



Angèle

de Marcel Pagnol

Fiche technique

France - 1934 - 2h20 - N.&B.

Réalisateur :
Marcel Pagnol

Scénario :
Marcel Pagnol d'après le roman de Jean Giono *Un de Beaumugnes*.

Musique :
Vincent Scotto

Interprètes :
Henri Poupon
(Clarius Barbaroux)
Orane Demazis
(Angèle)
Fernandel
(Saturnin)
Annie Toinon
(Philomène Barbaroux)
Edouard Delmont
(Amédée)
Jean Servais
(Albin)



Orane Demazis et Fernandel

Résumé

Angèle, la fille de maître Clarius, propriétaire d'une ferme modeste au creux d'un vallon de Provence, est séduite par un musicien de la ville. Il l'emmène à Marseille et la fait «travailler». Elle y accouche d'un enfant. Saturnin le simple, ancien enfant de l'Assistance élevé par Clarius à qui il voue une reconnaissance éperdue, retrouve la trace d'Angèle dans les rues chaudes de Marseille...

Critique

En abandonnant Marseille pour l'arrière-pays provençal, Pagnol appauvrit dans une certaine mesure la multiplicité d'inspiration de la trilogie et oriente cette chronique paysanne vers le mélodrame littéraire, basé sur le thème-clé, si fréquent dans son œuvre, de l'enfant naturel. Le mélange des genres n'est plus que très inégalement respecté. Seul Fernandel, dont c'est ici la première apparition dans l'univers pagnolésque, réintroduit le comique à travers un personnage insolite qui tient de l'émissaire, du messager, du bouffon et du réconciliateur. Saturnin le simple contemple en effet l'action plus qu'il n'y participe. Son rôle se borne à suggérer - et cela sans le recours des mots - que la solution aux conflits des personnages n'est pas dans la morale, dans

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

le strict respect d'un code d'honneur figé, mais dans une présence attentive, innocente et chaleureuse à autrui. Son rôle, le plus humoristique du film, est aussi le plus original et le plus grave. La scène où il retrouve Angèle à Marseille est restée l'une des plus célèbres de Pagnol.

Angèle est aussi le premier long métrage où Pagnol ait pu réunir des conditions de tournage idéales. Producteur, propriétaire de studios, de laboratoires et même d'un camion-son (luxe inouï à l'époque), il a autour de lui une équipe de techniciens et de comédiens toute à sa dévotion et pour qui le temps ne compte pas. Chaque membre de l'équipe se livre comme Pagnol lui-même, à toutes sortes de tâches, cinématographiques et non cinématographiques. Témoignage de Suzanne de Troye, monteuse, script, etc : «Ça n'avait aucun rapport avec le travail en studio à Paris. Avant de tourner un film, par exemple **Angèle** qui fut le premier, on a vécu dans la colline, dans une ferme que Pagnol avait achetée dans le vallon. Alors, il a fallu d'abord aménager la ferme. Ce n'était pas du montage. Et puis il a fallu aussi faire des routes parce que c'était un endroit isolé, la ferme était abandonnée depuis longtemps. Pagnol avait à l'époque un grand amour pour la dynamite, alors on dynamitait certains endroits où le rocher abritait des routes. Ainsi, les endroits où nous voulions tourner devenaient accessibles [...] Il s'est bien passé trois mois à faire des routes avant de tourner.» (in *Cahiers du cinéma* n° 173). Pour la technique, Pagnol tient avant tout à sauvegarder la liberté et la tranquillité d'esprit des acteurs. Il filme de longues scènes cinq ou six fois de suite avec des bobines de 300 mètres (10' de film) et sous un angle ou avec un objectif différents, mais il n'utilise à chaque fois qu'une seule caméra. Si un acteur se trompe ou sort du champ, on rattrape au montage son erreur en utilisant le même moment de la scène tiré d'une autre des six bobines. Il n'est pas rare d'ailleurs que Pagnol choisisse comme la meilleure une prise où un

acteur hésite ou bute sur un mot. Il sacrifie tout au rythme des échanges de répliques et à la justesse des intonations.

Jacques Lourcelles
Dictionnaire du Cinéma - les films
Editions Laffont 1990 .

Angèle c'est le titre qu'a donné Pagnol à son film tiré d'un roman de Giono, *Un de Baumugnes*. Pagnol est un homme du Sud et de la ville (Marseille) contrairement à Giono qui est un écrivain du Nord (de la Provence) et de la campagne voire de la montagne, enfin de l'espace paysan. Cet espace, aujourd'hui, on l'appelle paysage, et il remplit le trou qu'il y a entre deux villes, on vient parfois s'y reposer et le regarder parce qu'il est vide comme la mer, ce qui n'a pas toujours été le cas. Pagnol était lui aussi un homme de la ville qui allait se reposer à la campagne. Je suis sûre qu'il parcourait la distance entre Marseille et l'arrière-pays comme un voyage dans le temps. En allant dans les collines, le dimanche, ou l'été, il faisait le chemin à l'envers, ce chemin des gens qui avaient quitté la campagne pour voir la ville, la sienne : Marseille, capitale d'un pays, la Provence, dont il a filmé et écrit le mythe. Pagnol est comme un auteur de western : il raconte des histoires mythiques sur l'origine de notre vie actuelle, c'est-à-dire par exemple que nous sommes devenus (comme lui l'était) des citadins. Dans **Angèle**, il est sans cesse question du désir d'aller à la ville quand on est de la campagne puis du chemin de retour. Il y a une séquence dans le film particulièrement magistrale à ce propos, la séquence de la tasse de café. Amédée, journalier agricole, s'est fait embaucher dans le mas du père d'Angèle soi-disant pour fouler le blé. En fait, il vient se renseigner sur Angèle, dont son ami des montagnes, de Baumugnes, est amoureux. Hélas, nous

savons qu'elle s'est laissée séduire par un voyou de la ville qui l'a emmenée et l'a mise sur le trottoir à Marseille. Depuis le départ de sa fille, Clarius, le père d'Angèle, est au désespoir et c'est cette figure de père tout-puissant blessé qui fascine Pagnol bien plus que l'amitié des deux journaliers (celui de Baumugnes et Amédée) qui fascinait Giono. Le père, comme Raimu dans **César**, est un personnage vénéré, extrêmement autoritaire parce que trop sentimental, et ce que Pagnol révèle sur la figure paternelle c'est que sa toute-puissance, sa séduction et sa tyrannie sont celles de l'enfant qui ne veut pas grandir. Tout le film tourne autour de la fonction paternelle, du père coléreux, du père absent, pour finir par un homme qui reconnaît un enfant qui n'est pas de lui.

Celui qui n'a pas de père dans le film, c'est Fernandel, la star du film qui joue le rôle de Saturnin le valet de la ferme, l'enfant de l'assistance publique dont le drame vient sûrement de la ville. Il fait l'idiot et c'est pour cela qu'il mène le récit (comme dans Shakespeare). C'est lui qui a dit à Angèle qu'elle méritait un mari de la ville, qui lui a dévoilé le rêve de la ville. Lorsqu'il ramène Angèle du trottoir de Marseille avec un enfant sans père, Clarius ne veut rien voir, il envoie sa fille se cacher à la cave avec son rejeton. Amédée, le journalier, est donc là pour trouver Angèle dont plus personne n'a le droit de parler. Un matin, il voit sur la table (du souper, du dîner, la table de campagne) une tasse de café vide. Une jolie tasse de la ville posée sur sa soucoupe, chez Giono c'est «la petite tasse bleue, une tasse de jeune fille» alors que dans le film de Pagnol, c'est celle du petit café noir que boivent les femmes, en ville. A la campagne, on ne boit pas le café dans une tasse, Pagnol prend soin de le préciser l'air de rien, dans la première scène du film : c'est la fin du repas chez Angèle, elle sert le café et l'action décrit le grand amour entre père et fille, cependant que le dialogue parle d'amours cochonnes, de la truie qu'un

voisin a amenée au verrat, et le père conclut en disant que si la truie ne veut pas du verrat, son propriétaire n'a qu'à la satisfaire. Il ne sait pas qu'il parle de sa fille en disant cela, d'Angèle qui lui sert le café dans un verre, un verre qu'on voit à peine mais qui est là, simple mise en scène documentaire dont les auteurs des remakes de Pagnol sont bien incapables puisqu'ils font ces films pour éviter de filmer l'Histoire d'aujourd'hui.

Or l'Histoire qui traverse Angèle se cristallise dans cette tasse de café qu'Amédée découvre de façon très soulignée : Pagnol filme soudain en gros plan comme il ne l'a jamais fait avant dans le film, un plan qui n'a rien à voir avec les autres, un plan qui fait cinéma, la tasse filmée avec une lumière très spéciale, la lumière des objets signes du cinéma, le revolver, la lame du couteau, la clef, etc. Lorsqu'Amédée voit la tasse à café vide, non seulement il comprend que c'est Angèle qui l'a bue mais aussi que le drame de ce mas est celui du rapport entre la ville et la campagne, de la distance qui les sépare. Pour en être sûr, Amédée se précipite dehors et cherche Saturnin à qui il demande ce que chacun prend au petit déjeuner : «Est-ce que tu bois du café dans une tasse le matin ?» Eclat de rire : «Moi je ne mange pas de café le matin dit Fernandel, non, moi je prends un grand verre de vin et une bonne chique.»

Et le patron ? Quelque chose de fort, un oignon sauvage, un anchois... Et la Patronne, elle boit le café dans le grand bol en faïence ? Oui. Et alors ? Et bien, alors elle est là Angèle. Elle boit le café de la ville, un café noir qui veut dire commerce et peut-être commerce de femmes et peut-être aussi enfant bâtard. Le documentaire, l'ethnologie même, ce que chacun mange le matin, n'est pas là pour faire vrai - d'ailleurs ce n'est pas montré mais dit - le documentaire est ce qui produit la fiction dans le film, c'est le signe d'une histoire et cette histoire est à ce moment-là complètement incarnée dans une tasse de café qui n'a pas sa place

dans une ferme des collines à moins qu'il ne soit arrivé quelque chose à Angèle, qu'elle soit allée en ville.

Claire Simon,
Les Cahiers du cinéma H.S.,
100 films pour une vidéothèque,
Décembre 1993, p. 10 et 11.

Dans **Angèle**, on a la séduction (subie plus qu'assumée) qui débouche sur la dégradation, jusqu'au moment où, traversés l'enfer de la ville et le purgatoire de la cave, Angèle se voit offrir le mariage par celui de Baumugnes qui la voulait bien.

Une autre chose, d'une autre façon, manque chez Pagnol : le cas de l'homme exclu de l'amour qu'il porte à une femme. Du moins n'occupe-t-il qu'une place mineure, avec le personnage de Fernandel qui, dans **Angèle**, **Le Puisatier**, et même **Naïs**, se trouve toujours relégué au rang, aussi capital que secondaire, et capital parce que secondaire, de minus marginal, toujours aimant, jamais aimé, mais que Pagnol utilise plus pour évacuer que pour aborder le problème.

Une exception pourtant: au début d'**Angèle**, quand Jean Servais voit Angèle amoureuse du séducteur, il a cette remarquable phrase : «Les femmes ne sont pas à ceux qui les méritent.» Mais cette voie, cette matrice qui pouvait engendrer tout un autre cycle, restera, chez Pagnol, sans postérité. On peut cependant esquisser ce qu'eût pu être la variation qui manque. On a dès lors : le séducteur qui tombe amoureux de la fille, mais qui n'ose (ou ne peut) revoir celle-ci, promise (ou mariée) à un minus (lui, central), que lui impose la loi du père. Or il se trouve que nous décrivons ici à peu de choses près la **Partie de campagne**, de Jean Renoir.

C'est que la vision de Renoir est féminine ; celle de Pagnol, masculine. De là vient que chez le premier, l'homme va se

buter (ou être en butte) à la femme; tandis que chez le second, la femme se bute (ou est en butte) à l'homme. On voit que Pagnol ne pouvait et ne devait emprunter plus avant la voie qu'il ouvrait au début d'**Angèle**. Mais ne pouvant et ne devant non plus totalement l'ignorer, il va se contenter d'en garder la trace, comme en filigrane, à travers le personnage de Fernandel, capital et (parce que capital) marginal.

La femme, cependant, chez Pagnol, deviant ou défiant la loi, est celle grâce à qui la loi - par là le langage - du groupe, reprend vie ou prend une autre vie. «Le secret est le courant souterrain du langage», dit Pagnol. Dans le monde masculin qu'il nous décrit, la femme, tenue au secret, est le courant souterrain du langage de son groupe.

Michel Delahaye,
Les Cahiers du cinéma n°213, juin 1969,
p.44 à 57.

A propos du réalisateur

«On a écrit partout que le père du néo-réalisme, c'était moi. C'est faux ! C'est toi. Il est temps de t'en rendre hommage. Si nous n'avions pas vu jouer ta **Fille du puisatier** De Sica et les autres nous n'aurions pas fait le cinéma que nous avons fait.»

Rossellini à Pagnol.



Le réalisateur

Pagnol niera le rôle du réalisateur («Il y a 29 versions de **La dame aux camélias**, je crois cependant que l'auteur c'est Alexandre Dumas fils»), il n'en met pas moins en scène lui-même **Topaze**, **Regain** (d'après Giono), **Le schpountz** (irrésistible satire des milieux du cinéma), **La femme du boulanger** (très admiré par Orson Welles) et **La fille du puisatier** qui traduit déjà un essoufflement à force de conventions mélodramatiques. Après 1950, Pagnol ne retrouve plus le charme de ses anciens films. **La belle meunière**, où Tino Rossi était un Franz Schubert inattendu, n'était guère exaltant ; **Manon des Sources**, malgré Delmont, Sardou, Rellys et Blavette, laisse de marbre ; enfin **Les lettres de mon moulin**, d'après Daudet, déçoivent. Pagnol va d'ailleurs se taire pendant vingt ans. Il faut dire que son cinéma était avant tout un cinéma d'acteurs : privé de Raimu, de Charpin, de Delmont, et Fernandel vieillissant, il ne pouvait plus faire de film. «Rien ne sort de la caméra, confiait-il aux *Cahiers du cinéma*. Il faut y mettre ce qu'il faut, avec un metteur en scène qui sache choisir et diriger les comédiens.»

Avec Pagnol s'est trouvé posé le problème des rapports du cinéma et du théâtre. André Bazin a analysé «le cas Pagnol», dénonçant le principe du théâtre filmé, «non que le passage d'un texte de théâtre à l'écran soit impossible, mais seulement au prix de subtiles compensations, de tout un système de précautions ayant pour but non point de faire oublier mais de sauvegarder la théâtralité de l'œuvre». Mais Bazin se refuse à condamner Pagnol au nom du cinéma comme les censeurs condamnaient Corneille au nom des règles de la tragédie. Au demeurant Pagnol a souvent rompu avec les conventions du théâtre pour aérer ses films. Il a su échapper à la démesure verbale. Bazin conclut «il n'aura manqué peut-être au

génie de Pagnol que l'intelligence de son art pour être le Chaplin du cinéma parlant».

Comme Guitry il a été «redécouvert» par la «nouvelle vague» qui le revendiqua au même titre que Renoir ou Hitchcock dans un numéro fameux des *Cahiers du cinéma* de décembre 1965. Déjà De Sica et Rossellini n'avaient-ils pas fait du père d'**Angèle** l'ancêtre du néo-réalisme italien ? A dire vrai, ce fils d'instituteur, devenu professeur d'anglais, fut dans la littérature comme au cinéma un auteur comblé ; il eut tout, argent et honneurs, gros tirages et Académie française. Son amour du cinéma s'est manifesté très tôt avec la direction des *Cahiers du film* où il s'en prenait aux cinéastes du muet. Son premier film, malheureusement perdu, était une adaptation du *Gendre de Monsieur Poirier* d'Emile Augier. Pagnol fut lui-même directeur de salle. Ses premières œuvres introduisaient le régionalisme à l'écran : paysages de Provence et surtout l'accent méridional grâce à l'avènement du parlant. On ne comprit pas d'emblée l'importance d'**Angèle** ou de **Jofroi**. C'est avec la fameuse trilogie de **Marius**, **Fanny** et **César** que fut reconnu le talent de Pagnol, alors qu'on restait nettement pour ses trois films dans le domaine du théâtre filmé, notamment la célèbre partie de cartes que jouaient Raimu (César), Charpin (Panisse), Dullac (Escartefigue) et Robert Vattier (M. Brun). On n'oubliera pas que c'est Korda qui mit en scène **Marius** et Marc Allégret **Fanny**.

Filmographie

Le gendre de Monsieur Poirier	1933
Angèle	1934
Jofroi	1934
L'article 330	1934
Cigalon	1935
Merlusse	1935
César	1936
Topaze	1936
Regain	1937
Le schpountz	1938
La femme du boulanger	1938
La fille du puisatier	1940
La belle meunière	1948
Topaze	1951
Manon des Sources	1952
Carnaval	1953
Lettres de mon moulin	1954

Documents disponibles au France

Dossier Marcel Pagnol - rétrospective 1989
Les Cahiers du cinéma n°213, juin 1969,
La saga Pagnol.