



HAL
open science

L'eau des collines de Marcel Pagnol : une intrigue intarissable pour la littérature, le cinéma et la bande dessinée

Laure Desclaux

► To cite this version:

Laure Desclaux. L'eau des collines de Marcel Pagnol : une intrigue intarissable pour la littérature, le cinéma et la bande dessinée. Littératures. 2016. dumas-01377084

HAL Id: dumas-01377084

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01377084>

Submitted on 6 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Laure DESCLAUX

***L'Eau des collines* de Marcel Pagnol :**
une intrigue intarissable pour la littérature, le cinéma et
la bande dessinée

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des Arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Membres du jury :

Mme Julie GALLEGO, Maître de conférences en langue et linguistique latines

M. Sylvain DREYER, Maître de conférences de Lettres Modernes

Sous la direction de Julie GALLEGO et Sylvain DREYER

Date de soutenance : 28 juin 2016

Remerciements

Je remercie mes directeurs de recherche, qui m'ont fait confiance lorsque je leur ai proposé de travailler sur Marcel Pagnol : M. Dreyer et Mme Gallego, pour leurs passions respectives du cinéma et de la bande dessinée. Tous deux se sont rendus disponibles et ont su répondre à mes questions.

Catherine Borilu, pour son vif intérêt concernant mon travail et son aide apportée. Ces échanges avec une passionnée de Marcel Pagnol m'ont permis de progresser dans mes idées. Tous les scénaristes et dessinateurs de bande dessinée qui ont répondu à mes questions sur leur travail : Jacques Ferrandez, Serge Scotto, Éric Hubsch, A. Dan.

Les éditions Casterman et Jacques Ferrandez, pour m'avoir accordé le droit gracieux de reproduire certaines planches de bande dessinée en annexe.

Mes parents, qui m'ont permis de suivre des études de Lettres, ma famille et mes amis qui se sont intéressés de près ou de loin à mes recherches.

C'est grâce à vous tous que ce tête-à-tête avec mon écran a été plus facile à endurer et a pu donner naissance à ce mémoire.

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
1.Genèse et approche narratologique des œuvres de Marcel Pagnol	15
1.1. Les difficultés pour achever l'œuvre cinématographique	16
1.2. Le processus de novellisation.....	21
1.3. Une diégèse qui repose sur le drame de l'eau	27
2.Intermédialité et intramédialité : littérature, cinéma et bande dessinée.....	42
2.1. La dimension intermédiatique de <i>L'Eau des collines</i> : pourquoi adapter l'œuvre pagnolesque ?.....	43
2.2. La dimension intramédiatique au niveau audiovisuel : du cinéma au cinéma ..	58
2.3. La dimension intramédiatique au niveau iconique : de la BD à la BD	74
3.Interprétation sur le genre de <i>L'Eau des collines</i>	90
3.1. Un héritage antique manifeste.....	91
3.2. De la tragédie grecque au comique de boulevard : rupture de tons dans <i>L'Eau des collines</i>	106
3.3. Une interférence entre <i>L'Eau des collines</i> et les <i>Souvenirs d'enfance</i> : éléments autobiographiques récurrents	113
Conclusion.....	124
BIBLIOGRAPHIE.....	128
Table des annexes.....	136
Annexe 1 : Images extraites des film <i>Manon des sources</i> et <i>Ugolin (1952)</i> de Pagnol..	136
Annexe 2 : Images extraites des films <i>Jean de Florette</i> et <i>Manon des sources (1986)</i> de Claude Berri	138
Annexe 3 : Images extraites des bandes dessinées <i>Jean de Florette</i> et <i>Manon des sources (1998)</i> de Jacques Ferrandez	140
INDEX.....	144
TABLE DES MATIERES	146

Introduction

« *Fontes, amicos, uxorem dilexit*¹ »

Telle est l'épithète que l'on trouve sur la tombe de Marcel Pagnol conformément à ses derniers souhaits. La citation est empruntée à Virgile dont l'auteur-cinéaste a été le traducteur : elle souligne une vie où la nature, l'amitié et l'amour ont occupé une place prépondérante.

En 2015, pour fêter les 120 ans de la naissance de Marcel Pagnol, des projets ont été réalisés afin de donner une nouvelle vie aux œuvres de l'auteur. Nicolas Pagnol, son petit-fils, en charge du patrimoine artistique de la famille depuis 2004, a d'abord eu pour ambition de restaurer les trois films formant la « Trilogie ». Grâce à la collaboration réunissant le CNC², Arte et la Cinémathèque française, grâce également aux dons adressés au site de financement participatif Ulule³, les films ont pu être restaurés. Selon Nicolas Pagnol, il s'agissait de « scanner les négatifs d'origine en haute définition pour les restaurer image par image, [...] restaurer le son d'origine [et transformer] ensuite tous ces fichiers numériques en négatifs de 35 mm⁴ ». La « Trilogie » a donc ainsi pu être projetée dans sa version originale durant plusieurs soirs d'août 2015, à Marseille. Un coffret DVD est depuis proposé à la vente. Dès le mois de novembre suivant, les éditions Bamboo ont quant à elles lancé une collection de bandes dessinées, qui a ainsi débuté par *La Gloire de mon père*, un grand classique de l'auteur publié en 1957, et *Merlusse*, une histoire moins connue, tirée du film éponyme sorti en 1935. Cette nouveauté, loin d'être une décision prise au hasard, a été également

¹ « Il a aimé les fontaines, ses amis, sa femme. » (cité par DE CHIKOFF, Irina, « 18 avril 1974 Sous La Treille », *Le Figaro Hors-série*, 2015, p. 24).

² Le CNC est le « Centre National du Cinéma et de l'imagerie animée ».

³ Disponible sur : <http://fr.ulule.com/pagnol/> [consulté le 06/02/2016].

⁴ A., R., « Marseille : La trilogie Marius, Fanny et César restaurée est projetée en plein air ». Disponible sur <http://www.20minutes.fr/marseille/1672439-20150825-marseille-trilogie-marius-fanny-cesar-restauree-projetee-plein-air> [consulté le 06/02/2015].

approuvée par la femme de Marcel, Jacqueline, qui veillait sur le patrimoine de son mari avant leur petit-fils Nicolas. Courant 2016, *Topaze* va paraître en deux tomes (le premier en mars, le second en novembre), il s'agit de la pièce qui a vu naître le succès de Pagnol en 1928, en tant que dramaturge. *Le Château de ma mère* sortira également à l'automne. L'équipe composée des scénaristes et des dessinateurs est venue présenter ce début de collection au Festival International de la Bande Dessinée à Angoulême, qui s'est tenu du 28 janvier au 1^{er} février 2016.

Depuis la fin du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, des réadaptations des œuvres de Pagnol ont été réalisées, qu'il s'agisse de films ou de bandes dessinées. Nous en parlerons davantage dans la suite de notre propos, en étudiant plus en détail le diptyque désormais célèbre de *L'Eau des collines*, composés des deux titres *Jean de Florette* et *Manon des Sources*. Mais commençons par présenter la vie et l'œuvre de l'homme qui nous intéresse dans ce mémoire.

Marcel Pagnol est né le 28 février 1895 à Aubagne ; ces deux premières informations sont déjà essentielles en ce qui concerne notre sujet. 1895, c'est également l'année où les Frères Lumière ont inventé le cinématographe, une avancée dans le domaine qui leur a permis de projeter leur tout premier film en France le 22 mars, *La Sortie des ouvrières de l'usine Lumière*. Plus tard, Pagnol a lui-même joué un rôle lors de l'apparition du cinéma parlant dans les années trente. Par ailleurs, l'auteur a grandi dans une région qui lui restera chère tout le long de sa vie et de sa carrière : la Provence. Nombre de ses films ont effectivement été tournés dans les collines de son enfance, ou à Marseille ; ses livres dépeignent eux aussi cette région, qu'il s'agisse de description des paysages, ou des dialogues entre personnages pittoresques à l'accent provençal.

Fils de Joseph et d'Augustine, un instituteur public et une couturière, Marcel a passé son enfance à Marseille où il a commencé des études de

Lettres. Au lycée Thiers déjà, le domaine de l'écriture l'a attiré : dès 1914, il dirigeait la revue littéraire des lycéens *Fortunio*. Plus tard, il a obtenu sa licence d'anglais à Aix-en-Provence, ce qui lui a d'abord permis d'enseigner dans quelques établissements du sud de la France (Tarascon, Pamiers, Aix, Marseille), puis durant quelques années au lycée Condorcet de Paris. Ses premiers pas en tant que dramaturge ont été tâtonnants : sa première pièce *Les Marchands de Gloire* (1925) est un échec, mais c'est avec le succès plus important de *Jazz* en 1926 qu'il a décidé, « grâce aux droits d'auteur, d'abandonner l'enseignement pour ne se consacrer qu'au théâtre⁵ ». Sa carrière a connu un véritable triomphe lors de la publication de *Topaze* en 1928, puis de *Marius* l'année d'après, première pièce de la Trilogie à laquelle se sont ajoutées ultérieurement celles de *Fanny* et *César*.

C'est précisément au cours de cette période que Pagnol a fait ses premiers pas dans le cinéma. Il a commencé en collaborant avec des réalisateurs professionnels : Alexandre Korda pour *Marius* en 1931, Marc Allégret pour *Fanny* en 1933. *César* a été pour sa part une œuvre directement écrite pour l'écran (1936). Ses débuts dans ce nouveau domaine n'ont pas été aisés, mais il a su imposer sa vision des choses, comme l'explique Claude Beylie dans son ouvrage consacré à Pagnol. La découverte du cinéma parlant s'explique par le biais d'une conversation avec un ami, Pierre Blanchard, tout juste rentré de Londres : « J'ai vu un film là-bas [...] quelque chose d'admirable et d'extraordinaire : un film parlant⁶ ». Il s'agissait de *Broadway Melody*⁷, une des premières comédies américaines chantées. Pagnol est allé juger ce film par lui-même, et il a tout de suite pressenti « les fantastiques possibilités qu'une telle invention offrait à l'art dramatique », ajoutant qu'il

⁵ DE CHIKOFF Irina, « 9 mars 1929 Le triomphe de César », *Le Figaro Hors-Série*, *Op. cit.*, p. 24.

⁶ BEYLIE, Jacques, et PAGNOL, Marcel, *Marcel Pagnol*, Paris : Seghers, 1974, chapitre II : « Une certaine idée du cinéma ».

⁷ Titre original *The Broadway Melody*, film musical américain réalisé en 1929 par Harry Beaumont d'après une histoire de Edmund Goulding.

avait « la tête échauffée [...] de théories et de projets⁸ » une fois revenu en France. Le cinéma parlant allait devenir le moyen d'expression privilégié des dramaturges. Ainsi allait apparaître la « cinématurgie⁹ ». Ses contemporains n'étaient pas du même avis : « Il subit même des attaques sur deux fronts : les gens de théâtre, d'une part, criant à la trahison d'un des leurs ; ceux du cinéma muet, d'autre part, ne tolérant pas qu'un outsider vînt se mêler de leurs affaires¹⁰ ». Pagnol a alors argumenté sur les avantages d'une telle découverte :

[...] les œuvres dramatiques allaient pouvoir toucher un auditoire décuplé, centuplé, sans qu'il soit nécessaire de déplacer aux quatre coins de la planète la lourde machine théâtrale. [...] le jeu du comédien, jusqu'alors bridé par les contraintes de l'espace sonore, se verrait remarquablement facilité, du fait de la proximité de la caméra et du microphone : « dans une salle de cinéma, il n'y a pas mille spectateurs, il n'y en a qu'un », [...] l'acteur pourra atteindre une fois pour toutes, sans élever la voix ; il fera fi des artifices du maquillage, des déclamations grandiloquentes, des apartés, etc. [...] la simplicité et la mesure, vertus inconnues sur les scènes d'autrefois, étaient à présent à la portée du premier venu, disposant d'un outillage approprié. [...] des changements à vue étaient réalisables sans faire appel à une machinerie complexe, mais en lui en substituant une autre, plus légère, avec laquelle il importait évidemment de se familiariser. [...] on allait pouvoir enfin, comme par magie, « sauter la rampe, tourner autour de la scène, faire éclater les murs du théâtre, mettre en morceaux le décor et l'acteur ». Pour l'écrivain aussi, quelle aubaine, dès lors qu'il n'aurait plus à se soucier du morcellement de l'action en actes, en scènes, en fastidieuses expositions et enchaînements approximatifs : à tout cela la nouvelle mécanique pourvoierait¹¹.

Pagnol a pris l'initiative de « développer ses théories, [de] mettre la main à la pâte en réalisant et en produisant des films parlants¹² ». Il a fondé *Les Cahiers du film* dont le premier numéro est paru fin 1933, a créé sa propre

⁸ BEYLIE, Jacques et PAGNOL, Marcel, *Marcel Pagnol, Op. cit.*, p. 18.

⁹ *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Op. cit.*, p. 19.

¹² *Op. cit.*, p. 20.

société de production, Les Auteurs Associés. « Comme Méliès, Pagnol [...] sera le premier réalisateur français de films parlants – et le seul avant-guerre – à posséder ses propres studios, son équipe technique, ses comédiens, ses circuits de programmation, etc.¹³ ».

Par la suite, Pagnol a donc pris lui-même la caméra et tourné de nombreux scénarios, comme *Merlusse*, *Cigalon*, *Le Schpountz*, *La Fille du puisatier*, *La Belle Meunière*, *Manon des sources* puis *Ugolin*. Il s'est aussi inspiré des œuvres de son contemporain Jean Giono pour réaliser à sa façon *Angèle* en 1934 (d'après *Un de baumugnes* publié en 1929), *Regain* en 1947 et *La Femme du boulanger* en 1938. Pagnol « se conduit en *homo novus* qui bouscule passablement à la fois les hommes de théâtre paresseux qui se contenteraient de faire du théâtre filmé et les nostalgiques d'un art muet dont il a enregistré la mort sans regret¹⁴ ». Il a également su s'entourer de grands interprètes pour les rôles, notamment Louis Jouvet, Raimu, Pierre Fresnay, Fernandel. Fort de son succès, il a su, d'après la biographie officielle présente sur le site de l'Académie Française :

[...] faire revivre dans son œuvre une Provence vivante, dépeignant entre rire et émotion l'âme et les mœurs méridionales. Son talent, qui dépassait les frontières, l'avait immortalisé dès avant son élection à l'Académie, à 47 ans seulement le 4 avril 1946 [...]. Sa réception, le 27 mars 1947, par Jérôme Tharaud, fut filmée, ce qui constituait une première dans l'histoire de l'Académie Française¹⁵.

Après le cinéma, il a retrouvé la plume les vingt dernières années de sa vie. Citons notamment deux pièces de théâtre en 1955 et 1956, *Judas* et *Fabien*. Il a exploré le genre du roman en commençant par l'écriture de son autobiographie avec les trois premiers tomes de ses *Souvenirs d'enfance* (le

¹³ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴ BRANGE, Mireille, « Pourquoi le cinéma devrait-il parler ? », *Nouvelle revue d'esthétique* 2/2009 (n° 4), p. 97-104. Disponible sur : www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-97.htm [consulté le 22/09/2015].

¹⁵ Biographie n° 593 « Marcel Pagnol ». Disponible sur : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/marcel-pagnol> [consulté le 22/01/2016].

dernier a été publié de manière posthume en 1977) dans lesquels il dépeint sa chère Provence à travers les yeux d'un Marcel enfant. Les deux autres romans, *Jean de Florette* et *Manon des Sources*, forment le diptyque de *L'Eau des Collines* en 1962 et sont la réécriture (avec développement de l'intrigue) de ses films réalisés dix ans plus tôt : c'est précisément sur eux que portera le présent mémoire, même si des comparaisons ponctuelles avec d'autres œuvres seront parfois nécessaires. Pagnol est mort le 18 avril 1974, et conformément à ses dernières volontés, il repose désormais dans le cimetière de La Treille (Bouches-du-Rhône), au milieu de ses chères collines. Depuis ce jour, sa femme Jacqueline (l'interprète principale de *Manon des Sources*), veille de près à la préservation de son œuvre. Elle continue de suivre tous les projets qui concernent son mari, mais c'est désormais leur petit-fils, Nicolas Pagnol, qui s'implique le plus.

L'Eau des collines correspond, à l'origine, aux deux films de Marcel Pagnol en 1952 : *Manon des Sources* puis *Ugolin*. Ceux-ci ont été développés dans *Jean de Florette* puis *Manon des Sources*, les deux romans composés en 1962, qui ont ensuite beaucoup inspiré les successeurs de l'auteur provençal. De fait, Pagnol a réalisé des œuvres intemporelles, qui ont été remises au goût du jour dans les domaines du cinéma et de la bande dessinée particulièrement. Notre étude va donc s'appuyer – en plus des quatre œuvres pagnolesque – sur les deux adaptations cinématographiques de Claude Berri sorties successivement en août puis novembre 1986, ainsi que sur les deux albums de bande dessinée scénarisés et dessinés par Jacques Ferrandez en mars et septembre 1997 et publiés chez Casterman. Le dessinateur avait abordé ce diptyque dans une collaboration pour le mensuel *Je bouquine*, que nous évoquerons également.

Chaque adaptateur ayant eu un objectif différent en s'appropriant *Jean de Florette* et *Manon des Sources*, il est intéressant d'analyser les points communs et les différences. Cela nous conduit à aborder le concept

d'intermédialité, mêlant différentes formes artistiques, ici littérature, septième et neuvième arts, ainsi que celui d'intramédialité, avec l'existence de liens intrinsèques, au sein d'un même médium mais avec des créateurs différents. Nous analyserons l'apport de l'intermédialité entre les œuvres pagnolesques initiales et le cinéma et la bande dessinée, et mettrons en relief les enjeux des différentes relectures qui ont été produites (par les successeurs de Pagnol mais aussi par ce dernier lui-même). La pertinence de cette problématique s'est d'ailleurs confirmée au cours des travaux préparatoires de la présente étude : cela permet de souligner l'importance de Pagnol dans le patrimoine littéraire mais aussi culturel.

Nous pouvons d'ores et déjà émettre plusieurs axes qui vont définir le plan que nous allons suivre tout le long de ce mémoire. La première partie rappellera la longue et difficile période qu'a traversée Pagnol pour finaliser la version cinématographique de *L'Eau des collines*, dont nous présenterons l'intrigue et les personnages. Les principales différences et similitudes entre Pagnol et les adaptations qui ont été faites seront analysées dans un deuxième temps, ce qui nous permettra d'aborder les notions d'intermédialité et d'intramédialité. En effet, littérature, cinéma et bande dessinée sont des arts qui ont chacun leurs spécificités, que nous pouvons d'abord analyser séparément puis en les mettant en réseau. Les techniques de la bande dessinée et du cinéma pour accentuer le comique et le tragique seront analysées, nous nous appuierons pour cela d'exemples de séquences de films et de planches ou cases de bande dessinée, qui seront nécessaires pour illustrer notre propos. Enfin, dans la dernière partie, nous nous attarderons sur la frontière étroite présente entre la farce et le tragique, éléments indissociables dans *L'Eau des collines*. Nous prolongerons ainsi les propos du critique Jacques Siclier¹⁶, qui expliquait que les films de Pagnol contenaient beaucoup plus de scènes

¹⁶ PAGNOL, Marcel, *Manon des Sources, Ugolin*. [DVD-ROM], Compagnie méditerranéenne de films [éd., distrib.], 2004.

comiques que ceux de Berri, où le tragique était accentué. Nous verrons ainsi que cela peut s'expliquer par l'admiration de Pagnol pour les auteurs de l'Antiquité, et que la rédaction des *Souvenirs d'enfance* n'est pas innocente en raison des nombreux liens qu'elle entretient avec le diptyque.

1. Genèse et approche narratologique des œuvres de Marcel Pagnol

Les œuvres de Marcel Pagnol, littéraires ou cinématographiques, ne nous sont pas forcément parvenues de la même façon. Certains ont vu les films puis lu les livres originaux, d'autres sont passés par le biais des adaptations pour découvrir ensuite l'auteur provençal. Peu importe la manière dont nous découvrons une œuvre, il est néanmoins intéressant de s'interroger sur la naissance de celle-ci. Le succès de *Manon des sources* est aujourd'hui indéniable, mais il n'en a pas toujours été ainsi, au grand dam de son auteur. Les livres qui ont succédé aux films lui ont permis de raconter l'intrigue en toute liberté et de se lancer dans l'écriture romanesque. En effet, Pagnol écrivait principalement des scénarios jusque-là.

1.1. Les difficultés pour achever l'œuvre cinématographique

Lorsque Pagnol tourne *Manon des sources* en 1952, son 24^e long métrage, il l'entreprend après avoir tourné *Nais* (1945), *La Belle Meunière* (1948) et une troisième version de *Topaze* (1951) qui n'ont pas connu le même succès public et critique qu'avant-guerre. Il explore à nouveau la veine du drame paysan, comme dans le film *La Fille du puisatier* (1940), qu'il avait délaissée depuis une douzaine d'années. Son équipe d'acteurs se trouve renouvelée, en raison de la disparition de ses principaux complices, tels Charpin, Raimu et Gabrio, et de sa fâcherie avec Fernandel ; il recrute donc de nouveaux interprètes comme Relys (Ugolin) et Fernand Sardou (le maire Philoxène). Pour ce nouveau film, Pagnol souhaitait garder sa liberté de réalisateur comme sur les tournages de ses précédentes créations, mais à cette époque « le métier avait changé et les coûts de production avaient plus que triplé. Les films américains tenaient le haut de l'affiche et il ne pouvait plus rivaliser contre eux sans s'associer à d'autres producteurs¹⁷ ». Pagnol a malgré tout fait montre de ténacité. Mais son projet n'a pas abouti comme il l'aurait voulu : il lui a fallu attendre longtemps avant d'être un tant soit peu satisfait.

L'écriture du scénario initial s'étendrait, selon des proches de Pagnol, de 1950 à décembre 1951. Le seul exemplaire de scénario que l'on trouve est déposé aux archives de la BiFi¹⁸ : « Estampillé numéro 1 et dédié à Jacqueline Pagnol, il se compose de deux volumes : le premier compte 165 pages, le second 166 pages, avec une pagination multiple¹⁹ ». De nombreuses variantes

¹⁷ PAGNOL, Marcel, *Carnets de cinéma*, édité par Nicolas Pagnol, Paris, France : Privé : Treille, 2008, p. 155.

¹⁸ La BiFi est la « Bibliothèque du film ».

¹⁹ CHAPOUILLIE, Guy, et ARBUS, Pierre, *Marcel Pagnol, un inventeur de cinéma*, n°1, Paris : Téraèdre, coll. « Formes autonomes du cinéma » 2010, p. 98.

sont constatées lors de la comparaison entre ce scénario et l'édition des dialogues du film. La pratique du rajout est attestée par Jacqueline Pagnol :

Plutôt des modifications de textes. Plutôt des rajouts que des ratures - afin d'enrichir les personnages. Marcel rédigeait ces béquets au fur et à mesure du tournage. Je le vois encore, assis dans la cuisine de la maison où nous tournions le jugement de Manon, et noircissant des pages de textes supplémentaires²⁰.

La production de *Manon des sources* a été tortueuse : Pagnol a fait appel à plusieurs aides. Domicilié à Monaco, il a d'abord contacté le CNC pour demander si une production monégasque ayant des bureaux en France pouvait bénéficier d'aides dans le cas d'un film tourné en langue française : l'idée est abandonnée devant une réponse négative. Puis en juillet 1952, un montage financier a été proposé au CNC : une coproduction entre la Société nouvelle des Films Marcel Pagnol et la société des Films René Pagnol, dirigée par le frère du cinéaste. Mais cela cachait une intention : pouvoir récupérer l'aide générée par la dernière production en date de René Pagnol, *L'Aventure de Cabassou* de Gilles Grangier (1946). Cette proposition sera également écartée pour une raison inconnue. En définitive, *Manon des Sources* sera entièrement produit par la Société nouvelle des films Marcel Pagnol, société anonyme au capital de 3 millions de francs, créée en 1944. Le capital est réparti en 3 000 actions de 1 000 francs chacune. Pagnol en détient à lui seul 2 528, les autres étant distribuées entre quelques amis fidèles et/ou proches collaborateurs : George Liron, secrétaire général du Syndicat des Banquiers (350 actions), Joseph Martinetti (40 actions), directeur de production, gérant de la société Eminente-Films avec laquelle Pagnol vient de coproduire *Seul dans Paris* d'Hervé Bromberger (1951).

En ce qui concerne le tournage, *Manon des sources* est réalisé du 16 juin au 16 août 1952, principalement en décors naturels à La Treille. Les

²⁰ Alain FERRARI, et PAGNOL, Jacqueline, *La Gloire de Pagnol*, Paris : Institut Lumière, Actes Sud, 2000, p. 63.

studios Marcel Pagnol de Marseille ont été réservés pour des scènes se déroulant dans l'appartement de Bernard l'instituteur, et quelques raccords ont été faits à Marseille et à Paris. Pour les besoins du film, Pagnol avait modifié la physionomie du village, afin de la rendre compatible avec ses desseins cinématographiques. Eugène Delfau, son décorateur, a transformé la place Maurice Thouvenin en ajoutant une menuiserie, une boucherie et un café. Il a tourné dans un ordre précis les différentes scènes : celles avec Rellys (Ugolin), d'autres nécessitant la présence de toute la troupe et enfin les scènes à plusieurs personnages seulement. Le tournage s'est avéré particulièrement éprouvant pour Pagnol : levé tous les matins à cinq heures, il a dû affronter une chaleur caniculaire. L'enclavement des décors ne facilitait rien : « Pas de routes, à peine des sentiers de chèvres. Le matériel était transporté à dos de mulet et, plus souvent, à dos d'homme²¹ », peut-on lire dans le dossier de presse.

À la lecture du scénario, le réalisateur Alexandre Korda – avec lequel il avait coréalisé *Marius* en 1931 – lui aurait suggéré : « Tu es un sot si tu ne fais pas de ça une trilogie²² ». En effet, ce récit étalé sur plusieurs décennies et riche en digressions et rajouts de dialogues, excédait la longueur d'un long métrage standard : sa durée équivalait à 4h30 de projection. Pagnol était le premier surpris et a qualifié son film de « film-mississippi [...] On le verrait en deux époques, la première étant prévue en triple exclusivité vers le 15 novembre²³ ». Ces deux époques correspondent à celles que nous connaissons aujourd'hui : la première baptisée *Manon des sources*, la seconde *Ugolin*. La première présentation sous cette forme a eu lieu en avant-première à Nice, au Paris-Palace le 16 décembre 1952, et le public a suivi. Gaumont, la société française de distribution, a cependant rechigné à valider cette formule en deux parties : « les spectateurs [n'étaient] plus habitués aux *serials* du type

²¹ CHAPOUILLIE, Guy, et ARBUS, Pierre, *Op. cit.*, p. 106.

²² *Op. cit.*, p. 106.

²³ *Op. cit.*, p. 107.

Judex, *Fantômas* ou *Rouletabille* qui firent autrefois la fortune de la firme, [...] ce qui a pu marcher une fois à Nice ne marchera pas ailleurs²⁴ ». Face à cette réserve, Pagnol a donc été contraint de resserrer la narration de son récit. Il a conservé « toutes les scènes de genre, la partie de cartes, le « jeu de poil », la longue exhortation du curé²⁵ », afin de parvenir finalement à un film d'une durée de 3h10. Il a donc été projeté en non pas deux séances distinctes, mais en une seule entrecoupée par un entracte. Mais ce ne sont pas ces scènes sauvegardées qui ont attiré l'attention. Cette longueur inhabituelle a entraîné deux inconvénients : une limitation de trois séances par jour et, pour compenser cette perte, un certain nombre d'exploitants ont majoré le prix d'entrée. Les critiques n'ont pas hésité à exprimer leur opinion : soit Pagnol n'avait pas coupé les bonnes scènes, soit il n'avait pas suffisamment raccourci son film.

L'œuvre actuelle se trouve distendue, parfois gonflée de détails et de scènes entières conçues pour une course plus longue, où elles auraient retrouvé leur proportion par rapport à l'ensemble. Sur ce modèle réduit, elles deviennent démesurées.²⁶

Un autre critique Jean Quéval, a avancé un autre argument :

Un cinéaste amateur a tourné le film de la vie, armé d'un canevas assez mince... a beaucoup brodé avec l'aide des paysans du village, où il s'est fixé, les laissant s'abandonner – ce sont des méridionaux – au plaisir de raconter leurs petites affaires...²⁷

Cependant, au milieu de ces réactions mitigées, des jugements positifs ont été émis, à l'instar d'lumière, le plus grand critique du cinéma français d'après-guerre, et l'un des fondateurs des *Cahiers du cinéma*, revue consacrée à cet art, de 1951 à aujourd'hui. Il a défendu le film, considérant Pagnol

²⁴ JELOT-BLANC, Jean-Jacques, « Jacqueline », *Pagnol inconnu*, Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon : Éditions de la Treille, 2000, p. 374.

²⁵ *Op. cit.*, p. 374.

²⁶ ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Manon des sources », *Combat*, 17-18 janvier 1953.

²⁷ JELOT-BLANC, Jean-Jacques, « Jacqueline ». *Pagnol inconnu. Op. cit.*, p. 375.

comme le plus grand des auteurs de films parlants, en raison notamment du réalisme de son verbe :

Long, très long récit, non pas sans action, mais où rien n'arrive que par la force naturelle du verbe [...]. Il y a dans ce conte magnifique la grandeur antique de la Méditerranée, quelque chose tout à la fois de biblique et d'homérique. Mais Pagnol le traite par un ton plus familier ; le maire, l'instituteur, le curé, le clerc de notaire, Manon elle-même sont des paysans provençaux de notre temps²⁸.

Pagnol avait conscience de la divergence des avis, il a même confié que son film : « [était] un monstre désarticulé en fait de coupure, [c'était] une véritable mutilation qu'on lui fit subir²⁹ ».

Suite à cela, on aurait pu penser que Pagnol abandonnerait, lassé d'avoir trop lutté pour atteindre ses objectifs. Son souci majeur de maîtriser la totalité de la chaîne de fabrication de ses œuvres, et de les financer entièrement avec des fonds propres, s'est heurté aux nouvelles règles imposées par le marché. En cela, il avait conscience que ses méthodes de travail étaient devenues obsolètes. Il n'a pourtant pas renoncé. En 1967, il a fait appel à la télévision française, avec l'idée d'adapter en version feuilletonesque son film, donc différemment de l'exploitation qu'il y avait eue en salles. Il expliqua :

Nous avons été amenés à insérer dans les feuillets certaines scènes qui figuraient dans le scénario qui avaient été tournées mais qui n'étaient pas dans le film soumis à la censure de 1952. Il s'agit d'environ 7 000 mètres³⁰.

Henry de Segogne, président de la commission de contrôle, a aussitôt donné son accord. *Manon des sources* a été vendu à l'ORTF³¹, et a été

²⁸ *Id.*, p. 375.

²⁹ MICHEL, J., « Manon des sources, roman fleuve », *Le Parisien libéré*, n° 2599, 21 janvier 1953.

³⁰ Lettre de Marcel PAGNOL, Compagnie Méditerranéenne de films, au CNC, 26 avril 1967, dossier Commission de contrôle des films cinématographiques, archives CNC.

³¹ L'ORTF est l'« Office de Radiodiffusion-Télévision Française ».

« diffusé sur la 1ère chaîne du 19 mars au 11 avril 1968, en 18 épisodes de 13 minutes chacun, soit 3 h 54 de programme³² ». C'est sans doute à partir de ce montage élaboré pour la télévision que le cinéaste a pu reconstituer une version de près de quatre heures. Cette dernière a été présentée publiquement en salles en mars 1969, à l'occasion d'un hommage à Marcel Pagnol organisé pour son 74^e anniversaire. La version de 3 h 45, en deux parties de 117 et 108 minutes chacune, éditée en DVD en 2004³³, est aujourd'hui la version accessible la plus proche possible de celle imaginée à l'origine.

En France, le film en deux volets présenté dès janvier 1953 en salles, totalisait environ 4,2 millions d'entrées³⁴, un bon score malgré tout pour le réalisateur.

1.2. Le processus de novellisation

1.2.1. La forme adaptée de ses scénarios

Conscient désormais de n'être plus libre de réaliser ses films selon ses propres convenances, Marcel Pagnol s'est tourné vers l'écriture, non plus scénaristique mais romanesque. Il a commencé à rédiger ses *Souvenirs d'enfance* dès 1956, des livres à visée autobiographique, avant de revenir sur le scénario qui lui a causé tant de soucis. En 1962, il s'est donc consacré à transformer ce scénario de *Manon des sources* en une histoire romancée de deux volets. Cette dernière est différente de la version filmée, tout en s'en inspirant et en la prolongeant : peut-on ici parler de novellisation ? Un retour en arrière dans sa carrière est nécessaire pour l'affirmer.

³² CHAPOUILLIE, Guy, et ARBUS, Pierre, *Marcel Pagnol, un inventeur de cinéma*, *Op. cit.*, p. 109.

³³ PAGNOL, Marcel, *Manon des Sources, Ugolin*, [DVD-ROM], Compagnie méditerranéenne de films [éd., distrib.], 2004.

³⁴ Chiffres disponibles sur le site : <http://www.jpbox-office.com/> [consulté le 13/05/2016].

On connaît la grande place qu'a occupée l'adaptation dans le parcours cinématographique de Pagnol : adaptation de ses propres pièces de théâtre, des récits de Jean Giono mais aussi ceux d'Émile Zola, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet ou Georges Courteline. Selon lui, le texte original n'est qu'une « simple source d'inspiration, qui lui laisse une possibilité d'appropriation³⁵ ». Pagnol s'éloignerait de la définition – au sens large – de la novellisation, à savoir d'une transformation d'une œuvre générique en livre, d'une réécriture qui reste très proche de sa source. En effet, le cinéaste n'entend pas publier le scénario mais bien une forme adaptée à partir de ce dernier. Les formes scénaristique et théâtrale sont très voisines, par le fait qu'elles fonctionnent sur l'alternance entre dialogue et didascalie ; mais le scénario donne à voir et à entendre les futures bandes image et bandes son. Deux films font donc exception dans le corpus de Pagnol, *La Belle Meunière* et *La Fille du Puisatier*. Pour le premier, c'est parce que le véritable scénario a été publié tel quel, et il s'agit du seul film en couleurs destiné à être une sorte de comédie musicale où :

le texte est moins le dialogue que la chanson, il fait aussi exception dans le choix du lieu de publication : non pas la traditionnelle collection les « films qu'on peut lire » mais l'édition self et la collection « les maîtres du cinéma », édition pour film qui exhibe en quatrième de couverture les autres scénarios à lire adaptés de roman. Les didascalies dans ce texte s'autorisent les termes proprement cinématographiques, « générique », « fondu enchaîné », « gros plan ». L'impersonnel « on » traverse ces didascalies, désignant le spectateur et auditeur fictif du film³⁶.

De même, sur la version papier de *La Fille du Puisatier*, on constate – même si dans cette œuvre les données techniques sont ôtées des didascalies –

³⁵ BRUN, Marion, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adaptation comme légitimation de l'instance auctoriale », pour la journée d'étude « La novellisation, peut-on parler d'adaptation ? », Paris VIII, le 10 décembre 2014, p. 1.

Disponible sur :

<http://www.academia.edu/9712997> [consulté le 09/03/2016].

³⁶ *Op. cit.*, p. 2.

que la didascalie initiale semble directement tirée de la forme scénaristique. En effet « elle est numérotée en cinq plans et reprend le « nous » qui renvoie au spectateur des salles obscures : « la voici [Patricia] qui s'arrête juste devant nous³⁷ ». Pourtant, *La Fille du Puisatier* a suivi le même processus éditorial que les autres films : une première publication dans les Éditions Marcel Pagnol et la collection « Les films qu'on peut lire », puis chez l'éditeur Fasquelle. Mais pourquoi cette tendance à vouloir publier une version écrite de ses productions cinématographiques ?

1.2.2. Le désir de « faire entrer le cinéma dans la littérature »

Nous l'avons dit, l'intégralité des scénarios de Pagnol a effectivement fait l'objet d'une adaptation pour être publiée chez les Éditions Marcel Pagnol et chez Fasquelle. Cela a donc nécessité un effacement des données impropres à la lecture, telles que les précisions techniques, ou les photographies du film proposées avant le texte, afin d'aboutir à une « théâtralisation » de ces œuvres visuelles. D'une édition à l'autre, le sous-titre de « film » a disparu, ce qui laisse planer une ambiguïté quant au genre du texte proposé à la lecture : nous ne savons plus très bien si une œuvre a d'abord été un film ou un livre. 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*. [...] ces « pièces de théâtre » cohabitent dans cette quatrième de couverture avec celles d'Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck, Octave Mirbeau ou Sacha Guitry³⁸.

Ce choix éditorial montre la volonté de Pagnol de légitimer l'art cinématographique en le rapprochant de l'art théâtral. L'édition qui

³⁷ *Id.*, p. 2.

³⁸ *Op. cit.*, p. 3.

« théâtralise » permettrait donc de nous faire oublier que le cinéma est un art qui dépend de la technique, qui inscrit le dramatique dans un art quasi intemporel, éloigné des contingences matérielles. Il a confié cette envie de valoriser le cinéma dans le monde de l'écriture à Georges 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 littérature³⁹.

Pour lui, la novellisation est une possibilité de légitimation de son art. Le titre qu'il a donné à sa collection, « les films que l'on peut lire », atteste de la qualité « d'écriture » de ses films, qui peuvent ainsi entrer dans notre bibliothèque. Le parallèle avec sa réception filmée (la toute première) à l'Académie française le 27 mars 1947 est symbolique : cela a pu dater la reconnaissance officielle du cinéma dans la littérature. La publication en livre d'un texte cinématographique a permis finalement à Pagnol de mettre en œuvre une démarche d'appropriation intellectuelle : autrement dit, la novellisation fait de lui le seul propriétaire de son œuvre cinématographique.

1.2.3. *L'Eau des collines* : une novellisation particulière

Mais qu'en est-il du côté du diptyque romanesque de *L'Eau des collines* ? Certes, si l'on s'en tient à la définition formelle de la novellisation, il s'agit effectivement d'une réécriture du scénario. Pourtant, le premier volet, consacré à l'histoire tragique de Jean Cadoret (le père de Manon), évoquée seulement sous forme de flash-back dans le film, est racontée en détail ici. De plus, Pagnol n'a pas espéré faire un « coup marketing », comme il l'avait fait en jouant sur la parution simultanée du livre et du film, créant en parallèle un

³⁹ BERNI, Georges, *Merveilleux Pagnol : l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1993, p. 79.

produit dérivé du film avant l'heure. Avec dix années de décalage pour les livres, cette novellisation se distingue donc de ce qui aurait pu être un produit de consommation. Elle garantit, en outre, une qualité esthétique qui ne peut être qu'une adaptation : la principale différence est qu'elle fonctionne indépendamment de l'œuvre initiale, n'étant pas fidèle sur tous les points de l'intrigue. Pagnol a pris plus de libertés de création que dans le domaine cinématographique, étant donné qu'il n'a plus été forcé de se cantonner aux contraintes temporelles de production : il s'est donc autorisé à innover et à recréer. Il s'est écarté de la source initiale et n'a pas entendu lui être totalement fidèle : elle lui a seulement servi d'inspiration.

Le premier roman, *Jean de Florette*, comporte en apparence peu d'éléments nouveaux si ce n'est le meurtre de Pique-Bouffigue le braconnier, l'homme qui résidait dans la maison convoitée par Ugolin et surtout son oncle César, le Papet. Cependant, en indiquant que ce dernier a aimé dans sa jeunesse Florette (la mère du bossu), Pagnol « prépare le retour de bâton qui anéantit le Papet⁴⁰ » à la fin du deuxième roman. En effet, il recevra le coup de grâce après le suicide de son neveu, en apprenant que Jean était son fils. Le second volet *Manon des sources*, achevé à l'automne 1962, vient confirmer une réalité particulièrement dure et tragique. Certes, Manon va trouver l'amour et recevoir la fortune que lui aura finalement léguée le Papet, mais ici, « à l'inverse de ce qui se passe dans le film, point de *mea culpa* collectif chez les villageois⁴¹ ». Les habitants seront du côté de Manon non pas par remords mais pour leur haine envers la réussite des Soubeyran, tout comme ils s'étaient réjouis de la perte du bossu des années auparavant.

Dans ces romans, outre les différences dans l'intrigue, nous relevons des traces de cette aspiration à ne pas reproduire exactement la même chose : nous le remarquons par une favorisation de la narration par rapport au

⁴⁰ JELOT-BLANC, Jean-Jacques, « Le temps des souvenirs », *Pagnol inconnu, Op. cit.*, p. 443.

⁴¹ *Id.*, p. 443.

dialogue. Cette omniprésence d'une voix narrative est relevée par Jeanne-Marie Clerc :

Tout se passe comme si l'adaptateur du film mettait son point d'honneur à s'éloigner au maximum de sa source cinématographique en réintroduisant dans le texte du scénario une distance narrative inconnue du récit en images. La spécificité romanesque semble donc se concentrer dans cette élaboration d'un personnage autonome, le narrateur, et de son discours propre, qui sert de médiateur absolu à l'histoire empruntée au film⁴².

Pagnol évite par exemple de retranscrire la scène farcesque où M. Belloiseau, sourd, n'entend pas le jeu du « poil au... » dans laquelle chaque villageois ponctue ses phrases. Dans le portrait qui lui est consacré, il rappelle le comique du personnage de façon brève :

La conversation de M. Belloiseau, nourrie de remarques philosophiques et de propos grivois, était d'autant plus plaisante qu'il était parfaitement sourd (Philoxène prétendait qu'il avait des tympanes en peau de saucisson) et qu'il répondait au hasard aux questions qu'il n'entendait pas⁴³.

La suppression de cette scène « est surtout le signe d'une rupture de tonalité entre le film et le roman⁴⁴ ». Nous pouvons alors faire une distinction : le cinéma, que Pagnol considérait comme un art populaire, semblait supporter des scènes comprenant la farce un peu lourde du « poil au », tandis que le roman, s'adressant à un lecteur solitaire, adopte l'ironie narrative comme mode humoristique. En effet, la blague « poil au » est beaucoup plus auditive car la rime est plutôt pauvre et repose seulement sur une assonance (une répétition de la même voyelle) dans la plupart des cas. À l'oral la blague entraîne des rires, tandis qu'à l'écrit la différence visuelle l'emporte sur la sonorité : le comique est alors beaucoup plus atténué. Finalement, Pagnol nous a proposé une autre forme de novellisation, puisqu'il

⁴² CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, 1993, p. 99.

⁴³ PAGNOL, Marcel. *Manon des sources*, « L'Eau des collines », t. 2, Paris : Éd. de Fallois, 2004, p. 28.

⁴⁴ BRUN, Marion, *Op. cit.*, p. 6.

a conçu une véritable forme adaptée. Au fil du temps, il s'est construit une véritable posture d'auteur de cinéma armé de sa « "caméra-stylo", ce qui en fait l'un des inventeurs, selon le mot de Jean-Luc Godard, du cinéma d'auteur⁴⁵ ». L'expression de « caméra-stylo » avait été développée par le réalisateur et théoricien Alexandre Astruc en 1948⁴⁶ : il y avait décrit une transformation du cinéma comme un moyen d'expression se suffisant à lui-même, comparable à la peinture et au roman. Ce concept a beaucoup influencé les artistes de la Nouvelle Vague, tel Godard : ce dernier, à l'instar de Pagnol, était auteur complet de ses films et dirigeait divers postes, de la réalisation au montage. Il était également critique et théoricien du cinéma, et admirait l'œuvre de Pagnol, c'est pourquoi il lui a attribué cette qualification d'auteur de cinéma.

1.3. Une diégèse qui repose sur le drame de l'eau

Nous allons ici nous interroger sur les motivations de Marcel Pagnol concernant l'écriture du scénario puis des romans de *L'Eau des collines*. Nous nous attarderons principalement sur les deux romans ici, car l'auteur a davantage développé l'intrigue que dans les films. La version romanesque est différente de son équivalent cinématographique, et ce à dessein. Nous étudierons dans les parties suivantes les choix de Pagnol en tant que réalisateur (en les confrontant à ceux de Claude Berri notamment), puis nous tenterons de justifier cette différence de tonalité au sein des films et des livres pagnolesques. Avant d'approfondir ces questions, nous allons nous concentrer sur les diégèses respectives de *Jean de Florette* et de *Manon des sources*.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ Cette année-là, il est devenu célèbre grâce à l'article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », paru dans *L'Écran français*.

1.3.1. Plusieurs sources d'inspiration

Quel est le point de départ de cette intrigue ? Nous allons voir qu'elle a été mûrement réfléchie. Tout d'abord, Pagnol a affirmé qu'il avait écrit le rôle de Manon sur mesure pour sa jeune épouse Jacqueline (anciennement Jacqueline Bouvier). Celle-ci vient nous éclairer sur le rôle-titre qui lui a été offert :

Marcel voulait écrire un rôle pour moi. Il me répétait : « Qu'aimerais-tu faire ? » Un jour, je lui ai répondu : « Dans mon adolescence, un livre m'a beaucoup impressionnée, *La Petite Fadette*. George Sand y campe une fille un peu sorcière que son village rejette. D'autre part, me passionnait le mythe d'Antigone⁴⁷. » Enfin, quand j'évoquais mon enfance auprès de Marcel, je lui disais combien j'avais aimé garder les chèvres d'un oncle en Camargue. Je vivais avec elles, pour ainsi dire. Tout cela a fait un amalgame. Marcel a imaginé une héroïne où se retrouvaient la petite Fadette, Antigone et la Jacqueline d'autrefois⁴⁸.

À la lecture, nous retrouvons en effet cette jeune bergère sauvageonne isolée dans ses collines, qui cherche à venger son père Jean, mort d'épuisement pour ne pas avoir trouvé la source courant sur ses terres. Les coupables qui ont bouché cette source, ce sont Ugolin, avec la grande complicité de son oncle César Soubeyran, le Papet, le cerveau de ce terrible plan. Mais si Manon a été inventée, ces autres personnages ont-ils existé ? Des entrevues avec l'auteur cinéaste ont eu lieu dans les années 60 afin de démêler le faux du vrai, notamment sur la réelle et triste histoire du pauvre Jean :

Je comprends qu'elle est vraie ! Je n'y ai pas assisté, j'étais trop jeune quand tout ça s'est passé, mais des paysans m'ont raconté la chose. Quant à l'histoire de Manon, je l'ai inventée. La fille du bossu n'avait pas coupé l'eau du village pour venger son père, non mais c'est une parole entendue qui me l'a inspirée : « si elle avait trouvé la source, la petite, et qu'elle vous l'aurait

⁴⁷ Voir « 3.1.3. Des personnages dignes d'une tragédie grecque », p. 103.

⁴⁸ FERRARI, Alain, et PAGNOL, Jacqueline, *La Gloire de Pagnol*, *Op. cit.*, 2000, chap. « Première partie : Marcel et moi », p. 47.

coupée, vous en auriez fait une drôle de tête ! ». J'avais commencé à écrire cette histoire, il y a une dizaine d'années, pour en faire un film. Puis je l'avais trouvée lugubre. Alors, le film, je l'ai fait avec un bout de la fin de l'histoire⁴⁹.

Quelques années plus tard, un autre entretien vient préciser le précédent, confirmant que quelqu'un de semblable au bossu aurait bel et bien existé :

Je l'ai entendue raconter par des vieux quand j'étais gosse à Aubagne, où mon père était instituteur et où je « faisais » le mitron pendant les vacances scolaires. Le bossu, père de ma Manon, dépouillé par un spéculateur sans scrupule, a réellement existé. On l'appelait « Lou Gibous »⁵⁰.

Le « spéculateur sans scrupule » aurait donc inspiré les personnages mauvais de César Soubeyran et de son neveu, gentiment surnommé Galinette par son oncle. Tous deux espèrent parvenir à la perte de ce pauvre homme surnommé « Lou Gibous » qui signifie en provençal « le bossu », surnom péjoratif repris par tous les villageois. Ces affirmations de Marcel sont certes peu précises, ce dernier était jeune, et l'on peut donc garder une certaine distance quant à la réalité de ces faits. Mais le propre d'un écrivain est aussi de s'inspirer de ce qui l'entoure, afin de créer des intrigues auxquelles le lecteur/spectateur adhère. Pour cette intrigue-là, le pari est réussi.

Outre sa femme Jacqueline et ces histoires entendues qui lui ont permis de créer les personnages principaux, Pagnol a eu une autre source d'inspiration majeure : l'eau, au cœur même de l'intrigue. Il l'a affirmé lui-même, ce thème lui tenait à cœur : « L'eau, je crois que c'est un grand sujet. Un des plus grands puisque c'est un des plus simples⁵¹ ». Cet élément était présent de manière obsessionnelle dans sa vie, en effet lui-même était sourcier. Nous constatons une récurrence de la présence de sources dans

⁴⁹ D'AUBAREDE, Gabriel, « Une heure avec... », *Les Nouvelles littéraires*, 16 mai 1963.

⁵⁰ GAUTIER, Max, « Lorsqu'il entendit raconter l'histoire vraie de Manon des Sources, Pagnol était mitron à Aubagne », *Télé 7 jours*, n°417, 16 mars 1968.

⁵¹ JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 359.

quelques autres de ses œuvres : *La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*, où elles sont aussi associées au secret gardé et à une lutte contre la sécheresse, également dans *Le Premier Amour*, où l'eau est affiliée à la vie, l'enfant, la femme, la mère et l'amour. *La Fille du Puisatier* enfin, où le titre parle de lui-même, le père de Patricia vivant de son métier. L'intrigue tourne autour d'une source qui se tarit, à l'instar du premier roman de Jean Giono en 1929, *Colline*⁵² : il s'agit du premier tome de la trilogie de Pan, complétée par *Un de Baumugnes* (1929) puis *Regain* (1930). Pagnol a d'ailleurs adapté ces deux derniers ; il n'existe pas de réécriture de *Colline*, mais ce roman entretient quelques éléments intertextuels avec le diptyque. Tout d'abord, un hameau de douze habitants dans le premier, un ancien hameau devenu un village de cent cinquante habitants dans le second, portant le même nom de Bastides Blanches. L'endroit, situé dans les Monts de la Lure chez Giono (Alpes de Hautes Provence) ou dans le massif de l'Étoile (Bouches-du-Rhône) chez Pagnol, est difficilement atteignable, en raison de son altitude et son environnement sauvage. La présence d'une fontaine qui fait vivre les habitants au village est essentielle, et lorsque l'eau de la source se tarira, les villageois seront en détresse. À la différence de Pagnol, les Bastidiens vont s'acharner sur celui qu'ils croient coupable, Janet, le plus âgé devenu fou aux yeux de tous : son gendre Gondran va s'allier avec les autres pour tenter de s'en débarrasser. Chez Pagnol, le mal est déjà fait et Manon se sert de l'eau pour venger son père du secret de tout un village. L'eau représente bien sûr un élément de survie, et incarne par extension la métaphore de la vie, de l'amour. Si l'on en croit les pages du *Château de ma mère*, l'ami d'enfance de Pagnol, Lili des Bellons, est celui qui l'aurait initié aux mystères des sources dans sa jeunesse : « une source, ça ne se dit pas⁵³ ». Et pour cause : en ces pays de sécheresse, l'eau est encore plus précieuse que l'or. Leur localisation est un

⁵² GIONO, Jean, *Colline*, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche », 1998.

⁵³ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, « Souvenirs d'enfance », t. 2, Paris : Éd. de Fallois, 2004, p. 20.

secret de génération en génération, et le risque de divulguer son emplacement à un inconnu est grand. C'est l'histoire même du diptyque de *L'Eau des collines*, et nous allons voir que l'eau est la cause de tous les drames.

1.3.2. L'eau à l'origine d'une lutte inégale

Dans le premier tome *Jean de Florette*, Pagnol a pour objectifs de développer la sombre histoire du pauvre Jean et de nous faire découvrir l'engrenage des situations perpétrées par les coupables plus en détail. La première victime se trouve être Pique-Bouffigue, de son vrai nom Marius Camoins (frère de Florette et mère de Jean), un braconnier qui vit à la ferme des Romarins. N'utilisant pas la source qui coule sur son terrain, le Papet a l'espoir que ce dernier le lui vende en lui présentant beaucoup d'argent, pour que son neveu Ugolin de 24 ans puisse y prospérer. Or Pique-Bouffigue refusera catégoriquement et se mettra en colère au point d'en venir aux mains avec son interlocuteur ; le Papet le fait tomber de son arbre avant de le saisir par les pieds et de le traîner violemment sur le sol caillouteux. Ugolin assiste à cette scène et devient malgré lui complice de son oncle, lorsqu'ils partent en laissant le vieux braconnier à moitié mort. La noirceur du personnage de César Soubeyran apparaît tout à coup, lorsque son neveu espère que l'homme ne meure pas : « Pourquoi ? [...] Ça arrive qu'on se tue en tombant d'un arbre. Portons-le sous l'olivier⁵⁴ ! » Il meurt des suites du traumatisme au bout de quelques jours, pendant lesquels sa mémoire lui joue des tours, suite à « l'accident ».

La prochaine idée machiavélique vient encore une fois du Papet, dont le rêve secret est de ressusciter la famille Soubeyran, en léguant sa terre et son trésor. Cela n'est possible que par son unique descendant, auquel il propose

⁵⁴ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, « L'Eau des collines », t. 1, Paris : Éd. de Fallois, 2004, p. 45.

de boucher la source de la ferme des Romarins, afin de dissuader les éventuels acheteurs : « Suppose [...] que tu passes près de la source, avec un sac de ciment sur le dos. Tu glisses, tu tombes, et le ciment va tout juste boucher le trou⁵⁵ ! ... » En somme, un deuxième « accident ». Ugolin trouve cette idée merveilleuse, des étoiles brillent dans ses yeux aveuglés par l'argent lorsqu'il pense à sa future plantation d'œillets. Mais son personnage n'est pas si mauvais : certes il va suivre à la lettre tous les ordres de son oncle pour rendre la ferme invendable, mais son cœur est faible. Son projet initial de planter des fleurs lui donne un côté attachant, pacifique, même si l'histoire va tourner autrement. Lorsque Jean Cadoret, le bossu, vient s'installer à la ferme dont il a hérité avec sa femme Aimée et sa fille Manon, Ugolin vient spontanément lui proposer ses services pour déménager les meubles dans la maison. Il a certes l'idée de s'entendre avec lui pour mieux le piéger, mais une amitié se crée entre eux sans qu'il n'y puisse rien⁵⁶. À force de lui prêter son eau, son mulet et de passer du temps dans la famille, cela devient de plus en plus difficile pour lui de mentir ou de refuser des services à Jean. Il va même jusqu'à avouer son sentiment à son oncle :

Tu comprends : tu m'as dit que je devienne son ami. Je me suis très bien débrouillé, ça a bien réussi, et même ça dure depuis presque deux ans... Seulement, petit à petit, lui aussi, il est devenu mon ami. À force de l'appeler M. Jean, à force à force, et de boire le vin blanc...⁵⁷

Le Papet déplore cette attitude et se charge de le mettre en garde, lui demandant s'il préfère faire des œillets ou des amis. Et de conclure : « Quand on a commencé d'étrangler le chat, il faut le finir⁵⁸. »

C'est effectivement ce qui finit par se produire lorsque le pauvre Jean, victime de la sécheresse, se retrouve contraint d'effectuer de trop nombreux

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁶ Voir « 3.1.3. Des personnages dignes d'une tragédie grecque », p. 101-102.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 196.

⁵⁸ *Id.*, p. 196.

allers-retours jusqu'à la lointaine source de la Baume pour sauver ses cultures et son élevage de lapins. Ugolin ainsi que tous les villageois le voient s'épuiser à la tâche sans tenter de l'aider. Pamphile, le menuisier des Bastides Blanches, va même faire part de ses soupçons et de ses remords concernant la source bouchée à sa femme Amélie. Cette dernière réplique :

Pamphile, ça ne rapporte jamais rien de s'occuper des affaires des autres. D'abord, ce bossu, il est de Crespin. Le boulanger le disait l'autre jour. Tu sais comme ils sont, les gens de Crespin⁵⁹ ?

Cette réponse sans appel rejoint ce que nous évoquions précédemment, à savoir que les sources doivent rester un secret gardé, et qu'il ne faut révéler leur emplacement à personne, surtout pas aux inconnus. Les habitants de Crespin sont considérés comme tels, pour l'unique raison que ce sont des gens de la ville, à l'opposé des paysans des Bastides Blanches. Cette opposition campagne/ville est fréquente dans les œuvres de Marcel Pagnol : dans *Angèle* et *La Fille du Puisatier* par exemple, où les hommes de la ville sont considérés dangereux pour les honnêtes jeunes filles de la campagne.

De fil en aiguille, l'intrigue atteint son apogée pathétique lorsque Jean, désespéré, trouve l'idée de creuser un puits dans sa propriété à l'aide d'explosifs. Ugolin, affolé à l'idée qu'il trouve la source mais toujours rongé par la culpabilité, devine que cette entreprise peut le mettre en danger et lui en fait part :

Ce travail que vous faites depuis deux ans et demi, c'est incroyable, c'est de la folie, c'est un assassinat ! Vous n'avez pas les mains pour ça, vous n'avez pas une santé pour ça... [...] Tout ça, ce n'est pas des métiers pour vous, voilà la vérité⁶⁰ !

Il lui conseille par la suite de vendre sa propriété, espérant en être l'acheteur, mais Jean, entêté, refuse. Le drame, « l'assassinat », si nous

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 216.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 243.

repreons les termes d'Ugolin, finit par se produire lorsqu'il se décide à utiliser la mine. Accouru au bord de son puits afin de voir jaillir l'eau, il reçoit une pierre dans la nuque, pierre qui avait dû monter très haut au moment de l'explosion. Ugolin accourt, alerté par la détonation. Il attend l'arrivée du médecin avec la famille, le même qui avait constaté la mort de Pique-Bouffigue, triste coïncidence. Lorsque celui-ci annonce la mort du bossu, Ugolin s'enfuit chez son oncle les larmes aux yeux. Celui-ci lui demande si c'est à cause de cette mort qu'il pleure, à quoi il répond : « Je sais pas. Je le fais pas exprès. C'est nerveux... C'est pas moi qui pleure, c'est mes yeux⁶¹... »

Telle est l'ambivalence du personnage d'Ugolin, entraîné dès le début et malgré lui dans le plan démoniaque de son oncle. Ils finissent par déboucher la source à la fin du premier roman, sans savoir qu'ils sont épiés par des yeux juvéniles: ceux de Manon. Pagnol décrit le désespoir de la jeune fille :

Mais un long cri aigu monta de l'autre côté des genêts, un cri désespéré, strident et monotone, que les échos renvoyaient à travers les pinèdes, et qui les entoura soudain⁶².

Les deux hommes croient qu'il s'agit d'un lièvre piégé par une buse, mais c'est bel et bien à partir de ce moment-là que Manon commencera à avoir de lourds soupçons, malgré son jeune âge. Le deuxième tome raconte la vengeance de son père, et elle aura elle aussi recours à l'eau pour punir les fautifs.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 258. Voir « 2.1.3. Pagnol au cœur de l'intermédialité aujourd'hui », p. 54-55.

⁶² *Op. cit.*, p. 276.

1.3.3. L'eau au cœur d'une tragédie de la vengeance

L'intrigue a lieu environ six ans après le décès de Jean, lorsque nous nous plongeons dans *Manon des sources*. Si Ugolin et son Papet avaient soif de richesse et de prospérité, Manon va avoir soif de vengeance. Présente de manière ponctuelle dans le premier roman, elle devient ici l'une des protagonistes. La jeune fille âgée de 15 ans, qui fait plus grande que son âge selon l'auteur, est presque devenue une adulte. Elle garde un troupeau de chèvres et vit avec sa mère et Baptistine (la vieille Piémontaise) dans la grotte du Plantier, à l'endroit même où Jean et sa famille avaient eu la permission de venir chercher de l'eau, si loin de leur ferme des Romarins. Entre-temps, Ugolin est un trentenaire devenu riche en installant sa plantation d'œillets sur la propriété tant convoitée. Il n'a pas revu la femme et la fille Cadoret depuis qu'elles sont parties, mais cela va changer le jour où il décidera d'aller chasser dans les collines. Cet épisode est le premier d'une suite qui mènera à sa perte. En effet, lors de sa promenade, il va tomber sur une scène qui ne va pas le laisser indifférent. Il surprend la jeune fille, en train de danser nue dans une flaque laissée par la pluie, en jouant de l'harmonica, instrument dont jouait souvent son père. Fasciné par ce spectacle, il fait rouler une pierre malgré lui, trahissant sa présence qui alerte le chien, puis sa propriétaire. Manon ne le reconnaît pas, mais elle se met aussitôt à le chasser grâce à sa fronde : un caillou atteint le front d'Ugolin qui se met à saigner. La blessure physique symbolise alors la soudaine blessure d'amour qui ne le quittera plus ; normalement « infligée » à la femme vierge, la blessure qui saigne affecte ici un homme. Il parvient à s'enfuir sans être vu, mais par la suite, rien ne sera plus comme avant pour lui. Manon peut être assimilée à une Bohémienne envoûtant Ugolin par la danse, une créature « fière et sauvage, soumise à ses instincts, un peu sorcière, fatale pour elle-même et ceux qui

l'approchent de trop près⁶³ ». Ce côté envoûtant est beaucoup repris en littérature, tel ce passage de Victor Hugo qui décrirait aussi bien l'ensorcellement d'Ugolin : « Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait [...] Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes [...] c'était une surnaturelle créature⁶⁴ ».

Sa folie naît suite à cet épisode : il tombe amoureux de la belle Manon, mais le fantôme de son père vient également le guetter dans ses moments sombres. Il va commencer par s'adresser à lui à voix haute :

Le mauvais, c'est la source. Oui mais quand je l'ai fait, je ne te connaissais pas... Et puis j'ai bien réfléchi. Même avec la source ça ne pouvait pas réussir. Tu aurais fait des coucourdes, oui sûrement. Mais ton affaire de lapins, ça ne pouvait pas marcher. Je te l'ai dit de bonne amitié : tu n'as pas voulu m'écouter. [...] D'accord, d'accord. Oui, des fois je pense que j'aurais dû t'en parler. J'aurais pu te dire : « Allez zou, faisons des œillets ensemble ». Mais tu n'aurais pas voulu. Toujours les livres, les statistiques. Mais oui, mais oui⁶⁵.

À travers ces paroles, Ugolin tente de se rassurer en rejetant le tort sur le pauvre Jean : il n'aurait pas dû se fier à ce qu'il a lu dans les livres concernant les cultures et l'élevage, il aurait dû admettre que tout cela était impossible. En se persuadant de cette façon, Ugolin espère se déculpabiliser de tout ce qu'il lui a caché, le plus gros mensonge concernant la source elle-même. Source que Manon a vue lorsqu'ils l'ont débouchée avec son Papet. Lorsqu'ils se confrontent dans les collines, rencontre préméditée par Ugolin, la jeune fille écoute les paroles absurdes de l'homme qu'elle déteste le plus. Il lui propose d'abord de venir se réinstaller aux Romarins avec sa mère et

⁶³ STITOU, Emmanuelle, « Entre fascination et rejet, l'image de la Bohémienne dans quelques écrits du XIX^e siècle », *Études tsiganes. Tsigane et représentation*, n° 47, 2011, p. 26.

⁶⁴ HUGO, Victor, *Notre Dame de Paris*, Paris : France Inter Éditions, Bibliothèque du Marais, 1987, p. 83-84.

⁶⁵ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 67-68.

Baptistine pour l'aider dans sa culture d'œillelets, avant d'avouer, face à son refus :

Manon ! Ne cours pas ! Écoute-moi une minute ! Manon, c'est pas vrai ! C'est pas pour te faire travailler ! C'est parce que je t'aime ! Manon, je t'aime ! Je t'aime d'amour ! [...] Manon ! J'ai pas osé te le dire de près, mais j'en suis malade ! Ça m'étouffe ! Et il y a longtemps que ça m'a pris ! C'était aux Refresquières, après le gros orage ! Je m'étais caché pour les perdreaux... Je t'ai vue quand tu te baignais dans les flaques de la pluie... Je t'ai regardée longtemps, tu étais belle. J'ai eu peur de faire un crime ! Je suis parti sous les genêts, et toi tu m'as lancé des pierres⁶⁶ !

Horriifiée par ce qu'elle entend, Manon profère des injures en Piémontais, blesse à nouveau Ugolin avec des cailloux avant de s'enfuir. Le pauvre homme, encore plus tourmenté, tombe davantage dans le *pathos* par la suite : trouvant un ruban appartenant à la jeune fille, il coud ce dernier sur sa poitrine, comme si c'était la seule façon de l'avoir pour toujours près de lui. Entre-temps, Manon voit ses soupçons se confirmer : elle surprend une conversation entre deux villageois, Cabridan et le menuisier Pamphile (qui, dans une conversation avec sa femme, déplorait la pauvre situation du bossu au sein de *Jean de Florette*), où ils dénoncent le crime commis par les Soubeyran. Pamphile avoue même qu'il avait tracé à la peinture des flèches noires sur des pierres proches de la maison du bossu, qui indiquaient l'endroit de la source. Après cette révélation, Manon va même jusqu'à vouloir commettre un crime : un incendie à la ferme de Massacan, où vit le meurtrier de son père. Cette tentative est désamorcée par la venue de la pluie, mais va permettre à la jeune fille de préparer un plan encore plus efficace. En tentant de retrouver une chèvre égarée de son troupeau, elle découvre dans une grotte inexplorée la source qui alimente celle d'Ugolin ainsi que la fontaine de tout le village. Elle commet alors le même crime que les Soubeyran eux-mêmes : elle bouche cette source. L'accident a vite fait de se propager aux Bastides

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 111.

Blanches, et les habitants sont dévastés, Ugolin d'autant plus qu'il ne pense qu'à la survie de ses œilletts et à sa fortune menacée. Un parallèle avec une autre œuvre de Pagnol s'impose : *La Femme du boulanger* (inspirée de Giono), lorsqu'Aimable refuse de pétrir tant que sa femme ne sera pas revenue. Ses « ennuis personnels se muent en un drame collectif, dans la mesure où il touche à l'aliment de base sans lequel l'existence dans le village n'est plus envisageable⁶⁷ ». Tous les habitants se mobilisent pour que le pain revienne, ce qui en fait une épopée du pain. La même chose se produit dans *Manon des sources* avec une épopée de l'eau : aux Bastides Blanches, impossible d'envisager de vivre sans eau ou, pire encore, de déménager ! Certains hommes se forceront même à assister à la messe spéciale donnée par le curé, pour parler de cet effroyable problème d'eau, et seront pointés du doigt, dans la mesure où ils viennent par intérêt personnel et non par dévotion. Parmi ces hommes, Bernard, l'instituteur, aura un rôle décisif dans la suite du roman : il convaincra Manon de déboucher la source. Avant cela, Ugolin, désespéré par la sécheresse qui ne cesse pas, avouera en « faisant une supposition » son crime à Manon devant tous les gens du village :

Ce n'est pas vrai, mais je fais une supposition... Imagine-toi, imaginez-vous, que cette ferme, je la voulais depuis des années pour y faire des œilletts et la chance a voulu que je réussisse. Alors, j'étais heureux, je ne pensais plus à rien, qu'à mes fleurs et à mon argent... Et puis tout d'un coup je te vois, et ça m'arrive que je t'aime, d'une façon que c'est pas possible de le dire... Tout le temps, je te vois, tout le temps je te parle... Le sommeil, ça me l'a tué, quand je mange, ça n'a plus de goût. Si tu ne me veux pas, ou je meurs ou je deviens fou⁶⁸...

Cette dernière phrase aura raison de cet homme tourmenté : son oncle le trouvera pendu, après avoir laissé une lettre à l'ancien notaire M. Belloiseau où il écrit léguer sa fortune à Manon Cadoret, fille du bossu. Une autre lettre

⁶⁷ HANN, Karin, *Marcel Pagnol, un autre regard*, Monaco : Éd. du Rocher, 2014, p. 86.

⁶⁸ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 200-201.

est destinée à son oncle, où il lui explique qu'il ne supportait plus cette situation, cet amour impossible. On pourrait penser que l'histoire s'arrêterait là, comme dans le film de Pagnol. Mais il reste une personne qui doit payer pour son crime : le Papet. À la fin du roman, l'auteur ajoute le personnage de Delphine, une vieille aveugle qui a très bien connu Florette, ainsi que César Soubeyran. Une révélation engendrera les pires remords du vieil homme : enceinte de César alors que celui-ci était parti à la guerre en Afrique, Florette lui avait écrit une lettre qui ne lui est jamais parvenue. Dans cette lettre, elle lui avouait que l'enfant était de lui. Si César écrivait à son père pour promettre de l'épouser, elle l'attendrait. À son retour, ignorant ces événements, le Papet avait appris seulement qu'elle venait de se marier avec un forgeron de Crespin. Suite aux révélations de Delphine, il a vite fait le lien avec ce fils : il s'agissait de Jean, le bossu, cet homme même qu'il avait eu plaisir à regarder souffrir à cause de son obstination (dont il avait finalement hérité). La tragédie se termine comme nous nous y attendons : le Papet décide de se laisser mourir, non sans avoir écrit une lettre à sa petite-fille, qui n'est autre que Manon. Cette lettre clôt le roman, où comme Ugolin avant lui, il lui lègue tout ce qu'il a.

Nous voyons bien que l'intrigue multiplie les événements qui font sombrer le roman dans une veine pathétique. Nous verrons que les films, beaucoup moins développés, ont eu un impact différent voulu par l'auteur cinéaste.

À ce stade de notre étude, la persévérance dont a fait preuve Pagnol pour parvenir à livrer la version la plus proche possible de *Manon des sources* au cinéma, nous paraît compréhensible.

L'Eau des collines, en plus d'être un diptyque souvent remanié par son créateur, a également constitué une source d'inspiration pour d'autres adaptateurs. Nous trouvons aujourd'hui la version cinématographique, plus

audacieuse, de Claude Berri, ainsi que les adaptations en bande dessinée de Jacques Ferrandez, sorties quelques années plus tard. Mais ce sont loin d'être les seuls à vouloir faire revivre des œuvres de Pagnol, ce qui prouve que l'auteur est au cœur de l'intermédialité et de l'intramédialité, notions que nous allons caractériser plus précisément.

2. Intermédialité et intramédialité : littérature, cinéma et bande dessinée

L'intermédialité, comme le laisse supposer sa dénomination, réunit plusieurs médias autour d'une même œuvre d'origine. Le terme de « média » englobe diverses formes artistiques, par exemple le cinéma, la bande dessinée, la musique (opéra, chansons) ou encore la radio, la publicité. On décèle plusieurs relations dans ces médias, qu'il s'agisse de convergences ou de différences. Ainsi une œuvre peut être appréhendée à partir de divers filtres. Celle de *L'Eau des collines*, mêlant déjà littérature et cinéma à l'époque, est intéressante à traiter. Les adaptations cinématographiques de Claude Berri et celles, iconiques, de Jacques Ferrandez, seront étudiées plus particulièrement, mais nous évoquerons d'autres exemples qui enrichiront notre propos.

Le deuxième temps de cette partie sera consacré à la notion convergente d'intramédialité, qui repose, comme l'indique bien la différence de suffixe, sur une étude comparée au sein d'un même média. En matière filmique, il s'agira de commenter les productions de Pagnol et de Berri ; pour les bandes dessinées, nous pourrons comparer les récits courts et les albums auxquels a contribué Ferrandez.

2.1. La dimension intermédiatique de *L'Eau des collines* : pourquoi adapter l'œuvre pagnolesque ?

Les rapports entre littérature et cinéma puis entre littérature et bande dessinée ne sont pas toujours évidents à traiter : nous trouvons beaucoup de théories et de critiques en faveur ou en défaveur de ces deux formes artistiques. Une parenthèse théorique est nécessaire avant de mentionner les diverses adaptations faites par les successeurs de Pagnol, admiratifs de son œuvre.

2.1.1. Réflexion générale sur l'intermédialité : la littérature et le cinéma

Il est intéressant de constater que quelques écrivains se sont méfiés du cinéma dès son apparition en France, contrairement à Marcel Pagnol et certains de ses contemporains qui avaient mis à profit les vertus de la caméra. Alors que cet art n'était encore que muet, plusieurs ont écrit en défaveur de ce nouveau média, dont Maxime Gorki qui a déclaré qu'il s'agissait d'une imitation pauvre de la vie, lorsqu'il a vu les photographies animées des Frères Lumière :

Hier au soir, j'étais au Royaume des Ombres.

Si seulement vous pouviez vous représenter l'étrangeté de ce monde. Un monde sans couleur, sans son. Tout ici – la terre, l'eau et l'air, les arbres, les gens – tout est fait d'un gris monotone. Des rayons de soleil gris dans un ciel gris, des yeux gris dans un visage gris, des feuilles d'arbres qui sont grises comme la cendre. Pas la vie mais l'ombre de la vie. Pas le mouvement de la vie mais une sorte de spectre muet.

Il faut ici que j'essaie de m'expliquer avant que le lecteur me croie devenu fou... J'étais chez Aumont et j'ai vu le cinématographe Lumière, les photographies animées⁶⁹.

⁶⁹ GORKI, Maxime, extrait d'un article paru dans le quotidien *Nijegorodskilistok*, le 4 juillet 1896. L'intégralité de l'article est traduit en français par Claude-Henri ROCHAT,

La pensée commune peut se représenter le cinéma immédiatement comme une reproduction de la réalité, or la perception de cet art était tout autre à cette époque, ce qu'a tenté d'exprimer ce critique. Sa critique porte ici sur le manque de lumière dû au procédé en noir et blanc, longtemps utilisé avant de laisser place à la généralisation de la couleur vers 1960. Georges Duhamel, quelques décennies plus tard, a émis une autre critique à l'encontre du cinéma, l'accusant de rendre les spectateurs oisifs :

Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. [...] Le cinéma est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besoin et leurs soucis, un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour « star » à Los Angeles⁷⁰.

L'auteur a visé, à travers cet extrait, l'art cinématographique mais également tous les spectateurs des salles obscures, les accusant de participer à une industrie et une société de consommation, en plus de s'abrutir. Cette crainte que la culture finisse par disparaître était encore permanente quand l'Espagnol Jorge Semprún (dont la plupart des œuvres a été rédigée en français), a déclaré lors des années 60 :

Y aura-t-il encore une littérature, d'ici quelques dizaines d'années, dans nos sociétés qui se dénomment néo-capitalistes ? Les enquêtes sociologiques semblent démontrer l'apparition d'une tendance qui conduirait au remplacement – ou tout au moins au déplacement – du livre par les moyens de diffusion audio-visuelle des biens de consommation idéologiques. Je n'ose pas dire culturels car la culture est une activité, non pas une consommation, ou une réception passive d'idées toutes faites, d'images choisies, par des moyens de jour en jour plus contrôlés par l'État⁷¹.

in Jay Leyda, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1976, p. 472-473.

⁷⁰ DUHAMEL, Georges, *Scènes de la vie future*, Paris : Mercure de France, 1930, p. 52.

⁷¹ SEMPRUN, Jorge, *Que peut la littérature ?* (Interventions de Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre), Paris : UGE, 1965, p. 45.

Cette critique sous-entendait la peur que le cinéma soit utilisé à des fins idéologiques, en favorisant la propagande politique et sociale. Mais durant la période du Nouveau Roman justement, nous avons la preuve que le cinéma n'a fait qu'enrichir la littérature, de nombreux écrivains et cinéastes ayant associé les deux concepts. Alain Robbe-Grillet a par exemple développé l'écriture visuelle à l'aide de descriptions comme dans son quatrième roman *La Jalousie* (1957). Alain Resnais a aussi réalisé *Hiroshima mon amour* (1959) d'après un scénario sous forme de ciné-roman de Marguerite Duras, privilégiant une description visuelle du film, ainsi que *L'Année dernière à Marienbad* (1961), sur un scénario de Robbe-Grillet, où le personnage du film se place comme deuxième auteur en racontant les images dans un style très littéraire. Plus tard, le cinéaste Jean-Daniel Pollet a tenté de traduire des poèmes en image dans *Dieu sait quoi...* en 1995, en s'inspirant d'un recueil de Francis Ponge.

Aujourd'hui au XXI^e siècle nous pouvons affirmer que l'industrie cinématographique est plus que présente, parfois même au détriment de la littérature : certaines personnes lisent beaucoup moins pour diverses raisons (manque de temps ou d'intérêt). En effet, visionner un film prend beaucoup moins de temps que de lire un livre. Cependant, la littérature inspire beaucoup les cinéastes en matière d'adaptation. Cette question est depuis longtemps très controversée : l'adaptation est-elle bonne, mauvaise ? Nous trouvons divers arguments, auxquels plusieurs types de réponses sont possibles. Le premier consiste à dire que l'adaptation repose sur la célébrité de l'œuvre adaptée :

[...] la caution de la célébrité ou du succès commercial peut servir de critère, sinon de qualité, du moins d'influence possible auprès d'un public qui, depuis l'avènement de la culture de masse, a souvent, à travers le film, son premier contact avec les œuvres. En effet, les adaptations cinématographiques constituent aujourd'hui un des aspects essentiels, trop

souvent négligé, de la fortune d'un texte, et il semble qu'elles doivent être étudiées de façon approfondie au même titre que ses traductions⁷².

Un réalisateur peut en effet être accusé de profiter de la renommée d'une œuvre ou d'un auteur, mais la réalité est que cela profite à ce dernier ainsi qu'à ses productions littéraires. André Bazin a assuré que « ce raisonnement est confirmé par toutes les statistiques de l'édition, accusant une montée en flèche de la vente des œuvres littéraires après adaptation par le cinéma⁷³ ».

Cet argument posé, nous sommes face à deux types de destinataires/spectateurs : ceux qui connaissent l'œuvre littéraire adaptée, et ceux qui la découvrent par le biais cinématographique. Les premiers sont bien entendu les plus critiques envers une adaptation :

[...] déception du lecteur, trahi dans ses représentations imaginaires par la lecture différente dont témoigne l'adaptation, déçu par le physique trop précis de tel ou tel acteur, amer à l'égard du moule apparemment conventionnel dans lequel il voit enfermer, à l'usage du grand public, ce qu'il avait ressenti devant les mots comme une émotion proprement individuelle⁷⁴.

La déception est surtout due au monde imaginaire que permettent de développer les mots dans un livre : ici la critique est proche de celle, citée plus haut, de Georges Duhamel, qui se lamentait de ne plus pouvoir penser par lui-même, face aux images qui se substituaient à ses pensées. Le cinéma propose en effet une représentation collective, imaginée par le cinéaste au moment du choix des acteurs, des décors. Mais cette critique peut être atténuée si l'on se trouve du côté de ceux qui découvrent l'œuvre originale via son adaptation : André Bazin nous dit que ou bien les « ignorants [...] se

⁷² CLERC, Jeanne-Marie, « Généralités : L'Adaptation en France », *Écrivains et cinéma*, Paris, France : Klincksieck, 1985, p. 11.

⁷³ BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, réédition, coll. « Septième art », n° 60, Paris : Éd. du Cerf, 2011, p. 93-94.

⁷⁴ CLERC, Jeanne-Marie, *Op. cit.*, p. 11.

contenteront du film, qui en vaut certainement un autre, ou bien ils auront envie de connaître le modèle, et c'est autant de gagné pour la littérature⁷⁵ ».

L'intermédialité qui réunit la littérature et le cinéma est donc riche en arguments, pour la principale raison que ce sont deux procédés très distincts. La littérature est considérée comme subjective, car elle se pratique en solitaire : cela permet de développer nos propres images au fil de notre lecture, de décoder l'imagination initiale de l'auteur à notre façon. Mille grilles de lecture sont possibles, et peuvent se confronter et se nourrir mutuellement autour de discussions littéraires. Au sortir d'une salle de cinéma, deux interprétations sont possibles : les spectateurs peuvent avoir vu la même chose, sauf si le film comporte des ellipses, de l'implicite ou des ambiguïtés, ce qui entraînera des analyses différentes selon les critiques. L'approche est différente car il s'agit d'un art collectif, alliant le visuel et le sonore, capable de capter quelque chose de réel et de le restituer. Cependant ces différences n'empêchent pas le lien entre littérature et cinéma : tous deux sont des arts de la fiction et utilisent les mêmes outils d'analyse narratologique en ce qui concerne les personnages, les lieux, l'espace. De plus, ce sont également deux arts documentaires : le film témoigne en montrant, la littérature en racontant.

Des liens encore plus étroits peuvent être établis entre littérature/cinéma et bande dessinée, ce à quoi nous allons maintenant nous consacrer.

2.1.2. Réflexion générale sur l'intermédialité : l'histoire de l'adaptation en bande dessinée

Nous pourrions penser à tort que la bande dessinée serait apparue après l'avènement du cinéma qui est né à la fin du XIX^e et qui a connu un succès

⁷⁵ BAZIN, André, *Op. cit.*, p. 93.

grandissant au siècle suivant. Mais cela est une erreur : en effet, lorsque nous remontons aux origines de la bande dessinée, nous constatons que cet art pratiquait déjà l'adaptation, et même l'auto-adaptation. Le Suisse Rodolphe Töpffer, père fondateur et premier théoricien de la discipline, a lui-même adapté en roman sa bande dessinée *Voyages et aventures du D^r Festus* en 1840. Il s'agit du premier cas de novellisation dans l'histoire de l'adaptation. Töpffer a expliqué sa démarche dans la préface :

Cette histoire extraordinaire a été composée d'après des procédés extraordinaires aussi. Figurée d'abord graphiquement dans une série de croquis, elle a été traduite ensuite, de ces croquis, dans le texte que voici. Aujourd'hui, nous publions à la fois et séparément le texte et les croquis. C'est donc la même histoire sous une double forme, mais, comme l'observe finement l'Abbé de Saint-Réal, dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable⁷⁶.

À peine avait-elle été inventée (1833) que la bande dessinée connaissait déjà sa première auto-adaptation. Quelques décennies plus tard, un autre génie fondateur, l'Américain Winsor McCay a été à son tour le créateur d'adaptations de bandes dessinées. Faisant partie de ceux qui ont généralisé l'emploi de la bulle, il a surtout été connu entre 1905 et 1920 avec les planches de la série *Little Nemo in Sumblerland*. Ses adaptations se sont faites dans d'autres domaines que celui de la littérature, ceux du music-hall et du cinéma d'animation :

En 1908, trois ans presque jour pour jour après sa création, *Little Nemo* est monté à Broadway sous forme de comédie musicale et tourné à travers tous les États-Unis. [...]. En 1911, McCay se lance à corps perdu dans l'aventure des *cartoons*. Après avoir porté la bande dessinée jusqu'à des sommets jamais dépassés, il devient l'un des pionniers du dessin animé⁷⁷.

⁷⁶ TÖPFFER, Rodolphe, *Voyages et aventures du D^r Festus*, préface de 1840.

Disponible en e-book sur : <http://www.ebooks-bnr.com/topffer-rodolphe-voyages-et-aventures-du-dr-festus/> [consulté le 12/04/2016].

⁷⁷ PEETERS, Benoît, « Une exploration transmédiatique : *Les Cités obscures* », Dir. André Gaudreau et Thierry Groensteen, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*.

À cette époque le dessin animé était un art qui venait d'apparaître au cinéma, dès 1908 avec Émile Cohl. Nous pouvons toutefois rappeler l'utilisation plus ancienne du théâtre optique en 1892, fondé par Émile Reynaud. Celui-ci consistait en plusieurs étapes :

Le travail de réalisation se faisait image par image, chaque image dessinée correspondant à une phase du mouvement qu'on voulait représenter ; ensuite, ces images – reportées sur un long ruban en toile perforé qui se déroulait entre deux bobines – étaient éclairées par une source lumineuse et projetée sur un écran⁷⁸.

Émile Cohl a quant à lui prolongé cette technique grâce à l'impression photographique de chaque image sur un film, marquant l'avènement du dessin animé cinématographique. Suite à cela, c'est en produisant des adaptations que Winsor McCay a été mû par un désir précoce de légitimation de son œuvre et par une volonté de multiplier les profits potentiels de l'industrie encore naissante de la bande dessinée.

Dès les origines donc, des exemples comme ceux de Töpffer et McCay ont montré le champ possible des adaptations : auto-adaptation, novellisation, passage de la bande dessinée vers la scène ou à l'écran. Ces adaptations, « contemporaines des réalisations originales et surtout réalisées des propres mains des inventeurs de la bande dessinée, tend[raient] presque à ériger cette pratique culturelle comme consubstantielle à cet art⁷⁹ ».

Mais quelles sont les théories qui ont été faites sur l'adaptation en bande dessinée ? Ces dernières sont plutôt tardives, les premières ayant été réalisées dans les années 90. Nous pouvons citer la production *A Theory of*

Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip, Québec : Éditions Nota bene, Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 250.

⁷⁸ Définition du « dessin animé » disponible sur le Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/dessin_anim%C3%A9/186104 [consulté le 20/05/2016].

⁷⁹ MITAINE, Benoît, ROCHE, David et SCHMITT-PITOT, Isabelle, « Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée », *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*, collection « Littératures », Clermont-Ferrand : Presses Univ. Blaise Pascal, 2015, p. 18.

*Adaptation*⁸⁰ de Linda Hutcheon en 2006, constituant un véritable tournant. En effet la théoricienne s'intéresse à toutes sortes de médias : illustrations, jeux vidéo, attractions de parc à thèmes, opéras, ballets et bandes dessinées. Elle définit les adaptations comme des « transpositions intersémiotiques d'un système de signes à un autre, nouvel encodage qui adapte la source à un jeu de conventions et de signes différents⁸¹ ». Par ailleurs, elle explique qu'outre la motivation économique, le plaisir du spectateur ou du lecteur compte, ce dernier oscillant entre son précieux souvenir de l'œuvre adaptée et son attirance pour la nouveauté. Elle dégage trois principaux critères définissant une adaptation :

- (1) la transposition reconnue d'une autre œuvre, voire de plusieurs, dans un médium différent ou semblable ;
- (2) l'acte d'appropriation à la fois créatif et interprétatif (qui ne relève donc pas de la simple copie)
- (3) une relation intertextuelle claire et étendue avec l'œuvre adaptée⁸².

Le deuxième critère suggère une certaine importance de l'autonomie de l'artiste, ce qui permet de ne pas à tout prix rester fidèle à l'œuvre-source, évitant un copier-coller à simple but commercial. Cela dépend de la sensibilité de l'artiste. Loin de réinventer une histoire très éloignée de la première, ce dernier combine juste deux amours : « amour pour une œuvre étrangère à son champ artistique et amour pour un art à travers lequel l'artiste aime à s'exprimer⁸³ ». L'adaptation devient alors un défi : s'approprier l'œuvre tout en respectant la démarche du premier créateur, de manière à ce que cela coïncide au plus près avec les lectures du grand public.

Pour terminer sur la bande dessinée, nous pouvons dire que c'est un art étroitement voisin du cinéma. Tous deux ont recours à l'adaptation très

⁸⁰ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge, 2006.

⁸¹ MITAINE, Benoît, ROCHE, David et SCHMITT-PITOT, Isabelle, *Op. cit.*, p. 14.

⁸² *Op. cit.*, p. 15.

⁸³ *Op. cit.*, p. 19.

fréquemment, et ils partagent le même vocabulaire, ce qui s'explique par le fait que la critique s'est d'abord intéressée au cinéma. Cependant, cela ne veut pas dire que la bande dessinée n'est qu'une simple copie du cinéma qui utilise des images figées contrairement au premier. Le cinéma a lui-même adapté dès ses débuts des planches de la bande dessinée encore balbutiante, en témoigne cet exemple du film *L'Arroseur arrosé* (1895) des Frères Lumière : il s'agit en réalité de l'adaptation du scénario de l'« Arrosage public » en 1885, qui était une « histoire sans légende publiée dans *Le Chat Noir* et signée par Uzès, pseudonyme d'Achille Lemot⁸⁴ ». Certes elle possède un langage en partie propre à elle, mais ce n'est pas pour rien que la dénomination de « neuvième art » lui est attribuée. En effet, en témoignent les textes historiques, critiques et théoriques qui tendent à légitimer ce médium, et qui sont de plus en plus nombreux.

Beaucoup de rapprochements peuvent être faits, mais la bande dessinée a ses spécificités par rapport au cinéma. Thierry Groensteen nous prévient qu'il ne faut pas les confondre :

Le cinéma, septième art, et la BD, neuvième art, utilisent un vocabulaire en partie commun : on y parle de gros plan, de cadre, de découpage, de scénario et de séquence. On ne saurait pourtant définir la BD comme du cinéma sur papier, car leur langage est essentiellement différent. Pas de mouvement ni de son dans la BD, qui les suggère par des traits ou des onomatopées. En revanche, l'immobilité de l'image permet au lecteur de s'y arrêter et d'en contempler les moindres détails. Et au lieu d'avoir devant les yeux une seule image (projetée sur l'écran), il en regarde plusieurs, dont la coprésence est orchestrée par une mise en page quelquefois très inventive⁸⁵.

L'idée majeure est que le lecteur peut s'attarder à la lecture d'une planche, et regarder plus précisément comment sont créés certains effets. Il peut revenir en arrière, ce qui est beaucoup plus fastidieux lors du visionnage

⁸⁴ Article « Arroseur arrosé », mis à jour le 16 mars 2016, disponible sur : <http://www.topfferiana.fr/2010/10/arroseurs-arroses/> [consulté le 22/04/2016].

⁸⁵ GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée : une littérature graphique*, Nouvelle éd., « Les essentiels Milan », Toulouse : Milan, 2005, p. 46.

d'un film. Les principaux fonctionnements de la bande dessinée composent un dispositif qui doit finalement assez peu au mode d'énonciation filmique : matériellement, elle ne peut pas copier le cinéma. Mais « elle s'inspire de ses techniques, comme le cinéma s'inspirait de la photographie et de la peinture⁸⁶ ». Finalement, chaque art se nourrit des techniques du précédent, et la bande dessinée recrée souvent des effets cinématographiques : c'est grâce à cela que se dessine le caractère propre de ces deux moyens d'expression.

Enfin, nous pouvons conclure en disant que ce sont deux arts qui se nourrissent mutuellement : en effet, ils ont eu dès le début des influences réciproques. Le cinéma d'Hollywood a beaucoup inspiré la bande dessinée vers 1930, de même que beaucoup de dessinateurs se sont inspirés de cet art iconique, comme Steven Spielberg, Terry Giliam ou Alain Resnais. Groensteen appuie cette idée : « Le [7^e] art met souvent les auteurs de BD à contribution comme scénaristes, ou pour des inventions graphiques : conception visuelle, scénarimage (story-board), décors, affiches⁸⁷ ».

Considérer le neuvième art comme inférieur au septième art est donc totalement erroné : ce sont tous les deux des arts nés au cours du XIX^e siècle, en étroite corrélation au fil du temps, cela valant aussi en matière d'adaptation.

Ces éléments théoriques rappelés, nous pouvons nous intéresser à notre cas d'étude, Pagnol, plus que jamais au cœur de l'intermédialité aujourd'hui.

2.1.3. Pagnol au cœur de l'intermédialité aujourd'hui

Comme signalé en introduction, il y a une recrudescence de la présence de l'œuvre de Pagnol depuis quelques décennies. Nous nous attarderons particulièrement par la suite sur les adaptations de *L'Eau des collines*, mais il

⁸⁶ KOLP, Manuel, *Le Langage cinématographique en bande dessinée*, Bruxelles, Belgique : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1992, p. 10.

⁸⁷ GROENSTEEN, Thierry, *Op. cit.*, p. 46.

est intéressant de citer les différentes réalisations qui ont été faites, toutes ayant pour but de rendre un bel hommage à Marcel Pagnol.

Si nous suivons le fil chronologique, la première adaptation date de 1986 : Claude Berri (1934-2009), réalisateur et également co-scénariste avec la participation de Gérard Brach, s'intéresse au diptyque de *L'Eau des collines*. Il a dû patienter des années avant de sortir son film, attendant l'accord de Jacqueline, veuve depuis peu, ainsi que les fonds nécessaires. Le roman *Jean de Florette* l'a surtout inspiré, pour deux raisons principales : d'abord il n'avait jamais été adapté au cinéma, et il recelait selon lui un potentiel dramatique énorme. En effet, la course au malheur du bossu et le plan perfide du Papet n'avaient jamais été aussi amplifiés dans les films de Pagnol. Berri voyait en cela une multitude de possibilités de création en ce qui concerne la psychologie de chaque personnage. Quelques critiques lui ont été faites, comme le fait que Berri soit un Parisien qui ait voulu s'approprier une œuvre de Provence, ou encore que le succès de son film ait surtout été dû au nom de Pagnol ainsi qu'à la notoriété des acteurs (Gérard Depardieu, Yves Montand). En réalité, c'est simplement son goût pour l'œuvre de Pagnol qui a dicté son envie de réaliser le film ; et le fait qu'il ait exigé que les acteurs respectent scrupuleusement l'esprit des personnages des romans, par leur physique et leur accent méridional, prouve son respect envers cette œuvre. De plus, Jacqueline Pagnol lui avait finalement donné son aval : c'est à partir de ce moment que d'autres successeurs ont tenté l'expérience.

En 1990, le réalisateur Yves Robert a produit les deux films dérivés de *La Gloire de mon père* et du *Château de ma mère*, en collaboration avec Louis Nucera et Jérôme Tonnerre pour le premier, et à nouveau avec Jérôme Tonnerre pour le second. Durant sa carrière, il a adapté beaucoup de grands noms, tels Boris Vian, Jacques Prévert, Marcel Aymé, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Marcel Achard et Françoise Sagan. Il a lui-même été comédien dans de nombreux films, avant de s'imposer en tant que metteur en scène et

d'adapter des classiques de la littérature : *La Guerre des boutons* de Louis Pergaud, puis les deux premiers volets des *Souvenirs d'enfance* de Pagnol que ce dernier avait pour projet de porter lui-même à l'écran, mais le temps lui a manqué. Robert avait eu dès 1963 l'envie de les réaliser, mais l'obtention des droits d'auteurs a pris beaucoup de temps, plus encore que pour Berri. Robert est lui aussi resté fidèle aux paysages de Provence et aux personnages tout droit inspirés de photos de la famille Pagnol. Ces deux films ont également été un succès en France, totalisant environ 6,2 millions d'entrées pour le premier, et 4,2 millions pour le second⁸⁸.

Dans la même décennie, c'est au tour du dessinateur Jacques Ferrandez de s'intéresser à *Jean de Florette* et à *Manon des Sources*. En 1990 puis 1992, en collaboration avec la scénariste Leigh Sauerwein, deux extraits courts sont parus dans le mensuel *Je bouquine*, s'adressant à de jeunes adolescents. Le but était de les inciter à lire les deux romans de Pagnol. Plus tard en 1997, Jacques Ferrandez a scénarisé et dessiné lui-même en intégralité les deux bandes dessinées ; son souhait aurait été de travailler plutôt sur *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*, mais les films de Robert étaient trop récents. Ses bandes dessinées ont eu une audience limitée (par le mode de diffusion), mais l'esprit de Pagnol y est : nous reviendrons plus longuement sur cette adaptation.

Les adaptations suivantes sont une nouvelle fois cinématographiques, et produites par Daniel Auteuil. Celui-ci a commencé sa carrière en tant que comédien, et a eu de nombreux rôles au cinéma, surtout dans des films comiques populaires, avant de vraiment se faire connaître en jouant Ugolin dans celui de Berri en 1986. Il a révélé son talent d'interprète dramatique lors de ce rôle, ce qui lui a valu d'être sacré meilleur acteur lors de la 12^e cérémonie des Césars en 1987. De nombreux rôles ont évidemment suivi par la suite, mais une nouvelle rencontre s'est faite avec Pagnol il y a peu. En

⁸⁸ Chiffres disponibles sur : <http://www.jpbox-office.com> [consulté le 13/05/2016].

effet, il a réalisé *La Fille du Puisatier* en 2011, puis *Marius* et *Fanny* en 2012, dans lesquels il interprète le rôle du père puisatier puis celui de César. Il s'est exprimé sur ce qui l'a poussé à réaliser ces films :

Ses films sont magnifiques, mais pour les voir aujourd'hui, il faut de la culture. Je voulais le rendre de nouveau populaire. [...] C'est l'écrivain qui m'a inspiré plus que le cinéaste. Sa profondeur et sa complexité, sous la simplicité apparente. Personnellement, je suis très à l'aise avec lui, et très respectueux des valeurs qu'il enseigne, ces vertus d'honnêteté, de courage, le sens du travail, la reconnaissance envers la vie. Je suis père, et ce père avec ces six filles, submergé parce qu'il y a toujours quelque chose à régler, je trouve que c'est un personnage de comédie très émouvant⁸⁹.

Sa propre paternité l'a aidé à incarner le rôle du puisatier, Pascal Amoretti. Il poursuit ensuite, à propos de *Marius* et *Fanny* :

J'ai essayé d'éloigner le cliché, la pagnolade, pour atteindre ce que Pagnol a de plus fort et de plus universel. À tout jamais, il continuera à nous parler parce que c'est un classique qui nous raconte tels que nous sommes, emmêlés dans les liens du sang, les liens du cœur. La tentation de partir, les jeunes gens l'éprouvent toujours, et c'est toujours aussi compliqué d'aimer, de prendre ses responsabilités⁹⁰...

Ces trois films traitent, quoique différemment, du sujet de la fille-mère (comme *Florette*) et de l'honneur de la famille qui dépend de la reconnaissance de l'enfant par son père. Daniel Auteuil explore à sa manière cette difficulté de devenir parents et d'aimer, des thèmes toujours d'actualité.

Entre-temps, c'est dans le domaine de la variété française qu'un autre artiste très populaire a décidé de rendre hommage en musique à Pagnol en 2010 : Christophe Maé. Né en 1975, à Carpentras en Provence, il a voulu faire un clin d'œil à Pagnol en ressuscitant le personnage d'Ugolin dans sa

⁸⁹ TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Auteuil, le disciple », *Le Figaro Hors-Série*, *Op. cit.*, p. 73.

⁹⁰ *Id.*, p. 73.

chanson intitulée « Manon⁹¹ ». Co-écrite avec Felipe Saldivia, cette chanson se place du point de vue d'Ugolin, un personnage qui l'a ému par sa faiblesse et son amour impossible pour Manon. Christophe Maé criant « Manon » au début de la chanson n'est pas sans rappeler le pauvre Ugolin, criant son amour à la jeune femme dans la colline. Le refrain reprend la célèbre phrase : « Sache que si je pleure c'est pas moi c'est mes yeux », ici directement destinée à Manon, alors qu'elle s'adresse au Papet dans le livre à la suite de la mort de Jean. Les couplets évoquent son amour irrémédiable : « Manon, avant toi il n'y avait rien, qu'un morceau de terre, le Papet et la maison », depuis le fameux épisode bien connu lui aussi : « Depuis ton corps nu plongé dans l'eau claire, je me noie dans ton prénom ». L'attirance entre Manon et l'instituteur ajoute à son désespoir : « Et j'ai mal à en mourir de te voir auprès de lui ». Il faut noter un bon nombre de références à la solitude, l'amour impossible et la mort dans la chanson : c'est un peu comme si nous relisions le roman de Pagnol en accéléré. Tout récemment, dans une chanson intitulée « Marcel » dédiée à l'un de ses fils, le chanteur fait une nouvelle fois allusion à l'auteur provençal : « Je t'apprendrai les voyelles, toi tu liras les romans, de Pagnol tu sais Marcel, tu en as déjà l'accent⁹² ». Le désir de transmission de l'œuvre pagnolesque est toujours présent encore six ans après.

Pour continuer sur la lignée de la culture populaire, un humoriste reprend régulièrement les personnages d'Ugolin et du Papet, décidément très emblématiques. Il s'agit de l'imitateur Thierry Garcia, campant quotidiennement différentes personnalités dans sa chronique *Allô les stars* sur la radio France Bleu. Il fait parfois quelques apparitions dans l'émission *Vivement dimanche prochain* présentée par Michel Drucker : de nombreuses parodies se succèdent, comme la fois où il a imaginé une discussion entre ces

⁹¹ MAE, Christophe, « Manon », chanson issue de l'album *On trace la route*, Warner Music France, sorti le 22 mars 2010.

⁹² MAE, Christophe, « Marcel », chanson issue de l'album *L'Attrape-rêves*, Warner Music France, sorti le 13 mai 2016.

deux personnages de *L'Eau des collines*, se basant uniquement sur leur manière de parler et leurs expressions de visage⁹³. Il met son chapeau pour le personnage de César puis l'enlève en singeant le fameux regard d'Ugolin, dont les yeux « parpelègent » à la manière de ceux de Daniel Auteuil (présent sur le plateau) dans le film de Berri. Pagnol avait expliqué la signification de ce verbe provençal : « un tic faisait brusquement remonter ses pommettes, et ses yeux clignaient trois fois de suite⁹⁴ ». Une aubaine pour un imitateur !

Enfin, un projet plus récent puisqu'il a démarré en automne 2015, mais très ambitieux : celui de transposer en bande dessinée la quarantaine d'œuvres de Pagnol. L'éditeur Bamboo a accepté le projet proposé par Nicolas Pagnol et Serge Scotto, amis dans la vie. Scotto a aussitôt proposé à Éric Stoffel de s'occuper des scénarios avec lui, en choisissant un dessinateur différent pour chaque album. Actuellement, *La Gloire de mon père*, *Merlusse*, et le premier tome de *Topaze* sont parus. A. Dan, dessinateur de *Merlusse*, démontre par son talent l'importance de la couleur dans cette adaptation : Scotto parle du « rôle narratif⁹⁵ » de la couleur, appuyant l'idée d'un univers carcéral plutôt gris concernant l'enceinte du pensionnat, opposé à l'extérieur, plus coloré donc plus joyeux. Invité dans l'émission *La Grande Librairie* présentée par François Busnel, Scotto a affirmé qu'adapter Pagnol relevait d'un manque, d'une évidence, car cet auteur est « quelqu'un qui parle en images et en paroles⁹⁶ ». Il assure aussi qu'il y a plus de plaisir que de gêne à adapter ce monument marseillais : Pagnol n'avait-il pas confié comme

⁹³ *Vivement dimanche prochain*, émission du 14 février 2016, [03:21-05:45].

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LXFJPKIhnJk> [consulté le 15/04/2015].

⁹⁴ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 17.

⁹⁵ Conférence « Comment adapter un grand classique en BD : de la plume de Marcel Pagnol à la planche de BD », lors du Festival International de la Bande Dessinée à Angoulême, le 29 janvier 2016, [19:15-20:24].

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=91SstOojsjI> [consulté le 14/04/2016].

⁹⁶ *La Grande Librairie*, émission du 28 janvier 2016, [54:47-01:05:32].

Disponible sur : <http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie> [consulté le 02/02/2016].

dernière volonté à sa femme : « Je veux que mon œuvre reste vivante, que mes scénarios soient tournés, que mes pièces soient jouées, je ne veux pas devenir un auteur poussiéreux de bibliothèque⁹⁷. » ?

Toutes les adaptations diverses et variées que nous venons de citer, font écho à cette phrase de Marcel Pagnol, qu'elles soient plus ou moins critiquées, plus ou moins réussies. Le seul objectif de ses successeurs est ou a été de faire perdurer dans l'esprit de chacun ces histoires si singulières et pourtant si parlantes.

À présent, il est temps d'analyser plus en détail certaines de ces adaptations.

2.2. La dimension intramédiatique au niveau audiovisuel : du cinéma au cinéma

À la mort de Marcel Pagnol en 1974, une question s'était très vite posée : pouvait-on toucher à son œuvre ? Remonter ses pièces, adapter ses œuvres écrites à l'écran, faire des *remakes* de ses films ? La plupart estimaient que non : l'élève ne pourrait jamais dépasser le maître, qui était le seul dans son art. Son œuvre a semblé figée dans sa légende durant de nombreuses années.

Le grand public a évidemment été surpris lorsque Claude Berri, de son vrai nom Claude Beri Langmann, a sorti ses deux films. Pourtant ce projet, annoncé comme le plus cher du cinéma français deux ans avant sa sortie, a germé durant de longues années dans la tête du réalisateur.

⁹⁷ *La Grande Librairie*, *Op. cit.*, [54:47-01:05:32].

2.2.1. Les principales motivations de Claude Berri

Dans son autobiographie⁹⁸, Claude Berri a raconté les événements qui ont marqué sa vie et sa carrière. C'est dans cet ouvrage que nous trouvons des informations intéressantes en ce qui concerne ses différentes réalisations cinématographiques, dont celle qui nous intéresse, son adaptation de *L'Eau des collines*.

Tout a débuté en 1980, six ans après la mort de Pagnol. Berri a découvert par hasard une édition de poche de *Jean de Florette* et de *Manon des Sources*. Cela a été une révélation. Pour son projet, il a tout de suite voulu rencontrer Jacqueline Pagnol dès son retour à Paris : « les droits étaient libres, mais elle trouvait prématuré de faire les films aussi peu de temps après la mort de son mari⁹⁹ ». Le premier problème s'est posé, il a fallu attendre, Jacqueline lui ayant dit qu'elle reviendrait vers lui. Berri a relativisé en reconnaissant qu'il n'était pas en mesure de se lancer aussi vite dans son projet, par manque de moyens économiques. Son film *Tchao Pantin* de 1983, inspiré du roman d'Alain Page, a donné le feu vert. Il a été le premier à ne pas être basé sur le propre scénario de Berri, contrairement à toutes ses réalisations précédentes. De plus, il s'agissait d'une nouveauté de jeu pour l'acteur Coluche, qui a livré une prestation dramatique, à contre-emploi de sa carrière de comique. Aux côtés de Richard Anconina, il a interprété une amitié tragique : ce film a eu un succès retentissant, puisque les deux acteurs ont obtenu des Césars en tant que meilleur acteur et meilleur espoir masculin en 1984.

Berri s'est enfin senti en mesure de réaliser *Jean de Florette*, grâce aux apports financiers dus à la réussite de *Tchao Pantin*. Il appréciait moins la suite, *Manon des Sources* : d'après ses dires, la première partie était

⁹⁸ BERRI, Claude, *Autoportrait*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2003.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 272.

bouleversante, et la deuxième plus inégale, mais avec une fin admirable lorsque le Papet découvre sa paternité. Cependant, il avait conscience que les deux histoires étaient indissociables. Alain Poiré, le producteur de Gaumont, souhaitait collaborer avec Berri depuis qu'il avait vu *Un moment d'égarement* (1977), film qui a fait l'objet d'un *remake* produit par le fils du réalisateur, Thomas Langmann, en 2015. Poiré, ayant travaillé plusieurs fois avec Pagnol, était resté en bons termes avec Jacqueline : Berri lui a donc proposé de coproduire *Jean de Florette*, ce qui lui permettait de partager les coûts qui s'annonçaient élevés. Jacqueline, son mari étant décédé depuis dix ans, a donné un avis favorable. Alain Poiré a dû négocier le contrat avec le frère de Pagnol, René, afin qu'il soit rédigé par la Société des auteurs. Un nouveau retournement de situation a eu lieu lorsque le réalisateur a expliqué sa préparation du tournage : celui-ci s'étendrait sur huit mois, en fonction des décors et des saisons, représentant un montant d'environ 90 millions de Francs. Cela a inquiété la maison Gaumont, car Alain Poiré lui a proposé un dilemme : soit il le laissait produire le film seul, soit il devrait faire des concessions en ce qui concerne le temps de tournage afin de réduire le budget. Berri, désireux de voir naître son film, a choisi la première option, Poiré restant tout de même « producteur associé à titre personnel avec 5 % des éventuels profits¹⁰⁰ ». Pour le scénario, il s'est accompagné de Gérard Brach, capable de s'adapter à tous types d'univers en y apportant une touche de noirceur teintée de cynisme : c'est le cas de ses collaborations avec Jean-Jacques Annaud dans les adaptations du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1986) ou de *L'Amant* de Marguerite Duras (1992).

Le prochain casse-tête de Berri a été celui de la distribution des rôles. À cette période, le réalisateur voyait Coluche dans tous les rôles : en effet, il avait déjà réalisé cinq films avec lui, et son potentiel de comédien dramatique s'était révélé dans *Tchao Pantin*. Il serait tout aussi bon dans ce diptyque

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 286.

pagnolesque. Il a donc pensé à lui pour jouer le rôle d'Ugolin. Mais cela n'a pas été aussi simple : Coluche n'était pas à l'aise avec le personnage, l'accent du midi le préoccupait. Il a néanmoins accepté de faire un essai avec Yves Montand, ce dernier ayant été conseillé à Berri par Pierre Grunstein, son producteur exécutif. Au début, Montand lui-même a avoué ne pas être intéressé par le personnage : « cela [l']embêtait de rentrer dans un personnage de dix ans plus âgé que [lui], disons un réflexe de coquetterie¹⁰¹ ». Berri avait gagné un acteur sur deux :

Quand nous avons visionné, l'évidence était que Coluche n'était pas le personnage. En revanche, Montand était extraordinaire [...] Je n'avais pas d'Ugolin, mais j'avais gagné le Papet. Quand j'ai montré les rushes [les prises de vue avant montage] à Poiré et à Jacqueline, ils ont été emballés¹⁰².

Pour le personnage de Jean Cadoret, il a d'abord pensé à Jacques Weber, qu'il a filmé en train de lire une page ou deux du livre. Indécis, Bruno Nuytten (directeur de la photographie avec lequel il avait déjà travaillé sur *Tchao Pantin*, qui l'aidait pour les essais) lui a suggéré, non sans insistance, de choisir Gérard Depardieu. C'est lors du visionnage du film *Rive droite, rive gauche* (1984) de Philippe Labro, dans lequel Weber et Depardieu jouaient tous les deux, que son choix s'est confirmé. Gérard Depardieu a tout de suite accepté de jouer Jean. Il restait donc toujours les rôles d'Ugolin et de Manon. Il a d'abord pensé à Jacques Villeret : il n'était pas méridional mais prenait très bien l'accent. Yves Montand pourtant, a refusé de tourner à nouveau avec ce comédien, ils venaient de tourner *Garçon* de Claude Sautet (1983) : « Je ne vais pas refaire couple avec Villeret, on n'est pas Laurel et

¹⁰¹ Reportage diffusé lors du journal télévisé de FR3 Montpellier, sur le tournage du film *Jean de Florette* à Sommières (Gard), le 8 mars 1986.

Disponible sur le site de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) :

<http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche-media/Repmed00687/tournage-du-film-jean-de-florette-avec-yves-montand.html> [consulté le 25/11/2015].

¹⁰² BERRI, Claude, *Op. cit.*, p. 288.

Hardy¹⁰³ ». Malgré son argumentation, Montand n'a pas changé d'avis, il y a eu double déception : de la part de Jacques Villeret bien sûr, mais Berri ne voyait personne d'autre pour jouer Ugolin. Une intuition l'a sauvé de ce mauvais pas : ayant été rassuré sur ses origines méridionales, il a proposé à Daniel Auteuil de faire des essais et « le résultat était prodigieux, égal à ce qu'il fut plus tard dans le film¹⁰⁴ ». Enfin pour le personnage de Manon, il a d'abord pensé à Sandrine Bonnaire, Isabelle Pasco, mais sans conviction. Sa rencontre avec Emmanuelle Béart a mis fin à ses doutes : sa beauté et sa grâce incarneraient à la perfection cette bergère sauvageonne, fille de la garrigue. Elizabeth Depardieu, femme de Gérard à l'époque, a joué Aimée, femme de Jean, et enfin Ernestine Mazurowna la jeune Manon. Le reste de la distribution était composé d'acteurs du Midi et de quelques amateurs des villages environnants du tournage.

Le réalisateur a fait de nombreux repérages avant de tourner : ainsi, des scènes se sont déroulées dans divers endroits, tous ayant pour but de nous immerger dans les collines de Pagnol. Les communes de Riboux et de Signes (Var) situées dans l'arrière-pays entre Aubagne et Toulon, ont notamment servi de décor pour plusieurs scènes. Le bassin de la Perdrix a été spécialement construit pour les besoins des films, il servait à alimenter le village des Bastides, en réalité le village de La Treille où Pagnol avait lui-même tourné. Le mas de Châteaurenard (ferme des Romarins) a servi pour les scènes d'extérieurs ; le mas de Péiresède (ou Péirecède) pour la scène de l'orage et celle où l'on voit le Papet allongé sur son lit, prêt à rendre son dernier souffle. La grotte du Mounoï a, quant à elle, abrité la grotte de Manon, et la grotte du Plantier, quartier des Graniers, est celle où l'on voit Manon avec Baptistine et ses chèvres. Puis une partie des autres scènes se sont faites plus ou moins loin : la commune de Cuges-les-Pins (Bouches-du-Rhône), a

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 289.

abrité la maison d'Ugolin ; à Mirabeau (Vaucluse), sur les bords de la Durance, ont eu lieu les scènes du café, les parties de pétanque, et la procession autour de la fontaine. À Sommières, dans le Gard, le marché (d'Aubagne) se déroulait sous les arcades ; dans le Vaucluse à nouveau la chapelle d'Ansouis a fait résonner le prêche du curé, la cérémonie de mariage et la messe de Noël ; enfin dans la chapelle romane de Vaugines, Berri a tourné les scènes de la photo de famille, du mariage, la séquence des œillets que le Papet porte au cimetière, et la discussion de ce dernier avec l'aveugle sur le banc. Le réalisateur a voulu coller au plus près de la version romanesque de *L'Eau des collines*, tant pour les lieux que pour les personnages.

Le tournage a été intense, il a duré du 22 avril au 17 décembre 1985. Le premier film a été projeté fin août 1986, le deuxième en novembre suivant : ce fut un succès « malgré le scepticisme de certains¹⁰⁵ », selon Berri. En effet les deux films ont fait 14,5 millions d'entrées en France, et ont profité d'un succès très marquant en Angleterre et en Amérique, où Yves Montand a accompagné Berri lors de la promotion, maîtrisant parfaitement l'anglais et ayant une renommée outre-Atlantique depuis longtemps. Les acteurs Daniel Auteuil et Emmanuelle Béart ont obtenu des Césars, celui de meilleur acteur pour l'un et celui de meilleure actrice dans un second rôle en 1987.

Claude Berri a donc gagné le défi qu'il s'était lancé, il a été le premier à contribuer à une renaissance de Pagnol en mettant l'œuvre de ce dernier sous les feux nouveaux des projecteurs. À présent que pouvons-nous dire de ces adaptations par rapport aux films originaux ? Qu'en disent les critiques ?

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 303.

2.2.2. La comparaison de quelques séquences

La principale différence, lorsque nous comparons les films de Pagnol et ceux de Berri, est que Pagnol n'a pas tourné la première partie de l'intrigue, qu'il a préféré développer ultérieurement dans ses romans. Il en donne la raison dans une entrevue : cette intrigue lui paraissait « lugubre¹⁰⁶ », c'est pourquoi le pauvre Jean et sa famille n'apparaissent que sous forme de *flash-back* dans *Manon des sources*. Manon, devenue une jeune femme, raconte la tragédie et c'est lors de son affrontement verbal avec Ugolin que nous comprenons tout. Pourquoi Pagnol n'a-t-il pas osé tourner ce qu'il a néanmoins publié sous forme de roman ?

Il n'y avait pourtant aucune impossibilité théorique : l'histoire existait tout entière dans sa tête, sinon sur le papier. Mais on est en droit de penser qu'à ses yeux, le long calvaire du père de Manon était intraduisible en images, autrement que sous la forme d'un bref fantasme : il était fait de souvenirs impondérables, de rancœurs, de choses non dites, dont le réalisme de l'écran compromettrait gravement la crédibilité¹⁰⁷.

La deuxième partie, *Ugolin*, est une œuvre conçue selon le « principe du récit rétroactif¹⁰⁸ » d'après Thierry Dehayes. Nous découvrons progressivement et ultérieurement les raisons de la haine de Manon pour Ugolin, se disant ami de son père, et le drame subi par ce dernier se fait à travers les souvenirs des personnages : M. Belloiseau tout d'abord, qui dit être allé lui rendre visite il y a des années (lors de la scène d'exposition), ceux de Manon, émue, qui se remémore les morts de son frère puis de son père. Ugolin, devenu fou lorsqu'il est rattrapé par le passé, revoit la famille chargée de seaux d'eau sous la chaleur, et le visage menaçant du bossu lors de ses

¹⁰⁶ Voir citation du « 1.3.1. Plusieurs sources d'inspiration », p. 28-29.

¹⁰⁷ BEYLIE, Claude, « Pagnol extra muros », *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, *Op. cit.*, p. 145-146.

¹⁰⁸ DEHAYES, Thierry, *Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat dirigée par Maurice Menard, Université du Maine, Le Mans, 1999, p. 160.

hallucinations. Pagnol utilise ici les seuls effets spéciaux de son film : les images d'Ugolin et de la famille Cadoret se superposent, si bien que nous croyons la jeune Manon en présence du traître, avant qu'elle ne disparaisse, et l'effet de travelling sur le visage approchant de Jean vise à provoquer les remords d'Ugolin¹⁰⁹. De plus, la simple mention de la folie d'Aimée, la mère de Manon, vaut plus que « d'improbables représentations de celle-ci, qui n'auraient pas donné l'effet escompté : c'est-à-dire qu'au lieu de plaindre le personnage, le spectateur risquait de se trouver en situation de s'en moquer¹¹⁰ ». Ce personnage féminin est donc très peu évoqué. Dans les deux films par ailleurs, l'action se déroule en quatre jours : de cette manière, nous pouvons penser que Pagnol, « en condensant l'action, vise à lui donner le maximum d'intensité dramatique¹¹¹ ».

Rien de tel dans les films de Berri, notamment le premier, développant en images cette histoire « lugubre ». L'aspect dramatique de l'intrigue est ce qui l'a le plus séduit, il l'affirme dans son autobiographie. Basées sur le roman, toutes les scènes de violence, de mort ou de nudité sont tournées. Berri a quasiment écarté toutes les touches comiques qu'insérait Pagnol afin de contrebalancer cette tragédie. Son objectif est d'être le plus explicite et réaliste possible : il a osé tourner ce qui était indicible en images pour Pagnol. Les scènes collectives avec les villageois n'ont plus la même ampleur, le réalisateur leur ayant préféré des scènes axées sur la psychologie des personnages principaux, Jean, Ugolin, le Papet et Manon. Son deuxième film s'ouvre d'ailleurs sur une séquence du menuisier en train de clouer un cercueil, placé au premier plan au niveau du cadrage. Opposée à la première scène de la blague « poil au » dans le *Manon des sources* de Pagnol, l'intention du choix de ce plan est claire concernant l'atmosphère qui va

¹⁰⁹ PAGNOL, Marcel, *Ugolin*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [01:01:30-01:05:06].

Voir annexe 1, fig. 3, p. 136.

¹¹⁰ DEHAYES, Thierry, *Pagnol adaptateur*, *Op. cit.*, p. 174.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 161.

régner : le fond sonore qui accompagne l'image n'est autre que la musique du film, un opéra de Verdi qui laisse supposer une atmosphère sombre. Le plus jeune des Soubeyran est victime de son amour dès l'instant où il voit la jeune femme se baigner puis danser nue dans la flaque de la colline¹¹² ; cette scène est absente chez Pagnol, qui évoque cet épisode seulement à travers leur discussion dans les collines. Alternant entre des plans de plus en plus rapprochés sur Manon puis sur des gros plans d'Ugolin au regard fixe, le second réalisateur parvient à opposer l'obsession d'Ugolin à l'innocence de la jeune femme. La musique joue un rôle important ici : l'air d'harmonica que nous entendons est joué par Manon, cet instrument ayant appartenu à son père. Une double symbolique émerge ensuite dans la scène qui suit, lorsqu'Ugolin est rentré chez lui : l'air musical recouvrant les deux scènes rappelle à Ugolin son crime, mais traduit également la naissance de ses sentiments, lorsque nous le voyons perdu dans ses pensées, désormais consacrées à la jeune fille. Cette musique n'est pas un son in mais un son hors-champ¹¹³ : en effet nous ne voyons pas l'harmoniciste, mais sa musique joue un rôle dans la narration. Ultérieurement, la confrontation de ces deux personnages dans la colline est reprise, mais à l'inverse du film de Pagnol : Ugolin ici n'est plus placé en haut, mais en bas, sans doute pour appuyer l'idée qu'il est écrasé par son amour impossible, laissant Manon le toiser d'en haut, sans dire un mot. Cette dernière se défend pourtant bien plus lorsqu'elle fuit cet homme, dans la version de 1952 : elle le menace tout d'abord, le prévenant que son bâton est encore tâché de sang, puis au fur et à mesure de l'aveu d'amour qu'il lui adresse, elle va même jusqu'à le tourner en dérision. Ainsi, elle lui ordonne de se couper la moustache et de ne parler à personne de cette conversation le lendemain au village : Ugolin la croit et lui

¹¹² BERRI, Claude, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Jean de Florette* et *Manon des sources*, Pathé distribution : Fox Pathé Europa, 2011, [10:49-12:03].

¹¹³ Voir le rôle du son au cinéma : <http://www.apprendre-le-cinema.fr/le-son-au-cinema/> [consulté le 09/06/2016].

crie : « Tu as raison il faut garder notre secret, je ne dirai rien à personne¹¹⁴ », pendant que Manon rit de sa naïveté. Le caractère de la jeune fille chez Pagnol est notable : elle est plus loquace, et contre facilement les arguments de son interlocuteur. Ce dernier met davantage sa future richesse en avant pour tenter de la convaincre. Ugolin, est filmé en contre-plongée tandis que la caméra suit Manon au fur et à mesure qu'elle s'éloigne : le spectateur partage donc le point de vue de cette dernière, accentuant le ridicule du pauvre homme. Dans cette même scène de Berri, l'atmosphère est totalement différente : Ugolin, présentant d'abord calmement sa situation, finit par poursuivre la jeune fille, muette d'effroi, en marchant puis en se mettant à courir. Son ton désespéré augmente au fur et à mesure que la jeune fille s'éloigne de lui : arrivée au sommet d'une colline, elle lui jette un dernier regard avant de s'enfuir, le laissant essoufflé et tout à coup plus seul que jamais¹¹⁵. Le rythme est beaucoup plus rapide, car la caméra suit la course effrénée d'Ugolin, qui trébuche à maintes reprises. Ce dernier est beaucoup plus difficile à cadrer que Manon, qui ne dit d'ailleurs pas un mot, contrairement au premier film. Cette dernière parle très peu (sauf à la fin lorsqu'elle avoue la vérité à tout le village) et toutes ses émotions passent à travers son regard, traduisant la crainte, la colère, et plus tard la joie (lors du dénouement) : Berri a sans doute voulu accentuer son innocence et sa fragilité en procédant ainsi.

Les scènes que nous pouvons qualifier de violentes, à savoir la mort de Pique-Bouffigue et la pendaison d'Ugolin, sont montrées. Ce faisant, Berri a sans doute voulu exacerber la bassesse du Papet, prêt à tout pour parvenir à ses fins. La scène de l'assassinat de Pique-Bouffigue en témoigne : le braconnier est simplement évoqué dans le premier film, alors qu'ici nous

¹¹⁴ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [01:40:03].

Voir annexe 1, fig. 1, p. 135.

¹¹⁵ BERRI, Claude, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op.cit.*, [36:30-39:30].

Voir annexe 2, fig. 7-8, p. 138.

voyons l'acharnement dont fait preuve le Papet pour l'éliminer : ce dernier, contrairement au roman, meurt directement après l'altercation (sa tête vient heurter une pierre), alors qu'il vivait quelques jours supplémentaires dans le roman (avec des séquelles de l'accident). Pendant la scène, le rythme est très rapide lorsque le Papet fait tournoyer le corps¹¹⁶, avec en fond sonore une musique inquiétante : nous ne sommes donc guère surpris de la scène suivante, l'enterrement de Pique-Bouffigue. Ugolin est malgré lui complice des agissements de son oncle, même si sa faiblesse apparente peut nous laisser penser qu'il n'aurait jamais été si loin, livré à lui-même. Le Papet, chez Pagnol, est loin d'avoir l'ampleur qu'il a dans *Jean de Florette*. Ce personnage intervient plutôt vers la fin, lorsqu'Ugolin avoue à demi-mots ce qu'il a fait, et lorsque celui-ci décide de mettre fin à ses jours, nous découvrons un vieil homme désespéré d'avoir perdu un énième membre de sa famille, auquel il tenait. Le surnom qu'il lui attribuait, « Galinette », témoigne de sa capacité d'affection. Dans sa lettre-testament, Ugolin « mêle les aveux les plus émouvants aux pires fautes d'orthographe et de syntaxe, dont quelques-unes d'un comique irrésistible¹¹⁷ ». L'écriture est conforme à celle de la lettre filmée par Pagnol, en réalité rédigée par Rellys (l'acteur d'Ugolin). L'aveu des remords du personnage débute ainsi : « Ji ai fait du tort sa pepa continué. J'ai vu le bossu il é pas contant, mé il se porte bien. Il sera contant¹¹⁸. » et se termine par une formule de politesse quasi « ecclésiastique », destinée à l'instituteur (destinataire théorique) et aux villageois : « avec ma bénédision et salutation pleine de grase sa va se passer dans l'olivié du coin¹¹⁹. » Pour donner un caractère officiel à ce testament, il ajoute : « J'y mets un timbre, comme ça c'est du papier timbré¹²⁰ » (phrase

¹¹⁶ Voir annexe 2, fig. 5, p. 137.

¹¹⁷ DEHAYES, Thierry, *Op. cit.*, p. 211.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 212.

¹¹⁹ *Id.*, p. 212.

¹²⁰ *Id.*, p. 212.

lue par l'instituteur). Tous ces détails cocasses atténuent énormément la tonalité dramatique de la scène qui suit. Celle-ci constitue une ellipse voulue par le réalisateur : un plan du Papet ouvrant la fenêtre de la maison de son neveu et écarquillant les yeux de terreur. Ce qu'il bredouille (« Comme son père¹²¹ ! ») permet au spectateur d'imaginer la scène¹²² : en effet, Ugolin avait confié à Manon que son père s'était pendu. L'essence tragique de cette scène, même sans la vue du corps, est bien présente.

Néanmoins, Berri choisit clairement d'intensifier le *pathos* provoqué par cette scène atroce : il n'y a aucune parole lorsque le Papet désigne le corps d'Ugolin sur sa gauche, et ce silence est d'autant plus pesant lorsque les villageois le décrochent, il n'y a que les cigales qui chantent¹²³. La vie continue malgré tout. Dans la maison, César donne les directives concernant l'enterrement de son neveu, puis dit aux villageois de partir. Plus tard, en voix off, on entend Ugolin lire la lettre destinée à son oncle¹²⁴ : en réalité, il s'agit d'une fusion des lettres destinées d'abord à M. Belloiseau puis à César, dans les romans. Au premier plan, nous voyons le Papet, accablé par sa lecture, au second plan le corps étendu de son neveu. Ce cadrage amplifie le moment funeste, et nous pouvons aussi remarquer la suppression de l'intégralité des éléments comiques : il n'y a plus les commentaires amusés des villageois, même l'orthographe n'est pas montrée par la caméra comme dans le film de 1952.

Puis, Pagnol terminait son film en privilégiant des scènes heureuses : tous les villageois vont se repentir en offrant des vivres à Manon et à sa mère, l'instituteur pousse Manon à déboucher la source, le curé, mis au courant de cet acte, fait croire à un miracle pour enfin être pris au sérieux par ses fidèles. Berri a choisi de tourner l'ultime scène tragique, celle où le Papet apprend sa

¹²¹ PAGNOL, Marcel, *Ugolin*, [DVD-ROM], *Op.cit.*, [01:11:01].

¹²² Voir annexe 1, fig. 4, p. 136.

¹²³ BERRI, Claude, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op.cit.*, [01:16:40-01:17:25].

¹²⁴ *Op. cit.*, [01:20:31-01:21:46].

paternité¹²⁵. L'importance de cette scène est soulignée par plusieurs éléments : Delphine, la vieille aveugle, et le Papet sont assis sur un banc, mais un gros plan fixe est privilégié pour capter leurs expressions, en particulier celle du vieil homme. Nous n'entendons aucun bruit hormis le chant des oiseaux, qui contraste nettement avec les yeux de César, emplis de larmes. Aucune résolution n'est possible : il a tué (involontairement, mais avec satisfaction) le fils dont il a toujours rêvé. Son neveu s'est suicidé parce qu'il ne supportait plus cette situation où César l'avait poussé, tout le village est désormais au courant de cette histoire macabre. Sa petite-fille, mariée et enceinte de l'instituteur, le déteste et il est conscient qu'aucun pardon n'est possible. Il va alors décider de se laisser mourir, acte qu'il va soigneusement préparer : après s'être fait donner les derniers sacrements, il se rase, se coiffe, s'habille puis s'allonge sur son lit en éteignant la lumière. La caméra le suit pendant tout ce rituel, et nous entendons le Papet en voix off dictant le contenu testamentaire de sa lettre, destinée à sa petite-fille Manon¹²⁶. L'obscurité de la scène, seulement éclairée à la bougie, concorde avec les aveux honteux d'un grand-père à sa petite-fille, qui n'espère désormais que le pardon.

Le film a débuté et se clôt sur la musique du générique, elle aussi choisie à dessein. Il s'agit d'un arrangement par Jean-Claude Petit de l'ouverture de *La Force du destin* de Giuseppe Verdi (1862). Cet opéra en quatre actes contient aussi une suite de péripéties tragiques entravant l'amour des deux personnages principaux, Leonora di Vargas et Don Alvaro. Beaucoup de crimes sont commis au sein de la famille di Vargas, et le parallèle avec les destins des familles Cadoret et Soubeyran est plus qu'explicite.

¹²⁵ *Op.cit.*, [01:32:10-01:38:18].

¹²⁶ *Op.cit.*, [01:42:27-01:44:55].

2.2.3. Les divers témoignages à propos de *Jean de Florette* et *Manon des Sources*

Les réalisations de Claude Berri ont été un grand succès, et malgré des choix très différents de Marcel Pagnol, nous admirons les qualités de ces deux réalisateurs. Nous allons ici nous intéresser aux points de vue de certains acteurs eux-mêmes, ainsi qu'à ceux de Jacqueline Pagnol et de Berri.

Un point commun réside dans l'interprétation du personnage d'Ugolin : Rellys autant que Daniel Auteuil ont attaché de l'importance à incarner admirablement ce personnage. Les deux acteurs, par ailleurs, avaient jusque-là l'habitude de tourner dans des comédies populaires ; jouer un personnage si complexe relevait du défi. Pagnol a tout de suite pensé à Rellys pour ce rôle. De son vrai nom Henri Marius Roger Bourelly, il avait déjà eu des rôles dans *César* (l'employé de M. Panisse) en 1935 et *Merlusse* (l'appariteur) en 1936. Il a failli être dans *Regain* (1937) mais son rôle avait été coupé au montage. Pour *Manon des sources* et *Ugolin*, sa chance s'explique par le refus qu'avait émis Fernandel pour le rôle : Pagnol l'avait alors réécrit spécialement pour Rellys. De réputation scrupuleuse, l'acteur a appris le texte par cœur (comme au théâtre), au point de sacrifier ses loisirs :

Plus de pétanque, plus de téléphone, plus de sortie !

« Lorsque je le sais par cœur – mais on ne le sait jamais assez – il se trouve là dans ma tête et il n'en sort plus », affirmait-il¹²⁷.

C'est à partir de ce moment qu'il s'est émancipé des seconds rôles habituels et a montré, en imposant son talent simple et délicat, qu'il pouvait émouvoir.

Daniel Auteuil n'était pas l'acteur idéal selon Berri, son choix s'étant porté sur lui par défaut suite à deux déceptions. Au moment de tourner les essais, il a tout mis en œuvre pour convaincre le réalisateur sceptique :

¹²⁷ JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 366.

« J'ai essayé de coller le plus possible à la description que fait Pagnol d'Ugolin : maigre, roux, les dents gâtées, le regard bizarre », raconte l'acteur. Pour interpréter ce jeune paysan madré, pouilleux, buté, et follement amoureux de la jolie Manon (Emmanuelle Béart), Auteuil va perdre sept kilos, se déformer le visage avec des prothèses¹²⁸.

À l'instar de Rellys, ce rôle lui a permis de changer du registre des comédies dont il avait l'habitude :

La force d'Ugolin, c'est d'être un grotesque. Un personnage tragi-comique dans lequel il n'y a pas de dichotomie entre rire et larmes. J'ai eu de la chance de pouvoir le jouer, parce qu'il m'a permis d'évoluer vers une plus grande profondeur dramatique, sans rupture trop brutale avec la comédie. Parce que les contre-emplois peuvent être violents¹²⁹.

Par ailleurs, le réalisateur lui-même a mis un point d'honneur à rendre son film le plus fidèle possible au texte de Pagnol. Nous avons déjà cité les différents lieux de tournage servant à reconstituer au plus près les paysages des collines, des fermes et du village. Ces derniers ayant changé en quelques décennies, ils n'étaient plus aptes à servir de décors, soit parce qu'ils étaient tombés en ruine, soit parce que les propriétaires actuels en avaient changé l'ancien charme. Par exemple la commune de Mirabeau a été complètement transformée durant quelques mois : une équipe d'une centaine de personnes a été mobilisée, afin de travailler à un décor exigeant se passant dans les années 20 et 30. Il a fallu :

Enterrer des kilomètres de fils électriques, camoufler le macadam et le ciment sous des tombereaux de terre, construire des façades en trompe l'œil, aménager des voies d'accès pour les équipes de tournage, planter des oliviers tricentenaires, dompter et transformer cette âpre garrigue¹³⁰.

¹²⁸ TRANCHANT, Marie-Noëlle, « Auteuil, le disciple », *Le Figaro Hors-série*, *Op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ *Id.*, p. 72.

¹³⁰ Accessible dans le bonus du film (DVD 3) issu du coffret, BERRI, Claude, adaptation du diptyque de Pagnol, Marcel, *Jean de Florette* (DVD 1) et *Manon des sources* (DVD 2), Pathé distribution : Fox Pathé Europa, 2011.

Les habitants du village eux-mêmes ont été mis à contribution, notamment pour faire de la figuration dans les scènes de village. Nous nous rendons compte de la difficulté du tournage en visionnant une vidéo d'époque de l'INA consacrée à un plan en extérieur¹³¹ : il s'agit du plan 250/4 tourné à l'aide d'une caméra sur grue, en fin d'après-midi. Filmé en plongée, Gérard Depardieu alias Jean Cadoret devait remercier le ciel de lui envoyer de la pluie, avant de se rendre compte que c'est ailleurs que les nuages étaient plus généreux. Beaucoup de détails comptaient, et les actrices incarnant Aimée et Manon, bien qu'elles n'aient pas à parler, devaient trouver les bonnes attitudes : Berri donnait de nombreuses consignes à la fillette. La scène a été tournée à maintes reprises, et le réalisateur perdait un peu patience lorsqu'un bruit d'avion venait les gêner, et que les membres de l'équipe s'agglutinaient autour du lieu de tournage. Lorsque Depardieu a enfin joué comme il fallait, c'était alors l'attitude de la jeune Manon qui ne convenait pas. Finalement, ce plan a été tourné de nouveau quatre jours plus tard, Berri ayant renoncé à la grue et changé la caméra de place. Depardieu lui-même l'a aidé à chercher les changements qui pourraient le mieux convenir ; nous ne voyons pas les prises suivantes, mais pouvons constater le professionnalisme de tous les membres de l'équipe.

Une autre vidéo datant d'octobre 1986 transmet l'atmosphère cordiale qui régnait lors de la présentation de *Manon des sources* au festival TV de Monte-Carlo (Monaco)¹³². Le film devait sortir le mois suivant. Daniel Auteuil et Emmanuelle Béart se sont exprimés les premiers sur leurs rôles respectifs. Selon Auteuil c'était un avantage d'être un familier de Pagnol, afin de devenir l'un de ses personnages ; d'un autre côté, ce n'était pas si évident

¹³¹ Vidéo disponible sur le site de l'INA, « Tournage du film *Jean de Florette* de Claude Berri », réalisée le 17 juin 1986 : <http://www.ina.fr/video/I00016878> [consulté le 16/04/2016].

¹³² Vidéo disponible sur le site de l'INA, « *Jean de Florette* et *Manon des Sources* au festival TV de Monte Carlo », réalisée le 24 octobre 1986 : <http://www.ina.fr/video/NIC86102406> [consulté le 16/04/2016].

de faire une complète immersion dans celui d'Ugolin, car il est toujours difficile de plonger intensément dans la peau d'un héros. Emmanuelle Béart, née à Gassin (Var), connaissait aussi très bien cet univers-là : Pagnol a aussi fait partie de ses lectures de chevet, et elle a grandi au milieu des collines, des arbres et des animaux. Elle a précisé qu'elle n'avait pas visionné le premier film de Pagnol, afin de laisser son imagination travailler : en effet elle ne pouvait pas voir tout ce qu'elle avait imaginé vivre à travers quelqu'un d'autre. L'actrice a donc vu le film après, et a conclu qu'aucune comparaison entre les deux n'est possible. Jacqueline et elle-même sont deux Manon très différentes, à son goût. Plus tard dans la vidéo, Jacqueline Pagnol affirme que l'œuvre de son mari n'a pas été trahie, au contraire : elle a ressenti une grande émotion, cela a été un plaisir des yeux et un régal d'entendre les acteurs. Elle qualifie de miraculeux le fait que Montand ait accepté le rôle du Papet, ce qu'a souligné Berri lorsqu'il s'est exprimé à la fin. Il a confirmé avoir eu une distribution prestigieuse incluant des acteurs fabuleux, ajoutant qu'il a bénéficié d'une grande part de chance, et d'un peu de hasard.

2.3. La dimension intramédiatique au niveau iconique : de la BD à la BD

2.3.1. Le rapport de Marcel Pagnol à la bande dessinée

Pagnol est un auteur cinéaste qui passait son temps à « s'adapter », nous repensons notamment aux trois versions cinématographiques de *Topaze*, dont aucune ne le satisfaisait vraiment. Sans doute aurait-il été intéressé de voir des adaptations de bande dessinée de ses œuvres, art qui, selon Nicolas son petit-fils, l'intéressait. Dans *La Gloire de mon père* il fait mention des *Pieds Nickelés* : « Mon frère Paul, de son côté, avait jeté son abécédaire, et il

abordait le soir dans son lit, la philosophie des *Pieds Nickelés*¹³³ ». Il est probable que cela ait été une lecture du jeune Marcel, âgé de huit ans si les dates données par l'auteur dans le livre correspondent. Cette série, créée par Louis Forton, a été lancée pour la première fois en juin 1908 dans la revue *L'Épatant*, parue ensuite par les éditions Offenstadt. L'histoire met en scène les personnages de Croquignol, Filochard et Ribouldingue, le célèbre trio de larrons à qui il arrive toutes sortes d'aventures.

De plus, les œuvres pagnolesques elles-mêmes offrent à la bande dessinée une grande possibilité. Leur auteur est quelqu'un qui écrit en mots et en images, ses ouvrages ont ce côté cinématographique qui se prête tout à fait au neuvième art, selon son petit-fils Nicolas. Cet art, moderne et accessible, permet d'atteindre de nouvelles générations et d'offrir une nouvelle vie aux célèbres personnages. De plus, Marcel Pagnol a su développer des thèmes universels qui restent indémodables : le respect de l'autre, de la nature, le rapport à l'enfance, à la famille ou à l'argent.

Début 2016 à Angoulême, pendant le festival, une conférence consacrée à l'adaptation en bande dessinée du célèbre auteur a eu lieu, plusieurs interventions prouvant que cet art est au service de son œuvre. La promotion accordée à cet événement annuel atteste l'importance que l'éditeur Bamboo accorde à la collection Pagnol, lui offrant une large visibilité. Avant de se mettre au travail, les scénaristes Serge Scotto et Éric Stoffel, ont expliqué qu'ils ont confronté leurs lectures et leurs opinions. Ils se sont mis d'accord sur les émotions qu'il faut transmettre, se basant en partie sur leur vraie lecture, celle de leur jeunesse, pour rester fidèles à l'esprit du roman, comme dans *La Gloire de mon père*. Nicolas Pagnol a précisé que, dès que l'histoire et les personnages sont là, tout est possible. Ce que Marcel Pagnol n'a pas pu tourner, a-t-il ajouté, il le fait découvrir par le roman dès 1957, et

¹³³ PAGNOL, Marcel, *La Gloire de mon père*, « Souvenirs d'enfance », t. 1, Paris : Éd. de Fallois, 2004, p. 48.

« les adaptations sont au service de son texte¹³⁴ ». Son attirance pour la modernité a ainsi poussé toute l'équipe de scénaristes et de dessinateurs à ne pas craindre de trahir son œuvre. Pagnol écrivait d'ailleurs beaucoup sur ses films après tournage, dans des ouvrages comme *Confidences*¹³⁵ ou *Carnets de cinéma*¹³⁶ : le premier rassemble en réalité les préfaces de ses œuvres, trop ignorées du grand public, et pourtant si abondantes en informations sur les circonstances d'écriture. Le second contient des correspondances qu'entretenait Marcel Pagnol avec les gens du cinéma, enrichies des commentaires de son petit-fils. Pour *Fanny* par exemple, Serge Scotto explique s'être inspiré de ces pages autobiographiques afin d'intégrer des scènes que Pagnol aurait aimé rajouter. Ces scènes, absentes du film initial, risquent de paraître inventées pour les futurs lecteurs, alors qu'il n'en est rien.

Revenons quelques décennies en arrière afin de nous intéresser à la toute première mise en images des textes de Pagnol : celle de *L'Eau des collines* par Jacques Ferrandez.

2.3.2. D'une simple collaboration à un projet personnel : difficultés rencontrées

Après Claude Berri, le premier à avoir adapté Pagnol au cinéma, c'est au tour de Jacques Ferrandez de s'intéresser à cet auteur. Il a été le premier à publier les deux bandes dessinées intégrales de *L'Eau des collines*. Auparavant, il avait participé à un projet d'extraits illustrés de ces mêmes titres au sein du magazine *Je bouquine*, destiné aux jeunes lecteurs. Revenons sur la chronologie de ces entreprises.

¹³⁴ Conférence lors du 43^e Festival International de la Bande Dessinée, « Comment adapter un grand classique en BD : de la plume de Marcel Pagnol à la planche de BD », Angoulême, 29 janvier 2016, 2^e vidéo.

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=91SstOojsjI> [consulté le 14/04/2016].

¹³⁵ PAGNOL, Marcel, *Confidences*, Paris : Julliard, 1981.

¹³⁶ PAGNOL, Marcel, *Carnets de cinéma*, édité par Nicolas Pagnol, Paris, France : Privé : Treille, 2008.

Né en 1950 à Alger, Jacques Ferrandez a grandi à Nice où il a étudié pendant six ans à l'École Nationale des arts décoratifs. Très vite intéressé par le neuvième art, il a débuté en collaborant avec l'auteur et scénariste de bande dessinée Rodolphe (Rodolphe Daniel Jacquette) dans la revue *À suivre*. Il est ensuite entré chez Casterman en publiant *Arrière-pays* puis *Nouvelles du pays* en 1982, de petites histoires typiquement provençales. C'est cet univers qui va l'inciter à adapter Pagnol en 1997, alors qu'il travaillait simultanément sur sa série *Carnets d'Orient*, s'intéressant à l'histoire de l'Algérie de 1896 à 1954 : cinq premiers albums du premier cycle sont parus entre 1987 et 1995, ceux du second de 2002 à 2009. Plus récemment, il a réalisé une adaptation de *L'Étranger* de Camus en 2013.

Sa première expérience avec l'œuvre de Pagnol date pourtant de 1990. La revue pour adolescents *Je bouquine* proposait à cette époque des extraits de roman adaptés en bande dessinée. C'est de cette manière que sont parus les débuts de *Jean de Florette* et de *Manon des sources*, différents des *incipit* d'origine : Ferrandez n'en était que le dessinateur, et Leigh Sauerwein, la scénariste. Celle-ci faisait alors partie de la rédaction et était responsable des dossiers littéraires. Née aux États-Unis, en Caroline du Nord, en 1944, elle a grandi dans plusieurs pays d'Europe (France, Allemagne, Autriche) et a vécu plusieurs années en Asie ; elle vit aujourd'hui en France. En collaboration avec la rédaction du journal, c'est elle qui a dû choisir les passages à mettre en scène. Après cela, le travail de Ferrandez a fonctionné comme une commande : on lui a envoyé le scénario qu'il a mis en image. En octobre 1990 est paru l'extrait de *Jean de Florette*, puis en octobre 1992 celui de *Manon des Sources*. Ces premières planches ont satisfait Jacqueline Pagnol à l'époque. Jacques Ferrandez, dont le rôle se limitait à l'image, a expliqué qu'il aurait aimé adapter intégralement d'autres œuvres de Pagnol.

Avant cette collaboration, il souhaitait en effet travailler sur *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*. Toutes les conditions étaient bonnes,

les films d'Yves Robert n'étant pas encore sortis. Afin de contextualiser les choses, il avait au départ été mis en relation avec Clément Pastorelly, grâce à un éditeur de Casterman. Pastorelly, grand ami de Pagnol, était éditeur à Monaco et publiait son œuvre. La diffusion de ses livres était assurée par Casterman, et cela a commencé ainsi. Les deux premiers tomes des *Souvenirs d'enfance* n'ayant jamais été adaptés en image (bande dessinée ou film), Jacques Ferrandez est parti en repérage dans la région d'Aubagne où se situent ces deux récits, et a fait quatre pages d'essai. Mais cela ne s'est pas déroulé comme il aurait voulu, et c'est après la mort de Pastorelly que son projet a pu voir le jour. En effet, la famille Pagnol était curieuse de voir une adaptation de Pagnol en bande dessinée¹³⁷.

Nous voyons que le statut d'adaptateur est plus difficile à endosser que celui de créateur, bien que celui-ci fasse des choix différents du premier, qui plus est dans un autre médium. Entre-temps, les adaptations cinématographiques d'Yves Robert venaient de sortir ; aussi, pour ne pas donner l'impression de proposer un produit dérivé des films, Ferrandez a décidé de repartir à zéro en adaptant *L'Eau des collines*. Les films de Claude Berri dataient déjà de quelques années, et le scénario lui semblait plus puissant, sur le plan du récit : selon lui, ces deux romans avaient la force universelle d'une tragédie grecque ou d'un drame shakespearien. Ces univers étaient effectivement familiers à Pagnol, qui a débuté sa carrière de dramaturge avec des comédies et a été le traducteur de Shakespeare¹³⁸.

Par la suite, il y a donc eu un suivi de la part des ayant-droit, particulièrement de Jacqueline Pagnol, qui l'a reçu à deux ou trois reprises à Paris. Elle est même intervenue sur le deuxième album, à propos du personnage qu'elle avait incarné en 1952. Ferrandez a dû retoucher le visage,

¹³⁷ Propos de Jacques FERRANDEZ lors d'un entretien par courrier électronique, le 26/02/2016.

¹³⁸ Il a notamment traduit *Hamlet* (1947) et *Le Songe d'une nuit d'été* (1970) de William Shakespeare, ainsi que *Les Bucoliques* (1958) de Virgile.

la coiffure et la tenue de Manon afin qu'elle apparaisse moins sauvageonne et ressemble à Jacqueline elle-même lors du tournage du film.

Lors de leurs sorties, les bandes dessinées ont connu un succès relatif : 40 000 ventes pour le premier album, 30 000 pour le second. Ferrandez explique ces modestes ventes : d'une part, peut-être y a-t-il eu un manque de communication de la part des éditions Casterman pour la diffusion de ces deux titres, et d'autre part, il venait de terminer le premier cycle des *Carnets d'Orient*, ses lecteurs ne l'attendaient pas forcément sur ce registre-là.

Passons à présent à une comparaison de ces deux travaux auxquels il a participé : quelles comparaisons pouvons-nous faire entre les spécificités relatives à un extrait de celles liées à une bande dessinée intégrale ?

2.3.3. Des besoins différents selon les scénarios

Si l'objectif de toutes ces adaptations est de faire connaître l'œuvre de Pagnol au plus grand nombre, l'entreprise est différente pour un récit court et pour une bande dessinée intégrale. Dans le premier cas, une propension au résumé est nécessaire : les séquences sélectionnées ont en effet un avant et un après dans les romans, les remettre en contexte est primordial. D'autant plus que le magazine *Je bouquine* s'adresse à de jeunes adolescents : qu'est-ce qui doit susciter leur intérêt dans ces séquences sélectionnées, et comment la scénariste les adapte-t-elle ? De leur côté, les bandes dessinées intégrales font clairement références aux romans, Jacques Ferrandez ayant tenu à rester fidèle aux dialogues de l'auteur : quels procédés a-t-il pu utiliser pour cela ?

Dans une dimension intramédiatique, la principale différence est d'ordre éditoriale. Nous trouvons dans les magazines *Je bouquine* des séquences déterminantes choisies à dessein et légèrement modifiées, alors qu'en 1997 Jacques Ferrandez est resté fidèle au diptyque romanesque. Les extraits illustrés nous donnent seulement les informations principales, au sein

des pavés narratifs aux fonctions explicative et temporelle. Dans *Jean de Florette*¹³⁹ l'éclairage est dirigé sur les personnages d'Ugolin et du Papet, et plus particulièrement sur leur plan de boucher la source des Romarins. La couverture¹⁴⁰ présente ces deux personnages en premier plan, la mine sombre, en opposition avec les trois membres de la famille Cadoret placés derrière, l'air plus angélique. L'objectif de l'extrait est de dévoiler la mauvaise personnalité des deux « méchants » de l'histoire, cependant tout n'est pas explicité : Pique-Bouffigue est mort mais on ne sait pas qu'ils en sont responsables. La séquence principale formule clairement le plan machiavélique à l'initiative du Papet, avant de laisser place à celle qui concerne la rencontre entre Ugolin et la famille Cadoret. C'est à la fin que la scénariste laisse place au suspense : dans l'avant-dernière case où Ugolin pose la question fatidique (« Mais pour l'eau, comment ferez-vous¹⁴¹ ? »), ses gouttes de sueur trahissant son inquiétude pour le lecteur ; mais aussi dans la toute dernière case, où des questions ouvertes sont posées concernant la suite de l'histoire, dans le but que le lecteur aille lui-même chercher les réponses dans le roman de Pagnol. Le procédé est exactement le même deux ans après, pour *Manon des Sources*¹⁴². La couverture présente Manon seule, pour signifier que c'est à travers ce personnage que l'histoire va avancer : tout ce que va entreprendre Ugolin sera désormais en rapport avec elle. Dans ce nouvel extrait, l'accent est mis sur l'amour naissant et, par conséquent, sur la folie naissante d'Ugolin. Le fait que le mensuel soit adressé à un jeune public a engendré la suppression de la scène où Manon se baigne nue dans la flaque d'eau (scène qui sera présente dans la bande dessinée tout public intégrale, où

¹³⁹ Dossier littéraire « Jean de Florette », SAUERWEIN, Leigh (scénariste), et FERRANDEZ, Jacques (dessinateur), in *Je bouquine*, Paris, France : Bayard Jeunesse, n°80, octobre 1990, p. 73-91.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 73.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 86, case 4.

¹⁴² Dossier littéraire « Manon des sources », SAUERWEIN, Leigh (scénariste), et FERRANDEZ, Jacques (dessinateur), in *Je bouquine*, Paris, France : Bayard Jeunesse, n°104, octobre 1992, p. 81-97.

Ferrandez ne se censurera plus) : la façon d'amplifier le sentiment d'Ugolin pour la jeune fille est donc légèrement différent. En effet, celui-ci semble déjà sous le charme lorsque Pamphile (le menuisier) décrit Manon qu'il a aperçue une fois dans la colline : son regard rêveur est accentué par la présence de trois petits cœurs au-dessus de sa tête¹⁴³. Ces idéogrammes (comme les gouttes de sueurs précédemment citées) à visée symbolique sont beaucoup utilisés en bande dessinée, ils permettent de rassembler « tous les effets graphiques qui accompagnent des mouvements, des déplacements, des émotions, des sensations, des bruits¹⁴⁴ », sans abuser des bulles de parole ou de pensée. Le sentiment naissant d'Ugolin ne peut alors pas encore s'exprimer par les mots. De même, le choix de l'extrait rend impossible l'insertion du moment où ce dernier crie son amour pour Manon. Les paroles qu'il lui crie dans le roman sont ici insérées dans des bulles de pensée¹⁴⁵, au moment où il l'aperçoit pour la deuxième fois, après en être tombé amoureux précédemment. Cela se termine lorsque l'instituteur apparaît et s'adresse à Manon, sous le regard d'un Ugolin caché ; la même incitation à lire *Manon des sources* de Pagnol clôt l'extrait. Les deux dossiers littéraires de *Je bouquine* comprennent quelques pages sur Marcel Pagnol ainsi qu'une fiche de lecture contenant un passage du roman et un récapitulatif des personnages principaux.

Dans une autre dimension intermédiatique cette fois, nous pouvons nous intéresser aux bandes dessinées intégrales de Jacques Ferrandez, pour lesquelles il affirme s'être principalement appuyé sur les romans de Pagnol, tout comme Claude Berri. Il dit ne pas avoir pu ignorer les films, mais a tout dessiné d'après les mots de l'auteur : c'est la raison pour laquelle les physiques du Papet et d'Ugolin sont très ressemblants de ceux des acteurs

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 85, case 6.

¹⁴⁴ QUELLA-GUYOT, Didier, *Explorer la bande dessinée*, Marcinelle (Belgique), Poitiers : Dupuis, SCÉRÉN-CRDP Poitou-Charentes, 2004, p. 63.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 91, cases 4-5-6.

de 1952. C'est grâce à cette première expérience chez Bayard Jeunesse qu'il a pu se mettre en main les principaux personnages, mais comment a-t-il procédé pour condenser l'intrigue le plus fidèlement possible ?

Le neuvième art, nous le savons, est un art qui peut se permettre de représenter beaucoup de choses à l'aide de peu de moyens. Les spécificités physiques des personnages, les descriptions de paysages peuvent ainsi être exprimées directement par les dessins. Ainsi dans *Jean de Florette*, la toute première case représente, en plan général (vaste paysage sans personnage identifiable), la ferme de Massacan dans laquelle vit Ugolin¹⁴⁶, là où Pagnol devait procéder à une description :

C'était une assez longue bâtisse, presque au sommet d'un coteau, devant une épaisse pinède noire [...] Une route rocheuse y montait en lacet, et partait ensuite se perdre au vallon des Romarins, là-haut, dans les collines¹⁴⁷.

La bande dessinée présente ensuite une sorte de zoom, avec un passage au plan d'ensemble (personnage identifiable) où l'on découvre Ugolin en train d'arroser sa plantation d'œillets, jusqu'au gros plan où le visage de celui-ci nous apparaît satisfait à la vue de ses fleurs¹⁴⁸. L'histoire continue lorsqu'il parle de son projet à son Papet, là où Pagnol retranscrivait son projet de manière plus détaillée. Le neuvième art oblige à synthétiser les intrigues et à supprimer la présence de certains personnages, comme celui d'Attilio (ami d'Ugolin lors de son service militaire, qui lui a donné l'idée des œillets) au début de la deuxième bande dessinée : les deux premières cases présentent le Papet et son neveu en train de s'occuper des fleurs, en plan rapproché puis américain (cadrage à mi-cuisse)¹⁴⁹. Dans le *Manon des sources* d'origine, cet ami Attilio se rend à la ferme de Massacan pour juger de la plantation ; il est

¹⁴⁶ FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, Paris : Magnard, Casterman, 2011, p. 9, case 1.

¹⁴⁷ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁸ FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 9, cases 2-3-4.

¹⁴⁹ FERRANDEZ, Jacques, *Manon des Sources*, Tournai, Belgique : Casterman, Éditions de la Treille, 1997, p. 3, cases 1-2.

cependant mentionné dans la bande dessinée lorsqu'Ugolin explique son entreprise aux villageois.

Outre ces légères différences, justifiées car le nombre de planches est plus limité que le nombre de pages d'un roman, comment Ferrandez s'y prend-il pour accentuer le tragique ? Des épisodes de la première intrigue peuvent nous éclairer. En effet, la mort de Pique-Bouffigue, seulement évoquée dans les extraits de *Je bouquine*, est mise en avant par la présence de plusieurs cases. La succession de ces dernières, au nombre de dix (où Pique-Bouffigue est dessiné), accentue le violent calvaire que subit le vieil homme avant de mourir¹⁵⁰ : le Papet l'attrape d'abord par les pieds pour le faire tomber de l'arbre, le fait tourner avant de le propulser sur le chemin caillouteux, face contre terre. Les dessins de lignes de mouvement autour de leurs silhouettes témoignent de la rapidité de la scène, et par conséquent de la violence qui s'en dégage : effectivement, le corps de Pique-Bouffigue est complètement inerte à la fin de cette séquence. Le tragique émerge également par les couleurs, notamment lorsque le Papet expose son plan machiavélique à son neveu. Leurs visages sont sombres au milieu de cette teinte rougeoyante qu'émet le feu de cheminée¹⁵¹, nous faisant penser aux couleurs de l'Enfer. Cette idée est soulignée deux pages plus loin, lorsqu'Ugolin – une fois la source bouchée – s'exclame : « Je suis le paysan du Diable¹⁵² ! ». Nous retrouvons des couleurs sombres lorsque nous apprenons la mort de Jean, (lorsqu'il a utilisé des mines pour creuser son puits), surtout lorsque le médecin prononce officiellement la mort du pauvre homme¹⁵³ : les silhouettes des personnages abattus par la nouvelle, sont noires, les couleurs de leurs vêtements ressortant très légèrement. Didier Quella-Guyot reprend, dans son

¹⁵⁰ FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 16-17, cases 6 à 11 puis 1-3-4-5.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 21, cases 3 à 12.

Voir annexe 3, fig. 9, p. 139.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 23, case 5.

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 63, case 8.

Voir annexe 3, fig. 10, p. 139.

ouvrage, la fonction symbolique mais aussi psychologique des couleurs : le noir est en effet associé à la mort et à l'inquiétude, le rouge que nous avons évoqué représente ici la violence, le sang ou la mort¹⁵⁴. Jacques Ferrandez procède aussi à l'ellipse pour intensifier les moments dramatiques, notamment lors de l'arrivée du sirocco, ce vent d'Afrique très chaud. Jean, horrifié, se met à courir comme un fou pour aller chercher de l'eau : une case le présente se réveillant à cause de la chaleur, puis quand il se lève, part avec le mulet sous le soleil, et enfin quand il revient pour boire un verre de vin, avant de finalement s'évanouir¹⁵⁵. La succession de toutes ces étapes insiste sur l'acharnement et la folie du pauvre homme, prêt à tout pour sauver ses cultures. L'ellipse est l'un des procédés majeurs de la bande dessinée, Scott McCloud la désigne comme une complicité entre le dessinateur et le lecteur : dans un exemple, il dit avoir effectivement dessiné une hache, mais il n'est pas celui qui a porté le coup, qui a décidé de sa violence, qui a identifié l'auteur du hurlement. Il conclut en disant : « Tout cela, chers lecteurs, a constitué votre participation à ce crime, et chacun de vous l'a commis à sa façon¹⁵⁶ ». Pour en revenir à *Jean de Florette*, il s'agit d'un raisonnement déductif, « indispensable pour comprendre les enchaînements de scène à scène, où les cases ont des contenus très éloignés dans l'espace ou le temps¹⁵⁷ » : le cheminement de Jean à travers les collines se fait grâce à notre imagination. Dans *Manon des sources*, le dessinateur alterne entre des plans d'ensemble et des gros plans, lorsqu'Ugolin poursuit Manon dans la colline pour lui crier son amour¹⁵⁸ : les premiers accentuent le caractère obstiné de l'homme, lorsque nous voyons qu'il poursuit la jeune femme, les seconds mettent en relief leurs expressions de visage. Manon est écoeurée tandis que le

¹⁵⁴ QUELLA-GUYOT, Didier, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁵ FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 55, cases 1-2-3-7-8-9.

¹⁵⁶ MCCLOUD, Scott. *L'Art invisible*, Paris : Delcourt, 2007, p. 76.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁸ FERRANDEZ, Jacques, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 26-27, cases 7 à 12 puis 1 à 11.

regard d'Ugolin est plein d'espoir (et de folie également). Ses cris désespérés (« Mon amour ! Mon amour¹⁵⁹ ! ») n'atteignent pas la jeune fille, et leur retranscription elle-même, en caractères gras, chevauche deux cases et n'est pas entourée de bulle de parole : c'est le signe d'une déclaration d'amour vaine, qui cesse brutalement à cause du caillou que reçoit Ugolin en pleine poitrine¹⁶⁰. L'ellipse avait déjà été utilisée lors de l'accident de Jean, que nous ne voyons pas, mais que nous devinons. L'onomatopée « Baoom¹⁶¹ » nous donne à entendre la violence de l'explosion, d'autant plus que c'est Ugolin, depuis sa ferme de Massacan, qui l'entend. Puis les cases suivantes le montrent se dirigeant vers le puits de Jean (endroit de l'explosion) puis dans la ferme des Romarins avec la famille Cadoret, où l'on apprend qu'il a reçu un caillou dans la nuque. C'est à partir de cette explication que nous pouvons nous imaginer visuellement ce qui s'est passé. Vers la fin, Jacques Ferrandez réutilise la couleur noire des vêtements lorsque Delphine, la vieille aveugle, dévoile la paternité perdue du Papet : ces deux personnages tranchent avec le décor qui les entoure, les couleurs automnales¹⁶². Cet épisode est d'autant plus sinistre qu'il succède à celui du mariage de Manon avec l'instituteur, où les invités et les mariés portaient des habits de couleur. À la page suivante, une pluie s'abat sur César, resté sur le banc où il a appris la terrible nouvelle : les cases sont tout à coup très sombres¹⁶³, à l'image de ce qui se passe dans l'esprit du personnage.

Qu'en est-il de la part de comique, pourtant si chère à Pagnol ? Le scénariste-dessinateur l'a très peu employée, à l'instar du réalisateur Berri. On trouve des traces dans le deuxième album, notamment dans la scène qui réunit

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 27, cases 9-10.

¹⁶⁰ Voir annexe 3, fig. 11, p. 140.

¹⁶¹ FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 62, case 6.

¹⁶² FERRANDEZ, Jacques, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 59, cases 9-10-11.

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 60, case 9.

les villageois. Pamphile, lorsqu'il se remémore avoir aperçu Manon, en parle de manière très poétique :

Ses cheveux, ça ressemble à de l'or, ses yeux, ça ressemble à la mer, ses dents, ça ressemble à des perles... et ce qu'elle a dans son mauvais corsage, je suis sûr que ça doit ressembler à quelque chose de bien joli¹⁶⁴ !!..

Sa femme Amélie, située à une fenêtre donnant sur le bar du village, entend tout et réplique : « Et toi, à quoi tu ressembles, espèce de satyre ? » dans la case suivante. Cette phrase, écrite en gros caractère gras, ainsi que le regard d'Amélie, prête à sourire : la faiblesse du mari pour les jolies femmes est confrontée à la jalousie de la sienne, loin d'être la destinataire de ces jolis mots. Dans la page suivante, Pamphile se confond en plates excuses, ce qui ne fait que raviver sa colère, elle va même jusqu'à jeter le ragoût de mouton qu'elle avait préparé par la fenêtre, afin de le punir¹⁶⁵. Cette séquence nous fait directement penser à celle du film de 1952¹⁶⁶ : Pagnol avait choisi de la conserver dans ses romans. Ferrandez utilise le même cadrage : Amélie à sa fenêtre dessinée en contre-plongée, ce qui accentue sa colère, puis son mari représenté en plongée, incapable de rattraper son erreur. Le groupe de villageois, attablé au café (sur la gauche de la fenêtre d'Amélie), assiste à la scène, amusé. Les hommes adressent des plaisanteries à Amélie mais ce n'est pas le cas dans la bande dessinée, où Ferrandez privilégie la conversation entre le couple : c'est pourquoi il utilise des gros plans, alors que Pagnol s'était limité au plan rapproché pour ces deux personnages.

Le dialogue entre Ugolin et César à propos de Manon est lui aussi cocasse : le premier est partagé car il veut à la fois garder secrète l'identité de son élue, mais sa passion le pousse à vouloir en parler. Ferrandez, en plus de

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 9, case 11.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 10, cases 10-11-12-13.

Voir annexe 3, fig. 12, p. 140.

¹⁶⁶ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [33:02-35:38].

Voir annexe 1, fig. 2, p. 135.

réutiliser le dialogue d'origine, met en scène par l'image cette séquence : la porte d'entrée de Massacan les sépare, Ugolin préférant répondre aux questions de son oncle sans être vu. Les dessins alternent entre des couleurs claires et sombres : le Papet à l'extérieur, son neveu à l'intérieur. Les bulles de paroles du personnage absent du dessin peuvent alors être pointées sur la porte¹⁶⁷, ou peuvent s'accumuler pour indiquer que c'est l'un puis l'autre qui s'exprime à chaque fois¹⁶⁸. Le Papet, assis et exaspéré, attend les réponses d'un Ugolin fébrile et épris au point de finalement avouer l'identité de Manon. La scène, ainsi réalisée par Ferrandez, prête à sourire, et fait penser à la séquence correspondante de Claude Berri¹⁶⁹.

La retranscription des orthographes incorrectes d'Ugolin et de son oncle contribue également à conserver quelque chose de comique, dans une moindre mesure. Cela sert à souligner la ridicule cupidité d'Ugolin qui, après avoir recompté son argent bien gardé, écrit une pancarte à l'attention d'éventuels « cabrioleur[s]¹⁷⁰ ». Ce message, qui a pour but de brouiller les pistes (son argent serait à Aubagne), comporte de nombreuses fautes de français, ce qui le rend peu crédible, autant pour les cambrioleurs que pour le lecteur¹⁷¹. Cela est réitéré lorsque nous lisons les lettres adressées à M. Belloiseau et à César¹⁷² lorsqu'Ugolin s'est suicidé. Mais lors de cet épisode, cela semble moins comique qu'au début, en raison de tous les événements tragiques qui se sont enchaînés à la lecture. De plus, le visage désemparé du Papet vient atténuer l'effet de cette orthographe – à première vue – drôle. Il en est de même à la lecture de la lettre du Papet pour Manon : on le voit se préparer à mourir en même temps que nous lisons ses derniers

¹⁶⁷ FERRANDEZ, Jacques, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 18, cases 7-8-10-13.

Voir annexe 3, fig. 13, p. 140.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 19, cases 1 à 5.

¹⁶⁹ Voir annexe 2, fig. 6, p. 137.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 11 case 4.

¹⁷¹ Voir annexe 3, fig. 14, p. 141.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 50, cases 1-3-9-10-11-12.

Voir annexe 3, fig. 15, p. 141.

mots dans des cartouches, comme Berri l'avait tourné, en utilisant une voix off.

Très peu d'éléments comiques sont finalement conservés, mais cela peut se justifier. En effet, *Jean de Florette* est l'histoire de la perte inutile et cruelle de Jean, et *Manon des sources*, celle de la perte des deux coupables malgré eux : l'amour impossible d'Ugolin et son obéissance à César, ce dernier qui a indirectement assassiné son fils. La vengeance d'une Manon désespérée, qui finit par accéder au bonheur, vient atténuer cette terrible fin. Ces deux bandes dessinées ainsi que les films de Berri, tous inspirés de l'œuvre-source de Pagnol, invoquent inévitablement cette atmosphère sombre.

Jacques Ferrandez n'a regretté qu'une seule chose, une fois son travail terminé : une vingtaine de pages lui a manqué afin de faire mieux respirer l'histoire. Ajouter des pages revient à augmenter le prix de l'album, donc à baisser le nombre de ventes, c'est pourquoi l'éditeur écarte la solution narrativement intéressante (qu'aurait préférée Ferrandez), au profit de cette solution économique. Mais l'objectif de viser un plus large public afin de l'intéresser à l'œuvre-source, malgré ces modestes ventes, assure d'un souhait de rendre hommage à Marcel Pagnol pour la première fois sous forme d'albums.

Comme évoqué précédemment, la collection amorcée de bandes dessinées chez les éditions Bamboo en 2015, approuvée par Nicolas Pagnol, va permettre à nouveau de diffuser l'œuvre pagnolesque. De plus, les noms de Pagnol et de Scotto vont à nouveau être associés : Vincent Scotto était compositeur et ami de Marcel Pagnol (il avait signé la musique de la plupart de ses films), Serge Scotto (son petit-cousin) est l'ami de Nicolas et le scénariste des œuvres de son grand-père. *L'Eau des collines* sera à nouveau mise au goût du jour, les parutions respectives de *Jean de Florette* et de

Manon des sources étant prévues pour 2017 et 2018. Il sera alors intéressant de comparer ces versions avec celles de Jacques Ferrandez.

À présent, nous allons passer à la dernière étape de notre étude. Ce diptyque est très différent de ce qu'a pu réaliser Pagnol auparavant. En effet, nous allons voir que cette alliance permanente entre tragique et comique s'explique par des sujets qui tenaient à cœur à l'auteur. Ainsi, nous constaterons que les auteurs de l'Antiquité l'ont beaucoup influencé, de même que sa Provence natale et ce qu'il a vécu durant sa vie personnelle.

3. Interprétation sur le genre de *L'Eau des collines*

Dans cette dernière partie, nous allons aborder les auteurs ou les genres littéraires qui ont inspiré Marcel Pagnol pour *L'Eau des collines*. Le critique Jacques Siclier a évoqué à juste titre la passion de Pagnol pour la tragédie grecque¹⁷³, dont nous allons souligner les emprunts notables, ainsi que les références au genre pastoral que nous définirons. Par la suite, la rupture de tons entre tragédie grecque et comique de boulevard, essence même des deux films, attirera notre attention : pourquoi un tel éloignement avec les romans ? Cela nous amènera à relever des passages autobiographiques dans cette œuvre, qui reste par ailleurs très proche des trois premiers tomes des *Souvenirs d'enfance*, rédigés entre les films de 1952 et les romans de 1962.

¹⁷³ Dans le bonus du coffret DVD *Manon des sources, Ugolin* de Marcel Pagnol, déjà cité lors de notre analyse des films.

3.1. Un héritage antique manifeste

3.1.1. Une inclination évidente pour la dramaturgie

La tragédie grecque a toujours fait partie intégrante des intérêts de Marcel Pagnol. Sa première pièce en vers, écrite seul, date de 1913 selon le site consacré à l'auteur¹⁷⁴ : elle est intitulée *Catulle* et est tout droit inspirée de la vie amoureuse de l'auteur latin du même nom (84 – 54 av. J.-C.). Il a expliqué dans sa préface ce qui l'a poussé à l'écrire :

Aux temps lointains de mon adolescence sur les bancs du vieux lycée de Marseille, je composais des poésies. Presque tous les écrivains ont commencé par là. [...] J'empruntai à la bibliothèque du lycée un recueil des élégiaques latins composés par Monsieur Arnauld, professeur de première de notre lycée. J'y découvris Properce, Tibulle, Ovide, Catulle. J'étais un assez bon latiniste, car je parlais le provençal avec mon grand-père et mes amis du village de La Treille, près d'Aubagne. Cette langue est beaucoup plus proche du latin que le français. [...] Il me fut donc aisé de traduire les élégiaques dont la lecture m'enchanta. Je fus émerveillé et très ému par Catulle et ses amours avec Lesbie, dont il dit qu'elle se prostitue pour un quart d'as, c'est-à-dire pour quelques sous¹⁷⁵.

Il explique avoir retravaillé cinq ou six fois après le premier essai cette pièce (jusqu'en 1922), jamais présentée à la scène. En voici un bref résumé : Catulle, jeune poète latin, aime passionnément Clodia, une courtisane. Celle-ci s'éprend de lui mais, légère et frivole, elle le trompe. Puis, lorsqu'un jour Catulle tombe malade, elle s'en lasse bien vite. Elle le quitte alors pour un de ses amis, Coelius. Le poète, le cœur brisé, regrette le temps dédié à Clodia plutôt qu'à la poésie et à sa renommée. Bafoué et affaibli, il en meurt. En

¹⁷⁴ Disponible sur : <http://www.marcel-pagnol.com> [consulté le 11/05/2016].

¹⁷⁵ PAGNOL, Marcel, *Œuvres complètes, Catulle*, Paris : Club de l'honnête homme, 1970. Extrait de cette préface disponible sur : <http://www.marcel-pagnol.com/biblio-catulle,2.html> [consulté le 11/05/2016].

nous intéressant de plus près au véritable poète Catulle, nous constatons que l'histoire correspond :

À Rome, il tomba amoureux d'une femme mariée de la bonne société, qu'il appelle Lesbie, mais dont le véritable nom était sans doute Clodia, sœur de P. Clodius Pulcher et femme de Q. Metellus Celer. D'après certains poèmes, elle l'aurait quitté pour le jeune protégé de Cicéron, Caelius. Catulle dédia à Lesbie vingt-cinq poèmes qui sont une chronique de sa liaison, depuis ses débuts idylliques jusqu'à la désillusion finale¹⁷⁶.

Ces éléments de biographie sont confirmés lorsque nous lisons la notice consacrée à la dénommée Clodia :

Romaine née vers 95 av. J.-C. ; elle était la seconde des trois sœurs de P. Clodius et la femme de Q. Metellus Celer (consul en 60). Son libertinage était notoire, et elle compta parmi ses amants le poète Catulle qui l'immortalisa sous le nom de Lesbie (l'identification est presque certaine). Cicéron trace un portrait vivant de Clodia dans ses lettres, et surtout dans son discours de 56, *Pour Caelius*¹⁷⁷.

Dans sa pièce, Pagnol reprend clairement le nom de la femme qui a inspiré à Catulle le personnage de Lesbie. C'est donc ce travail qui lui a donné le goût de l'art dramatique, bien que cela n'ait pas une grande valeur selon lui, hormis quelques beaux vers. *Catulle* constitue néanmoins un galop d'essai pour sa carrière de dramaturge, qui s'est imposée dans les décennies suivantes, où il a ensuite délaissé la tragédie pure pour s'intéresser à la comédie dramatique. Cela a commencé avec l'écriture de *Phaéton*, pièce en prose plus connue sous le titre de *Jazz* (le titre de *Phaéton* a été conservé dans le tome II des *Œuvres complètes* à la demande de l'auteur). Elle a été présentée au théâtre la première fois en 1926, où le dramaturge s'est attaché à raconter l'histoire d'un « homme qui rate sa vie par amour du grec¹⁷⁸ ».

¹⁷⁶ HOWATSON, Margaret C., CARLIER Jeannie, et Université d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Paris : R. Laffont, 1993, p. 190.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 233.

¹⁷⁸ AUDOUARD, Yvan, « Dramaturgie de Marcel Pagnol », *Magazine Littéraire*, n° 99, avril 1975, p. 10.

Blaise, professeur au lycée d'Aix-en-Provence, privilégie en effet son amour pour cette langue à l'amour de Corinne, une étudiante. Il a le désir de traduire en grec un texte latin du XIII^e siècle, le manuscrit *Phaéton* de Platon, que l'on croyait perdu. Le prénom de Corinne, cette fois encore, n'est pas choisi au hasard : il s'agissait d'une poétesse lyrique grecque, sans doute de la même époque que Pindare « qui aurait donc vécu dans la seconde moitié du VI^e s. av. J.-C.¹⁷⁹ », et qui fait écho à la Lesbie de Catulle. Dans les *Amours* d'Ovide (43 av. J.-C. – 17 apr. J.-C.), « le choix du pseudonyme de Corinne [sa muse] [...] est un hommage rendu à Catulle¹⁸⁰ ». Dans ses deux pièces, Marcel Pagnol n'a eu de cesse de puiser dans le réservoir des auteurs de l'Antiquité. Par la suite, nous connaissons notamment les succès de *Topaze* ou de la Trilogie, avec cette utilisation permanente de la comédie dramatique tout le long de sa carrière de dramaturge. En effet, la comédie a recours à des scènes où les personnages, souvent de condition sociale modeste et ayant un métier, se retrouvent à débattre sur des problèmes sociaux légers ; le drame vient apporter une situation qui vise à émouvoir le spectateur en faisant appel à sa sensibilité. Pagnol, en utilisant les thèmes de la fille-mère, de la trahison, ou de la mort, est capable de les traiter sous ces deux angles. Le dénouement de ses œuvres est comparable aux morales que nous trouvons dans la littérature antique.

Bien plus tard, à l'instar du personnage de Blaise, il a entrepris une traduction en vers des *Bucoliques* (1958) de Virgile, enrichie par des notes et une préface, quatre ans avant de coucher par écrit l'intrigue de *L'Eau des collines*. La comparaison entre Pagnol et son personnage de Blaise est bien

¹⁷⁹ HOWATSON, Margaret C., CARLIER Jeannie, et Université d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Op. cit., p. 253.

¹⁸⁰ GALAND-HALLYN, Perrine, « Corinne et Sappho (*elocutio* et *inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide) », paru dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, vol. 50, n° 4, 1991, p. 336-58.

Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1991_num_50_4_1762 [consulté le 25/05/2016].

fondée, chacun s'intéressant à un auteur de l'Antiquité. Nous allons voir à présent que beaucoup de comparaisons peuvent être faites entre les *Bucoliques* et *L'Eau des collines*.

3.1.2. Des analogies manifestes entre les *Bucoliques* et *L'Eau des collines*

Les Bucoliques constituent la première grande œuvre de l'auteur latin Virgile (90 – 19 av. J.-C.), dont les « deux œuvres majeures sont *Les Géorgiques* et *L'Énéide*, constituées de dix églogues ou poèmes pastoraux relativement courts, inspirés de Théocrite qui créa le genre¹⁸¹ ». Ses bergers chantent la beauté des paysages de l'Italie (l'Arcadie), prônant une harmonie avec la nature. Lors de l'écriture des *Bucoliques* (de 42 à 29 av. J.-C.), Virgile a développé l'éloge de la vie champêtre (à la campagne) notamment dans *Les Géorgiques*. Très vite, les écrits de Virgile ont été apparentés à la pastorale, pièce qui met en scène les occupations des gens de la campagne, en particulier des bergers et bergères.

Beaucoup d'auteurs provençaux, dès le XVIII^e siècle, se sont attachés à décrire un hymne à la nature, comme le fit Virgile avec la vie paysanne en Arcadie. Des précurseurs tels que Fabre d'Olivet (1767-1825) ou Victor Quintius Thouron (1794-1892) ont précédé Frédéric Mistral (1830-1914), Jean Giono (1895-1970), Marie Mauron (1896-1986) ou Charles Rostaing (1904-1999). Marcel Pagnol est bien sûr inclus dans cette liste non exhaustive. Tous ces auteurs n'ont cessé d'écrire en hommage à leur terre provençale, en décrivant les traditions paysannes, les rites et les croyances dont leurs récits sont imprégnés.

¹⁸¹ TUDESQUE, Andrée, *Marcel Pagnol et la tradition bucolique*, 1. éd., Worms (Allemagne) : Reichert, 1991, chap. « La bucolique », p. 36.

Ainsi plusieurs épisodes de *L'Eau des collines* glorifient la Nature, en faisant presque un personnage à part entière. Dans le roman *Jean de Florette*, nous sommes en présence d'une nature difficile, aride, mais à la fois belle, unique et sauvage (le portrait même de Manon). Elle est opposée à la nature cultivée, due à la présence des hommes, ces derniers ne pouvant être heureux que grâce à elle, comme en témoigne Jean :

Je suis arrivé à la conclusion irréfutable que le seul bonheur possible c'est d'être un homme de la nature. J'ai besoin d'air, j'ai besoin d'espace pour que ma pensée se cristallise. Je ne m'intéresse plus qu'à ce qui est vrai, sincère, pur, large, en un seul mot, l'authentique, et je suis venu ici pour cultiver l'authentique¹⁸².

Ce personnage passe d'ailleurs le reste de sa vie à chercher une source, élément extrêmement précieux dans cette région provençale. À l'image de la nature, l'eau devient synonyme de centre de la vie des hommes, leur permettant de vivre de leurs cultures : « Les familles s'étaient groupées autour de la fontaine, le hameau était devenu un village¹⁸³ ». Lorsqu'elle manque, elle remet ainsi en question toute la vie des habitants des Bastides Blanches. Les comparaisons eau/femme sont nombreuses au fil des pages, elles sont tantôt capricieuses, tantôt bonnes et belles, comme dans les extraits suivants :

Je le connais, moi, le caractère des sources. C'est comme une belle fille. Quand on les oublie elles s'en vont, et c'est fini¹⁸⁴.

Puis ils s'avancèrent tous jusqu'à la grotte, dont la folle Aimée admira le confort et la propreté, tandis que son mari regardait la belle source, en écoutant sa petite musique¹⁸⁵.

Le vocabulaire utilisé par Pagnol puise dans les sources du genre. « Tous les adjectifs contenus dans les citations : scintillant, ombrageux,

¹⁸² PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 155.

brillant, bleu, transparent – appartiennent au vocabulaire de la pastorale¹⁸⁶ ».

Il en va de même pour le contraste soleil/ombre, par exemple :

« Devant la porte, un très vieux mûrier, dont le tronc d'arbre n'était plus qu'un cylindre d'écorce, étendait en rond d'ombrageantes branches richement feuillues¹⁸⁷. »

Le bleu du ciel, de la roche et de l'eau sont également des éléments typiques de la pastorale, présents à maintes reprises dans les descriptions de Pagnol. Enfin la musique aussi a son importance : dans le roman, c'est « celle de l'harmonica de Jean de Florette, les chants de sa femme, la musique de la nature dans une communion parfaite avec l'homme¹⁸⁸ ». Jean « jouait sur son harmonica les vieilles chansons paysannes, ou les antiques Noël provençaux¹⁸⁹ ». La musique pastorale rassemble en effet deux propriétés : « tantôt naïve, avec les chansons paysannes, tantôt savante, avec les mystérieuses musiques qui ressemblent à celle de l'église¹⁹⁰ ». Nous retrouvons cette variation de la part de Pagnol.

Dans *Manon des sources*, le contact étroit avec cette nature se fait principalement par le personnage de Manon. Tous les éléments de la pastorale se retrouvent dans cette deuxième partie. La nature est encore à l'image de la nature antique, par la présence des oliviers et le manque d'eau dû à la sécheresse. Elle est colorée et chaude, odorante et bruyante, en témoignent les nombreux passages descriptifs de Pagnol, séparant les intrigues. L'auteur cultive toujours le contraste : « d'un côté la douce Manon, divinité de la colline, "la fille des sources", de l'autre le personnage d'Ugolin¹⁹¹ », soit la beauté opposée à la réalité frustrée et ordinaire. L'attitude de Manon face à la nature est celle du berger de Virgile, c'est une attitude contemplative :

¹⁸⁶ TUDESQUE, Andrée, *Op. cit.*, p. 192.

¹⁸⁷ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁸ TUDESQUE, Andrée, *Op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁹ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁰ TUDESQUE, Andrée, *Op. cit.*, p. 197.

¹⁹¹ TUDESQUE, Andrée, *Op. cit.*, p. 200.

Assise sur une roche polie, le buste penché en arrière soutenu par ses bras allongés en arcs boutants, elle regardait au loin les barres bleuâtres des Refresquières. Elle était émue, d'une inquiétude heureuse, et d'une sorte de fierté¹⁹²»

Même l'eau, cet élément si difficile à capturer lors des étés arides, se laisse apprivoiser par la jeune fille. La pureté de Manon est soulignée lorsqu'elle est aperçue par Ugolin en train de se baigner, lui conférant un caractère de divinité :

Il était pris dans le système d'une peur émerveillée [...] et il sentait obscurément que cette dansante fille [...] était la divinité des collines, de la pinède et du printemps¹⁹³.

Cet épisode peut nous faire penser à la déesse vierge Artémis/Diane, déesse de la chasse donc intimement liée à la nature, qui est surprise dans son bain par Actéon : « elle fait mourir Actéon, qui la surprend alors qu'elle se baigne, nue, dans la rivière¹⁹⁴ ». Ce dernier connaît une terrible fin lorsque la déesse s'en rend compte : elle le transforme en cerf et « les cinquante chiens d'Actéon, enragés, se lancent à la poursuite de l'animal, le rattrapent et [...] le dévorent sans le reconnaître, lentement, très lentement¹⁹⁵ ». Comme Manon, la déesse Diane est belle, blonde, et chasse accompagnée d'un chien ; Manon cependant, qui fuit le désir sexuel d'Ugolin en lui projetant des pierres, ne « chasse » pas avec un arc mais avec des pièges. L'apparence physique de la jeune fille est accentuée par la blondeur de sa chevelure, le bleu de ses yeux, le blanc de sa peau qui brille comme la neige. Cette description correspond trait pour trait à Aphrodite/Vénus, la déesse de l'amour et de la beauté, par laquelle les hommes se laissent facilement séduire. Pamphile le premier en a

¹⁹² PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 225.

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 57-58.

¹⁹⁴ BELFIORE, Jean-Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, France : Larousse, 2010, p. 80.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 15-16.

fait les frais lorsque sa femme Amélie s'est mise en colère devant tous les villageois du café, en entendant ses propos concernant Manon :

Et je vois que c'était cette fille qui courait devant l'orage, et le doré, c'étaient ses cheveux. Elle s'arrête, elle se retourne, elle regarde les nuages. Le tonnerre pète, elle éclate de rire, elle lui envoie un baiser ! [...] ses cheveux, ça ressemble à de l'or. Ses yeux, ça ressemble à la mer ; ses dents, ça ressemble à des perles¹⁹⁶.

Cette description pourrait s'appliquer au tableau de *La Naissance de Vénus*, peint vers 1485 par Sandro Boticelli, où nous retrouvons les éléments tels que la mer, les perles (ici une coquille) et les cheveux, en présence de Vénus complètement nue. L'harmonie avec la nature est marquée par l'attitude de Manon face à l'orage, elle rit et lui envoie un baiser. Elle apparaît à la fois comme une déesse et une sorcière aux yeux de celui qui la regarde, ce qui peut être dangereux, surtout si nous pensons au sort d'Ugolin par la suite. La comparaison avec la Bohémienne peut être reprise, en raison de l'envoûtement par la danse.

Par ailleurs, l'image du lézard vert constitue un nouvel emprunt aux *Bucoliques* de Virgile. Celui que Manon apprivoise appuie l'idée de la sorcellerie, elle s'apparente même à une charmeuse de serpent dans cet extrait :

Ce limbert était connu au village depuis des années à cause de sa taille, car il avait presque un mètre de long [...] mais quand l'harmonica se taisait, il levait vers Manon sa tête plate. Alors elle lui parlait en riant, à voix basse ; Ugolin, inquiet et charmé, regardait la longue bête étincelante qui écoutait la fille lumineuse¹⁹⁷.

Dans la pastorale enfin, l'être aimé est contemplé au milieu de la nature. C'est le cas lorsqu'Ugolin contemple Manon en train de prendre son bain, son désir s'éveille, à l'instar des personnages de l'épisode biblique de

¹⁹⁶ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 40-41.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 80.

Suzanne et les vieillards, où ces derniers épient la jeune femme à son insu (et lui font une proposition malhonnête, contrairement à Ugolin qui pense agir pour le bien de Manon) ; c'est le cas dans d'autres œuvres de Pagnol comme *La Femme du boulanger*, *La Belle Meunière*, *La Fille du puisatier*, où la femme est admirée au milieu de l'élément aquatique. La tendance est quelque peu inversée dans *Manon des sources*, dans la mesure où Manon elle-même contemple l'être aimé, à savoir l'instituteur lorsque celui-ci cherche des cailloux dans la colline :

Le soleil d'avril n'était pas encore bien haut sur l'horizon, et le silence était si pur qu'elle entendait brouter ses chèvres. [...] Manon vit un homme qui, à vingt mètres sous elle, longeait la barre dans les éboulis¹⁹⁸.

À l'image de Patricia dans *La Fille du puisatier*, elle savoure le plaisir de regarder Bernard en se laissant le temps de réfléchir à leur prochaine rencontre. La rencontre a d'ailleurs lieu au printemps, saison privilégiée dans la pastorale. Pagnol ne s'est pas trop attaché à décrire cette saison, dans la mesure où l'on passe presque sans transition de l'hiver à l'été en Provence. Cependant, le motif de la rencontre avec la renaissance de la nature et des sentiments est bien conservé.

Enfin, comme le berger de Virgile et même son père de son vivant, Manon joue des airs à la gloire de son pays :

Puis elle se pencha de nouveau pour prendre son harmonica. Alors, elle écarta ses cheveux de sa bouche et souffla quelques frêles accords qui enchantèrent un écho tout proche, puis elle attaqua un vieil air de Provence, et tout à coup, un bras étendu, elle se mit à danser au soleil¹⁹⁹.

Andrée Tudesque compare cet extrait avec la traduction par Pagnol de « Virgile à l'églogue v²⁰⁰ » :

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 57.

²⁰⁰ TUDESQUE, Andrée, *Pagnol et la tradition bucolique*, *Op. cit.*, p. 224.

Alors chantent Egon de Lyctos, et Tityre,
 Et bondissant, léger, sur ses jarrets nerveux,
 Alphésibée imite en dansant les satyres
 Tandis qu'au nom de tous je prononce les vœux²⁰¹.

Enfin, cette description de Manon rassemble plusieurs éléments de la pastorale : une communion avec la nature puisqu'elle est à la fois dans l'eau, sous la lumière du soleil, au milieu de la végétation, et sa nudité est synonyme de pureté. Elle exprime son amour du pays champêtre, comme le berger de Virgile, et l'homme qui la regarde pour la première fois à son insu est l'objet d'un ensorcellement inévitable.

Dans ce diptyque et davantage dans le deuxième tome, Pagnol use parfaitement de ce genre dont nous avons développé les fondements. Mais il s'intéresse aussi à celui de la tragédie grecque, dont les emprunts sont notoires.

3.1.3. Des personnages dignes d'une tragédie grecque

L'Eau des collines met en scène un drame de l'eau, mais avant tout une tragédie familiale. En effet, à la fin du deuxième roman, nous apprenons que le Papet a tué son fils Jean sans connaître son identité. Cette fin n'est pas sans rappeler le célèbre mythe d'Œdipe, dans lequel le roi de Thèbes a tué son père sans connaître leur lien de parenté. Le parallèle a son importance, d'autant plus que Marcel Pagnol admirait beaucoup ce « parfait chef-d'œuvre de la dramaturgie mondiale²⁰² », en particulier l'*Œdipe roi* de Sophocle (495 – 406 av. J.-C.), le grand dramaturge grec du V^e siècle, auteur d'une tragédie dont la première représentation a eu lieu vers 425 av. J.-C. Nous allons donc comparer les similitudes entre ce mythe et la tragédie de *Manon des sources*.

²⁰¹ VIRGILE, *Bucoliques*, traduction par PAGNOL, Marcel, Paris, France : Grasset, 1958, p. 242-243.

²⁰² PAGNOL, Marcel, *Confidences*, *Op. cit.*, p. 333.

Nous sommes ici en face du mythe d'Œdipe inversé, mais des liens entre les deux drames familiaux se tissent. Lors du sermon du curé, que nous retrouvons à la fois dans les films et les romans de Pagnol, celui-ci fait référence à la peste qui a ravagé la ville de Thèbes, le terme latin *pestis* connotant avec ceux de calamité, désastre ou phénomène climatique exceptionnel. Ici la peste peut s'apparenter à la sécheresse, plus particulièrement au mystère de la source qui ne coule plus : la raison de ces deux catastrophes s'explique par un crime qui a été commis. Dans le mythe²⁰³, cela commence par une prophétie qui est annoncée aux parents d'Œdipe avant qu'il naisse, à savoir qu'il tuera son père et épousera sa mère. Les parents Laïos et Jocaste, roi et reine de Thèbes, décident de se débarrasser de l'enfant pour éviter l'accomplissement de cette prophétie. Le nouveau-né est traité de manière cruelle : ils le font exposer sur le mont Cithéron, après lui avoir fait percer les chevilles avec un clou : c'est de là que lui viendrait son nom, Œdipe, « pieds enflés » en grec. Mais le jeune enfant va vivre grâce à un berger qui le trouve et l'amène au palais royal : en effet le roi Polybe et la reine Mérope le recueillent à Corinthe, en l'élevant comme leur propre fils. Un jour, au cours d'un banquet, Œdipe est accusé de ne pas être l'enfant légitime de Polybos et Mérope. Il décide donc de partir pour Delphes, afin de savoir si l'oracle lui confirmera l'identité de ses parents : il apprend à son tour la terrible prophétie et décide de quitter Corinthe pour éviter un tel drame. En chemin, deux voyageurs montés sur un char lui commandent, un peu trop impérieusement, de s'écarter de son chemin. Œdipe, qui a le sang vif, les tue, sans se douter que l'un des deux est son véritable père, Laïos : il accomplit la prophétie sans le savoir. Arrivé à Thèbes, il va neutraliser la terrible créature du Sphinx (un lion à tête de femme) qui semait la terreur sur la ville jusqu'à présent. Pour remercier leur héros, les Thébains le consacrent roi et lui

²⁰³ Voir l'ouvrage : BELFIORE, Jean-Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, *Op. cit.*, p. 457-460.

donnent pour épouse la veuve de Laïos, donc sa propre mère Jocaste : la deuxième partie de l'oracle est accomplie. Le couple incestueux vit des années sans connaître leurs liens, et ont même deux garçons (Étéocle et Polynice) et deux filles (Antigone et Ismène), jusqu'au jour où les dieux se rendent enfin compte que le roi de Thèbes est un meurtrier. Une épidémie de peste s'abat donc sur la ville, jusqu'à ce que le meurtrier du roi Laïos soit chassé du royaume ; Sophocle fait de cet épisode précis le prologue de la pièce *Œdipe roi*, tout ce que nous venons d'approfondir étant rapporté plus tard dans la pièce. Le protagoniste va tout mettre en œuvre afin de découvrir le coupable : il s'adresse d'abord au devin aveugle Tirésias, qui lui affirmera que le meurtrier est un Thébain qui sera coupable d'inceste et de parricide, et finira aveugle et mendiant après avoir vécu longtemps dans l'opulence. Il se confronte ensuite au frère de Jocaste, Créon, qu'il soupçonne avant de simplement le chasser. C'est le berger serviteur de Laïos, ayant sauvé Œdipe lorsqu'il avait été abandonné, qui va révéler la vérité : Œdipe apprend alors qui sont ses vrais parents, ainsi que les crimes dont il est coupable. À la suite du suicide de Jocaste, et après avoir réalisé que leurs quatre enfants étaient maudits, il se crève les yeux avec les broches de sa mère et renonce au trône. Il se lamente sur son sort et demande à Créon de le bannir, lequel lui permet de revoir une dernière fois ses deux filles. Il s'enfuit hors de la ville de Thèbes ; il existe plusieurs variantes du mythe, où soit Œdipe continue de vivre, soit il meurt.

Quels liens trouvons-nous entre ce mythe et l'intrigue de *L'Eau des collines* ? Le thème de l'inceste, même s'il n'a pas eu lieu, est bien présent : le Papet, ignorant encore que Jean était son fils, donne son accord à Ugolin lorsque celui-ci lui avoue qu'il aimerait se marier avec la jeune fille. Nous-mêmes ne le savons pas encore, mais le véritable lien qui unit Ugolin et Manon est familial. Le premier étant le neveu de César et la deuxième étant sa petite-fille, les deux personnages sont eux-mêmes petits-cousins. Ugolin

l'ignorait puisqu'il s'est suicidé, mais son amitié avec Jean était en réalité celle de deux cousins : nous imaginons facilement sa réaction s'il avait découvert qu'il conduisait droit à la mort un membre de sa famille et courtisait sa propre cousine. S'étant suicidé en raison de ses remords et d'un amour non réciproque, cette nouvelle aurait sans doute précipité son geste.

Le détenteur de la vérité est le devin aveugle Tirésias dans *Œdipe roi*, il sait que c'est un Thébain qui a provoqué la souillure de la ville (la peste), il sait également que ces crimes sont un parricide et un inceste, mais Œdipe refusera catégoriquement de croire qu'il y est lui-même pour quelque chose. Le Papet est comme lui, lorsqu'il apprend la terrible vérité. C'est Delphine, aveugle elle aussi (comme le sera Œdipe), qui détenait le cœur du problème : son amie Florette lui avait confié son secret, à savoir qu'elle était enceinte de César. Florette avait écrit une lettre au père de son enfant, mais n'ayant aucune nouvelle (la lettre ne lui est jamais parvenue), elle s'est mariée avec un forgeron de Crespin, pour éviter que le futur enfant ne soit reconnu comme un bâtard. Delphine n'a donc rien pu dire avant que César ne vienne la trouver ce jour-là.

C'est à partir de ce moment que la comparaison entre le parricide d'Œdipe et l'infanticide du Papet est possible. Les deux personnages n'ont pas conscience de leur culpabilité lorsque meurent les personnages de Laïos et de Jean. Le premier commet un meurtre gratuit suite à une altercation avec deux hommes (dont Laïos) afin d'imposer son autorité ; le Papet impose la sienne en savourant la détresse de Jean, lorsqu'il s'use à la tâche en allant chercher de l'eau, puis lorsqu'il meurt en tentant de creuser un puits. Jean est condamné à faire constamment mais en vain la même tâche, comme les suppliciés des Enfers antiques. Nous pouvons citer Sisyphe, auquel « les dieux des Enfers, désireux d'éviter toute évasion, [...] imposèrent une tâche

qui ne lui laissait aucun loisir et aucune possibilité de départ²⁰⁴ », ou encore les Danaïdes (filles du roi Danaos), qui « reçurent un châtiment qui consistait à essayer de remplir éternellement d'eau un vase percé²⁰⁵ ».

Par ailleurs, le Papet, dans le roman de Pagnol, s'impose en véritable patriarche, détenteur de l'autorité familiale :

Le Papet, d'ordinaire, c'est le grand-père. Or César Soubeyran ne s'était jamais marié, mais il devait ce titre au fait qu'il était le plus vieux survivant de la famille, en somme un Pater familias, détenteur du nom et de l'autorité souveraine²⁰⁶.

Selon Catherine Borilu, le personnage du patriarche est l'« une des constances de l'œuvre de Pagnol²⁰⁷ », à la seule différence qu'ici le Papet est l'oncle parrain d'Ugolin, qu'il considère comme son propre fils. Dans *L'Eau des collines*, il représente une sorte de Roi qui veille étroitement sur le Royaume : en effet son seul objectif est de préserver le nom des Soubeyran. En s'occupant des terres et des immenses cultures, César souhaite que la famille Soubeyran devienne la Grande Famille. Il tient énormément à ce qu'Ugolin se marie, et nous comprenons que c'est pour continuer à faire vivre le nom et le trésor des Soubeyran, farouchement gardé. Cette histoire est celle de la Grandeur du Royaume, tout comme celle de Thèbes. Il peut s'apparenter au Roi Créon dans l'*Antigone* de Sophocle (442 av. J.-C.), où ce dernier est décrit comme âgé, réfléchi et seul, se consacrant principalement à son règne et aux sacrifices nécessaires comme la punition de Polynice ou l'exécution d'Antigone²⁰⁸ (le fils et la fille d'Œdipe). Le Papet lui-même devient cruel au nom de la préservation de la dynastie familiale.

²⁰⁴ GRIMAL, Pierre, et PICARD, Charles, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2002, p. 425.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 115.

²⁰⁶ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 15-16.

²⁰⁷ BORILU, Catherine, *L'Œuvre de Marcel Pagnol, typologie des personnages*, t. 1, coll. « Le petit monde de Marcel Pagnol », 2015, p. 54.

²⁰⁸ Voir citation du « 1.3.1. Plusieurs sources d'inspiration », p. 28.

De plus, le drame qui frappe la famille d'Œdipe peut s'apparenter à la malédiction qui frappe celle des Soubeyran :

Les Soubeyran possédaient de grandes terres autour du village et dans les collines, mais presque toutes incultes, car le malheur avait dévasté la famille. Des quatre frères du Papet, deux étaient morts à la guerre de 14, et les deux autres s'étaient suicidés tour à tour, l'un parce qu'il se croyait poitrinaire, à cause d'une dent qui saignait, l'autre après la mort de sa femme aggravée par une sécheresse qui avait grillé ses topinambours²⁰⁹.

Cette malédiction se termine par la révélation de la paternité perdue de César, et s'impose comme une fin dont il faut tirer la leçon.

En somme, les liens que nous avons établis entre *Œdipe roi* et *L'Eau des collines* ne sont pas si anodins. En effet, à la fin de sa vie Pagnol rêvait d'adapter à l'écran ce mythe célèbre, en ne montrant « qu'Œdipe, du commencement à la fin, avec quelques plans très lointains du peuple agenouillé sur les marches, quelques plans généraux muets et puis plus rien que lui sur l'écran²¹⁰... ». De plus, il affirmait qu'il était « remarquable que la plupart des grands chefs-d'œuvre de la littérature dramatique aient pour titre le nom d'un personnage ou sa dénomination²¹¹ » : selon lui, cela servait à rappeler sans cesse qui est au centre de l'ouvrage. Nous constatons que ce procédé est repris dans la quasi-totalité de ses œuvres : *Jean de Florette*, *Manon des sources*, *Marius*, *Topaze*, *La Fille du puisatier*, la liste étant loin d'être exhaustive.

²⁰⁹ BORILU, Catherine, *Op. cit.*, p. 16.

²¹⁰ BEYLIE, Claude, *Les Années Pagnol*, édité par Pierre Lagnan, Suisse : Foma-5 Continents ; Paris : Hatier, 1989, p. 118.

²¹¹ PAGNOL, Marcel, *Confidences*, *Op. cit.*, p. 332.

3.2. De la tragédie grecque au comique de boulevard : rupture de tons dans *L'Eau des collines*

3.2.1. Des éléments farcesques constants dans les films

Comme nous l'avons souligné, la principale différence entre les romans et les films se justifie par le souhait de vouloir raconter l'histoire de Jean, qui devient un personnage principal sous la plume de Pagnol. Par ce choix, nous constatons que l'histoire écrite est beaucoup plus tragique, tandis que le cinéaste alterne entre comédie et scènes pathétiques.

En ce sens, les films reposent surtout sur une narration des faits, le bossu étant déjà décédé. Cela commence par le procès de Manon, au sein d'un tribunal improvisé au village des Bastides Blanches. Comme dans un véritable tribunal, Manon est accusée de vols et de coups et blessures, de la part de témoins plus ou moins convaincants. Mais le fait même qu'il soit improvisé rend ce procès stérile : en effet, le maire Philoxène, l'instituteur et un gendarme se mettent d'accord. Ils ne diront pas que c'est un procès, mais, usant d'une périphrase, une « enquête qui a pour but de vérifier diverses rumeurs²¹² », et s'attribueront respectivement les rôles de procureur, avocat, et juge durant la séance. De plus, la scène est d'autant plus comique que le gendarme avoue qu'il « n'est pas gendarme pour un sou²¹³ », n'affectionnant pas son métier. Nous comprenons que le rôle d'avocat de l'instituteur n'est pas désintéressé : il protège celle dont il est tombé amoureux. Ce n'est pas clairement dit, mais cela se confirme tout au long du film lorsque les deux personnages vont se rapprocher et partager le secret de la source. Ugolin est appelé à témoigner contre Manon lui aussi, mais au lieu de cela il va l'innocenter en affirmant avoir laissé des melons à sa vue pour qu'elle les

²¹² PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [42:57].

²¹³ *Op. cit.*, [41:28].

prenne. Ce procès se clôture également par une scène qui le rend fantaisiste : l'appareil auditif de M. Belloiseau (le notaire) explose²¹⁴.

L'histoire que Manon raconte lors de son audience révèle des informations qui n'apparaissent pas dans les romans : notamment qu'elle serait née aux Romarins et qu'elle aurait passé le certificat d'études à Aubagne avec son frère. Elle confie même à l'instituteur que ce petit frère, Paul, est mort des fièvres à quinze ans après avoir bu l'eau de la citerne. Ces informations ne sont pas présentes dans l'œuvre littéraire, où nous apprenons que les Cadoret sont une famille modeste : en effet ce sont les parents qui instruisent leur fille unique, et l'argent dont a hérité le père sert seulement à mettre en place son projet d'élevage de lapins et de culture. Le tragique étant moins accablant dans le film, le souvenir de la perte du grand frère a pu être ajouté afin que les spectateurs s'apitoient sur le sort de la jeune Manon.

Par ailleurs, le basculement dans la folie d'Ugolin est moins prégnant que dans les livres, où sa torture psychologique est accentuée. Dans le second film *Ugolin*, l'unique effet spécial est créé pour rendre compte de cette démence : nous voyons un flash-back où la famille entière allait chercher de l'eau sous la chaleur écrasante, et le visage menaçant de Jean pointant Ugolin du doigt apparaît en gros plan, à l'aide d'un effet de travelling²¹⁵ : le cinéaste crée un effet de surimpression, en superposant deux prises de vue différentes dans le même cadre de caméra. Cela permet d'accentuer l'hallucination d'Ugolin, qui croit voir des fantômes. Peu avant ces visions, il se bouche même les oreilles lorsqu'il croit entendre une musique à l'harmonica, instrument dont jouait souvent le bossu. La musique a aussi son rôle dans cette volonté de développer la démence du personnage, en lui rappelant un souvenir du passé.

²¹⁴ *Op. cit.*, [01:11:33].

²¹⁵ PAGNOL, Marcel, *Ugolin*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [01:01:30-01:05:06].

En tant que réalisateur, Pagnol s'autorise à laisser planer le doute sur le responsable de l'arrêt de la source au village : Manon avoue au curé qu'elle a réparé sa faute seulement vers la fin du deuxième film, et lui promet que l'eau va revenir. Cela arrange ce dernier, ravi de faire croire à un miracle le jour de la procession, dans le but de tourner en dérision les non-croyants qui pourraient douter de l'existence de Dieu. Par ailleurs, le moment où Manon surprend Ugolin et son Papet en train de colmater la source n'est pas présent. Toutes les scènes épiées par un personnage caché sont d'ailleurs absentes des films, alors que ce procédé est très courant au théâtre. La révélation finale se fait en présence de Manon et de tous les habitants des Bastides Blanches, sans doute pour appuyer l'idée de faute collective, moins prégnante que dans les romans.

Ce qui résulte de cette analyse est que Pagnol, en tant que cinéaste, a procédé de la même manière que sur ses précédents tournages, en privilégiant des notes comiques insérées au sein de scènes plus sérieuses voire dramatiques. Pour cela, les scènes en présence de plusieurs villageois sont essentielles, le rire étant communicatif. Nous retrouvons des points communs avec les groupes présents dans les vers d'Aristophane, poète comique grec du 5^e siècle av. J.-C :

[...] tous les personnages se connaissent ou se connaissent très vite, et se parlent avec une liberté familière. [...] On ne retrouve, aujourd'hui, une atmosphère comparable que dans de petites villes méridionales, où l'esprit est resté largement rural²¹⁶ ».

En revanche, lors de la rédaction des romans du diptyque, Pagnol a gommé l'essentiel des éléments comiques : pourquoi un tel éloignement de l'ambiance présente dans ses films ?

²¹⁶ MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique : Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, France : J. Corti, 1970, p. 109.

3.2.2. Un usage modéré du mélodrame, banni des scènes de films

Cette utilisation du pathétique lors de la rédaction des deux romans dévoile un recours au genre du mélodrame, très pratiqué par les dramaturges du XVIII^e siècle, dont le précurseur est René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). Pierre Frantz le définit en tant que « populaire, boulevardier, vulgaire ; c'est la tragédie du pauvre ou le drame du pauvre²¹⁷ ». Pagnol a donc utilisé les éléments les plus traditionnels de ce genre, notamment au sein du dénouement du deuxième tome, à savoir une intrigue compliquée, chargée d'événements sérieux et – dans une moindre mesure – comiques, des coups de théâtre extraordinaires voire invraisemblables. La lettre perdue, la révélation tardive de la paternité, l'acharnement d'un personnage contre son propre fils, le repentir, la naissance du petit-fils au moment où meurt le grand-père le jour de Noël, sont autant d'éléments qui viennent bouleverser la situation de départ qui semblait harmonieuse. Ce type d'événements est d'ailleurs très présent dans les romans de l'Antiquité grecque et latine, période littéraire si chère à l'auteur. En effet, d'un côté le Papet et Ugolin souhaitaient prospérer tranquillement à la ferme des Romarins jusqu'à ce que celle-ci leur revienne, et d'un autre côté Jean voulait vivre simplement dans les collines avec sa famille. Mais l'accomplissement de ces souhaits est impossible, les Romarins étant convoités dans les deux camps. Le mélodrame fonctionne grâce à une lutte constante entre le bien et le mal, que nous identifions aisément au fil de la lecture.

Les films de Pagnol sont exempts de ces situations invraisemblables relatives au mélodrame. Une analyse des manuscrits du scénario de *Manon des sources* démontre d'ailleurs que Pagnol voulait éviter de « céder à la

²¹⁷ Définition du « mélodrame » disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/melodrame/> [consulté le 07/06/2016].

tentation de "faire" de l'émotion facile²¹⁸ ». Thierry Dehayes a pu prouver cette idée en retranscrivant l'une des scènes qui avait été supprimée du scénario définitif, celle de la mort de Baptistine (qui vit dans la grotte avec Manon) :

Baptistine

J'ai couché là où les jambes m'ont manqué... Va, c'est la fin. Cette nuit, le renard est déjà venu me voir.

La Fille

Viens à la maison... Viens... Je te ferai bouillir des herbes...

Baptistine

Oh les tisanes, maintenant... Toute ma tête m'est revenue. Ça veut dire que c'est fini... Laisse-moi ici, je suis bien... Je ne sens plus mes jambes mais je suis bien. Écoute bien : si ceux du village savent que je suis morte, ils voudront me mettre dans leur cimetière. Et ça, ça serait plus terrible que de mourir. Si mon pauvre mari y était, je ne dis pas. Mais lui, pendant la guerre, ils l'ont jeté à la mer. Alors moi, il faut me jeter dans la terre, là où le bon Dieu m'a fait tomber²¹⁹.

[La suite de la scène manque]

Dans ce scénario initial, c'est parce que Baptistine allait mourir qu'elle a transmis le secret de la source à La Fille, première appellation de Manon :

La Fille

Pourquoi tu ne me l'as pas dit plus tôt ?

Baptistine

Ça fait que deux ans que je te connais. Une source, ça ne se dit pas si vite... Je voulais te la dire à Pâques... Mais je n'ai plus le temps d'attendre... Maintenant, tu sais... Approche-toi... Je ne sens plus mes jambes... Approche-toi que je me confesse²²⁰.

Ici, Manon ne découvre donc pas la source par hasard, mais par son amie Piémontaise. Cependant, la même page du manuscrit comporte les indications suivantes, rayées de la main de Pagnol :

²¹⁸ DEHAYES, Thierry, *Pagnol adaptateur, Op. cit.*, p. 191.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 192.

²²⁰ *Id.*, p. 192.

Il ne faut pas qu'elle meure. Elle part, elle va à l'asile, à Aubagne. C'est un docteur qu'elle a rencontré à la chasse, qui lui a fait avoir une place.

Au moment de partir, elle meurt.

(Ça ressemble au départ de Gaubert)²²¹.

Le contenu entre parenthèses souligne le souci de répétition que voulait éviter l'auteur, pensant faire écho à un autre de ses romans, *Regain*, lorsque le forgeron Gaubert quitte le village ; d'autant plus qu'il s'agit de l'œuvre inspirée de Giono, dont il avait gardé le titre. Dans le scénario que nous connaissons, l'auteur justifie les révélations de Baptistine par le fait que son mari ait été jeté dans la fosse commune, et la fait ensuite partir pour la ville. Aucune de ces premières ébauches de scénario n'a donc été retenue, pour éviter de tomber dans une émotion facile.

Mais la rédaction du diptyque a sans doute contraint Pagnol à céder aux lois du genre romanesque, par exemple pour narrer la mort de Jean de Florette. En effet, cette mort nous apparaît à la fois stupide et inutile : le bossu meurt à cause du retour d'une pierre, qui atterrit tout droit sur sa nuque, suite à l'explosion de la mine. De plus, la véritable source se trouvait ailleurs, tout près du puits qu'il s'échinait à creuser. Manon et sa mère, témoins de la scène, sont d'ailleurs complètement impuissantes, étant « [liées] par un étroit rapport sentimental [...] et ne pren[ant] pas immédiatement conscience de la gravité de la situation²²² ». Ce sera au médecin de se rendre compte de cette mort inévitable en concluant : « Il n'a sans doute pas souffert pour aller où nous irons tous...²²³ ».

Afin de contrebalancer toutes ces scènes chargées d'émotion tragique, Pagnol a multiplié les *happy ends* dans *Manon des sources*, ces dernières étant également absentes du film. Ainsi nous notons une série de bonnes nouvelles : le remariage de la mère de Manon avec l'un de ses anciens

²²¹ *Id.*, p. 192.

²²² *Op. cit.*, p. 190.

²²³ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 256.

amants, Victor Périssol (ténor de l'Opéra), le second mariage de Manon et de l'instituteur puis la venue au monde de leur futur enfant, qui naîtra le jour où Manon héritera d'un grand-père jusque-là inconnu. Ces enchaînements apparaissent comme surajoutés de la part de l'auteur, comme pour compenser le manque d'éléments comiques pourtant si nombreux dans ses films.

Nous pouvons conclure que l'intrigue a subi deux traitements différents, ce qui entraîne forcément un effet contraire. Les films, dont l'intrigue se déroule seulement sur plusieurs jours, sont développés dans les romans par une diégèse s'étalant sur plusieurs années. La simple comparaison des deux fins est parlante : un *happy end* à la fin du second film, laissant le spectateur supposer le mariage entre Manon et l'instituteur, une vie plus aisée et des enfants. L'œuvre littéraire se clôt également sur tous ces éléments, mais la longue déchéance du Papet est rajoutée : celle-ci est amplifiée par la touchante lettre pleine de remords adressée à sa petite-fille. Si bien que le lecteur, ayant déjà éprouvé de la pitié pour les victimes de l'histoire (Jean, Manon), va aussi paradoxalement en éprouver pour les coupables. Tous ces choix, nous l'avons vu, sont justifiés par Marcel Pagnol. Il est donc faux de penser que les films sont incomplets : pour lui, le cinéma est un art qui se prête davantage à une réception collective, faisant plus souvent appel à des scènes comiques. À l'inverse, la lecture d'un roman « autorise les larmes intimes du lecteur²²⁴ ». Autrement dit, l'utilisation de deux formes de production influence la trame du récit : les scènes de groupe sont propres au cinéma et au rire (nous avons évoqué la scène d'exposition au bar du village autour de la farce du « poil au » ou encore la parodie du procès de Manon). En tant que romancier, Pagnol ne réutilise pas ces scènes et préfère raconter les histoires individuelles et tragiques de Jean, Ugolin, César et Manon, étoffant davantage le tourment de chacun d'entre eux.

²²⁴ BRUN, Marion, *Op. cit.*, p. 8.

Nous pouvons faire un lien avec ces propos de Charles Mauron relatifs aux poètes grecs : « Le plus grand mystère, dans l'art du poète, fut peut-être ce pouvoir d'unir en un seul tableau deux atmosphères aussi différentes et même aussi contradictoires²²⁵ ». Ceci peut s'appliquer à l'ensemble des œuvres de Marcel Pagnol, notamment *L'Eau des collines*, où l'on parvient à sourire malgré une intrigue sombre.

Nous constaterons que cette inclination pour le drame puise ses sources dans les événements qu'a connus l'auteur dans sa vie (notamment la perte des siens), mais reflète aussi la nostalgie des moments heureux de son enfance.

3.3. Une interférence entre *L'Eau des collines* et les *Souvenirs d'enfance* : éléments autobiographiques récurrents

3.3.1. Des éléments autobiographiques récurrents d'une œuvre à l'autre

Le diptyque romancé de *L'Eau des collines* (1962) a été entrepris à la suite des *Souvenirs d'enfance* (trois premiers tomes parus entre 1957 et 1960) et de la traduction des *Bucoliques* (1958). Dans notre propos, nous allons rapprocher des extraits de ces textes témoignant d'une dimension autobiographique : des liens avec l'enfance de l'auteur, mais également les coutumes et convictions des paysans de l'époque. Pagnol, qui n'a alors jamais écrit d'autobiographie jusque-là, hormis des récits sur sa carrière d'auteur-cinéaste, nous livre ici des informations à propos de sa vie personnelle. En témoigne l'extrait de sa préface des *Bucoliques* :

Et ego in Arcadia... Moi aussi j'ai gardé des chèvres avec Ménalque, et j'ai cherché ce bouc perdu, et j'ai lancé des pierres bourdonnantes avec une adresse assez grande pour ne pas atteindre le vagabond...

²²⁵ MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique : Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, *Op. cit.*, p. 124.

Sur les collines de Provence, dans les ravins de Baume-Sourne, au fond des gorges de Passe-Temps, j'ai suivi bien souvent mon frère Paul, qui fut le dernier chevrier de l'Étoile [...] L'excuse de cette traduction en vers français des *Bucoliques* – qui est peut-être la cinquantième – c'est qu'elle ne prétend pas à l'érudition : c'est celle du frère d'un berger, qui aida la mère chevrotante, qui soigna le sabot du bouc, qui accueillit toutes les plantes de Virgile et qui a vu monter la lune dorée à travers les branches de l'olivier²²⁶.

À travers ces lignes, nous notons sa parfaite connaissance du monde de son enfance, notamment les endroits phares des collines, la végétation environnante, les métiers pratiqués à l'époque. Il n'est donc pas inconcevable de trouver des liens entre la rédaction romancée de ses souvenirs et les intrigues du village des Bastides Blanches : si dans le premier cas il revient clairement sur les événements qu'il a vécus, cela n'est pas aussi évident dans deuxième. Pourtant, plusieurs épisodes comportent des liens intratextuels, que nous allons mettre en regard.

Dans la colline, Manon tend des pièges, comme l'ami d'enfance de Marcel Pagnol, Lili des Bellons. Tous deux ont une parfaite connaissance de la colline, ce qui leur est indispensable pour chasser. Manon connaît en outre la répercussion qu'entraîne la présence du vent, ce qui l'amène à explorer divers endroits propices au gibier :

En poussant le troupeau devant elle, elle allait d'abord faire la tournée des pièges tendus la veille au soir : lorsque soufflait le mistralot, qui amène des vols de culs-blancs, c'était au bord des barres, au pied de petites pyramides qu'elle construisait avec des pierres plates pour attirer les oiseaux du vent... Si le grand mistral sifflait dans les pins obliques, elle descendait au fond des gorges, et plaçait ses engins au pied des à-pics, sous les térébinthes et les myrtes ; mais lorsque le temps était calme, elle tendait sur les plateaux, près des bergeries ou des fermes en ruine, autour de vieux arbres fruitiers agonisants²²⁷.

²²⁶ AUDOUARD, Yvan, « Marcel Pagnol (1895-1974) », *Magazine Littéraire*, *Op. cit.*, p. 9.

²²⁷ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 20.

Lili, quant à lui, impressionne le jeune Marcel lors de la préparation de ses pièges :

Il [...] prit dans la poche de son gilet un petit tube de roseau que fermait un bouchon mal taillé ; puis, il en fit couler dans sa main gauche une grosse fourmi ailée. Avec une dextérité que j'admire, il reboucha le tube, saisit la fourmi entre le pouce et l'index de la main droite, tandis que, par une légère pression, sa main gauche forçait à s'ouvrir les extrémités de la petite pince en fil de métal qui était attachée au centre de l'engin. Ces extrémités étaient recourbées en demi-cercle, et formaient, en se refermant, un minuscule anneau. Il y plaça la fine taille de la fourmi, qui resta ainsi captive ; les racines de ses ailes l'empêchaient de reculer, et son gros ventre d'avancer²²⁸.

Marcel sera ensuite initié à la pose de pièges par son ami, mais apprendra beaucoup sur ce métier en assistant aux leçons de chasse que donnera son oncle Jules à son père Joseph. Comme Lili et Manon, il saura se diriger dans l'immensité des collines et devinera les endroits où le gibier se cache.

Par ailleurs, à l'instar d'Ugolin, c'est au milieu de ces vallons que Marcel va connaître son premier amour de jeunesse (il a alors une dizaine d'années). Ugolin, lui, est âgé de trente ans, mais leur passion pour une jeune fille est assez similaire. Le dernier des Soubeyran, nous l'avons vu, tombe amoureux de Manon ; le second s'éprend d'Isabelle Cassagnol. Pagnol nous raconte dans le troisième tome de ses *Souvenirs d'enfance* sa découverte des « charmes de la compagnie féminine, [...] nous relate son "premier amour" ainsi que l'étrangeté et la folie de son comportement²²⁹ ». En effet, il considère Isabelle comme une princesse et la traite comme telle : cette dernière semble ne guère autant partager ses sentiments, son ego étant davantage flatté. Comme Ugolin, tout ce qui appartient à l'être aimé sera précieusement gardé :

²²⁸ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, *Op. cit.*, p. 12.

²²⁹ BORILU, Catherine, *Réminiscence des souvenirs d'enfance à travers l'œuvre de Marcel Pagnol*, t. 2, coll. « Le petit monde de Marcel Pagnol », 2015, p. 89.

Ayant écrit sur un morceau de papier le nom de Manon il le plaça au milieu de la table, et l'entoura de ses reliques : le petit bout de ruban vert, la pelote de cheveux, un bouton de nacre, trois noyaux d'olives²³⁰.

J'avais trouvé dans l'herbe, sous la balançoire, un ruban de satin vert, tombé des cheveux de la bien-aimée ; je possédais aussi un bouton de nacre de sa robe, un glaïeul qu'elle m'avait donné, le noyau d'une prune qu'elle avait mangée, une petite pomme sauvage où l'on voyait la marque de ses dents, et la moitié d'un petit peigne²³¹.

Dans ces deux extraits, l'utilisation de certains objets fait écho, mais le ruban vert, auquel les deux personnages sont très attachés, sera réutilisé. Ils ne vont pas s'en servir de la même manière, mais il aura le même symbolisme. Ainsi, Marcel invoque la présence d'Isabelle en se nouant le ruban autour du cou, afin de « reviv[re], les yeux fermés, la miraculeuse journée²³² », tandis qu'Ugolin pousse le vice de la passion plus loin encore :

il ôta sa chemise [...], et commença à coudre le ruban vert sur son sein gauche. L'aiguille était épaisse et le sang jaillit en gouttelettes. Les dents serrées, il tira sur le double fil rugueux, qui sciait sa chair. Quatre fois, il planta l'aiguille, et tira le fil. La cinquième, il ne perça que le ruban, et fit un nœud de couturière²³³.

Le ruban représente le souvenir d'une belle journée en compagnie d'Isabelle pour Marcel, tandis qu'Ugolin l'utilise afin de sceller son amour pour Manon : il passe par une extrême souffrance pour terminer son œuvre. Placé au-dessus de son cœur, ce ruban est une manifestation des ravages de la passion, *patior* signifiant « souffrir » en latin. À la différence d'Ugolin, Marcel est jeune et cette nouvelle expérience amoureuse ne sera qu'un simple épisode de son enfance.

²³⁰ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 115.

²³¹ PAGNOL, Marcel, *Le Temps des secrets*, in *Œuvres complètes III, Souvenirs et romans*, Paris : Éd. de Fallois, 1995, p. 384.

²³² *Id.*, p. 384.

²³³ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, *Op. cit.*, p. 116.

La famille Pagnol passait ses vacances en famille dans les hauteurs du village de La Treille, village qui a inspiré celui des Bastides Blanches, nom fictif emprunté à Giono (dans *Colline*) qu'avait donné Pagnol pour situer son intrigue de *L'Eau des collines*. De plus, les allers-retours incessants qu'endurait la famille Cadoret pour aller s'approvisionner en eau n'est pas sans rappeler le pénible voyage de la famille Pagnol, entre Aubagne et La Treille. La même pénibilité liée au nombre de kilomètres, à la chaleur et à la fatigue se retrouve dans les deux récits. Dans *Jean de Florette*, nous trouvons par exemple : « Ils firent trois voyages à la source, c'est-à-dire six heures de marche sur la roche inégale ou les cailloux roulants du sentier²³⁴. » ; « ils repartirent à travers la cigalière, sous un soleil aveuglant²³⁵ ». Dans l'autobiographie, nous trouvons un extrait similaire :

La promenade était très belle, mais vraiment, elle était bien longue.

Avec notre chargement habituel, et les courtes haltes à l'ombre, le voyage durait quatre heures. Lorsque nous arrivions enfin devant la « villa », nous étions exténués. Ma mère surtout, qui portait parfois dans ses bras la petite sœur endormie, paraissait à bout de forces²³⁶...

Ces trajets éprouvants, synonymes d'un grand effort, ne constituent pas le seul obstacle qui se dresse devant nos protagonistes. L'étiquette d'étrangers que leur administrent les habitants de La Treille / des Bastides Blanches est une autre épreuve à laquelle ils doivent faire face.

3.3.2. La mentalité paysanne de l'époque

Au sein des œuvres qui nous intéressent, les familles Pagnol et Cadoret vivent dans la colline isolée du reste du village, c'est pourquoi les habitants se méfient d'eux. Les Cadoret arrivent de Crespin, les Pagnol d'Aubagne, ils

²³⁴ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 190.

²³⁵ *Op. cit.*, p. 214.

²³⁶ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, *Op. cit.*, p. 116.

sont donc considérés comme des étrangers de la ville, n'ayant pas leur place dans cette campagne sauvage.

Le jeune Marcel est la première victime de cette discrimination, si légère soit-elle. En effet, lorsqu'il rencontre Lili des Bellons et lui demande les localisations des sources environnantes, il se heurte à l'opiniâtreté de son compagnon. En effet, celui-ci lui répond que les sources se transmettent seulement de génération en génération, et qu'il n'est pas recommandé de les dévoiler à des inconnus, d'abord parce qu'ils « viendraient chasser ici tous les jours », il ajoute que « ça dérange les perdreaux – et puis [qu'] ils ont volé [...] les raisins de la vigne de Chabert, [...] [et qu'] ils ont mis le feu à la pinède²³⁷ » pour faire cuire le fruit de leur chasse. Lili et le Papet, ayant toujours vécu dans la colline, incarnent ces personnages soucieux de taire les sources, et leurs discours se ressemblent étroitement :

Il y en a une que mon grand-père connaissait : il n'a jamais voulu la dire à personne [...]. Nous avons un petit champ, au fond de Passe-Temps. Des fois on allait labourer, pour le blé noir. Alors, à midi, au moment de manger, le Papet disait : « Ne regardez pas où je vais ! » Et il partait avec une bouteille vide. [...] Alors, nous autres on mangeait assis par terre, sans tourner l'œil de son côté. Et au bout d'un moment, il revenait avec une bouteille d'eau glacée. [...] À ce qu'il paraît que quand il est mort, il a essayé de dire le secret... Il a appelé mon père, et il lui a fait : « François, la source... la source... » Et toc, il est mort... Il avait attendu trop longtemps. Et nous avons eu beau la chercher, nous l'avons jamais trouvée. Ça fait que c'est une source perdue²³⁸...

Quand j'étais petit, mon père faisait un peu de blé noir au fond du vallon des « Bouscards », pour entretenir les perdreaux. Et à midi, au moment de manger, il nous faisait asseoir par terre et il nous disait : « Ne regardez pas où je vais ! » et il entrait dans la broussaille avec une bouteille vide. Et il revenait avec une bouteille d'eau glacée. [...] Pour sa mort peut-être, j'ai senti qu'il voulait me dire le secret mais il a attendu le dernier moment alors

²³⁷ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, *Op. cit.*, p. 20-21.

²³⁸ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, *Op. cit.*, p. 21-22.

il m'a fait signe avec les yeux et il m'a dit : « Bouscarles, Bouscarles, la source, la... ». Et il est mort²³⁹.

Dans ces extraits, Joseph Pagnol face à Lili, et l'instituteur face au Papet, sont tous les deux incapables d'amener leur interlocuteur à dévoiler l'emplacement des sources qu'ils connaissent. Ils ont ce point commun d'être arrivés récemment au village, et par conséquent se heurtent à la discrétion de ces villageois à propos de « ce sujet particulièrement hermétique qu'est celui des sources²⁴⁰ ». En effet, la Provence étant très souvent sujette à la sécheresse en été, la découverte d'une source peut sauver un paysan, l'eau lui permettant en effet de continuer à vivre de ses cultures ou élevages.

Le statut d'étranger est quasiment inaltérable pour celui à qui il est attribué, et les villageois ne manquent pas d'afficher leur hostilité face à l'intrus. Sans savoir que Jean est le fils de Florette, pourtant née aux Bastides Blanches, les habitants mènent la vie dure à la famille Cadoret : nous savons qu'ils ne proposent aucune aide lorsqu'ils la voient se démener pour aller chercher de l'eau. Ce faisant, ils se rendent complices malgré eux de l'acte du Papet et d'Ugolin, même s'ils avouent leur faute collective à la fin. Andrée Tudesque parle ici de « "l'esprit de clocher" qui règne dans les petits villages où tout semble avoir été réglé d'avance et de façon immuable²⁴¹ » : appartenir à un village aboutit alors à l'isolement voire l'éviction de tout nouveau venu. Dans *Manon des sources*, l'héroïne éponyme coupe l'eau du village car elle estime que les habitants ont une responsabilité collective, ayant couvert les agissements des vrais coupables.

Joseph Pagnol est lui aussi victime de cet esprit fermé, dont il paye lui-même les conséquences lorsqu'il se fait surprendre en train de pénétrer avec sa famille sur le sentier du canal. Son ancien élève Bouzigue (devenu piqueur)

²³⁹ PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, [DVD-ROM], *Op. cit.*, [09:53-10:43].

²⁴⁰ BORILU, Catherine, *Réminiscence des souvenirs d'enfance à travers l'œuvre de Marcel Pagnol*, *Op. cit.*, p. 68.

²⁴¹ TUDESQUE, Andrée, *Pagnol et la tradition bucolique*, *Op. cit.*, p. 183.

lui a donné la clef des portes du canal afin de permettre à la famille de gagner quelques kilomètres sur leur trajet habituel. Ce raccourci implique de traverser quatre propriétés privées, et c'est sur le sol de la quatrième qu'ils se font surprendre, par un garde très antipathique. Celui-ci, aussi cruel que vicieux, n'hésite pas à « rabaisser et à ridiculiser les Pagnol²⁴² », poussant le vice jusqu'à obliger Joseph à déballer toutes les affaires (qu'ils avaient pris tant de temps à rassembler). Cette scène atteint son paroxysme lorsque le garde apprend la profession de Joseph :

Instituteur public ! Ça, c'est le comble. Un instituteur qui pénètre en cachette dans la propriété d'autrui ! Un instituteur ! D'ailleurs, ce n'est peut-être pas vrai. Quand les enfants donnent de faux noms, le père peut donner une fausse carte²⁴³.

Cette répétition ironique du mot « professeur » ne fait qu'en ajouter à l'accablement de Joseph, qui se sent déshonoré. Heureusement la famille s'en sortira indemne grâce à une nouvelle intervention de Bouzigue et de ses collègues.

Ce passage peut être rapproché de *Jean de Florette*, lorsque la famille Cadoret s'aventure pour la première fois au village des Bastides Blanches. Le Papet, aux premières loges, en profite pour dresser un portrait peu élogieux de Jean : en effet il le décrit comme étant un « monsieur de la ville qui veut faire le paysan », et qui met des gants « pour piocher²⁴⁴ ». La nouvelle se divulgue très vite, à tel point que Jean, Aimée et Manon se retrouvent cernés de sourires amusés et de regards hostiles. Lorsqu'ils repartent, Jean reçoit une boule de pétanque perdue, due à la maladresse (sans doute volontaire) de l'un des villageois, Cabridan :

Il visa longuement, fit trois bonds, et la manqua, comme d'habitude ; mais sa propre boule, rebondissant sur la tête ronde d'une roche enterrée, s'envola

²⁴² BORILU, Catherine, *Réminiscence des souvenirs d'enfance à travers l'œuvre de Marcel Pagnol*, *Op. cit.*, p. 74.

²⁴³ PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, *Op. cit.*, p. 183.

²⁴⁴ PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 181.

par-dessus les kermès qui bordaient la route, plongea dans le vallon et alla frapper les reins du bossu, qui marchait le dernier. Fou de colère, il ramassa le dangereux projectile, et de toutes ses forces, il le lança vers les joueurs qu'il ne voyait pas. Cabridan, qui venait en courant à la recherche de son bien, eut heureusement l'esprit de faire un bon de côté, car la boule passa à la hauteur de sa tête [...]

« Alors, pas assez d'être bossu, il faut encore que vous soyez fou²⁴⁵ ? »

Jean ne cherche pas à riposter et se souvient des paroles de sa mère Florette, qui comparait les Bastidiens à des brutes et à des sauvages.

Ces quelques exemples témoignent de la mentalité des paysans de l'époque : égoïstes, rustres, l'esprit peu ouvert. Cependant ces personnages de Pagnol nous apparaissent parfois sous un autre jour, amusants et pittoresques. Et pour cause, le regard amusé de l'auteur « sur les prétentions humaines est une [...] des caractéristiques de son humanisme²⁴⁶ ».

Nous pouvons conclure que les versions cinématographiques et littéraires de *L'Eau des collines*, encadrant l'écriture des *Souvenirs d'enfance*, comportent de nombreux éléments autobiographiques. En effet, pendant le tournage en 1952, Pagnol « retrouve l'atmosphère des grandes vacances de jadis [et] éprouve à nouveau les mêmes sensations face à la beauté particulière du paysage²⁴⁷ ». Cela a pu influencer son envie de revenir sur ce qui lui a été le plus cher durant cette période. Ce retour sur son passé n'a pas été des plus faciles : en effet, ce dernier est ponctué de drames jusqu'aux années 50. Sa mère a disparu alors qu'il avait 15 ans, et *Le Château de ma mère* lui est dédié. À la fin de ce même roman, il évoque aussi le décès de son petit-frère en 1932, qu'il décrit comme le « dernier chevrier de l'Étoile » (même métier que Manon) dans sa préface des *Bucoliques*. Lili des Bellons a quant à lui donné sa vie pour sauver l'honneur de la France en 1917 durant la

²⁴⁵ *Jean de Florette*, *Op. cit.*, p. 182-183.

²⁴⁶ DEHAYES, Thierry, *Pagnol adaptateur*, *Op. cit.*, p. 330.

²⁴⁷ BORILU, Catherine, *Réminiscence des souvenirs d'enfance à travers l'œuvre de Marcel Pagnol*, *Op. cit.*, p. 95.

Grande Guerre. Enfin, Marcel et Jacqueline Pagnol ont eu une fille, Estelle, qui n'a vécu que trois ans, de 1951 à 1954. Cette succession d'événements peut expliquer cette tonalité dramatique omniprésente dans ses romans. Ainsi par « l'intermédiaire de l'écriture, il remonte le dédale inexorable du Temps et rejoint la Provence de son enfance, une Provence idéalisée, regrettée, hantée par des êtres chers²⁴⁸ ».

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 97.

Conclusion

Arrivés au terme de notre analyse, nous pouvons constater que le diptyque de *L'Eau des collines* contient de nombreuses informations sur leur auteur. Celui-ci produit ces derniers romans, à visée autobiographique ténue, dans un moment où sa carrière de cinéaste n'a plus la même envergure qu'autrefois. Le sexagénaire qu'il est à ce moment-là a en outre besoin de revenir sur les moments qui ont marqué sa vie, et l'écriture romanesque est un bon moyen pour extérioriser – à sa façon – les événements qu'il a vécus jusque-là. Il a continué d'écrire des pièces (*Judas* et *Fabien* en 1955 et 1956) et a réalisé des films après *L'Eau des collines*, des adaptations d'Alphonse Daudet, Guy de Maupassant et Alexandre Dumas fils (1954 à 1962), mais ces dernières expériences n'ont pas eu un même succès.

Manon des sources et *Ugolin* sont deux films réalisés dans une période où il n'était pas bon faire cavalier seul en matière de production : en effet, l'industrie cinématographique américaine était en plein essor dans les années 50, ce qui faisait d'elle une rivale de poids. Pagnol a toujours tenu à garder son équipe de tournage jusqu'à la fin de sa carrière, dans laquelle une bonne ambiance et une confiance mutuelles régnaient. Ses acteurs apparaissaient de manière récurrente dans ses films, nous pouvons notamment citer Raimu, Fernandel, Fernand Charpin, Robert Vattier, Pierre Fresnay, Henri Poupon, Raymond Pellegrin, Orane Demazis, sa femme Jacqueline. Le chemin a été tortueux avant que le cinéaste puisse aboutir à une version conforme à ce qu'il souhaitait, c'est pourquoi il s'est replongé dans cette intrigue dix ans plus tard. L'avantage de l'écriture sur le cinéma est que le nombre de pages importe peu : Pagnol a donc pu développer à loisir les scénarios initiaux en les transformant en roman.

Ce diptyque romanesque a eu un succès relatif lors de sa parution, mais a au moins bénéficié d'un vif intérêt de la part d'autres créateurs. Les films de

Claude Berri ont reçu, quant à eux, un accueil beaucoup plus enthousiaste et ont une notoriété dont ne bénéficient pas les bandes dessinées de Jacques Ferrandez, qui a eu néanmoins le mérite d'être le premier dans le domaine du neuvième art. Ces deux versions nous ont amené à faire plusieurs comparaisons : la nette différence de tonalité entre les deux réalisateurs, qui ne privilégient pas les mêmes plans, une fidélité entre les dialogues des romans et des bandes dessinées, même si cet art iconique utilise ses propres techniques pour créer l'ambiance tragique puis comique. Pagnol a pu réaliser la presque totalité de ses séquences en décors naturels à La Treille, dans les collines de son enfance, malgré la sauvagerie de l'endroit, la chaleur écrasante et la sécheresse au cœur même de l'intrigue. Berri a dû faire l'effort de reconstituer les paysages de son prédécesseur, ceux de La Treille ayant changé en un peu plus de trente ans, en sélectionnant et aménageant minutieusement les lieux de Provence les plus ressemblants. La bande dessinée est limitée dans le nombre de pages à la différence des romans, mais elle est libre de moyens, tout peut en effet se dessiner : les paysages vallonnés, un angle de vue (comme la plongée ou contre-plongée) qui nécessite de positionner péniblement la caméra avant de parvenir au plan idéal, un personnage et la palette d'expressions qui l'étoffent. Au cinéma, l'acteur doit faire un effort esthétique pour l'apparence physique décrite dans les romans, comme cela a été le cas de Daniel Auteuil, qui a dû maigrir et se déformer le visage pour incarner Ugolin. De plus, la plupart des acteurs ont dû jouer avec l'accent provençal, si cher à Pagnol. Par ailleurs, les effets comique et tragique sont visibles non seulement à la lecture du texte d'origine, mais aussi au cinéma et en bande dessinée par l'utilisation du cadrage, la luminosité/couleur, effets graphiques, idéogrammes, le son ou les onomatopées.

Enfin, l'attrait de Pagnol pour l'Antiquité a eu un impact dans son œuvre. Son admiration pour Virgile le suit jusque dans sa tombe à La Treille,

comme l'atteste la citation qui ouvrait ce mémoire, cette épitaphe laissant ainsi une trace aussi inaltérable que sa traduction des *Bucoliques*. Pagnol, fils de professeur, ayant également exercé ce métier durant quelques années, avait une parfaite connaissance de la langue latine, à laquelle il consacrait volontiers ses loisirs. La comparaison entre l'*Œdipe roi* de Sophocle et *L'Eau des collines* est parlante, ainsi que toutes les références à l'Antiquité que nous avons pu relever. Son amour de la Provence est mis en avant grâce à l'utilisation du genre pastoral, dépeignant la nature et la vie paysanne, mais aussi par ses souvenirs de jeunesse : les liens entre *L'Eau des Collines* et les *Souvenirs d'enfance* le prouvent.

Nous avons annoncé en introduction les projets qui avaient été réalisés à l'occasion des 120 ans de la naissance de Marcel Pagnol, à savoir la restauration de la Trilogie, ou encore les parutions des bandes dessinées par les éditions Bamboo. À cela s'ajoutent de nouveaux projets : Floryse Grimaud, organisatrice du Prix Littéraire Marcel Pagnol (créé en 2000 à Aubagne et récompensant chaque année un livre sur le thème du souvenir d'enfance²⁴⁹), annonce qu'il y aura prochainement un film pour le cinéma et un documentaire pour la télévision (France 3), tous deux consacrés à l'auteur cinéaste. Le manuscrit de *La Gloire de mon père* va également paraître aux éditions des Saints Pères.

Marcel Pagnol n'a décidément pas fini de faire parler de lui, pour le bonheur de ses (futurs) admirateurs.

²⁴⁹ Le dernier en date a été décerné le 27 juin 2016.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

Œuvres romanesques

PAGNOL, Marcel, *Jean de Florette*, « L'Eau des collines », t. 1, Paris : Éd. de Fallois, 2004.

PAGNOL, Marcel, *Manon des sources*, « L'Eau des collines », t. 2, Paris : Éd. de Fallois, 2004.

Œuvres audiovisuelles

PAGNOL, Marcel, *Manon des Sources, Ugolin*, [DVD-ROM], Compagnie méditerranéenne de films [éd., distrib.], 2004.

BERRI, Claude, Réalisateur, *Jean de Florette et Manon des sources*, [DVD-ROM], Pathé distribution : Fox Pathé Europa, 2011.

Bandes dessinées

FERRANDEZ, Jacques, *Manon des Sources*, Tournai, Belgique : Casterman, Éditions de la Treille, 1997.

FERRANDEZ, Jacques, *Jean de Florette*, Paris : Magnard, Casterman, 2011.

SAUERWEIN, Leigh (scénariste) et FERRANDEZ, Jacques (dessinateur), Dossier littéraire « Jean de Florette », in *Je bouquine*, Paris, France : Bayard Jeunesse, n°80, octobre 1990, p. 73-91.

SAUERWEIN, Leigh (scénariste) et FERRANDEZ, Jacques (dessinateur), Dossier littéraire « Manon des sources », in *Je bouquine*, Paris, France : Bayard Jeunesse, n°104, octobre 1992, p. 81-97.

CORPUS SECONDAIRE

Ouvrages romanesques et biographiques de Marcel Pagnol

PAGNOL, Marcel, *Confidences*, Paris : Julliard, 1981.

PAGNOL, Marcel, *La Gloire de mon père*, « Souvenirs d'enfance », t. 1, Paris : Éd. de Fallois, 2004.

PAGNOL, Marcel, *Le Château de ma mère*, « Souvenirs d'enfance », t. 2, Paris : Éd. de Fallois, 2004.

PAGNOL, Marcel, *Le Temps des secrets*, in *Œuvres complètes III, Souvenirs et romans*, Paris : Éd. de Fallois, 1995.

PAGNOL, Marcel, *Œuvres complètes, Catulle*, Paris : Club de l'honnête homme, 1970. Disponible sur : <http://www.marcel-pagnol.com/biblio-catulle,2.html> [consulté le 11/05/2016].

VIRGILE, *Bucoliques*, traduction par PAGNOL, Marcel, Paris, France : Grasset, 1958.

PAGNOL, Marcel, Compagnie Méditerranéenne de films, lettre au CNC, 26 avril 1967, dossier Commission de contrôle des films cinématographiques, archives CNC.

Autres ouvrages

BERRI, Claude, *Autoportrait*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2003.

GIONO, Jean, *Colline*, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche », 1998.

HUGO, Victor, *Notre Dame de Paris*, Paris : France Inter Éditions, Bibliothèque du Marais, 1987.

SUR MARCEL PAGNOL ET LA LITTÉRATURE

Monographies et articles universitaires

ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Manon des sources », *Combat*, 17-18 janvier 1953.

AUDOUARD, Yvan, « Dramaturgie de Marcel Pagnol », *Magazine Littéraire*, n° 99, avril 1975.

BERNI, Georges, *Merveilleux Pagnol : l'histoire de ses œuvres à travers celle de sa carrière*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1993.

BEYLIE, Claude, *Les Années Pagnol*, édité par Pierre Lagnan, Suisse : Foma-5 Continents ; Paris : Hatier, 1989.

BEYLIE, Jacques, et PAGNOL, Marcel, *Marcel Pagnol*, Paris : Seghers, 1974.

BORILU, Catherine, *L'Œuvre de Marcel Pagnol, typologie des personnages*, t. 1, coll. « Le petit monde de Marcel Pagnol », 2015.

BORILU, Catherine, *Réminiscence des souvenirs d'enfance à travers l'œuvre de Marcel Pagnol*, t. 2, coll. « Le petit monde de Marcel Pagnol », 2015.

Ces deux ouvrages, récemment imprimés en collaboration avec ses élèves de BTS Industries Graphiques, contiennent pour l'un une analyse des personnages présents chez Pagnol, pour l'autre les souvenirs d'enfance romancés que l'on retrouve à la lecture des œuvres de l'auteur. Des photos d'archives complètent les textes.

BRUN, Marion, « Marcel Pagnol, auteur de cinéma (1935 à 1963) : entre novellisation et théâtralisation, l'adaptation comme légitimation de l'instance auctoriale », journée d'étude « La novellisation, peut-on parler d'adaptation ? », Paris VIII, le 10 décembre 2014, p. 1. Disponible sur : <http://www.academia.edu/9712997> [consulté le 09/03/2016].

CHAPOUILLIE, Guy et ARBUS, Pierre, *Marcel Pagnol, un inventeur de cinéma*, n°1, Paris : Téraèdre, coll. « Formes autonomes du cinéma » 2010.

Analyse des rapports de Pagnol au monde du cinéma. L'auteur provençal considérait cet art comme noble puisqu'il s'agissait de pouvoir réaliser, avec des procédés nouveaux d'une miraculeuse richesse, l'œuvre immatérielle du savant ou du dramaturge. Un ouvrage riche d'informations sur la création des films de Pagnol.

D'AUBAREDE, Gabriel, « Une heure avec... », *Les Nouvelles littéraires*, 16 mai 1963.

DEHAYES, Thierry, *Pagnol adaptateur*, thèse de doctorat dirigée par Maurice Menard, Université du Maine, Le Mans, 1999.

Analyse des œuvres créées par Pagnol et de leurs sources d'inspiration, comme Giono, Maupassant, Courteline, Daudet et Zola. La question de fidélité d'une adaptation cinématographique à son modèle littéraire est posée et Thierry Dehayes souligne que Pagnol était le créateur d'une forme de tragédie populaire et un remarquable peintre de caractères, comme les auteurs classiques.

FERRARI, Alain, et PAGNOL, Jacqueline », *La Gloire de Pagnol*, Paris : Institut Lumière, Actes Sud, 2000.

Le critique Alain Ferrari, scénariste et réalisateur de télévision, a interrogé Jacqueline, la femme de Marcel Pagnol. Dans cet entretien, elle parle de l'homme, de l'auteur et du cinéaste, ce qui amène Alain Ferrari à rectifier certaines idées reçues sur l'auteur et à confirmer d'autres informations. Beaucoup de détails de création (filmique ou romanesque) sont exposés.

HANN, Karin, *Marcel Pagnol, un autre regard*, Monaco : Éd. du Rocher, 2014.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, « Jacqueline », *Pagnol inconnu*, Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon : Éditions de la Treille, 2000.

Biographie de référence sur Marcel Pagnol. Grâce à de nombreux entretiens accordés par la famille Pagnol, Jelot-Blanc analyse le parcours exceptionnel de cet auteur-cinéaste du XX^e siècle. Il nous livre ainsi anecdotes personnelles et informations professionnelles durant les plus grandes périodes de sa vie : débuts du poète à 16 ans, bohème des folles années 20 à Paris, place en tant que promoteur du cinéma parlant et père du néo-réalisme à la française, envie d'être producteur indépendant de films, directeur de ses studios.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique : Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, France : J. Corti, 1970.

MICHEL, J., « Manon des sources, roman fleuve », *Le Parisien libéré*, n° 2599, 21 janvier 1953.

PAGNOL, Marcel, *Carnets de cinéma*, édité par Nicolas PAGNOL, Paris, France : Privé : Treille, 2008.

SEMPRUN, Jorge, *Que peut la littérature ?* (Interventions de Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre), Paris : UGE, 1965.

STITOU, Emmanuelle, « Entre fascination et rejet, l'image de la Bohémienne dans quelques écrits du XIX^e siècle », *Études tsiganes. Tsigane et représentation*, n° 47, 2011, p. 26-39.

TUDESQUE, Andrée, « La bucolique », *Marcel Pagnol et la tradition bucolique*, 1. éd., Worms (Allemagne) : Reichert, 1991.

Ressources grand public

A., R., « Marseille : La trilogie *Marius, Fanny* et *César* restaurée est projetée en plein air ». Disponible sur : <http://www.20minutes.fr/marseille/1672439-20150825-marseille-trilogie-marius-fanny-cesar-restauree-projetee-plein-air> [consulté le 06/02/2015].

Conférence « Comment adapter un grand classique en BD : de la plume de Marcel Pagnol à la planche de BD », Festival International de la Bande Dessinée à Angoulême, le 29 janvier 2016, [19:15-20:24]. Disponible sur : https://www.youtube.com/results?search_query=conf%C3%A9rence+marcel+pagnol+bd+angouleme [consulté le 14/04/2016].

GAUTIER, Max, « Lorsqu'il entendit raconter l'histoire vraie de Manon des Sources, Pagnol était mitron à Aubagne », *Télé 7 jours*, n°417, 16 mars 1968.

Magazine consacré à Marcel Pagnol, *Le Figaro Hors-série*, 2015.

La Trilogie restaurée en DVD : <http://fr.ulule.com/pagnol/> [consulté le 06/02/2016].

SUR LE CINEMA

BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, réédition, coll. « Septième art », n° 60, Paris : Éd. du Cerf, 2011.

BRANGE, Mireille, « Pourquoi le cinéma devrait-il parler ? », *Nouvelle revue d'esthétique* 2/2009 (n° 4), p. 97-104. Disponible sur : www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-97.htm [consulté le 22/09/2015].

CLERC, Jeanne-Marie, « Généralités : L'Adaptation en France », *Écrivains et cinéma*, Paris, France : Klincksieck, 1985, p. 11.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, 1993.

DUHAMEL, Georges, *Scènes de la vie future*, Paris : Mercure de France, 1930.

ROCHAT, Claude-Henri, in Jay Leyda, *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne : L'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1976.

SUR LA BANDE DESSINEE

GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée : une littérature graphique*, Nouvelle éd., coll. « Les essentiels Milan », Toulouse : Milan, 2005.

HUTCHEON, Linda, *A theory of Adaptation*, New York : Routledge, 2006.

SAUSVERD, Antoine, « Arroseur arrosé », mis à jour le 16 mars 2016, disponible sur : <http://www.topfferiana.fr/2010/10/arroseurs-arroses/> [consulté le 22/04/2016].

KOLP, Manuel, *Le Langage cinématographique en bande dessinée*, Bruxelles, Belgique : Éd. de l'Université de Bruxelles, 1992.

MCCLOUD, Scott. *L'Art invisible*, Paris : Delcourt, 2007.

MITAINE, Benoît, ROCHE, David et SCHMITT-PITIOT, Isabelle, « Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée », *Bande dessinée et adaptation : (littérature, cinéma, tv)*, collection « Littératures », Clermont-Ferrand : Presses Univ. Blaise Pascal, 2015.

PEETERS, Benoît, « Une exploration transmédiatique : *Les Cités obscures* », Dir. André Gaudreau et Thierry Groensteen, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec : Éditions Nota bene, Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.

QUELLA-GUYOT, Didier, *Explorer la bande dessinée*, Marcinelle (Belgique), Poitiers : Dupuis, SCÉRÉN-CRDP Poitou-Charentes, 2004.

TÖPFFER, Rodolphe, *Voyages et aventures du Dr Festus*, préface de 1840. Disponible en e-book sur : <http://www.ebooks-bnr.com/topffer-rodolphe-voyages-et-aventures-du-dr-festus/> [consulté le 12/04/2016].

SUR LA MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE

BELFIORE, Jean-Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, France : Larousse, 2010.

GALAND-HALLYN, Perrine, « Corinne et Sappho (*elocutio* et *inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, vol. 50, n° 4, 1991, p. 336-58. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1991_num_50_4_1762 [consulté le 25/05/2016].

GRIMAL, Pierre, et PICARD, Charles, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Presses universitaires de France, 2002.

HOWATSON, Margaret C., CARLIER Jeannie, et Université d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Paris : R. Laffont, 1993.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS ET SITOGRAPHIE

MAE, Christophe, « Manon », chanson issue de l'album *On trace la route*, Warner Music France, sorti le 22 mars 2010.

MAE, Christophe, « Marcel », chanson issue de l'album *L'Attrape-rêves*, Warner Music France, sorti le 13 mai 2016.

GARCIA, Thierry, émission *Vivement dimanche prochain* du 14 février 2016. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LXFJPKIhnJk> [consulté le 15/04/2015].

SCOTTO, Serge, venu présenter les bandes dessinées publiées chez Bamboo, dans *La Grande Librairie*, émission du 28 janvier 2016. Disponible sur : <http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie>. [consulté le 02/02/2016].

Définition du « dessin animé » disponible sur le Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/dessin_anim%C3%A9/186104 [consulté le 20/05/2016].

Le son au cinéma : <http://www.apprendre-le-cinema.fr/le-son-au-cinema/> [consulté le 09/06/2016].

Chiffres des entrées des films disponibles sur : <http://www.jpbox-office.com/> [consulté le 13/05/2016].

Reportage diffusé lors du journal télévisé de FR3 Montpellier, sur le tournage du film *Jean de Florette* à Sommières (Gard), le 8 mars 1986.

Disponible sur le site de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) :

<http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche-media/Repmed00687/tournage-du-film-jean-de-florette-avec-yves-montand.html> [consulté le 25/11/2015].

Site consacré à Marcel Pagnol : <http://www.marcel-pagnol.com> [consulté le 09/06/2016].

Site de l'Académie Française, biographie n° 593 « Marcel Pagnol ». Disponible sur : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/marcel-pagnol> [consulté le 22/01/2016].

Vidéo disponible sur le site de l'INA, « Tournage du film *Jean de Florette* de Claude Berri », réalisée le 17 juin 1986 : <http://www.ina.fr/video/I00016878> [consulté le 16/04/2016].

Vidéo disponible sur le site de l'INA, « *Jean de Florette* et *Manon des Sources* au festival TV de Monte Carlo », réalisée le 24 octobre 1986 : <http://www.ina.fr/video/NIC86102406> [consulté le 16/04/2016].

Table des annexes

Annexe 1 : Images extraites des film *Manon des sources* et *Ugolin* (1952) de Pagnol



Fig. 1 : Manon tourne Ugolin en dérision lorsqu'il lui crie son amour (*Manon des sources*)



Fig. 2 : Scène de ménage entre Pamphile et sa femme Amélie (*Manon des sources*)



Fig. 3 : Effet de surimpression lorsque Ugolin revoit le fantôme de Jean (*Ugolin*)



Fig. 4 : Le Papet, horrifié lorsqu'il découvre qu'Ugolin s'est pendu (*Ugolin*)

Annexe 2 : Images extraites des films *Jean de Florette* et *Manon des sources* (1986) de Claude Berri



Fig. 5 : Le Papet s'apprête à donner la mort à Pique-Bouffigue, sous les yeux d'Ugolin (*Jean de Florette*)



Fig. 6 : Ugolin demande à son Papet se pencher sur le trou de la serrure afin de lui avouer son amour pour Manon (*Manon des sources*)



Fig. 7 : Ugolin poursuit Manon en lui criant son amour (*Manon des sources*)



Fig. 8 : Manon ne dit pas un mot face aux aveux d'Ugolin et s'enfuit (*Manon des sources*)

Annexe 3 : Images extraites des bandes dessinées *Jean de Florette* et *Manon des sources* (1998) de Jacques Ferrandez



Fig. 9 : Naissance du plan machiavélique du Papet et d'Ugolin (*Jean de Florette*, p. 21, cases 7-8)
© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com



Fig. 10 : Le médecin annonce la mort de Jean (*Jean de Florette*, p. 63, cases 7-8)
© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com



Fig. 11 : Ugolin crie son amour à Manon dans la colline (*Manon des sources*, p. 27, cases 7-8-9-10-11)

© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com



Fig. 12 : Scène de ménage entre Pamphile et sa femme Amélie (*Manon des sources*, p. 10, cases 10-11-12-13)

© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com



Fig. 13 : Ugolin avoue son amour pour Manon à son oncle, à travers la porte (*Manon des sources*, p. 18, cases 10-11)

© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com



Fig. 14 : Ugolin tente de dissuader les voleurs (*Manon des sources*, p. 11, case 4)
© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com

à Monsieur le notaire Belloisot
Je vous écrit a vous pasque c'est du
seraient de notaire: c'est mon testaman
Il faut pas qu'ils s'imaginent que
j'ai peur. D'abord, tout sa c'est
pas vrais. c'est pas pour les euillets
tant pis s'ils créve, set que des
fleurs. set à cause de mon Amour
et j'ai compté qu'elle me voudra
jamet. Je m'en doute, pasque
mon rubon d'amour m'a fait sur
abset qui me brûle. Et puis, quand
je lui dit devant tous le monde que
je veusse la marier, tous lui donner
excetera, elle m'a craché dessus
en parole

Fiet dire des mèses pour moi pasque la nuit
il feura que je m'explique à cause de la
source, j'ai jamet fait d'autre mal mes
suila me tire souci le bossu leur en a
surement parlé, alors quesqu' ils vont me
pasé. Des mèses tout le suite.
Adessias mon Papet sa me fet pône de
te quiti mes resté je peut pas. Il faut
dire au monde que minterant elle en a
500 et le ferme et les euillets. C'est un
bon parti pas pour s'amuser, elle pare
se marier qui elle veuse même
quelqu'un très instruit,
je t'embrase.

Fig. 15 : Lettres d'Ugolin adressées à M. Belloiseau et au Papet (*Manon des sources*, p. 50, cases 1 et 12)
© Éditions Casterman S.A. / Jacques FERRANDEZ / www.casterman.com

INDEX

A		<i>Judas</i> 11, 124
André Bazin 19, 46		M
Angèle 11, 23, 33		<i>Manon</i> . 8, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 54, 56, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 124
B		<i>Manon des sources</i> 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 35, 36, 38, 39, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 77, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 106, 109, 111, 114, 116, 119, 124
<i>Belle Meunière (La)</i> 11, 16, 22, 99		<i>Marchands de Gloire (Les)</i> 9
Berri 12, 14, 27, 40, 42, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 82, 86, 87, 88, 125		<i>Marius</i> 7, 9, 18, 31, 55, 71, 105
bossu . 25, 28, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 53, 64, 68, 106, 107, 111, 121		<i>Merlusse</i> 7, 11, 23, 57, 71
<i>Bucoliques (Les)</i> 79, 93, 94, 98, 100, 113, 114, 121, 126		N
C		<i>Naïs</i> 16
<i>Catulle</i> 91, 92		Nicolas Pagnol 7, 12, 16, 57, 75, 76, 89
César . 7, 9, 23, 25, 28, 29, 31, 39, 55, 57, 69, 70, 71, 86, 87, 88, 102, 103, 104, 105, 112		<i>Notre Dame de Paris</i> 36
<i>Château de ma mère (Le)</i> . 8, 30, 53, 54, 77, 115, 117, 118, 120, 121		O
<i>Cigalon</i> 11, 23		<i>Œdipe roi</i> 100, 102, 103, 105, 126
CNC 7, 17, 20		ORTF 20
<i>Colline</i> 30, 117		P
E		<i>Papet</i> . 25, 28, 31, 32, 35, 36, 39, 53, 56, 60, 61, 62, 65, 67, 69, 74, 80, 82, 83, 87, 88, 100, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 112, 118, 119, 120
<i>Eau des collines (L')</i> 8, 12, 13, 24, 26, 27, 31, 39, 42, 43, 52, 53, 57, 59, 63, 76, 78, 89, 90, 93, 94, 95, 100, 102, 104, 105, 106, 113, 117, 121, 124, 126		R
F		<i>Regain</i> 11, 23, 30, 71, 111
<i>Fabien</i> 11, 124		S
<i>Fanny</i> 7, 9, 55, 76		<i>Schpountz (Le)</i> 11, 23
<i>Femme du boulanger (La)</i> 11, 38, 99		Sophocle 100, 102, 104, 126
Ferrandez . 12, 40, 42, 54, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 125		<i>Souvenirs d'enfance (Les)</i> 11, 14, 21, 30, 54, 75, 78, 90, 113, 115, 121, 126
<i>Fille du puisatier (La)</i> 11, 16, 99, 105		T
Frères Lumière 8, 43, 51		<i>Temps des secrets (Le)</i> 116
G		<i>Topaze</i> 8, 9, 16, 57, 74, 93, 105
Giono 11, 22, 30, 38, 94, 111, 117, 130		U
<i>Gloire de mon père (La)</i> 7, 30, 53, 54, 57, 74, 75, 77, 126		<i>Ugolin</i> . 11, 12, 13, 16, 18, 21, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 74, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 90, 96, 97, 98, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 112, 115, 116, 119, 124, 125
H		V
Hugo 36		Virgile 7, 79, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 114, 125
J		
<i>Jazz</i> 9, 92		
Jean . 8, 11, 12, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 44, 45, 53, 54, 56, 57, 59, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 117, 119, 120, 121		
<i>Jean de Florette</i> 8, 12, 25, 27, 31, 37, 53, 54, 57, 59, 61, 66, 68, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 95, 96, 104, 105, 111, 117, 120, 121		

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	7
1.Genèse et approche narratologique des œuvres de Marcel Pagnol	15
1.1. Les difficultés pour achever l'œuvre cinématographique	16
1.2. Le processus de novellisation.....	21
1.2.1. La forme adaptée de ses scénarios	21
1.2.2. Le désir de « faire entrer le cinéma dans la littérature »	23
1.2.3. <i>L'Eau des collines</i> : une novellisation particulière.....	24
1.3. Une diégèse qui repose sur le drame de l'eau	27
1.3.1. Plusieurs sources d'inspiration	28
1.3.2. L'eau à l'origine d'une lutte inégale	31
1.3.3. L'eau au cœur d'une tragédie de la vengeance.....	35
2.Intermédialité et intramédialité : littérature, cinéma et bande dessinée.....	42
2.1. La dimension intermédiaire de <i>L'Eau des collines</i> : pourquoi adapter l'œuvre pagnolesque ?.....	43
2.1.1. Réflexion générale sur l'intermédialité : la littérature et le cinéma.....	43
2.1.2. Réflexion générale sur l'intermédialité : l'histoire de l'adaptation en bande dessinée	47
2.1.3. Pagnol au cœur de l'intermédialité aujourd'hui	52
2.2. La dimension intramédiatique au niveau audiovisuel : du cinéma au cinéma ..	58
2.2.1. Les principales motivations de Claude Berri	59
2.2.2. La comparaison de quelques séquences	64
2.2.3. Les divers témoignages à propos de <i>Jean de Florette</i> et <i>Manon des Sources</i> 71	
2.3. La dimension intramédiatique au niveau iconique : de la BD à la BD	74
2.3.1. Le rapport de Marcel Pagnol à la bande dessinée	74
2.3.2. D'une simple collaboration à un projet personnel : difficultés rencontrées	76
2.3.3. Des besoins différents selon les scénarios	79
3.Interprétation sur le genre de <i>L'Eau des collines</i>	90
3.1. Un héritage antique manifeste.....	91
3.1.1. Une inclination évidente pour la dramaturgie	91
3.1.2. Des analogies manifestes entre les <i>Bucoliques</i> et <i>L'Eau des collines</i>.....	94
3.1.3. Des personnages dignes d'une tragédie grecque.....	100

3.2. De la tragédie grecque au comique de boulevard : rupture de tons dans <i>L'Eau des collines</i>	106
3.2.1. Des éléments farcesques constants dans les films	106
3.2.2. Un usage modéré du mélodrame, banni des scènes de films	109
3.3. Une interférence entre <i>L'Eau des collines</i> et les <i>Souvenirs d'enfance</i> : éléments autobiographiques récurrents	113
3.3.1. Des éléments autobiographiques récurrents d'une œuvre à l'autre	113
3.3.2. La mentalité paysanne de l'époque	117
Conclusion	124
BIBLIOGRAPHIE	128
Table des annexes	136
Annexe 1 : Images extraites des film <i>Manon des sources</i> et <i>Ugolin</i> (1952) de Pagnol	136
Annexe 2 : Images extraites des films <i>Jean de Florette</i> et <i>Manon des sources</i> (1986) de Claude Berri	138
Annexe 3 : Images extraites des bandes dessinées <i>Jean de Florette</i> et <i>Manon des sources</i> (1998) de Jacques Ferrandez	140
INDEX	144
TABLE DES MATIERES	146

Résumé

Jean de Florette et *Manon des sources* forment le diptyque de *L'Eau des collines*, une intrigue qui était née depuis longtemps dans la tête de Marcel Pagnol. *Manon des sources* et *Ugolin*, les films tournés dix ans plus tôt, ont vivement été critiqués dans le monde du cinéma, et Pagnol a dû, à contrecœur, supprimer de nombreuses séquences. Sa volonté de transformer cette intrigue en roman a permis de révéler ses talents d'auteur, qui viennent s'ajouter à ceux de dramaturge et de cinéaste.

Bien que ses livres aient connu un succès relatif lors de leur parution, ils ont été une source d'inspiration non négligeable pour les adaptateurs de Pagnol. Ce mémoire permet de comparer les films de Claude Berri et les bandes dessinées de Jacques Ferrandez, en nous intéressant aux intentions de chacun. Plus largement, la question de l'intermédialité et de l'intramédialité – c'est-à-dire les relations entre différents ou mêmes médias – est approfondie.

Enfin, l'étude de *L'Eau des collines* nous livre beaucoup d'informations sur son auteur. À la lecture, nous découvrons son goût pour la tragédie grecque ainsi que ses modèles antiques (Virgile, Sophocle) et pouvons faire des liens avec les *Souvenirs d'enfance*, ses romans autobiographiques encadrés par la parution des livres et films *Jean de Florette* et *Manon des sources*.

Summary

Jean de Florette and *Manon des sources* constitute *L'Eau des collines* diptych, a plot born in the imagination of Marcel Pagnol for a long time. The two movies *Manon of the Springs* and *Ugolin* which were filmed ten years ago, have been strongly criticized by the film industry. That's why Marcel Pagnol reluctantly had to delete a lot of sequences. His will to transform this plot into a novel enabled him to show his skills of writer which are added to his skills of dramatist and filmmaker.

Although his books have known a relative success when they were published, they were a significant source of inspiration for Pagnol's adapters. The aim of this essay is to compare Claude Berri's movies and Jacques Ferrandez's comic strips, in order to interest us in each intention. More generally, the question of intermediality and intramediality – that is to say the relations between different and same media – is thorough.

At last, the study of *L'Eau des collines* teach us lots of information about his author. On the reading, we discover both his liking of Greek tragedy and his antique models (Virgil, Sophocles) and we can link it with *Souvenirs d'enfance*, his autobiographical novels. Indeed, books and movies of *Jean de Florette* and *Manon des sources* were published/directed right before and right after the first three volumes which constitute the *Souvenirs d'enfance*.

Mots-clés / Keywords

Adaptation / Adaptation

Roman / Novel

Bande dessinée / Comic strip

Cinéma / Cinema

Tragédie / Tragedy

Comédie / Comedy