le geste de publication du scénario, l’avènement de cet objet préparatoire en livre, est emblématique d’une volonté de renversement de la valeur, en le proposant comme genre littéraire autonome. Marcel Pagnol édite les textes de ses films : il est un cas exemplaire d’une entreprise de légitimation du genre scénaristique. Il appelle les cinéastes à « introduire le cinéma dans la littérature[1] », à proposer une forme éditoriale de leur cinéma, en prenant *in fine* pour modèle le théâtre. Se servant de la légitimité institutionnelle de la pièce de théâtre pour donner ses lettres de noblesse au genre scénaristique, Marcel Pagnol aboutit à un brouillage générique entre scénario et pièce de théâtre, deux genres à la marge du littéraire, proches du livret d’opéra, qui reposent sur l’alternance entre dialogue et didascalie. Nous étudierons ainsi cette démarche aporétique qui n’obtient la légitimation d’un genre qu’au prix de l’abandon de ses spécificités.

Le scénario et la pièce de théâtre, deux genres non littéraires ?

Les traits génériques donnés au scénario répondent au besoin tenace d'une spécificité du médium cinématographique face au médium littéraire, et alimentent le cliché du scénario comme sous-genre. Les critiques cinématographiques n'accordent qu'au film le statut d'œuvre, qui a été au XX^{e} siècle si difficile à conquérir. Le mécanisme de défense du cinéma se fait aux dépens du scénario qui mettrait en péril l'autonomie cinématographique en tant qu'art de l'image. Il est dès lors visible que les critères prétendument génériques du scénario ne sont que des stratégies qui visent à contourner le dangereux rapprochement avec le médium théâtral. Quand Anne Huet écrit : « Son écriture n'a pas à être littéraire. Il doit être concis et clair, sans commentaires superflus, éviter les "effets" de style, les digressions ou toutes remarques n'ayant pas trait directement à ce qui est visible à l'écran[2] », elle croit décrire une spécificité du scénario alors qu'elle décrit un fonctionnement possible du texte théâtral, qui doit avoir trait à ce qui est visible sur scène, et dont les didascalies ont demandé (du moins jusqu'aux innovations du XX^{e} siècle) la même objectivité et précision pour permettre l'adaptation de l'écrit à la scène[3]. Ce qui fait défaut au scénario pour être un genre littéraire, d'après les critiques, ce serait l'autonomie : « Le scénario est le point de départ de travail du film, mais n'est pas en soi un "objet artistique". Il n'aura pas d'existence propre[4] ». « Structure tendant à être une autre structure », d'après Pasolini[5], le scénario oscillerait entre la « maquette[6] » et le document de travail, et n'aurait pas la perfection constitutive d'un objet artistique qui existe en soi. Il serait ce brouillon, cette trace d'un processus artistique dont le produit fini serait le film. Voué à disparaître après la réalisation, le scénario revêtirait des traits techniques qui le rendent lisible seulement pour les professionnels du tournage. Même lorsqu'il fait l'objet d'une publication, sa dépendance voire son absence de valeur est soulignée, comme on peut le constater chez Robbe-Grillet :

> Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description : ce que serait, pour un opéra, par exemple, le livret, accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu etc[7].

Cette comparaison avec la partition et le livret trahit l'évidence : le scénario et le texte de théâtre ont un statut équivalent, qui les place dans un rapport de dépendance face à une représentation qui doit les actualiser. Le scénario serait dans cette perspective un genre aussi peu littéraire que l'est le livret de théâtre et pourrait de fait acquérir la même valeur que celui-ci. Le cas de *César* dans le corpus pagnolien est significatif de la position de Pagnol qui considère le scénario à égalité en terme de valeur avec la pièce de théâtre. En effet, le scénario de *César* donne lieu à de multiples éditions, là où la pièce de théâtre, adaptée à partir du film, n'est publiée qu'une fois de façon

confidentielle dans la revue *Réalités*. On aurait pu croire qu'une fois la version théâtrale publiée, elle serait la version de référence pour les éditions à venir, respectant par là la hiérarchie institutionnelle entre pièce et scénario. Ce n'est pourtant pas le cas et Pagnol assigne au scénario de *César* une supériorité parce qu'il est l'œuvre originale. Autant dire que le scénario ou la pièce ne valent ni plus ni moins l'un que l'autre et que seule l'antériorité est un critère pour hiérarchiser les différentes versions d'un même texte[8]. Si Francis Vanoye admet que « dès que l'on tente de cerner une éventuelle spécificité entre les dialogues de théâtre et de cinéma, elle échappe[9] », il tente d'en établir une en proposant le critère de la continuité et de la discontinuité. Ce sont ces critères qui avaient, remarquons-le, déterminé la réception de la pièce *César* jouée aux Variétés en 1946 : la discontinuité cinématographique envahissait la scène, vouée à la continuité. Mais les critiques qui proposent ce critère pour distinguer scénario et pièce de théâtre en admettent d'emblée les limites :

> Au théâtre, le dialogue, le texte, le tissu verbal se doivent d'assurer la continuité. La parole souveraine crée la diégèse. Contraint d'être toujours dramatique, le théâtre est continûment dialogué. Au cinéma, la continuité est assurée par montage audio-visuel, l'interaction du visuel et du verbal, l'implication de l'image et du dialogue. Mais on sait bien que la discontinuité peut travailler l'écriture dramaturgique, comme d'ailleurs la mise en scène théâtrale[10].

De même, Jean-Paul Torok convient que le découpage en scènes rapproche les unités théâtrales et cinématographiques :

> Il apparaît ainsi que la scène n'est qu'un segment autonome parmi d'autres, même si c'est le plus répandu. Sa définition est identique à celle de la scène de théâtre : une action autonome se déroulant dans le même décor et en temps continu. […] Ce n'est qu'à partir du moment où la représentation théâtrale se libère de la règle des trois unités et où l'acte éclate en tableaux correspondant à un changement de décor et à une saute de temps que la définition de la scène théâtrale tend à se rapprocher de celle de la scène cinématographique[11].

Les distinctions entre les deux genres ne tiennent que si l'on en reste à une dramaturgie classique qui fait du théâtre un art déclamatoire, reposant sur une unité de lieu et de temps, et une prééminence de la langue littéraire. Dès lors que l'on confronte le scénario à une conception dramatique moderne, les démarcations ne tiennent plus. Par exemple, le propos de Jean-Paul Torok repose sur une conception logocentrée du théâtre :

> La vérité, Jacques Feyder, ce grand cinéaste narratif, la détenait lorsqu'il

> disait : « au théâtre la situation est créée par les mots ; au cinéma, les mots doivent surgir de la situation ».[…] Un écrivain de théâtre peut écrire une réplique sans se soucier de savoir si l'acteur la dira assis, debout ou en train de marcher, de face ou de dos, et pourtant le sens ne sera pas le mêame. Le scénariste, lui, détermine le jeu physique de son personnage, sa position dans le décor et par rapport aux autres personnages, parce que ce sont autant d'éléments signifiants qui peuvent renforcer la signification du dialogue, et même parfois la contredire[12].

Ces propos ignorent complètement l'importance de l'espace scénique, qui lui aussi détermine, modifie et contredit le sens du dialogue. Pour s'octroyer une indépendance vis-à-vis du médium littéraire, les critiques cinématographiques feignent de ne pas prendre en compte la libération du théâtre face au texte. La visualisation est partie prenante du processus d'écriture au théâtre et au cinéma, puisque l'écrit dans les deux cas va être performé dans un espace déterminé. André Helbo[13], de même, pense que le texte et la représentation doivent se penser dans une stricte égalité, dans une synchronie, ce qui s'opposerait à l'assujettissement du scénario au film. D'après lui, alors que le scénario se situe dans une antériorité qui permet la réalisation du film, le texte de théâtre n'est pas voué à s'effacer mais possède une existence autonome au-delà de la représentation. Il ajoute que le scénario propose une traduction, une réalisation une fois pour toutes dans un film, là où la pièce de théâtre se performe dans plusieurs spectacles éphémères, que le spectateur peut voir de différents endroits dans la salle de spectacle. S'il y a un tel décalage en terme d'autonomie entre scénario et pièce de théâtre, cela relève moins d'une différence de nature que d'intégration dans le canon littéraire. Michel Marié et Francis Vanoye soutiennent dans le même sens que « les différences essentielles résident dans le faible degré d'existence institutionnelle du dialogue filmique écrit[14] ». D'autre part les différences de réalisation (film et représentation) n'ont pas d'inférence particulière sur leurs traces écrites, le scénario et la pièce. Un même scénario peut être l'objet de plusieurs réalisations, faisant du « *remake* » une voie pour sortir le scénario de ce seul statut de brouillon d'une œuvre. La lecture du scénario comme de la pièce de théâtre implique une représentation imaginaire du film comme de la performance à venir. Nous retrouvons dans ces lignes de Jean-Claude Carrière et de Pascal Bonitzer la description de cette posture paradoxale propre au lecteur de scénario et de théâtre, confronté à des textes troués :

> Il faut apprendre à voir et à entendre le film à travers cette chose écrite, même au risque de se tromper, de voir un autre film. Il ne faut pas lire un scénario mais en le lisant le voir déjà sous une autre forme[15].

Proches à la fois dans l'élaboration scripturale, dans la présentation livresque qui fait alterner dialogue et didascalie, dans le mode de lecture, dans le statut qui en font des textes tournés vers une réalisation potentielle, le scénario et le texte de théâtre sont deux genres jumeaux, qui se confrontent de façon similaire aux frontières de la

littérature. Ce serait ainsi la proximité des usages d'un texte plus que des critères formels qui déterminent l'appartenance générique. Et l'on pourrait souscrire ainsi à la réflexion de Jacqueline Van Nypelseer : « le scénario n'est guère qu'une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre, lui aussi à la fois outil et livre[16] ».

Qu'est-ce que Marcel Pagnol publie ? Quelques éléments pour la définition du scénario comme genre

> Je tiens compte de toutes les possibilités que m'offre la technique cinématographique. Mais cela ne m'empêche pas de bâtir l'action aussi solidement que je le ferais au théâtre et d'écrire le dialogue d'un bout à l'autre comme je le ferais s'il était appelé à être dit en scène. D'ailleurs, où est la différence ? Ne dit-on pas le texte au cinéma comme au théâtre ? […] Lorsque j'ai transposé Fanny à l'écran, non seulement j'ai respecté tout le dialogue théâtral, mais encore j'ai été amené à ajouter du texte, beaucoup de texte[17].

Cette proximité entre des genres jumeaux nous conduit à poser la question suivante : que publie Marcel Pagnol ? Pense-t-il proposer une forme de pièce de théâtre qui au lieu d'être mise en scène sera réalisée, ou marque-t-il une distinction générique lorsqu'il s'agit des textes de ses films ? Les pratiques scénaristiques font que des textes très divers – une nouvelle, comme chez Rohmer, une continuité dialoguée, un découpage technique – peuvent être communément appelés scénarios. Pagnol publie essentiellement des continuités dialoguées, dont les didascalies ne font presque jamais de place au découpage technique. Le seul découpage technique d'un film de Marcel Pagnol disponible à la lecture n'est pas de sa main, mais a été reconstitué *a posteriori* après visionnage du film par la revue *L'Avant-scène*[18] : cela concerne le film *Le Schpountz*. Dans les scénarios définitifs publiés par Marcel Pagnol, seuls deux textes recourent, de façon épisodique, à des termes cinématographiques, comme « générique », « fondu enchaîné », « gros plan » : ce sont *La Belle Meunière* et *La Fille du Puisatier*. Toutes les autres éditions de films ne présentent aucun détail concernant les champs, les enchaînements entre les scènes, les mouvements de caméra *etc*. Pour autant, le critère des données techniques n'est pas au fondement de la définition du genre du scénario :

> Notons que nous excluons le découpage technique, dont la rédaction incombe au metteur en scène et non au scénariste. Contrairement à ce qui est écrit dans de nombreux ouvrages, le découpage ne représente pas le dernier stade du scénario avant le tournage mais constitue la première opération de réalisation proprement dite[19].

Si l'absence de données techniques pourrait alimenter les accusations qualifiant Pagnol de cinéaste incompétent, elle peut être surtout révélatrice de l'importance du plein air dans le tournage. Le plein air exclut de prévoir à l'avance le découpage, qui se décide en fonction des données du terrain[20].

La question de la retranscription *a posteriori* du dialogue dessine une limite générique au scénario, ou du moins établit un degré d'authenticité. Isabelle Raynauld est formelle : « Une transcription écrite après coup à partir du film n'est pas un scénario[21] ». Il faut que le scénario soit le document authentique qui précède le tournage. Or, les écarts entre les diverses éditions des scénarios mettent en évidence que Pagnol, peu soucieux d'un tel critère, réécrit ces textes et en propose des améliorations à chaque nouvelle édition. Ces modifications, loin de rétablir des écarts entre le scénario initial et le texte tourné, cherchent à proposer un nouveau film à venir. Aussi, les réécritures scénaristiques sont parallèles aux phénomènes de réalisations répétées, comme *Topaze*, tourné en 1936 puis en 1951. Claude Gauteur a raison d'écrire que « les films (« qu'on peut lire ») de Marcel Pagnol ne vont pas, parfois, sans poser quelques problèmes aux exégètes[22] ». Pour autant, l'exemple de *Manon des sources* publié en livre dès le tournage, et dans les mains des acteurs dès 1952, montre combien Pagnol édite le travail préparatoire du film et ne l'adapte pas pour coller au découpage du film. Dès lors, avec l'édition du film, on accède à la genèse de la réalisation, qui « relève de la critique génétique, un peu comme celle des "avant textes" pour la littérature[23] ». Poser comme critère limite du genre l'antériorité revient de nouveau à discréditer l'autonomie du scénario et à en faire un sous-genre, un brouillon, dont l'intérêt serait strictement génétique. Robbe-Grillet y voyait un laboratoire génétique qui permet de « suivre avec un œil critique l'évolution génératrice d'un film[24] ». Pagnol est loin de vouloir cantonner le scénario au statut de brouillon génétique. Pourquoi, s'il s'agissait de rendre compte d'un processus de réalisation, publierait-il *La Prière aux étoiles*, film dont la pellicule a été détruite, ou *Premier Amour*, film qui n'a jamais été réalisé ? Outre la fascination qu'exercent ces textes tournés vers une absence, exhibant leurs manques et leurs échecs, ces scénarios fantômes désignent la possibilité du genre d'acquérir une autonomie, de valoir en eux-mêmes, en dépit de cet à venir qui ne s'est pas réalisé. Le statut de genre littéraire est accordé lorsque celui-ci ne se destine pas à un tournage et n'appelle que la lecture. Ainsi, Michel Collomb évoque ce projet de Robert Desnos, symptomatique d'une accession du scénario au genre littéraire :

> Cette même nostalgie est sensible dans le scénario que Robert Desnos avait remis aux Cahiers du mois à titre de participation à un numéro spécial consacré au scénario littéraire. Le projet des animateurs de cette revue, André et François Berge, était de promouvoir le scénario en tant que nouveau genre littéraire. [...] Les six scénarios publiés dans la revue n'avaient nullement été écrits en vue d'un tournage. Ils se voulaient des textes littéraires, qui dépassant le stade du simple canevas s'efforçaient d'atteindre à l'efficacité narrative du cinéma[25].

Il est d'ores et déjà évident que la publication du scénario représente un enjeu de légitimation médiatique, qui l'apparente à la pièce de théâtre et le fait gagner en autonomie et en valeur. Loin de chercher à différencier génériquement le scénario de la pièce, Pagnol s'est évertué à aller vers l'indistinction des deux genres. Forme instable, dont la spécificité est remise en question par les cinéastes, le scénario se définit *a minima* comme une histoire filmable[26].

« Faire entrer le cinéma dans la littérature » ou faire du scénario un genre littéraire

Pour Pagnol, faire du scénario un genre littéraire consiste avant tout à l'introduire dans le monde littéraire, par l'édition, par la revue, par la reconnaissance d'institutions littéraires. La publication des scénarios entre dans une stratégie auctoriale qui consiste à conférer une légitimité au médium cinématographique en le rapprochant de la littérature. L'édition, les revendications de l'auctorialité du cinéaste, l'entrée à l'Académie, les participations à des comités littéraires du cinéma, la fondation de la revue *Les Cahiers du film* sont autant de gestes qui participent de ce projet : « faire entrer le cinéma dans la littérature ». Cette expression de Pagnol est l'une des lignes de force de sa doctrine cinématographique, qui le distingue et en fait un des premiers auteurs du cinéma :

> En somme, on peut admettre que les producteurs, depuis deux ans, ont essayé de faire entrer la littérature dans le cinéma : leur réussite, de ce côté, n'est pas contestable. Ce qu'il faudrait faire, maintenant, ce serait écrire directement un film. Un film dont l'histoire eût une valeur humaine, une valeur dramatique, une valeur picturale. Un film dont le texte eût une valeur littéraire et dont on pourrait citer une scène dans un manuel de morceaux choisis. Celui qui le premier écrira un tel film, son nom restera dans l'histoire de notre temps parce qu'il aura fait entrer le cinéma dans la littérature[27].

Pagnol est conscient de l'importance symbolique du livre et de l'écriture pour donner un statut artistique au scénario et par extension au film. Nul doute qu'il cherche à être ce pionnier qui entre dans l'histoire littéraire et cinématographique par la publication de ses scénarios. Jean Félix dans *Le Film Sonore* qualifie Pagnol de « précurseur », qui « inaugure une ère nouvelle dans l'art cinématographique […] : l'avènement du vrai intellectuel au cinéma[28] ». Albert Thibaudet, plus sceptique, commentant la publication de *Merlusse*, déclare que « l'heure du cinéma littéraire n'a pas encore sonné[29] ».

Pour autant, à l'heure des bilans, habilités par un regard rétrospectif, les historiens du cinéma ne manquent pas de souligner l'innovation de Pagnol, qui mérite d'entrer dans l'histoire du cinéma à ce titre. Ces éditions transforment un genre marginal en succès de librairie :

> On peut citer comme unique dans l'histoire du cinéma le fait que, sur un plan littéraire, Pagnol ait obtenu avec le texte d'un scénario un succès populaire équivalent à celui d'un roman ou d'une pièce. […] Pagnol fut ainsi le premier – et sans doute le seul – cinéaste au monde à publier lui-même ses scénarios. Cinquante ans plus tard, ces mêmes textes, ainsi que beaucoup d'autres, se vendent toujours en librairie sous forme de livre de poche. Avoir donné un statut littéraire durable à des scénarios de films que les lecteurs achètent au même titre que des romans ou des pièces de théâtre participe aussi à ce qu'a d'absolument unique le destin de Pagnol comme cinéaste[30].

« Donne[r] un statut », voilà la gageure que se propose Marcel Pagnol, qui cherche à institutionnaliser le texte d'un film. Il le répète lors de plusieurs entretiens avec des journalistes :

> Ce que je veux – et c'est ce que j'ai déjà essayé depuis Le Gendre de M. Poirier – c'est introduire la littérature dans le cinéma. Avant tout, il faut un texte écrit. Ensuite, mon ambition serait d'introduire le cinéma dans la littérature. Je suis sûr que j'écrirai un jour un livre, un roman qui sera sans qu'une virgule en soit changée un scénario, un découpage de film. Et je voudrais avec ce roman – formule de demain – obtenir un prix littéraire[31].

Quelle que soit la forme générique que choisit le scénario, roman, dialogue, découpage, le livre des films de Pagnol a pour ambition d'entrer au palmarès de la littérature. Ne souscrivant pas à une pensée essentialiste du genre littéraire, Pagnol conçoit de façon pragmatique le genre littéraire comme une pratique. L'enjeu est bien toujours d'obtenir pour ce texte déconsidéré un prestige et une reconnaissance institutionnels. Le cinéaste confie également à George Berni :

> Tous mes films seront désormais édités en librairie, déclara Pagnol en 1935. Il ajoutera, en ne plaisantant qu'à demi : bien que je ne brigue aucun honneur, je ne serais pas fâché d'obtenir pour le texte d'un film, un prix de l'Académie Française. Cela marquerait d'emblée l'entrée du cinéma dans la littérature[32].

Sans avoir reçu de prix littéraire de l'Académie pour ses films, il a été élu à l'un de ses sièges, réalisant ainsi symboliquement l'institutionnalisation de la figure de l'auteur de films et de scénarios. Son geste est proprement symbolique lorsque le jour de son élection à l'Académie Française, il décide de faire entrer pour la première fois l'appareil cinématographique dans le temple de la consécration de la littérature et de la langue françaises. Filmer son entrée à l'Académie revient ainsi à dater l'entrée du cinéma dans la littérature. Michel Aubriant analyse de même l'entrée du premier cinéaste à l'Académie :

> Mais en la personne d'un jeune homme de quarante ans, bohème et désinvolte, le cinéma, pour la première fois, recevait comme des lettres de noblesse. Dorénavant, il ne serait plus déshonorant, pour l'écrivain soucieux de sa gloire, d'écrire des films, puisque cela risquait d'ouvrir les portes de l'Académie. En la personne de M. Marcel Pagnol, le film entrait dans les manuels de littérature, sur le même pied que l'oraison funèbre, la tragédie en cinq actes et le sonnet, l'épopée et les autres genres reconnus. […] Il était recommandé d'écrire des films ; selon son humeur, comme l'on écrit un roman. […] Le film se mettait à vivre dès que la dernière ligne du découpage et des dialogues avait été écrite. Le reste n'était plus que formalité. Comme il existe un théâtre qui se lit, on pouvait imaginer une cinémathèque composée de films qui n'auraient jamais connu la caméra. […] Le film perdait de sa valeur unique. Il n'était plus que certaine manière, pas meilleure, pas plus mauvaise qu'une autre, de représenter un sujet. […] Ce qu'il pouvait y avoir d'insolite, en 1947, à ne voir dans le film qu'une nouvelle forme littéraire, aujourd'hui ne surprend plus[33].»

Outre la mise en scène ménagée par les projecteurs et les *sunlights* sous la Coupole, Marcel Pagnol prononce le terme de « cinémathèque » dans son *Discours de réception*[34], réaffirmant discrètement qu'il ne se présente pas seulement à l'immortalité comme dramaturge mais comme le premier homme qui a alimenté une bibliothèque du cinéma. À côté des symboles dramatiques, l'épée de l'immortel exhibe l'identité de cinéaste de son propriétaire : elle comporte sur la fusée une pellicule de film et en dessous de la garde une croix de Malte, rappelant la forme d'une pièce que comportaient les premières caméras. Cette intronisation est le résultat de nombreuses démarches qui tendent vers la « littérarisation » ou l'institutionnalisation du cinéma. Les liens que Pagnol essaie de tisser entre le monde littéraire et cinématographique contribuent à donner leurs lettres de noblesse au scénario comme genre dramatique. De même, la fondation de la revue *Les Cahiers du film*, « dont la prétention est d'être à la fois cinématographique et littéraire[35] », vise à inscrire le médium cinématographique dans les us et coutumes de la littérature, qui se commente et s'élabore dans les pages des revues. Marcel Pagnol confie à Roger Régent le programme de cette revue de doctrine :

> En tête de notre programme est écrit ceci : le texte avant tout. On a jusqu'à présent fait trop bon marché de l'auteur : nous voulons le réhabiliter et fonder toute une école nouvelle et dont les principes même seront énoncés et défendus dans une revue cinématographique mensuelle que je fonderai bientôt[36].

Le texte de Charles Fasquelle, dans le premier numéro de la revue, fait plus que promouvoir le dialogue scénaristique et présente le film comme un support médiatique, qui propose une nouvelle impression, un nouveau mode de conservation, une nouvelle édition du texte littéraire. Cette réduction du film au médium, qui en fait une simple

technique d'enregistrement, est sans doute la théorie qui va le plus loin dans le rapprochement du littéraire et du cinéma, l'inscrivant dans la production éditoriale du livre et non du cinéma.

> L'édition, c'est-à-dire la présentation au public d'une œuvre littéraire, ne doit plus se borner à la simple transformation d'un manuscrit en un livre. Le manuscrit, du reste, ne mérite plus son nom. La plupart des écrivains publient d'abord leur œuvre dans un journal, un hebdomadaire ou une revue. La publication en livre est surtout pour l'auteur, le moyen de livrer dans sa forme la plus définitive son œuvre ; sans plus avoir à se soucier de la clientèle de la revue ou des nécessités du nombre de lignes et de divisions de chapitres. C'est pourquoi du reste, le livre représente pour l'écrivain le moyen d'expression qui lui permet de s'approcher le plus possible de la perfection de son art littéraire.
> Lorsque l'auteur et l'éditeur ont obtenu pour un roman, en plus de l'édition courante, une édition de luxe, une édition populaire et quelques traductions, ils considèrent que l'œuvre a été exploitée à fond. C'est à ce moment-là, au contraire, que l'éditeur doit poursuivre son effort, et puisqu'il est admis que le film est l'imprimerie du théâtre, il est normal que l'éditeur imprimeur du livre s'intéresse à cette nouvelle édition[37].

Dans cette perspective, le film, devenu produit dérivé du livre, tend à être un objet dévalorisé : il n'est pas premier dans la création – contrairement au scénario – il ne vise qu'à la diffusion massive d'une œuvre. Cette théorie assimile le film à l'impression d'une écriture scénaristique, plaçant le texte au centre de la création cinématographique, à la fois origine et finalité du film (diffuser le texte écrit). On voit combien cette théorie – très polémique – inverse la hiérarchie entre le film et le scénario, et fait de la réalisation non le geste d'achèvement d'une œuvre, mais l'exécution d'une œuvre qui est déjà finie. La sacralisation artistique ne se porte pas sur la mise en scène du film mais sur l'écriture scénaristique d'un écrivain. Cette hiérarchie entre scénario et film se fonde sur le modèle du théâtre dans sa conception classique, qui fait de la pièce un objet fini dont la mise en scène n'est qu'une actualisation. Ce faisant, Pagnol éprouve les limites et les contradictions de sa doctrine, quand pour le théâtre, il admet l'importance de l'exécution scénique.

Si la publication des scénarios est un enjeu primordial, c'est pour prouver d'une part, que le texte est, non pas un brouillon, mais une œuvre aboutie, d'autre part, que le cinéaste produit une œuvre de qualité. Le titre que le cinéaste a donné à sa collection, « Les films que l'on peut lire », souligne que la possibilité de lecture ajoute à leur qualité. Contre ces films illisibles, les films de Pagnol sont des élus, ayant la capacité d'entrer dans la noble bibliothèque. Ces textes publiés lui permettent d'asseoir sa posture de cinéaste-auteur. Émile Vuillermoz, commentant sa lecture de *La Femme du boulanger* et le titre de la collection, souligne combien le livre se fait le gage d'un cinéma de qualité :

> Ce principe étant admis, je déclare hautement que la lecture du livre de cent cinquante pages qui contient le dialogue tiré par Marcel Pagnol de la nouvelle de Jean Giono est un véritable régal. Ce texte est publié dans une collection intitulée « les films que l'on peut lire ». Cette étiquette est tout un programme et situe parfaitement la question. À partir de l'instant où l'on nous propose de lire un film au lieu de le regarder, il n'y a plus d'entente possible entre écrivains et cinéastes. Mais je suis parfaitement d'accord avec l'éditeur de cette brochure lorsqu'il déclare que La Femme du boulanger est un film que l'on peut lire. J'ajouterai même que c'est un film qu'on doit lire, car ce texte est, d'un bout à l'autre, d'une très haute qualité[38].

L'étude des différentes éditions des films met en évidence que Marcel Pagnol joue sur la proximité avec le dialogue de théâtre. Si dans la première édition (aux « Éditions Marcel Pagnol »), le médium filmique reste présent par l'inclusion d'images notamment, la seconde aux Éditions Fasquelle joue sur le trouble générique. La suppression du sous-titre « film » d'une édition à l'autre est significative à cet égard et invite à une labilité des réalisations qui peuvent se faire sur scène ou à l'écran. Cette fluidité médiatique rappelle les pratiques génériques de Marguerite Duras, qui sous-titre *India Song* « texte-théâtre-film », niant les frontières génériques. Mais là où Duras exhibe l'hybridité, Pagnol la dissimule. Le brouillage se pose comme critère d'une modernité esthétique, dont Marcel Pagnol participe. Fasquelle supprime également les photographies du film, que l'on trouvait précédemment en guise d'illustrations au texte. Avec ces illustrations, les Éditions Marcel Pagnol ne proposaient pas un véritable aperçu de la bande-image. Il est notable qu'elles ne suivaient pas la progression du film, et qu'elles échouaient à illustrer véritablement le texte. Souvent décalées par rapport au dialogue, ces images légendées par une réplique référaient à une scène lue bien antérieurement. La légende n'était pas fidèle à la photographie proposée. Autant d'indices qui mettent en évidence que l'image ne se proposait pas du tout comme une possibilité de lecture alternative. Sans cohérence ni correspondance avec le film, l'image ne constituait qu'un aperçu assez erroné de l'œuvre filmée. Dès les Éditions Marcel Pagnol, c'est la lettre qui prévaut sur l'image, et qui dit la conjuration du cinématographe dans la version publiée. L'édition Fasquelle indique clairement le statut dramatique des textes publiés. En quatrième de couverture, nous lisons « choix de pièces », dans lequel nous trouvons : *Angèle*, *Merlusse – Cigalon*, *César*, *La Fille du Puisatier*, *Le Schpountz* et *Regain*. D'autre part, ces « pièces de théâtre » cohabitent sur cette quatrième de couverture avec celles d'Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck, Octave Mirbeau ou Sacha Guitry. Ce choix éditorial indique combien Marcel Pagnol entend légitimer l'art cinématographique en le faisant entrer dans une maison d'édition historique mais aussi en le rapprochant de l'art théâtral. Le processus éditorial qui « théâtralise » peut ainsi être lu comme une tentative d'éliminer ce qui est proprement « mineur ». L'édition ferait oublier combien il s'agit d'un art dépendant de la technique, d'un art pourrait-on dire d'exécution, puisqu'il « réalise » une écriture. L'édition ferait ressortir davantage le « dramatique » qui ennoblit le cinématographe, en l'inscrivant dans un art quasi intemporel, éloigné des contingences matérielles.

Pagnol donne la première édition d'un scénario original avec *Merlusse* en 1935 dans la revue théâtrale *La Petite Illustration*. Cette publication doit représenter un événement historique qui consacre le scénario comme genre littéraire à part entière. À l'occasion de cette parution, un article de Robert de Beauplan accompagne le texte :

> Le présent fascicule de La Petite Illustration comporte une innovation remarquable : pour la première fois est publié, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, le texte intégral d'un film parlant. […] Au temps du film muet, La Petite Illustration avait consacré un certain nombre de ses numéros à des productions cinématographiques. Le jour où un texte parlé s'est ajouté au déroulement des images, il est devenu impossible sans trahir un film, d'en reproduire seulement l'aspect visuel. […] Mais une autre difficulté alors a surgi. Dans la plupart des cas ce dialogue était élémentaire, schématique ou d'une valeur littéraire manifestement insuffisante pour mériter qu'on en fît cas. Il tenait lieu, à peu près, des anciens sous-titres dont le film muet ponctuait son développement. […] Cette réinvention du théâtre par le film parlant, c'est ce que M. Marcel Pagnol a voulu tenter. Sans préjuger du film lui-même, qu'ils auront d'autant plus envie d'aller voir qu'ils en auront eu la connaissance anticipée, ils pourront constater que le texte de M. Pagnol est comparable pour sa qualité à celui de ses meilleures pièces et que cette simple histoire où l'émotion se mêle à l'humour, au pittoresque et au mouvement est en tous points digne de l'auteur auquel on doit l'inoubliable premier acte de Topaze qui se passait, lui aussi, parmi les enfants d'une institution scolaire[39].

La Petite Illustration met en scène le caractère pionnier de cette publication, qui marquerait l'avènement du scénario comme genre littéraire. La présentation et le choix d'une revue théâtrale soulignent le parti pris de donner la même forme générique qu'une pièce de théâtre. D'autre part, la décision de faire paraître le texte avant la sortie du film en salle se veut symbolique de l'antériorité et de l'indépendance du texte scénaristique face à la réalisation cinématographique. La stratégie auctoriale de Marcel Pagnol fait système : s'adonnant à un nouveau genre littéraire, il pousse les journalistes à pratiquer eux aussi un genre inédit, le compte-rendu de lecture de scénario, inscrivant subtilement le scénario dans les usages littéraires. René Bizet propose ainsi son compte-rendu de lecture :

> Voici un petit événement à la fois littéraire et cinématographique. Pour la première fois, dans L'Illustration théâtrale, paraît le texte d'un film : Merlusse ; il est signé Marcel Pagnol. L'auteur de Marius a pris l'excellente précaution de ne pas nous donner un découpage du travail, mais une véritable pièce, fidèle en cela d'ailleurs à son esthétique personnelle dont on sait qu'il applique les règles avec rigueur. […] Nous ne la raconterons pas pour ne pas gâter le plaisir de ceux qui verront la présentation prochaine du

> film. […] On a pris un grand plaisir à cette lecture de Merlusse. Nous ne préjugeons pas de celui que nous aurons à la vue des images. Mais félicitons Marcel Pagnol, dans un temps où l'on bâcle tant de scenarii et où la plupart semblent avoir été faits sans souci de la composition, ni du style, de nous en donner un qui se présente comme un beau conte[40].

Le film comme le scénario de Pagnol se distinguent nettement de la production courante par ce parti-pris littéraire, et engagent le cinéaste sur les voies des honneurs et de la reconnaissance. Maurice Bardèche donne lui aussi un commentaire intéressant du texte du film :

> La Petite Illustration, qui ne se pique pas d'être à l'avant-garde, vient pourtant d'offrir à son public la primeur d'une expérience ingénieuse : elle a en effet publié un « dialogue pour film » de M. Marcel Pagnol. Ce n'est pas du théâtre, ce n'est pas un scénario, c'est un genre nouveau sorti tout armé comme Minerve du cerveau de son créateur, un genre littéraire comme le sonnet, le poème épique et la lettre aux sels Kruschen. […] Il en vint à cette conclusion qu'on devait écrire pour le cinéma comme on écrit pour le théâtre, et créer, avant toute réalisation du film, un texte scénique qui emprunterait au théâtre l'art du dialogue et au cinéma les facilités du mouvement. On obtiendrait ainsi des œuvres courtes écrites comme une pièce de théâtre mais disposant de la mobilité du roman. […] Seulement ce genre amphibie qui tient du roman ou plus exactement de la nouvelle par sa maniabilité et du théâtre par sa présentation, n'échappe pas au reproche de sacrifier à l'apparence littéraire et à l'apparence seulement[41].

Le journaliste, s'il conteste la valeur littéraire du texte qui n'est qu'une « historiette », remarque l'innovation que revêt une telle démarche, qualifiée tour à tour d'avant-garde et d'expérience. Surtout, Bardèche relève l'hybridité d'un tel genre, entre le roman et le théâtre. Cette pratique amphibie des genres et des médias concentre les intentions modernistes de Marcel Pagnol.

Ainsi, la démarche pagnolienne, qui consiste à théâtraliser et à donner une forme littéraire au cinéma, est pionnière. Contrairement à ce que prétend Michel Aubriant, l'assimilation du scénario à un genre littéraire est loin d'aller de soi. Malgré les multiples possibilités de passage d'une sphère à l'autre, la relation entre cinéma et littérature reste habituellement de l'ordre de l'adaptation, présupposant deux modalités distinctes d'écriture. Marcel Pagnol martèle dans ses interviews l'identité entre l'écriture dramatique et cinématographique, ce qui ramène *in fine* le film en territoire littéraire au même titre que le théâtre. Le cinéaste calque les modes de réception du théâtre et du cinéma, genres qui peuvent être à la fois vus sur scène et à l'écran, lus dans un fauteuil,

commentés dans des comptes-rendus journalistiques, publiés en revue. Les auteurs de la cinémathèque française comme les dramaturges peuvent être élus au rang des Immortels. Le livre de cinéma est un enjeu symbolique pour faire du réalisateur et scénariste un auteur, qui garantit une légitimité artistique à la fois à son film et à son scénario. Dissimulant les traits distinctifs qui pourraient séparer l'écriture scénaristique et dramatique, Pagnol rend invisibles les démarcations génériques et brouillent les frontières, au point que ces textes deviennent des histoires disponibles aussi bien pour la scène que pour l'écran.

(CELLF 19e-20e, Paris IV)

Notes et références

[1] Roger Régent, « Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire », *Candide, grand hebdomadaire parisien et littéraire*, n° 500, 12 octobre 1933, p. 15.

[2] Anne Huet, *Le Scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2005, p. 13.

[3] Voir Frédérique Toudoire-Surlapierre « « Regarder l'impossible » : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^{e} siècle », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^{e} siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 17. Elle parle notamment d' « un certain mode d'écriture » de la didascalie.

[4] Anne Huet, *op. cit.*, p. 13.

[5] Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Editions Payot, 1976, p. 36-46

[6] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 13.

[7] Robbe-Grillet, « Préface de *L'Immortelle* », dans *L'Immortelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 7.

[8] Le cycle romanesque *L'Eau des collines* qui novellise le film *Manon des sources* prend le pas sur l'édition du scénario, qui n'est que peu réédité. Ce n'est pas à cause de la supériorité générique du roman face au scénario, mais parce que le roman reconstitue l'intégralité de la fable, là où le film et le scénario, pour des raisons de longueur, ne l'ont pas permis.

[9] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 177.

[10] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 179.

[11] Jean-Paul Torok, *Le Scénario, histoire, théorie, pratique*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1986, p. 141.

[12] Jean-Paul Torok, *op. cit.*, p. 156-157.

[13] André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 98-99.

[14] Michel Marié et Francis Vanoye, « Comment parler la bouche pleine », *Communications : Enonciation et cinéma*, n°38, 1983, p. 52.

[15] Jean Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, La Femis, 1990, p. 36.

[16] Jacqueline Van Nypelseer, « La Littérature de scénario », *Cinémas : revue d'études cinématographiques /* Cinemas: Journal of Film Studies, vol. 2, n° 1, 1991, p. 93.

[17] Yvon Nody, « « Je ne fais que du théâtre » nous dit Marcel Pagnol », *Le Jour*, 23 février 1935, p. 6.

[18] « Spécial Pagnol. Le Schpountz. Cinéma », *L'Avant-Scène*, n° 105-106, juillet-septembre 1970, p. 10. Vis-à-vis du *Schpountz*, remarquons que notre texte est différent de l'édition du découpage original, puisque nous avons visionné, selon notre habitude, le film tel qu'il a été monté définitivement. En cours de texte, nous signalons les différences, ainsi que les coupures, pour que nos lecteurs apprécient mieux le travail du scénariste-dialoguiste-cinéaste. J-G P.

[19] Jean-Paul Torok, *op. cit.*, p. 98.

[20] C'est ce qu'expliquent Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 34-35 : « Naguère, quand tout le cinéma se faisait en studio et que le décorateur, le directeur de la photo et l'ensemble des techniciens pouvaient exécuter fidèlement tout ce qu'on leur demandait (ou presque), l'écriture du scénario offrait un aspect strictement technique, tout était découpé, souvent dessiné plan par plan avec des indications précises d'objectif, de durée de plan, de mouvements d'appareil etc. […] Le tournage en décors naturels, qui s'est généralisé avec la nouvelle vague (pour des raisons esthétiques et économiques) a fait évoluer l'écriture du scénario. On ne pourra pas repousser les murs, construire une chute d'eau : il faudra donc que le découpage et l'ensemble de la réalisation technique s'adaptent aux décors – et non le contraire. »

[21] Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario, le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin 2012, p. 17.

[22] Claude Gauteur, « À la recherche de Pagnol », *La Revue du cinéma/Image et son*, n° 275, juin-juillet 1969, p. 154.

[23] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 11.

[24] Robbe-Grillet, « Préface pour *Glissements progressifs du plaisir* », dans *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 9.

[25] Michel Collomb, *La Littérature art déco, sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 177.

[26] Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 7 : « Mais l'histoire semble montrer que le scénario a toujours connu la relative instabilité de forme et de fonction que nous observons aujourd'hui ».

[27] D'après une page manuscrite exposée à Aubagne, centre d'art des Pénitents noirs, lors de l'exposition « Marcel Pagnol de l'encrier au projecteur », du 2 octobre 2015 au 30 janvier 2016.

[28] Cité dans la Revue de presse des *Cahiers du Cinéma*, 19 janvier 1934

[29] Albert Thibaudet, « Cinéma et littérature » [1er février 1936], dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 1597.

[30] *Dictionnaire du Cinéma*, tome III, Paris, Les Films de Jacques Lourcelles (Robert Laffont), coll. « Bouquins », 1992, p. 224 -226 et p. 1332-1333.

[31] Roger Régent, « Marcel Pagnol expose un programme révolutionnaire », *Candide, grand hebdomadaire parisien et littéraire*, n° 500, 12 octobre 1933, p. 15.

[32] Georges Berni, *Merveilleux Pagnol: l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1993, p. 79 : Marcel Pagnol à Charles A. Rickard, Le Vingtième siècle, Bruxelles, 13 décembre 1935.

[33] Michel Aubriant, « Marcel Pagnol et les historiens de cinéma », *Paris-Théâtre*, n°115, décembre 1956, p. 9-10.

[34] Marcel Pagnol, *Discours de réception*, *op. cit.* : « Mais il est certain que les chefs-d'œuvre anciens prendront place, l'un après l'autre, dans la cinémathèque qui se complète chaque année : c'est grâce à cette forme nouvelle du théâtre d'ombres que l'œuvre de Maurice Donnay ne subira point l'éclipse fatale ».

[35] Anonyme, « Marcel Pagnol fonde une revue », *Comoedia*, 16 décembre 1933.

[36] Roger Régent, *op. cit.*, p. 15.

[37] Charles Fasquelle, « Le point de vue de l'éditeur », *Les Cahiers du film*, 15 décembre 1933, p. 9-10.

[38] Emile Vuillermoz, « *La Femme du boulanger* », *Le Temps*, 8 octobre 1938.

[39] Robert de Beauplan, « M. Marcel Pagnol et le cinéma parlant », *La Petite Illustration*,

1er juin 1935, n° 725, p. 31.

[40] René Bizet, « Le texte de *Merlusse* de Marcel Pagnol », *Le Jour*, 4 juin 1935.

[41] Maurice Bardèche, « Sur un film inédit de Marcel Pagnol », *1935*, 17 juillet 1935.