

Marcel Pagnol, du réalisateur d'un théâtre filmé au précurseur du néoréalisme : une relativisation de la notion de mineur

MARION BRUN,
UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Marcel Pagnol, auteur de part en part mineur, déploie toutes les acceptions, potentialités et formes de la minorité :

– Si l'on entend la minorité comme un critère essentiel, intrinsèque à l'œuvre et à sa valeur, il est clair que l'œuvre de Pagnol peut s'entendre comme mineure. Il a été maintes fois reproché à son cinéma d'être dépourvu de technique : les plans sont longs et fixes, à la manière du théâtre filmé dont on l'a accusé de participer. Ses films sont sous le signe du déséquilibre interne, comme *Manon des sources*, « film Mississipi » de quatre heures trente. Si l'on pense à la minorité comme manque, comme défaut interne à l'œuvre, Pagnol est à première vue représentatif de ce manque.

– Si l'on relativise la minorité, en ne la définissant non pas comme agissant à l'intérieur de l'œuvre, mais comme historique, là encore, Pagnol paraît emblématique de l'auteur mineur. En effet, dans ce sens, l'auteur mineur est celui qui est en retard sur son temps, en arrière-garde, ou qui est trop représentatif de son époque. Le défaut serait donc de ne pas avoir su appartenir à la juste temporalité. Le caractère nostalgique de son œuvre littéraire et cinématographique qui représente un espace rural fondé sur des valeurs archaïques le rattache idéologiquement et esthétiquement à un traditionalisme retardataire.

– La controversée définition de Deleuze et Guattari¹ de la littérature mineure – « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » – paraît aussi efficace pour définir l'œuvre de Pagnol. Ce dernier écrit en français, et non en occitan ou en provençal, pour faire entendre une minorité régionale. Même si l'œuvre de Pagnol ne s'inscrit pas entièrement dans un militantisme félibréen, il reste néanmoins attaché à la représentation idéaliste d'une communauté villageoise provençale.

Ces trois définitions préliminaires² sont encore inefficaces pour mettre en évidence combien l'œuvre de Pagnol fait résonner toutes les formes de minorités. Les acteurs principaux de son œuvre relèvent de la minorité intellectuelle que Kant a défini dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* comme émanant du peuple, des femmes et des enfants. Or, c'est une classe populaire qui parle sur la scène dramatique de Pagnol, avec l'accent qui met en évidence non pas seulement une appartenance régionale mais surtout une appartenance

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.

² Je m'inspire pour établir ces trois définitions préliminaires de l'article suivant : Paul-André Claudel, « Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire » dans Béatrice Rodríguez et Caroline Zekri dir., *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Michel Houdiard éditeur, 2012, p. 43-54.

sociologique : ce sont les classes plus populaires qui parlent avec l'accent à Marseille. Il exploite d'autre part le rôle mélodramatique de la femme déchue, qui est mise au centre de *Fanny*, *La Fille du Puisatier*, *Angèle*, *Nais*. Enfin, Pagnol participe de la littérature de jeunesse dans sa tétralogie autobiographique qui met en scène l'enfant Marcel. En bref, Marcel Pagnol fait intervenir les différentes figures du mineur. Mon étude portera sur le cinéma de Marcel Pagnol et s'attachera à mettre en évidence la relativisation de la notion de mineur. L'essentialisation du mineur comme manque ne tient pas. Ce n'est qu'en tant que représentation sociologique que cette notion reste valide. En effet, l'exemple de la réception contradictoire du cinéma de Pagnol est probant pour le montrer : il passe d'une réputation de réalisateur d'un théâtre filmé au statut de précurseur du néoréalisme.

Les trois formes d'une minorité cinématographique : la reproductibilité, l'hybridité et la technique

Le cinéma d'adaptation comme une industrialisation de son théâtre ?

La première réception de Marcel Pagnol en tant que cinéaste consiste d'abord à le ranger comme réalisateur mineur. Sa trahison du milieu théâtral est à l'origine d'une telle réception. Il se range au premier chef du côté du mineur, non pas parce qu'il ferait du mauvais cinéma, mais parce qu'il ferait un usage industriel du cinéma pour promouvoir son théâtre. C'est le premier chef d'accusation que l'on trouve dans la presse. Comme le souligne Claude Mauriac dans un article du *Figaro littéraire* : « Il ignore le cinéma en tant qu'art autonome et voit seulement en lui un moyen commode de mettre son théâtre en conserve³. » Le terme de « conserve » déplace le reproche : ce n'est pas seulement avoir trahi la pureté d'un art qui est dénoncé, mais de se faire commerçant, producteur mercantile de son art. Dans un article de la *Vie toulousaine* du 16 décembre 1933, cité par Pagnol lui-même dans la *Cinématurgie de Paris*, son art cinématographique est de nouveau comparé à la boîte de conserve : « La pièce est en conserve, livrable en boîte. Elle enrichira mieux le marchand⁴. » Cette comparaison brode sur la spécificité de l'art industriel cinématographique fondé sur la reproduction en série des pellicules. Pagnol est donc accusé de se tourner vers un art industriel marchand et de s'éloigner de la noblesse de l'art théâtral dont la répétition sur scène n'est pas une reproduction industrielle mais toujours une re-création originale. Il doublerait ses recettes théâtrales en faisant son « adaptation » au cinéma. Le cinéma, art industriel, du temps de la « reproductibilité », est suspecté d'être mineur ou du moins de pouvoir prendre des formes mineures, comme le serait l'« adaptation ». La minorité et la majorité se construisent autour de la tension bourdieusienne de l'économique et du symbolique. L'intérêt esthétique des films de Pagnol ne peut qu'être moindre n'ayant que le statut d'adaptation et donc de reproduction mercantile de son théâtre. On voit bien que la minoration de l'adaptation prend pour racine aussi un préjugé d'infériorité du jeune art cinématographique par rapport au littéraire : l'adaptation ne peut être qu'une traduction appauvrie de la littérature dont le seul mérite serait la fameuse « fidélité » au texte. C'est priver l'adaptation de son autonomie artistique, qui

³ Claude Mauriac, « Suite au mythe du metteur en scène : Marcel Pagnol », *Figaro littéraire*, 23 juin 1951, p. 12.

⁴ Marcel Pagnol, *Œuvres complètes*, t. II « cinéma », Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 53.

propose une réécriture singulière comme semble le revendiquer Pagnol dans cet interview⁵ de décembre 1930 dans *Le Journal*.

Le *Marius* du cinéma, ce sera autre chose que le *Marius* du théâtre – les murs de toile abattus, le décor changeant, l’horizon. Au début de *Marius*, du ciel. En bas, à huit cents mètres, tout Marseille ! Une carte géographique de la ville, de la mer. Puis on se rapproche, on survole, on distingue les rues, les quais, le port ! Ses fumées, ses halètements, ses sifflements, ses sirènes, ses appels, sa voix entière, immense, multiple, grondante. Le pont transbordeur, les grands bateaux qui viennent de l’autre côté de la terre, qui apportent dans leur mâture le reflet des tropiques et dans le cœur de leurs marins la nostalgie des îles lointaines, des cieux qui ont plus d’étoiles que les nôtres. Partout, du soleil, du soleil de Provence, du soleil comme il n’en fait qu’à Marseille ! On approche encore, c’est le vieux Port, et tout à coup, on entre dans le bar de la Marine, devant le comptoir de zinc de César. Tout le port, qui résume tout le monde, et dans le bar, entre les murs où sont peints les bateaux, Marius, prisonnier.

L’adaptation cinématographique est bien à lire comme la possibilité d’un affranchissement des limites spatiales de la scène, de relire à la lumière de la caméra l’opposition entre le destin de garçon de café et de marin, en rendant compte par l’image de la fermeture spatiale du bar contre l’immensité de l’horizon portuaire. C’est un exemple qui déjà répond aussi à un autre point de notre développement sur la question du théâtre filmé de Pagnol. On voit d’ores et déjà ici que l’accusation de faire du « théâtre filmé » se fissure par les affirmations de Pagnol qui non seulement offre une place à l’image pour traduire l’intériorité du personnage principal, mais cherche à distinguer le théâtre et le cinéma par la représentation de l’espace.

L’hybridité de son cinéma comme signe du mineur ?

Considéré comme dramaturge, Pagnol ne peut qu’ignorer les lois du cinéma. Il confond les deux genres en proposant un cinéma de la parole, rapprochant le cinéma du théâtre et ignorant ainsi la spécificité de l’art cinématographique, qui est l’image. Il souille la pureté d’un genre, en soignant le dialogue, au lieu de travailler l’image. Ce serait l’inadéquation générique qui est à l’origine de la réception de Pagnol comme auteur mineur. Cette réception se fonde sur une analyse des plans du cinéma de Pagnol qui constate :

- la multiplicité des plans fixes : la caméra ne bouge pas, comme lorsqu’elle enregistre une pièce de théâtre ;
- la multiplicité des plans-séquences longs, qui enregistrent la scène sur un seul et unique angle, en une seule prise pendant plusieurs minutes ;
- la prépondérance ? du plan moyen. Pagnol varie peu sur la grosseur des plans et adopte finalement la vue moyenne proche de celle du spectateur de théâtre.

Ces trois éléments mettent en évidence le souci moindre pour l’image, essence de l’art cinématographique. Une scène exemplaire de ce procédé de « théâtralisation » du cinéma est la scène finale de *Fanny*. La scène est le salon bourgeois de Fanny. Le plan restera centré sur ce salon, pris sous le même angle diagonal qui permet de voir la fenêtre et la porte. La scène se remplit par l’arrivée subite de Marius qui entre dans la pièce par la fenêtre, puis de César puis de Panisse par la porte. Ces entrées dans le champ de la caméra sont théâtrales et même

⁵ Cité par Brett Bowles, *Marcel Pagnol*, Manchester University Press, 2012, p. 66.

vaudevillesques, puisque mari et ancien amant sont réunis à l'improvisiste et pour le trouble des personnages dans un même espace. La minoration du genre cinématographique par le théâtre est doublée, pourrait-on dire, par la référence à un genre théâtral mineur, le vaudeville. Au contraire, la parole, d'essence théâtrale, est au cœur des recherches esthétiques de Pagnol. Le témoignage de Suzanne de Troye, chef monteuse des films de Marcel Pagnol et de Jean Renoir va dans ce sens :

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. Alors moi, j'étais sur le plateau, je disais : « Partez ! Coupez ! » Puis, dès que le plan était tourné, il sortait du camion et venait rectifier le jeu des comédiens⁶.

La polémique qui s'engage avec René Clair au sujet du cinéma et de la place de la parole par rapport à l'image témoigne là encore que la minoration du cinéma de Pagnol est l'hybridité générique qu'il défend. Dans *Cinéma d'hier et Cinéma d'aujourd'hui*, René Clair revient sur cette polémique et déclare : « Je n'étais d'accord avec Marcel Pagnol sur aucun point : ses conceptions m'apparaissaient comme "un horrible mélange" où le théâtre et le cinéma traînés dans une même fange étaient également meurtris⁷. » Le terme de « mélange » met bien en évidence que la minoration se fait toujours au nom d'une certaine pureté d'un genre. Moins explicitement, Jean Cocteau dans *Du cinématographe* relève aussi cette trahison du genre cinématographique de la part de Pagnol :

L'écriture d'un film n'est pas ce qui est écrit, c'est ce qui se voit. Un film de Marcel Pagnol est de son écriture. Un film de moi, même avec un metteur en scène que j'approuve et que j'aime, est un film traduit dans une autre langue⁸.

Cette polémique prend place dans le contexte de la rivalité entre le cinéma muet et le cinéma parlant. Ce contexte complique évidemment cette question de l'hybridité. En effet, quelle place doit-on faire à la parole ? Doit-on considérer le cinéma comme à son origine un art de l'image dont la parole n'est qu'un ajout inessentiel, une innovation technique, qui, si l'on transpose le débat dans le contexte contemporain, devrait être mise au même rang que la 3D, un ajout surnuméraire ? Doit-on au contraire penser que le cinéma devenu parlant change de nature en tant qu'art ? Dans cette polémique, Pagnol prend parti pour l'idée d'une transformation radicale de l'art cinématographique, qui change sa nature d'art de l'image pour devenir un art dramatique. Il refuse ainsi le statut qui restreint la parole à une fantaisie technique, mineure. C'est la majoration qu'il fait d'une innovation technique, l'ajout de la parole au cinéma, qui *in fine* est la source de sa minoration comme cinéaste. Le débat entre René Bizet et Marcel Pagnol résume assez bien que l'enjeu de l'hybridité prend sens dans le contexte de la mort du muet. Bizet affirme dans *L'Antenne* en janvier 1934 que « l'esthétique d'un art d'images n'est pas la même que celle de l'art dramatique⁹ », ce à quoi Marcel Pagnol répond : « Quand vous affirmez que le cinéma est un art d'images, il est bien évident que vous parlez de feu le cinéma muet¹⁰. » Marcel Pagnol défend ainsi la différence de nature entre le cinéma muet et le cinéma parlant, alors que l'ensemble des contemporains n'y voyait

⁶ « Pagnol au travail » par ses collaborateurs, *Cahiers du cinéma*, n° 173, décembre 1965, p. 57-58.

⁷ René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 222-223.

⁸ Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 258.

⁹ Cité par Marcel Pagnol dans *Œuvres complètes*, t. II « cinéma », Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

qu'un changement de degré, qu'une variation d'un art qui resterait fondamentalement le même.

Pour une lecture de la catégorie du mineur et du majeur dans l'essai

La Cinématurgie de Paris

Reste une ultime pierre d'achoppement : Marcel Pagnol défend de manière constante la minorité de l'art cinématographique ! Relisons ce passage de *La Cinématurgie de Paris* :

Ses tenants et ses professionnels le considèrent comme un art majeur et peut-être le plus grand de tous. Je n'en crois rien. Il s'agit, sans aucun doute, d'un art mineur.

Je ne veux pas dire par là un art médiocre ou facile : mais, comme l'écriture, il n'a inventé aucun des buts qu'il nous permet d'atteindre ; il utilise, comme tous les arts mineurs, des outils, des machines, des lentilles, des microphones, des projecteurs, des réactions chimiques, des techniciens. [...]

Comme l'écriture, il peut se mettre au service de tous les arts, de toutes les sciences ; il peut fixer la technique d'une opération chirurgicale, du forage d'un puits de pétrole, de recherches océanographiques. Il peut servir la géographie, la balistique, la politique, l'art oratoire, la musique etc. [...]

Sa beauté, sa noblesse, c'est de pouvoir réaliser, avec des procédés nouveaux d'une miraculeuse richesse, l'œuvre du savant ou du dramaturge, œuvre immatérielle de créateurs sans outil.

L'art dramatique utilise tous les arts, et les arts majeurs eux-mêmes deviennent mineurs lorsque la dramaturgie les emploie.

Sur la scène, et devant la scène, l'architecte, le peintre, le sculpteur, le poète, le compositeur, cessent de poursuivre leurs buts qui leur sont propres : ils n'ont plus d'autre mission que celle de compléter l'œuvre dramatique¹¹.

Cette définition du majeur et du mineur que nous propose Marcel Pagnol réduit la part axiologique de la démarcation. Cette réduction est sensible puisque ses catégories se révèlent réversibles : elles ne sont pas essentielles et inhérentes à certains arts. Le terme de « mineur » pour qualifier le cinéma n'est pas péjoratif, comme il le précise, il ne l'associe ni à la médiocrité ni à la facilité. Le cinéaste assimile le mineur au secondaire sans le charger d'un sens négatif : l'art majeur arrive en premier et invente ses formes tandis que l'art mineur utilise des inventions préexistantes des arts majeurs pour son art. L'art mineur est contraint à une servilité, envers des outils, envers la matière, tandis que l'art majeur est « immatériel », « sans outil ». L'art cinématographique est donc mineur en ce qu'il sert l'art dramatique, « l'art de raconter des actions et d'exprimer des sentiments au moyen de personnages qui agissent et qui parlent¹² ». C'est ce lien de dépendance qui le rend second et mineur. Il est ramené à une technique au service de l'art dramatique comme de la science. Malgré ces affirmations qui consistent à désamorcer le jugement axiologique, on voit que le mineur reste entaché dans une certaine mesure. L'art mineur est « esclave » d'un autre art, ravalé à une forme de trivialité, la matière, l'outil, la technique. Il s'éloigne ainsi du conceptuel, de l'immatériel, de tout ce qui le rapproche de la pensée. L'art cinématographique est englué dans une technique, celle d'une manière de filmer, de manier la caméra. La main du caméraman revient pour rappeler la matérialité et la trivialité d'une technique. On le voit donc, dans cet essai, le meilleur moyen pour l'art cinématographique de s'éloigner de sa nature mineure est de s'affranchir de la technique qui l'asservit, de s'affranchir de l'outil. C'est trouver une certaine indépendance par rapport à cet art de raconter. Dans ce passage, le

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² *Ibid.*, p. 74.

mépris qu'affiche Pagnol pour la technique s'éclaire : le refus de recourir aux précieuses techniques de l'image hérité du film muet est bien idéologique. Dans un interview publié dans le *Cinéma* du 6 octobre 1938, Marcel Pagnol met en évidence son refus délibéré de la technique en affirmant péremptoirement : « Il n'y a rien de plus bête que la technique¹³. » L'absence de technique, qui avait pu être mis au compte d'un manque, doit en réalité être mise au compte d'un refus de servilité technique à la caméra pour revenir au plus près d'un « naturel ».

De la minorité à la majorité : l'image du précurseur du néoréalisme

Le changement de postérité de l'œuvre cinématographique de Marcel Pagnol a bien été d'évaluer ce manque de technique, en l'interprétant non plus comme un amateurisme dans l'art cinématographique, mais comme un choix esthétique. Ce refus de la technique a été un premier critère pour le qualifier de précurseur du néoréalisme. Ce statut d'avant-gardiste du cinéma modifie évidemment son statut de cinéaste mineur, pour le remettre au cœur d'une dynamique de création. C'est Pagnol qui se déclare ainsi à l'avant-garde du cinéma. On en a la première trace dans un interview de *L'Aurore* du 1^{er} août 1952 :

L'auteur de *Manon des sources* est merveilleux quand on lui parle de la méthode italienne qui consiste à tourner des mois parce qu'on a pris des paysans dans un village comme comédiens. Il tempère : « ils me font bien rire avec leurs acteurs néoréalistes. Cette méthode, c'est moi qui l'ai inventée avec *Jofroi* en 31 et *Angèle* en 33 »¹⁴.

Cette revendication prend appui sur plusieurs éléments : le choix d'acteurs non professionnels pour rendre compte d'un milieu rural authentique. C'est une innovation qu'expérimente Pagnol pour le film *Jofroi*, comme il le précise lui-même. Le souci documentaire néoréaliste est ainsi palpable dans cette initiative : il s'agit pour le réalisateur de témoigner, montrer une société plutôt que de narrer. Le point commun est de décrire dans leurs films une société populaire composée de petites gens, qui va dans le sens d'une revendication politique. Autre innovation de Marcel Pagnol qui précède celle des néoréalistes : le choix du tournage en plein air ; le film *Angèle* cité en est le témoin. Cela intervient dans un contexte où le studio est prépondérant ; et cette innovation est comparée au passage des impressionnistes de l'atelier au plein air. La scène de travelling dans *Fanny* est souvent citée comme néoréaliste : alors que la petite Marseillaise apprend qu'elle est enceinte, la caméra la suit tout le long de sa descente de la fameuse Cannebière, descente en enfer. Pour cette scène, la circulation n'a jamais été arrêtée et c'est le flux véritable des passants du port qui est représenté. La prouesse technique se double d'une intensité dramatique où le personnage pris dans un flot quasi tragique semble incapable de lutter ni contre les chocs de la foule ni contre ceux du destin. Cette paternité du néoréalisme ou du moins cette filiation est confirmée par les néoréalistes eux-mêmes : Georges Charensol dans *Les Nouvelles littéraires* témoigne le 22 janvier 1953 de cette reconnaissance des néoréalistes eux-mêmes : « Les réalisateurs italiens qui eux aussi comptent beaucoup sur les hasards heureux de la caméra ont vu en Pagnol un grand frère¹⁵. » Georges Charensol rappelle une autre caractéristique du cinéma néoréaliste que partage

¹³ Maurice Bessy, « Il n'y a rien de plus bête que la technique », *Cinéma*, 6 octobre 1938, p. 852.

¹⁴ Steve Passeur, « 24 heures chez Marcel Pagnol qui tourne *Manon des sources* », *L'Aurore*, 1^{er} août 1952, p. 2.

¹⁵ Georges Charensol, « Le cinéma. *Manon des Sources* », *Les Nouvelles Littéraires*, 22 janvier 1953, p. 8.

Pagnol, une liberté par rapport à la technique, qui consiste à se permettre de longues prises de vue sans interruption pour augmenter le réalisme du jeu de l'acteur. Comme Pagnol, les néoréalistes favorisent la simplicité du montage et proscrivent les effets visuels. Leurs caméras ont pour point commun de s'autoriser à rester fixes sur de longues séquences. Dans les témoignages du biographe de Marcel Pagnol, Raymond Castans, *Il était une fois Marcel Pagnol*, Roberto Rossellini est cité comme s'adressant à notre cinéaste en ces termes : « Le père du néoréalisme au cinéma, ce n'est pas moi, c'est toi. Si je n'avais pas vu *La Fille du puisatier*, je n'aurais jamais tourné *Rome ville ouverte*¹⁶. » En 1955, Vittorio De Sica avoue au festival de Cannes qu'il a conçu *L'Oro di Napoli* en hommage à Pagnol : « Les Napolitains sont pareils aux Marseillais. Avec chaque épisode du film, mon souvenir va à *Marius* et à *La Femme du boulanger*. Par exemple, la pizzaiola, c'est *La Femme du boulanger*, c'est la même histoire¹⁷. » Mais c'est sans doute *Les Cahiers du cinéma* qui entérine définitivement l'image de Marcel Pagnol comme précurseur du néoréalisme dans son numéro 173 de 1965 consacré à Marcel Pagnol et à Sacha Guitry. Marcel Pagnol confirme dans un nouvel entretien la place dans l'histoire du cinéma et répète que *Jofroi* est le premier film néoréaliste. Mais surtout, le critique cinématographique André S. Labarthe signe un bel article, « Pagnol entre centre et absence » qui souligne de nouveau ce statut de précurseur :

Pagnol et ses pairs au contraire ont fait leur avant la lettre le précepte de Rossellini qui assignait pour but à la mise en scène de purement et simplement *enregistrer la situation dramatique*. Dès lors, qu'importe les moyens utilisés : une scène ne sera jamais que *plus ou moins bien* enregistrée comme n'importe quel événement d'actualité filmé simultanément par dix caméramen. La meilleure façon de filmer (et non plus la seule) sera donc la plus simple, celle qui se fera le moins remarquer¹⁸.

Père ou grand frère du néoréalisme, Marcel Pagnol acquiert ainsi le statut d'aîné du néoréalisme. Le réalisateur bascule dans le majeur, synonyme de modernité. La majorité se conquiert à force d'innovations et de déstructurations du langage cinématographique. Cette répartition du mineur et du majeur est tributaire d'un manichéisme qui partage les œuvres entre arrière-garde et avant-garde au nom d'une sacro-sainte originalité dont la valorisation reste relativement récente dans l'histoire des idées. La véritable conclusion que l'on peut tirer de ce basculement dans la réception de Marcel Pagnol cinéaste n'est pas forcément le génie enfin reconnu d'un ancien maudit du cinéma mais davantage la relativité de la notion de mineur. Le mineur ne peut pas s'étayer sur un défaut intrinsèque de l'œuvre, c'est un seul indice sociologique de la réception d'un auteur. La constance de cet indice peut-elle être un gage ? L'étiquette majeur / mineur ne dirait plus seulement la réception à un moment donné, mais tendrait à confirmer qu'il existe effectivement une postérité de l'œuvre. Mais mesurer la minorité et la majorité à l'aune de l'influence sur le futur, n'est-ce pas encore se trouver tributaire d'une représentation, qui voudrait, de façon indue, associer majeur et innovation ? À prendre un tel critère, Marcel Pagnol n'est pas encore un oublié du cinéma, quand Jean-Luc Godard en 1987 lors de la cérémonie des Césars le donne pour modèle non pas seulement du néoréalisme mais de la Nouvelle Vague. Il dit : « *Angèle* c'est l'un des plus beaux films qu'on ait jamais tourné. Nous lui devons tous quelque chose, mais souvent sans le savoir et encore

¹⁶ Raymond Castans, *Il était une fois Marcel Pagnol*, Paris, Julliard, 1978, p. 146.

¹⁷ Vittorio De Sica, « Reflets de Cannes : Vittorio De Sica à props de son film *L'Or de Naples* », interview pour les nouvelles françaises du 27 avril 1955 (disponible sur www.ina.fr).

¹⁸ André S. Labarthe, « Entre centre et absence », *Cahiers du cinéma*, n° 173, décembre 1965, p. 69.

plus souvent sans l'avouer¹⁹. » Phrase d'éloge qui pourtant se voile d'une discrète dénonciation. On ne peut avouer sa dette au cinéma de Pagnol, sans doute encore entaché par la « pagnolade ». Il reste apparemment honteux de s'y référer. Autant dire qu'à la difficulté de proposer un critère du mineur s'ajoute pour Pagnol la difficulté de se référer à ces catégories qui glissent sur lui de manière toujours contradictoire.

¹⁹ Jean-Luc Godard, « La 12^e soirée des Césars décernés par l'Académie des arts et techniques cinématographiques », diffusée sur TF1, 21 février 1987.