

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences

pour l'obtention du diplôme de

Doctorat de français

Option : Sciences des Textes Littéraires

Présentée et soutenue publiquement par

Mme Nour EL Houda DELHOUM

Titre :

L'autobiographie romanesque sous le regard du cinéma,
l'exemple de
La Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL
et son adaptation cinématographique de Yves ROBERT

Directeur de thèse

Pr. Mohammed DRIDI

Jury :

M. Salah KHENNOUR	Pr.	U. Kasdi Merbah Ouargla	Président
M. Mohammed DRIDI	Pr.	U. Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur
M. Abdelouahab DAKHIA	Pr.	U. Mohamed Khider Biskra	Examineur
M. Lakhdar KHARCHI	Pr.	U. Mohamed Boudiaf M'Sila	Examineur
Mlle Massika SENOUSI	M.C.A.	U. Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
Mme Siham GUETTAFI	M.C.A.	U. Mohamed Khider Biskra	Examineur

Année universitaire : 2021/2022

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : Sciences des Textes Littéraires



Présentée et soutenue publiquement par
Mme Nour EL Houda DELHOUM

Titre :

L'autobiographie romanesque sous le regard du cinéma,
l'exemple de
La Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL
et son adaptation cinématographique de Yves ROBERT

À la lueur de ma vie Soundous Laetitia
et à la gloire des miens,
Je dédie ce travail.

Nour El-Houda DELHOUM

Remerciements

Je remercie Dieu, le tout puissant d'avoir illuminé mon esprit et guidé ma perspicacité vers l'éternelle source du développement humain celle du Savoir.

Je tiens à remercier mes proches : mon père Mohamed Azhar, mon premier enseignant et éducateur dans cette vie, ma mère Rebiha DELHOUM, ma source d'inspiration, mon mari Arezki ARAOUNE pour ses encouragements, mes frères et sœurs de m'avoir soutenue et assistée afin d'arriver au bout de cette fin.

Mes sincères remerciements se doivent spécifiquement à M^r Mohamed DRIDI, le seul qui m'a tendu la main au moment de désespoir ! Encore pour ses conseils, sa bienveillance, ses directives à mon égard et sa disponibilité en tant que directeur de cette thèse.

Toutes mes gratitudes s'adressent aussi à mes chères amies intimes : Soumeya BADER, Mounira KERARCHA, Aicha GABANI, sans oublier Fatima BOULOUNOUAR pour m'avoir assistée profondément dans la réalisation de ce travail académique.

Mes reconnaissances vont aussi à mes chères Fatima SMAIH, Ifrikia FETAH et Amina BOUDJLEL pour m'avoir crue et m'avoir soutenue moralement.

Je ne manquerai plus de remercier aussi Salma ATAOUAT, Meriem MEDOUR, et mon amie et ma collègue Louiza HACHANI, avec lesquelles on a collaboré dans la gestion du *Département de Lettre et Langue française*,

Aux membres de jury : M. Salah KHENNOUR, M. Abdelouahab DAKHIA, M. Lakhdar KHARCHI, Mlle Massika SENOUSSI, et Mme Sihem GUETTAFI, mille merci pour leur soutien et leurs conseils précieux.

Mes sincères reconnaissance enfin à tous mes enseignants, mes collègues au département de *Lettre et Langue française*, à tout le personnel administratif de la faculté *des Lettres et des Langues*, aux collègues du *Département de Langue et Lettre Arabe*, et au collègues du département de *Lettre et Langue anglaise*, notamment Benaoumeur KHELFAOUI, M. Noureddine BELARBI, et M. Mohamed MISSAOUI, sans oublier M. Mohamed SALI., notre collègue de la faculté des *Sciences Humaines et Sociales*.

À toutes et à tous ceux qui m'ont aidée dans ce modeste travail,

Je leur dis profondément merci

«[...] le cinéma, ça commence toujours avec des mots, ce sont les mots qui décident si les images auront le droit de naître. Les mots, c'est le cap qu'un film doit passer pour que les images puissent exister. C'est là que beaucoup de films échouent. »

Wim WENDERS

Citation en ligne sur ce lien

<https://citations.webescence.com/citations/Wim-Wenders/>

Consulté le 25/10/2009 à 9 :09

Sommaire

Introduction	8
--------------------	---

Premier chapitre

L'Adaptation cinématographique, théories et généralités **15**

I. Le cinématographe : naissance d'un art universel	17
II. L'adaptation cinématographique : entre conceptualisation et signification	27
III. Les types de l'adaptation cinématographique	34

Deuxième chapitre

L'Autobiographie romanesque de Marcel Pagnol, première présence de *La Gloire de Mon Père* **40**

I. Marcel PAGNOL : l'Académiste français à multi talents.....	42
II. <i>La Gloire de Mon père</i> , le regard du texte dans son ensemble.....	49
III. Un genre textuel à résonance autobiographique	60
IV. Le pacte autobiographique pagnolien.....	71

Troisième Chapitre

Vers le biopic cinématographique d'Yves ROBERT, seconde présence de *La Gloire de Mon Père* **112**

I. Yves Robert, et le rêve de l'adoption de l'adaptation de <i>La Gloire De Mon Père</i>	114
II. <i>La Gloire de Mon père</i> , la renaissance filmique	131

III. Du texte au film, les prémisses de la fidélité dans l'adaptation d'Yves ROBERT.....	155
IV. l'adaptation cinématographique d'Yves ROBERT et la question du genre	205

Quatrième Chapitre
**Du texte au film, l'apparence
des rapports narratologiques**

212

I. La structure narrative du roman et du film	214
II. Les personnages entre le roman et le film	244
Conclusion	291
Bibliographie	298
Annexes	308

Introduction



La littérature, naguère, a été considérée comme l'ultime et l'exemplaire champ d'expression dédiée pour concrétiser la faculté humaine, et écouter sa vocation. Cet art s'est strictement attaché à la faculté d'écriture, sans contester l'ignorance volontaire du patrimoine oral, au début de son apparition. Elle se manifeste par plusieurs genres et types textuels : conte, pièce théâtrale, poème, roman...etc. De ces formes textuelles sont affleurées d'innombrables œuvres prouvant son existence et marquant ses tendances jusqu'à nos jours.

En outre, la Littérature se qualifie par deux particularités importantes : la première riche en matière de production et de variation ; la deuxième, n'est plus statique, une propriété qui se garantit tout en protégeant sa continuité par le biais de l'innovation inspiratoire et créative. Ces qualités de diversité et de mouvance lui permettent, en parallèle avec d'autres conditions, de confronter les autres types d'expressions en faveur perpétuelle de l'intellect humain.

Parmi ces nouvelles formes d'expressions, citons le *Cinéma* qui est considéré comme « un art assez jeune par rapport aux autres arts, et surtout, par rapport à la littérature [...] Malgré sa jeunesse, cet art nouvellement devenu, pour citer Jean-Luc Godard "l'ami de la famille" des arts ». ¹ Cette place acquise est certifiée par son homogénéité avec la majorité des pratiques esthétiques à savoir : le théâtre, la peinture, la bande dessinée et particulièrement le patrimoine littéraire.

¹ Massoud GHÂRDÂSHPOUR, « Le cinéma à l'épreuve de la littérature », www.teheran.ir N° 02, Janvier 2006, consulté le 21/10/2009 à 14 :41.

Jeune mais grand en diffusion et attrait, le cinéma marque la littérature, l'épuise et la traverse pour la situer au carrefour du visuel et du verbal. Le récit (ou l'histoire) se matérialise en mots avant de se transposer en images, il constitue la matrice de l'œuvre et du cinéma.

Depuis son apparition à nos jours, de grands travaux ont été réalisés afin d'aborder cette notion du point de vue terminologique, sémiologique et technique. Une première distinction se présente avec Christian METZ qui a pu esquisser une définition de l'unité principale du cinéma, comme le confirme J. MOTTET :

Avec Christian METZ, on peut relever l'image mouvante, le tracé graphique des mentions écrites, le son phonétique des paroles, le son musical et le bruit, c'est-à-dire cinq langages qui se distinguent les uns des autres par leur définition physique, par leur matière d'expression. Parmi ces cinq matières signifiantes, il n'en est qu'une que l'on peut déclarer spécifiquement cinématographique en ce sens qu'elle n'est utilisée par aucun moyen d'expression : c'est l'image mouvante.²

Ces propos montrent clairement que le cinéma se base sur un élément nodal qui est l'image mouvante ou animée. Cette dernière est réalisée à partir d'un ensemble d'appareillage pour nous donner une œuvre artistique connue par le terme de *Film*. Mais, il est évident que cet art a depuis toujours puisé dans la matière littéraire. Il est évident que :

Peu importent le niveau et le statut de cette littérature. Il a repris ou poursuivi ainsi une pratique dont le théâtre était déjà coutumier. C'est tout naturellement, donc, que le terme adaptation a été transposé de l'un à l'autre par les premiers artisans les premiers commentateurs du nouvel art.³

M. SERCEAU place le débat au niveau de l'adaptation, un angle cible dans cette initiation de présentation des deux modes d'expressions à savoir la Littérature et Le Cinéma. Ainsi, il est question du passage de la première à la deuxième, considéré comme

² Jean MOTTET, *Portée sémiologique de quelques concepts linguistiques appliqués au cinéma*, Institut des Sciences Politiques et de l'Information, Alger, p.89.

³ Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, ed : Céfal, Liège, 1999, p. 7.

phénomène problématique, car ils appartiennent à deux types d'écritures différentes : le mot face à l'image.

Cette brève exposition initiatrice nous permet, principalement, de délimiter notre champ d'investigation qui correspond à celui de l'adaptation cinématographique des textes littéraires. De ce fait, notre ambition s'attache justement à ce sujet qui forme une base d'étude importante pour mettre en vigueur un tel travail de thèse de doctorat en sciences des textes littéraires. Raison pour laquelle s'explique le choix de l'intitulé de notre recherche doctorale : *L'autobiographie romanesque sous le regard du cinéma, l'exemple de " La Gloire de mon Père » de Marcel PAGNOL et son adaptation cinématographique de Yves ROBERT* ». Ce titre enferme clairement les deux pôles de notre étude, d'une part, le texte romanesque écrit par M.PAGNOL ; de l'autre part, son adaptation réalisée par Y. ROBERT.

Or, ce choix est mobilisé par la célébrité des deux figures emblématiques, leur point commun comme étant des stars du monde cinématographique de point de vue de production filmique. Bien plus, Yves ROBERT est la première, et la seule personne ayant eu la chance d'avoir les droits d'auteurs pour l'adaptation des premiers romans pagnoliens. De pareille, la majeure motivation s'explique ainsi par la rareté des travaux académiques traitant ce sujet, et exploitant ces deux corpus, notamment à l'échelle nationale.

Il est évident que l'élaboration de l'idée directrice n'est pas une tâche aisée, car le questionnement se fonde à partir d'une piste simple et claire, mais pour notre cas, il est communément admis que la relation littérature/cinéma relève *d'une situation paradoxale*⁴. La plupart des spécialistes voit que ce rapport met en jeu des termes d'une grande diversité, celle-ci se manifeste par la nature des deux éléments centraux pour les deux arts « *d'un côté, on se réfère à une forme littéraire qui s'inscrit dans la classification traditionnelle des genres (le roman), de l'autre, on envisage dans sa généralité une technique*

⁴ Jean GIONO, *Œuvres cinématographiques I, (1938-1959)*, textes réunis et présentés par Jacques Mény, Cahier du cinéma, Gallimard, 1980, p9.

d'expression pouvant donner lieu à des manifestations fort diversifiées »⁵, plus justement à l'aide d'un appareillage technologique.

De ce fait, la narration représente une parenté profonde qui unit le discours littéraire et les possibilités discursives d'un film, comme elle les dissocie. En effet, sur le plan strictement linguistique, la réalisation d'un roman s'articule sur l'usage d'un certain nombre de signes linguistiques, formant dans leur totalité la langue ; alors que le cinéma, perçu comme système spécifique de significations dont l'image mouvante forme son unité de base.

En fait, la pierre angulaire de la présente réflexion est la mise en comparaison de deux corpus en titre éponyme à savoir : le texte romanesque de Marcel PAGNOL, et le corpus filmique d'Yves ROBERT. Certainement, cette thèse porte sur la relation littérature/cinéma, mais notre souci principal est de décrire comment se réalise le passage de l'un à l'autre, de saisir et de confronter la trame thématique, et les éléments narratifs entre ces deux formes différentes. Donc, notre intérêt consiste à envisager un double regard analytique et comparatif, d'une part pour le roman, et d'autre part pour le film. Autrement dit, nous nous efforcerons d'entrevoir si la narration va de pair avec la représentation.

De ces interrogations pertinentes découlent nos idées hypothétiques, énoncées comme suit :

- L'adaptation cinématographique est-elle une trahison du texte intégral ou une traduction artistique enrichissante de même ce texte, et l'éternisant par le biais de l'image animée, notamment par les nouvelles techniques (l'image électronique) et l'industrie cinématographique ?

⁵ Note de lecture

- 'adaptation cinématographique conduit- elle à l'émiettement de l'auteur par le réalisateur et ses collaborateurs, ou se considère- elle comme une coordination implicite ou explicite entre eux ?
- Le film cinématographique est- il identique au texte autobiographique ?
- Cette adaptation cinématographique respecte- t- elle la structure thématique et narrative ?

Pour mener à bien cette étude, nous avons choisi un corpus varié. Il se compose d'un roman et d'un film cinématographique. Au premier, le texte romanesque de Marcel PAGNOL intitulé *La Gloire de mon Père*. Il est publié en 1957⁶, et il est le premier tome de la *Trilogie des Souvenirs d'enfance*, qui compte aussi *Le Château de Ma Mère* et *le Temps des secrets* (1960) ; et à laquelle s'ajoute *le Temps des amours* (posthume 1977). Notre deuxième corpus, c'est le film de *La Gloire de Mon Père* de son réalisateur Yves ROBERT. Il est en version électronique sous forme d'un DVD. Il est sorti pour la première fois en 1990 par le groupe GAUMONT, et la production de la GUÉVILLE, TFI FILMS PRODUCTIONS⁷. Les deux films d'Yves ROBERT sont inspirés de l'auteur Marcel PAGNOL, et qui ont connu un grand succès J. BENS nous le confirme en disant:

D'après le site Internet Allociné.fr, spécialisé dans le cinéma, *Le Château de ma Mère* serait le troisième plus gros succès de l'année 1990 au box-office français. Avec près de 4,3 millions d'entrées, le film se place juste derrière *Cyrano de Bergerac* (4,7) et.. *La Gloire De Mon Père* (6,2). Les deux films d'Yves Robert, sortis à deux mois d'intervalle, ont ainsi attiré plus de 10,5 millions d'entrées ⁸

Un tel succès est marqué encore par la continuité de la rediffusion jusqu'à nos jours, car ces deux films sont en vente permanente. Et le coffret qui est à notre disposition fait

⁶ Jacques BENS, *Pagnol*, ed : Seuil, Paris, mars 1994, p.16

⁷ Inscrit sur le dessous du coffret.

⁸ Mikaël BALMONT, *Marcel Pagnol, une œuvre vivante*, Mémoire de Maitrise, Section Monde du Livre, 2008-2009, Université d'Aix en Provence.

preuve, il est mis au marché en 2008 par le même groupe de GAUMONT VIDÉO, mais en version DVD, Blu-Ray.

En s'inscrivant en droite ligne dans cette recherche, nous tenons à préciser que ce travail académique, nous oblige à ne plus adopter une approche particulière, au contraire, il s'inscrit dans une perspective interdisciplinaire, qui puise ses notions de la linguistique, de la sémiologie, de la narratologie, de la filmologie ...etc. En effet, la méthode préconisée est éclectique où nous sommes focalisée sur davantage sur la description, l'analyse et principalement la comparaison.

Pour conduire notre recherche, nous escomptons une planification appropriée à notre travail, répartie en quatre chapitres. Le premier, où, d'une manière survolée, nous essayerons de mettre en valeur la notion du cinématographique, puis le concept de l'adaptation, tout en nous basant sur sa définition, et ses grandes critiques jalonnées dans l'histoire littéraire et cinématographique. Cette séquence, nous semble très importante au point où elle nous facilitera d'ancrer notre corpus sur l'axe temporel qui correspond au XX^{ème} siècle.

Ensuite, nous entamerons le deuxième chapitre intitulé *l'Autobiographie romanesque de Marcel Pagnol, première présence de « La Gloire de Mon Père »*. Dans cette séquence, nous mettrons l'accent sur le corpus romanesques où nous maintiendrons notre intention sur : l'écrivain Marcel PAGNOL en tant qu'un homme de lettre et son succès dans le domaine cinématographique. Puis, nous essayerons d'effectuer une description paratextuelle, et de résumer le contenu de ce roman choisi. Enfin, nous terminerons ce chapitre par une présentation du genre dit l'autobiographie et ses éléments distinctifs, précisément le pacte autobiographique.

Par ailleurs, le troisième chapitre prendra comme étiquette *Vers le biopic cinématographique d'Yves ROBERT, Deuxième présence de « La Gloire de Mon Père »*, dans lequel nous nous intéresserons à la présentation du réalisateur, à son adaptation

filmique à titre éponyme *La Gloire De Mon Père* tout en nous focaliserons sur la description et la visualisation de ce corpus cinématographique. Comme, nous quèterons les traces de la fidélité entre le roman et le film, et nous finaliserons cette partie par l'étude du genre filmique découvert : le biopic.

Enfin, le dernier chapitre prend comme titre *Du texte au film, l'apparence des rapports narratologiques*. Dans lequel, nous nous intéresserons à la mise en analogie de la structure narrative entre les deux corpus voir le roman et le film, comme nous essayerons de quèter leurs points distinctifs. De pareil, nous continuerons l'étude comparative par l'étude des personnages, et leur classement selon l'économie des personnages.

Premier Chapitre

**L'Adaptation
cinématographique :
théories et généralités**



« Sans théorie l'art n'est jamais
devenu du grand art »⁹
Béla BALÁSZ¹⁰

Depuis ses débuts, le cinéma essayait d'assurer une place remarquable parmi les autres types d'arts traditionnellement connus. Pour cette raison, sa reconnaissance se doit à ses rapports et liens noués avec la littérature ou le théâtre qui se conjuguent afin de lui donner « son aura culturelle et, ainsi, lui faire dépasser le stade de la curiosité technique, destinée au divertissement du peuple. »¹¹

Ce nouvel art dit « le cinéma » constitue l'objet central dans ce présent chapitre, où, nous nous contenterons de faire une présentation globale de son appellation en tant que terme porteur d'innombrables significations, où nous essayerons, de notre part, de tracer son parcours de création au fil de de l'Histoire : son origine et ses conditions de genèse comme un genre esthétique autonome connu par l'appellation le *Septième Art*.

De plus, nous insisterons davantage sur l'emprunt du cinéma aux autres genres particulièrement la littérature par le biais de « *L'Adaptation* », terme emblématique de point de vue du sens, et qui sera amplement discuté dans le reste de la présente séquence.

⁹ Francesco CASETTI, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milan 1993, traduction de l'italien : Sophie , SAFFI, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Coll. Armond Collin , France , 2005, p. 05

¹⁰ Critique, poète, dramaturge hongaro-allemand .

¹¹Christa SCOOFS, *Narration textuelle et narration filmique. Les choix de l'adaptation cinématographique chez Schlöndorff et Fassbinder: étude de Homo faber et de Fontane Effi Briest*, thèse de doctorat en Études Germaniques, soutenu en novembre 1999, Université Stendhal – Grenoble III, p.5.

I. Le Cinématographe : Naissance d'un Art universel

Au long de notre recherche documentaire, toutes les références bibliographiques utilisent comme désignation au dit *Septième Art* le mot du « Cinéma ». Mais notre première lecture notamment dictionnaire, pour chercher sa sémantique soit linguistique ou terminologique, nous a dévoilé que le « cinéma » n'est qu'un procédé d'abréviation de type troncation¹² du «Cinématographe».

I.I. Le Cinématographe : entre sens littéral et littéraire

Le Cinématographe, et selon le Dictionnaire le *Petit Robert*¹³, est un syntagme nominal masculin, apparait entre 1892 et 1893, il se considère comme le vieux terme par apport à celui du Cinéma. Il se subdivise en deux termes Cinéma/graphes. Le premier segment est *Cinéma* du grec ancien Kinêma / *Kinêmatos* qui veut dire « mouvement », et la deuxième partie du mot est graphes du grec ancien *Gráphein* qui désigne «écrire». C'est-à-dire que l'ensemble des deux termes *Cinéma* et *graphes*, littéralement, nous offre l'expression suivante « écrire en mouvement ».

Par contre, ce mot (dans sa globalité terminologique) a pris comme désignation aux années 1890, exactement en 1895, le sens d'un appareil inventé par *Les Frères Lumières*¹⁴, capable de reproduire le mouvement par une suite de photographie, comme il permet d'enregistrer et de projeter des vues animées. En plus, d'innombrables connotations

¹² Procédé d'abrègement consistant à supprimer une ou plusieurs syllabes à l'initiale ou, plus souvent, à la finale d'un mot. (Par exemple *pitaine* pour « capitaine », *prolo* pour « prolétaire », *in* <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> . Consulté le 06/04/2015, à 10:20.

¹³ *Dictionnaire Le Petit Robert*, Josette REY-DEBOVE et Alain REY, ed :2000, p.425.

¹⁴ *Les frères Lumières* désignation pour Auguste Marie Louis Nicolas LUMIÈRE (né le 19 octobre 1862 à Besançon et mort le 10 avril 1954 à Lyon) et Louis Jean LUMIÈRE (né le 5 octobre 1864 à Besançon et mort le 6 juin 1948 à Bandol dans le Var) sont deux ingénieurs et industriels français qui ont joué un rôle primordial dans l'histoire du cinéma et de la photographie. En ligne : <https://cths.fr/>.

s'attachant également au vieux terme du *Cinéma* : il désigne ainsi l'art de réaliser et d'adapter des films surnommé mondialement par le « *Septième Art* »¹⁵, comme il porte le sens de la projection des films.

De même, ce terme de *Cinéma* se trouve utilisé dans plusieurs locutions familiales comme « Faire du cinéma » ou « Tout un cinéma » pour dire des démonstrations affectées, afin d'obtenir par exemple la satisfaction d'un caprice. L'autre formule locutionnaire « *Tu as vu ça au cinéma* » pour traduire l'idée de l'invraisemblables des choses racontées.

Ainsi, arrivons-nous au dernier sens dictionnaire¹⁶ traduisant le terme en question (le cinéma ou le cinématographe) qui est la désignation de la salle de spectacle où l'on projette des films cinématographiques.

De plus, l'emploi de l'apocope du cinématographe peut s'appliquer à un ensemble d'œuvres selon une thématique commune. Généralement, ce terme quand il est complété par un déterminant indique soit un genre comme *Le Cinéma d'Horreur*, une origine géographique ou culturelle tel que *Le Cinéma Américain*, une école ainsi que *Le Cinéma néoréaliste* ou encore une technique l'exemple de *Le Cinéma muet*.

¹⁵ Le cinéma est le septième art, car c'est la 7ème discipline que l'on a qualifié d'art après les 6 premiers.. C'est le philosophe allemand Hegel qui définit les 5 premiers arts, du plus matériel et moins expressif au plus expressif et moins matériel, comme suit:

- I. l'architecture
- II. La sculpture
- III. La peinture
- IV. La musique
- V. La littérature (poésie)

Sont ensuite venus s'ajouter de nouvelles disciplines :

- VI. la danse, le théâtre et le cirque (les arts vivants).
- VII. le cinéma (depuis le début du XXème siècle)
- VIII. la photographie, la télévision, la radio (les arts médiatiques)
- IX. La bande-dessinée.

Les arts médiatiques et la BD sont discutés et non pas considérés comme des arts officiels, mais encore comme des arts de démonstration par divers organismes (WAC - World Arts Council, la IAF - International Arts Federation, et la WAO - World Arts Organisation

¹⁶ *Dictionnaire Le Petit Robert, Op.Cit* p. 425.

Certainement, toutes ces connotations permettent de comprendre le *Cinéma* dans son sens large, mais pour nous, elles facilitent le fait de délimiter et de cerner le terme cible que nous devons adopter dans cette recherche convenant à : l'art de mise en œuvre des films par le biais de l'adaptation.

I.2. Le cinématographe : de l'invention d'appareillage vers la création artistique

Le cinématographe, comme appellation est rarement utilisé dans son entité globale pour désigner ce *Septième Art*, ce qui est le cas pour la majorité des théoriciens et critiques en la matière, si bien que la nomination du *Cinéma* comme abréviation a pris l'ampleur pour désigner, dans notre cas, la mise en scène des événements soit fictifs ou réels sur l'écran.

Le cinéma, et selon les grands critiques, a acquis une éminente place certifiée par son homogénéité avec la plus part des pratiques esthétiques : le théâtre, la peinture, la bande dessinée et surtout le patrimoine littéraire. Cet art se considère comme « *un art assez jeune par rapport aux autres arts, et surtout, par rapport à la littérature [...] Malgré sa jeunesse, cet art nouvellement devenu, pour citer Jean-Luc Godard¹⁷ l'ami de la famille des arts* ». ¹⁸

Cette constatation de son jeune âge, par rapport à la littérature, peut se dévoiler à partir d'une lecture historique sur la légende de sa naissance pour qu'il soit baptisé comme *Septième Art* dans le vingtième siècle.

L'invention du cinématographe est préalablement attachée à des diverses spécialités et aux différents domaines. Ses premières racines de créations remontent bien avant le succès des français *les Frères LUMIÈRES*¹⁹. Son exploration s'accorde évidemment à la création de différents types d'appareils utilisés pour le tournage des films.

¹⁷ Jean-Luc GODARD est un cinéaste franco-suisse. Il est à la fois le réalisateur, le scénariste, le dialoguiste de la plus part de ses films. Producteur et écrivain, il est aussi critique et théoricien du cinéma.

¹⁸ Massoud GHÂRDÂSHPOUR, *Op.cit.*

¹⁹ Voir *Annexes* p. 311.

En effet, les premières observations scientifiques réalisées sur « *la persistante de l'image rétinienne* »²⁰ se considèrent comme le noyau de son origine et de son apparition. Nous avons trouvé que la plus part des références disponibles pour cette recherche ne divulguent plus le rôle des études et des découvertes de la civilisation musulmanes sur la création du cinématographe ; mais il est impérativement légal de citer le nom de Ibn EL HEYTHEM²¹.

Ibn El Haythem est le premier savant musulman qui a marqué son empreinte dans le domaine des sciences physiques. Il a particulièrement assisté à la création des principes de la *Photographie*, comme il se considère comme le pionnier ayant baptisé la naissance de l'expression « La Chambre noire » du latin « *Caméra Obscura* » ; et cette dernière est une traduction littérale de l'expression arabe "البيت المظلم" "*Elbeyt El mouthlim*" [al bajt al mæz'lim] de notre célèbre savant, et qui l'a dérivée du terme arabe "قمرة" *komra* "[qəmrɑ] indéfini ou défini en disant "القمرة" "*Elkomra*" [al qəmrɑ]²² qui est l'origine du terme *Caméra*.

Le mérite se doit aussi aux travaux physiques du Belge Joseph PLATEAU²³, qui a réussi à créer en 1832 « le Phénakistiscope »²⁴ le premier appareil mère du cinématographe. Cet

²⁰ Gérard BETTON *Histoire du cinéma*, Coll. Que sais-je ?, ed : PUP, Première édition 1984, 5^{ème} éditions France, 1997, p. 3.

²¹ Abu Ali al-Hasan ibn AL-HAYTHAM (connu dans l'*Occident Médiéval* sous le nom d'Alhazen) est un physicien, astronome et mathématicien, né à Basra (Irak) et mort au Caire (Égypte), développe de façon originale l'optique théorique et expérimentale. Son traité d'optique, *le Kitab al-manazir*, aura une grande influence jusqu'au XVII^e siècle. (...) Ses expériences avec des miroirs sphériques ou paraboliques, son utilisation de la chambre noire, ainsi que toutes ses tentatives d'explication de divers effets météorologiques comme les halos, les mirages ou l'arc-en-ciel font d'Ibn al-Haytham un des grands scientifiques de la période médiévale. D'après Bernard PIRE, « ALHAZEN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2015. www.universalis.fr/encyclopedie/alhazen/. Consulté le 3 août, à 23 :13. Voir *Annexes* p. 309

²² "قمرة" "*komra*" [qəmrɑ] indéfini ou défini en disant "القمرة" "*Elkomra*" [al qəmrɑ] par analogie, ce terme est dérivé du mot "قمر" "[qamr] ou "القمر" "[al qamr]. Dans la langue arabe, ce mot est un syntagme féminin qui désigne la lucarne construite eu milieu des toits dans les anciennes maisons pour permettre à l'aide de la lumière de la lune d'éclaircir les chambres et de voir le ciel .

²³ Voir *Annexes* p.312.

²⁴ Gérard, BETTON, *Ibid.* p. 33.

instrument permet de donner, à la vision humaine, l'illusion d'un mouvement rapide d'une série d'images mises en ordre. Ce fait technique s'exploite avec un nombre de dix images à la seconde, jugé suffisant par les scientifiques.

En 1851, un autre appareil entre en jeu : *le Stéréofantascope* ou *Bioscope* de son auteur Jules DUBOSCQ, qui a essayé pour sa part d'exploiter tous types d'images soit peintes, ou dessinées et plus particulièrement les photographies ; et cette nouvelle machine a subi encore plusieurs modifications et améliorations.

À la suite de ses premières tentatives vers la création de l'appareillage cinématographique ; nous trouvons, en 1853, l'autrichien UCHATIUS qui reprend le model instrumental de J. PLATEAU et le perfectionne en lui associant la lanterne magique. « *À l'aide de ce dispositif ; il projette sur un écran des images animées* »²⁵

Ces idées inventrices pour l'amélioration de l'appareil cinématographique continuent de se développer notamment dans les années 1870 avec les deux scientifiques BOURBOUZ et HEYL. Quatre ans plus tard, l'astronome Jules JANESEAN participe indirectement au développement technique de ce type d'appareil en construisant un instrument photographique à répétition qui était destiné, en premier lieu, à l'observation du passage de la planète Vénus devant le soleil appelé *Revolver Astronomique*.

En 1878, deux autres noms marquent leurs célébrités par leur affermissement de l'appareil cinématographique : le physiologiste français MAREY et le photographe américain MUYBRIDGE, qui s'entraidaient en donnant naissance du *Fusil Photographique* « *dérivé du revolver de JANESEAN. Cependant, ce savant n'est intéressé que par l'analyse scientifique du mouvement et non pas par sa synthèse.* »²⁶

Les perfectionnements et l'amélioration technique de ce type d'instrument ne cessent de connaître plus d'innovation et d'originalité ; c'est avec Émile REYNAUD (1888) et

²⁵ Gérard BETTON, *Op.Cit.* p.3.

²⁶ *Ibid.* p.4.

son *Praxinoscope* que la technique de projection de l'image a subi par le biais du *système de perforation* marginale un changement radical pour l'exposition des bandes dessinées, et que pour la première fois la musique accompagne le spectacle.

Dix ans plus tard, l'inventeur de la lampe électrique : le scientifique américain Thomas EDISON coopère de sa part à la création de l'art cinématographique et découvre les premières techniques de l'enregistrement du son. Il fait breveter, en 1892 un appareil de prise de vues : *le Kinétoscope*. G. BETTON le qualifie comme suit :

[II] n'est pas un projecteur, mais une boîte à l'intérieur de laquelle le film défile d'un mouvement uniforme derrière une loupe. D'où des images petites et ne pouvant être regardées que par un seul spectateur à la fois ²⁷

De ce survol, nous constatons que le début de la naissance du cinématographe, en tant que technique, était bien développée depuis l'ère d'or de la civilisation islamique avec les grands travaux de *Ibn Alhaythem*, sans ignorer les efforts énormes et continus des scientifiques partagés entre les deux rives de l'Occident en l'occurrence l'Europe et l'Amérique.

Pourtant, l'Histoire ne rend hommage, de grande notoriété, qu'à l'invention des français Frères LUMIÈRES²⁸. Ce qui a été considérablement remarqué dans les références françaises au point de sacraliser cette invention et la rendre le premier pas pour la naissance de cet art. À cet égard, *L'Institut Lumière* précise : « *Ce sont bien les Lumière qui ont inventé le Cinématographe, dernier maillon achevé d'une longue chaîne de découvertes dont Louis Lumière s'est toujours senti redevable.* »²⁹. Dans ce contexte, nous citons ce passage de G. BETTON :

Le mérite de l'invention du cinématographe revient incontestablement à un français : Louis Lumière (1864-1948) [assisté de son frère Auguste 1862-1954]. La

²⁷ Gérard BETTON, *Op.Cit.* p.4.

²⁸ *Ibid.* p. 5.

²⁹ En ligne <https://french-francais-rag.com/les-freres-lumiere-role-de-premier-ordre-dans-lhistoire-du-cinema/>. Consulté le 6 août 2015, à 22 ; 15

première représentation publique a lieu, le 22 mars 1895, devant la Société d'encouragement à l'industrie nationale sous la présidence de l'astronome Mascart, président de l'Académie des Sciences. A partir du 28 décembre de la même année, dans le sous-sol du Grand Café, à Paris, le cinématographe de Lumière devient véritablement un spectacle public.³⁰

Certainement les *Frères lumières* sont considérés comme les précurseurs ayant réussi à construire une machine permettant à la fois d'enregistrer et de projeter au public des images animées. Ce plaisir de revoir certaines réalités et vérités tournées pour les générations antérieures ; mais on ne doit pas ignorer que les efforts déployés par les autres depuis le moyen âge ont encore leur part de notre gratitude. Et depuis cette première présentation le cinématographe a pris de l'ampleur dans le continent européen et hors frontières.

Alors, le 22 mars 1895 est adoptée comme la fameuse date dans le parcours de la naissance du cinématographe, ou le septième art. Elle sépare les premières tentatives de son invention et l'ère de sa réputation répandue dans le monde entier. De ce point temporel se sont affleurées les différentes figures du Cinéma jusqu'à nos jours, et il a continué à connaître une grande croissance tout au long des périodes historiques dictées par les circonstances contextuelles de toute projection ou réalisation *filmique*.³¹

De la sorte, Gérard BETTON étale dans son ouvrage ³² le développement cinématographique selon une lecture diachronique en commençant de sa naissance jusqu'aux années 90. Comme il a essayé de focaliser son attention sur l'évolution technique des procédés d'enregistrement et de projection d'une œuvre cinématographique ou autrement dit d'un film.

De ce fait, nous adopterons la répartition exposée par cet auteur selon deux grands axes comme suit :

³⁰ Gérard BETTON, *Op.Cit.* p.5.

³¹ Voir notes de bas de page , Chapitre III, p. 114.

³² Gérard BETTON, *Ibid.*

A. Le Cinéma Muet

- Les débuts du cinéma (1895-1908)
- L'essor du cinéma spectacle (1908-1914)
- Le cinéma durant la *Première Guerre Mondiale* (1914-1919)
- Naissance d'un art véritable (1919- 1924)
- L'âge classique du cinéma Muet (1924-2927)

B. Le Cinéma sonore et parlant

- Les débuts du cinéma sonore (1929-1934)
- Essor du cinéma parlant (1935-1946)
- Le cinéma pendant la Seconde guerre Mondiale (1940-1945)
- Le cinéma d'Après- Guerre (1946-1950)
- Le Cinéma des années 60
- De 1970 au 1995

De cette structuration relative aux grandes phases du développement cinématographique, il apparait clairement que cet auteur s'est attaché aux événements historiques les plus jalonnés dans l'Histoire de l'humanité. Nous ajoutons également que dans cette étude diachronique, l'auteur n'a omis aucun point géographique où le cinéma s'est instauré comme un nouvel essor de l'expression artistique atteint par l'intermédiaire de l'œil. Il a parlé du cinéma français, allemand, britannique, russe, italien, japonais, africain (en se basant sur l'exemple de l'Égypte), américain et de l'Amérique Latine.

Il est incontestable que cet ouvrage nous a servi à découvrir le parcours cinématographique depuis sa naissance en 1895 jusqu'à 1995. Mais nous remarquons que cette étude n'est plus exhaustive car cet art n'a pas fléchi en ce qui concerne le taux de leurs réalisations filmiques. Par contre, dès lors qu'il y avait une intense croissance d'intérêt universel porté sur le cinématographe. Ces propos nous transmettent les objectifs auxquels s'entrelacent les efforts des spécialistes en la matière :

L'Histoire du cinéma aujourd'hui est confronté à un triple objet : la «machine» industrielle qui régit la production et la distribution des films, la «machine» psychologique qui régit leur contribution leur compréhension et leur consommation, la «machine» discursive qui régit leur mise en évidence et leur valorisation³³

En nous référant au sujet primordial de cette citation, nous nous permettons d'y ajouter une autre phase dans le cheminement évolutif du cinéma : de **1995 jusqu'à nos jours**. Pendant ces vingt dernières années, cet art était influencé par les progrès technologiques notamment informatiques. Ces rénovations ont conduit le cinéma à un détournement radical en ce qui concerne la résolution de l'image et la purification du son, sans oublier l'intégration des nouvelles techniques pour le truquage pendant le tournage.

En se libérant du principe cinématographique *Des Frères Lumières* celui de la fixation d'images sur un film et leur projection sur un écran par un projecteur,³⁴ et même comme pour les livres ou les caméras photos; le cinématographe est industrialisé au point où les films sont remplacés par les copies de *Bits* sur un disque dur ou bien transmises par des réseaux satellitaires. C'est l'âge de la numérisation totale des procédés d'enregistrement et de projection : on ne parle plus de caméra.

En guise de conclusion, ce parcours de cent-cinquante ans d'existence du septième art dès son apparition : soit celui inspiré de l'œuvre de G. BETTON, ou celui que nous avons collectionné ; nous paraît relatif car le cinématographe ou le Cinéma a pris de l'ampleur dans tous les coins du monde entier. Il n'est plus resté comme une simple machine essayant d'offrir le plaisir des images animées aux spectateurs, il est devenu un véritable art sur lequel se reposent tous les enjeux de la réussite matérielle et esthétique, pour en arriver à affranchir le domaine économique par le biais de la commercialisation.

³³ Francesco CASETTI, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milan 1993, traduction de l'italien : Sophie , SAFFI, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Coll. Armond Collin , France , 2005, p. 08.

³⁴ Gérard BETTON, *Op.Cit.* p.6.

Par conséquent , nous pourrions dire que le cinématographe s'est imposé non seulement comme un art actif et lucratif, mais aussi comme un instrument productif et concurrentiel dans le domaine de l'industrie qui promouvaient promptement les médiateurs et tous les chercheurs de divers domaines de s' y intéresser. Et dans ce qui suit, nous proposons un schéma synoptique qui représente les grandes étapes de la naissance du cinématographe.

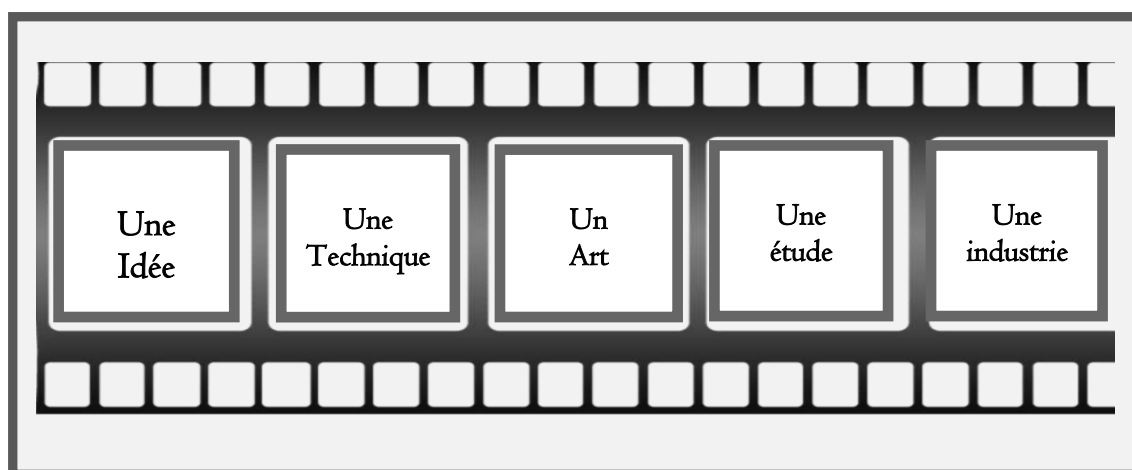


Figure N° 1: Le parcours du cinématographe

³⁵ C'est nous qui soulignons.

II. L'Adaptation cinématographique : entre conceptualisation et signification

La définition et la présentation du terme cinématographe en tant que notion et en tant qu'art ont bien éclairci notre piste de recherche. De plus, elles nous ont menées vers d'autres orientations dont une nous a permis, dans ce qui suit, de parler de l'un des phénomènes associés à la réalisation du cinématographe par le processus d'emprunt à la matière littéraire. C'est le fait de *l'Adaptation*.

Ce fait était déjà coutumier entre le théâtre et le Cinéma avant qu'il soit « *transposé de l'un à l'autre par les premiers artisans et les premiers commentateurs du nouvel art* »³⁶. Pourtant, ce passage de la matière littéraire vers des productions filmiques est considéré comme phénomène problématisé, M.SERCEAU nous explique davantage que :

La pratique de l'adaptation a toujours donné au Cinéma une audience ; le cinéma a toujours été pour le public un médium de la matière littéraire. Mais les spécialistes de la littérature sont, jusqu'à une date très récente, restés indifférents, pour ne pas dire hostiles, à ce phénomène. Parce qu'ils sont longtemps réfractaires au cinéma, dans lequel ils ne voyaient pas un véritable moyen d'expression, qu'ils ne voyaient pas en tout cas apte à véhiculer autre chose que des messages stéréotypés³⁷

Nous comprenons de ces propos que ce phénomène dit *l'Adaptation cinématographique* était l'origine d'une situation paradoxale apparue fortement en « *France au sortir de la Seconde Guerre Mondiale*³⁸ », ce qui a favorisé la naissance d'une grande masse des revues, la découverte des nouvelles cinématographiques (cinéma américain), la création de nouvelles techniques pour l'animation de l'image, et plus particulièrement légitimer son existence

³⁶ Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, ed : Céfal, Liège, Belgique, 1999, p. 7.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jean CLÉDER, « L'Adaptation cinématographique », www.fabula.org. Consulté le 04/11/2016 à 12 :32.

comme art obligeant les critiques et les penseurs de lui donner une certaine valeur d'autonomie.

II.I. L'adaptation : une signification multiple

De point de vue étymologique, *Adaptation* est un mot d'origine latine de l'ère médiévale né du terme *Adaptation*. C'est un substitut lexical féminin exprimant l'action du verbe « adapter » ou « s'adapter »³⁹. Ce verbe nous offre le sens d'appliquer, ajuster une chose à une autre, de modifier la pensée, le comportement de quelqu'un pour le mettre en accord avec une situation nouvelle, ou de modifier quelque chose pour l'approprier à quelqu'un, le mettre en accord avec quelque chose, et enfin de transposer une œuvre pour qu'elle convienne à un autre public, à une autre technique : adapter un roman au cinéma.

Selon l'angle terminologique, *l'adaptation* est un mot polysémique. Il est attesté dans la langue française depuis 1501. Il trouve son écho dans le domaine biologique, psychologique etc. . . , c'est-à-dire selon le contexte où il est employé. Pour le nôtre, il est adopté bien avant l'arrivée officielle du cinéma.

En premier lieu et sous l'influence de l'anglais, précisément vers les années 1866, ce terme désigne « *l'appropriation d'un organisme aux conditions externes et interne de l'existence, permettant à cet organisme de durer et de se reproduire* »⁴⁰. Cette acception s'inscrit dans le champ biologique.

C'est en 1885 que ce terme est utilisé pour proposer une deuxième acception, celle de « *désigner une opération qui devenait courante, la transposition à la scène d'une œuvre romanesque* ».⁴¹ En cette même date, elle est définie pareillement comme « *la traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour ou la rajeunissent* »⁴². Nous lui attribuons dès lors, bien qu'il soit difficile

³⁹ Dictionnaire *Le Petit Robert*, *Op.Cit.*

⁴⁰ Michel SERCEAU, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Dictionnaire *Le Petit Robert*, *Ibid.*

de donner une date pour ce fait avec exactitude, le sens de la transposition à l'écran des œuvres littéraires. « *Il n'y avait là qu'une nouvelle - et logique- extension* »⁴³.

Dans ce contexte, SERCEAU nous explique qu'il est difficile de trouver une influence entre la signification inspirée du domaine de la biologie et celle attachée au mécanisme de la transposition des œuvres littéraires au cinéma. Mais le transfert du mot « adaptation », du domaine du théâtre à celui du cinéma, a maintenu quelque part le sens angliciste du terme ; celle de l'adéquation entre deux milieux différents, et que les œuvres y ont des conditions d'existence différente auxquelles elles doivent s'adapter.

Selon *le Dictionnaire du Littéraire*⁴⁴, l'adaptation se considère comme une pratique de transposition d'une œuvre (texte ou image) d'un mode d'expression vers un autre. Cette disposition d'expression ne se limite pas uniquement au fait littéraire, mais elle concerne également l'ensemble des arts dont elle décloisonne le territoire.

Nous comprenons, donc, que l'adaptation, selon le sens qui répond à notre intention, est une manière de transférer les romans et les pièces théâtrales de leur forme écrite à une autre modalité qui se base sur le visuel par le biais des techniques et des outils spécifiques. C'est la mise en contact direct de ces histoires adaptées pour le public.

Dans cette optique, s'inscrit l'adaptation des textes littéraires au cinéma, au point où sa prononciation engendre automatiquement, chez les critiques et les spécialistes en la matière, l'utilisation adjectivale dérivée du cinématographe comme expression qualificative installant ce choix en coordination avec cet art : **l'adaptation cinématographique**. Nous pouvons encore comparer ce mécanisme à un maillon reliant deux types fortement distinctifs par leurs formes et leurs fonds.

⁴³ Michel SERCEAU, *Op.Cit.*, p.13.

⁴⁴ Cité par Nassima, BENABBAS, *Adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire « Mon Colonel » de Fancis Zamponi*, mémoire de Magistère en sciences des Textes Littéraires, soutenu publiquement en juin 2010, Université de Batna, p.14.

Des lors, ce concept a été cependant, « *en même temps que la pratique factuelle qu'il désignait déjà, discuté voire franchement rejeté [...] et ne sera vraiment accepté qu'au moment où le cinéma, s'éloignant de la littérature dite populaire, commencera s'emparer de la littérature dite savante* »⁴⁵.

II. 2. L'Adaptation cinématographique et la problématique de la traduction terminologique en arabe

Depuis des années, le fait de l'**adaptation cinématographique** est baptisé, dans les travaux de critiques arabes, comme étant une discipline artistique autonome, en lui accordant comme équivalence la désignation de « *al'iktibas acinéma'i* » الاقتباس السينمائي. Cette dernière se traduit phonétiquement comme suit [al'qtybas asynyma'i]⁴⁶ et duquelle nous ciblons le premier terme : « *al'iktibas* » [al'qtybas].

La définition linguistique de « *al'iktibas* » [al'qtybas] nous montre que son origine vient du terme « *qabasa* », et qui désigne un des caractères du feu. De ce sene nous avons « *alqabas* » qui signifie une torche, un brandon ou un tison, c'est-à-dire une partie de ce feu ; ces types de feu peuvent être prêtés à une autre personne, d'un voisin par exemple. C'est pourquoi, nous avons la naissance du verbe « *qabasa* » qui indique « *emprunter de quelqu'un du feu, ou " iqtabasa " de quelqu'un un certain savoir, qui signifie " s'inspirer de lui" »*⁴⁷.

Alors, de point de vue terminologique, « *al'iktibas* » [al'qtybas], c'est le fait d'imiter dans un discours, soit poétique ou prosodique, quelques expressions du livre Saint : *Le Coran* ; ou des paroles du Prophète⁴⁸ (El- Hadith), sinon, *il ne se considère plus comme imitation*⁴⁹. Et pour plus de certitude, nous avons consulté presque toutes les références

⁴⁵ Michel SERCEAU, *Op. Cit.*, p.13.

⁴⁶ Selon la transcription phonétique des sons arabes cités dans le *Dictionnaire L arousse Assabil –Alwassit, arabe-français*, Beyrouth, Liban, 2000, p.30.

⁴⁷ Dictionnaires en ligne <http://www.almaany.com>. Consulté le 15/03/2017 à 16 :52.

⁴⁸ que le salut soit sur lui.

⁴⁹ D'après les informations données en ligne www.alsadaqa.com. Consulté le 21/03/2017 à 22 :31

fiables pour la recherche scientifiques en ligne, ils nous confirment toujours la même définition.

De cette lecture sémantique de l'interprétation arabophone de l'expression *Adaptation cinématographique*, nous remarquons qu'il n'y a plus d'analogie entre le mot *Adaptation* et le terme employé comme dans sa traduction arabe « al'iktibas », parce que ce dernier exprime le fait de citation ou d'imitation dans le même type de discours qu'est l'écrit sous ses deux formes poétique et prosodique. Tandis que l'adaptation en français exprime la transposition d'un langage vers un autre type de langage : de l'écrit vers l'image. C'est pourquoi nous opterons vers la traduction du terme en français.

La traduction du verbe « alqabas », en langue française, nous offre plusieurs interprétations verbale : donner/ prendre du feu, recevoir / tirer une leçon, ou emprunter/ prendre (un exemple). De ce fait, le verbe « Adapter » n'est plus considéré comme traduction du verbe arabe « qabasa », alors que son nom « al'iktibas » [al'qtybas] est interprété en français comme citation, emprunt et en troisième position et force d'emploi dans le domaine artistique, nous avons « adaptation ».

En s'accrochant au fait du transfert de l'écrit vers l'image, ou le contraire ; nous constatons que l'interprétation arabe de cette expression « *Adaptation cinématographique* » peut avoir d'autres significations qui fonctionnent analogiquement avec la sémantique originelle avec le mot dans sa version française.

Selon le dictionnaire « معجم المصطلحات السينمائية »⁵⁰, le terme « Adaptation » est traduit par ces trois termes : « taqawf » [taqawf] التكيّف, « takayif » [taqayif] التكييف, et « al'iktibas » [al'qtybas] . Ils sont considérés comme équivalents. Ce premier mot est également donné dans le dictionnaire de traduction en ligne. Ces deux mots à savoir

⁵⁰ ماري - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري، ص3 [PDF]

« taqawf » [ˈtaqawf] التكيّف, et « takayif » [ˈtaqayif] التكيف sont dérivés du même verbe qui est « kayafa » et qui signifie :

كَيْفَ الشَّيْءِ : أَحَدَتْ تَغْيِيرًا فِيهِ يُؤَدِّي إِلَى انْسِجَامِهِ مَعَ شَيْءٍ أُخْرَى لَا يَتَبَدَّلُ :
- تكيف الحياة وفقًا للبيئة - تكيف قصة السينما.⁵¹

Adapter quelque chose : effectuer sur lui un changement, qui conduit à son harmonisation avec quelque chose d'autre qui ne se change pas : adaptation de la vie selon l'environnement- adaptation d'un conte au cinéma⁵².

Cet aspect du changement nous le trouvons dans la définition du verbe en français dans le dictionnaire Hachette : « *Adaptation : modification de style, du contenu d'une œuvre littéraire ; transposition à la scène ou à l'écran* »⁵³.

Nous constatons, assurément, que ce terme « takayif » [ˈtaqayif] التكيف offre pleinement et analogiquement le même sens du terme « Adapter » en français. Il désigne le fait d'adéquation entre deux formes d'expressions différentes. C'est un terme large de point de vue sémantique, duquel s'étale presque toutes les dérivations et les variations notamment celle indiquant l'interprétation biologique que l'on a déjà découverte avec la présentation du mot « *Adaptation* ».

Cependant, la désignation arabe « takayif » [ˈtaqayif], selon l'angle terminologique attaché à la traduction comme discipline autonome, nous transmet une autre vérité sémiologique, celle employée dans les Mass-Médias. Comme le confirme⁵⁴ رمضان حمدان dans sa thèse de doctorat :

⁵¹ Dictionnaire en ligne <http://www.almaany.com> consulté le 15/03/2017.

⁵² Traduction libre

⁵³ رمضان حمدان صديق، التكيف الإبداعي في الترجمة السمعية البصرية، فيلم الهدية الأخيرة - دراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه في الترجمة، جامعة وهران، 2016، ص 69.

⁵⁴ رمضان حمدان صديق، نفسه، ص 70.

« يقصد بالتكليف في إطار الدراسات الترجمة ذلك الفعل الترجمي التواصلي الذي يمكن اعتباره مرادفا لمصطلح ترجمة " *Synonyme de traduction* " علي حد تعبير جورج باستن بحيث أن التواصل هو إنتاج وتفسير للدلالات المعنوية لهذا فإن التكليف هو قبل كل شيء فعل تواصلي يستلزم الذكاء " *acte d'intelligence* " الذي بدوره يعتمد علي الحدس والفهم والتصور والتعبير و الإرادة والإبداع (...). هو عبارة عن عمليات واستراتيجيات يتخذها المترجم أثناء تعامله مع المواد السمعية البصرية »⁵⁵

Il est prévu que l'adaptation , dans le cadre des études de traduction , c' est cet acte traductionnel et communicationnel qui peut être considéré comme synonyme du terme traduction selon la vision de George BASTEN , de sorte que la communication est la production et l'interprétation des signes moraux pour cela l'adaptation est, avant tout , un acte de communication exige de l'intelligence qui, à son tour, dépend de l'intuition, la compréhension, la perception, l'expression , la volonté et la créativité. [...]. Il s'agit des opérations et stratégies prises par le traducteur lors de son traitement des matières audiovisuelles.⁵⁶

Ces propos nous expliquent pleinement que ce terme porte deux significations distinctes : l'une s'accorde au fait cinématographique, et l'autre inspirée de la traduction expérimentée dans le domaine des Mass-médias, et nous mettent autant devant une autre réalité celle de la multiplication de l'interprétation sémantique du terme « Adaptation », dans les deux langues : l'arabe ou le français

De cette lecture interprétative de ce terme en langue arabe, nous constatons que « ' takayif » ['taqayif] est beaucoup plus adéquat avec le sens proprement visé en langue française .

Mais de toutes ces variétés interprétatives du terme « Adaptation » en langue arabe, soit il porte une conformité avec « ' takayif » ['taqayif], soit il est analogique avec « al'iktibas » [al'qtybas], nous en déduisons que l'adaptation est avant tout , dans les deux langues et dans notre présent contexte, une opération très complexe qui nécessite une importante étude approfondie tout en essayant de lui établir une autonomie dans les travaux scientifiques.

⁵⁵ رمضاني حمدان صديق, نفسه. ص 70.

⁵⁶ Traduction libre.

III. Les types de l'adaptation cinématographique

Avec toutes ces connotations, un grand débat se cristallisera autour de 1950, par de nombreux penseurs mettant en œuvre cette trilogie : adaptation / transposition / traduction, parmi lesquels nous citons : Jacques FEYDER, André BAZIN, Etienne FUZELLIER et d'autres. Leur seul souci est de restituer théoriquement une typologie classificatrice de l'adaptation cinématographique

À cet égard, nous suggérons la volonté de FUZELLIER⁵⁷ qui consiste à systématiser les modèles de l'adaptation en deux types distinctifs :

* L'adaptation passive. Le souci de fidélité en est le trait dominant. On y « reproduit l'équilibre et les centres d'intérêts de l'original », mais On ne se préoccupe que de la transcription de langage à langage.

* La transposition, déplacement d'intérêt. Compte tenu du genre auquel on veut aboutir, le roman original est une matière où l'on choisit que l'on remodèle.⁵⁸

C'est bien évident que nous parlons de deux types simplement distincts par le fait que l'une se consacre au respect total du texte source, par contre l'autre tente de remanier le roman originel. Cependant, en 1958, nous trouvons une autre lecture de la répartition typologique pour le cinématographe. Celle-ci est réalisée par Claude GAUTEUR⁵⁹ qui s'inspire de la proposition classificatrice de son précurseur A. BAZIN⁶⁰, il différencie entre :

⁵⁷ Etienne FUZELLIER était un enseignant, critique cinématographique, scénariste pour la radio et la télévision et dramaturge français. Agrégé de lettres, ancien élève de l'ENS. Il a été professeur de lettres, professeur de langue et littérature provençales à la faculté d'Aix-Marseille. Professeur à l'IDHEC, en ligne : www.babelio.com/auteur/. Consulté le 6/06/2018 à 22h30.

⁵⁸ Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, ed : CÉFAL, Liège Belgique, 1999, p. 7.

⁵⁹ Claude GAUTEUR est un écrivain et un historien du cinéma. Il a été successivement journaliste au Film français, et directeur de collections cinéma. En ligne : www.babelio.com/auteur/. Consulté le 06/06/2018 à 22h40h.

⁶⁰ André BAZIN est un co-fondateur en 1951 des *Cahiers du cinéma*, c'est un critique et théoricien, a profondément marqué la réflexion sur le cinéma de l'après-guerre. En ligne : www.universalis.fr/encyclopedie/. Consulté le 7/06/2018 à 09h30.

- **L'adaptation**, qui respecte l'esprit du livre mais cherche **les équivalences** que nécessite la dramaturgie du cinéma ou l'efficacité plus directe de l'image. Le film ainsi réalisé tend à «se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage,
- **l'adaptation libre** où l'original n'est plus qu'une « source d'inspiration », la fidélité « une affinité de tempérament ». Le film ne prétend plus se substituer au roman ; il « se propose d'exister à côté »,
- **L' « être esthétique nouveau »**, produit ni d'une traduction fidèle ni d'une inspiration libre, mais d'une « dialectique de la fidélité et de la création » qui « se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature ». [...] (Et) un quatrième modèle formulé « **welleso - viscontienne**⁶¹ », selon laquelle le film, non content de respecter l'œuvre littéraire, de l'adapter librement, est œuvre personnelle, œuvre d'auteur (ce dernier développement sa propre thématique et non pas celle de l'adapté)⁶²

Ces propos nous offrent une variation de catégorisation de notre sujet de l'adaptation. GAUTEUR essaie, de sa part, de répartir mieux ses types tout en se basant sur l'enrichissement par des sous- catégories. De la fidélité et l'infidélité thématique du romanesque, il a réussi de nous créer une classification quadruplée qui vacille entre le respect et le non-respect de l'esprit du texte littéraire, jusqu' à notre arrivée au dernier type d'une appellation néologiste. Ce modèle d'adaptation sort complètement du cadre thématique de l'œuvre source, mais il a réussi cependant une création d'une œuvre personnelle propre au réalisateur ou au cinéaste.

Dans ce même contexte, nous trouvons une réflexion pertinente d'actualité celle de Soumeya MERAD⁶³. Cette dernière s'inspire d'Alain GARCIA et de sa distinction de trois formes d'adaptation : *l'adaptation (illustration / amplification) et l'adaptation libre (digression/ commentaire) et la transposition (analogie / commentaire)* pour parler de sa critique empruntée purement du stade littéraire. Celle-ci considère l'intertextualité comme

⁶¹ Adjectif relative à l'œuvre du cinéaste et metteur en scène **Luchino Visconti**, en ligne sur <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/>. Consulté le 29/10/2018 à 13h00.

⁶² Michel SERCEAU, *Op. Cit.* p. 18.

⁶³ Soumeya MERAD , « Littérature et cinéma : L'adaptation une autre figure de l'intertextualité » , *Revue Sciences Humaines*, n°48, Décembre 2017, Vol B, pp571-581.

une variation du fait de l'adaptation. Pour qu'elle nous dévoile cette critique, MERAD nous décrit les types de l'adaptation et les explicite dans le tableau ci-dessous :

L'adaptation	L'illustration(-)	Film souvent inférieur, parfois égal, pour ainsi dire jamais supérieur au roman. (de - à =)
	L'amplification (=)	Très souvent identique, parfois différente.
L'adaptation libre	La digression(-)	Film inférieur, égal ou supérieur au roman.(de - à + en passant par =)
	Le commentaire(+)	Presque toujours identique. Très rarement différente
La transposition	L'analogie(=)	Film souvent supérieur, parfois égal, pour ainsi dire jamais inférieur au roman. (de = à +)
	Le commentaire(+)	Très souvent identique, parfois différente.

Figure N° 2 : Variations de l'adaptation cinématographique⁶⁴

⁶⁴ Soumeya MERAD, *Op. Cit.* p. 577.

De cette grille, la critique tente de démontrer comment la notion d'intertextualité se perçoit entre le roman et film. Pour cette raison, elle invoque le mot *passerelle* (*s*) et explique extrêmement sa réflexion en affirmant que :

Il est vrai que le cinéma utilise les effets sonores mais avant d'arriver à ce niveau de l'adaptation, il faut d'abord pour les chercheurs du cinéma puissent franchir la première passerelle qui est la réécriture : créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, modifier, à faire une réincarnation de l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique dite identique ou plus exactement ressemblante. Partons de point de vue textuel, autrement dit si le film est pris dans sa dimension textuelle (scénario), ce dernier entretient avec le texte littéraire des relations apparentes, telles que l'inter culturalité mais aussi des relations d'intertextualité qui relie les deux récits : respectivement : littéraire et cinématographique. Afin d'arriver à ce point culminant de la création cinématographique l'objet texte passe d'abord par une lecture, interprétation pour aboutir à une scénarisation. C'est à ce moment que le rôle premier dans la mise en place du processus de l'intertextualité est attribué au scénariste. Ce dernier se propose de créer un texte cinématographique à partir d'un texte littéraire. Un texte obéissant à d'autres règles, dans un autre langage d'où notre expression asymétrique au début de cet article. Cette distinction est très importante car elle s'est imposée, non sans raison d'ailleurs, à partir de considérations relatives au processus de mise en forme du film.⁶⁵

De ce qui précède, nous aboutissons très pertinemment au résultat que le film est une réécriture du texte littéraire source, à un texte scénarisé après avoir subi des changements proprement structuraux. Ces modifications s'attachent au processus d'adaptation. Cette nouvelle forme proprement cinématographique assure l'existence et la coexistence de *deux systèmes de signes différents*. De ce fait, l'intertextualité se positionne entre le film et le roman au niveau des corrélations structurales (syntaxique et sémantique) : entre le roman (hypotexte) et le film (l'hypertexte). Mais tout en garantissant l'ultime condition que les deux types textuels, ceux du roman et du scénario préservent leur autonomie.

Après cette distinction, nous arrivons, finalement, à admettre que l'adaptation cinématographique est une forme, une variété ou une nouvelle tendance de l'intertextualité.

⁶⁵ Soumeya MERAD, *Op.Cit.*, p. 578.

En effet, nous reconnaissons que cette lecture analytique nous a pu dévoiler l'existence d'une parité corrélative entre l'adaptation cinématographique et l'intertextualité.

En somme, la classification typologique de l'adaptation cinématographique se voit multiple et varié selon la conviction de chaque penseur. En effet, les innombrables types découverts, à travers notre quête, justifient la fluidité de cet acte dit l'adaptation au cinéma suivant la mise des données théoriques en leur faveur. À notre avis, l'adaptation est atteignable de deux figures différentes, mais qui se réfèrent toujours à la même source (le texte littéraire). C'est-à-dire que le film, en tant qu'une création artistique, est le fruit d'un processus de transposition de l'écrit vers l'écran tout en adoptant l'une de ces deux types soit une :

- **Adaptation fidèle** (ou passive) : considérer comme une illustration car elle procède à une inféodation de l'œuvre littéraire. C'est une reproduction de l'œuvre initiale en « *garantissant l'enchaînement des péripéties, les aspects figuratifs et scéniques au détriment des développements dits " littéraires "*. À titre d'exemple les feuilletons de Maurice CAZENEUVE, *Les Illusions Perdues* ». ⁶⁶
- **Adaptation infidèle** : qui varie en fonction de l'**amplification** de texte source par de nouvelle scène. Dans ce contexte, nous citons, à titre d'exemple, l'adaptation de Jean RENOIR de la nouvelle *Une Partie de campagne*⁶⁷ de son auteur Guy de MAUPASSANT, libérée de son contenu textuelle (adaptation libre).

En définitive, de cette première séquence conçue comme préalable, de ce travail de recherche, nous avons mis le point sur le cinématographe en tant notion portant d'innombrables définitions comme appellation des appareils techniques pour l'enregistrement des mouvements des images et des photographies en mouvement, pour arriver enfin à parler d'une conception courante beaucoup plus commerciale qui offre le

⁶⁶ Cité par Nassima BENABBAS, *Op.Cit.*

⁶⁷ Nouvelle publiée pour la première fois en 1881.

sens d'une industrie du cinéma, où nous trouvons la vision définitoire de Robert BRESSON. Ce dernier voit que le cinéma « *n'est qu'un véhicule pour des acteurs professionnels jouant la comédie selon les normes théâtrales en vigueur* »⁶⁸

Par surcroît à l'identification du cinématographe, nous avons ciblé ainsi le terme de l'adaptation avec toutes ces connotations multilingues. Son omniprésence, coordonnée avec le septième art et ancrée dans l'expression « **l'adaptation cinématographique** », nous a assistés à sa contextualisation terminologique comme un processus de transposition des textes littéraires en scénarios, puis en films. Par conséquent, une dernière réflexion nous a été nécessairement imposée portant sur la présentation classificatrice de ses types ou variations basée sur l'évaluation du degré de (in)fidélité.

À présent, nous nous penchons vers le premier chapitre de cette recherche. Il porte comme étiquette « *l'Autobiographie romanesque de Marcel Pagnol, première présence de La Gloire de Mon Père*. Cette séquence ciblera le premier corpus de notre analyse qui est le roman, et à partir duquel se cristallisera l'initiale thématique de notre analyse : l'autobiographie dans le texte littéraire.

⁶⁸ Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, ed : Armand Colin, 2^{ème} édition, Paris, 2008, p. 46.

Deuxième chapitre

**l'Autobiographie romanesque
de Marcel Pagnol,
première présence
de *La Gloire de Mon Père***





Dans ces souvenirs, je ne dirai de moi ni mal ni bien; ce n'est pas de moi que je parle, mais de l'enfant que je ne suis plus. C'est un petit personnage que j'ai connu et qui s'est fondu dans l'air du temps

Marcel PAGNOL⁶⁹

Dans l'ultime but de bien transmettre une vision, une idéologie, une création ou d'embellir soi-même, l'auteur s'apparaît comme le *Démiurge*⁷⁰ de son texte et le premier défenseur de son choix, tout particulièrement dans le domaine littéraire. Cette disposition s'attache au choix de la thématique, du genre, du style ou pareillement de la langue elle-même de l'écriture.

Dans la perspective de notre de recherche, nous mettrons le point sur le premier élément d'étude qui est le texte littéraire. C'est le cas du premier roman de la *Trilogie Marseillaise* : *La Gloire de Mon Père* de son auteur Marcel Pagnol.

En premier lieu, nous présenterons cet auteur et ses écrits, en particulier l'ouvrage choisi comme corpus. De plus, nous infléchirons vers l'étude analytique de ce roman de point de vue thématique. Au final, nous nous intéresserons au genre dominant dit *l'Autobiographie*, et nous le ciblerons selon la présence de l'auteur-narrateur dans ce texte.

⁶⁹ Marcel PAGNOL, Extrait de l'avant-propos, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Éditions Pastrolly, 1973, p.13.

⁷⁰ Démiurge : nom masculin dérivé de grec du terme *démiourgos* qui veut dire artisan. Selon le dictionnaire en ligne www.larousse.fr/dictionnaires/francais, c'est un nom donné par les platoniciens au dieu qui crée le monde, constitue les êtres. (C'est un être identique et/ou complémentaire à l'être que les platoniciens appellent l'esprit.). Et dans l'usage littéraire, ce terme désigne la personne qui crée quelque chose d'important, et plus particulièrement, il est accordé aux écrivains en tant que créateur de leurs œuvres.

I. Marcel PAGNOL : l'Académiste français aux multi- talents

Dans un premier temps, il nous paraît important de présenter Marcel PAGNOL puisqu'il s'agit de l'auteur de l'ouvrage. Notre lecture de sa biographie nous a surpris, en découvrant chez cet écrivain l'image d'une personne féérique douée de nombreuses vocations qui s'étalent au-delà de *l'homme de Lettre*. C'est un écrivain romancier, poète, acteur, cinéastes, réalisateur, producteur, et encore inventeur de machine. Dans ce contexte, nous parlons de :

La « Topazette », la voiture inventée par Marcel, eut une carrière de courte durée, puisqu'elle dépassa à peine la porte des studios marseillais, Il inventa aussi des pompes à eau, toutes sortes de machines, dont il faisait maquettes et prototypes dans l'atelier qu'il avait dans chacune de ses demeures.⁷¹

Par ailleurs, de toutes ces figures accordées à cet homme symbolique de la région sudiste de la France, que nous venons découvrir à travers l'ensemble des ouvrages, notamment la page électronique officielle dédiée uniquement à l'académiste français PAGNOL, nous dévoilons également le secret du génie Marcel PAGNOL, qui était, plus qu'un écrivain et un scientifique, autant un sportif renommé, un champion de bilboquet⁷².

I.I. Marcel PAGNOL : naissance d'un écrivain

Le petit Marcel voit le jour à Aubagne, un petit village de Marseille le 28 février 1895⁷³ de Joseph Pagnol et Augustine LANSOT. Nous remarquons que le destin de cet enfant soit attaché, dès son accouchement, avec celui du cinéma, car sa naissance coïncide hasardement avec les premières tentatives de la projection cinématographe réalisée par les *Frères Lumières*. L'auteur lui-même le confirme en disant : « *Le cinéma et moi sommes nés le même jour, au même endroit...* »⁷⁴.

⁷¹ Marcel Pagnol, *Biographie*, en ligne www.marcel-pagnol.com consulté le 09/07/2016.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Marcel Pagnol, comme les autres enfants de la région méridionale a grandi au sein de ce village splendide naturellement parfumé d'herbes provençales auquel il était toujours attaché et solidaire. Ce lieu et cette nature ont été toujours sa source d'inspiration. Il parle fréquemment de son enfance campagnarde alors qu'à l'âge de cinq ans était déjà installé à la banlieue de Marseille. Ce que nous le confirme BENS⁷⁵ :

Marcel PAGNOL a connu deux enfances parallèles – doubles richesses, donc : l'une citadine, l'autre campagnarde, chacune apportant son lot d'apprentissages et d'éblouissements. Au fond, Marcel PAGNOL, nous a très peu parlé de son enfance citadine (de son adolescence, oui), un peu comme si elle allait de soi. Reste à la deviner

Le jeune garçon acquiert une éducation traditionnelle. Il était l'élève de son père l'instituteur, et un bon apprenant des conseils de sa mère qui ne tardera pas et meurt très tôt en juin 1910.

Passionné prématurément de l'écriture inspirée de ces lectures des grandes chefs-œuvres classiques, « il fonde à 19 ans la revue littéraire "*Fortunio*" où sont publiés notamment des critiques théâtrales et lyriques ainsi qu'un roman feuilleton intitulé "*Pirouettes*". »⁷⁶

Notre auteur, après avoir eu le baccalauréat en 1913, franchit le domaine du travail par la porte de l'enseignement, en 1916. Il occupe le poste d'un enseignant d'anglais « à *Digne, Pamier, Tarascon puis un répétiteur au lycée Condorcet à Paris en 1922. Durant ses temps libres, il écrit des pièces en vers, des drames antiques* »⁷⁷.

Déjà installé à Paris, la verve d'écriture s'affleure et PAGNOL commence vraiment à s'introduire dans le monde littéraire. Il fréquente les anciens amis retrouvés dans cette ville angélique, et qui sont devenus à leur tour des écrivains, nous citons : Paul NIVOIX⁷⁸ avec

⁷⁵ Jacques BENS, *Pagnol*, Éditions du Seuil, Paris, mars 1994, p. 23.

⁷⁶ Marcel PAGNOL, *Biographie*, *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Paul NIVOIX est un auteur dramatique, réalisateur et scénariste, auteur de films. Prénoms complets : Paul Eugène. Informations en ligne www.data.bnf.fr le 14/07/2017 à 15 : 43

lequel il collabore, et publient ensemble *Les Marchands de gloire*⁷⁹ en 1924, Marcel ACHARD⁸⁰, Henri JEANSAN⁸¹, et Joseph KESSEL⁸².

Dès lors, son parcours comme écrivain dramaturge prospère en 1926, au-delà de frontières, notamment avec la publication de la nouvelle pièce intitulée "*Jazz*", et qui est jouée au théâtre de Monte-Carlo. Elle marque le point du lancement de sa carrière glorifiant partagé avec un public exalté. Viendront par la suite trois pièces des plus grands succès du théâtre français *Topaze* en 1928, *Marius* en 1929, *Fanny. Ce qui allait faire de lui le maître du « théâtre filmé »*⁸³. Ce succès lui permet d'être l'une des célébrités françaises de grande notoriété : soit comme écrivain, soit comme homme de cinéma. Par conséquent, il occupe, après élection, le fauteuil 25 de *l'Académie Française*, le 27 mars 1946.

En revanche, l'écriture romanesque chez Marcel PAGNOL ne s'entreprind effectivement qu'à partir son éloignement du cinéma et du théâtre, près de 1956. Il rédige ses premiers écrits romanesques en caractère autobiographique assemblés dans son œuvre *Souvenirs d'enfance*, avec particulièrement *La Gloire de mon père*⁸⁴ et *Le Château de ma mère*⁸⁵.

⁷⁹ C'est une pièce théâtrale

⁸⁰ Marcel ACHARD est un écrivain français, à la fois auteur de comédie légère et de pièce de boulevard, acteur, auteur dramatique et homme de cinéma, né le 5 juillet 1899 à Sainte-Foy-lès-Lyon dans le département du Rhône et mort le 4 septembre 1974 à Paris, élu à *l'Académie Française* en 1959 au fauteuil 21. En ligne sur www.academie-francaise.fr consulté le 14/07/2017 à 16: 24

⁸¹ Henri JEANSAN est un écrivain, journaliste et scénariste français. En ligne : <https://www.babelio.com> . Consulté le 14/07/2017 à 19: 15.

⁸² Joseph KESSEL est un auteur, scénariste, et dialoguiste français, né le 10 février 1898 à Clara en Argentine et décède le 23 juillet 1979 , élu à *l'Académie Française* en 1962 au fauteuil 27. En ligne sur www.academie-francaise.fr consulté le 14/07/2017 à 19 :37.

⁸³ *Marcel PAGNOL, Biographie, Op. Cit.*

⁸⁴ Ce roman représente le premier tome de l'œuvre complète *Souvenirs d'enfance* paru en 1957.

⁸⁵ Ce deuxième ouvrage est le deuxième tome de l'œuvre complète *Souvenirs d'enfance* publié en 1957

I.2. Marcel PAGNOL : un savoureux⁸⁶ du septième art

Déjà cité, Pagnol annonce dans plusieurs occasions qu'il était né avec le cinéma, pour lequel partage un amour éminent. Lors d'une interview diffusée à la chaîne publique française télévisée à l'O.R.T.F.⁸⁷ le 12 novembre 1965, il parle de cette relation⁸⁸ :

Journaliste

Dites-moi, vous avez des liens très étroits avec le cinéma ?

Marcel Pagnol

Oui, j'ai exactement le même âge que le cinéma, je suis né le 28 février 1895. Et il y a quelques années, hélas, j'allais avoir 40 ans et Louis Lumière que je connaissais bien, et qui habitait Bandol, me télégraphie : venez fêter 40ème anniversaire. Je me dis quand même, comme il est gentil de m'inviter à mon anniversaire comme ça, c'est merveilleux. J'ai pris ma voiture, je suis arrivé à la villa Lumen à Bandol. Et en arrivant, je trouve une quinzaine de personnes, et il y avait Léon Gaumont, on me présente à Léon Gaumont. Je n'y comprenais rien et heureusement, je n'ai pas parlé, je les ai laissés parler. Et j'ai vu que c'était le quarantième anniversaire de la première projection publique de cinéma, qui avait eu lieu à La Ciotat, où se trouvait ma mère. Et ma mère est partie le 28 février au matin pour rentrer à Aubagne. Elle voulait mettre son enfant au monde à la maison. Et pendant ce temps, Louis Lumière chargeait la première bobine de film. »⁸⁹

Incontestablement, PAGNOL commence à écrire dès son jeune âge, mais la vraie réputation et célébrité n'étaient vécus qu'à l'adoption du cinéma comme moyen d'expression artistique. Au point d'être nommé *le Maître du Théâtre Filmé*. Et de même, cet art vit avec lui les meilleurs moments du succès et de gloire particulièrement avec l'apparition du Cinéma sonore et parlant en XXe siècle.⁹⁰ Comme le confirme BENS, le cinéma a soutenu la propagation de ces œuvres :

⁸⁶Savoureux : subst. masc., hapax. Celui qui est capable de savourer (supra B). Le savant avait retrouvé (...) ses trente ans, qui sonnent le plein de la compréhension, de la sensation et du goût, chez les compréhensifs, les sensitifs et les savoureux (L. DAUDET, *Am. songe*, 1920, p. 188). Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales Français. En ligne sur <http://www.cnrtl.fr/definition/> consulté le 15/07/2017 à 09 :15.

⁸⁷L'Office de radiodiffusion-télévision française.

⁸⁸ Extrait de la transcription de l'interview télévisée, en ligne <https://fresques.ina.fr/sudorama/videos/liste?search=interview%20avec%20Marcel%20Pagnol&fiche-media=00000000403>. Consulté le 15/07/2017 à 11 :06

⁸⁹ Voir l'intégralité de la transcription de l'interview dans *Annexes* p.314.

⁹⁰ Voir Chapitre I p. 24.

Représentant un cas tout à fait particulier dans le panorama littéraire de XXe siècle, Marcel Pagnol est d'abord le prototype de l'auteur dramatique moderne, auquel le cinéma a donné un nouveau moyen d'expression : ses œuvres ont ainsi connu un retentissement très vaste et très rapide⁹¹

Son premier pas était au printemps 1930, quand il « découvre à Londres, sur les conseils de Pierre Blanchard, le premier long métrage entièrement sonore, le film musical américain, *Broadway Melody* d'Harry Beaumont. Bouleversé par cette nouvelle invention »⁹². Marcel Pagnol manifeste son intérêt et écrit son article « *L'immense valeur artistique et commerciale du nouveau moyen d'expression* », dans le quotidien *Le Journal* le 17 mai 1930. Et dans lequel il parle de ce développement technique et prévoit son rendement sur *les nouvelles potentialités qu'offre le cinéma parlant*. Pagnol y exprime son éloge en confirmant :

Nous pourrions écrire une scène chuchotée, et la faire entendre à trois mille personnes, sans changer le timbre ni la valeur du chuchotement. Voilà un domaine nouveau : celui de la tragédie ou de la psychologie qui pourra s'exprimer, sans cri et sans geste, avec une admirable simplicité et une mesure jusqu'ici inconnue. ⁹³

De toute manière, il réoriente tout l'intérêt sur le monde cinématographique. Il commence par l'apprentissage des étapes de la fabrication des films, ensuite la découverte des différentes fonctions, attachées à leur réalisation comme l'organisation des studios. Chose qui lui a permis de faire connaissance et rencontre des grands noms du cinéma américain comme Robert T. KANE⁹⁴. C'est à lui que Pagnol porte un grand sentiment de gratitude et de remerciement en confirmant : « *L'Américain me fait découvrir les studios français* »⁹⁵

⁹¹Jacques BENS, « PAGNOL MARCEL - (1895-1974) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr>. Consulté le 15/07/ 2017 à 11 : 11

⁹²Hervé PICHARD, « *Marius* », *Les Débuts de Marcel Pagnol Au Cinéma*, en ligne sur <http://www.cinematheque.fr>, consulté le 15/07/2017 à 14 :19

⁹³ Marcel PAGNOL, cité par Hervé PICHARD, *Ibid.*

⁹⁴ Robert T. Kane : (1886 - 1957) Producteur et réalisateur américain, il est le directeur des studios Paramount à Paris dès 1930, et qui devient par la suite l'un des amis proches de l'écrivain PAGNOL.

⁹⁵Adopté comme intitulé d'article par Marie-Aude, BONNIEL, en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/> consulté le 16/07/2017 à 16: 02.

Enfin convaincu de travailler avec cet ami américain, Marcel Pagnol accepte d'adapter *Marius* au cinéma, selon ses conditions en tant qu'auteur, et exige d'être superviseur de la production française, comme il « *autorise en contrepartie une version allemande et une version suédoise*⁹⁶ ». Ce travail filmique est confié à un réalisateur expérimenté, Alexander KORDA qui, à son tour, quitte Hollywood et s'installe à Paris.

Cette comédie vit un colossal succès public, ce qui encourage Marcel PAGNOL à *développer d'autres projets en s'impliquant de plus en plus et entreprend l'écriture de Fanny*.⁹⁷ Influencé par cette réussite phénoménale, l'auteur s'infiltré dans le monde mystérieux du cinéma, notamment par la création des studios autonome, dans ce contexte PICHARD nous explique :

Marcel PAGNOL décide alors de créer sa société de production et d'abandonner le théâtre. Une page se tourne, il fonde ses propres studios à Marseille et un magazine « Les Cahiers du Film » afin de diffuser sa conception de l'art cinématographique : Le dialogue doit primer sur l'image. Par ce biais, il instaure la suprématie de l'auteur sur le réalisateur. Ceci peut paraître anodin de nos jours, mais, dans les années trente, les théories du septième art étaient directement issue du cinéma muet et le réalisateur était tout puissant.⁹⁸

En marchant en droite ligne de cette conception de la suprématie de l'auteur, Pagnol veille, en personne sur toutes ces réalisations et productions effectuées dans ses studios. Lui-même le confirme :

Je faisais tout : producteur, directeur des studios et des laboratoires, réalisateur, directeur des agences... J'habitais dans les studios. On mangeait à la cantine tous les jours. Quand on tournait, c'était une immense table : il y avait les acteurs, les techniciens, les machinistes..., je leur répétais : « Mes enfants, ne vous inquiétez pas ! Si ce n'est pas bon on refait. Cela ne coûtait pratiquement rien de refaire ; ça ne coûtait que la pellicule... ». On ne risquait rien ; on tournait, on projetait, on disait : « Non ce n'est pas bon » et on recommençait. Les machinistes assistaient aux projections, ils habitaient autour des studios ; notre cinéma était une chose familiale.⁹⁹

⁹⁶ Marcel, PAGNOL, cité par Hervé PICHARD, *Op.cit.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Marcel PAGNOL, *Biographie* en ligne, *Op.cit.*

Ayant partagé avec tous ces coopérateurs : les acteurs, les cinéastes, les machinistes, les caméramans et d'autres des efforts consentis, Marcel PAGNOL a bien exploité toute sa genèse pour donner naissance au plus de 30 travaux filmés au cinéma. Ils ont marqué son empreinte distinctive sur la page de l'Histoire¹⁰⁰, notamment sur le septième art français en XXe siècle.¹⁰¹ Comme, il nous a laissé des écrits traitants le thème du cinématographe : la revue de « *Les cahiers du film* » créée en 1933, et ses souvenirs avec cet art partagé avec les lecteurs dans son œuvre « *La Cinématurgie du cinéma* » 1933.

Après avoir été *dramaturge, romancier, cinéaste, essayiste, pamphlétaire, historien mais aussi directeur de studios, d'agences de distribution, producteur, directeur de presse*¹⁰² ; Marcel PAGNOL s'éteint à Paris le 18 avril 1974. Il nous lègue un héritage riche et très varié entre poème, pièces théâtrales, films, romans, essais, texte historique, traductions, inventions etc.

Au fil de cet aperçu biographique de Marcel PAGNOL, effectué à partir de notre quête bibliographique, nous remarquons qu'il avait un destin prestigieux au cinéma beaucoup plus qu'à la littérature. Considéré de notre part comme « Père du cinéma français » entre les années 1930-1967.

Alors, nous arrivons à la fin de cette esquisse biographique qui nous semble insuffisante, pour un tel homme. Et dans ce qui suit, nous concentrerons notre intérêt sur l'une de ses œuvres les plus connues, lue, consultée et adoptée comme support didactique dans les programmes d'enseignement du français et adaptée au cinéma ; nous parlons donc de son roman *La Gloire De Mon Père*.

¹⁰⁰ Ces films ont eu un succès mondial :

en 1939 : Meilleur film étranger pour *Regain* - New-York Critic's Circle Awards

en 1949 : Meilleur film étranger pour *La femme du boulanger* - New-York Critic's Circle Awards.

en 1950 : Meilleur film étranger pour *Jofroi*- New-York Critic's Circle Awards.

¹⁰¹ Voir la filmographie dans *Annexes* p. 315.

¹⁰² Marcel PAGNOL, *Biographie* en ligne, *Op. Cit.*

II. « *La Gloire de Mon père* », le regard du texte dans son ensemble

À ce moment de notre étude, nous focalisons notre réflexion sur le premier volet de notre corpus qui est le roman de Marcel PAGNOL. Il est cité en intitulé supra. Cet écrit représente le premier tome de la *Trilogie autobiographique* de l'auteur. Cette triptyque est connue sous l'étiquette de « *Souvenirs d'enfance* » et qui regroupe deux autres tomes romanesques intitulés successivement : « *Le Château de ma mère* » 1957, et « *Le Temps des secrets* » 1959. Ces trois écrits ont été publiés à Monte-Carlo, aux éditions Pastorelly.¹⁰³ On doit signaler que les deux tomes sont publiés conjointement

Les circonstances de la naissance de cette œuvre reviennent, en premier lieu à l'échec relatif des deux pièces *Judas* 1955 puis celui de *Fabien* 1956. Une deuxième occasion très singulière qu'il doit de réintégrer à la prose :

À force de charmer son auditoire en narrant les anecdotes de son enfance, Pagnol suscita chez Hélène Lazareff, alors rédactrice en chef d'*Elle*, le désir de faire partager aux lecteurs du magazine les souvenirs de Pagnol. Celui-ci se serait alors engagé à le faire, un peu à la légère, puisque, quand un coursier vint en chercher des extraits, Pagnol n'avait encore rien écrit. C'est ainsi, qu'à la hâte, il rédigea quelques pages de *La Gloire de mon Père*. Le succès populaire de la trilogie des *Souvenirs d'enfance* encouragea Pagnol à persévérer dans la carrière de romancier. Fait rarissime dans l'histoire de la littérature¹⁰⁴

C'est donc dans le magazine « Elle » que les liminaires lignes de notre texte support *La Gloire de mon Père* publiées, exactement dans le numéro 571, du 3 décembre 1956, en page 40. Ces premières pages, destinées principalement aux lectrices de cette revue, formeront, par la suite l'œuvre suprême de PAGNOL. Celle qui, infiniment plus que sa *Trilogie Marseillaise*¹⁰⁵ ou tous ses films, le rendrait célèbre et adulé, non seulement en

¹⁰³ Marcel PAGNOL, *Biographie* en ligne, *Op. Cit.*

¹⁰⁴ *Tout sur Pagnol*, en ligne sur <http://www.lexpress.fr>. Consulté le 16/07/2016 à 19 :14

¹⁰⁵ *La Trilogie marseillaise* est la dénomination générique attribuée aux trois pièces de théâtre de Marcel Pagnol, *Marius* 1929, *Fanny* 1931 et *César* 1946, ainsi qu'à leurs adaptations cinématographiques qu'il a supervisées (et dont il est également le réalisateur, pour le troisième volet).

France mais à l'échelle internationale.¹⁰⁶Ce privilège populaire de la Trilogie *de Souvenirs d'enfance* incite Pagnol à s'engager dans ces dernières années à l'écriture romanesque.

À cet ensemble s'ajoute un quatrième tome découvert quelques jours après son enterrement, nous parlons de la publication posthume de son œuvre *le Temps des Amours*, publiée en 1976 aux éditions Julliard. Ce roman se compose de dix chapitres, *comportant la suite des « Souvenirs d'Enfance » qui sont déjà des souvenirs d'adolescence, puis le début des « Pestiférés »*¹⁰⁷, *grande histoire épique inachevée*, rappelant l'évasion de certains propriétaires Marseillais vers les collines du GARLABAN lors de *La Grande Peste* de 1720.

Ainsi, pouvons-nous expliquer que l'immenses succès de ces premières traces rédigées intimement de notre auteur revient au contexte socio-historique en cette période-là:

(Un) contexte troublé des années de guerre froide ou de risque de guerre civile incite les lecteurs à se réfugier, et à se reconnaître, dans ces récits d'un autre temps. Et à vrai dire, en revenant à ses souvenirs personnels, pour embellir qu'ils soient, Pagnol évite le piège du stéréotype¹⁰⁸.

Selon ces propos, nous déduisons que cette époque était très fertile ayant favorisé la rédaction ainsi que la lecture, vu que tout le monde veut s'échapper de cette vérité amère : un continent désastreux en voie de reconstruction après une *Deuxième Guerre Mondiale*, et l'accentuation des mouvements et révolutions libératrices notamment dans les pays colonisés, et sans oublier la naissance d'une société consommatrice de point de vue économique.

II.1. *La Gloire de Mon père*, une description textuelle

Ces dernières années, tout texte, en tant que manuscrit, ne se représente nullement sous sa configuration originelle. Il s'assujettit aux éléments périphériques qui l'accompagnent. Ces accessoires textuels permettent de révéler la curiosité du public. À l'aide de ceux-ci, le lecteur aperçoit le transcrit avant même d'en faire le décryptage et pour lui, l'auteur se donne

¹⁰⁶ Inspiré de cette page <http://www.mon-marseille.fr> consulté le 19/07/2017 à 11 :15

¹⁰⁷ Marcel PAGNOL, *Biographie* en ligne, *Op. Cit*

¹⁰⁸ Marcel Pagnol : *Instituteur, fils d'instituteur, frère d'instituteurs*, en ligne sur http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marcel_Pagnol , consulté le 21/07/2017 à 17:18.

à lire. Ces indications textuelles forment l'objet de plusieurs études, entre autres celle de Gérard GENETTE ¹⁰⁹:

Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance qui est la présence des indications, fort actives autour du texte; de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de signifiants que j'appelle le paratexte : titres, sous – titres, préfaces, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde¹¹⁰.

Il est clairement expliqué ce que GENETTE désigne par l'appellation du paratexte : tout ce qui entoure le texte, n'est pas le texte lui-même.¹¹¹ Dans cette optique, notre corpus s'apparaît formellement foisonnant en ces éléments : la première de couverture, le titre, la dédicace, l'avant-propos, les illustrations, la postface, note de l'éditeur, et l'annexe. Nous tenons à préciser que notre analyse portera sur leur exposition selon l'ordre de leur présence dans ce roman, sauf le titre qui sera détaillé séparément.

Pour la présente copie du livre, étant à notre possession, est une réédition parue en 1973 par la même maison dite *Pastorelly*. Le patronage de l'éditeur se manifeste par la représentation commerciale du roman qui s'apparaît en couverture semi –luxueuse par rapport à celle publiée en 1958. À ce contexte, nous en parlons dans ces propos :

C'est à partir de 1973, dans l'édition Pastorelly qui reprend les illustrations de Dubout, dans une présentation moins luxueuse (Couverture bordeaux en simili cuir, titre manuscrit gravé en lettres d'or [...] et qu'on peut encore se procurer pour environ 15 Euros l'exemplaire, qu'on trouve, entre la fin du texte et un livret de photos « noir

¹⁰⁹Gérard GENETTE est un critique littéraire et un théoricien structuraliste ayant largement contribué au développement de la narratologie. Il a élaboré une terminologie devenue universelle pour décrire le fonctionnement d'un récit. Par ailleurs, ses travaux sur la transtextualité constituent encore aujourd'hui une référence incontournable dans le champ des études littéraires. En ligne sur ce site : <http://www.signosemio.com>, consulté le 22/07/2017 à 14:27.

¹¹⁰Cité par Christiane ACHOUR, et Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, ed : Tell, Alger, 2002, p.70.

¹¹¹ Dans *Seuils* (éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1987), Gérard Genette désigne par le terme "paratexte" ce qui entoure et prolonge le texte. Il distingue deux sortes de paratexte regroupant des discours et des pratiques hétéroclites émanant de l'auteur (paratexte auctorial) ou de l'éditeur (paratexte éditorial). Il s'agit du paratexte situé à l'intérieur du livre – le péri-texte – (le titre, les sous-titres, les intertitres, les nom de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture...) et celui situé à l'extérieur du livre – l'épi-texte – (entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes...). En ligne sur <http://www.fabula.org>. Consulté le 22/07/2017 à 15:32.

et blanc », ces fameux « petits textes », sous l'intitulé : « Préface manuscrite de Marcel Pagnol », figurant dans l'album d'enfant *La Gloire De Mon Père*.¹¹²

Comme il a été finement décrit dans la citation ci-dessus, l'écrit se voile par une couverture en simili cuir. Sa première page (le recto) offre un contact primaire aux lecteurs. Nous y trouvons le titre *La Gloire de Mon père* et le nom de l'auteur Marcel PAGNOL plantés dans un espace bien réparti entre eux deux. Ces éléments *sont gravés en forme manuscrite, reproduits en fac-similé et dorés à chaud*¹¹³.

Cette dorure en première de couverture excite pleinement les lecteurs et leur annonce, dès son regard, une certaine importance implicitement signalée et impressionnante pour l'envie d'acheter le livre. Comme, elle nous déploie une autre signification celle du statut et la célébrité de son auteur de point de vue littéraire, où nous en escomptons également la richesse économique de l'écrivain.

Un autre emploi attractif pour la lecture de ce roman, c'est le support iconique dont la présence est très remarquable. Cet élément se manifeste par des tableaux de différentes couleurs parsemées tout au long de l'ouvrage.

Ces œuvres artistiques sont réalisées par Albert DUBOUT¹¹⁴, l'un des amis d'enfance de PAGNOL. Cet artiste, de la région marseillaise, a pu nous interpréter les grands axes récités dans ce roman par des dessins colorés traduisant son style humoristique et comique. De ces représentations, deux images sont sans couleurs. Nous parlons notamment du premier tableau inséré au début à la page 7, et la dernière à la page 245.

¹¹² Note de lecture.

¹¹³ Marcel PAGNOL, *La Gloire De Mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Éditions Pastorelly, 1973, p. 8.

¹¹⁴ Albert DUBOUT (Marseille 1905-Mézy-sur-Seine, 1976) a illustré plus de 80 ouvrages dont le dernier a paru après sa mort. Il a publié 27 albums et créé 80 affiches de cinéma et de publicité. En 1948, Marcel Pagnol lui confie l'illustration de la 1ère Trilogie *Marius, Fanny, César*. C'est un énorme succès. Il est certainement l'un des artistes les plus influents de toute une génération de dessinateurs et illustrateurs. Passionné de mise en scène et d'« auto gags » photographiques, il semble vaciller entre les photos de plateaux de scènes de films de Chaplin et les féeries de Jérôme Bosch. Dubout, un vrai bourreau de travail, qui avec Daumier, est un des plus beaux fleurons de la satire française, en ligne <http://www.dubout.fr>. Consulté le 22/07/2017 à 15:52.

Ces deux images sont en couleur grise noircie : la première peint un enfant portant un jeu traditionnel (la roue en fer avec un bâton pour la pousser) vêtu en habits à l'ancienne ; par contre le deuxième tableau encore avec la même couleur, nous représente un homme en dessous d'une masse de livres portant de différents titres appartenant à de multiples domaines. Ce dessinateur nous résume implicitement, par cet emploi artistique, le parcours de l'auteur PAGNOL : de l'enfance à l'âge de maturité ou l'âge de sagesse ornée par la vocation de l'écriture.

Une autre présence de ces accessoires textuelles se trouve à la page douze. Où nous trouvons la dédicace signée par l'écrivain. Celle-ci est un « *hommage qu'un auteur fait de son œuvre à quelqu'un en la lui dédiant par une mention imprimée en tête du livre* ». ¹¹⁵ Pour notre cas, l'auteur en toute discrétion, marquée par l'emploi unique des initiaux de son nom, et son prénom nous délivre une seule courte phrase :

« à la mémoire des miens »
M. P.

Tout intimement, il dédie ce travail à ces parents en disant « à la mémoire des miens ». Cet emploi du pronom possessif « miens » indique clairement dans sa valeur linguistique les proches de l'écrivain, et bien entendu à la mémoire de sa famille notamment son père Joseph PAGNOL et sa mère Augustine LANSOT.

En plus de ces éléments, nous trouvons un *Avant -propos*. Ce dernier terme, composé de deux segments Avant et propos, se définit comme une « *courte introduction, placée en tête d'un ouvrage, où l'auteur expose ses intentions* » ¹¹⁶. Comme il peut avoir une autre détermination celle de « Préface ».

Cette inauguration à la lecture du livre, effectuée par l'écrivain lui-même, s'étale de la page treize à la page seize. Dans cette séquence paratextuelle, l'auteur nous informe tout franchement que c'est sa première expérience à l'écriture en prose en déclarant : « *voici que*

¹¹⁵ *Dédicace*, en ligne www.larousse.fr/dictionnaires/francais/. Consulté le 22/07/2017 à 16 :10.

¹¹⁶ *Préface*, en ligne www.larousse.fr/dictionnaires/francais/. Consulté le 25/07/2017 à 16 :16.

pour la première fois — si je ne compte pas quelques modestes essais — j'écris en prose »¹¹⁷.
Il distingue ce type d'écriture de celle de théâtre qu'il a longtemps pratiquée. Il parle des souvenirs de l'enfant qu'il n'est plus et se présente davantage comme le témoin d'événements où il était le sujet. L'écrivain termine son discours par une autre différenciation entre le spectateur et le vrai lecteur « *Le lecteur — je veux dire le vrai lecteur — est presque toujours un ami »¹¹⁸*

Ainsi, trouvons- nous à la feuille 247 sans qu'elle soit paginée, une copie de la préface manuscrite de Marcel PAGNOL, figurant dans l'album d'enfant *La Gloire de Mon Père*. Nous considérons sa présence actuelle comme une postface car elle porte dans ces lignes un commentaire personnel de l'écrivain. De plus, elle est placée à la fin de ce livre. Ces critères s'ajustent parfaitement et logiquement avec la définition de ce terme dit « Postface ». Dans cette séquence manuscrite, l'écrivain met l'accent sur une autre distinction qui s'ajoute à celles soulevées dans la préface. C'est une mise de différenciation entre ce qui a été raconté pour lui dans son enfance, et ce que lui veut laisser pour ces petits-enfants, en voici cet extrait :

le mien me racontait *Peau d'âne, la Belle et la Bête*[...] *Les Fées ne s'amuse plus à changer une citrouille*[...] Par malheur, elles se sont retirées dans les laboratoires de physique et je me demande même si le grand savant Einstein n'a pas été un déguisement de l'enchanteur Merlin, qui fut le maître de toutes les fées , [...] je préfère vous raconter l'enfance d'un petit garçon, qui fut aussi celle de vos grands-pères ¹¹⁹

Suite à ces expressions offertes par l'auteur, nous repérons un autre élément hors texte qui est la note de l'éditeur. Cette dernière est introduite dans une page non numérotée, elle se représente comme une marge extérieure du texte car ce n'est plus l'écrivain qui l'exploite, mais bien évidemment l'éditeur de cette présente publication qui s'en charge. De plus, nous remarquons qu'elle n'est pas émarginée par une personne bien définie, par contre elle porte uniquement l'étiquette de la maison « *Éditions Pastorelly* ».

¹¹⁷ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* , p. 13.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.15.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp247-248.

L'éditeur dans cette note s'adresse clairement aux lecteurs de ce volume, il leur confie les raisons de la diffusion des photographies de la famille PAGNOL comme annexe à la fin de ce roman. Comme il les invite, autant, de donner leur jugement sur la valeur de ces photos dont l'extrait suivant :

Nous ne pouvons mieux faire, pour apporter notre modeste contribution à ses *Souvenirs d'Enfance* [...] que de présenter, à la fin de ce volume, les précieuses photographies de famille de l'écrivain [...] le lecteur jugera de la valeur et de l'intérêt de ces photographies ¹²⁰

Ces photographies représentent dans leur ensemble le dernier élément dans cette étude paratextuelle connu par la désignation de l'annexe. Ce dernier regroupe toutes les pièces ou les documents insérés à la fin d'un ouvrage. Dans notre cas, comme il a été déjà signalé, elles se manifestent par l'insertion de ces photographies. Nous trouvons des représentations de la famille Pagnol, les lieux de l'histoire, les vraies images des autres membres de la famille et à la fin de ces illustrations, aux deux dernières feuilles, des photos du collègue *Joseph PAGNOL* à Saint Laurent du Var, par contre la dernière figure la plaque commémorative apposée à ce collègue.

À la fin de ces documents assemblés au texte, nous repérons une dernière pièce d'annexe. Cet élément est exposé sous forme d'une table spécifiée pour les illustrations iconiques ensemencées dans le roman. Cette table regroupe les seize peintures réalisées par Albert DUBOUT, et qui sont intitulées selon le thème abordé.¹²¹

À l'issue de cette lecture descriptive portée attentivement sur les éléments paratextuels, nous décomptons que leur usage et leur présence sont indispensables, notamment à l'exaltation de l'attention du lecteur, et à la motivation des chercheurs afin d'assouvir leur curiosité. C'est bien que le paratexte soit une occasion pour s'immerger continuellement à la lecture, et au cours de laquelle nous découvrirons un immense sentiment de plaisir et en matière de la littérature.

¹²⁰ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.250.

¹²¹ *Ibid.* p.273

II.2. Résumé de *La Gloire de mon Père*

Dans ce roman, l'auteur PAGNOL raconte l'histoire de son enfance dès le premier jour de sa naissance à Garlaban. Son père Joseph est le cinquième enfant d'un tailleur de pierre descendant d'une simple famille d'ouvriers installée depuis des années à Marseille. Les sacrifices paternels lui ont permis, ainsi que ses frères, de terminer ses études à L'École Normale d'Aix-en-Provence.

Ce jeune instituteur-public fait connaissance de la belle Augustine, une jeune couturière d'origine normande. Les deux forment une heureuse petite famille qui s'installe à Aubagne que trois ans où le petit Marcel a vu le jour. Une période assez longue pour que ce petit garçon aura plus de souvenirs, et ils déménagent à Saint –Loup. Dans leur nouveau domicile, Marcel commence à s'en habituer et de découvrir le voisinage notamment les scènes de l'assassinat des animaux dans l'abattoir municipal.

Augustine, à son tour, assume toutes les charges domestiques ; et quand elle sort pour faire ses commissions, elle laisse son garçon dans la classe de son père. Il reste calme mais attentif à l'enseignement de son père. Ce qui lui facilite l'apprentissage précoce de la lecture. Le père s'en réjouit de son gamin, mais Augustine s'en soucie énormément de l'état de santé de son fils. Depuis, elle le prévient d'assister aux cours enseignés du père ou d'ouvrir un livre avant l'âge de six ans. Ce qui apaise sa solitude, la naissance d'un frère qui s'appelle Paul.

Affranchi les six ans, Marcel rejoint l'école dans la classe enfantine sous la tutelle de Mme Guimard. Cette dernière ne lui prête plus attention car cet élève lit couramment. Marcel profite de son temps, et il s'évade dans ses histoires enfantines et ses jeux d'aventures notamment celles vécues au parc Borély, en compagnie de sa tante Rose, la sœur aînée de sa mère.

Quelques jours après, et lors d'une visite coutumière au parc, la tante et son neveu trouvent leur place habituelle occupée par un charmant monsieur ayant l'ère d'un riche.

Tout surprenant, l'enfant ne cache pas sa colère, et Rose lui propose de regagner un autre siège. Mais le petit Marcel insiste d'y rester. Sans contestation, le bonhomme fait un geste de gentillesse et se retire sur un côté du banc. Les trois partagent la banquette, et c'est le destin qui a voulu que la tante Rose connait son futur mari Jules.

Les jours passent, et le parc devient le lieu préféré du petit garçon, où il se sent plus libre et plus gâté par son futur Oncle Jules qui lui permet de faire tout, sous prétexte qu'il est le possesseur de ce parc. La famille s'agrandie, la Tante Rose épouse Jules et s'installe près de sa sœur Augustines. Cette dernière s'honore encore par la naissance d'une jolie fille, une nouvelle sœur à Marcel. De même, elle fête merveilleusement la naissance de son petit aîné, le petit-cousin Pierre de Marcel. Les jours passent et les deux familles partagent, entre eux, les visites et leurs moments de joie au point où les deux hommes se rapprochent malgré leurs différences de conviction religieuse.

Un soir après la rentrée de l'école, le père et ses deux enfants s'organisent pour le lendemain. Le père et Marcel partent pour l'achat des vieilleries chez les brocanteurs, et Paul guette la femme de ménage et son travail de nettoyage de la cave. Tous ses préparatifs se font pour l'ameublement d'une villa à la campagne, louée à moitié avec l'oncle Jules pour les vacances d'été. Ce père penseur, en collaboration de toute la famille, réussit de recréer de ces brocantes de nouveaux objets estimés utiles pour les congés attendus.

Le jour « j » est arrivé, et tout le monde est prêt pour le départ à la villa de campagne. Et comme c'était prévu, les deux familles voyagent séparément, l'oncle Jules et sa famille par camion en menant avec lui ses propres meubles ; par contre Joseph et sa famille attendent François le paysan pour les transporter au lieu prévu.

Après de longues marches et de voyages différés au moyen de Tramway et du chariot, les vacances d'été annoncent leur début, c'est avec joie que le jeune Marcel et sa famille rejoignent la *Bastide Neuve* dans les garrigues, accompagnés de l'oncle Jules et la tante Rose.

Les deux familles s'installent dans cet asile de vacances pour y profiter des moments agréables au milieu des collines et de la forêt vierge du Taoumé. C'est là que le petit Marcel respire ces beaux jours de la vie. Il exploite tout moment pour découvrir la nature, les insectes, les animaux et toute créature rencontrée dans ce lieu angélique. Mais, de temps à un autre, le père le surprit par une révision, une dictée ou une leçon de morale.

Les belles journées succèdent, et les deux familles sentent la valeur inestimable de cette vie à la campagne avec tout ce qu'elle leur offre : de fraîcheur, de richesse botanique, et animalière. Mais vers le 15 août, un grand événement les attend : l'ouverture à la chasse.

L'oncle Jules, en tant qu'un ancien connaisseur de fusil et de chasse, prétendait faire une chasse glorieuse aux gibiers royaux. Joseph instituteur à l'école des *Chemins des Chartreux* à Marseille et chasseur débutant n'y comptait pas réussir mais, prendre quelques gibiers lui permettra à être admis au rang des chasseurs professionnels.

Les préparatifs à cet événement se font énormément intensifs : la fabrication des cartouches, le nettoyage des fusils, et les exercices de chasse en permanence devant la maison villageois. Ces opérations ont bientôt confirmé la bravoure et la bonne expérience de l'oncle Jules racontées auparavant dans ses récits de chasses. C'est pourquoi, le petit Marcel en devient admirable mais soucieux de la réussite de son père comme un chasseur débutant.

En assistant à ses mesures pour la chasse, Marcel croyant pouvoir y participer, mais la confirmation de ses certitudes, d'ailleurs un peu ébranlé par l'attitude passive de son entourage, le poussait au doute. Il leur propose son plan comme chien de chasse et rabatteur des gibiers afin d'aider son père dans son épreuve et lui donner confiance. Pour le faire taire, ils font semblant d'y accepter.

La veille, Paul reproche à son frère de lui mentir, et il lui divulgue la trahison déjà préparée par son père et son oncle Jules. Marcel tout pâle devant de ce sentiment d'infidélité

fraternel, décide alors de les suivre de loin à l'indienne. Le jour « J », les chasseurs hypnotisés par la perdrix, tiraient des coups honorables sans réussir à avoir des bartavelles.

Le jeune Marcel surveillait de loin son père en se demandant ce qui pourrait lui arriver s'il rentrait bredouille, tandis que l'oncle Jules serait tapissé de gibiers. Il repoussait en ricanant cette crainte enfantine et continuait son aventure de guetteur jusqu' à ce qu'il se retrouve perdu dans les collines en face d'une sérieuse épreuve devant le condor. Il se sauve de cette situation, et se retrouve pas loin du lieu de ses deux chasseurs grâce aux tirs de fusils. Il était surpris par ses détonations qui font troublées des volatiles ensanglantes sur son crane. C'était des **bartavelles**.

En suivant la voie sonore de son oncle Jules qui désapprouvait le « coup du roi » tiré par son père en le traitant de raté. À ce moment-là, le jeune Marcel sort de sa cachette et se montre en criant La Gloire de son Père, après avoir su que c'était lui l'auteur du coup du roi « en doublé ».

Depuis la journée couronnée de la chasse aux bartavelles. Cette victoire ne cesse de faire grand bruit dans tout le village qui ne parlait que de courage et de bravoure de Joseph.

III. Un genre textuel à résonance autobiographique

Notre première lecture, basée sur l'une des approches les plus récentes ; celle qui s'effectue sur la présentation et la description des éléments périphériques, connue par l'approche paratextuelle, nous a certainement aidée de découvrir le genre de cette œuvre avant même d'en accomplir la lecture. Ces accessoires textuels montrent dans leur globalité que le choix de l'écrivain s'est édifié sur un fond romanesque nuancé par une dominance autobiographique.

Comme genre, l'autobiographie s'enracine dans les plus anciennes formes textuelles telles que : les *confessions* portant un caractère religieux, à titre d'exemple les *Confessions* de Saint AUGUSTAIN¹²², ou les *mémoires* illustrées par l'œuvre du duc de SAINT-SIMON¹²³ *Les Mémoires* (rédigés de 1694 à 1723) et ceux du Cardinal De RETZ¹²⁴ (1717), et au dernier *l'autoportrait* avec les écrits de MONTAIGNE¹²⁵ notamment ses *Essais*.

Peu à peu, et à travers les siècles ce désir de l'écriture autobiographique se grandit comme un choix fatal pour ceux qui s'interrogent sur leur vécu, leur société et particulièrement sur leur propre existence. Ces écrivains exploitent toutes les conditions favorisées pour laisser leurs traces immortelles figeant dans leurs écrits. Ce même genre dit l'autobiographie porte, aujourd'hui, d'innombrables nominations voire mêmes des néologismes :

¹²² Augustin d'Hippone (latin : Aurelius Augustinus), ou saint Augustin, né dans la Province d'Afrique au municipio de Thagaste (actuelle Souk Ahras, Algérie) le 13 novembre 354 et mort le 28 août 430 à Hippone (actuelle Annaba, Algérie) est un philosophe et théologien chrétien romain de la classe aisée, ayant des origines berbères, latines et phéniciennes.

¹²³ Louis de Rouvroy, duc de SAINT-SIMON : écrivain français (Paris 1675-Paris 1755).

¹²⁴ Jean-François Paul de Gondi, cardinal de RETZ : homme politique et écrivain français (Montmirail 1613-Paris 1679).

¹²⁵ Michel Eyquem de Montaigne : écrivain français (château de Montaigne, aujourd'hui commune de Saint-Michel-de-Montaigne, Dordogne, 1533-id. 1592).

« *l'Autofiction* »¹²⁶, « *égobiographie* »¹²⁷, et d'autres appellations citées par VIART et VERCIER dans l'extrait suivant :

Les écrivains qui la pratiquent préfèrent en inventer d'autres :
[...]automythobiographie (Claude Louis-Combet), autobiogre (Hubert Lucot),
otobiographies et Circonfession (Jacques Derrida), curriculum vitae (Michel Butor),
prose de mémoire (Jacques Roubaud), nouvelle autobiographie (Alain Robbe-Grillet)
: on n'en finirait plus de prolonger cette liste qui connaît aussi l'égolittérature (Philippe
Forest) ou la Paradoxe Autobiographie de mon père (Pierre Pachet)¹²⁸

Loin de toutes ces variétés nominatives accordées à ce genre dit l'autobiographie, nous nous intéressons, dans cette présente séquence, à toutes les conceptions de bases qui ont été proposées sur ce genre afin qu'il soit familiarisé dans les études purement littéraires, et pour que nous puissions nous-mêmes défaire les spécificités autobiographiques dans le texte de Marcel Pagnol.

III.I. L'autobiographie comme genre

Syntaxiquement l' « *Autobiographie* » se conçoit comme un substantif féminin complexe. Par référence aux notions de base de la morphologie ; ce mot savant dit *Autobiographie* se subdivise en trois morphèmes: *auto-* est un morphème grammatical remplissant la fonction d'un préfixe, *bio* et *graphie* sont deux lexèmes porteurs du sens. Sémantiquement, *Auto-* est un élément grammatical venant du grec « *autos* », veut dire soi-même / lui-même¹²⁹. Pour *Bio*, étymologiquement, est dérivée de l'origine grecque « *bios* » qui signifie la vie. Pour le dernier terme *Graphie* est un nom féminin qui s'enracine aussi dans la langue grecque issu du mot « *graphein* » qui désigne le fait d'écrire.¹³⁰

¹²⁶ Autofiction : est un néologisme créé en 1977 par Serge DOUBROVSKY, critique littéraire et romancier, pour désigner son roman *Fils*

¹²⁷Egobiographie : est un néologisme apporté par Marcel MOREAU, un écrivain français d'origine belge. Il l'a employé dans son œuvre *L'ivre livre*, édition Christian Bourgois, 1973

¹²⁸ Dominique VIART, et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*, Éditions Bordas, Paris 2005, p.27.

¹²⁹ Selon le *Dictionnaire Le Petit Robert, Op. Cit.*

¹³⁰ Morphème : la plus petite unité significative.

Cependant l'ensemble de ces éléments linguistiques « Auto-Bio-Graphie », désigne littéralement « écrire la vie par soi-même ou par lui-même ». De point de vue dénotatif, l'autobiographie est la vie de quelqu'un écrite par lui-même.

Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, ce terme n'est adopté dans la langue française qu'à partir des années 1836, alors qu'il est apparu en Allemagne et en Angleterre bien avant cette date (vers 1800). « *Au sens strict, l'autobiographie est le récit d'un individu raconté par lui-même, qu'il soit écrivain ou non* »¹³¹. Par conséquent, l'autobiographie, de point de vue terminologique, se définit comme :

Un genre littéraire surtout fréquent dans la littérature occidentale qui se développe avec l'expansion de l'introspection liée au christianisme dans la pratique de l'examen de conscience. Au sens strict, il s'agit d'un récit, le plus souvent en prose par lequel un narrateur qui a réellement existé raconte sa propre vie ¹³²

Cette citation porte entre ces lignes une idée définitoire du genre partiellement convenue avec celle fournie par le dictionnaire *Le Petit Robert*. D'une part, nous trouvons que le premier référent ne délimite plus le caractère de la personne qui le réalise : « *qu'il soit écrivain ou non* », c'est-à-dire qu'il est général pour tout individu voulant nous léguer ces réminiscences transcrites de sa propre vie. D'une autre part, les derniers propos l'introduisent au champ de la littérature, et font état d'une limitation de pratique de ce genre à une certaine catégorie des personnes savantes en matière de *narration*. Autrement dit, l'acte de réciter est proprement légitime pour les écrivains.

Dans le but de tenir l'un des bouts du fil pour pouvoir donner une définition beaucoup plus précise et adéquate, nous nous orientons vers l'une des réflexions théoriques de l'un des critiques et des essayistes éminents en l'occurrence Philippe LEJEUNE, surnommé *Monsieur Autobiographie*¹³³, qui a mis au point la définition suivante :

¹³¹ *Autobiographie*, en ligne sur <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autobiographie/> consulté le 04/08/2017 à 16 :26.

¹³² Joëlle GARDES-TAMINE, et Marie-Claude HUMBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, ed: Armand Colin/ Masson, Paris, 1996 p. 22.

¹³³ Cité par Dalila BELKACEM, « Du texte autobiographique au texte romanesque dans « Le Fils du pauvre » de Mouloud Feraoun », *Insaniyat / إنسانيات*, 29-30 | 2005, 159-173. En ligne sur <https://insaniyat.revues.org>. Consulté le 04/08/2017 à 17 :52.

L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité [...] Est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories :

- forme du langage :
 - a. écrit
 - b. prose
- sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité
- situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur
- position du narrateur :
 - a. identité du narrateur et du personnage principal
 - b. perspective rétrospective du récit »¹³⁴

Cet extrait de LEJEUNE¹³⁵ nous concède une définition très claire et mettent en lumière quelques aspects de l'autobiographie. Il nous détaille les conditions qui doivent être provisionnées dans un texte pour qu'il soit considéré comme « *récit autobiographique* ». Larissa-Daiana LUICA¹³⁶ voit que cette définition *ne peut pas ou plus être considérée comme complète ou exhaustive*, en justifiant son point de vue par le fait que ce critique donne une explication en quelque sorte restrictive, en mettant à l'écart les genres apparentés.

Cependant, l'idée de proximité entre ce genre dit autobiographie et d'autres ayant des caractères communs s'est développée largement par son confrère Jean STAROBINSKI,¹³⁷ spécialement dans le domaine de critique littéraire. Mais, ce théoricien prend comme élément de base, pour la désignation de ce genre, son lien étroit, soit par la dérivation linguistique, soit par son assemblage de point de vue sémantique au genre de *la Biographie*, il nous explique :

¹³⁴ Philippe LEJEUNE cité par Dalila BELKACEM, *Op. Cit.*

¹³⁵ Philippe LEJEUNE, né en 1938, est un critique français spécialiste de l'autobiographie. Il est l'auteur de nombreux ouvrages portant essentiellement sur ce genre et les journaux personnels. En ligne sur <https://www.babelio.com>. Consulté le 5/08/2017 à 20 :22.

¹³⁶ Larissa-Daiana LUICA, *Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, . Thèse de doctorat en littérature française, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013, (PDF). En ligne sur <https://tel.archives-ouvertes.fr>. Consulté le 6/08/2017 à 22 :22.

¹³⁷ Jean STAROBINSKI est un historien des idées et théoricien de la littérature. Il est né en Suisse le 17 novembre 1920 de parents d'origine polonaise. Il a suivi des études conjointes de lettres et de médecine à l'Université de Genève.

La biographie d'une personne faite par elle-même : cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les conditions générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire : réduites à l'essentiel ; ces conditions exigent d'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration ; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page ou de l'étendre sur plusieurs volumes ; il est libre de « contaminer le récit de sa vie par les événements dont il a été le témoin distant : l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste (c'est le cas de Chateaubriand) ; il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit : le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie et l'autobiographe deviendra par instant un « diariste » (c'est encore une fois le cas de Chateaubriand). [...] Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et « relationnel », lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc.¹³⁸

Quoique cette citation soit longue, mais l'interprétation du genre y octroyée par STAROBINSKI est aussi pertinente comme celle offerte par Philippe LEJEUNE, car elle est plus raffinée. Le critique fait bien ressortir les éléments spécifiques de l'autobiographie, et refuse de considérer l'autobiographie comme genre littéraire à part entière.

Dans ce même contexte, A. OLIVER, l'une des théoriciens contemporains, ne voit plus l'autobiographie comme un genre littérairement autonome, mais comme « *un genre du biographique* », donc elle le considère comme « *une forme littéraire* » qui appartient au champ du biographique :

Le champ biographique regroupe des textes qui ont pour caractéristique commune de raconter la vie d'une personne réelle et non imaginaire. Ces textes sont dits « référentiels » car ils parlent de personnes, de lieux, d'événements ayant un référent réel et direct dans le monde. [...] en s'identifiant à un puissant moyen de narration, l'écriture, ces expressions de vécus personnels ont donné lieu à des formes littéraires comme l'autobiographie, les mémoires, le journal, la biographie...¹³⁹.

¹³⁸ Cité par Larissa-Daiana LUICA, *Op. Cit.*

¹³⁹ Cité par Dalila BELKACEM, *Op. Cit.*

En s'approfondissant encore dans notre quête définitoire, nous interceptons une autre piste problématique, celle de la distinction entre notre objet d'étude l'autobiographie, et *l'autobiographie romancée*, ou encore entre ce même sujet et le *roman autobiographique*. Ce fait, nous laisse sentir éperdument l'incapacité de saisir le genre, comme nous nous imaginons dans un labyrinthe sans aucune issue. État déjà constaté par VIART, et VERCIER qui voient qu'« *il n'est pas aisé de démêler l'écheveau complexe de l'écriture de soi [...] Comme si d'en avoir trop précisé les caractères l'avait rendu trop contraignant.*¹⁴⁰

Pour mieux cerner la distinction de ce genre dit l'autobiographie et les autres variétés approximatives, nous optons vers la technique graphique de la grille dont la suivante est inspirée¹⁴¹:

¹⁴⁰ Dominique, VIART, et Bruno, VERCIER, *La Littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*, Éditions Bordas, Paris 2005, p.27.

¹⁴¹ Cette grille est inspirée, avec modification, d'un document en format PDF disponible sur www.rondpointprojects.org/basesverbales/wp-content/.../01/tableaux-des-genres.pdf, consulté le 07/08/2017.

	Principes	Énonciation	Recul ou absence par rapport à l'événement	Exemples (titres d'œuvres)
Autobiographie	Introspection, confidences et confessions. Souci d'objectivité : être vrai et sincère	Je désigne à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage.	Recul dû au temps (récit rétrospectif).	<i>Les Confessions</i> (MONTAIGNE)
Roman Autobiographique	Raconter sa vie de façon romancée. Les événements réels peuvent être transformés, modifiés, supprimés (les exigences de vérité et de sincérité disparaissent : jeu vérité/mensonge).	Repères brouillés : <i>Je désigne-t-il un être fictif ou réel ?</i>	Frontière floue entre le romanesque et l'univers réel.	<i>L'Amant</i> (Marguerite DURAS)
Biographie	Récit de la vie de quelqu'un (regard extérieur). Objectivité ou subjectivité (un biographe peut, en effet écrire des passages exagérément flatteurs ou critiques).	//	Recul dû au temps (plus ou moins long) mais surtout dû au regard extérieur du biographe.	<i>Molière en toutes Lettres</i> (Georges FORESTIER)
Autobiographie Romancée	C'est un récit écrit à la première ou à la troisième personne. Mélange d'événements réels et d'autres, fictifs, l'autobiographie romancée transfigure, recompose le réel.	l'auteur ne conclut pas de pacte avec son lecteur, puisqu'il ne s'engage pas à rendre compte véritablement de ce qu'il a vécu	Frontière floue entre le romanesque et l'univers réel.	<i>Enfance, Adolescence, Jeunesse</i> (TOLSTOÏ)
Mémoires	Introspection et événements de l'Histoire dont le narrateur a été le témoin.	Je désigne à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage.	Recul dû au temps (récit rétrospectif)	<i>Mémoires de Guerre</i> (Livre de Charles de GAULLE)
Journal intime	Récit de sa propre vie au jour le jour. Écriture spontanée	<i>Je désigne à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage.</i>	Absence de recul (écriture spontanée).	<i>Journal de Jeunesse</i> ¹⁴² (madame DE STAËL)
Fiction à la 1^{re} personne	Récit de la vie d'un personnage fictif (sous la forme d'une autobiographie fictive, d'un journal intime fictif...).	<i>Je désigne à la fois le narrateur et le personnage, mais pas l'auteur</i>	Domaine de l'imaginaire Construction intellectuelle d'un auteur.	<i>La Vie de Marianne</i>

Figure 3 : Tableau synoptique pour des variations autobiographiques

¹⁴² *Journal de Jeunesse* : ce même titre de roman nous le trouvons aussi écrit par Catherine POZZI.

En dépit de toutes ces définitions, nous nous retrouvons devant une réalité confuse confirmée par l'impossibilité de trouver une exactitude pour la désignation théorique de ce genre car le croisement entre ces variétés textuelles approximatives émerge comme une entrave majeure. Et de la sorte, nous partageons les mêmes raisons soulevées par LUICA :

C'est justement parce que les intentions des auteurs et la variété de leurs tons et styles rendent unique chaque écrit de ce genre et se prêtent peu à une « mise en forme ». Chaque critique et théoricien qui a essayé d'en donner une définition a saisi quelques éléments d'une autobiographie disons idéale, mais jamais tous les éléments, parce que cela dépend aussi de la perception de chaque lecteur et/ou critique. Quelques-uns ont cherché la parfaite véridicité des événements, d'autres l'identité des instances narratives ou bien le caractère littéraire d'un tel récit. À notre avis, la discussion reste encore ouverte et chaque autobiographe devrait peut-être donner sa définition pour avoir une idée claire de ce qu'il a voulu faire du récit de sa vie ; chaque autobiographie est différente et unique.¹⁴³

Cependant, la seule piste qui serait la nôtre c'est celle de la proposition théorique de Philippe LEJEUNE, en vue de sa simplicité et son adéquation avec la définition adoptée dans la plus part de références consultées notamment l'explication agréée dans le *Dictionnaire de critique littéraire*.¹⁴⁴ Elle nous semble très pratique dans notre cas pour l'appliquer sur le roman de PAGNOL.

En guise de conclusion pour cette séquence, nous récapitulons que ce genre dit l'autobiographie fait partie de la *littérature narrative*, qui diffère moins théoriquement du roman en raison de la présence du narrateur dans ce texte en tant qu'un personnage¹⁴⁵, et se distingue du journal intime par le fait de la rétrospection car le premier se réalise au jour le jour. L'autobiographie est une relation réelle qui s'échappe complètement de la fiction, elle s'installe dans les péripéties des souvenirs réellement vécus. C'est bien donc que ce genre se considère comme « *une sorte de consécration et vient en fin de carrière, vu que l'auteur soit généralement déjà connu du public de telle ou telle raison, telle ou telle action* (

¹⁴³ Cité par Larissa-Daiana LUICA, *Op.Cit.*

¹⁴⁴ J.GARDES-TAMINE, &, M-C. HUMBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, ed: Armand Colin/Masson, Paris, 1996 p. 22.

¹⁴⁵ Nous parlons dans ce cas d'un narrateur intradiégétique qui veut dire que l'auteur est lui-même l'objet d'un récit. Explication en ligne sur <https://www.etudes-litteraires.com>, consulté le 30/08/17, à 8 :17.

littéraire, politique, artistique...) »¹⁴⁶. L'auteur ou proprement dit l'autobiographe l'a réalisée après une célébrité dans le but de nous témoigner ces prouesses littéraires et compléter sa carrière. Dans ce contexte Georges MAY nous précise que :

[...] l'autobiographe est le plus souvent connu du public dès avant la publication de son autobiographie (...) il s'est fait connaître par ses actions, par ses paroles, par ses œuvres [...] Elle est non seulement [...] le plus souvent l'œuvre de l'âge mûr ou de la vieillesse, mais elle est fréquemment conçue par l'autobiographe comme son ouvrage suprême, celui qui englobe, explique et justifie tout ce qui précède, le couronnement de l'œuvre ou de la vie qui lui a donné naissance¹⁴⁷

De la sorte, *La Gloire de mon Père* est une production romanesque en fin de carrière de son auteur Marcel PAGNOL, elle se considère, avec les autres parties de *Souvenirs d'enfances*, comme le sommet de son succès littéraire.

III.2. Le pacte autobiographique :

Le deuxième point dans la présente réflexion de Philippe LEJEUNE est le pacte autobiographique. Ce dernier, et selon le critique lui-même, se considère comme « *un engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité* »¹⁴⁸. C'est un contrat instauré entre cet auteur dit autobiographe et son lecteur, dans l'ultime but de confirmer ou affirmer que ce qui est relaté, dans le texte, c'est la véritable vie de l'auteur. Dans ce contexte, il nous explique davantage :

L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même. Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il ment. En revanche il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux. Conséquence : un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête (même si, dans la pratique, c'est très difficile !). Un texte autobiographique

¹⁴⁶Dalila BELKACEM, *Op. Cit.*

¹⁴⁷Cité par Dalila BELKACEM, *Ibid*

¹⁴⁸ Philippe LEJEUNE, en ligne sur www.autopacte.org/pacte_autobiographique/
Consulté le 19/09/2017 à 06:27.

engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une œuvre d'art parce qu'il est bien écrit et bien composé.

De plus, LEJEUNE nous souligne encore une autre remarque qui s'attache à la façon de la lecture d'un texte autobiographique. Il voit qu'elle diffère de celle d'un roman. Dans une autobiographie, le rapport avec l'auteur est « *embrayé* » (*il vous demande de le croire, il voudrait obtenir de vous votre estime, peut être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante*). Tandis que, dans le roman, le rapport est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite).¹⁴⁹

C'est pourquoi la question qui se pose c'est comment se réalise cet engagement de dire la vérité sur soi ? À quoi le lecteur le reconnaît-il ? En adoptant comme réponse, toute simple, ce que reconnaissent la plus part des théoriciens et des critiques qui certifient la nature autobiographique du texte par la présence des éléments intérieurs ou extérieurs au texte, qui sont :

Le nom de l'auteur et de l'ouvrage, les renseignements donnés par l'éditeur, les connaissances qu'on a de certains détails de la vie de l'écrivain et qu'on retrouve dans le livre, mais aussi la littérature critique sur l'ouvrage en question, les déclarations de l'auteur ou la simple connaissance de ses autres livres. C'est donc un mélange d'éléments qui concourt à reconnaître une autobiographie. Ils ne sont pas toujours tous présents, parfois il y a même une volonté de la part de l'auteur d'« embrouiller les pistes », mais il faut savoir décrypter le message qu'il nous fait passer pour pouvoir comprendre la véritable signification de son intention d'écriture.¹⁵⁰

Nous remarquons que ces propos nous résument, d'une manière générale, toutes les situations qui nous assistent à déceler les traces certificatives du genre autobiographique.

¹⁴⁹ Abdelmalek ATAMENA, *Écriture autobiographique et quête identitaire dans "Léon l'Africain"* «D'Amin Maalouf» Mémoire de Magister, Université de Batna 2, S.D. Disponible en fichier P.D.F sur ce lien : http://eprints.univ-batna2.dz/472/1/le_Abdelmalik%20ATAMENA.pdf.

¹⁵⁰ Larissa-Daiana, LUICA, *Op. Cit.*

Pour mettre fin à cette prélude conceptuelle, nous soulignons que Philippe LEJEUNE, tout au long de sa réflexion, a mis en grande envergure ce type d'écrit notamment dans sa célèbre œuvre *Le Pacte autobiographique*.¹⁵¹ Il nous expose toutes les subtilités et la complexité de ce genre. Mais, l'essai d'octroyer une identification définitoire pour cette notion, *a donné beaucoup de peine aux théoriciens et a suscité des controverses au sein de la communauté littéraire*. La seule raison que nous pourrions citer est que ce genre de texte s'offre un contenu clairement personnel, et une perception purement appropriée à son auteur.

Certes, le parcours de notre aventure n'est pas facile, dans ce qui suit, nous essayerons d'investir toutes ces notions théoriques pour entreprendre notre quête de traces autobiographiques dans le texte support *La Gloire de mon Père* de Marcel Pagnol.

¹⁵¹ Disponible en version électronique fichier PDF sur ce lien
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/lejeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf.

IV. Le pacte autobiographique pagnolien

Pour confirmer la nature autobiographique d'un écrit, nous recourons à des différents éléments qui peuvent être extérieurs ou intérieurs au texte proprement-dit, et qui viennent nous aider pour vérifier cette qualité d'écriture tels que le nom de l'auteur, l'intitulé de l'ouvrage, les renseignements donnés par l'éditeur, ou dans leur globalité, les éléments périphériques. Nous ajoutons ainsi d'autres données comme les connaissances détaillées et acquises de la vie de l'écrivain et que nous retrouvons dans le livre, mais aussi les critiques littéraires *sur l'ouvrage en question, les déclarations de l'auteur ou la simple connaissance de ses autres livres*. C'est donc un mélange de composants qui contribue à présenter une autobiographie.

Le degré de présence de ces éléments peut être varié selon la volonté du scripteur. Ils ne sont pas toujours tous présents, parfois l'auteur lui-même préfère d'« *embrouiller les pistes* », ce qui nous pousse, en tant que lecteur, à augmenter nos efforts pour pouvoir décrypter *la véritable signification de son intention d'écriture*.

Pour notre présent corpus, nous constatons que ce type d'écriture, dit autobiographique, est identifié dès le premier abord de cette œuvre. *Le Pacte autobiographique*, ou l'engagement, est contracté bilatéralement entre l'auteur et son lecteur.

De point de vue structurel, ce support s'ouvre sur une mise en place de l'auteur dans son texte à travers les différents constituants périphériques. Ces derniers ont été largement présentés dans la partie consacrée à la description du corpus. Ils nous offrent, dans leur ensemble, une idée clairement annoncée : que ce texte présente la vie personnelle de notre auteur PAGNOL. Nous avons encore les photographies familiales insérées à la fin du livre qui font foi à ce résultat.

Nous ajoutons à ce qui a été présenté dans la séquence définitoire du genre, que ce texte est un écrit en prose, selon notamment la vision adoptée de Philippe LEJEUNE. Dans ce genre, l'auteur nous raconte sa propre vie préalablement annoncée dans son intitulé. Ce dernier constituera l'objet ciblé dans ce qui suit, il se considère comme la clé de toute lecture.

IV.I. L'intitulé en faveur du genre autobiographique

Le titre, considéré comme clé de tout acte de décryptage, est le second élément praxématique qui attire l'attention du lecteur après le nom de l'écrivain. Il est à la fois « *partie d'un ensemble et étiquette pour cet ensemble* »¹⁵². Sa valeur et son importance étaient à l'origine de la naissance d'une nouvelle discipline autonome connue par la dénomination *Titrologie*. Cette érudition paraît comme une approche nouvellement fondée dans le domaine littéraire pour le mettre en relief. Elle s'attache au premier et principal plan d'analyse afin de rapprocher les œuvres littéraires. Claude DUCHET dans son étude sur la *Titrologie*, définit le titre comme suit :

Le titre du roman est un message codé en situation du marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman [...] Cependant, installé sur sa page ou inscrit dans un catalogue, le titre s'érige en micro -texte autosuffisant, générateur de son propre code [...]¹⁵³

Dans cette citation, le critique DUCHET valorise l'aspect matériel de l'intitulé en tant qu'un énoncé publicitaire encourageant la vente du livre ou du roman, c'est un élément attractif du lecteur. Ainsi, il parle, à la fois, de son aspect littéraire, c'est-à-dire le lecteur commence du titre pour formuler ses hypothèses qui pourront être intuitives aux contenus du texte choisi avant même d'en faire la lecture.

¹⁵² C. ACHOUR, et A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, ed : Tell, Alger, 2002, p.71

¹⁵³ *Ibid.*

À l'opposé de ces idées, nous identifions les convictions d'ACHOUR et BEKKAT. Elles considèrent le titre « *comme mémoire ou écart* »¹⁵⁴. Si le titre expose du déjà familier au lecteur, nous pourrions dire qu'il sollicite une autre fonction dite **mnésique**, celle qui active la mémoire et qui nous encourage pour quêter sa vraie situation par rapport aux intitulés déjà vus. Mais, s'il se distingue par rapport aux autres titres habituels, il provoque une autre fonction dite de « *rupture* », quand il représente une nouveauté; une chose récente pour son écrivain et pour la société. À ces deux fonctions, nous ajoutons celles qui sont inspirées de la pensée de Roman JAKOBSON¹⁵⁵ et enracinées dans son fameux schéma de Communication¹⁵⁶ :

- *Fonction référentielle* : il offre une information
- *Fonction conative* : il cherche à convaincre
- *fonction poétique* : il propose un objet séduisant

Cette réflexion menée sur le titre, nous a permis de cerner sa détermination et son importance. Par conséquent, il demeure toujours capital de percevoir l'œuvre ou le texte à travers l'intitulé porté ; que nous considérons comme une pièce clé pour nous immerger dans la contenance textuelle avant même la lecture, porteur d'une signification génératrice reflétant la thématique globale de l'écrit.

En partant de tous ces postulats qui mettent en œuvre le titre dans cette nouvelle approche dite *Titrologique*, nous tentons, conformément, d'orienter notre attention sur l'analyse et l'interprétation de notre intitulé *La Gloire de mon Père*.

De point de vue syntaxique, cet intitulé se manifeste comme une combinaison de deux groupes nominaux « La Gloire » et « mon Père ». Ces deux expressions sont reliées par « de » comme préposition exprimant, dans ce cas, une complémentarité nominale. Ces deux syntagmes nominatifs détiennent la même structure grammaticale : un déterminant

¹⁵⁴ C. ACHOUR, & A. BEKKAT, *Op. Cit.*, p.71

¹⁵⁵ Roman JAKOBSON (1896-1982), linguiste américain d'origine russe.

¹⁵⁶ *Ibid.*

plus un nom, à savoir **La + Gloire** pour le premier, et **mon+ Père** pour le deuxième. Il est à ajouter encore que le premier déterminant est défini, par contre le second se classe dans la catégorie des adjectifs possessifs.

Loin de cette description syntaxique, nous remarquons que l'écrivain effectue cette adoption de la nominalisation pour son titre comme choix nécessairement demandé à cette époque afin qu'il puisse séduire le lecteur- client, et le pousser à l'acte de lire en le transformant d'un lecteur du titre à un lecteur du texte.

Autour du choix syntaxique des intitulés, Régine ATZENHOFFER affirme que cette nature nominale du titre réduit l'information et synthétise à la fois la signification, en affirmant que :

La réduction syntaxique garantit une augmentation de l'informativité du titre : l'information est le plus souvent condensée dans un seul syntagme. Les titres les plus longs amorcent la rêverie, laissent prévoir certains drames, ils installent le lecteur dans l'ambiguïté et l'incertitude, créent une attente¹⁵⁷.

Ainsi, le titre nominal, avec son caractère court, porte plus de signification par rapport à l'autre type d'intitulé inscrit en nature verbale.

Dans le présent cas, cette formule nominale offre plus d'ornement au texte pagnolien notamment accordée par les deux syntagmes coordonnés voire Gloire et Père. Cette relation manifeste une certaine harmonisation sonore remarquée par la reprise des mêmes sons consonantiques identiques à la fin de chaque mot :

¹⁵⁷Régine ATZENHOFFER, Cité par Mohamed TIBAKOU, *Pour une approche titrologique de Yasmîna KHADRA, le cas de « Les Agneaux du Seigneurs » et « A quoi rêve les loups »*, Mémoire en Master, soutenu publiquement 2014, UKMO, Ouargla.

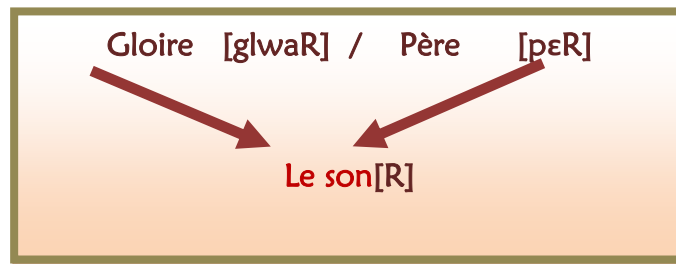


Figure N°4 : la fonction poétique de l'intitulé à travers l'agencement consonantique

158

Cet agencement consonantique représente, bel et bien, que l'auteur a consciemment visé cette coordination pour nous offrir un certain plaisir musical joué par la même rime [R] à la fin des deux termes formant dans leur ensemble le titre. Ce décryptage, étayé sur l'étiquette de l'œuvre, nous laisse confirmer qu'elle remplit l'une des fonctions précédemment présentée celle de *la fonction poétique*. Cette dernière s'émerge de cette sonorité marquante et séduisante.

C'est ainsi, que nous-nous sur l'interprétation de cette combinaison de titre « *La Gloire de mon Père* » volontairement marquée par l'écrivain lui-même et sur laquelle se battit toute la thématique de l'œuvre.

La première expression « La Gloire », comme il a été signalé, est une liaison entre un article défini « La » et « Gloire » portant sur la catégorie linguistique en tant que nom féminin. Ce terme est dérivé de la racine latine « *gloria* » parue vers 1050, et adopté en langue française dès 1080. Ce mot nous donne, comme premier sens : « *grande renommée dans un très vaste public, et tenant à des mérites, des actions ou des œuvres jugés remarquables [...] ce qui est source de célébrité, suscite l'admiration* », ¹⁵⁹ ou encore synonyme d'honneur de célébrité. Dans un second sens, il nous offre l'interprétation de

¹⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁹ REY-DEBOVE, J. et REY, A. LAIN, *Dictionnaire Le Petit Robert*, ed :2000.p.1146

*l'éclatement prestigieux dont la grandeur (d'une collectivité, d'une époque etc.), est environnée.*¹⁶⁰ »

Nous trouvons encore qu'il porte d'autres significations attachées à des disciplines différentes. Par exemple en *littérature*, il exprime la splendeur, éclat de quelque chose : *La gloire d'un ciel ensoleillé*. Par contre en Théâtre et Chorégraphie, *est une nacelle entourée de nuages et servant aux apparitions célestes* parue dans l'ancienne décoration.

Dans les *Beaux-arts*, c'est la figuration d'une auréole lumineuse enveloppant tout le corps du Christ (Le nimbe entoure la tête seule.), ou « *faisceau de rayons dorés, parfois entremêlés de têtes ailées de chérubins, groupés soit autour du triangle symbolisant la Trinité, soit autour d'un ovale entourant la colombe du Saint-Esprit ou l'image d'un saint. En peinture, c'est la représentation du ciel peuplé d'anges et de saints décorant une coupole* »¹⁶¹ .

Ainsi, nous découvrons son écho dans la *Météorologie* comme *Phénomène optique constitué d'un ou de plusieurs anneaux colorés que l'on observe parfois sur un nuage ou sur du brouillard.*¹⁶² Et enfin dans la Théologie, il désigne la *Manifestation de la majesté, de la toute-puissance et de la sainteté de Dieu, qui se reflètent aussi dans sa création.*

Pour bien accomplir cette lecture titrlogique, nous nous orientons maintenant vers la seconde expression formant le titre « mon Père ». Celle-ci est graphiquement porteuse d'une acception effectuée par l'auteur lui-même, ou dictée selon les conditions et les circonstances de l'édition. Elle consiste à l'écriture du deuxième nom en majuscule. De son sens dénotatif, le mot « Père » issu de la racine latine « *Pater* » vers 980. Comme un nom masculin, il désigne :

« (l') homme qui a engendré ou qui a adopté un ou plusieurs enfants (...) Créateur d'une œuvre, promoteur d'une doctrine, d'une technique. Ou parent mâle d'un animal. [...] Aussi, c'est un titre donné aux prêtres réguliers et séculiers. (Abréviation P.) En Afrique. Tout homme âgé que l'on respecte ; oncle paternel (on dit aussi père cadet ou

¹⁶⁰ REY-DEBOVE, J. et REY, A. LAIN, *Op. Cit.*

¹⁶¹ Gloire, définitions en ligne <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>, consulté le 14/11/2017, à 09 : 36.

¹⁶² *Ibid.*

petit père, par opposition à vrai père) ; prêtre d'origine occidentale. (Par opposition à abbé.) En apposition à un nom propre, distingue le père du fils : A. Dumas père. Avant un nom propre, appellation familière donnée à quelqu'un, souvent d'un certain âge [...] En Droit, homme ayant autorité reconnue pour élever un, des enfants au sein de la cellule familiale, qu'il les ait ou non engendrés. »¹⁶³

De toutes ces désignations possibles l'auteur vise le père biologique, l'homme qui l'a engendré : l'instituteur Joseph PAGNOL. Il est le protagoniste principal de cette histoire inspirée de la vie réelle de son auteur. De plus, il est le premier personnage cité dans cette narration :

Mon père était le cinquième enfant d'un tailleur de pierre de Valréas, près d'Orange »¹⁶⁴

Un ami de mon père, ivre d'eau filtré, en renversa un jour les tables, comme un Polyeucte laïque qu'il était. ¹⁶⁵

Un très vieil ami de mon père sorti premier de l'École Normale, avait dû à cet exploit de débiter dans un quartier de Marseille [...] Il y resta de ses débuts à sa retraite, quarante ans dans la même chaise. Et comme un soir mon père lui disait : -Tu n'as donc jamais eu d'ambition ? ¹⁶⁶

Tout au long de la succession du récit, nous rencontrons l'emploi dominant de l'expression « mon père » comme désignation de ce personnage et précision de la relation paternelle qui unit le fils avec son père. Dans cette autobiographie, le nom propre du père n'est offert, pour les lecteurs, qu'à la page 27 du présent corpus dont ce qui suit certains exemples :

Mon père, qui s'appelait Joseph, était alors un jeune homme brun, de taille médiocre, sans être petit ¹⁶⁷

On m'a dit que Joseph en fut charmé, et qu'il profita de sa liberté pour conter fleurette à la boulangère, dont il mit en ordre la comptabilité (...) Elle était maintenant rassurée, d'autant que son cher Joseph venait tous les samedis, sur la bicyclette du boulanger ¹⁶⁸

¹⁶³ Père, définition en ligne <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>. Consulté le 15/11/2017

¹⁶⁴ Pagnol MARCEL, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Editions Pastorelly, 1973, p. 18.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 24.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 27.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 29.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 31

En effet, la combinaison de ces deux termes de « Gloire » et « Père », forme par excellence un choix particulier visé par l'auteur et dans laquelle, l'emploi de « La » comme pronom défini portait comme valeur la désignation de relativité de ces caractères glorieux à la personne indiquée ; et l'utilisation de « mon » comme pronom possessif de la première personne du singulier, nous aident d'avantage de confirmer que Marcel PAGNOL se positionne parfaitement dans ce genre autobiographique récemment adopté comme genre autonome au rang des textes littéraires.

De ce fait, le scripteur, par cet emploi sélectif des deux syntagmes nominaux à savoir « La Gloire » et « mon Père », résume toute une vie, tout le parcours et toute la reconnaissance pour la personne qui était la cause de son existence. Dans ce présent intitulé, il témoigne, avec toute l'ampleur significative du terme « Gloire » telle que la réussite, la suprématie, la célébrité etc., non seulement la chasse glorieuse aux bartavelles comme intrigue de l'histoire, mais aussi la réussite de cet homme en tant que père ayant veillé sur l'éducation de ses enfants, notamment son aîné Pagnol.

Par ailleurs, une autre interprétation s'ajoute toujours aux échos titrologiques ; la gloire de son père peut être lue ou déchiffrée à partir du parcours glorieux de l'enfant Pagnol qui a pu prononcer ses premiers mots et tracer ses liminaires lignes de rédaction française, c'est grâce à son père et dans sa classe. C'est sa gloire personnelle: futur acteur, réalisateur et enfin écrivain de grande renommée. L'exemple ci-dessus nous montre implicitement cette idée :

C'est que l'un des moyens de faire un jour partie de l'illustre compagnie, c'est d'être le fils d'un Joseph, et d'essayer de naître, par un petit matin d'hiver, dans une carriole doublement gémissante, sur la route de la Bédoule¹⁶⁹

Ainsi, nous pourrions dire que « Mon père » ne désigne pas uniquement le père engendré. Mais métaphoriquement, en tant qu'une expression, elle fait allusion aux deux grands-pères. Nous mettons l'accent sur la présence même de la photographie de son grand père

¹⁶⁹ Pagnol MARCEL, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Editions Pastorelly, 1973, p.34.

André en annexe du roman, placé avant celle de l'oncle Jule et la tante Rose. Par conséquent, il nous présente implicitement la gloire de tous ses aïeux dont il nous cite dans son roman d'où sont extraites ces deux illustrations :

Cependant mon grand-père, qui n'était pas « monsieur l'ainé, (...) Il était petit, mais large d'épaules, et fortement musclé ¹⁷⁰

Ce grand -père maternel que je n'ai jamais connu. Celui-là était né à Coutances, vers 1845, et il s'appelait Guillaume LANSOT. Normand de pure race »¹⁷¹

À la lumière de tous ces exemples, nous confirmons, avec préséance, que ce titre marche en droit ligne avec le genre textuel adopté par l'écrivain. Ce dernier, nous fait connaître et reconnaître à travers son intitulé *La Gloire de mon Père un* respect éminent et considérable pour toutes ces relations paternelles citées dans ce texte. De plus, et à travers laquelle, il nous témoigne idéalement *La Piété Filiale* comme thématique primordiale instaurée à travers l'agencement narratif présenté dans ce roman et par le biais d'un genre distinctif dit le genre autobiographique.

IV.2. L'ajustement thématique à l'égard du genre autobiographique

Après avoir décrypté le titre du manuscrit, comme premier élément paratextuel portant une éminente attention et grande curiosité de point de vue sémantique, nous nous intéressons présentement au contenu du texte et à son adéquation avec le genre adopté. Toujours dans l'ultime but d'assurer l'omniprésence du pacte autobiographique entre l'auteur PAGNOL et son lecteur.

Parler du contenu textuel, nous laisse prévoir l'histoire dans sa totalité. Alors celle-ci est déjà présentée en résumé. Ce que nous prétendons dire par la présentation du contenu ne désigne non plus tout le détail de cette narration, mais tous simplement *le sujet de l'histoire* ou autrement dit *le thème général* visée par l'auteur. Cette thématique est notre objet d'étude dans ce sous-titre. De prime, nous y identifions théoriquement ce concept

¹⁷⁰ Pagnol MARCEL, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Éditions Pastorelly, 1973, p.19.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.37.

comme notion littéraire, ensuite nous essayons de trouver toutes ses variétés illustrées dans le corpus.

Le thème, en tant que notion théorique, est un élément crucial sur lequel se sont fondées les grandes tendances de la critique littéraire, notamment celles qui penchent vers la méthodologie. Dans ce cas nous parlons de l'approche *Thématique*. Cette dernière investit primordialement le texte littéraire, « *substitue la vision panoramique d'un réseau où tout fait sens et invite le lecteur à un parcours analogique sans terme prévisible* »¹⁷². Le thème se considère ainsi comme une substance indispensable dans l'observation de la cohérence et les relations de ressemblance dans une œuvre. Il se définit ainsi :

Le thème est le point de cristallisation, dans le texte, de cette intuition d'existence qui le dépasse mais qui, en même temps, ne peut être pensé indépendamment de l'acte qui le fait apparaître. (...) C'est à J-P Richard qu'on doit la réflexion sans doute la plus précise et la plus utile sur ce qu'on peut entendre par "Thème". « C'est dans l'espace de l'œuvre, l'une de ses unités de signification ; l'une de ces catégories de la présence reconnue comme y étant particulièrement actives. »¹⁷³

De même, cette notion offre une autre acception comme un indice significatif de *l'être - au- monde* relatif à l'écrivain. Il forme un principe de base pour l'organisation textuelle, « *un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. Il peut être qualifié également par la modalisation volontaire qui certifie la présence et la subjectivité de l'auteur.* »¹⁷⁴

En général, ce concept se distingue, dans la plupart du temps, par le critère de la récurrence qui s'attache au sens d'un mot ou d'un schème figé ; comme il peut aller au-delà du mot. C'est pourquoi la lecture thématique se représente comme l'ensemble de tous les éléments participant à l'offre d'une signification singulière à l'écrivain, BERGEZ la voit ainsi :

¹⁷²Daniel BERGEZ & al. " *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*", ed : Nathan, Paris, 2002, p.127.

¹⁷³*Ibid.* p.131.

¹⁷⁴*Ibid.* p.132.

La lecture thématique ne se présente jamais comme un relevé de fréquences ; elle tend à dessiner un réseau d'associations significatives et récurrentes ; ce n'est pas l'insistance qui fait sens, mais l'ensemble des connexions que dessine l'œuvre, en relation avec la conscience qui s'y exprime.¹⁷⁵

À travers ces propos, BERGEZ nous simplifie la lecture dite thématique qui dépasse le fait de la fréquence de thème, au regroupement de ses sujets en entrelacement évocateur de sens, et qui s'inspire de la réalité consciente de l'écrivain qui les répète tout au long de sa relation.

Dans un autre contexte, nous citons une autre identification théorique celle donnée par Louis HÉBERT :

Au sens le plus large, un thème est un élément sémantique, généralement répété, se trouvant dans un corpus donné, fut-ce ce corpus réduit à un seul texte (ou plus largement, un seul produit sémiotique : image, film, etc.) En ce sens, un thème n'est pas nécessairement un élément conceptuel, général, existentiel et fortement valorisé (l'amour, l'espoir, la mort, la gloire, la liberté, la vérité, etc.) ce peut aussi bien être un élément conceptuel autre (l'entropie, le pluriel grammatical, l'amour des chats) ou un élément concret, général (les êtres animés , c'est-à-dire dotés de vie) ou particulier (les chats), important (la Tour Eiffel) ou dérisoire (le chewing-gum) »¹⁷⁶

À partir de cette large explication, nous constatons, que le thème se présente sous plusieurs configurations : en forme conceptuelle valorisée comme l'amour, la haine , le respect , ou autre comme l'amour des animaux ; en forme concrète générale telle que les êtres animés , en forme concrète spécifique en citant les chats, et enfin en élément concret important donnant le même exemple de la *Tour Eiffel*, ou dérisoire comme la cigarette.

Dans ce cas, nous consolidons ce prélude théorique par un autre concept qui fonctionne perpétuellement avec les deux notions exposées auparavant : le *Thème* et la *lecture Thématique*, celui de la *structure thématique*. Cette dernière « est un groupement d'au moins deux thèmes unis par au moins une relation dont fait l'état d'analyste.¹⁷⁷ »

¹⁷⁵Daniel BERGEZ & al, *Op. Cit.*

¹⁷⁶Louis HÉBERT, *Op. Cit.* pp 65-66

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 66.

De ce fait, nous nous servons de toutes ces données théoriques pour bien cerner ces notions et les exploiter dans ce présent corpus. Dans l'ultime but de tracer le filment de l'unification thématique avec le genre textuel précédemment présenté dans le début de cette séquence.

a. Association significative entre les thèmes d'enfance, nature et amour

Déployée dès la première page de couverture et bien exploitée à travers son intitulé *La Gloire de mon Père*, l'écrivain nous réintègre dès le début de l'histoire dans son monde familial. Ainsi nous dévoile-t-il le grand axe de son écriture autobiographique à travers ces propos choisis partiellement comme épigraphe pour ce chapitre :

Dans ces souvenirs, je ne dirai de moi ni mal ni bien; ce n'est pas de moi que je parle, mais de l'enfant que je ne suis plus. C'est un petit personnage que j'ai connu et s'est fondu dans l'air du temps à la manière des moineaux qui disparaissent sans laisser de squelette. D'ailleurs, il n'est pas le sujet de ce livre, mais le témoin de très petits évènements.¹⁷⁸

Pagnol l'écrivain nous témoigne explicitement, à travers ses mots, que cette narration n'est qu'une phase de sa vie. Elle est purement une des épisodes de ses souvenirs transmis pour les lecteurs. Ce qui explique, alors, que ce texte est le premier tome de sa trilogie autobiographique intitulée *Souvenirs d'enfance*. Comme, nous percevons que l'écriture de ces mémoires est réalisée à l'âge de soixante ans, il se contente de déclarer:

Cependant, c'est moi qui vais rédiger son écrit. Il est bien imprudent, vers la soixantaine, de changer de métier¹⁷⁹

Cette expérience de l'écriture manifeste amplement la genèse littéraire de PAGNOL. À travers laquelle, il nous expose son succès et sa réussite marqués, à un certain point, par la célébrité mondiale de ce livre romanesque.

¹⁷⁸ Marcel PAGNOL, *La Gloire de mon Père*, Op. Cit. pp.13-14

¹⁷⁹ *Ibid.*

En effet, il nous lègue tout un héritage varié de différentes structures thématiques qui basculent entre : l'enfance, la nature, et l'amour ; tout en assurant entre eux un entrelacement de la cohérence sémantique et l'équilibre séquentielle.

Partant du premier thème, l'enfance est iconographiquement exploitée dès la page sept. En tant que terme, il désigne une période de la vie humaine qui se prolonge dès la naissance jusqu'à l'adolescence. C'est pourquoi, nous trouvons que ce tome relate des péripéties sélectives de PAGNOL, et qui sont recueillies de ses beaux souvenirs vécus dès sa naissance :

Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronné de chèvres, au temps des derniers chevriers¹⁸⁰

De cet incipit, notre scripteur établit un ancrage spatio-temporel, et il nous installe au premier lieu « Aubagne », comme endroit référentiel d'une période antérieure de sa naissance et le début de son enfance. Ce qui se confirme dans un autre contexte :

Mes souvenirs d'Aubagne sont peu nombreux parce que je n'y vécus que trois ans.¹⁸¹
Alors commencèrent les plus beaux jours de ma vie. La maison s'appelait la Bastide Neuve, mais elle était neuve depuis bien longtemps. C'était une ancienne ferme en ruines, restaurée trente ans plus tôt par un monsieur de la ville, qui vendait des toiles de tente, des serpillières et des balais. Mon père et mon oncle lui payaient un loyer de 80 francs par an.¹⁸²

Ainsi, il nous précise dans le deuxième exemple ci-dessus, les beaux moments de ses souvenirs et qui ils sont partagés avec sa grande famille dans la maison de compagne dite *La Bastide Neuve*.

Les empreintes de Pagnol nous ne manquent plus dans cet écrit. Il s'y contente continuellement de nous exhiber des repères temporels renvoyant véridiquement à ses étapes de sa propre enfance en commençant par la naissance. Dans ces

¹⁸⁰Marcel PAGNOL, *Op. Cit* p 17.

¹⁸¹*Ibid.* p.36

¹⁸²*Ibid.* p.115.

illustrations suivantes, au premier, il nous date le jour de son avènement au monde, par contre au deuxième, il se réjouit de nous parler de sa rentrée scolaire à l'âge de 6 ans :

Tout s'annonçait donc le mieux, lorsqu'au petit matin du 28 février, elle fut réveillé par quelques douleurs »¹⁸³

J'approchais de mes six ans et j'allais à l'école dans la classe enfantine que dirigeait Mlle Guimard [...] Elle apprenait patiemment leurs lettres à mes petits camarades, mais elle ne s'occupait de moi, parce que je lisais couramment, ce qu'elle considérait comme une inconvenance préméditée de la part de mon père.¹⁸⁴

La datation s'exploite également dans d'autres exemples en tant qu'un repère chronologique des évènements véridiques :

Vers le 10 août, les vacances furent interrompues, pendant tout une après-midi, par un orage, qui engendra comme c'était à craindre, une dictée.¹⁸⁵

Vers le 15 août, il nous fut révélé que de grands évènements se préparaient.¹⁸⁶

Cette quête, portée sur la confirmation du genre autobiographique par le biais de l'ajustement thématique, ne s'achèvera pas ; nous nous retrouvons devant un tas de descriptions et de présentations des scènes purement comiques traduisant les aventures enfantines et les divertissements inventés par Marcel l'enfant et racontés par Pagnol l'auteur. Cet adulte qui nous livre des scènes vivantes à travers ce roman. Nous en retirons certaines illustrations :

Ma principale occupation était de lancer du pain aux canards. Ces stupides animaux me connaissaient bien. Dès que je montrais un croûton, leur flottille venait vers moi, à forces de palmes, et je commençais ma distribution. »¹⁸⁷

Je choisis d'abord une très belle pierre, grande comme une pièce de cinq francs, assez plate, et merveilleusement tranchante. Par malheur, un garde me regardait : je cachai donc dans ma poche, et je commençai ma distribution, avec des paroles si plaisantes et si affectueuses que je fus bientôt en face de toute une escadre rangée en demi-cercle¹⁸⁸

De même, ces souvenirs d'enfance ne s'attachent pas uniquement à ceux de Pagnol. Par contre, nous trouvons que ce texte dépeint pareillement l'enfance partagée avec le frère Paul. Dans ce contexte, nous citons ces exemples :

¹⁸³ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p.32.

¹⁸⁴ *Ibid.* p.46.

¹⁸⁵ *Ibid.* p.133

¹⁸⁶ *Ibid.* p.139.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 47.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 48.

Paul trottait de tous côtés : il frappait, avec une pierre, sur le tronc des amandiers, et des volées de cigales fuyaient, vibrantes d'indignation. »¹⁸⁹

Nos jeux furent d'abord la chasse aux cigales, qui suçaient en chantant la sève des amandiers, les premières nous échappèrent (...) Il y eut la capture des papillons, des sphinx à deux queues et aux grandes ailes blanches bordés de bleu, qui laissaient sur mes doigts une poudre d'argent¹⁹⁰

Par ailleurs, le décryptage du thème de l'enfance ne se limite pas aux scènes racontées et insérées dans ce texte. Toutefois, nous le découvrons également à travers l'écriture adoptée. Cette dernière se voit caractéristique à son auteur et portant une importance à l'oralité méridionale. Elle *contient de nombreux dialogues, ce qui (la) rend plus vraisemblable et plus vivant(e)*¹⁹¹ et dans lesquelles nous discernons l'emploi d'un certain nombre de mots particuliers enfants. Autrement dit, le scripteur *les reproduit tels qu'il les percevait enfant lors des discussions entre son père et son oncle*¹⁹² :

Un certain Lagabèle qui ruinait le peuple. " (il s'agit de la gabelle, une taxe sur le sel qui a existé jusqu'à la Révolution française), "les radicots" (les radicaux) " les framassons" (les francs-maçons), "les jésuites"(les jésuites), "tartruffes"(les tartuffes, c'est-à-dire les hypocrites)¹⁹³

Cet exemple atteste donc cette *dimension d'oralité doublée d'illusion d'un retour d'enfance* qui se repère *primo* par la transcription phonétique de ce parler, et *secondo* à travers les signes graphiques à savoir les guillemets. Cette marque de ponctions montre que *l'auteur rapporte ce qu'il comprenait à 8 ans*¹⁹⁴ .

À l'issue de cette présentation du premier thème exploité dans cette narration, nous distinguons que *l'enfance* se manifeste comme principal moteur de cette rédaction autobiographique, et qui est menée avec jouissance par l'auteur Marcel PAGNOL. C'est pourquoi, elle est choisie premièrement comme une étiquette portée pour cette trilogie

¹⁸⁹ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p.108.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 120.

¹⁹¹ David, NOIRET, et Margo, DIMITROV-DURANT, *Analyse de l'œuvre la Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL*, Le Petit Littéraire.Fr, imprimé en Grande Bretagne par Amazon, 2016, p.13.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

dite *Souvenirs d'enfances* incluant ce présent texte, et deuxièmement, elle est discernée implicitement dans l'intitulé révélateur du contenu autobiographique *La Gloire de mon Père*, en faisant allusion à l'enfant qui parle de son père et de sa gloire.

Tout en s'attachant à la lecture thématique qui est adoptée comme cadre théorique dans cette séquence ; nous soulevons au présent un autre thème, parmi d'autres sujets, qui s'entrelace avec celui de l'enfance celui de *la nature*.

En tant que terme, *nature* s'offre à d'innombrables explications dictionnaires. Selon *Larousse en Ligne*, ce mot a une double désignation : comme adjectif et une qualification féminine. Prenons en considération ce terme uniquement comme un nom féminin, il signifie :

- Le monde physique, l'univers, l'ensemble des choses et des êtres, la réalité : *Les merveilles de la nature*.
- Ensemble de forces ou principe supérieur, considéré comme à l'origine des choses du monde, de son organisation : *Rien ne se perd, rien ne se crée, c'est une loi de la nature*.
- Ensemble des principes, des forces, en particulier de la vie, par opposition à l'action de l'homme : *Elle faisait plus confiance à la nature qu'aux médecins*.
- Ensemble de ce qui, dans le monde physique, n'apparaît pas comme (trop) transformé par l'homme (en particulier par opposition à la ville) : *Partir en vacances en pleine nature*.
- Ensemble des caractères, des propriétés qui font la spécificité des êtres vivants : *Étudier la nature animale*.
- Vie sexuelle, instinct, appétit sexuel : *L'appel de la nature*.
- Ensemble des caractères, des tendances, des traits constitutifs de la personnalité profonde de quelqu'un : *Ce n'est pas dans sa nature de se livrer à de tels actes*.
- Ensemble des caractères physiques de quelqu'un, en particulier du point de vue de sa santé, de sa résistance : *Être de nature fragile*.
- Ensemble des caractères, des propriétés qui définissent quelque chose : *La nature du terrain*.¹⁹⁵

De toutes ces dénnotations, nous visons celle qui s'attache au physique, à l'univers, à l'ensemble des choses et des êtres réels. C'est encore tout l'univers qui s'apparaît dans son état primaire sain et pur loin de toute intervention ou transformation de l'homme. C'est

¹⁹⁵ Nature, définitions en ligne <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>, consulté le 16/11/2017, à 10 : 36.

bien évident la nature et ses éléments constitutifs qui font l'objet de ce deuxième thème d'analyse.

De ce prélude définitoire, notre intérêt porte présentement sur le thème de la nature. Et autour duquel s'affleure une variété remarquable d'éléments qui lui font référence, et qui forment à leur tour une association significative qui résonne pour ce champ lexical de la nature, entre autre nous trouvons : l'air, les arbres, les bêtes, les montagnes. ...

À notre vue, l'auteur renoue dès le début, de cette présente narration, un intérêt notable à son proche cosmos. Ce rapport se traduit clairement dans l'incipit de ce premier volet de *Ses Souvenirs D'enfances* où il nous déclare :

Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronné de chèvres, au temps de dernier chevrier. Garlaban, c'est une énorme tour de roches bleues, plantées au bord du Plan d'Aigle, cet immense plateau rocheux qui domine la verte vallée de l'Huveaune[...] Ce n'est plus une colline : c'est Garlaban.»¹⁹⁶

Dans cet exemple, l'écrivain se vante de son appartenance à cette terre. Il nous présente une arrogance extrême vers cette roche dite *Garlabon*. Il est ainsi évident, que celle-ci est considérée presque comme une *personne vivante* avec laquelle PAGNOL partage ses *mémoires d'enfances*. C'est bien que cette roche est devenue un repère identitaire de notre auteur et de son appartenance provençale :

De nos jours encore, lorsque est évoqué le nom de Garlaban, c'est très souvent le nom de Marcel Pagnol qui est cité, et ce bien au-delà des frontières. Il faut dire que des trésors des œuvres de Pagnol se situent dans le Garlaban et que l'on peut procéder à la localisation des sites Pagnol ¹⁹⁷

Ce jalon n'est qu'un parmi d'autres insertions géographiques que l'auteur se contente de nous les faire connaître, ainsi que pour tous les lecteurs. Autant, l'écrivain nous dévoile cet attachement, à la nature, dans d'autres contextes illustratifs, où il nous divulgue un sentiment profond mêlé du respect et d'amour à ses origines :

¹⁹⁶ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p.17

¹⁹⁷ <https://www.coeur-de-provence.org/Histoire-d-un-livre.html>

Le mulet fut remis entre les brancards, et nous sortîmes du village : alors commença la féerie et je sentis naître un amour qui devait durer toute ma vie. Un immense paysage en demi-cercle montait devant moi jusqu'au ciel : de noires pinèdes, séparées par des vallons, allaient mourir comme des vagues au pied de trois sommets rocheux. Autour de nous, des croupes de collines plus basses accompagnaient notre chemin, qui serpentait sur une crête entre deux vallons. »¹⁹⁸

C'est de cette pleine nature, de la campagne, que l'auteur s'est inspiré et s'est forgé tout librement pour qu'il nous traduise avec sagesse et délicatesse ses beaux moments vécus en texte romanesque. Il maintient toujours sa connexion avec les lecteurs via la description minutieuse.

Cette thématique de la nature, concrétisée et ciblée au premier lieu à travers les repères géographiques, se manifeste principalement par la récurrence des toponymes¹⁹⁹ : *Aubagne, Garlaban, le Plan d'Aigle, l'Huveaune, Saint Loup* Ces dénominations varient entre celles qui se réfèrent aux noms de villages, de montagnes, des rivières, des rues, des établissements et même pour les maisons, le cas de la *Bastides-Neuve*. Cette ferme marquait le joyeux lieu où se centre l'espace narratif : « *Alors commencèrent les plus beaux jours de ma vie. La maison s'appelait la Bastides-Neuve, mais elle était neuve depuis longtemps* »²⁰⁰

Ces endroits provençaux, réellement fréquentés par Pagnol. Ce sont des coins limitrophes à leur banlieue Marseille considérée comme l'une des grandes villes du Sud de la France. Or, par cette localisation géographique, Pagnol « *montre au lecteur que l'homme dépend toujours de la nature qui l'environne et que, surtout, un Provençal ne peut pas oublier le décor qui contient également les racines dont il est fier* »²⁰¹. Comme, il les invite indirectement de les découvrir.

¹⁹⁸ Marcel PAGNOL, *La gloire de Mon Père*, *Op.cit.* p. 102

¹⁹⁹ Élément de la Toponymie qui est une partie de l'onomastique. Elle étudie les noms de lieux, leur origine, leurs rapports avec la langue parlée actuellement ou avec des langues disparues. Ensemble des noms de lieux d'une région, d'une langue.

²⁰⁰ Marcel PAGNOL, *Ibid.*, p 115

²⁰¹ Teija NIPULI, *L'identité provençale dans "La Gloire de mon père" de Marcel Pagnol*, fichier en format [PDF], p 11, consulté le 13/04/2018 à 15 :58, et disponible sur ce lien <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/20101/TeijaNipuli.pdf?sequence=1>.

Par conséquent, à travers l'emploi permanent de cette toponymie, l'auteur assure son pacte autobiographique avec ses lecteurs. Il vise de nous transposer le réel vécu en montrant l'importance des aspects pittoresques de cette région méridionale. Ainsi ses longs passages descriptifs souvent poétiques, et qui s'étalent tout au long de cette narration autobiographique nous le confirment par excellence.

Dans un autre contexte, proche à ces lieux et ces endroits ancrés dans la mémoire du petit Marcel, nous distinguons l'omniprésence d'un autre sujet auquel se tisse les événements de l'histoire qui est le thème de l'animal. Or ce dernier forme un autre maillon de la relation thématique associative au thème majeur de la nature.

En outre, le thème de la nature s'ordonne non seulement avec la toponymie, mais l'insertion des animaux construit conjointement avec les repères géographiques, une vision autonome d'un écrivain attentif à son objectif narratif. Il transmet à l'aide d'un genre spécifique « l'autobiographie », l'image de son paysage natal pour tous les lecteurs de différentes générations.

En effet, le narrateur enrichit sa description en faveur de ce sujet, par l'exposition des animaux de toutes variétés, et qui appartiennent typiquement à cette région provençale tels que des animaux sauvages et domestiques, des oiseaux, et même les insectes. Ces bêtes exhibées présentement dans ce texte participent encore à la construction d'un monde enfantin pour Marcel le paysan, et avec lesquelles il partage un plaisir extraordinaire mêlé de sérieux et d'humour.

Pour ce fait, l'écrivain maintient la description détaillée pour nous bien servir à imaginer son enfance en pleine vie paysanne. Dans ce texte, nous découvrons d'innombrables passages figuratifs qui exposent les animaux dont nous tirons quelques-uns :

J'entendais chanter les cigales, et sur le mur couleur de miel, des larmeuses immobile, la bouche ouverte, buvaient le soleil.²⁰²

« Chacun reprit sa place. Je frappai le mulot sous le ventre, pas trop fort, mais en hurlant des ordres dans ses oreilles, tandis que le paysan l'appelait : «carcan, carogne » et l'accusait de se nourrir d'excréments.²⁰³

Un grand oiseau noir, immobile, marquait le milieu du ciel, et de toutes parts, comme d'une mer de musique, montait la rumeur cuivrée des cigales.²⁰⁴

(...) il nous arrivait de monter jusqu'aux premières pinèdes. Mais ces explorations, le couteau à la main, et- l'oreille aux guets, se terminaient souvent par une fuite éperdue vers la maison, à cause de la rencontre inopinée d'un serpent boa, d'un lion, ou d'un ours des cavernes²⁰⁵

Les fourmis, qui ne se doutaient de rien allaient et venaient en double colonne, comme les dockers sur la passerelle d'un navire²⁰⁶

Paul allait recommencer la chasse aux queues des larmeuses, mais ma mère l'en dissuada, par quelques paroles pathétiques qui lui mirent les larmes aux yeux : il remplaça donc ce jeu cruel par la capture de petites sauterelles, qu'il écrasait entre deux pierres.²⁰⁷

Ces exemples ne représentent qu'une proposition infinie par rapport à la globalité des insertions animalières. Nous remarquons aussi que certains passages, l'auteur ne se contente pas de nous parler seulement d'un type d'animal mais encore de ses variétés telles que le cas des oiseaux. Étaler de la page 145 à la page 150, Pagnol nous transmet tout un savoir encyclopédique de plusieurs noms d'oiseaux existant dans cette région comme les becfiges, les fauvettes, les canaris, les faisans, les perroquets, les perdrix, les culs blancs, les ortolans et les grives.

Outre ces illustrations, nous n'épargnons plus d'y consolider en mettant le point sur le fameux épisode de chasse avec Joseph le père de Pagnol et son oncle Jules. Cette scène s'agence comme intrigue capitale de cette autobiographie. Elle relate la gloire et la bravoure

²⁰² Marcel PAGNOL, *Op. Cit.*, p. 92

²⁰³ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 102.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 121

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 93.

du père avec son légendaire coup de roi en doublé, couronné par la chasse de *Bartavelles*, des oiseaux rares et royaux ; et laisse, depuis, tout le village en parler sans cesse.

Par ailleurs, la nature n'est pas révélée uniquement les repères géographiques et les animaux, mais également à travers la verdure. Cette dernière s'apparaît comme un trait incontournable pour cette étude thématique. C'est bien que tous les trois points coexistent pour qu'ils garantissent une harmonie significative et interprétative en avantage de ce thème et pour cette narration autobiographique.

Par la verdure, l'auteur nous peint sa belle Provence, il opte pour la description détaillée des arbres, des plantes, des herbes, et du feuillage, *ce qui permet de construire une image encore plus précise et caractérisée de cette région et d'en renforcer son identité*²⁰⁸. Et par conséquent, il consolide interminablement le choix de ce genre romanesque pour la même attention narrative de PAGNOL, celle de se vanter de la terre des ancêtres.

Dans cet écrit, nous retrouvons que le portrait naturel accomplit le décor panoramique de ce paysage en fonction de la narration autobiographique. Nous y trouvons un ensemble d'illustrations qui fonctionnent conjointement avec les autres éléments : l'animalier et le géographique comme miroir de la vie paysanne. Parmi lesquelles, nous citons les suivantes :

Il y avait aussi des amandiers d'un vert tendre, et des abricotiers luisants. Je ne savais pas les noms de ces arbres, mais je les aimai aussitôt. Entre eux, la terre était inculte, et couverte d'une herbe jaune et brune dont le paysan nous apprit que c'était de la « baouco ».[...] C'est là que je vis pour la première fois des touffes d'un vert sombre qui émergeaient de cette « baouco » et qui figuraient des oliviers en miniature. Je quittai le chemin, je courus toucher leurs petites feuilles. Un parfum puissant s'éleva comme un nuage, et m'enveloppa tout entier. C'était une odeur inconnue, une odeur sombre et soutenue, qui s'épanouit dans ma tête et pénétra jusqu'à mon cœur. C'était le thym, qui pousse au gravier des garrigues : ces quelques plantes étaient descendues à ma rencontre, pour annoncer au petit écolier le parfum futur de Virgile²⁰⁹

Ce jardin, entouré d'un grillage rouillé, avait au moins cent mètres de large. Je ne pus y distinguer rien d'autre qu'une petite forêt d'oliviers et d'amandiers, qui mariaient leurs branches folles au-dessus de broussailles enchevêtrées : mais cette fore et vierge

²⁰⁸ Teija NIPULI, *Op. Cit.*, p 11.

²⁰⁹ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p. 107.

en miniature, je l'avais vue dans tous mes rêves, et, suivi de Paul, je m'élançai en criant de bonheur²¹⁰

Ces passages précédents reflètent successivement la genèse pagnolesque de l'écriture autobiographique bâtie sur la thématique de la nature. En déguisement du petit Marcel tout éblouissant de cette atmosphère, l'auteur se présente comme un guide touristique qui donne les moindres détails de son patelin. Il décrit ses expéditions, ses lieux, ses endroits, ses montagnes, ses arbres et ses animaux. Dans l'ultime but de nous inviter à sa découverte.

Par ailleurs, l'auteur soutient aussi la conception de sa belle nature provençale en dépeignant le climat. Il emploie des expressions de connotations très positives, comme « *Le soleil africain* »²¹¹ et « *l'air salubre de la douce méditerranée* »²¹². Cet emploi illustratif contribue pareillement à la motivation du lecteur pour la découverte de ce genre d'écriture, et par conséquent l'assurance du pacte autobiographique. Ainsi considère-t-elle une occasion d'imagination offerte aux lecteurs pour s'imaginer dans ce cadre spatiotemporel enviable du sud de la France.

Cet univers de la nature, avec tous ces éléments, formerait bel et bien le décor de notre récit autobiographique. Comme thème dominant, la nature n'est plus limitée à ce présent écrit. Elle est un trait caractéristique du genre romanesque de Marcel Pagnol. C'est pourquoi il se considère avec éminence comme l'un des écrivains les plus talonnés dans l'écriture régionaliste (ou provençale) et plus particulièrement méridionale.

Par une valorisation de présence de ce thème, l'auteur retrace, tout au long de ce texte, extrêmement dans l'incipit de cet écrit, son attachement acharné à sa nature ou beaucoup plus à l'enfant qui était, en nous traduisant son amour à cette image d'appartenance.

²¹⁰ Marcel, Pagnol, *Op. Cit.*, p. 109.

²¹¹ *Ibid.*, p. 126.

²¹² *Ibid.*, p. 32.

De ce fait, nous atteindrons le troisième volet de cette quête thématique qui se préoccupe du sujet de l'amour. Ce dernier assure communément avec les deux thèmes abordés un agencement révélateur de ce choix d'écriture autobiographique. Par amour à son enfance, à sa Provence, à sa nature et plus précisément à sa famille que Pagnol nous a profondément forgées cette histoire. Ce thème, nous le considérons comme motivation centrale qui a animé l'envie à cette écriture romanesque. Il nous traduit également toute la tendresse et l'admiration portées et partagées entre la grande famille.

D'emblée, l'Amour, en tant que terme, puise ses origines de la racine latine « *Amor* » qui signifie « *amour, affection* ». En effet, sa nature linguistique féminine initialement couronnée, depuis les années 842, lui a accordé le sens primaire « *sentiment d'affection profonde (pour qqn) d'où la locution Pro deo amur (pour l'amour de dieu)* ». ²¹³C'est qu'à partir de XVI^e et XVII^es et sous l'influence du genre latin (exactement vers 1680), que le terme est adopté en langue française comme substance masculin.

Or, en cette langue de Molière, le terme « *Amour* » comme nom masculin nous offre d'innombrables interprétations, et qui lui valent une grande envergure. Selon le dictionnaire Larousse en ligne, ce mot veut dire :

- Mouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité, vers une entité idéalisée ; adhésion à une idée, à un idéal : Amour de Dieu.
Intérêt, goût très vif manifesté par quelqu'un pour une catégorie de choses, pour telle source de plaisir ou de satisfaction : Amour des objets d'art.
- Affection ou tendresse entre les membres d'une famille : Amour paternel, filial.
- Inclination d'une personne pour une autre, de caractère passionnel et/ou sexuel : Déclaration d'amour.
- Liaison, aventure amoureuse, sentimentale, galante : Un amour de jeunesse.
- Personne aimée (surtout dans des apostrophes) : Mon amour.
- Représentation symbolique des désirs de l'amour par un très jeune enfant ou un petit cupidon.

²¹³ Définition de « Amour » en ligne sur <http://www.cnrtl.fr/etymologie/amour/O>, consulté le 25/05/2018.

Alors, ces interprétations nous positionnent devant l'amour pagnolien. Pour lui, c'est un amour distingué qui se présente variablement dans son œuvre et trouve son écho dans l'amour familial, l'amour à sa Provence et à son enfance. C'est le maillon central autour duquel se nouent tous ces thèmes.

De prime à bord, le premier tome de cette autobiographie se considère comme une figure expressive de l'amour paternel. C'est une sorte de reconnaissance du succès de son père Joseph. Le scripteur de *La Gloire de mon Père* évoque ce thème dès l'ouverture sur cette œuvre. C'est à partir de son intitulé que se sent le premier flaire de cette émotion. Il traduit son respect et sa fierté envers la personne qui était la cause de son existence.

En même, l'écrivain varie cet attachement parental, et nous le révèle à travers ses aïeux paternels. Il relate successivement leurs origines, leur histoire d'installation à Marseille, et leurs métiers, notamment le succès remarquable de son grand-père qui a pu, malgré les conditions, garantir à ses enfants, un enseignement satisfaisant pour qu'ils deviennent à leur tour des futurs instituteurs dont le père de Pagnol, cet extrait nous le confirme :

J'ai sur ma table de travail un précieux presse-papier [...] C'est la massette du grand père André, qui frappa pendant cinquante ans la dure tête des ciseaux d'acier. Cet homme habile n'avait reçu qu'une instruction sommaire. [...] il en souffrit secrètement toute sa vie, finit par croire que l'instruction était le Souverain Bien, et il s'imagina que les gens les plus instruits étaient ceux qui enseignent les autres »²¹⁴

Ainsi, PAGNOL n'a pas omis de nous faire le point sur l'origine de ses ascendants du côté maternel. Il récite l'arrivée de la famille LANSOT à Marseille, l'installation et le mariage de son grand-père maternel Guillaume LANSOT, puis son voyage en Amérique où il meurt, comme il l'explique dans le passage suivant :

²¹⁴ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.17.

Il s'appelait Guillaume Lansot. Normand de pue race, [...] A vingt-quatre ans, il avait déjà quatre enfants, dont ma mère était la petite dernière. Comme il savait bien son métier, et que la mer ne lui faisait pas peur, on l'envoya un jour à Rio de Janeiro, pour dépanner un navire à vapeur dont la machine ne voulait plus repartir. Il arriva dans ce pays encore sauvage, sans vaccin d'aucune sorte. Il vit des gens qui mouraient de la fièvre jaune, et tout bêtement, il fit comme eux.²¹⁵

Certes, l'amour paternel est le noyau de toute la trame narrative qui se focalise principalement autour de la scène de chasse aux bartavelles, mais l'écrivain le suscite encore par la figure de son amour maternel. C'est l'attachement existentiel qui est dû à sa mère Augustine. Nous le repérons dans les extraits qui suivent :

L'âge d'Augustine, c'était le mien, parce que ma mère, c'était moi, et je pensais, dans mon enfance, que nous étions nés le même jour. [...] »²¹⁶

Dans les mois qui précédaient ma naissance, comme elle n'avait que dix-neuf ans – et elle les eut toute sa vie – elle conçut de graves inquiétudes »²¹⁷

Ma mère ne fut pas convaincue, et de temps à autre elle posait sa main fraîche sur mon front et me demandait : « tu n'as pas mal à la tête ? »²¹⁸

Dans ces passages, l'auteur exprime sa profonde affection à sa mère, au point de se considérer comme son jumeau. Ainsi, décrit-t-il, dans la dernière illustration, l'une des taches maternelles celle de porter l'attention et de veiller sur la santé de son petit enfant.

Par ailleurs, la récurrence de ce sentiment parental se dévoile autant à travers l'attachement passionné de l'auteur à sa Provence, notamment à son lieu de naissance. Cette relation se voit comparable à celle de la famille, car dans cette région méridionale, la terre est encore une mère. Parmi les jalons de cette contrée, Pagnol prône Garlaban. En s'exprimant avec arrogance, il la décrit d'une façon simple mais appréciative, et qui nous laisse sentir la valeur des mots. De cette montagne, Pagnol nous dit :

²¹⁵ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p.37.

²¹⁶ *Ibid.* p. 30.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.* p. 43.

Ce n'est pas donc une montagne, mais ce n'est plus une colline : c'est Garlaban.²¹⁹

Dans cette illustration, l'auteur fait l'exception de cette roche en recourant à une description sommaire qui utilise une structure clairement marquée par la négation grammaticale. Il insiste sur la qualité personnelle de ce lieu naturel portant un effet spirituel pour son âme. Dans un autre contexte suscité, il nous divulgue clairement ce sentiment sacré et qui le porte tout intimement pour sa nature :

[...] alors commença la féerie et je sentis naître un amour qui devait durer toute ma vie.²²⁰

Certainement, l'auteur n'a pu s'échapper de l'effet tracé par cette nature splendide dans sa mémoire d'enfant. Et par conséquent, il nous parlait toujours dans ces écrits comme écrivain adulte. Chose qui explique son choix de ce genre autobiographique.

En outre, ce thème s'émerge ainsi à travers ce que l'auteur nous présente de l'amour intime ou autrement dit passionné. Cette affection propre et singulière qui a réussi d'unir son père et sa mère a été passagèrement par l'auteur et sans rentrer en détail. Un seul extrait l'évoque comme suit :

Il rencontra un dimanche une petite couturière brune qui s'appelait Augustine, et qu'il la trouva si jolie qu'il l'épousa aussitôt. Je n'ai jamais su comment ils s'étaient connus [...] je sais seulement qu'elle fut éblouie par la rencontre de ce jeune homme à l'air sérieux²²¹

Pour ce même type d'amour, Pagnol se réjouit enfant en nous racontant les promenades et rencontres au parc Borély, rien que pour nous parler de la liaison amoureuse née entre l'oncle Jules et sa tante Rose. Il nous le transcrit dans ce passage :

Nos promenades au parc devinrent de plus en plus fréquentes, et l'aimable « propriétaire » nous attendait toujours sur notre banc mais il était assez difficile de le reconnaître de loin, car il n'avait jamais le même costume. Tantôt c'était un veston clair avec un gilet bleu, tantôt une veste e chasse sur un gilet de tricot ; je l'ai même vu en

²¹⁹Marcel PAGNOL, *Op. Cit.*, p.17.

²²⁰*Ibid.* p. 102.

²²¹*Ibid.* p. 30.

jaquette. De son côté, ma tante rose portait maintenant un boa de plumes, et une petite toque de mousseline sous un oiseau bleu aux ailes ouvertes, qui avait l'air de couvrir son chignon. Elle empruntait l'ombrelle de ma mère, ou ses gants, ou son sac. Elle riait, elle rougissait, et elle devenait de plus en plus jolie. »²²²

De ces deux insertions illustratives, PAGNOL et à l'âge de soixante ans, nous exprime cet amour passionné de manière polie et courtoise. Il nous le présente subtilement sans transgresser les traditions et les coutumes apprises aux enfants de moins de l'âge de puberté dont il fait l'image dans ce texte. De même, il le confirme ainsi à travers les figurines parsemées dans cet écrit (réalisée par DUBOUT).

Par ailleurs, l'auteur enrichit son texte par un autre type d'amour dit amical, ou connu encore par platonique. Il nous décrit l'entente née entre son père Joseph et son oncle Jules, notamment dans ces deux passages :

Mon père et lui faisaient une paire d'amie, quoique l'oncle Jules, plus vieux et plus riches, prit parfois des airs protecteurs »²²³
[...] et leur amitié ne fut pas troublé par les quelques mots qui leur échappaient de temps à autre [...]»²²⁴

Dans ces deux insertions, PAGNOL fait le point sur cette relation amicale qui a persisté malgré les différences qui concernent l'âge, la situation financière, ou leur comportement. Nous y ajoutons ainsi, leurs dissemblances en ce qui concerne leurs convictions religieuses. Les deux étaient totalement opposés, mais leur émotion s'agrandit de jour à un autre, et l'organisation partagée des vacances estivales fait preuve de cette consonance, et du rapprochement des deux familles.

Autant, l'autobiographe ajoute un autre exemple de cet amicalité particulière. Il nous révèle sous la langue de la figure d'enfant d'autrefois, son attachement et son rapprochement à l'oncle Jules en disant « *Mon oncle Jules devint très vite mon grand ami* »²²⁵. Le secret réside dans le comportement de Jules envers Marcel l'enfant, car il lui offrait souvent des cadeaux et l'encourageait dans ses études.

²²²Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p. 51.

²²³*Ibid.*, p.55.

²²⁴*Ibid.*, p.56.

²²⁵*Ibid.*

En somme, cette lecture thématique, octroyé au sujet de l'amour, nous décèle que l'écrivain l'exploite narrativement, en fonction du genre autobiographique, selon deux niveaux ; synthétique et analytique. Au premier, nous parlons de l'amour personnel propre de l'auteur, et qui se prétend être extérieur du texte, mais il est exprimé intimement par son choix de ce genre, de cette histoire et de ce titre. Il est globalement confié à tous ce qui a été raconté dans ce roman en s'attachant à ses aventures enfantines, ses vacances campagnardes et la gloire à la chasse de son Père. Au seconde, il est question de la trame thématique exploitée textuellement à travers la récurrence du sujet de l'amour mais dévoilée à travers ses différents types en faisant recours à l'amour parental, l'amour émotionnel et l'amour amical (dit encore platonique).

En conséquence, cette quête accomplie présentement à partir de la lecture thématique de l'œuvre de Marcel PAGNOL, nous a permis de découvrir une harmonie entre les trois sujets de la présente séquence à savoir l'enfance, la nature et l'amour. Ils s'exploitent comme axes centraux et participent et participeront à la lecture et la compréhension du texte. Derrière leur emploi s'émerge un entrelacement visé soit implicitement ou explicitement, par l'auteur lui-même, dans l'ultime but d'assurer son choix textuel baptisé à l'autobiographie et de confirmer son rôle comme témoin de son expérience réellement vécue à l'âge d'enfance (l'âge d'Augustine). De ce qui précède, nous proposons le schéma récapitulatif ci-dessous :

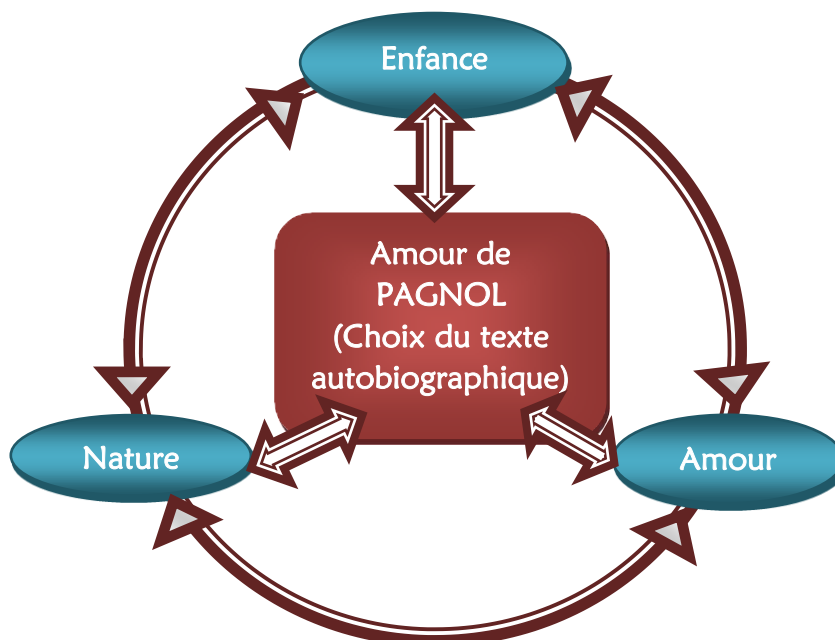


Figure 5 : convergence de la thématique de l'enfance,
La nature et l'amour dans le texte pagnolien

Ce schéma²²⁶ représente consécutivement une relation de complémentarité et d'ajustement entre ces trois thèmes, et qui fonctionnent sur le même niveau de narration autobiographique. Cette connexion lexicale que nous comparons, dans ce schéma, à une trajectoire circulaire, assure le mouvement narratif. C'est bien que nous pouvons les considérer comme des moteurs centraux mobilisant les séquences du récit à savoir le discours narratif, descriptif et dialogique.

²²⁶ C'est nous qui signalons

En outre, nous précisons que le thème d'amour marque une double présence, il est à la fois autonome, et dépendant à l'auteur, et par conséquent à son choix de tous ces éléments. Cette thématique s'endosse sur le réel vécu de l'écrivain pour nous dévoiler une autre piste encore thématique plus générique celle de la **piété filiale**.

b. La *piété filiale* comme thématique générique

En admettant que les trois sujets étudiés sont des thèmes secondaires, **la piété filiale** s'annonce dès le début comme une thématique générique conçue à travers tous ce qui s'accorde avec le texte, mais elle n'est plus dévoilée qu'après l'avoir examinée.

De prime, cette locution binaire qui se constitue de deux termes ceux d'un nom « la piété » et d'un adjectif « filiale ». Le premier est une *vertu qui dispose à rendre à Dieu l'honneur qui lui est dû par les actes extérieurs de la religion*.²²⁷ Et de point de vue littéraire, c'est une *affection déférente, respectueuse*. Quant au second, c'est un *adjectif qui caractérise le comportement d'un enfant à l'égard de ses parents*.²²⁸ C'est bien que dans leur ensemble et selon notre contexte, l'expression porte le sens du respect et d'amour d'un enfant à l'égard de ses parents : *Amour filial*.

Cette interprétation trouve son écho dans le texte pagnolien . Il était antérieurement signalé et repéré dans l'étude titrologique , que cette étiquette *La Gloire de Mon Père* porte en filigrane cette idée de respect parental à Joseph l'instituteur.

De plus, cette piété filiale est l'esprit affectueux qui a été semé dans ce premier volet de « *Souvenirs d'enfance* », et confié initialement par l'éditeur lui-même dans sa note mise à la fin du texte. À travers laquelle, il invite les lecteurs d'en juger en disant « *un livre qui est un témoignage de piété filiale* »

²²⁷Piété, définition en ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>. Consulté le 05/07/2018.

²²⁸Filial, définition en ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>. Consulté le 05/07/2018.

De la sorte, ce texte est l'empreint d'amour de PAGNOL *pour les personnes qu'il décrit*. Certes, il était spécifiquement voué pour son père, source de tout savoir et image de gloire dépassant la scène de la chasse aux bartavelles, mais l'horizon de son choix devance la représentation paternelle, pour atteindre toute la famille, et au-delà, pour dire les ancêtres. Cette vision est mutuellement partagée avec André DURAND qui renforce notre idée dans ces propos:

(c'est) l'amour d'un fils pour ses parents, qui eut le bonheur de vivre dans une famille unie, qui connut une enfance privilégiée grâce à l'affection de ses parents et au contact de la nature provençale. Ces êtres réels, il les a aimés, mais, à mesure qu'ils s'étaient éloignés dans le temps, ils s'étaient transformés en personnages. Et, dans le récit qu'il a fait de scènes vraies, le mémorialiste prit autant de plaisir, fut d'une certaine façon aussi libre que le romancier qui laisse courir son imagination. Lui, qui a dit : «Si j'avais été peintre je n'aurais fait que des portraits», en a tracés des personnages de son enfance qui restent merveilleusement vivants. [...] ayant retrouvé sa verve, son inspiration, toutes les anecdotes, et en particulier la mémorable partie de chasse, sont contées avec esprit [...] Marcel Pagnol communique à travers ses écrits la gaieté et l'émotion, éléments rares dans la littérature, le théâtre et le cinéma, plus souvent voués au tragique²²⁹

Cette piété filiale n'est plus restituée à la famille de PAGNOL qui a vécu à l'ère de la III^e République, par contre, c'est une thématique qui s'étale historiquement jusqu'à nos jours. L'auteur, à l'âge de vieillesse, a voulu rendre hommage à son père et tous ses ancêtres à travers cet écrit, et donner l'exemple de sa piété filiale aux lecteurs. À travers cette thématique, qui peut être jugée extratextuelle, le mémorialiste remet son texte en une perspective universelle comme une source d'éducation, d'instruction et de pédagogie pour tous les enfants de chaque ère.

Nous déduisons, à la fin de cette lecture thématique, que cet écrit est une vénération à toutes ces personnes, ces endroits, à l'enfant qui était, aux belles choses qui ont existé réellement dans sa vie. Certes, ce texte montre que l'auteur était conduit par son instinct personnel, ou proprement dit, mobiliser par une nostalgie profonde à son enfance. C'est pourquoi, et dans une perspective valorisante, il mémorise ses moments et quête son

²²⁹ André DURAND, « Marcel PAGNOL (Franc 1895-1974e) », article en ligne sur <https://www.comptoir litteraire.com/docs/221-pagnol-marcel.pdf>. Consulté le 04/07/2018 à 18:45.

contentement qui se voit refléter à travers l'emploi de différents thèmes récurrents dans cette œuvre.

En conséquence, notre analyse conduite au sujet du titre et celui de la thématique, confirme la visée autobiographique de Marcel PAGNOL. Ce dernier, et selon la règle de la détection du pacte autobiographique inspirée de Philippe LEJEUNE, défend son contrat avec ses lecteurs dont nous faisons partie. Dans cette perspective et dès les premières pages de cet écrit (dans l'avant-propos) l'auteur nous témoigne la vraisemblance de ces péripéties ainsi qu'à travers tous les éléments soignés.

IV. 3. L'auteur narrateur- personnage et le « je » pagnolien

Au présent moment de notre recherche, nous ajustons notre intérêt sur un autre élément encore pertinent dans le décèlement du pacte autobiographique pagnolien. C'est la présence de l'identité de l'auteur dans le texte. Selon la conception adoptée, dans notre lecture, celle de Philippe LEJEUNE, elle se voit combinatoire avec tous les sujets étudiés. C'est pourquoi, il précise que :

Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. [...] (Qui) se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne.²³⁰

À travers ces propos, il est clairement donné que le critère le plus simple, pour l'observation d'un texte autobiographique, est le fait qu'il soit écrit à la première personne. Idée pareillement partagée avec LUICA qui étale cette même explication en ajoutant :

Commençons quand même par ce cas de figure, qui est le plus fréquent et le plus facile à déceler. Du point de vue du lecteur et parfois de la critique aussi la narration est conduite à la première personne, le nom du personnage-narrateur est identique au nom auctorial et le titre de l'ouvrage est Autobiographie ou bien Ma vie. (...) On peut dire que c'est le cas le plus simple et le plus répandu parmi les ouvrages autobiographiques actuels, peu littéraires et qui ont un but plutôt commercial qu'artistique.²³¹

²³⁰ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, p. 15.

²³¹ Larissa-Daiana LUICA, *Op. Cit.*

Ces deux usages signalent que le texte autobiographique s'instaure sur une narration réalisée à la première personne, ou/et elle exploite d'autres éléments qui font preuve de la présence l'identité de l'auteur.

En s'attachant à cette notion, la narration se considère comme *le dispositif et le processus qui met l'histoire en récit*²³². Selon le Dictionnaire de critique littéraire, c'est « *la façon dont, dans un récit, les évènements sont relatés par un sujet dit narrateur* »²³³. C'est bien que nous nous trouvons devant une corrélation d'existence entre une narration et son dérivé un narrateur.

a. La notion du narrateur

Notre souci ne consiste pas à étaler la définition ou la désignation de la narration, mais plus justement de se positionner sur le mode qui fonctionne avec le texte autobiographique. Donc, qu'est-ce qu'un narrateur ?

Nous entendons par « Narrateur » celui qui se charge à raconter une histoire, narrer un récit. Le *Larousse en Ligne* rapporte peu ou prou la même définition « *personne qui fait un récit, qui raconte quelque chose* »²³⁴, c'est bien donc que ce conteur qui assure la relation de cette histoire. Cette dernière peut être la sienne comme elle lui est étrangère.

À cet égard, GENETTE, dont sa théorie est une référence de base dans les études narratologiques, propose une autre terminologie dite « voix narrative », et qui est définie comme suit :

C'est ce genre d'incidences que nous allons considérer sous la catégorie de la voix : « aspect, dit VENDRYÈS, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » - ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative »²³⁵

²³² Louis HEBERT, *L'Analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Edition Classiques Garnier, Paris 2014, p.48.

²³³ Joëlle GARDES-TAMINE, & Marie-Claude HUMBERT, *Op. Cit.* p. 131.

²³⁴ Narrateur, en ligne 4- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>.

²³⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, paris, p. 226.

À l'égard des propos explicites de cette citation, GENETTE met au même niveau d'analyse de la *voix narrative*, tous ceux qui coopèrent aussi *passivement*, à produire cette activité de la narration.

En adoptant ce terme de *voix*, GENETTE dresse « *une série de questions qui concernent, de manière générale, les relations et les nécessaires distinctions qu'il convient d'établir entre ces trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage*²³⁶ ». Il ajoute que leur rapport, à l'intérieur du texte, conditionne sa nature. De ce fait, ce théoricien établit une classification²³⁷ distinctive entre deux types de narrateur :

- Un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte nommé *hétérodiégétique*. (*narrateur ≠ personnage*)
- Un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte appelé *homodiégétique*. (*narrateur = personnage*)

C'est bien donc que nous nous focalisons sur la deuxième catégorie d'un narrateur dit *Homodiégétique*. Celle-ci porte une variation pour la présence du narrateur dans le monde de la diégèse. D'une part, il peut avoir récit à la première personne sans que le narrateur soit le personnage principal. Et d'autre part la narration peut être réalisée par un « je » doublé. Cette personne grammaticale revoie à la fois au narrateur et au personnage principale (ou le héros) du récit, tout en assurant l'identité de la personne réelle qui l'a produite (auteur). C'est ce que GENETTE appelle évidemment un narrateur *Autodigétique*.

²³⁶ Jean KAEMPFER & Filippo ZANGHI, *Méthodes et problèmes : la voix narrative*, article en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>. Consulté le 15/07/2018.

²³⁷ Gérard GENETTE, *Op. Cit.* p.252

Pour mieux saisir ces enjeux, nous nous inspirons du schéma de LEJEUNE²³⁸, et nous proposons le modèle ci-dessous :

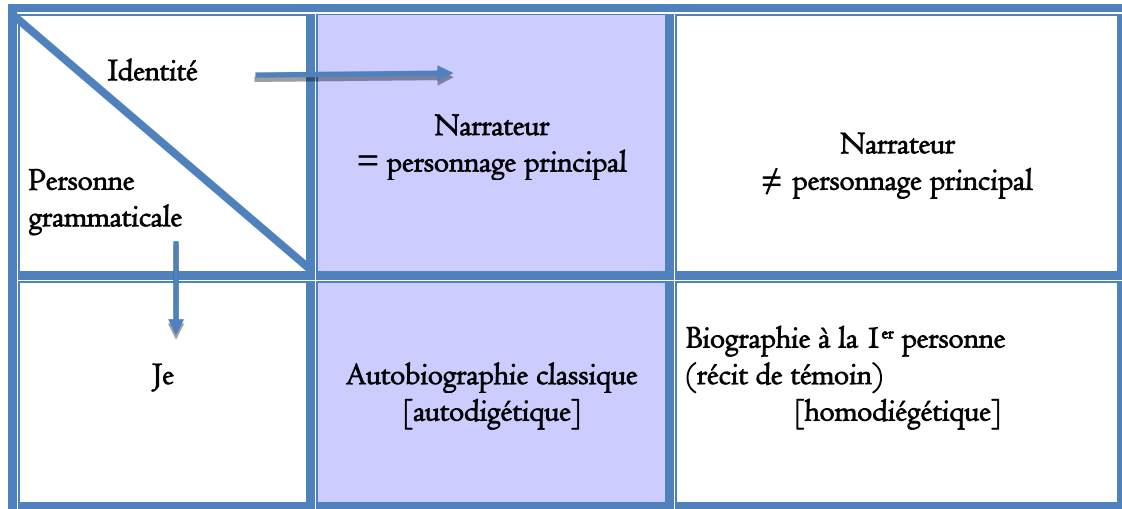


Figure N°6 : la distinction entre un narrateur autodigétique et homodigétique

De ce schéma, il apparaît clairement que le texte autobiographique s'articule adéquatement avec le modèle du narrateur *Autodigétique*. Ce type de texte reflète l'implication voulue de la part de son auteur par l'emploi du « Je ». Il atteste la vraisemblance de l'histoire racontée qui puise de son vécu réel.

b. Le « J » pagnolien

Le texte de PAGNOL, comme discours autobiographique, annonce dès le début la présence d'une identité parfaite et assumée. Son implication est initialement découverte à partir tous les éléments périphériques antérieurement étudiés. Or, dans l'avant-propos, l'auteur le confirme verbalement en annonçant que cette narration porte sur son enfance. De plus, la note de l'éditeur et l'album de la famille PAGNOL témoignent ainsi ce choix. Également, l'étude de l'intitulé, nous a encore éclaircie cette double relation : entre le père

²³⁸ Philippe LJEUNE, *Le Pacte Autobiographique*, Document en PDF, p. 18 en ligne https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/lejeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf. Consulté le 16/07/2018.

et le fils, et entre l'enfant adulte et la littérature envisagée comme domaine de sa réussite et de sa gloire

Par ailleurs, l'auteur PAGNOL comme narrateur autodiégétique marque ainsi son identité par l'emploi des noms des personnages qui renvoient indubitablement à des vrais noms de personnes réelles. Nous trouvons presque toutes les personnes de la famille Pagnol qui sont impliquées, comme protagonistes de cette narration autobiographique. Dans la grille ci-dessous, nous présentons quelques-uns :

Personnage	personne réelle ²³⁹	Illustration avec la citation du nom ou prénom
Le père Joseph	Joseph PAGNOL	« Mon père s'appelait Joseph » p.29
La mère Augustine	Augustine Pauline Henriette LANSOT	« une petite couturière qui s'appelait Augustine » p30
La tante Marie	Marie PAGNOL	« Mon père appela au secours sa sœur aînée. C'était elle qui l'avait élevé. Elle était (naturellement directrice d'école à la Ciotat, et célibataire. (...) Elle appela aussitôt la tante Marie (...) » pp.31-32
La tante Rose	Rose LANSOT	« Ma tante Rose, qui était la sœur aînée de ma mère » p.47
L'oncle Henri	Henri LANSOT	« Mon oncle Henri avait trente ans, une jolie barbe brune.. » p. 36
Le grand-père maternel	Auguste Guillaume LANSOT	« il s'appelait Guillaume Lansot. Normand de pure race » p. 37
Le frère Paul	Paul Maurice PAGNOL	« Mon frère Paul était un petit bonhomme de trois ans » p. 44
L'oncle Jule	Thomas JOBERT	« le plus étonnant, c'est qu'il ne s'appelait Jules. Son véritable prénom était Thomas » p. 54

Ces noms, indiqués au tableau supra, représentent les personnes proches de l'auteur et qui ont vraiment existé. Certes, la liste n'est plus complète car l'auteur présente d'autres personnages : tel que Mme Guimard, la tante Marie, le brocanteur, le paysan François et d'autres. Mais notre vérification nous a permis de confirmer par excellence que tout ce que

²³⁹ Vérification et confirmation du lien de parenté sur ce site <https://gw.geneanet.org/>. Consulté le 17/07/2018.

a été tracé dans ces pages romancées est vrai et transposé du réel, au point même de donner le détail sur certains personnages, tel que l'Oncle Jules, qui porte deux noms.

Par conséquent et à travers cet emploi de ces patronymes, l'auteur assume la prise de la responsabilité de ce qui il reconnaît ainsi l'existence d'un lien entre son monde réel et le monde de la narration. En quelque sorte, il veille sur la mise de dépendance entre la réalité extérieure et la réalité intérieure « *puisque le nom de l'auteur renvoie à une personne réelle, l'écrivain, qui a une identité vérifiable dans le registre de l'État civil.*²⁴⁰ ».

Retournons au « je » pagnolien, dans cet écrit, nous trouvons deux présences fondues de cette personne grammaticale. Il s'attribue le rôle du personnage principal et du narrateur - auteur. C'est-à-dire que sa mission est d'assurer une alternance et/ou d'un tour de rôle entre **Marcel l'adulte (à la fois auteur et narrateur)** et **Marcel l'enfant** au sein de cette relation. Cette figure de cas est prédominante et incontournable dans ce texte autobiographique. Nous citons les extraits suivant :

J'approchais de mes six ans, et j'allais à l'école dans la classe enfantine que dirigeait Melle Guimard.²⁴¹

Je triomphai de la règle de trois, j'appris-avec une joie inépuisable –l'existence du lac Titicaca, puis louis X le Hutin, hibouchougenou et ces règles désolantes qui gouvernent les participes²⁴²

Ce diner cynégétique avait duré beaucoup plus longtemps que d'ordinaire, et il était neuf heures lorsque nous quittâmes la table, pour aller commencer la fabrication es cartouches. Je fus admis à y assister, car je fis remarquer qu'il s'agissait d'une « leçon » de choses²⁴³

Ces exemples exposent l'emploi de « je » comme représentation de Marcel l'enfant qui est le personnage principal de ce récit. Ce héros se contente de nous partager ces émouvants évènements. Par contre, nous distinguons l'autre « Je », celui du narrateur identifiable à l'auteur Marcel PAGNOL dès l'incipit de l'histoire. Les illustrations suivantes le confirment :

²⁴⁰ Larissa-Daiana LUICA, *Op. Cit.*

²⁴¹ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p. 46.

²⁴² *Ibid.*, p. 59.

²⁴³ *Ibid.*, p.153.

Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronné de chèvres, au temps des derniers chevriers ²⁴⁴

Nous nous installions sur un banc, toujours le même, devant un massif de lauriers, entre deux platanes ; elle sortait un tricot de son sac, et j'allais vaquer aux travaux de mon âge ²⁴⁵

J'ai compris plus tard que ce qu'il achetait ce n'était pas l'objet: c'était son prix. [...] Ainsi devant ses fils émerveillés, et sa chère femme navrée, il transforma l'instrument inutile en mille objets tout aussi inutiles, mais plus nombreux. ²⁴⁶

Je n'ai jamais retrouvé sur les machines les plus modernes, cet orgueil triomphal d'être un petit d'homme, vainqueur de l'espace et le temps ²⁴⁷

Bien plus, nous découvrons encore, dans le même discours, l'utilisation des deux variations du « je » : du narrateur et du personnage dans le même passage c'est le cas de cette illustration :

La surprise lui coupa la parole un moment.
- Voyons, voyons, dit-il enfin, est-ce que tu sais lire ?
- Oui
- Voyons, voyons... répétait-il.
Il dirigea la pointe du bambou vers le tableau noir.
- Eh bien, lis.
Je lus la phrase à haute voix.
Alors, il alla prendre un abécédaire, et je lus sans difficulté plusieurs pages...
Je crois qu'il eut ce jour-là la plus grande joie, la plus grande fierté de sa vie ²⁴⁸

De cet exemple, un constat se détecte clairement l'auteur s'impose face au personnage dont il raconte la vie. Mais en même temps, il marque une distanciation entre ces deux variations de « je », et qui est notifiée par le temps des verbes. Le premier emploi dans l'expression « je lus », le verbe est conjugué au passé simple, c'est bien que l'action est déroulée antérieurement et articulée par le personnage Marcel au passé. Par contre, dans la deuxième situation de cette formule « je crois », le verbe est mis au présent de l'indicatif, ce n'est plus l'enfant qui s'exprime, mais bien évident, le tour de l'auteur Marcel PAGNOL, à l'âge de soixante ans, qui commente son passage. Et, il le confirme dans son avant-propos

²⁴⁴Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p. 17

²⁴⁵*Ibid.*, p. 47

²⁴⁶*Ibid.*, p. 71

²⁴⁷*Ibid.*, p. 91

²⁴⁸*Ibid.*, p. 41

en disant : « *Cependant, c'est moi qui vais rédiger son écrit. Il est bien imprudent, vers la soixantaine, de changer de métier* »²⁴⁹

En contrepartie de cette ambivalence de « je » et le jeu des temps verbaux, nous trouvons que l'auteur a réussi de maintenir son choix de la narration à la première personne, et d'assurer le type d'un narrateur *autodigétique* selon les conceptions de GENETTE. Mais en quelque sorte, l'auteur - narrateur fuit cet engagement et s'efface complètement du « je ». C'est quand il recoure à l'emploi du pronom indéfini « on ». Notamment dans l'exemple ci-après :

On y trouvait des allées ombragées par d'antiques platanes, des bosquets sauvages, des pelouses qui **vous** invitaient à **vous** rouler dans l'herbe, des gardiens pour **vous** le défendre, et des étangs où naviguaient des flottilles de canard²⁵⁰

Il est fort étonnant, et parfois curieux de découvrir cet emploi du pronom indéfini « on » dans l'autobiographie, où l'auteur s'éclipse tout en l'adoptant comme sujet parlant. C'est dans la trame interprétative de son emploi que nous trouvons une justification convaincante, c'est selon ses valeurs fonctionnelles, où nous y soulevons que parfois *la généralisation évoqué par l'énoncé s'opère à partir de cas particuliers qui peuvent disparaître si nettement que l'on reconnaît derrière on : un « je » ; un « nous » ; un « tu » ou un « vous, une troisième personne déterminée.*²⁵¹

C'est ce que nous visons réellement, que derrière le « on » se prévoit un « je » ou plus proprement un « nous » qui veut dire aussi un je + vous. Une généralisation qui dépasse le moi de l'auteur pour atteindre tous les gens de cette ville, ou tous les habitants de cette région, pour nous en arrivons à désigner tous les marseillais. En effet, par le « on » invoqué volontairement et convoité par l'auteur lui-même, s'exploite la description dans ce passage. L'auteur, en quelque sorte, témoigne la beauté éternelle de ce lieu qui s'étale du passé vécu vers un présent atemporel. L'auteur la marque, d'une part, par l'emploi de l'imparfait, et d'autre part par le maintien d'un échange avec son narrataire ou le(s)

²⁴⁹Marcel, Pagnol, *Op. Cit.*, p. 14

²⁵⁰*Ibid.*, p. 47.

²⁵¹*Le Pronom indéfini on et l'on*, en ligne sur , <https://www.espacefrancais.com/le-pronom-indefini-on-lon/> consulté le 21/07/2018 à 22 : 46

lecteur(s), ce qui est marqué par la présence du pronom personnel « vous ». Ce dernier, confirme ainsi l'idée directrice du pacte autobiographique et l'engagement avec le lecteur.

C'est bien que derrière cet emploi de « on » et « nous » se figure en quelque sorte une invitation de l'auteur à tous les lecteurs d'estimer son paysage et, de repérer l'attachement commun et collectif à la terre natale dite méridionale entre le « je » du héros et les autres personnages.

Cette modération de la voix narrative du « je » vers l'exploitation marquante du pronom indéfini « on », nous laisse découvrir une autre visée de l'auteur, parsemée dans son texte, celle de la symbolisation et le jeu de « je », entre le moi et l'autre, et pour mieux concrétiser l'idée, nous retournons à notre épigraphe choisi pour ce premier chapitre :

Dans ces souvenirs, je ne dirai de moi ni mal ni bien; ce n'est pas de moi que je parle, mais de l'enfant que je ne suis plus. C'est un petit personnage que j'ai connu et s'est fondu dans l'air du temps ²⁵²

Par conséquent, nous concluons de tous ce qui a été débattu dans cette section consacrée à l'étude de l'identité de l'auteur- narrateur, que ce texte est une révélation d'une vie personnelle de son écrivain marquée par un jeu pronominal qui vacille entre un « je » de l'auteur et un autre du personnage. Il suit une histoire inspirée d'une aventure enfantine vécue et partagée entre les membres de sa famille.

Ce choix textuel est d'un genre autobiographique retraçant sur ses papiers une nostalgie, un amour et un rappel à cette période estompée. Ce genre adopté assure une symbiose d'un dessein véridique et un autre symbolique, cette figure de cas est bien révélée dans la citation ci-après :

L'autobiographie est pour son auteur le lieu symbolique où se donnent rendez-vous le passé et le présent, les souvenirs et les sensations actuelles, et donc le moi passé et le moi présent. C'est peut-être de cette dissociation que parlait Rimbaud dans sa célèbre formule « Je est un autre » ²⁵³

²⁵² Marcel PAGNOL, *Op. Cit.*, p.13.

²⁵³ Larissa-Daiana, LUICA, *Op. Cit.*

De cette citation, nous arrivons à mettre fin à cette étude aussi simple que courte pour ce premier chapitre et à travers laquelle, nous avons exploité le premier volet de notre corpus qui est le texte romanesque. Nous avons essayé, au premier lieu, de présenter l'auteur et ses vocations. Au deuxième lieu, nous nous sommes forcés de décrire le roman de point de vue paratextuel et textuel, cette dernière vise le résumé de l'histoire racontée. Par contre, le troisième axe était une présentation de certaines notions théoriques formant le cadre conceptuel de cette analyse, comme la définition de l'autobiographie et le pacte autobiographique. Et finalement, dans le quatrième moment, notre intérêt s'est préoccupé de la justification de ce genre dit autobiographie, pour le texte pagnolien, à travers le décryptage de trois éléments : le titre, la thématique et l'identité du narrateur.

Cette séquence ne représente qu'un maillon d'une chaîne associée à d'autres parties. C'est bien que notre passage sera attribué au deuxième élément de notre corpus : le film de *La Gloire de mon père* de son réalisateur Yve ROBERT qui se veut une deuxième présence assurée par une écriture imagée.

Troisième chapitre

**Vers le biopic cinématographique
d'Yves ROBERT,
seconde présence
de *La Gloire de Mon Père***





J'ai découvert très vite que le cinéma est un formidable moyen populaire d'aller vers les autres.

Yves ROBERT²⁵⁴

Depuis la démonstration de *La Sortie d'usine Lumière*²⁵⁵ baptisant la naissance du cinématographe ; et le succès de *Voyage dans la Lune*²⁵⁶ de Georges Méliès ,comme première adaptation cinématographique inspirée de l'œuvre littéraire « *De la Terre à la Lune* » de Jule VERNE (publiée en 1865) jusqu'à nos jours, le septième art n'a jamais pu *se passer du rêve , de l'émotion , et des sentiments apportés par la littérature*²⁵⁷, elle restait sa source inventive pour la création des nouvelles idées et réflexions .

En effet, cette permutation ou transposition du texte au film constitue l'objet nodal dans ce présent chapitre. Nous y préoccuons du deuxième volet de notre corpus sous forme du film *La Gloire De Mon Père* de son réalisateur Yves ROBERT. Ce chapitre s'organisera en quatre grands axes. Dans le premier, nous présenterons le réalisateur et son projet de l'adaptation cinématographique. Dans le deuxième, nous nous focaliserons sur le corpus filmique selon plusieurs points. Puis, en troisième position, nous nous intéresserons à l'enjeu de la fidélité balisée sur le titre et la thématique. Et finalement, notre dernier axe sera consacré à la découverte du genre filmique étiqueté pour cette adaptation.

²⁵⁴ Donatienne GRENIER et Christian GRENIER, *Yves ROBERT*, in <http://encinematheque.fr/seconds/S03/index.php>. Consulté le 12/01/2019 à 23 :10

²⁵⁵ <https://www.actualitte.com/article/reportages/l-adaptation-du-livre-au-cinema-quels-enjeux-et-perspectives/58269>. Consulté le 12/01/2019 à 23 :12

²⁵⁶ Premier film paru en 1902

²⁵⁷ Note de lecture

I. Yves ROBERT, et le rêve de l'adoption de l'adaptation de *La Gloire De Mon Père*

Au fil du premier chapitre, nous avons présenté l'auteur ainsi l'analyse thématique du corpus romanesque *La Gloire de Mon père*. Cette œuvre de PAGNOL reste l'une des figures jalonnées en littérature française jusqu'à nos jours. Elle nous relate l'histoire de la famille campagnarde de PAGNOL et l'épisode de la chasse aux bartavelles pendant les vacances estivales.

La narration, tracée par l'auteur lui-même, se classe de point de vue du genre, dans la rubrique de l'autobiographie. Cette dernière, avec toutes ces caractéristiques distinctives, a inspiré le grand réalisateur Yves ROBERT pour donner naissance à son adaptation cinématographique *La Gloire De Mon Père* comme film²⁵⁸ paru au Grand Écran²⁵⁹ en 1990. Par conséquent, cette désignation lexicale d'une sonorité musicale et captivante assure une double présence dans ce travail académique envisagé à la fois comme étiquette du roman pagnolien, et titre du célèbre film de son adaptateur .

²⁵⁸ Film est l'un des principaux éléments techniques associant les premières créations de l'appareil cinématographique. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert* (version papier), et Larousse électronique sur ce lien <http://www.larousse.fr>, ce mot est un emprunt de l'anglais apparu en 1889 qui signifie dans son sens littéral "pellicule". C'est bien donc qu'il a pris plusieurs désignations suivant son usage :

- Pellicule photographique et plus courant cinématographique; bande régulièrement perforée (Film de 35 mm pour le format professionnel ou pour le format réduit soit 16 mm, 9.5 mm, ou de 8mm). Elle est recouverte d'une émulsion sensible à la lumière, employée dans les caméras cinématographiques
- Œuvre cinématographique enregistré sur film (on peut dire scénario du film, réaliser un film ou on parle de son caractère film à grand spectacle, film pour enfant ou film policier)
- Dans un sens figurer, le film désigne la succession des événements en disant le film de ma vie.
- L'art cinématographique : Festival du film fantastique.
- Comme un anglicisme, il désigne une mince couche d'une matière à titre d'exemple : film d'huile

Selon le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, les structures industrielles de la production ont imposé quasi universellement des classifications et de hiérarchies qui restreignent en pratique l'usage critique du mot aux œuvres de fiction de long – métrage (p.100). Cette dernière est la désignation visée dans notre travail pour l'emploi de ce terme.

²⁵⁹ Cette expression comme syntème débutée par un déterminant désigne le cinéma, par opposition au « Petit Écran » qu'est la télévision.

Ayant en ligne de mire de l'analyse, notre réflexion se focalise, à présent, sur l'adaptation et son projet de transfert de l'écrit vers l'écran (ou du texte au film), en tenant toujours notre ultime souci d'examiner la manière sur laquelle l'autobiographie se métamorphose de point de vue de genre, ou se réorganise de point de vue thématique.

Ce transfert, de l'un à l'autre, nous résume indubitablement le travail colossal qui doit être fourni, avant de recourir à l'aspect mécanique de la réalisation filmique. C'est le défi que portera le metteur en scène pour aboutir à son fruit. Dans ce contexte, Robert BRESSON nous exprime sa vision en disant que « *Le Film, ce n'est pas un spectacle, c'est d'abord une écriture. Il s'agit de traduire en images et en sons des faits vécus par un personnage* »²⁶⁰

I. I. Yves ROBERT : l'homme cinématographique

Tout comme l'écrivain PAGNOL, Yves ROBERT était une personne douée mais qui s'est retrouvé beaucoup plus dans le domaine du cinéma. Son vrai nom est Yves Henri Charles Marie ROBERT. Il est né le 19 juin 1920, à Saumur en Anjou, puis sa famille s'installe à Pouancé dans le nord d'Angers. Dès lors, Yves l'enfant s'attache à la nature et la vie de la campagne, comme le confirment Donatienne, GRENIER et Christian GRENIER :

[II] découvre alors avec ravissement la vie à la campagne, un amour qu'il ne reniera jamais et qui lui vaudra un jour d'être décoré, avec fierté, du mérite agricole ! C'est tout de même à Pouancé que le petit garçon découvre le cinéma au travers des films de Charlot.²⁶¹

Cependant, la situation familiale et les fréquents déménagements d'une ville à une autre, ont poussé l'enfant à s'habituer au changement des établissements en quatre ans. Un autre évènement bouleversant, la séparation des parents, a poussé encore cette famille à rejoindre Boissons. Là, la maman vendeuse et leurs enfants, (Yves et ses frères) s'établissent à Paris, et continuent leur vie.

²⁶⁰ Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, ed : Céfal, Liège, 1999, p. 36.

²⁶¹ Donatienne GRENIER et Christian GRENIER, *Yves ROBERT*, in <http://encinematheque.fr/seconds/S03/index.php>. Consulté le 12/01/2019, consulté à 23 : 10

Et voilà, que le jeune garçon de treize ans gagne son certificat d'études et franchit la vie professionnelle. Il la débute comme typographe dans une imprimerie. À l'âge de 20 ans, il travaille comme pâtissier, puis livreur- cycliste. Yves voie la paix, et occupe le poste d'un animateur dans des auberges de la jeunesse. Ce qui lui a favorisé de découvrir sa vocation d'acteur et devenir enfin directeur d'une troupe de comédiens (parmi lesquels Mouloudji, Roger VADIM, Remo FORLANI...). Christian GRENIER nous ajoute à ce propos:

En 1946, il rejoint la Compagnie Grenier-Hussenot. Très vite, il devient directeur de plateau, aide à construire les décors, à réaliser les costumes... La pièce «Liliom» sera un de leur grand succès; Parallèlement, il anime les soirées d'un célèbre cabaret de Saint-Germain-des-Prés, La Rose rouge, sur la scène duquel, il interprète des textes de Boris Vian, Jacques Prévert ou Raymond Queneau. Le premier prix du meilleur jeune comédien, lui est décerné pour sa prestation dans «Une femme libre» d'Armand Salacrou (1949).²⁶²

Alors, son don d'acteur est affleuré dans le cinéma en commençant par de nombreux petits rôles dans *Les Dieux du dimanche* (1948), *La Rose Rouge*, *Bibi Fricotin* (1950), *Deux sous de violette* (1951), et *Suivez cet homme* (1952). Mais le premier grand rôle d'Yves ROBERT est assuré dès son engagement avec Marcel CARNE. « *Il participe au total en tant qu'acteur à une cinquantaine de films, au cours desquels il fait preuve de son talent et de son éclectisme, interprétant souvent des personnages hauts en couleurs*²⁶³ », notamment sa participation attachante dans *Le Cinéma De Papa* de Claude BERRI, où il interprète le rôle du père du petit Claude LANGMANN.

Conjointement à ces participations, Yves ROBERT révèle très tôt une autre ambition, celle de la réalisation et les premières mises en scène des pièces de COCTEAU ou d'ACHARD ne sont qu'un début. Son premier film sorti en 1953, *Les Hommes ne pensent qu'à ça*, qui devait s'appeler *Cœur à la crème*, n'a pas laissé un grand souvenir dans l'histoire du septième art. Plus fascinantes sont les réalisations suivantes, nous citons « *Ni vu ni connu* (1957), avec la première apparition de Louis de FUNÈS, *Signé Arsène Lupin*

²⁶² Donatienne GRENIER et Christian GRENIER, *Op. Cit.*

²⁶³ *Ibid.*

(1959), séquelle honorable de l'œuvre de Jacques BECKER, et *La famille Fenouillard* font d'Yves ROBERT un réalisateur de comédies dans la lignée directe de Carlo RIM²⁶⁴.

Quelques années plus tard, Yves ROBERT crée, avec son épouse, sa propre maison de production, la *Guéville*²⁶⁵. Grace à elle, son talent scintille réellement, notamment avec l'adaptation « *d'un roman de Louis PERGAUD, La Guerre Des Boutons* (1962). *Ce film réalise le plus grand succès commercial de sa nouvelle carrière, qui lui vaut le Prix Jean Vigo. Le metteur en scène continue à utiliser son talent à croquer le comique des relations humaines.*²⁶⁶ »

En outre, nous citons ces belles adaptations «éponymes aux œuvres de Marcel PAGNOL, *La Gloire De Mon Père* et «*Le Château De Ma Mère* comme deux réalisations marquantes dans la fin de son carrière, « *avec lesquelles il nous livre une nouvelle preuve de son immense talent, empreint d'humour et de chaleur humaine.*²⁶⁷ »

En plus de ces réussites au cinéma, ce réalisateur développe ses participations et ses revenus pour nous laisser non seulement des nombreux films²⁶⁸, mais aussi des productions. Il s'aventure pour le financement des cinématographes hors son univers, comme *La Drôlesse* de Jacques DOILLON (1979), *Martin et Léa* d'Alain CAVALIER, (1978) et plus tard, le documentaire de Jacques PERRIN, *Le Peuple Migrateur* (2001).

Malheureusement, la star cinématographique Yves ROBERT s'éteint subitement le 10 mai 2002, après une hémorragie cérébrale. Il laisse derrière lui toute une richesse non estimable dans le *Septième Art*. Celle-ci résume une expérience professionnelle qui dépasse un demi-siècle de donation. Il était aussi à l'origine de la découverte de plusieurs acteurs, figures et agents au cinéma.

²⁶⁴ Donatienne GRENIER et Christian GRENIER, *Op.Cit.*

²⁶⁵ Du nom d'un ruisseau traversant leur propriété de Rambouillet

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Voir *Annexes* p.319.

Par excellence, ce réalisateur à multi dons est un *chef d'orchestre*²⁶⁹ cinématographique. Il a pu tracer son nom, non avec des écrits, mais avec des animations imagées tout en cherchant l'empreinte originale. C'est pourquoi nous nous intéressons à sa belle adaptation de *La Gloire de Mon père*.

I. 2. Yves ROBERT et *La Gloire De Mon Père* : de l'adoption à l'adaptation

En raison du caractère spécifique de la littérature, l'adaptation, comme opération de transposition ou transformation d'un texte au film, doit se reposer sur des démarches bien déterminées et selon des normes bien définies. D'ailleurs André BAZIN le confirme par insistance dans cette présente citation que :

Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien²⁷⁰

En outre, l'idée de l'adaptation se voit facile à réaliser en recourant au développement technologique des matériaux cinématographiques, mais le producteur se retrouve privé devant les conditions licites²⁷¹. C'est bien que les scénaristes, les metteurs en scène et les réalisateurs se heurtent à ce régime de semi-liberté pour l'adoption du roman au cinéma. En effet, ce rêve reste censuré, et l'illusion de porter le roman²⁷² à l'écran perdure jusqu'à l'obtention de la propriété légale de l'auteur.

Cette réflexion de droit d'auteur, connue à l'ère actuel dans tous les domaines, non seulement au cinéma, remonte au milieu de XIXe siècle notamment avec l'apparition du courant socialiste et ces tendances philosophiques. Elle se focalise sur deux pôles : la propriété de l'œuvre et sa durée. Dans ce contexte Luc AMGWERD nous explique davantage :

²⁶⁹ Inspiré de Nicolas BARY cité in « L'adaptation du livre au cinéma : quels enjeux et perspectives ? » , en ligne sur ce lien <https://www.actualitte.com/article/reportages/> . Consulté le 20/01/2019 à 16 :30

²⁷⁰ Cité par Luc AMGWERD, « Du roman à l'écran : une question de droit d'auteur... », *Décadrages*, 4-5 , 2005, 147-153. En ligne <https://journals.openedition.org/> . Consulté le 20/01/2019 à 16 :32

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Le roman est pris dans un sens générique désignant tout genre à caractère littéraire : nouvelle, roman, pièce théâtrale, bande dessinée.....

Elle « cache » deux questions décisives, à l'orée des premières législations sur le droit d'auteur. La première concerne la manière de concilier les intérêts personnels de l'auteur (le respect de l'œuvre ou celui de la paternité de l'auteur) et la propriété en tant que telle. Pour cela, les premiers législateurs ont imaginé un droit d'auteur construit à l'image d'un « arbuste à deux branches » : on trouve d'une part les prérogatives personnelles de l'auteur (droit moral), d'autre part les aspects plus utilitaires qui interviennent dans l'échange (droit patrimonial). Reste alors la deuxième question, celle de la durée des droits. Les droits d'auteur sont-ils perpétuels ? La réponse est évidemment non. Une durée limitée est légitimée par le fait que les œuvres ont vocation d'éducation et de culture et appartiennent au domaine public après un certain laps de temps. En Suisse, les œuvres sont protégées septante ans après le décès de l'auteur, à l'exception des logiciels»²⁷³

En conséquence, ces propos nous montrent les différentes probabilités pour l'achat de ces droits afin de préparer le terrain pour le travail de l'adaptation. En effet, nous pouvons envisager deux situations distinctes : l'ouvrage a des ayants-droits, ou il est tombé dans le domaine public.

Pour le premier cas, l'œuvre n'est pas tombée dans le domaine public et possède des ayants-droits. Cela veut dire qu'elle est concrètement protégée de toute utilisation rémunérée sans en avoir la permission. Pour cette figure, deux variations peuvent être engendrées : le cas où l'écrivain est en vie, l'acquisition de ces droits se fait directement auprès de lui. Il est le seul maître de son œuvre, c'est à lui de trancher dans les négociations à caractère onéreux ; mais le cas où l'auteur, en tant que premier possesseur du roman, est décédé, les intéressés au projet de l'adaptation doivent se renseigner sur ses droits auprès soit des héritiers de l'auteur, soit à l'éditeur de l'œuvre. Ces ayants-droits, à eux seuls qui leur reviennent ces redevances, car ils ont la quasi-totalité de gérer et négocier leur vente.

La deuxième situation, à l'opposé de la première, quand l'œuvre est tombée dans le domaine public. C'est-à-dire qu'elle est sortie de la durée consacrée : septante ans après le décès de son auteur. Dans cette situation, l'adaptation de l'œuvre se libère de toutes rémunérations, et c'est bien que le scénariste peut s'engager à son projet gratuitement sans accord signé.

²⁷³ Cité par Luc AMGWERD, *Op. Cit.*

À présent, nous comprenons parfaitement, de tout ce qu'a été mentionné, que le travail de l'adaptation n'est pas un projet aisé à réaliser, par contre il demande des démarches à long terme avant même de commencer la rédaction du scénario. En effet, ce sont ces procédés qui ont accablé Yves ROBERT de porter l'œuvre aimée à l'écran.

a. L'acquisition des droits d'auteur du roman de « *La Gloire De Mon Père* »

Tout au long de notre quête, nous n'avons pas discerné des références bibliographiques qui nous parle du projet de notre auteur, seule une vidéo électronique diffusée récemment et exclusivement le 9 avril 2015 sur le *YouTube*²⁷⁴, et dans laquelle, durant plus d'une heure, le réalisateur nous divulgue les secrets du tournage de sa belle adaptation. Un dessein qui a été tracé depuis l'année soixante (1960) comme il le déclare dans ce qui suit :

J'ai lu ça en 1960 ...61. J'ai été en train de faire « La Guerre des boutons », puis ...« La Guerre des boutons » a ... très bien fonctionné... merci ... Et on s'est trouvé avec Danièle, quoique une jeune, jeune, jeune production mais avec un volant d'argent et des ... des moyens assez exceptionnels, assez rares ; et comme cet agent, on ne voulait pas garder pour nous mais tire tous mon spectacle ; on s'est décidé d'acheter des droits. J'ai acheté des ... des droits des « Copains » de Jules ROMAINS, et j'étais fou, fou Des Souvenirs de Marcel. [...] On était allé voir Marcel, et qui, pour l'acheter, le vend à 63 ; et Marcel nous a dit : « si je serai, peut être mon dernier film, je le ferais ». Alors, on a laissé le maître, ha ha.. On lui a laissé tous les droits, tous les droits, tous les droits²⁷⁵

²⁷⁴**YouTube** [['jutub](https://www.youtube.com/)] est un service en ligne d'hébergement et de diffusion de vidéos en streaming qui intègre des fonctionnalités sociales de partage et de commentaires des contenus. Il s'agit de l'un des sites Web les plus visités au monde.

Il a été créé en 2005 par trois salariés de PayPal : Chad Hurley, Steve Chen et Jawed Karim. L'année suivante, en octobre, Google fait l'acquisition de YouTube pour 1,65 milliard de dollars. Le service est financé par l'affichage publicitaire inséré dans les vidéos. En ligne <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/>. Consulté le 11/01/2019 à 11 :00

²⁷⁵ Extrait transcrit librement de *la vidéo diffusée sur la chaîne électronique Luciano-Production*, « La Gloire De Mon Père » *le tournage raconter par Yves Robert*, en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=xsZxkA7MSdk>. Téléchargé le 11/01/2019.



Yves ROBERT le réalisateur du film La Gloire de Mon Père
Tiré de la vidéo à 13s.²⁷⁶ de la vidéo diffusée sur YouTube²⁷⁷



Tiré de la vidéo à 45 s.



Tiré de la vidéo à 50 s.



Tiré de la vidéo à 1mn. et 5 s

Selon ces propos, l'écrivain Marcel PAGNOL met fin au désir acharnant de Yves ROBERT, celui de porter le premier tome de *Souvenirs d'enfance* à l'écran, c'est bien donc que le rêve soit complètement abandonné par le réalisateur vu l'attachement de son seul propriétaire à son adaptation par ces soins.

En outre, cette vidéo nous offre également l'occasion de sentir l'amour incarné du réalisateur envers cette œuvre. Nous découvrons qu'il était attaché à ce roman à un point extraordinaire. Il le reconnaît lui-même dans cette expression « *et j'étais fou, fou Des Souvenirs de Marcel* » en insistant sur le mot « *fou* ». D'ailleurs son épouse²⁷⁸ le dévoile elle-même en déclarant que:

C'était son livre de chevet. Quand il voulait rechercher « l'essentiel », il disait, il prenait PAGNOL, il l'ouvrait à n'importe quelle page, il trouverait, il trouvait la

²⁷⁶ Tous les photogrammes sont pris à l'aide du lecteur multimédia français **VLC**. C'est un lecteur multimédia libre issu du projet *VideoLAN*. Ce logiciel est multiplateformes puisqu'il fonctionne sous Windows. Il était à l'origine développé par les étudiants de l'École centrale Paris et a été diffusé pour la première fois le 1er février 2001 sous licence GNU GPL.

²⁷⁷ Extrait transcrit librement de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#), *Op. Cit.*

²⁷⁸ Danièle DELORME (1926/2015) : deuxième épouse d'Yves ROBERT. Elle est l'une des stars du cinéma français comme actrice vedette. Le couple ont vécu les grands succès ensemble notamment après avoir créé une maison de production dont elle était la responsable.

réponse [...] Il avait une connaissance et un amour de PAGNOL, très, très présent pour lui ; c'était sa référence, une grande référence pour lui. [...] Il avait toujours dit « je voudrais faire Les Souvenirs de PAGNOL »²⁷⁹



Tiré de la vidéo à ²⁸⁰

Cependant, en 1972, presque après 10 ans de la première proposition pour l'achat des droits, les deux hommes discutent véritablement le projet du roman en question. C'est bien que PAGNOL décide finalement, avant un an et demi de son décès, d'accorder verbalement au réalisateur ses droits en insistant pareillement sur le choix de la société cinématographique *La Gaumont*, en ce contexte ROBERT précise :

Mais, il nous a dit ce soir-là : « si jamais, quelqu'un fait mes *Souvenirs d'Enfances*, j'aimerais bien que ça soit la Gaumont, et j'aimerais bien que ça soit Yves », et je sais qu'il a signé avec POIRET un papier là-dessus »²⁸¹

De la sorte, PAGNOL se rend au destin qui l'empêche de porter lui-même son œuvre à l'écran, car il n'a pas eu assez de temps vu son état malade. Mais, il confie ce rêve à son confrère Yves ROBERT qui, à son tour, s'engage ainsi émotionnellement à obéir aux recommandations laissées par PAGNOL. Ce n'est qu'en 1974 que les prémisses du projet se tracent à blancs. Et le véritable travail de scénarisation de ce roman n'est pris au sérieux qu'en 1988.

Enfin, nous découvrons que l'obtention licite des droits d'auteurs est une étape inévitable, et qui peut influencer le destin de l'adaptation au point de reporter son projet pour des années. C'est le cas de *La Gloire de mon père* qui n'a vu le jour qu'après 30 ans

²⁷⁹ Extrait transcrit librement de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#), *Op.cit.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Extrait transcrit librement de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#), *Ibid.*

d'attente (depuis 1960 à 1990). Mais, il faut signaler également que cet épisode est accordé à d'autres maillons portant la même valeur à l'art cinématographique. C'est bien le cas de la scénarisation du texte littéraire.

b. Du roman au film : le maillon du scénario de *La Gloire De Mon Père*

Du texte au film, il y a toujours histoire d'influence qui peut être variée selon les degrés de l'emprunt de la source littéraire. Ce changement fidèle ou non, du roman doit obéir aux normes rédactionnels proprement cinématographiques qui régénèrent une nouvelle figure textuelle attachée au cinéma, nous parlerons présentement du *Scénario*.

Comme notion, appartenant au septième art, le Scénario est un mot emprunté à l'italien portant le sens de « décor », d'où nous trouvons *Scena* l'origine de « scène ». Ce mot est apparu dans la langue française vers 1764 offrant la signification de « mise en scène »²⁸² des pièces théâtrales. À cette époque, il indique le canevas tracé pour le spectacle joué sur scène, tout en mettant en évidence l'intrigue de l'histoire.

De même, ce terme n'est pas resté emboîté dans le vocabulaire théâtral comme champ initial de son sens. Par contre, il a pris une autre destination significative dans le domaine cinématographique, AUMONT, et MARIE l'expliquent dans ce passage :

Il (scénario) a émigré dans celui des pratiques techniques du cinéma dès les années 1910. C'est un document narratif qui décrit ce qui sera tourné. Le scénario peut comporter des dialogues et se différencie du découpage par sa forme littéraire et par le fait que le récit y est fragmenté en scènes et non en plans.²⁸³

Il est clairement donné dans ce passage que le scénario est avant tout un produit écrit. BRESSON nous confirme cette conception en disant que « *le film, ce n'est pas un spectacle, c'est d'abord une écriture. Il s'agit de traduire en images et en sons des faits vécus par un personnage* »²⁸⁴

²⁸² Dictionnaire Le Petit Robert, *Op. Cit.*, p. 2294.

²⁸³ Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op. Cit.*, p222.

²⁸⁴ Cité par Michel SERCEAU, *Op. Cit.* p. 36.

Mais ce document, comme support écrit, nécessite une structure bien déterminée qui doit obéir à des règles techniques de son élaboration²⁸⁵. Il est le cœur de l'adaptation et son succès. La plupart des spécialistes, en la matière se mettent d'accord sur quelques étapes qui s'illustrent comme suit :

- **L'idée (ou pitch)** : est une étape simplement marquée par l'idée stimulatrice pour écrire le scénario. Elle se résume à esquisser en 2 ou 3 lignes le concept principal de l'histoire.
- **Le thème** : est le sujet principal du film ou le « message » à véhiculer à partir de ce film.

À titre d'exemple :

Le scénario peut, par exemple, parler de : la jalousie, la recherche de l'amour, la solitude, le combat contre la maladie. Le message associé peut être :

- lorsqu'on est seul au monde, il faut surtout se battre contre soi-même
- ou que la jalousie ne mène qu'à la perte
- qu'à force de chercher l'amour, on se retrouve par dépit avec la mauvaise personne etc... »²⁸⁶

- **Le héros (protagoniste) et son objectif** : C'est le personnage qui va vivre l'aventure. Au-delà du fait qu'il est le « héros » de l'histoire, il est très important, car c'est à lui que le public s'attache et se reconnaît.
- **Les obstacles à la quête** : ce sont les personnages qui nuisent à l'aventure ou la quête du héros. Ils peuvent revêtir différents aspects (un patron, une belle-mère, une femme, un truand etc...). Communément avec la narratologie, c'est l'**antagoniste**. Le personnage qui s'oppose au héros.
- **La bible des personnages** : la définition de tous les personnages importants qui vont intervenir dans l'histoire. Autrement dit, faire une liste de toutes les figures humaines qui participent au film.

²⁸⁵ Tom, WEIL, *Comment Rédiger Un Scénario De Film*, Avr 5, 2012, en ligne sur ce lien <https://www.commentfaireunfilm.com/les-10-etapes-pour-ecrire-un-film/> . Consulté le 14/03/2019 à 23 : 03.

²⁸⁶ *Ibid.*

- **Le synopsis** ²⁸⁷: après avoir délimité le sujet, le thème, le héros (et les personnages secondaires), les antagoniste ..., vient la rédaction du synopsis. C'est un bref résumé (en quelques pages) de l'histoire à tourner. Ce document est très important, car il reste le seul écrit évaluatif pour l'acceptation ou le refus d'un producteur. C'est pourquoi, il nécessite une grande préparation et attention afin qu'il soit admis. Le synopsis *doit refléter parfaitement l'histoire, l'esprit, le ton, etc...*
- **La timeline** : anglicisme adopté au langage cinématographique. Il désigne le classement chronologique des séquences, selon le développement de l'histoire adopté. **On pourra dire le planning des scènes** (ou le squelette du film selon T. WEIL).
- **Le séquencier** : c'est développer d'une manière brève chaque séquence à part entière. Autrement raconter la séquence sans recourir au développement dialogique, « *Ce que les personnages se disent doit être raconté et non prononcé.* »
- **La continuité dialoguée** : après avoir organisé tous les précédents éléments notamment le réglage des incohérences ou les structures dans les séquences. Le moment opportun est de passer à cette présente étape pour faire parler les personnages, et transformer les séquences à des dialogues. Selon *l'Encyclopédie Universalis* ²⁸⁸, elle se considère comme :

un récit rédigé au présent, fait pour être lu « en temps réel » : c'est-à-dire qu'à une page de lecture doit correspondre à peu près une durée constante de temps à l'écran, ce qui permet d'apprécier le rythme du film. Les notations descriptives doivent y être très synthétiques et concrètes. En France, quand on parle de scénario, on pense surtout au texte écrit, plutôt qu'à l'histoire qu'il contient, ce texte devant en principe convaincre des commissions officielles de don [...]
- **La note d'intention** : se considère comme clés d'or pour l'ouverture sur le monde du cinéma. Il est le sésame magique pour séduire un producteur. Dans son ensemble, la note d'intention se représente comme une justification et une explication, étalées en trois ou quatre feuilles, de tel thème ou tel sujet et les raisons de son choix. Dans cette partie, le scénariste doit défendre ses idées, son histoire et beaucoup plus son scénario.

²⁸⁷ Du grec *Sunopsis*, qui veut dire « vue d'ensemble », « coup d'œil général » ou « tables des matières » ; le mot entre dans la langue française *via* son usage aux États-Unis. D'après Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op. Cit.*, p. 240.

²⁸⁸ Michel CHION, « Pourquoi un scénario ? », en ligne <https://www.universalis.fr/encyclopedie/>. Consulté le 22/03/2019.

Autrement dit, elle est la présentation de projet de film de A à Z, et les motivations de son réalisation au grand écran.

Ces étapes, parcourus brièvement, forment généralement les éléments fondateurs pour l'écriture d'un scénario. Elles peuvent varier selon les réflexions et les tendances théoriques adoptées par son scénariste ou son réalisateur. Nous soulignons que chez d'autres spécialistes ces phases peuvent atteindre quatorze étapes.

Cependant J. AUMONT, et M. MARIE recourent à une répartition plus simplifiée pour l'esquisse d'un scénario. Ils voient qu'il s'élabore à l'issue d'un travail coordonné et ficelé entre des étapes bien différentes : le synopsis, le traitement, la continuité et le découpage. Chacune d'elle apporte *des précisions tant sur le plan narratif que technique*²⁸⁹. Ils nous distinguent ainsi ses formes dans ce qui suit :

On a pu distinguer deux grandes formes de scénarios, le « **scénario modèle** » et le « **scénario programme** ». Le premier instaure un ordre plus directif, donne des consignes précises de tournage, organise les péripéties en une structure prête à être tournée ; le second laisse une place plus au moins importante aux aléas et à l'improvisation, lors de la préparation et du tournage.²⁹⁰

Nous comprenons, de cette réflexion, que les deux types du scénario se distinguent par le critère de détail. Le premier est plus amplifié et structuré. Il facilite minutieusement le travail du tournage. Par conséquent, il ne laisse aucune marge à l'intuition ou à l'interprétation pour le réalisateur et ses coopérateurs. Quant au deuxième type, il est abrégé ou moins détaillé par rapport au premier. Le **scénario programme** offre un écart de liberté pour les réalisateurs en cas d'imprévision dans leur travail de filmage.

En conséquence, cet aperçu théorique révèle une vérité incontournable que le scénario, en tant que notion, abandonne son ancien emploi au théâtre comme dénotation de l'intrigue sur laquelle se tisse le récit ; et il se privilégie uniquement aux fictions du cinéma, de la télévision, ou de jeux vidéo à l'ère actuelle. Avec toutes ces variétés typologiques, il demeure

²⁸⁹ Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op. Cit.*, p222.

²⁹⁰ *Ibid.*

le seul document écrit indispensable qui valorise un projet d'adaptation quiconque pour une future réalisation filmique. Ci-dessous, un schéma²⁹¹ qui résume tout ce parcours :

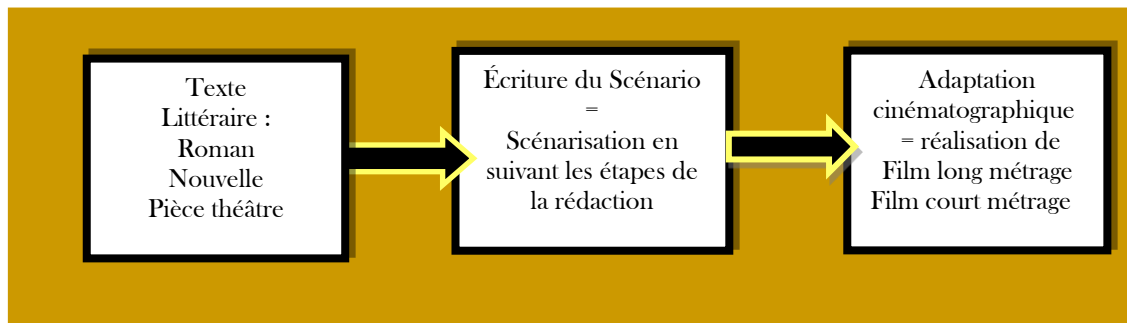


Figure N° 7 : du roman au film, le maillon du scénario

De cette donnée théorique de la notion scénario, notre intérêt consiste à se focaliser sur le scénario du roman support, ou plus précisément sur la scénarisation de *La Gloire De Mon Père*. Ce projet spectaculaire a obéi ainsi aux normes présentées précédemment.

En effet, le vrai travail de scénarisation, pour ce présent film, a vraiment tardé à cause de l'obtention des droits d'auteurs qui ont été légués en 1974. Selon la déclaration de Jérôme TONNERRE²⁹², sa première rencontre avec le réalisateur Yves ROBERT portée sur le projet de l'adaptation des romans de PAGNOL au cinéma. Mais tellement, le cinéaste²⁹³ voulait que l'écriture du scénario soit vite, l'auteur a complètement refusé l'idée, il nous explique davantage cette position :

J'ai rencontré Yves ROBERT la première fois ici même, le 7 juillet 1988 donc ça fait 19 ans. Et il m'a proposé d'adapter *La Gloire De Mon Père* et *Le Château De Ma Mère* que j'avais lu, sans doute, enfant mais à mon avis partiellement. Donc j'ai lu les livres et parce qu'il fallait faire très vite, très vite, et effectivement j'ai dit non pour ces deux raisons, en fait d'abord j'ai pensé que je ne pouvais pas restituer à la fois la musique et la couleur de Pagnol. Et d'autre part, les livres me paraissaient non pas inconsistant mais c'étaient des petites scènes, des petites choses très fragiles, à peines

²⁹¹ C'est nous qui signalons.

²⁹² Le scénariste de deux romans de PAGNOL : *La Gloire de Mon Père* et *Le Château de Ma Mère*

²⁹³ Nous devons distinguer entre scénariste et cinéaste. Le premier est l'écrivain des scénarios, par contre le deuxième est le réalisateur des films.

tenues par une structure et un récit, Et donc, je ne voyais de tous comment on fait un film²⁹⁴



Tiré de la vidéo à Imn.et 23 s. s. ²⁹⁵

Ces propos nous tirent les choses au clair. L'auteur du scénario déploie son rejet par le fait que le roman désigné ne se constitue plus comme un récit bien ficelé racontant une histoire. Par contre les péripéties sont des petites scènes fragiles inspirées d'une vie personnelle de leur auteur, et qui les a écrits au fil de la plume. Plus précisément, le roman dépossède d'une intrigue pour une propre narration. Celle-ci se considère comme un élément indispensable pour la rédaction d'un scénario pour une future adaptation cinématographique. Sans omettre la raison du temps imposé sur TONNERRE, il avait peur de réaliser la tâche d'une manière précipitée.

Mais l'insistance et l'objectif d'Yves ROBERT ont été plus majeurs pour la réalisation de ce rêve. Et c'est à son ami Claude SAUTET le grand mérite car il a pu convaincre le scénariste pour avancer dans le dessein et trouver un chemin.

Le scénario du film en question n'était pas vraiment une tâche aisée. En effet le scénariste, à mainte reprise, rappelle de la grande difficulté de son adaptation. La seule idée qui a pu être utile est le fait de recourir à l'écriture artisanale du scénario. C'est-à-dire écrire scène par scène et mot à mot, au lieu de l'ensemble, tout en s'interrogeant chaque fois sur

²⁹⁴ Extrait transcrit librement de de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production.](#) *Op. Cit.*

²⁹⁵ *Ibid.*

les traits caractéristiques de l'écriture de PAGNOL tels que le sens, les sentiments, la couleur, la musique de la scène. Il ajoute :

C'était très difficilement adaptable. [...] vous savez qui il était écrit au fil de la plume ; il n'y avait aucune structure. Et par exemple, le premier volume c'est-à-dire au net, comme cette façon arbitraire, on met une scène et on passe à une autre au début du Château de Ma Mère, donc c'était impossible au cinéma de conserver cette structure-là. Il a fallu tout reconstruire. Inventer des scènes qui n'existent pas, aller chercher dans « Le Temps des Secrets » et « Le Temps des Amours » d'autres scènes de façon à équilibrer les deux films. Mais ça a duré assez longtemps ce travail. Puisque on vient de commencer pendant l'été 1988 et les films sont sortis pendant l'été 90 »²⁹⁶

De ces propos, TONNERRE nous révèle toutes les vérités qui s'attachent au parcours de la rédaction du scénario. Il le décrit minutieusement au point de donner le moindre détail notamment la durée exacte consommée pour le tournage. Comme nous y mettons l'accent sur des points culminants celles de l'exploitation de certaines scènes extraites des autres romans du même auteur, et qui font partie du volume *Souvenirs D'enfance*, ou encore l'invention des nouvelles scènes qui ne sont plus incluses dans les souvenirs de leur auteur.

Il est très impératif de signaler que ces explications ne concernent pas uniquement la scénarisation et le tournage de *La Gloire De Mon Père*. Par contre, il jumèle, dans ces discussions, l'état général des deux films sortis consécutivement par le même réalisateur à savoir *La Gloire de Mon père* et *Le Château de Ma Mère*.

Par ailleurs, ce travail de rédaction est le fruit non seulement de Jérôme TONNERRE, mais nous soulignons ainsi la collaboration du réalisateur lui-même et un autre assistant Louis NUCERA. A ces trois, le grand salut leur revient car les prémisses du projet d'adaptation s'instaurent par le biais du scénario.

A ce terme, nous distinguons que ces déclarations, vivantes du deuxième homme du film cinématographique de *La Gloire de Mon père*, certifient par excellence le fait de la trahison au texte littéraire source. Une première figure de l'infidélité se trace dans les pages du scénario avant même de procéder à l'adaptions filmique. Autant, cette déclaration du

²⁹⁶ Extrait transcrit librement de de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production.](#) *Op. Cit.*

scénariste nous définit clairement une autre réalité qui s'accorde à la catégorisation du scénario. Ce dernier se classe dans le type dit **scénario modèle** qui structure le fait du tournage en son moindre détail selon les explications qui ont été précédemment mentionnées.

Ces aveux ne font qu'une imprégnation à la découverte de l'adaptation cinématographique de point de vue du respect textuel. Ses raisons du fait sont multiples : la nature du texte, la structure thématique, le style de l'auteur et le plus important le sujet de l'enfance qui est identique au petit Marcel, l'incantation de son auteur PAGNOL, n'ont jamais empêché Yves ROBERT de réaliser son projet et d'arriver à sa fin.

II. *La Gloire de Mon Père*, la renaissance filmique

Du texte au film, se trace notre parcours adopté dans cette présente recherche académique. Dans laquelle, nous focalisons notre intérêt sur le genre autobiographique et son adaptation au cinéma ; tout en essayant de cibler non seulement le roman mais aussi le film de point de vue générale. Dans leur ensemble, ils forment notre corpus dont la première séquence était portée uniquement sur le texte , et ce deuxième chapitre prendra en charge le film comme second volet de la double présence de *La Gloire de Mon père* .

Paru le 29 août 1990²⁹⁷, le film du roman éponyme *La Gloire De Mon Père* voit le jour et franchit les salles de cinémas après des longs et fastidieux préparatifs. Quelques semaines après, il est suivi par *Le Château de Ma Mère* (le 26 octobre 1990) avec la même équipe de réalisation. Il se classe dans la dernière phase du *Cinéma parlant et sonore* qui est limitée entre 1975 au 1995.

Par ailleurs, il faut signaler que cette œuvre cinématographique est le fruit de tout un ensemble : le réalisateur et son groupe de tournage. La fiche dite technique met à notre disposition tous les noms ayant participé à la réalisation de ce film, et par conséquent à son succès. Elle est exposée en format de grille ci-dessous:

²⁹⁷ *La Gloire De Mon Père*, en ligne sur ce lien <http://www.allocine.fr/film>. Consulté le 02/07/2019 à 23 :22.

■ Réalisateur	Yves ROBERT
■ Assistants réalisateurs	Jean-Claude VENTURA- Luc ETIENNE Daniel ZISKIND - Gilles BANNIER
■ Scénaristes	Jérôme TONNERRE - Louis NUCERA - Yves ROBERT
■ Auteur de l'œuvre originale	Marcel PAGNOL
■ Société de production	Les Productions de La Guéville (Paris) TFI Films Production
■ Producteur	Danièle Delorme
■ Producteur délégué	Alain POIRÉ
■ Directeurs de production	Marc GOLDSTAUB - Guy AZZI
■ Distributeur d'origine	Gaumont Distribution
■ Directeur de la photographie	Robert ALAZRAKI
■ Ingénieur du son	Alain SEMPÉ - Olivier VILLETTE
■ Script	Lucette ANDREI.
■ Compositeur de la musique originale	Vladimir COSMA
■ Décorateur	Jacques DUGIED
■ Ensemblier	Chantal GIULIANI
■ Costumier	Agnès NEGRE
■ Maquillage	Maryse FELIX - Monique HUYLEBREOCK
■ Monteur	Pierre GILLETTE - Monique ANDRE
■ Mixage	Claude VILLAND - Bernard LEROUX
■ Bruitages	Jérôme LEVY - Alain LEVY.
■ Caméra	Jean-César CHIABUAT (prises de vues 2ème équipe) Gilbert DUHALDE
■ Casting	Gérard MOULEVRIER
■ Format	Audio Dolby
■ Coiffure	Jacqueline STUFFEL, Danièle JACQUILLARD
■ Régie	Jacques ALLAIRE, Jean-Claude CARTIER
■ Format de projection	35mm - couleur - Ratio : 1.85:1
■ Participation	Centre National de la Cinématographie (CNC)

Fiche technique du film La Gloire de Mon Père d'Yves ROBERT²⁹⁸

²⁹⁸ Cette fiche est empruntée avec modification de ce site <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr>. Consulté le 27/07/2019 à 20 :30.

Certes, et comme le confirme Nicolas BARY²⁹⁹ « *le réalisateur est comme un chef d'orchestre qui se responsabilise d'organiser le travail de la réalisation harmonieusement.*³⁰⁰ » Il cherche à traduire le livre à sa manière et selon sa vision. C'est bien que son premier souci, dans tout travail d'adaptation, est de trouver l'équipe d'ombre qui veille sur la concrétisation de ce projet cinématographique. Cet ensemble du personnel forme par excellence toutes les personnes qui assistent à la réalisation de cet orchestre.

D'autre part, la date de leur apparition nous ajuste chronologiquement dans leur contexte socio historique dominant à cette époque-là, celle de *la Guerre de du Koweït* (1990-1991). Cette invasion, dite encore *Seconde Guerre du Golfe*³⁰¹, bouleversait tout le monde, et elle influençait sur tous les secteurs notamment l'économie. C'est pourquoi, l'équipe de tournage avait une horrible peur envers les attentes de la diffusion filmique qui pourrait avoir un échec en cette période de désarroi.

Cependant, cette œuvre filmique a complètement dépassé le score évalué. Elle était à la une des cinémathèques, car tous les spectateurs fuient cette réalité amère de guerre. Leur seul souci était l'assouvissement et l'apaisement de leurs âmes, et ce que le film a pu leur offrir grâce à sa thématique et son histoire. Ils sont un chant de nostalgie à l'ère d'avant-guerre, à la vie saine et calme de la France méridionale. Dans cette visualisation de la campagne, les films mystifient leurs spectateurs par un bonheur inestimable.

²⁹⁹ Nicolas BARY est un jeune scénariste, réalisateur, et dialoguiste français, né le 28 novembre 1980. Parmi ces adaptations *Les Enfants de Timpelbach* (sorti en 2008), en ligne sur : https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=129054.html. Consulté le 02/07/2019 à 23 : 23.

³⁰⁰ Note de lecture

³⁰¹ Dans la nuit du 1er au 2 août 1990, deux ans après la fin d'une guerre très coûteuse contre l'Iran, le dirigeant irakien Saddam Hussein donne l'ordre à son armée d'envahir le Koweït, petit pays riche en pétrole et jouissant d'une position stratégique dans le golfe Persique. Il argue de droits hérités de l'époque ottomane et de la complaisance de l'émirat vis-à-vis des États-Unis et d'Israël. Dans les jours qui suivent, cette annexion est condamnée par l'O.N.U. qui, sous la houlette des États-Unis, organise la mobilisation et l'envoi de troupes internationales en Arabie Saoudite et dans le Golfe. Le 17 janvier 1991 est déclenchée l'opération aérienne « Tempête du désert », suivie le 24 février d'une offensive terrestre qui contraint Saddam Hussein à accepter un cessez-le-feu dès le 28. En ligne sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/guerre-du-golfe-en-bref/>. Consulté le 02/07/2019 à 23 :32.

En effet, un premier point de rencontre entre les circonstances de la rédaction des romans de PAGNOL, avec le contexte socio-historique de la sortie de ces deux films d'Yves ROBERT. Comme il a été antérieurement présenté dans le chapitre I, le texte est venu dans une période délicate celle de la Guerre froide ; ce qui a favorisé la rédaction et la lecture pour les gens qui veulent se réfugier dans les récits d'autrefois, et par conséquent le succès de cette autobiographie romancée. De même pour les deux films, une situation historique de guerre a poussé les publics d'être fidèles aux salles de cinéma, afin de fuir cette image de troubles politiques sur les masses médias.

Depuis, elle s'illustre comme l'une des productions cinématographiques les plus jalonnées du cinéma français avec plus de 6258000 entrées en salle pour le premier film, et 4270000 pour le second film. C'est pourquoi, elle est nommée plus de trois fois dans les différentes compétitions, nous y citons à titre d'exemple le *Prix César* à la 16^{ème} édition³⁰².

De point de vue technique, ce best-seller se considère comme un film de long métrage. Cette typologie est donnée selon les normes caractéristiques adoptées au *Centre national du cinéma et de l'image animée* en France. Cette classification s'attache à la durée du film, et qui est supérieure à une heure, plus exactement à 58 minutes et 29 secondes, et qui correspond à une bobine de film de 35 mm standard de 1 600 mètres.³⁰³

Or, pour ce long métrage, nous trouvons qu'il comporte deux parties distinctives : le générique et la narration filmique. Cette première partie, dite le générique, est un morceau de film qui inclut toutes les inscriptions indiquant le titre du film et les participants à la réalisation. Cette séquence filmique n'est ni narrative, ni représentative, elle se présente au début et à la fin de film. Certains cinéastes la considèrent comme un morceau de virtuosité.

³⁰² César de la Meilleure actrice dans un second rôle : Thérèse LIOTARD, César du Meilleur jeune espoir masculin : Philippe UCHAN ; César de la Meilleure musique écrite pour un film : Vladimir COSMA ; César des Meilleurs costumes : Agnès NEGRE en ligne sur ce lien <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5951/palmares/>. Consulté le 04/07/2019 à 22 :30.

³⁰³<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=59200>. Consulté 09/07/2019 à 09:30

Pour notre film qui compte 1 heure 46 minutes et 16 secondes, nous le répartissons en trois séquences temporelles :

- Le générique d'ouverture ou de début : [de 00 à 2mn.42s.]
- la narration filmique ou le film : [de 2mn. 42s. à 1h. 44mn. 16s.] pendant 1h 41mn 25s.
- Le générique de fermeture ou de fin [de 1h. 44mn. 16s. à 1h46mn. 16s.] pendant 2 mn.

Alors, dans cette première partie temporelle du film, dite le générique d'ouverture, nous trouvons la présentation des acteurs interprétant les personnages du film, dont ces quelques figures ci-dessous :

- **Philippe CAUBERE** est un acteur français de multi talents, né le 21 septembre 1950. Dans ce spectacle, il incarne le rôle de Joseph. Le père de Marcel PAGNOL.



Photo extraite du film



Photo de sa dernière apparition en février 2019

- **Nathalie ROUSSEL**³⁰⁴ de son vrai nom Ghislaine ROUSSEL. C'est une actrice et chanteuse française, née le 14 septembre 1956. Dans ce film, elle joue le rôle d'Augustine, l'épouse de Joseph, par conséquent la mère de l'enfant Marcel.



Photo extraite du film



³⁰⁴ La deuxième photographie de Nathalie ROUSSEL est extraite du YouTube de la chaîne *Marc Trigueros*, ajoutée le 5 déc. 2017.

- **Julien CIAMACA** est un jeune garçon du midi français, né le 4 mai 1978 à Arles. Il a joué le personnage du Marcel à 11 ans. Mais ce jeune comédien *n'a pas souhaité poursuivre sa vie dans le cinéma. Il n'a joué que dans deux films d'Yves Robert : "La gloire de mon père" et "Le château de ma mère". Après des études à l'INSA de Lyon, il est devenu ingénieur pour EDF. vit à Londres*³⁰⁵.

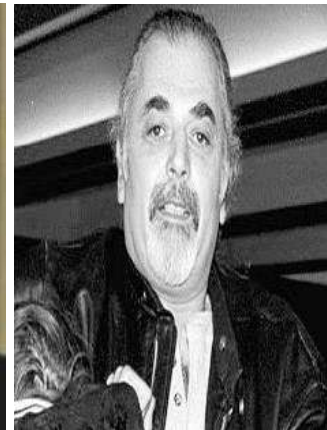


- **Victorien DELAMARE** ou Victorien José Antoine DELAMARE est un acteur français qui est né le 14 novembre 1982 à Martigues dans les Bouches-du-Rhône. Il participe pour la première fois au cinéma avec le travail d'adaptation d'Yves ROBERT (les deux films). Ce dernier lui a confié le rôle du petit Paul, le frère cadet de Marcel. Ensuite, il apparaît dans un autre travail du cinéma au grand écran à l'âge de 11 ans, dans le film de *Un, deux, trois, soleil* (1993) de son réalisateur Bertrand BLIER. Mais ce jeune acteur met fin à cette vocation et termine sa vie, désormais, comme un plombier à Saint-Paul-Trois-Châteaux.



³⁰⁵Marie DEGHEITTO, « La gloire de mon père : qu'est devenu le petit Julien CIAMACA qui joue Marcel ? », publié le 02 Août 2015 sur ce site <https://www.terrafemina.com>. Consulté Le 1/08/2019 à 13h00.

- **Didier PAIN**³⁰⁶ personifie l'Oncle Jules (le mari de la tante Rose). C'est un acteur et producteur français. Il est né le 8 décembre 1947 à Charenton-le-Pont, et décédé le 10 février 2019 à Bangkok (Thaïlande).



- **Thérèse LIOTARD**³⁰⁷ jouant le rôle de Tante Rose. Les débuts de cette actrice sont affleurés à la télévision vers les années 1970 comme speakerine. Ensuite Elle est tournée vers le cinéma où elle a bien exploré sa vocation. Avec ce présent film, elle a eu *le César de la meilleure actrice dans un second rôle* en 1991.



- **Jean-Pierre DARRAS**³⁰⁸: c'est un acteur, réalisateur, et scénariste français. Il est né le 26 novembre 1927 et décédé à l'âge de 71 ans. Dans ce film, il assure le rôle du narrateur tout



³⁰⁶ La deuxième photographie de l'acteur Didier PAIN est extraite de l'article « L'acteur Didier Pain, oncle de Vanessa Paradis, est parti rejoindre Pagnol » en ligne : <https://www.dhnet.be/medias/cinema>. Consulté le 1/04/2020 à 21 :43

³⁰⁷ La deuxième photographie de l'actrice Thérèse LIOTARD est prise de son site officiel sur ce lien <https://thereseliotardsite.wordpress.com/a-propos/>. Consulté le 6/04/2020 à 22 :23

³⁰⁸ La photographie de l'acteur Jean-Pierre DARRAS est prise de ce site : <https://www.babelio.com/>.

en incarnant l'écrivain Marcel PAGNOL à l'âge de vieillesse, et qui est présent qu'avec sa voix.

- **Joris MOLINAS** : Lili des Bellons
- **Paul CRAUCHET** : Edmond des Papillons dit Mond des Parpaillouns
- **Benoît MARTIN** : Marcel à 5 ans
- **Pierre MAGUELON** : François, père de Lili
- **Michel MODO** : Le facteur
- **Jean ROUGERIE** : Bergougnas, le brocanteur
- **Victor GARRIVIER** : Le curé de la Treille
- **Raoul CURET** : Monsieur Vincent
- **Maxime LOMBARD** : Monsieur Arnaud
- **Michèle LOUBET** : Mademoiselle Guimard, l'institutrice
- **René LOYON** : Monsieur Besson
- **Anik DANIS** : La bonne
- **Roland MARTIN** : Le wattman

Par ailleurs, une autre caractéristique doit être révélée celle de la méthode de projection du film. À mainte reprise, le spectacle désigné est toujours l'animation exposée pour le public aux salles du cinéma, et qui s'accorde à la méthode classique de diffusion tout en s'accordant aux anciens appareils et le film en bobine. Mais, *l'année 2006 fut un tournant décisif dans la mise en place de la projection numérique au cinéma, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, avec la discussion d'une norme définissant les critères de qualité applicables à cette nouvelle projection.*³⁰⁹

De même que le cinéma, le support filmique a subi des transitions techniques notamment avec le procédé numérique qui, à son tour, a offert de nouveaux moyens pour visionner les adaptations cinématographiques sur l'écran argenté, rendant ainsi les bobines

Consulté le 06/04/2020 à 22 :30

³⁰⁹ « Le cinéma Numérique », en ligne sur ce lien <https://pacson.pagesperso-orange.fr/>. Consulté 09/07/2019 à 09 :30

obsolètes ; et le film n'est plus sur un support photographique. Il n'est pas impossible que cette projection telle que nous la connaissons, ait complètement disparu.

Or, notre corpus filmique s'est affecté ainsi par ces pratiques de changements techniques. Depuis son apparition, il a subi plusieurs conversions validées par des nouveaux modes de support numérique. Ces derniers « *substituent des qualités d'écoute et un confort d'utilisation au standard existant*³¹⁰ » et lui assurent généralement la continuité dans le monde de l'art visuel. Son arrivée au sein des cinémathèques était baptisée par la bobine puis il s'est adapté en différentes modérations informatiques que nous les énumérons comme suit³¹¹ :

- En DVD³¹² sorti en 20/04/1999
- En Blu-ray³¹³ sorti en 05/12/2008
- En VOD³¹⁴ sorti en 27/03/2009

De toutes ces présences techniques, le corpus en possession est un coffret de deux DVD vidéos de l'édition de 2008.³¹⁵ Il rassemble les deux films réalisés par Yves ROBERT à savoir : *La Gloire De Mon Père* et *Le Château De Ma Mère* du même auteur Marcel

³¹⁰ Pierre MORELLI, « Paratexte et transcendance textuelle dans les supports Numériques "off line" : essai de typologie », *EUTIC'05 (Enjeux et usages des T.I.C.) : aspects sociaux et culturels*, 2005, Bordeaux, France. pp. 307-315. halshs-00111708. Fichier en PDF, téléchargé le 12/07/2019 à 16 : 53

³¹¹ Fiche film de *La Gloire De Mon Père* en ligne <http://www.allocine.fr/>. Consulté le 10/04/2020 à 21 :25.

³¹² DVD est une siglaison de l'anglais : *Digital Versatile Disc* et qui veut dire disque numérique polyvalent, il utilise le laser rouge. En ligne <https://cours-informatique-gratuit.fr/dictionnaire/>. Consulté le 10/07/2019 à 22 :30.

³¹³ *Blu-ray* est un format de disque succédant au traditionnel DVD lancé en 2006 par le constructeur japonais Sony. Le Blu-Ray est capable de stocker des vidéos en haute définition. Son nom provient du rayon laser bleu des lecteurs compatibles, par opposition au rayon infrarouge pour un DVD. En ligne <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/>. Consulté le 10/07/2019 à 22 :38.

³¹⁴ VOD ou *vidéo à la demande*, sont des services sur Internet qui peuvent être apparentés à des vidéoclubs numériques. Ils vous permettent de louer des films pour une durée limitée, ou de consulter films et séries de manière illimitée, avec un abonnement. C'est le cas notamment de Netflix, qui propose un grand catalogue de films et de séries TV, pour certaines qui lui sont exclusives. En ligne <https://cours-informatique-gratuit.fr/dictionnaire/vod-television-rattrapage/>. Consulté le 10/07/2019 à 22 : 42

³¹⁵ Il y avait une autre édition en DVD vidéo sorti le 03/07/2003. En ligne sur <http://www.dvdpascher.net/dvd/dvdloupe.php?id=3533>. Consulté le 16/07/2019 à 18 : 42

PAGNOL. Il est impératif de signaler que notre intérêt porte uniquement sur le premier film.

II. I. « *La Gloire de Mon père* » en DVD vidéo : description du support filmique

Parmi les nouveaux modes d'accès aux œuvres cinématographiques, qui ont marqués un véritable succès de la part du public le DVD Vidéo. Ce dernier, s'inscrit dans la catégorie des éléments techniques qui constituent *le non-film*, et amplifient la conception de la propriété cinématographique par une nouvelle perception des films. Comme le confirme MORELLI : « *il (le DVD) comble le destinataire par des ressources et des fonctionnalités, promptes à satisfaire ses penchants culturels.*³¹⁶ »

Dans cet optique, la satisfaction des spectateurs était à la l'origine de la politique d'amélioration des techniques de projection et la modération numérique de ses supports audiovisuels. C'est pourquoi les responsables de production du film support n'ont pas été à l'abri de ces procédures. Comme il a été susmentionné, le présent spectacle a vu ces transformations et il en serait encore sujet.

En comparant ce deuxième volet de notre corpus au premier (le roman), nous remarquons qu'il s'offre ainsi à des éléments périphériques qui s'accordent avec le support film. Ce qui nous laisse nous interroger sur le rapprochement de ces éléments par rapport à ce support numériques. À cet égard, nous rappelons, les données de base de GENETTE concernant le paratexte par rapport au texte, « *c'est tout ce qui se présente avec l'écrit mais ce n'est pas l'écrit lui-même*³¹⁷ ». Ainsi, cette conception peut –elle s'élargir pour atteindre les corpus audiovisuels notamment le film. ?

Dans ce même contexte, LYCZBA³¹⁸ se réfère au père de cette approche et tente de répondre à notre interrogation tout en mettant en œuvre ces textualités filmiques. Elle voit

³¹⁶ Pierre MORELLI, *Op.cit.*

³¹⁷ Voir *Chapitre I*, notes de bas de page, p. 51.

³¹⁸ Fabrice LYCZBA, « Les jeux de la spectature : paratextes cinématographiques des années vingt et archéologie du virtuel », *Transatlantica* [PDF], 2 | 2013, mis en ligne le 05 mai 2014 sur : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6728>. Consulté le 18/07/2019 à 09 :33.

que l'ensemble de ces textualités est difficile à regrouper, car il comprend des objets aussi divers *qu'un jouet ou une bande-annonce*. Elle nous étale sa réflexion dans la citation ci-dessous :

Pour la littérature, Gérard GENETTE a proposé le terme global de « paratextes », formant, selon lui, le « seuil » ou « vestibule » par lequel le lecteur passe pour entrer dans le monde fictionnel, [...] « Cette frange », (selon) GENETTE, « constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction » , car les paratextes ont notamment des « caractéristiques fonctionnelles : pour quoi faire ? ». De même, au cinéma, l'ensemble des paratextes forme une trame discursive, un « réseau de textualités » qui tisse l'espace de réception des films et « s'adresse aux publics, les recrute, active leur anticipation, et les fait rentrer dans la salle de cinéma » proposant ainsi une transaction, économique (acheter ou pas un billet) et sémiotique (anticipation du sens). Ils participent de ce que Steve NEALE nomme la construction de « l'image narrative » du film. Dans un processus de « consommation spéculative » où le spectateur potentiel imagine, par les paratextes, les plaisirs qui l'attendent dans la salle de cinéma. La rencontre avec les paratextes représente donc pour le spectateur le premier moment de cet « acte de foi » qu'est l'achat d'un billet.³¹⁹

Donc, de l'achat d'un roman et/ou l'achat d'un billet nous retrouvons le caractère commun celui *de l'importance fonctionnelle des paratextes* soulignée par GENETTE. Pour le texte, il se manifeste par l'encouragement à la découverte du monde fictionnel par la lecture. Quant au film, c'est un processus de stimulation à la consommation spéculative réalisée via sa *spectature*³²⁰. Nous repérons ainsi de cette citation que la critique adopte la même conceptualisation de ces éléments textuels pour le film.

³¹⁹ Fabrice LYCZBA, *Op. Cit.*

³²⁰ La *spectature* qualifie celle du spectateur. Synonyme de l'anglais « *spectating* », ce néologisme est dû à Martin LEFEBVRE (1997) dans sa théorie sémiotique et phénoménologique des interactions entre le spectateur et le médium filmique. Les deux pratiques engendrent un processus spécifique d'appropriation de leur objet respectif, le livre et le film. L'analogie avec la lecture est signalée par Chantal POULIOT , qui cite le « *travail intellectuel de spectature (comme on dit : de lecture)* » ou Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET pour qui « *la spectature est une lecture au même titre que tout autre étude de ces signes complexes que sont les productions culturelles* » ; Nathalie LACELLE aussi la résume comme acte de lecture du film et souligne la parenté entre les mécanismes des deux opérations, en affirmant toutefois leur divergence essentielle, due en premier lieu aux « codes d'expression narratifs » qui les fondent chacune. En ligne <http://publicionnaire.huma-num.fr/notice/spectature/>. Consulté le 18/07/2019 à 10 :03.

Toutefois, l'étude de ces éléments périphériques ne sort plus de la trame théorique de GENETTE. Ce théoricien différencie deux sortes de paratexte le péri-texte et l'épi-texte. En s'inspirant de sa terminologie et par analogie au support de base qui est le film, nous proposons ce convertissage de lexique : le périfilm et l'épifilm .

Cette première catégorie- le périfilm- présente toutes les pratiques émanant du réalisateur avec son équipe, et le producteur sur le support film : le titre, les sous-titres, le générique, les intertitres, la date d'édition, les notes, les illustrations, etc.

Pour la deuxième- l'épifilm- elle expose tous les éléments extérieurs au film, et qui concernent par excellence « *les pratiques discursives ou spectaculaires concernant un ensemble de pratiques, courantes dans la promotion des films*³²¹ ». Il s'agit de la propagande publicitaire par des textes promotionnels (les affiches ou les annonces), ou des textes journalistiques (description de tournages), « *précédant et accompagnant la sortie d'un film, émanant soit des studios de production [...] soit des magazines de cinéma grand public (émissions télévisées, entretiens et interviews avec le réalisateur, ses journaux intimes...)*».³²² À cette catégorie, nous ajoutons les pratiques commerciales qui se basent primordialement sur la fonctionnalité de l'exploitation et de la commercialisation des films : les offres de billetteries, les bonus et les remises, etc.

En retour à notre corpus, ce deuxième volet, qui est le film, fait partie prenante d'un coffret de deux DVD vidéos. Cette version disponible à nos soins est sortie en 2008 selon la date mentionnée sur le coffret, mais sur les deux DVD s'est écrit 2007. Cette présente version nous offre une foisonnante richesse en matière d'éléments accessoires accompagnant le support digital et portant la matière filmique.

Ces constituants périphériques purement visuels et perceptibles sont très variés. Le couvercle du coffret qui se distingue par sa couleur jaune s'ouvre dans une capture de photographie prise du film, et qui est dépeinte pas un dessin en jaune marron représentant la famille PAGNOL du film, et faisant allusion aux photos de début de siècle. Cette

³²¹ Fabrice LYCZBA, *Op. Cit.* Consulté le 18/07/2019 à 22 :33.

³²² *Ibid.*

représentation interprète implicitement la thématique principale des deux films, comme elle met également en évidence la relation entre les deux spectacles envisagés comme deux tomes d'une seule présentation filmique. Autrement dit, cette conception vise à traduire l'idée de la mise en union cinématographique des deux films en tant qu'une seule œuvre réalisée par Yves ROBERT en deux tomes. Cette œuvre est inspirée de celle offerte par le genre romanesque qui présente l'œuvre complète de l'autobiographie de PAGNOL connue sous l'étiquette de *Souvenirs d'enfance* et regroupe trois tomes..

Dans cette couverture, nous apercevons une répartition inégale de l'espace partagé pour le nom de l'auteur, les titres de deux films et le nom du réalisateur. Cette disposition nous laisse comprendre que l'auteur est de première importance par rapport au réalisateur. Une préférence rendue encore plus visible par la taille de police d'écriture, où le gras et grand caractère arborent le nom de l'auteur Marcel PAGNOL, puis en taille moyen les intitulés des deux spectacles, et en dessous le nom de notre réalisateur, puis s'ajoute le logo de la maison de distribution la Gaumont³²³.

Pour le dos du coffret ou la boîte filmique, nous trouvons une masse de renseignements bien infographiés sur cet espace. Il y a des brèves présentations pour les films, les intitulés des chapitres pour chaque DVD, le code à barre, les conseils juridiques pour l'exploitation de ce produit, les informations concernant la version numérique tels que la qualité de l'image, de son etc. Ci-dessous l'illustration de ces deux façades du coffret :

³²³ Gaumont est une société française d'appareillage et d'exploitation cinématographique fondée en 1895. C'est la plus ancienne société cinématographique au monde.



Figure n° 8 : Le DVD dans son périphérique,
le recto et le verso du coffret

De ses visuels, la pochette ou le *packaging* est fabriqué en papier cartonné d'une meilleure qualité. Ce *digipack* est superbement réalisé par lequel l'éditeur a voulu rester dans l'ambiance du film. Il se dispose en trois volets pliables tout en papier. La couverture du premier volet porte sur son extérieur une photographie représentant le père avec son fils. Bien évident, elle est extraite du spectacle et renvoyée continuellement aux personnages principaux du premier film. Elle dévoile clairement la scène principale du film celle de la chasse. Elle est clairvoyante par la présence du fusil et la ceinture des cartouches portée de la part du père Joseph.

Au verso de cette illustration iconographique, un exergue est inséré et qui fonctionne comme une épigraphe. Cette citation est insérée d'une manière élective des écrits de Pagnol par les infographes de ce support. Cette insertion, sur un tel corpus numérique, maintient l'idée de la fidélité au texte source ou le souci de garder une ressemblance voire

une imitation du roman. Dans le corpus textuel, nous identifions le remerciement destiné et émarginé par l'auteur lui-même à ces parents. Quant au second corpus filmique, nous repérons une citation insérée naturellement en écriture cursive et émarginée par l'auteur PAGNOL. Cette phrase est extraite de deuxième texte *Le Château de Ma Mère* en disant « *Telle est la vie des hommes quelques joies, très vite effacées par d'inoubliables chagrins. Il n'est pas nécessaire de le dire aux enfants* »³²⁴

Ce fragment périfilmique porte une valeur plus qu'esthétique pour le DVD, c'est une récompense pour cet écrivain. Ainsi, interprète-il le respect et l'hommage à cet homme de Lettre partagés par tous les personnels de la société de production qui ont assisté à cette réalisation. C'est une visée humaine de garder l'esprit de l'écrivain éternel avec le public. De ce fait, une autre réalité peut être figurée celle de l'image de l'attachement et de la fidélité du film à son texte référentiel.

Pour le deuxième volet, nous trouvons l'image du petit Marcel avec son frère Paul, tous les deux souriants sur une roche. Cette scène, extraite du spectacle, symbolise la vie enfantine partagée entre ces deux personnages filmiques. Elle traduit pareillement l'ancrage spatial de l'histoire à la compagne, plus justement à Garlaban. L'état de contentement de ces deux protagonistes dessine leur satisfaction et leur plaisir en plein nature sauvage considérée comme un havre de paix, où tout est permis tels que les jeux, les chasses et les bêtises, notamment marqués par le port des filets à insectes en faisant allusions à la chasse des arthropodes (insectes, arachnides...).

De la même, le troisième volet porte ainsi sur son dos une image de la mère avec son petit garçon ; elle référence la thématique du deuxième spectacle : *Le Château de Ma Mère* et complète la série de la thématique envisagée dans cette œuvre cinématographique. Comme, elle figure l'attachement maternel source de toute tendresse et sensibilité pour l'enfant Marcel, personnage principal et commun pour les deux films.

³²⁴ Citation vérifiée sur ce site : <https://www.dicocitations.com/citations/>. Consulté le 2/07/2019 à 9 :56.

Un autre élément s'ajoute à cette gamme, le fourreau. C'est un emprunt du lexique des armures. Dans ce présent cas, il désigne un emballage en carton ou en plastique pour les CD ou DVD. Le fourreau est conditionné selon chaque maison de distribution et d'édition. Pour ce présent fourreau qui est en plastique transparent, il est dur et fabriqué dans une forme ovale en son centre, cela laisse apparaître les films en DVD.

Pour la sérigraphie du corpus, elle sort de l'usage traditionnel, et se qualifie comme technique purement numérique³²⁵. Cette présente version est très simple car elle ne porte aucun effet d'imagerie ou de couleur. Du fait, nous apercevons que le titre est en gris foncé plongé au centre du substrat du DVD qui, à son tour, est donné en blanc cassé très fin avec des éclats nuageux en nuance blanche. En ajoutant à cette description, les mentions légales et les conseils juridiques qui sont ajustés en bas de la façade du DVD, et qui sont révélés au public pour leur exploitation réglementaire. En comparant cette version avec celle de 2003, nous discernons que l'antécédente paraît une certaine suprématie esthétique.

Alors, tous ces éléments périphériques sont extérieurs du film mémorisé sur le support DVD. Ils forment un ensemble d'accessoires matériels qui embellissent le cinématographe objet. Bien plus, notre surprise se fait énorme lors de la première visualisation du film numérisé. C'est la découverte des autres composantes qui sont encore hors le spectacle ciblé. Nous retrouvons une page d'accueil portant le menu de la spectature. De point de vue informatique, cette page de réception est réalisée sous forme d'un diaporama³²⁶ animé et sonorisé.

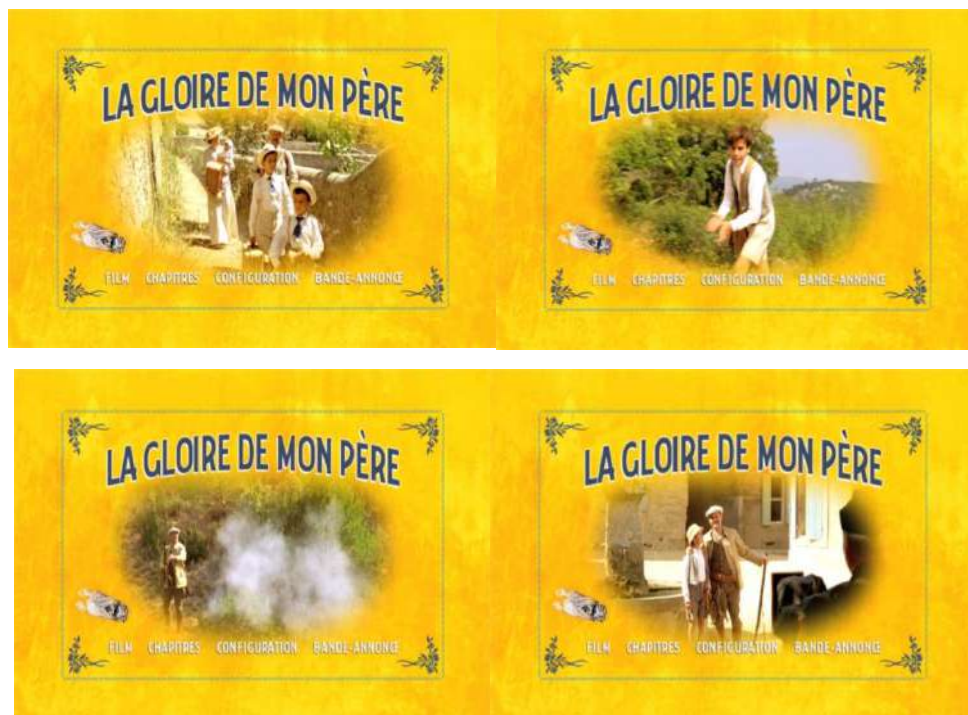
Ce vestibule est le premier contact du spectateur avec le DVD. Il expose directement une répartition du contenu en quatre rubriques animées, et accompagnées d'un morceau de musique pris du film. Ce menu ressemble une table des matières à suivre pour regarder ce

³²⁵ La sérigraphie, dite encore marquage numérique ou impression directe, est une technique semblable à la sérigraphie standard mais qui implique moins de matériel. L'encre est appliquée par le biais d'une imprimante haute définition, ce qui permet d'obtenir des résultats spectaculaires en un temps record. En ligne sur ce lien <https://teefactory.fr/marquage-numerique-dtg.html>. Consulté le 20/07/2019 à 10 :30

³²⁶ **Diaporama** : c'est une succession de diapositives créées, soit avec le logiciel Powerpoint, soit avec d'autres du même genre. Par extension, présentation de photos, de dessins, de schémas en succession, pour une présentation sur un thème donné. En ligne sur le lien <https://creactions.net/quest-ce-quun-diaporama-quoi-cela-sert-il/>. Consulté le 21/07/2019 à 00 :46.

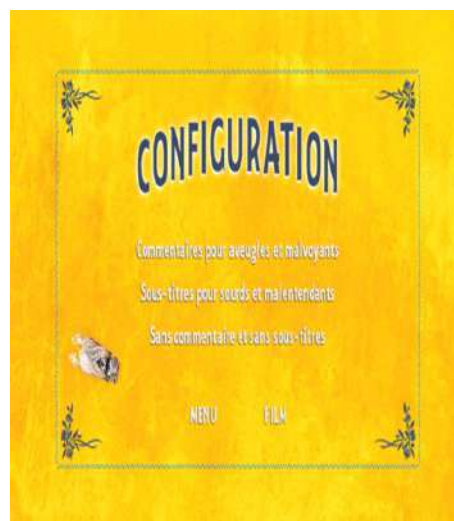
spectacle. Cette table ouvre une marge de liberté au spectateur pour une visualisation sélective.

Le menu se répartit sur un intervalle temporel de vingt-sept seconde selon une lecture récurrente d'une seule séquence filmique. Pendant cette courte durée, se tisse les grandes séquences de l'histoire sous formes de flaches animés. Pour la sélection de la rubrique estimée, nous découvrons la disponibilité d'un curseur digital sous forme d'une feuille verte faisant référence à la nature, l'une des thèmes majeurs dans ce film. En dessous des captures d'écran de ce diaporama successivement prises et insérées en ordre chronologique:

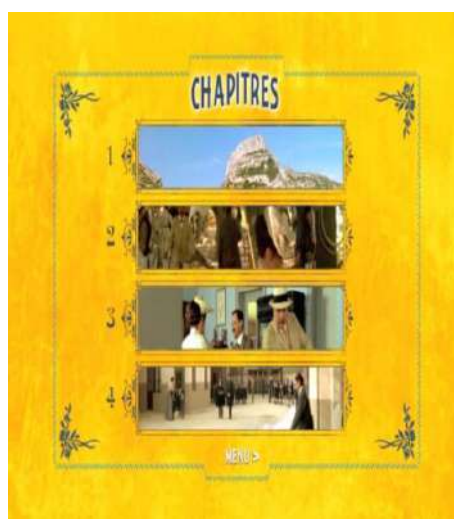


Ces quatre prises de photogramme sont mise en forme ovale, et centralisent le plan de l'image. Ce dernier montre le menu ou la page d'accueil dont les composantes sont identiques. Chaque capture présente une thématique différente par rapport à l'autre, mais le menu reste pareil et qui se compose respectivement de : film, chapitres, configurations et bande d'annonces. C'est-à-dire la nature de la spectature dépend de l'envie du spectateur..

Le menu est doté d'une rubrique qui renvoie à la nature de la présentation du film. C'est le plan des configurations qui se manifestent dans la capture juxtaposée, et qui offre ses variations où le spectateur, avec toute ses qualités, trouve ses choix, qui' il soit aveugle, malvoyant, sourds, malentendants ou normaux, le film est à leur disposition.



De la même sorte, cette sélection dans la projection cinématographique s'applique ainsi sur le mode de répartition séquentialisation³²⁷ du film. Celle-ci est disposée selon le choix de la maison d'édition et la société de distribution. Les amateurs du cinéma, dans cette version numérique, ont une marge d'autonomie pour adopter l'une de ces répartitions du spectacle qui se présente en deux modes, soit complet, soit



en chapitres (il y a quatre chapitres). Dans cette illustration, nous trouvons les chapitres dans des zone en pleine animation, c'est lorsque on clique sur l'une d'elle, l'exposition s'active en plein écran.

Selon toujours cette étude périphérique, ce présent film incarne un autre référent naturel exploité et inséré sur le menu d'accueil. C'est la photo de la cigale, placée à droite du plan de la mouvance. L'interprétation déchiffrée de cet emploi est la mise en relation de ce

³²⁷Séquentialisation : néologisme, c'est le fait de découper en séquences, les mots, les phrases, et dans notre cas le film. En ligne sur : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/>. Consulté le 21/07/2019 à 19 :07.

diaporama avec l'effet musical accordant l'animation de cette diapositive. Les mélodies, exploitées dans ce menu, sont des imitations du chant de cigales mentionnées sur le coffret.

De la sorte, accéder au monde cinématographique de ce spectacle ne demande qu'un simple clic doublé du curseur sur les différentes pages du diaporama, et selon le choix voulu. Cette innovation numérique rend la visualisation des films plus pratique et plus libre pour le public. Dans ce contexte, GENETTE fait le point sur ce type de diffusion digitale notamment en DVD, et confirme nos critiques antérieures :

Pris comme standard de diffusion, le DVD bénéficie des qualités intrinsèques des supports optiques ainsi que des modalités pratiques de visualisation nouvelles liées aux caractéristiques des appareils de lecture et aux interfaces de commande. Affranchi de la logique de flux imposée par la projection en salle ou télévisuelle, l'amateur de films dispose de libertés fonctionnelles nouvelles. Il peut choisir la bande sonore ou le titrage et accéder de manière ponctuelle à une partie du film, geler l'image, zoomer, ralentir... Pris comme œuvre, le DVD Vidéo transcende le film par pluralité d'immanence et par pluralité opérable³²⁸. L'édition DVD offre un découpage en chapitres, une séquentialisation éditoriale basée sur des critères culturels et pragmatiques.³²⁹

Suite à cette citation, une vérité est dévoilée par GENETTE, celle de l'importance des éléments additionnels s'attachant à la visualisation du spectacle. Comme il met en relief non seulement la valeur esthétique de l'édition du DVD, mais encore la valeur culturelle. Selon ce théoricien, la numérisation du Film sur DVD vidéo « *est plus qu'un support de transmission, et qu'une compilation, le DVD est une œuvre éditée qui, au sens de Genette transcende le film, prélude à de nouveaux rapports aux films.*³³⁰

À la fin de cette analyse, nous découvrons que les supports numériques disposent également d'une grande richesse d'éléments scriptovisuels additionnels avec le support DVD vidéo. Ces informations contextuelles constituent une plus-value de donnée pour l'estimation de la qualité du spectacle. Également, elles attirent l'attention des cinéphiles pour l'achat et la consommation de cette catégorie de support numérique. Donc, l'essor du

³²⁸ Il désigne quand le destinataire choisit aux plans techniques les modalités de lecture (fonctions du lecteur) et "navigationnel. Cité par Pierre MORELLI, *Op. Cit.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

DVD, avec tout ce qui offre, assure la victoire des industries cinématographiques et le marketing culturel.

De plus, une autre évocation s'ajoute à notre lecture analytique que GENETTE, par ces critiques et ses réflexions, défend sa problématique majeure qui s'accorde aux études des éléments paratextuels, tout en assurant une vision universelle de ses études et qui dépasse le champ littéraire et atteint le stade de l'art visuel. Nous la découvrons dans son œuvre *L'Oeuvre de l'art, Immanence et transcendance*, publié en 1994.

En définitive, nous arrivons à mettre fin à la description du film en DVD comme étant une œuvre d'art cinématographique. Ce spectacle n'a pas cessé d'assurer sa continuité et son succès même avec ce nouvel revêtu dit numérique. Le DVD Vidéo promeut la répétition ainsi que la segmentation de la lecture du film. Par conséquent, ce support digital contribue à l'extension de la réception filmique par un nombre illimité de spectateurs dont notre génération fait partie.

II.2. « *La Gloire de Mon père* », en visualisation ou la spectature du film

Ce spectacle présente l'histoire de l'enfant Marcel qui est né à la fin du XIX^{ème} siècle au lieu-dit Aubagne, l'une des contrées provençales de la banlieue de Marseille. Cet enfant est l'aîné de la famille composée de Joseph, qui est un instituteur, et la mère Augustine, une jeune couturière. Ce petit garçon apprend à lire très tôt avant l'âge de la scolarisation, ce qui laisse le père se réjouir de ce savoir, alors qu'Augustine s'en inquiète. Depuis, sa mère lui empêche de fréquenter la classe de son père ou d'ouvrir un livre avant d'avoir six ans. Bientôt à Saint-loup, la famille se grandit d'un frère qui s'appelle Paul.

Quelques années plus tard, Joseph devient instituteur titulaire à l'école du *Chemins des Chartreux*, la plus grande école de la commune de Marseille. C'est bien que la famille s'installe au centre-ville. Le père commence son travail avec les élèves villageois dont il avait peur. Mais son premier cours sur le siècle des miracles, (le XX^{ème} siècle), change les avis et laisse un grand sentiment de plaisir et de contentement pour le nouvel instituteur. Ce

dernier habite une maison dans cette école, où il partage tout bonheur avec sa famille. Augustine passe ses journaliers entre son Joseph, ses petits, et même avec sa sœur, qui vient l'aider et fuir sa solitude car elle était encore célibataire.

Quand, le petit Marcel approchait à l'âge de six ans, il allait à l'école à la classe enfantine dirigée par Mlle Guimard. Son enseignante lui dicte le règlement de se taire quand il sait lire, et à ce moment-là il reste calme et paisible. Il se rappelle de ses histoires et de ses aventures notamment de l'étang du Parc Borély. Dans ce lieu, Tante Rose rencontre son futur mari Jules. De son tour, l'oncle Jules gagne le cœur du petit Marcel et devient son ami malgré le grand mensonge commis.

Trois années plus tard, Marcel s'avance dans ses années de scolarité et s'habitue à toutes les sciences : les équations de mathématiques, les leçons d'histoire et les règles de la grammaire. À cette année-là, une sœur à Marcel voit le jour et honora la famille.

Une fois en plein récréation, son père lui demande de l'accompagner au brocanteur de la ville d'où ils achètent des vieux objets d'immobiliers pour se préparer à la grande vacance. Toute la famille participe aux préparatifs de ce congé, surtout Augustine qui coud des œuvres vestimentaires pour ces trois enfants.

Après un long parcours de voyage bien planifié entre Joseph et Jules, tous arrivent dans les collines avoisinantes pour ces vacances. Les deux familles s'accompagnent dans une belle maison charmante et toujours ensoleillée, et qui est louée à moitié par les deux hommes. Cette habitation nommée la **Bastide Neuve** représente l'hymne de la nature. Finalement, la famille sort du village et franchit la campagne après deux heures de marche. Pour Marcel, c'est un grand exploit de rencontrer pour la première fois l'immense paysage orné par des vagues de massifs montagneux. Ce lieu féérique lui fait naître une nouvelle tendresse marquant la noblesse de ce paysage, et trace d'inoubliables jours de vacances dans sa vie.

Les deux familles se rencontrent à la **Bastide Neuve**, et débutent leurs jours de vacances. Dans ce contexte les femmes se préoccupent de la cuisine et des deux bébés, les hommes font les commissions, et les deux frères commencent leurs grandes aventures de chasses.

Ses péripéties de poursuite se font merveilleusement aux steppes étendues à côté de l'habitation notamment après avoir fait connaissance d'Edmond des Papillons dit Mond des Parpaillouns. Donc, ces nouveaux résidents s'adaptent à cette nouvelle vie des campagnards, et font des connaissances avec les habitants de la Treille. Ces habitants leur aident de connaître la région et avoir plus d'informations sur les gibiers disponibles.

Un jour, Jules se trouve en tablier de cuisine et prépare une surprise que les enfants veulent découvrir mais sans gain. Le soir, tout le monde se met à table et discerne ce qui a été préparé : des boules grasses pour fabriquer des cartouches de fusil. De là, Marcel comprend que les deux hommes se préparent à la chasse des gibiers royaux, et il commence d'avoir peur car son père n'est qu'un instituteur à l'école, et qui n'a jamais tuer une bête ; par contre l'oncle Jules, c'est un ancien expert d'armes et de chasse.

Les deux hommes font des exercices de tire, bien évident des entraînements destinés à Joseph afin qu'il maîtrise la prise du fusil et il se prépare à la chasse, sous le guet de ses deux enfants. Marcel assiste pas à pas les préparatifs du braconnage des gibiers notamment la bartavelle, le rêve des chasseurs, et il estime être parmi le groupe d'hommes mais sans avoir de confirmation. Alors, il leur présente son plan comme chien de chasse et rabatteur des butins animaliers, et pour le faire taire, ils font semblant d'y accepter. La veille de l'ouverture de chasse et grâce à son frère Paul, Marcel découvre la trahison de son père et son oncle, et il décide de les suivre malgré eux.

Tôt le matin, le petit Marcel obéit à ses songes en sortant derrière eux et commence sa poursuite à l'indienne. Ils inaugurent la chasse par de petits oiseux : des merles, des bécasses et des perdrix. Toujours de loin le petit les guette et confirme l'exactitude des récits de chasse de son oncle. Inquiet pour son père, il décide de l'aider en cachette et de rabattre des perdrix à son côté, mais le pauvre père n'a aucune chance.

Après un peu de temps de poursuite, l'enfant se trouve perdu dans la colline. À ce moment, en se rapprochant d'un piège, il aperçoit un jeune garçon qui lui siffle de loin pour l'interdire d'y toucher. C'est Lili des Bellons qui lui montre la direction où se trouvent les deux

chasseurs. Heureusement, il les a retrouvés juste après sa fugue d'un rapace. À ce moment-là, il entend un double coup de fusil en air, et tout de suite deux volatiles sanglants tombent sur sa tête. Et de loin, il distingue la voie sonore de l'oncle Jules qui proteste ce *coup de roi* par son père. L'enfant bondit de joie, il décide enfin de sortir de sa poursuite cachée en criant avec toute sa force la *Gloire de son Père* en haussant en ciel les deux bartavelles.

Cet exploit de chasse, au coup de roi, fait le tour dans tout le village et célèbre l'instituteur chasseur aux bartavelles. Ils prennent ensemble une photographie en souvenir prise par le curé de la Treille. Toute la famille fête cette réussite par un dîner à son honneur.

Depuis ce jour couronné, les expéditions de chasses se multiplient, et les deux hommes sortent en compagnie du petit Marcel. Ce matin-là, en faisant une pause de grillades sous un arbre, Marcel découvre la présence de son ami Lili et le fait connaître aux deux hommes. Le quatuor discutent et partagent tous les connaissances et les secrets de cette région. Depuis, ce jeune paysan est devenu l'ami intime de Marcel, il l'apprendra aux mystères des collines.

L'automne annonce son arrivée, Jules et Joseph avisent les deux femmes et les enfants pour le départ vers la ville. C'était la surprise inattendue pour Marcel, la fin des vacances et la rentrée des classes. Tout tristement, il regagne sa chambre sans mot à dire, mais il se sent vraiment ennuyé et affligé de quitter la vie provençale et son ami Lili.

Le lendemain, le garçon confie à son ami Lili le secret de rester dans les collines comme les ermites. Les deux enfants aiment cette idée, et ils commencent de tracer leurs projets à venir comme : des chasseurs, des vendeurs et encore des millionnaires. La veille de départ, l'enfant regarde pour la dernière fois, sa famille occupée par le déménagement et les préparatifs de quitter La Bastide Neuve. Au fond de la nuit, il réalise son plan de fugue grâce à une corde attachée à la fenêtre de sa chambre, et il rejoint Lili qui, à son tour, exprime sa fierté du courage de son copain.

Les deux enfants s'orientent, à ce temps-là, vers la grotte en haut des collines. Il faisait encore nuit, ils commencent à entendre les cris et les hurlements des animaux. La peur

rattrape Marcel, mais il reste encore résistant, et attend la moindre occasion pour changer d'avis. En route, Lili lui parle de toutes les intempéries, et lui montre pour la première fois leur source qui donne que dix litres d'eau par jour ! Enfin, Marcel s'accroche à cet alibi de la fontaine et réclame son insuffisance pour un enfant de la ville, et décide de retourner à la maison avant l'aube.

Tôt le matin du jour « j », toute la famille s'apprête à quitter la maison, sauf Marcel, ou l'ermite des collines, reste indécis. Joseph, avec une discussion très souple, lui promet d'y retourner pour les vacances prochaines et l'encourage afin d'avoir des bons résultats à l'école. Tout content, l'enfant sort, avec en larmes, pour présenter ces adieux à Lili, et lui promet de rester fidèle à leur amitié.

De retour à la ville, le curé les appellent de loin pour s'arrêter, puis il leur donne les photographies prises lors de la journée des bartavelles. Tout le monde revit ce succès, et Marcel ressent à nouveau la fierté et LA GLOIRE DE SON PERE pendant ces inoubliables vacances.

III. Du texte au film, les prémisses de la fidélité dans l'adaptation d'Yves ROBERT

Considéré comme un véritable enchantement pour le large public du cinéma, le spectacle de *La Gloire De Mon Père* se voit comme une fidèle adaptation de l'univers pagnolien. Cet écrivain nous conte en *voix-off*³³¹ ses souvenirs d'enfance en toute délicatesse entre scènes du quotidien urbain à Marseille, et séquences initiatiques dans la garrigue de l'arrière-pays. Or, cette fidélité, pour certains, s'exhibe en apparence par l'adoption du même intitulé du roman autobiographique accordé au film cinématographique, ou encore par l'exploit de la même trame thématique qui enchaîne les séquences de la narration filmique. Ce fait nous laisse demander à quel point ces deux facteurs ont été bien exploités pour bien conduire à une bonne véracité entre le texte et le film ?

III.I. L'intitulé éponyme et le souci de fidélité

Dans un premier sens simplement admis, le titre est le graffiti placé en exergue d'un livre ou d'un chapitre, et ainsi l'étiquette de l'œuvre filmique telle qu'elle est indiquée dans le générique. Dans certains cas filmiques, cet élément peut avoir deux présences différentes : comme titre provisoire utilisé durant la production de l'œuvre filmique, et un autre dit définitif qui s'apparait lors de la sortie du film. Une autre remarque s'ajoute à ces données, celle de la distinction du *titre original* par rapport aux *titres en langues étrangères* selon le pays de la diffusion. Et c'est le cas pour notre intitulé qui s'est traduit en plusieurs langues.

D'une manière générale, « *les titres de film utilisent la langue à plusieurs fins. Comme les titres des œuvres littéraires et musicales, ils désignent une œuvre et l'on pourrait analyser les relations qu'ils entretiennent avec son contenu*³³² ». Cette quête de rapport entre l'étiquette et le maintenu filmique, est l'objet de plusieurs études très approfondies, entre

³³¹ Notion appartenant au domaine du cinéma et qui veut dire le narrateur dans le film.

³³² Jacques DUBOIS, Francis EDELINE et *al.*, « Titres de films » In : *Communications*, 16, 1970. *Recherches rhétoriques*. pp. 94-102; en ligne https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_2215. Consulté le 24/08/2019.

autre les réflexions du *Groupe μ* (groupe mu) publiées dans leurs articles notamment dans le fameux *Traité du signe visuel* (1992).

Dans ce contexte, Francis VANOYE enrichit ces recherches et exploite cet élément périphérique pour nous mettre en relief ses genres et ses caractéristiques. Pour lui, l'intitulé est un prélude commun qui conditionne le processus de la lecture du récit et la visualisation (ou la spectature) du film. Dans les deux situations, il joue le rôle de stimulateur pour attirer l'attention des lecteurs et des spectateurs. Autrement dit, il assure les mêmes fonctions fournies pour les deux genres distinctifs à savoir le roman et le film. Ces fonctions sont explicitées antérieurement dans la première section notamment dans l'analyse du titre du roman autobiographique. En effet, nous énumérons la fonction référentielle, la fonction conative et la fonction poétique. Ce critique révèle également certains points distinctifs pour le titre filmique par rapport au titre textuel dans la citation ci-dessous :

Titres de romans et titres de films narratifs ont beaucoup de points communs. Cependant, si l'on écarte les titres repris d'œuvres littéraires, les titres de films présentent peut-être des caractéristiques spécifiques dues au mode de production et de lancement du « produit » et à l'existence de genres plus spécifiquement cinématographiques. Le titre de film joue un rôle essentiel avant la projection (annonces de presse, affiches). Pendant la projection, il n'est plus qu'une image parmi d'autres et qui n'apparaît qu'une seule fois (alors que le titre d'un roman « court » généralement tout au long des pages de livre). Par ailleurs, la substance verbale du titre diffère de l'ensemble du film : les jeux sur les titres sont généralement moins sophistiqués au cinéma qu'à la littérature³³³

Certainement, le titre du film se soumet à ces circonstances de production purement cinématographiques, mais pour la présente situation du film corpus, l'intitulé est entièrement repris de l'œuvre littéraire source, avec quelques modifications au niveau typographique par rapport à la disposition livresque. Ainsi, nous remarquons que tout l'ensemble est en gravure majuscule, et les deux termes **Gloire** et **Père** en gras lumineux réalisé sous l'effet du blanc et son reflet comme couleur d'ensemble.

³³³Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Ed : Armand Colin Cinéma, Liège, 2005, p. 15.

Selon les normes de l'exploitation fondées sur les conditions matérielles et commerciales de la présentation pour le titre filmique, nous distinguons trois niveaux : *niveau métrique, niveau syntaxique et niveau sémantique*³³⁴. Le premier s'attache aux nombres d'unités : syllabes, mots ou syntagmes ; le second s'intéresse à la construction morphologique, par contre le dernier s'assure par une interprétation significative et référentielle du titre.

De ce fait, le titre filmique de *La Gloire De Mon Père* s'affiche comme une structure identique à celle du roman parce qu'il garde les mêmes agencements accordés au niveau syntaxique et métrique. De cette analogie, une nouvelle terminologie s'émerge pour ce genre de cas et nous parlons donc du titre éponyme. Alors cet intitulé garantit deux présences en parallèle, l'une l'étiquette pour le roman autobiographique, et l'autre le titre filmique.

En effet, l'intitulé apparaît en premier lieu dans la disposition du générique³³⁵ filmique, et selon un ordre adéquat dicté par les conditions convenues entre tous les participants de cette adaptation entre autre les acteurs. Nous le trouvons au sixième rangement de surgissement après le slogan d'ouverture pour la Gaumont, les noms des vedettes ceux de Philippe CAUBÈRE, Nathalie ROUSSEL, Didier PAIN avec Thérèse LIOTARD, et le nom du réalisateur. Cette représentation s'inscrit sur deux présences différentes, voir les deux photogrammes en dessous :

³³⁴ Jacques DUBOIS, Francis EDELINE et *al. Ibid.* Consulté le 29/08/2019 à 23 :33.

³³⁵ Il remplissait une fonction explicite d'ordre administratif et juridique (fiche d'identité du film ayant notamment pour but de limiter le piratage) ainsi qu'une fonction implicite de démarcation



Tiré du film à 58s.



Tiré du film à 1mn

En comparant la reproduction de l'intitulé du film avec celle mise sur le livre, nous remarquons que l'intitulé reste inscrit sur toutes les pages du roman comme un accompagnateur du lecteur dans son aventure de la découverte narrative. Par contre pour ce présent spectacle, le titre s'efface dès que le visionnage du film débutera.

Alors, ces deux photogrammes, pris du générique, se distinguent par le fait que l'un montre que le titre, et l'autre l'expose en relation avec des informations juridiques désignant le numéro de visa d'exploitation et la possession des droits pour l'entreprise de production dite la Gaumont.

De notre part, une première interprétation peut être étayée sur cet agencement des deux photogrammes, l'un porte uniquement le titre, et le deuxième l'intègre dans le bain filmique, et le met en relation avec son contexte cinématographique. Ce montage nous réfère à *la fonction mnésique du titre*, celle qui active et rafraichit la mémoire pour rappeler la source du titre et chercher son identique qui est l'intitulé du roman. De plus, l'impact mnémorique du titre est déjà réalisé par le fait qu'il est familier et connu par le large public, et par conséquent il est parfaitement retenu.

Par ailleurs, la seconde apparition de cet intitulé s'émerge dans la séquence narrative qui visionne la scène de la chasse aux bartavelles (vidéo N° 37). Ce même titre s'exploite à

nouveau dans la réplique de la voix-off sur un **plan rapproché**³³⁶ du père Joseph, et qui le fixe pendant plus de trois seconde. Dans cette capture, le père sourit pour la chance et sa réussite. De sa valeur dans le cinéma, ce plan montre la réaction émotionnelle de ce personnage. C'est exactement dans le moment de 1h.18mn.46 s., le photogramme en dessous le montre :

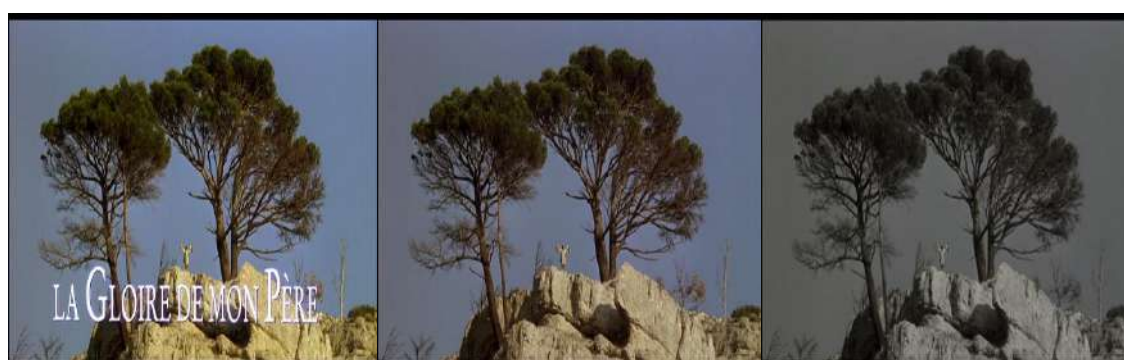


Tiré du film à 1h.18mn.46s

De surcroît, une dernière exploitation du titre s'exhibe explicitement dans le générique de fin. Il est repris avec une disposition différente à celle montrée au début. Par le biais du plan d'ensemble, nous remarquons que l'étiquette subit un remodelage au niveau de la conception visuelle. Cette dernière produit un effet lumineux plus rayonnant à celui inséré au premier générique. Ainsi, nous le trouvons graphiquement différencié par son écriture de la sorte que le titre est donné en une seule phrase linéaire et non segmentée. Cette organisation de ce plan fixé sur la gloire à la chasse où le petit Marcel monte au ciel ces poings portant les deux gibiers, centralise tout le film sur la même action qui s'arrête et se fige en annonçant la fin.

³³⁶Nous distinguons plusieurs types de plan qui met en valeur le cadrage de l'image (ou la prise de l'image). Ce dernier consiste à mettre en valeur un élément du paysage. La façon de cadrer un personnage, un objet, un paysage influence le sens de l'image et sert la narration. D'après Margaux, en ligne sur <https://www.superprof.fr/ressources/art-loisir/arts-menagers/cours-arts3/premiere-pro-arts3/plan-images-cadrages.html>. Consulté le 22/12/2019 à 23 :00. En voici des variations globalement montrées dans cette image prise de ce lien <https://edu.ge.ch/site/zerodeconduite/category/ressources-formation/>. Consulté le 22/12/2019, à 23 :03. Plus de détail voir *Annexes* p.314.

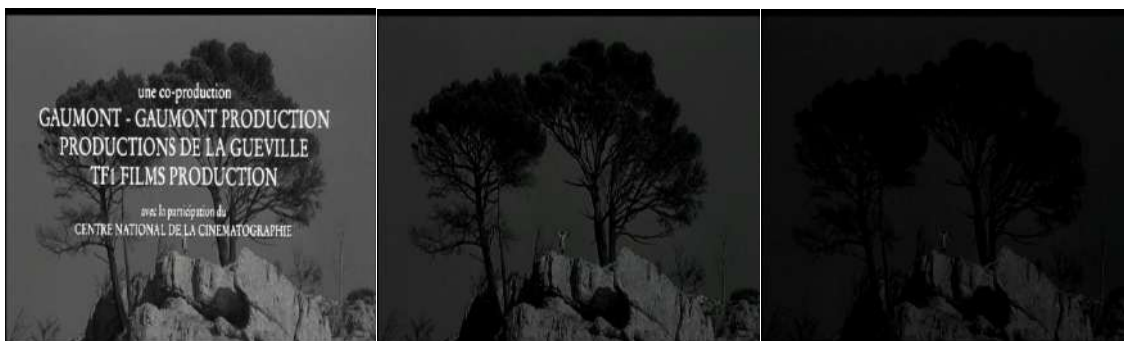
En effet, cette même idée, celle de la clôture du spectacle, est reproduite par l'exploit de la technique **du fondu au noir**, non pour la transition vers la séquence suivante, mais pour la sortie, ou la fin du film. Il s'agit d'une technique qui se focalise sur l'effet visuel surtout l'intensité lumineuse des couleurs et sa dégradation. Dans cette illustration notamment dans la première prise, le titre est affiché sur un arrière-plan coloré et naturel, puis l'effet de la dégradation commence à apparaître sur les photogrammes capturés jusqu'à la dernière prise où les teintes se disparaissent progressivement ; l'image devient grise et blanche puis se noircit complètement en avisant la fin du film, en voici les captures choisies :



Tiré du film à 1h43mn.40s.

Tiré du film à 1h43mn.47s.

Tiré du film à 1h43mn.48s.



Tiré du film à 1h43mn.50s.

Tiré du film à 1h44mn.54s.

Tiré du film à 1h44mn.55s.

Donc, avec l'exploitation de cette technique, le metteur en scène promulgue l'achèvement de son monde diégétique. Son choix technique qui apparaît via l'animation en couleurs et leur dégradation vers l'unique apparence du noir, interprète une vision distinctive et subjective pour la réalisation de ce film. Cette image du jeu sur les couleurs peut se traduire par le parcours de l'animation vers la stagnation, ou de la mouvance de l'image vers son arrêt complet. Ce qui nous fait rappeler l'image d'ouvrir

et de feuilleter un livre pour la lecture, et le renfermer à la fin de cet acte de décryptage. Alors, le réalisateur s'inspire quelque part du texte pour figurer son film.

Conjointement, à ces effets visuels, l'effet musical s'entremêle avec le générique de fin, pour nous faire revivre le chant de cigale exploité au début, mais mixé de quelques nouveaux morceaux apportant un écho final. Donc, le titre est repris littéralement de son texte source, et exploité à maintes reprises afin de nous faire renaître en histoire filmée le même sentiment d'admiration né avec le roman de Marcel PAGNOL.

Dès lors, des réflexions explicatrices s'affleurent pour essayer de comprendre les objectifs de ce choix d'intitulé. Tout d'abord, l'envie volontaire du réalisateur, pour garder cette même structure titrologique, se justifie par le fait de fidélité au texte source dont l'origine est une rédaction autobiographique. Cette nature littéraire exige un respect du genre et son contenu. Proche à la première idée, ce choix d'intitulé éponyme désigne ainsi l'attachement du réalisateur à l'auteur et son texte. L'épouse d'Yves ROBERT le confirme dans les propos suivants :

La complexité qu'il y avait entre Marcel PAGNOL et Yves quand ils étaient tous les deux en dehors de l'admiration qui a pu avoir Yves jeune homme pour lui, c'était comme un pacte, ils étaient comme même très très proches³³⁷

En outre à ces déclarations, le réalisateur lui-même, a divulgué son amour fou de Marcel PAGNOL et à ses *Souvenirs d'enfance* dont il était acharné, au point de garder l'espoir de son adaptation au cinéma depuis des années.

³³⁷ Extrait transcrit librement de « *La Gloire De Mon Père* » le tournage raconter par Yves Robert, disponible sur la chaîne électronique [Luciano-Production](https://www.youtube.com/watch?v=xsZxkA7MSdk), en ligne sur ce lien <https://www.youtube.com/watch?v=xsZxkA7MSdk>. Téléchargé le 11/01/2019.

Par ce choix, une autre réalité se dévoile celle de l'éternisation de l'académicien PAGNOL par le réalisateur et son équipe dans ce travail d'adaptation. En réalité, c'est une commémoration à cet Homme de Lettres, qui a pu tracer son nom et ses écrits dans les esprits des gens dont Yves ROBERT faisant partie. Il est bien témoigné par la présence de l'auteur dans le générique du film, et cette capture le confirme:



Photogramme tiré du film à 1 mn. 4 s

De surcroît, ce cas de figure qui concerne l'éponymie du titre décèle une évidence incontournable celle de la visée lucrative pour le film. Or, le spectacle est une inspiration du roman autobiographique qui, à son tour, a fait un grand succès dans les foires littéraires, et à l'échelle même internationale. Cet ouvrage se considère comme l'œuvre suprême de son auteur PAGNOL car elle a marqué un taux de vente inimaginable dans un mois plus de 50000 exemplaires achetés par les lecteurs. De ce fait, le réalisateur et son équipage ont exploité cette réussite en utilisant ce facteur du titre identique ; et l'ont servie à orienter les anciens lecteurs pour devenir les futurs spectateurs du film. De manière indirecte, le titre éponyme a joué le rôle de la propagande pour cette adaptation cinématographique. Tout à fait, le film est arrivé au résultat estimé comme le best-seller de spectacle à son époque.

En conséquence, par cet emprunt, le titre présente une première figure d'intertextualité, et se considère comme le nœud reliant le texte romanesque et le texte filmique. Autrement dit, il est la première passerelle adoptée pour franchir le monde cinématographique. En

effet, nous évoquons la réflexion de MERAD³³⁸ qui voit que le film n'est qu'une réécriture modérée du texte littéraire.

Ainsi, nous arrivons au dernier niveau celui de la sémantique. Pour le titre romanesque, nous avons trouvé qu'il porte en filigrane l'interprétation de reconnaissance de la part de l'auteur PAGNOL pour son père, et toute la famille. Toutefois, cet intitulé identique exploité pour le film, fait appel de préférence à une autre explication sous-jacente. En effet, par cette même construction lexicale repérée par la combinaison des deux mots de *Gloire* et *Père*, le réalisateur se contente de revivre tous le plaisir de son enfance, de ses émotions profondes partagées au sein de la famille. Par ce choix, le metteur en scène témoigne avec enchantement la gratitude à la gloire de son père. Pour consolider cette idée, nous citons les propos qui suivent :

Si je n'étais pas servi de mes sensations, de mes souvenirs, aussi de mes émotions, je pense que je n'aurais pas retrouvé Marcel PAGNOL, et j'aurais pas retrouvé les siennes.³³⁹

Donc, le cinéaste entrelace ses souvenirs avec ceux de son idole PAGNOL pour nous tisser la trame narrative de son scénario filmique traduit dans sa belle adaptation éternellement vivante pour tout le monde.

De même, cette adoption de l'intitulé trouve ses échos chez tous les participants de ce film. Autrement dit, l'histoire de l'enfant Marcel évoque certainement une vie simple et modeste à travers la scène de la chasse aux bartavelles en pleine nature campagnarde ; toutefois, elle incarne le plaisir senti pour tous l'équipage. Nous y ajoutons encore que l'acteur principal, Philippe CAUBERE, était motivé par la visée globale du film, et il acceptait la proposition de jouer le rôle du père de PAGNOL après avoir lu uniquement les quatre premières pages, il déclare à ce propos :

³³⁸ Soumeya MERAD, « Littérature et cinéma : L'adaptation une autre figure de l'intertextualité », *Revue Sciences Humaines*, n°48, Décembre 2017, Vol B, pp571-581. Téléchargeable sur site : <http://revue.umc.edu.dz/>.

³³⁹ Extrait transcrit librement de de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#). *Op. Cit.*

Quand j'ai ouvert le scénario, j'y croyais pas vraiment de tout !! Je me rappelle que les quatre pages étaient complètement captivées, et qu'à la fin j'ai pleuré [...] Être le père de PAGNOL et puis dans cette version là que je lisais, je dis que c'est une émotion enfantine, j'ai les larmes qui sont montées parce que j'ai trouvé ça triste mais des larmes comme hein ... comme de flashe de mon enfance qui est remonté [...] Et tout de suite, j'ai vu que dans le père de PAGNOL, j'allais pouvoir jouer mon propre père, j'allais pouvoir jouer ma grande mère, tout de suite, j'ai vu quel genre d'actions, vers lesquelles j'allais aller.³⁴⁰

Il est à signaler que ce n'est pas uniquement le cas pour le personnage principal ou le réalisateur, mais c'est l'ensemble des participants ayant cette émotion. Donc, l'intitulé de *La Gloire de mon Père* comme choix éponyme assure deux désignations attachantes : le titre de la présente adaptation filmique, et l'étiquette romanesque du texte source. Cette indentification similaire garde pareillement l'interprétation trouvée pour la création de son auteur, mais s'élargie ainsi dans le cas du film. Avec cette même construction lexicale, le sens résonne avec plus de subjectivité pour tous les adeptes du réalisateur.

En effet, ces multiples raisons de ce choix sont réparties selon deux catégories : objectives qui s'attachent à l'attrance d'un grand nombre de public et rendre hommage à l'auteur Marcel PAGNOL ; subjectives derrière lesquelles se cache l'envie d'évoquer une vision personnelle pour chacun des assistants à l'adaptation. Or, à travers l'incarnation du père PAGNOL, chacun d'eux revit l'image de son père, et ressuscite son enfance à travers le personnage du petit Marcel. C'est l'image commune de la paternité qui les a obligés à laisser cette entité linguistique comme telle afin qu'elle soit prise dans son sens large, susceptible d'atteindre une dimension universelle.

³⁴⁰ Extrait transcrit librement de de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#). *Op. Cit.*

III. 2. La thématique et son écho dans l'adaptation cinématographique

Comme nous l'avons vu précédemment, la question de fidélité devient un souci élémentaire pour l'adaptateur du présent spectacle. Elle est bien captivée par l'emprunt de l'intitulé qui, à l'heure actuelle, vacille entre deux présences l'une comme étiquette livresque et l'autre comme désignation filmique. Dans ce qui suit, nous verrons dans quelle limite ce fait d'analogie est exploité au moyen d'un autre un autre facteur qui est la thématique filmique.

Cet objet textuel avait sa part d'exégèse portant particulièrement sur le premier volet du corpus. Nous y avons soulevé cette notion de point de vue théorique, et décelé une thématique triptyque fondée sur l'entrelacement sémantique entre *l'enfance, la nature et l'amour*. Par conséquent, ces trois variations ont engendré une union sémantique donnant naissance à une thématique générique connue par **Piété filiale**. Cette conséquence est parfaitement subjective pour l'auteur, mais elle a une réflexion humaine ou même universelle.

Selon cet angle, la quête de la similitude ou la divergence entre le film et le roman ne peut se réaliser avant de revoir la terminologie de cette notion dite le thème de point de vue cinématographique. Autrement dit, s'interroger sur les limites de sa définition et ses filiations théoriques dans ce contexte du septième art.

En auscultant cette conception, une première remarque lui est accordée celle de l'imprécision du sens. Dans une explication générale et non spécifique, AUMONT et sa collaboratrice voient que ce terme peut évoquer une diversité d'interprétations ;

C'est le sujet, l'idée, ou la proposition qui est développée dans un essai ou une œuvre. Il correspond au résumé de l'action, à son idée centrale ou son principe organisateur. Dans toutes ces acceptions, le thème est la colonne vertébrale, idéologique ou événementielle de l'œuvre : il en assure la cohérence. C'est une constante autour de laquelle gravitent les interprétations de l'œuvre.³⁴¹

³⁴¹ Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op Cit.* p.248.

Cette définition convient à tout genre artistique ou littéraire, pour eux, il se considère comme un point d'analyse commun entre ces deux genres distincts. Or, cette notion est conçue comme étant un élément constituant et primordial dans l'élaboration du scénario. De ce fait, une première distinction s'impose en évidence, celle qui se base sur le temps de son exploration.

Pour un texte littéraire, la thématique se découvre à travers le processus de la lecture menée dès le début jusqu'à la fin, et qui peut nous offrir une masse de thèmes comprise selon la vision de chaque lecteur dont l'auteur possède la sienne. Alors pour le film, le thème est déjà prêt et inculqué dans les pages du scénario. Comme sujet principal du film, le thème devient un projet d'exploitation pour toutes les matières publicitaires qui s'accordent préalablement à la diffusion du film. Leur ultime but est d'influencer les spectateurs pour qu'ils courent les salles de cinéma

Dans cette perspective analytique, la matière filmique détient un autre élément fondamental qui est le « *message* » à véhiculer³⁴². En effet, son exploitation participe à la justification de l'organisation structurale des thèmes. Il résulte de la concordance de toute la thématique imagée et regroupée en une seule idée. Autrement, cette pensée ou cette communication se voit comme une visée finale autour d'elle se focalisent tous les sujets esquissés comme message promulgué prêt à influencer le large public.

Par ailleurs, cette expression de *message à véhiculer*, comme élément d'analyse de thèmes filmiques, se rencontre avec celle connue par *thème générique* pour le décryptage thématique du texte littéraire. Les deux types se découvrent à travers la quête de sujets et leur organisation structurale et sémantique.

a. La spectature des thèmes de : la nature, l'enfance et l'amour

En point de mire, la thématique dans ce spectacle se voit variante et très enrichissante. Elle répond aux attentes escomptées par le réalisateur. À cette occasion, nous soulevons

³⁴² Tom WEIL, *Op. Cit.*

que le metteur en scène, tout au long de son spectacle, essaie de maintenir une analogie de thèmes entre le texte source et son adaptation, sans prendre en compte l'ordre de leur apparition dans le roman autobiographique. En effet, nous y trouvons les différents thèmes : la nature, l'enfance et l'amour.

À l'encontre du roman qui exploite l'enfance comme thème initial, le film s'inaugure par **la nature** en tant que thématique liminaire. Avec tous ces constituants, elle représente l'espace privilégié de la narration. Le réalisateur l'instaure dès le début de son film par l'exploration des différentes techniques proprement cinématographiques : le cadrage, les effets sonores ou les effets visuels.

De ces dispositions, nous repérons les **effets sonores** notamment le bruitage, en tant que technique apparente au cinéma. Il se considère comme une imitation de bruits naturels, exploitable dans le tournage du film afin de lui produire un effet plus réel. Nous déterminons, dans ce contexte, la présence des sons des animaux.

À cet effet, nous examinons le premier exemple qui est le chant de la cigale. Il se présente en exergue et domine tout le film jusqu'à sa fin. L'imitation sonore de cet insecte apparaît à la quinzième seconde, il est monté sur un plan noir sans aucune scène accordée. Pendant trois secondes, le spectateur se jouit à écouter ce refrain en l'absence du mouvement graphique. Cette sensation d'audition l'imprègne, à l'aide de son imaginaire, dans le monde diégétique et le prépare à la réception de la suite filmique.

De plus, la présence de la cigale semble récurrente dans ce film. Nous voyons que le cinéaste lui accorde toute une séquence qui représente la scène de leur chasse. Selon notre découpage, ce phénomène est repérable dans la séquence 25 délimitée de 46mn.48s au 49mn.44s. du film. Pour mettre en valeur cet insecte, le réalisateur recourt à plusieurs types de cadrage, en voici quelques captures focalisant quelques types de ces plans³⁴³ :

³⁴³ Voir *Annexe* p.321.



Tiré du film à 49mn.34s.

Tiré du film à 49mn.35s.

Tiré du film à 49mn.39s.

Dans la première image et la troisième image, nous trouvons le type de **gros plan**, car la capture s'effectue sur une partie du corps du personnage. Nous y discernons uniquement l'apparition de leurs mains, Edmond des Papillons dans la première photo, et Paul dans la troisième photo. Par contre, la deuxième capture se classe dans le **plan rapproché**. Il montre la cigale toute fixée sur une partie du tronc d'arbre, c'est donc la mise en exergue et la précision de l'insecte par rapport à l'arbre.

Or, dans cette même séquence de la chasse des cigales, une autre scène capturée celle de la fin, montre que les prises sont étalées en plan d'ensemble. Nous y cernons toute la famille formant les personnages dominant du film, et le décor spatio-temporel très marquant de la nature (devant la Bastide –Neuve et en dessous des arbres). Elle dispose le rassemblement de la famille autour de la table à diner, et discute le problème du chant des cigales qui se rapproche d'eux. En plein mouvance, ce plan s'enrichit par le mixage des effets sonores imitant le bruit naturel de ces insectes en plein tombée de nuit. Le photogramme capturé à en résume le tout :



Tiré du film à 49mn.49s.

Par ailleurs, cette séquence expose en opulence l'importance du réalisateur pour cet insecte. Il leur crée toute une séquence filmique absente complètement du texte romanesque. Par analogie aux scènes littérales, les cigales ne s'appariaient que passagèrement dans la description des jeux enfantins de Marcel avec son frère Paul, et la chasse se limite uniquement qu'aux bartavelles. Donc, le retour continuels au texte romanesque nous permet de distinguer le degré de fidélité filmique de la trame narrative inspirée de PAGNOL. De ce fait, le réalisateur laisse une certaine marge à la création et joue sur la variation et la spectature effectuée sur de multiples scènes de chasse pour les animaux entre autres, la chasse des papillons, des cigales, des oiseaux etc.

Dans cette optique, et selon la concordance estimée par son réalisateur, la présence thématique du sujet animalier persiste abondamment dans ce spectacle. Nous y discernons d'autres scènes, à titre d'exemple l'incipit³⁴⁴ du film, en voici une planche de quelques photogrammes :³⁴⁵

³⁴⁴ L'incipit annonce le début de texte et de film. Il sert d'accrocher le lecteur ainsi le spectateur.

³⁴⁵ L'ordre des photogrammes se lit de gauche à droite et selon leur alignement comme sur la planche. Il correspond à leur ordre d'apparition dans le film.



Tiré du film à 2mn.26s.



Tiré du film à 2mn.30s.



Tiré du film à 2mn.49s.



Tiré du film à 2mn.50s.

Cette sélection imagée représente une partie de l'incipit filmique. Elle imite à un certain point celui du textuel. Dans sa globalité, le réalisateur a repéré son début par la présentation du Garlaban, et il a insisté par l'animalier sur la fameuse phrase de Marcel : « *je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronnée de chèvres au temps des derniers chevriers* ». De cette dernière expression, nous comprenons que le réalisateur l'a exploitée consciencieusement pour créer une séquence singulière insistant sur la chèvre comme thème animalier. Dans cet exemple, la technique de cibler l'animal varie selon le **plan rapproché** qui focalise la prise sur les deux chèvres et capture uniquement l'inférieur du dernier chevrier. En effet, dans la quatrième image, le type du plan se change vers **une prise d'ensemble** pour les chèvres et leur propriétaire.

Ainsi, la partie de l'incipit de 2mn22s à 2mn.51s. expose certainement ces chèvres en toute mobilité naturelle, accompagnent un berger inconnu. Cette scène se présente sans dialogue ou paroles, mais elle offre une autre exploitation des effets sonores découverte par le son des cloches attachées aux chèvres par leurs cris. En fait, cette partie de l'incipit faisant preuve de la maîtrise de bruitage en faveur du film.

De même, cette thématique marque et domine l'intégralité du spectacle ; et les exemples ne nous manquent plus. Tout comme l'auteur PAGNOL, le réalisateur peint une diversité animalière spécifique à la région campagnarde. Nous y signalons la figuration d'une part les animaux sauvages dans les scènes de vautour, du hibou et les cris des loups ; de l'autre part les animaux domestiques à travers la présence des chevaux, les chèvres et les moutons ainsi que les insectes.

En effet, le plus remarquable dans ce film, est l'insertion abondante de la variété des oiseaux tels que les becfiges, les canaris, les faisans, les perroquets, les perdrix, les culs blancs, les ortolans, les faisans, les grives et d'autres espèces. Dans cette trame illustrative des oiseaux, une espèce filmée mais non définie dans le champ zoologique. C'est le cas de la bédouine qui se présente comme animal focalisé et montré dans le film, dont cette prise à 1h13mn.47s :



Tiré du film à 1h13mn.47s

Le cryptage de cette capture selon le critère de type du plan, nous laisse la classer dans **la prise d'ensemble**, où le repérage des deux personnages Marcel et Lilli. Cette scène ressuscite le même sujet celui de la chasse des oiseaux, notamment le genre suscité.

Donc, par le biais de l'image en mouvance, le réalisateur a essayé jusqu'à un certain point de nous faire transposer les mêmes exemples cités dans *l'autobiographie* de PAGNOL. De plus, et en suivant les pas du romancier, ROBERT édifie son spectacle sur cette fameuse scène de la *chasse aux bartavelles* comme oiseau typique de la région, et l'adopte comme intrigue fondamentale. Autour de cette scène s'unissent les différentes séquences de la préparation aux vacances et l'achat des brocantes, la location de la villa, la fabrication des cartouches, les entraînements pour la chasse, etc.

Par ailleurs, la mise en valeur thématique de l'animalier dans ce film, n'est qu'un épisode attaché à l'ensemble des expériences cinématographiques de leur réalisateur. Yves ROBERT a toujours montré son affection à la nature et aux animaux. Dans ce contexte, nous citons son film *La Guerre Des Boutons*, sorti en 1962, et le film documentaire de Jacques PERRIN dont il était le producteur, *Le Peuple Migrateur* sorti 2001.

En outre, le sujet de l'animal ne représente qu'un élément parmi d'autres figurant la nature. Cette dernière se visionne ainsi par l'ancrage géographique. Or, le générique de ce spectacle s'ouvre sur le lieu idole de l'auteur PAGNOL et qui témoigne sa naissance dit Garlabon. Cette roche en pleine chaîne montagneuse est choisie comme arrière-plan du générique initial. De la 29^{ème} seconde jusqu'à 2mn. et 46seconde du film, la spectature ne nous offre qu'un seul décors animé, et une seule vue prise du ciel tout en s'avançant vers ce point culminent. En voici quelques prises de capture :



Tiré du film à
1mn.50s.

Tiré du film à
2mn.13s

Tiré du film à
2mn.18s

Ces photographes ne figurent que comme un exemple parmi d'autres traitants ce sujet. Elles se montrent **en plan général**, car elles situent l'action dans son contexte géographique ou topologique. Ces captures nous renvoient de même au village de naissance dit Aubagne, comme étant premier lieu fréquenté.

À la différence du roman, l'annonce de ces contrées ne se fait qu'à travers la voix-off ; qui est assurée par Jean-Pierre DARRAS. Ce narrateur filmique exploite toutes les toponymies sélectionnées par le metteur en scène et visualisées dans ce présent spectacle selon deux dispositions : des endroits provençaux et des endroits citadins. Notre première justification relative au repérage des endroits est inscrite dans l'incipit du film. Il se focalise sur Garlaban, en voici son interprétation :

Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronnée de chèvres au temps des derniers chevriers. Garlaban, c'est une énorme tour de roches bleues. Elle monte très haut dans le ciel de Provence. Ce n'est donc pas une montagne, mais ce n'est plus une colline : c'est Garlaban.

Ce commentaire, transcrit du film entre 2mn.26s. à 2mn.46s. , avise les spectateurs de la première apparition de la *voix-off*, et de même centralise la capture sur Garlaban selon un travelling³⁴⁶ aérien de la camera, une référence spatiale du lieu de la naissance de Marcel.

³⁴⁶ Le travelling est un déplacement de caméra ou plus précisément une translation pouvant être effectuée manuellement à l'aide d'un support épaupe, d'un *steadicam* ou par d'autres systèmes comme une grue, un véhicule ou un chariot sur des rails. En ligne sur <https://videoclipmakers.fr/>. Consulté le 06/04/2022 à 11 :27.

Par conséquent, cette roche reste donc, tout au long du film, l'espace cinématographique le plus récurrent.

Par ailleurs, cet initial de l'incipit filmique est encore une partie du scénario. Ce dernier s'élabore à partir du texte romanesque mais avec modération du discours autobiographique. À l'origine, Garlaban a plus de valeur et d'estimation pour PAGNOL. Cet écrivain le considère comme repère identitaire de sa personne et de sa province. En voici le passage textuel original :

Je suis né dans la ville d'Aubagne, sous le Garlaban couronné de chèvres, au temps de dernier chevrier. Garlaban, c'est une énorme tour de roches bleues, plantées au bord du Plan d'Aigle, cet immense plateau rocheux qui domine la verte vallée de l'Huveaune. La tour est un peu plus large que haute : mais elle sort du rocher à six cent mètres d'altitude, elle monte très haut dans le ciel de Provence, et parfois un nuage blanc du mois de juillet vient s'y reposer un moment. Ce n'est donc pas une montagne, mais ce n'est plus une colline : c'est Garlaban, où les guetteurs de Marius, quand ils virent, au fond de la nuit, briller un feu sur Saint-Victoire, allumèrent un bucher de broussailles : cet oiseau rouge, dans la nuit de juin, vola de colline en colline, et se posant enfin sur la roche du Capitole, apprit Rome que ses légions des Gaules venaient d'égorger, dans la plaine d'Aix, les cent mille barbares de Teutobochus³⁴⁷

Par analogie entre les deux insertions d'incipit filmique et romanesque, nous décelons une vérité clairvoyante faisant que l'endroit provençal d'Aubagne et sa chaîne rocheuse sont plus estimés par l'auteur PAGNOL. Il leur porte une grande importance et une grande éminence dans ses écrits jusqu'au point de les rendre comme étant des repères historiques.

Certes, le réalisateur maintient une relation étroite avec le texte source pour nous transposer ces lieux afin d'y assurer une fidélité thématique. Mais par cet élément d'ancrage géographique, la nature décrite par PAGNOL se voit relativement trahie dans ce film. Autrement dit, YVES recourt à une imitation trichée de la nature et tourne certaines scènes de ce spectacle dans d'autres villages périphériques à la banlieue de Marseille. En voici la capture filmique qui le montre :

³⁴⁷ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* p.17



Tiré du film à 1h44mn.48s.

Dans ce photogramme pris du générique de fermeture, le réalisateur à travers les remerciements, nous précise les localités de tournage enfermant Marseille, Allauch et Grambois. Les deux premières communes représentent par excellence les endroits fréquentés par la famille PAGNOL. De ces endroits, nous citons *La Bastide neuve*. Cette maison des vacances ne fait pas partie ni de Marseille, ni même de Allauch, mais elle se localise dans la commune de La Treille. Ce hameau s'entrecroise avec Aubagne à travers la chaîne rocheuse de Garlaban. Par contre, la troisième commune connue dans ce spectacle sous le toponyme Grambois, où la majorité des scènes du centre villageois sont tournées, ne représente que le choix d'une localité proposée par le metteur en scène. Par conséquent, le village dans le film n'est plus le village dans le roman, et le fait de comparaison entre ces lieux fréquentés par PAGNOL et ceux présentés par le réalisateur se retrouvent éperdument distingués, et le souci de fidélité se voit douté et transgressé.

Proche du même contexte, nous retrouvons le deuxième exemple du repérage géographique citadin. Il se résume autour de la présentation particulière de Marseille. Dans ce corpus, ROBERT focalise une grande intention à ce chef-lieu en lui consacrant toute une séquence filmique. Cette dernière est débutée par l'intervention de la voix-off qui résonne sur son nom deux fois, et enrichie par le mixage musical. Pendant 52s., le

réalisateur marque l'histoire séculaire de cette ville à travers les prises de ses fameux endroits à la fois historique et touristique. Nous en captivons ces quatre photogrammes :



Tiré du film à 8mn.44s.



Tiré du film à 8mn.46s.



Tiré du film 9mn.08s.



Tiré du film à 9mn.20s.

En respectant leur ordre d'apparition, ces photos de la même séquence offrent un panorama des célèbres sites de Marseille ; en premier *La Basilique De Notre-Dame-De-La-Garde* ; en deuxième le *Palais Longchamp* ; en troisième le tunnel de Noailles, et la dernière encore une reprise de la basilique citée en premier. Or, la révérence de ce lieu se manifeste par le cadrage de l'image pour ces endroits. Dans ce contexte, la prise imagée varie selon la visée déterminée par le réalisateur.

Pour la première capture et selon l'axe de prise de **vue contre-plongée**³⁴⁸, le plan distingué est le **cadrage rapproché**, car il se focalise sur le monument et le clocher carré. Ce dernier construit le piédestal de la statue de **Notre Dame de la Garde**. « *La Vierge Marie y est*

³⁴⁸En **contre-plongée**: caméra dirigée vers le haut. Autrement dit, on place la caméra en dessous du sujet à filmer. Elle rend un personnage plus imposant ou dramatise une scène. En ligne sur ce lien <https://sites.google.com/site/espaceartcollege/>. Consulté le 25/01/2020 à 12 :10. Voir encore *Annexes* p 315.

représentée tenant son fils dans ses bras qui salue la ville. Elle est surnommée « La Bonne Mère » car elle est la gardienne de la ville, des marins et fait partie de la vie des Marseillais.³⁴⁹ »

Quant au second photogramme, le plan choisi correspond à **la prise d'ensemble**. Cette dernière offre une vue globale de la façade du *Palais Longchamp*. Le réalisateur et en collaboration avec son cadreur maintiennent ce choix pour donner un aperçu de la vivacité ancestrale de cette ville. Au dernier, cette capture montre un point distinctif entre la campagne et la ville, marqué par le tramway comme moyen de transport prestigieux à l'époque.

En revanche, cette ville ne s'apparaît que rarement dans l'autobiographie de PAGNOL. L'écrivain la mentionne sans qu'il s'approfondisse dans le détail de son histoire ou ses sites. Pour lui, la ville ne représente que le chef-lieu d'Aubagne, son village natal. Au cours de notre lecture, nous avons repéré les insertions suivantes :

Cependant mon grand-père, qui n'était pas «Monsieur l'ainé », n'hérita pas de la cartonnerie, et il devint, je ne sais pas pourquoi, tailleur de pierres. Il fait donc son tour de France, et finit par s'établir à Valréas, puis à Marseille.³⁵⁰

D'Aubagne nous passâmes à Saint-Loup, qui était un gros village dans la banlieue de Marseille.³⁵¹

Et cette dernière insertion constitue la source d'inspiration pour la création de cette présente séquence, et marque l'assistance de la *voix-off*:

De Saint-Loup, mon père fit un bond de comète : car franchissant d'un seul coup les faubourgs, il fut nommé-à sa grande surprise- instituteur titulaire à l'école du Chemin des Chartreux, la plus grande école communale de Marseille.³⁵²

En voici la transcription de la réplique filmique

Cette année-là, mon père fit un bond de comète : car de Saint-Loup franchissant d'un seul coup les faubourgs, il fut nommé instituteur titulaire à l'école du Chemin des Chartreux, la plus grande école communale de Marseille. Marseille !

³⁴⁹ Notre dame de la Garde, en ligne sur <https://www.amglacouronne.com/blog/notre-dame-de-la-garde/>. Consulté le 18/01/2020. A II :20.

³⁵⁰ Marcel PAGNOL, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁵¹ *Ibid.* p. 39.

³⁵² *Ibid.* p.43.

En comparant les deux derniers passages, nous constatons que la réplique filmique de la *voix-off* n'est pas identique à celle de la source. Plus précisément, il porte des modifications lexicales et structurales pour des fins subjectives traduisant la vision du scénariste et du réalisateur.

Dès lors, nous remarquons donc que la présentation de cette ville, se voit approfondie et détaillée dans ce film. Elle est admirablement restituée selon le critère du cadrage, notamment par la variation du plan. Ainsi au moyen de l'image en mouvement, le réalisateur marque la présence de Marseille comme capitale de la région méridionale. Par son exhibition, il fait le point sur la vie moderne baptisée par les locomotives notamment le tramway qui était le sujet de la une en ce XIX^{ème} siècle.

Un autre élément s'ajoute à l'analyse portée sur la thématique de la nature à savoir celui de la verdure. Cette dernière assure son omniprésence avec les deux premiers thèmes de l'animalier et de l'ancrage géographique. Son importance se manifeste par son effet sur tout le spectacle comme décors qui suffit à embellir le film, mais aussi pour servir la narration d'une dimension réelle. Dans ce contexte, nous rappelons les efforts fournis par l'équipe de tournage qui ont passé un long temps pour trouver la maison de la compagne. Leurs facteurs principaux du choix étaient l'entourage de feuillage, de végétation, de variété d'arbre et des plantes autour cette villa. Parmi les séquences qui relatent cette richesse botanique, nous choisissons celles qui suivent comme illustration :



Tiré du film à 41mn.54s.



Tiré du film à 42mn.49s.



Tré du film à 42mn.52s.

Tiré du film à 42mn.56s.

Par cette planche de quatre photogrammes extraits de la séquence 22³⁵³ du film. Dans laquelle, le réalisateur s'évertue de nous transposer fidèlement les longues descriptions tracées dans le texte autobiographique de Pagnol. Par ces images en mouvance, le portrait textuel de la nature s'éclipse pour donner lieu à l'animation et la spectature du film. De cette dernière, nous estimons la réussite d'Yves ROBERT à maintenir la présentation de la végétation campagnarde et sa variété. De même, il y essaie de montrer la diversité et la richesse de plantes aromatiques dans la région, notamment dans cette scène illustrative de discussion, entre Augustine et François. Ce campagnard ne rate plus cette occasion de parler de leur utilité et leur importance dans la cuisine populaire, comme il lui découvre des nouveaux genres.

En outre, ces trois sujets de l'analyse thématique s'entrelacent étroitement avec le climat considéré comme un autre composant très pertinent dans cette étude. Par le biais de tous les effets sonores et visuels, le réalisateur nous reproduit et concrétise tous les changements climatiques visualisés dans ce film.

³⁵³ La répartition du spectacle en séquences est réalisée dans une grille insérée au troisième Chapitre p. 222.

En effet, le metteur en scène bâtit une image météorologique fixe pour le spectateur jusqu'à la séquence de la présentation de Marseille. Généralement dans ce film, la figure la plus dominante du climat est la douceur et l'ensoleillement. Ce constat présenté largement à travers **les plans d'ensemble** et selon **l'axe de la prise de vue en contre-plongée**. En voici deux captures :



Tiré du film à 5mn.11s.



Tiré u film à 9mn.24s.

Dans ces deux illustrations, prises comme échantillons, nous concentrons notre regard sur la simulation du climat à travers l'image en mouvance. D'une part, la première photographie expose **une vue d'ensemble** du jardin domestique à Aubagne, le petit Marcel devant la classe, et plus précisément le reflet de l'arbre reproduit par le soleil. Cet ombre nous laisse appréhender plusieurs éléments ; le temps matinal, le climat méridional, et le type de l'habitat. Ce plan fixe montre aussi une atmosphère douce et ensoleillée. D'autre part, la deuxième image est différemment prise, elle est réalisée selon **l'axe de contre-plongée**, car elle met en exergue non plus le personnage féminin, mais le bâtiment et son altitude ; ce qui laisse apparaître le ciel en toute clarté et le reflet timide du soleil, en haut.

Par ailleurs, la première station choisie pour la représentation du changement climatique est dans la séquence de déménagement de Saint-Loup à Marseille, notamment le plan illustratif du cadrage de *La Basilique De Notre-Dame-De-La-Garde* :



Tiré du film à 8mn. 44s.

Il est clair que cette capture donne encore une idée sur le climat qui se voit instable montrant un ciel clair mais avec des nuages passagers. Par son emplacement dans le film, nous lisons que cette prise cinématographique offre donc un double sens : le changement du lieu et du climat. Pour le premier, le déplacement de la compagne à la ville, et pour le deuxième du climat clair et ensoleillé, vers une atmosphère erratique.

Dans le même contexte, une dernière exemplification nous fait le point, celle de la drache filmée dans la séquence des aventures amicales. C'est exactement la vidéo 4I, et durant les deux premières minutes, le metteur en scène exploite tout ce que lui permettent de focaliser le climat et ses changements. Il transpose des phénomènes réels tels que le tonnerre, l'éclair et la tempête, comme il les imite par l'exploitation des effets sonores et visuels ou plutôt lumineux. La planche en photogrammes ci-dessous le confirme :



Tiré du film à 1h26mn.25s.

Tiré du film à 1h26mn.29s.



Tiré du film à 1h27mn.03s.



Tiré du film à 1h27mn.05s.



Tiré du film à 1h27mn.09s.



Tiré du film à 1h27mn.16s.



Tiré du film 1h28mn.12s.



Tiré du film à 1h28mn.23s.

Cette grille d'images sélectionnées montre que le réalisateur maintient sa quête de la présentation des éléments naturels, notamment à travers la météorologie. Ces photogrammes, et selon leur type de cadrage et l'axe de prise d'image, traduisent une variété atmosphérique d'un climat doux qui se transforme à une forte averse. D'autres éléments entrent en jeu dans cette présentation, c'est bien leur conception en mouvances qui, par les couleurs et leurs dégradations, marquent le reflet de l'éclair sur les personnages, et font

appel à l'exploitation des effets lumineux. Près de ce contexte, ces exemples portent ainsi un autre travail technique purement cinématographique, celui du bruitage qui, via leurs effets sonores, imite les grondements du tonnerre.

En conséquence, cette lecture, focalisée sur l'élément climatique comme constituant de la thématique de la nature, montre que le réalisateur a bien exploité tous les moyens et les techniques disponibles, pour nous réaliser cette séquence qui montre que l'atmosphère était bien étalée.

Alors, pour ce sujet, la conception du réalisateur se voit totalement opposée à celle de l'inspirateur PAGNOL. À son tour, l'écrivain ne parle que du climat méditerranéen ensoleillé dans de brèves insertions textuelles, et qui ont été déjà extraites. Sa vision était conduite par l'organisation de ces tomes dans son œuvre *Souvenirs d'Enfance*. Autrement dit, son premier volet était consacré uniquement à la narration des vacances estivales, et se focalisant sur la scène de la chasse glorieuse aux bartavelles comme un dénouement de *La Gloire de Mon Père* (le roman), alors que le deuxième tome *Le Château de ma Mère* porte plus de détail sur le climat et ses variations dont cette séquence illustrative est extraite.

De ce fait, nous distinguons un autre détournement du texte intégral par rapport au film. Ce dernier déploie une large présentation de la variation climatique rétablie à partir des séquences restituées de l'adéquation entre les deux textes cités supra (les deux romans).

En dépit de la dominance thématique de la nature et ses éléments constitutifs, la trame des sujets majeurs reste encore variée et riches dans ce film.

À présent, un autre sujet assiste à la combinaison séquentielle du film celui de **l'enfance**. Au fil de cette quête, l'analogie thématique entre le film et le roman garde l'enfance comme un autre réflexe de ressemblance estimable à l'égard des lecteurs et spectateurs. Une première vue de rapport se distingue clairement à travers l'adoption du même intitulé. Or, le décryptage titrologique, déjà effectué, a montré que l'intitulé a pu résumer, dans un sens explicite, l'allégresse du petit Marcel pour la réussite de son Père à la chasse, mais

implicitement, il présente une réelle filiation de l'enfant à sa famille, à sa terre, à la Provence, et à une culture.

En parallèle, cette adaptation s'édifie sur l'écriture du souvenir de l'enfant qu'était l'écrivain PAGNOL. Cet enfant était le seul à apparaître en récurrence dans la trame événementielle du récit. C'est pourquoi le réalisateur s'est montré fidèle à ce projet pangnolien, et s'engage de mettre en scène, cette autobiographie, en gardant le thème de l'enfance par l'omniprésence de Marcel dans la majorité des séquences filmiques, dès sa naissance jusqu'à l'âge de 8 ans.

Le début de ce film nous intègre explicitement dans le monde enfantin, retracé par le réalisateur, à travers la première apparition de la *Voix-off* dans l'incipit en disant « *je suis né dans la ville d'Aubagne* » afin de mettre en vigueur la nostalgie à une phase antérieure de celui qui parle, et par conséquent le retour à ses souvenirs d'enfance. Par ailleurs, il nous interprète cette phrase en scène de la classe, suivie par l'évènement de l'accouchement qui énonce la naissance du premier garçon de Joseph. Marcel voit le jour, et sa première apparition dans le film était en image de bébé. De ce fait, le spectacle annonce le déclenchement des événements qui portent implicitement une intention extrême à cet enfant, et nous motive pour suivre le reste des épisodes de sa vie familiale et amicale.

Parmi ces péripéties, nous visons celle qui figure les premiers souvenirs de Marcel dans la classe paternelle, c'est la séquence qui se déroule entre 4mn.56s. à 8mn.03s. du film, et répartie en plusieurs scènes. Sa trame est inspirée de l'un des récits parsemés dans l'autobiographie romanesque, et la restitue comme un souvenir enfantin de Marcel à l'âge de cinq ans, et visualise la surprise du père Joseph par la découverte de la vocation fabuleuse de son fils. Ce dernier se réjouit d'avouer cette vérité latente de maîtriser la lecture si tôt. De sa première scène, nous prenons ces deux captures :



Tiré du film à 5mn.38s.

Tiré du film à 5mn.39s.

De point de vue technique, le cinéaste réalise ces deux premières captures **en plan rapproché (ou gros plan)** du petit Marcel. Ce type de reprise focalise la vue sur le personnage, de sa poitrine ou de ses épaules jusqu'à la tête, afin de mettre ses traits émotionnels parus sur son visage à la portée du regard des spectateurs. Donc, l'acteur gamin Benoît MARTIN était à la hauteur de ces fins techniques, car il a bien joué cette admiration parentale du personnage Marcel en restant attentif à son père qui était formidable en pleine mission d'instituteur, et encore assistée par l'intervention de la *Voix-Off* qui incarne la voix narratrice de Marcel l'écrivain

De plus, la deuxième capture expose ainsi la paisibilité du garçon, surtout en asseyant la même place, les bras croisés soutenant sa tête sur la table, et ses regards fixent de loin toujours son père. Certes, cette capture renforce ce sentiment d'adoration paternelle qui persiste tout au long de la séance de cours, toutefois elle anticipe l'idée véhiculée dans le titre celle de la gloire de son père Joseph même professionnellement.

Par ailleurs, la deuxième scène de cette séquence se déroule toujours dans le même lieu qui est la classe, mais avec un trait distinctif qui s'attache au vêtement de l'enfant. Ce dernier s'apparait en portant son chapeau et ses gants à la différence des autres élèves de la classe. Par ce fait, le réalisateur nous traduit une considération particulière pour Marcel, et lui fixe l'image d'un enfant extraordinaire par rapport aux autres. En voici les photogrammes illustratifs :



Tiré du film à 5mn.59s.



Tiré du film à 6mn.02s.

Champ I / contre-champ I



Tiré du film à 6mn.09s.



Tiré du film à 6mn.10s.

Champ 2 / contre-champ 2



Tiré du film à 6mn.17s.



Tiré du film à 6mn.19s.

Champ 2 / contre-champ 2

Dans ces captures, le réalisateur recourt au procédé de **champ-contrechamp** comme dispositif basique pour filmer la conversation entre les deux personnages voire le père Joseph et le fils Marcel. Généralement, c'est « *l'alternance du plan du personnage A qui sera le champ, et le plan du personnage B qui sera le contre champ.*³⁵⁴ »

En l'occurrence, cette scène fait alterner une série de **champs** sur le père et de **contre-champs** sur le personnage de l'enfant Marcel, et les **échanges dialogiques** établissent le lien entre eux. Dans le premier champ (voir la capture), celui que l'on prête au père selon un **cadrage rapproché**, nous remarquons sa présence et son intervention dans le plan de l'image, mais Marcel y participe que par sa voix, car il est absent de ce plan, donc il est hors champ de cette image. A l'opposé, l'enfant est présent dans le premier contre-champ, où il termine son discours en critiquant la phrase écrite sur le tableau.

D'autre part, le deuxième exemple de **champ/contre-champ** montre le père très surpris de la réaction de Marcel qui insiste sur le contenu de l'énoncé écrit en levant son doigt pointé vers le tableau. Techniquement, ce sentiment paternel est marqué par un **cadrage rapproché** pris de la poitrine de ce personnage tout en ciblant les traits de son visage et plus particulièrement ses regards d'étonnement. Le point commun entre les deux premiers exemples est le type de cadrage. Or, le réalisateur maintient d'abord le **cadrage rapproché** pour les deux **champs** (1 et 2) qui visionnent uniquement le personnage du père l'instituteur ; et ensuite le **cadrage moyen** pour les deux **contrechamps** (1 et 2) qui présentent Marcel parmi les élèves de la classe.

Cependant, les deux dernières captures forment par excellence la dernière illustration de champ/contre-champ où le réalisateur leur inverse le type de cadrage. Nous trouvons que le **champ 3** s'effectue selon un **cadrage moyen** réunissant l'instituteur Joseph avec ses élèves de 7 ou 6 ans ; par contre le **contre-champ3** se réalise en **cadrage rapproché** de

³⁵⁴<https://www.commentfaireunfilm.com/le-champ-contre-champ/>. Consulté le 18/04/2020 23 ;09

l'enfant Marcel. Ce dernier montre le fils tout souriant en répondant par assurance à son père.

Plus généralement, ce dispositif tend à mettre en évidence deux images de l'enfance de Marcel, au premier l'élève extraordinaire qui sait lire mieux que les autres et à l'âge précoce, au second l'enfant honorifique du père l'instituteur qui a pu retracer ce triomphe paternel par cette génie.

En outre, le film puise pareillement de cette narration personnelle de Marcel PAGNOL d'autres séquences enrichissant le thème de l'enfance pour Marcel. Nous y retrouvons ainsi la transposition de ses promenades avec la tante Rose, ses aventures enfantines au Parc *Borély*, ses jeux domestiques avec la machine à coudre de sa mère, etc.

Certes, cette adaptation pointe l'importance à l'enfance du petit Marcel dès sa naissance jusqu'à l'âge de 8 ans. Mais aussi dans ce spectacle, le réalisateur renoue son rôle avec la présence des autres enfants assurant les protagonistes de Paul, Lili Des Belons, Mangiapan, les élèves, et les amis de classes. Donc, il ouvre une marge sans limite à la thématique de l'enfance loin du personnage principal, et invite les autres enfants à participer, selon l'histoire filmique, à des différentes séquences selon une disposition distinctive qui met en relief la relation entre Marcel et les autres.

Au préalable, nous repérons la relation fraternelle entre Marcel et son frère Paul. Le cinéaste l'a exploitée à travers leurs jeux et leurs aventures pour bien figurer leur vie enfantine au sein de leur foyer. C'est à travers laquelle qu'il nous transmet toute la joie et le bonheur inestimables partagés pareillement avec leurs parents. Les exemples ne nous manquent plus, en voici deux captures de deux séquences différentes :



Tiré du film à 19mn. 54s.

Tiré du film à 44mn. 08s.

Ces deux photogrammes représentent une illustration parmi d'autres qui visionne les jeux enfantins en tout esprit de fraternité. Selon leur cadrage commun d'un plan moyen, le réalisateur y adapte le témoignage autobiographique avec l'histoire filmée où nous discernons une croissance corporelle qui s'ajuste avec le développement temporel. D'une autre manière, le cinéaste conserve pour chaque phase d'enfance des personnages différents figurant le rôle de Marcel et de Paul selon leur âge.

En cette première image prise au début du film, nous retrouvons deux protagonistes incarnant les rôles des deux frères Marcel et Paul (Marcel à 6 ans et Paul à 4ans) en plein jeu de cache-cache. Le réalisateur réussit de nous retracer le début de leur enfance à travers le comportement du frère Paul qui, dans cet exemple, se présente calme et obéissant à son frère l'aîné, malgré ses tricheries dans les jeux. Mais à travers la deuxième capture, le metteur en scène démontre leur croissance par l'apparition de nouveaux visages de personnages jouant ces mêmes rôles. Donc, cette deuxième prise montre que les enfants ont grandi et atteint un certain âge de raisonnement notamment pour le petit Paul qui, se représente plus rebelle et désobéissant à son frère, et cette scène filme l'une de leur dispute.

De surcroît, une autre image relationnelle figure l'enfance dans cette adaptation. C'est le cas de l'attachement amical qui se voit dans plusieurs situations filmiques entre Marcel, le personnage enfant, et les autres protagonistes partageant les mêmes caractères. Or, la reprise de la séquence de classe plusieurs fois consolide le genre relationnel de la camaraderie, tel que la scène de la récréation entre Marcel et Mangiapan. De plus, l'exemple

le plus amplifié, et qui a pris une grande part dans ce film, est la relation amicale partagée entre Marcel et Lili des Belons. Ce dernier est apparu dans le film depuis 1h 13mn. 47s. et continue d'y participer jusqu'à la fin de l'adaptation.

En effet, avec Lili, Marcel vit ces beaux moments dans la campagne. Il lui apprend les méthodes de chasses, les noms d'arbres, les lieux des sources, et le temps. Et de même pour Lili, Marcel lui raconte la ville, les magasins, et les fêtes nationales. De ce fait, ils partagent tant de secrets entre eux pendant ces vacances inoubliables, et parmi ces événements filmés, nous choisissons ces captures :



Tiré du film à 1h 15mn. 06s.



Tiré du film à 1h 15mn. 10s.



Tiré du film à 1h 29mn. 41s.



Tiré du film à 1h 29mn. 52s.



Tiré du film à 1h 30mn. 17s.



Tiré du film à 1h 30mn. 21s.

Dans cette planche de photogrammes, les captures sont sélectionnées de différentes séquences. Nous y prenons en considération dans leur construction les grands événements de cette relation amicale : leur rencontre et connaissance (captures 1 et 2), leur rapprochement (captures 3 et 4) et enfin leur intégration spirituelle dans toutes réflexions et activités.

En outre, dans la majorité des scènes focalisant ces deux protagonistes, le réalisateur adopte un cadrage de plan différencié. Pour les captures 1, 3 et 5, nous repérons **le plan rapproché** où la prise est fixée sur le visage des deux enfants afin de mettre en valeur leurs sentiments. Par exemple, l'image 3 montre une joie profonde de Lili, mais qui est exprimée par des larmes, car il était très touché par le geste de son nouvel ami qui lui accorde de garder le beau costume comme cadeau. Quant aux captures 2, 4, et 6, nous identifions **le plan d'ensemble** qui visionne les deux amis intimes au sein de cette nature sauvage partageant leurs moments de plaisir.

Donc, ces prises illustrent et consolident l'exploitation de la thématique de l'enfance visée par Yves ROBERT. Elle se présente selon la figure de l'amitié profonde entre Marcel et Lili. À travers cette relation, le cinéaste dessine la rencontre et l'influence réciproque de ces deux protagonistes enfants qui appartiennent à deux régions différentes. Marcel est un

enfant de la ville, alors que Lili est un gamin de la campagne. Malgré cette différence, le film véhicule une image positive de cette amitié harmonieuse, et qui s'est développée pour devenir intime au point de porter les mêmes vêtements et de fumer avec le même souffle.

Au-delà de la matière filmique, nous distinguons que ces scènes ne sont plus puisées du texte source formant notre corpus romanesque. Dans cette adaptation, le réalisateur exploite perpétuellement le deuxième roman *Le Château De Ma Mère* pour restituer certaines péripéties, notamment la dernière illustration.

En réalité, l'enfance est un thème majeur pour Marcel PAGNOL, car il forme le noyau de l'étiquette de son œuvre publiée *Souvenirs d'enfance* et le sujet nodal de ses trames narratives. De pareille, l'enfance est bien retracée dans l'ensemble de ces tomes, mais selon une logique particulière pour leur auteur. En effet, dans *La Gloire De Mon Père*, il n'a raconté que ses aventures enfantines vécues avec son frère et la scène de la chasse aux bartavelles. Mais ses aventures avec Lili ne s'apparaissent que dans son deuxième roman autobiographique, et formeraient une grande partie de sa vie racontée, dont cette phrase est extraite : « avec l'amitié de Lili, une nouvelle vie commença pour moi »³⁵⁵

De ce fait, nous constatons que le réalisateur s'offre une marge de liberté pour tisser l'organisation séquentielle de l'adaptation loin du respect textuel. De plus, il réalise l'analogie thématique même en dépassant les limites du premier volet vers le deuxième roman, car ils construisent, pour lui, tous ensemble une succession de ses souvenirs. Autrement dit, le cinéaste est conduit par ses idées subjectives pour nous laisser ses empreintes dans cette adaptation selon sa vision singulière issue de sa propre lecture de ces souvenirs d'enfance pagnolien.

Par ailleurs, la thématique de l'enfance se considère comme un facteur motivant pour le choix de cette œuvre. En effet, Yves ROBERT l'explique largement en disant que :

La manière dont PAGNOL, Marcel PAGNOL, je dis Marcel maintenant, comment il a été heureux enfant m'a toujours complètement bouleversé, car j'ai été, je suis peut-

³⁵⁵ Marcel PAGNOL, *Le Château De Ma Mère*, Souvenirs d'Enfance, Tome II, Le Livre de Poche, 1966, p37.

être encore, un enfant extraordinairement heureux, extraordinairement heureux. Et en lisant Marcel PAGNOL, j'ai complètement retrouvé cet espèce de bonheur de vivre, d'amour au milieu de la famille, de découverte des arbres, de découvertes es plantes, de découverte de la chasse, de rattraper des choses qui volent...³⁵⁶

Dans ce témoignage, nous découvrons que le réalisateur reconnaît son attachement aux écrits de PAGNOL car il se voit à travers tous ce qu'il raconte, notamment à l'enfance vécue par le petit Marcel. Donc, il retrouve ce plaisir ressenti en cette phase de vie, et l'adopte comme thème nodal dans sa présente adaptation.

De plus, Yves ROBERT a cinématographié l'enfance bien avant ce spectacle, nous le retrouvons dans sa célèbre œuvre filmique *La Guerre des boutons*³⁵⁷. Depuis laquelle, il veille que ses projets donnent plus d'importance à la mise en scène des protagonistes enfants, et tente de leur céder une place estimable au septième art.

De l'enfance imagée, nous arrivons au dernier maillon des thèmes agencés dans cette adaptation relatif à l'amour. Selon la vision du réalisateur, ce sujet est visionné en parallèle avec les deux premiers sujets ceux de la nature et de l'enfance car il se considère comme ornement sentimental qui donne une vivacité humaine au film.

De prime, Yves ROBERT tente de respecter la variation de ce sentiment selon l'auteur inspireur. C'est pourquoi, il garde le même intitulé comme une première empreinte de la confession émotionnelle. Ce titre éponyme, déjà discuté, porte le sens de l'admiration et de l'amour paternel du petit Marcel envers son père Joseph. Il est dominant dans ce film, mais la séquence de la chasse aux bartavelles reste la plus marquante pour leur attachement.

Toujours dans l'espace familial, nous y découvrons la figuration de l'amour maternel. C'est une autre sensation de l'affection parentale mais plus profonde. Le petit Marcel se voit toujours à côté de sa maman au point de la considérer comme son jumeau. Dans plusieurs scènes du film, Augustine se voit plus tendre, attachée et très sensible pour son petit Marcel, plus particulièrement dans celle où elle défend sa lecture précoce, et refuse

³⁵⁶ Extrait transcrit librement de de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#). *Op. Cit.*

³⁵⁷ *La Guerre des boutons* est un film comique français réalisé par Yves Robert, sorti en 1962.

complètement de lui empêcher son enfance ; ou celle qui montre l'échange de leurs regards et de leurs sourires après avoir obéi à l'idée de son fils de porter des espadrilles pour marcher plus à l'aise. Nous en choisissons les prises suivantes :



Tiré du film à 7mn.58s.



Tiré du film à 8mn.03s.



Tiré du film à 42mn.30s.



Tiré du film à 42mn.31s.

Ces exemples montrent la focalisation de la prise sur la mère et son fils afin de montrer cette relation d'amour maternel. Dans un cadrage qui s'est variée d'une scène à une autre, les deux premiers photogrammes se réalisent en **cadrage rapproché**, car ils mettent en évidence Augustine et Marcel à partir de leurs épaules, comme ils veulent nous donner, par ce type de plan, une précision de la réaction d'Augustine en épaulant son fils et échange avec lui des regards affectifs.

Par ailleurs, les deux dernières captures sont en **cadrage de gros plan**. En effet, leurs prises sont faites à courtes distances et trop proche, tout en ciblant uniquement leurs visages séparément. De ce fait, le réalisateur désire nous montrer l'intimité émotionnelle à travers

les traits physiques explicites. Nous y visionnons à travers cet échange des sourires, et des regards, l'expression impulsive de l'amour maternel envers le fils.

Par ailleurs, une autre forme de l'amour s'exploite dans ce film, c'est le type dit passionné ou encore intime. Il s'annonce dès la première séquence filmique relatant la naissance du petit Marcel. Cette scène figure l'image de l'affection conjugale qui tient en relation Joseph et Augustine, les parents de Marcel. Ce rapport marital reste dominant dans tout le spectacle. De cette séquence, nous dégageons la capture ci-dessous:



Tiré du film à 4mn.40s.

Par sa restitution technique, ce photogramme se produit en cadrage d'un **plan d'ensemble** qui réunit les principaux personnages apparus selon deux niveaux : en premier plan nous trouvons le père Joseph et la mère Augustine, et en arrière-plan nous rencontrons la tante Rose, et le bébé en berceau (Marcel). Ce cadre contribue à la description de la première situation narrative du film qui relate le premier moment de la naissance du petit Marcel.

En effet, la capture choisie montre la manière dont Joseph exprime sa joie et son bonheur à cette occasion par une embrassade sur le front d'Augustine. Ce geste subtil interprète la courtoisie et la politesse du Joseph en présence de sa belle-sœur. C'est une image référentielle de la société d'autrefois qui instaure une certaine éducation traditionnelle de respect dans

ces relations intimes. Cette tradition se découvre ainsi à travers le commentaire intervenu par la *voix-off* qui parle de leur rencontre en disant :

Il rencontra un dimanche une petite couturière brune qui s'appelait Augustine, et qu'il la trouva si jolie qu'il l'épousa aussitôt. Je n'ai jamais su comment ils s'étaient connus car on ne parlait pas de ces choses-là à la maison. Ils étaient mon père et ma mère de toute éternité, et pour toujours.

Autant, nous découvrons que ce commentaire inspiré du texte autobiographique mais avec quelques suppressions.³⁵⁸C'est-à-dire que le réalisateur s'est basé sur ce passage intégral pour mener son travail de la création de cette scène qui, tente de véhiculer une image de l'amour conjugal. Ce dernier n'est plus discuté ou détaillé par l'auteur PAGNOL qui avoue dans cette phrase « *je n'ai jamais su comment ils s'étaient connus, car on ne parlait pas de ces chose-là à la maison* ». ³⁵⁹ Ces propos certifient notre spectature de l'image filmique rétablie par le cinéaste dans des mesures qui ne sortent pas de l'éthique sociale. Cette dernière garde l'amour comme un sentiment intime et personnel.

De même, ce type de sentiment marque sa présence dans une autre relation passionnée, celle reliant la Tante Rose et l'oncle Jules. Cette histoire fait l'objet de deux séquences visionnées à partir 15mn.55s. Jusqu'au 19mn. 52s. où le metteur en scène filme les promenades de Marcel en compagnie de sa tante au parc Borély, puis sa connaissance de son futur marie Jules. Cependant, la singularité de cette partie filmique se voit à travers la scène de la danse où nous remarquons le recours du réalisateur à la symbolisation de ce sentiment par la corrélation du phénomène naturel avec la musique³⁶⁰ et la danse, en voici quelques captures :

³⁵⁸ Le passage référentiel in Marcel PAGNOL, *Op. Cit.* , p. 30

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ La pièce musicale insérée dans cette séquence est une composition originale de *l'Orchestre philharmonique de Paris* sous la direction du grand chef de Vladimir COSMA. Elle est connue sous le titre *Love Story Borely*.



Tiré du film à 19mn.09s.



Tiré du film à 19mn.19s.



Tiré du film à 19mn.23s.



Tiré du film à 19mn.44s

De prime, cette scène est complètement créée par l'équipage du film, car elle n'est plus décrite dans le roman pagnolien. Sa réalisation cinématographique, s'attache au type de cadrage qui se fusionne pour les quatre captures en type **de plan général**. Ce dernier met en évidence, dans le champ de l'image, les personnages en plein cour gazonnée du parc Borély, et sous le ciel pluvieux. Mais, il est remarquable que l'enfant s'apparait qu' au début de la scène et presque à la fin de la danse.

Par ailleurs, ces captures montrent que le thème de l'amour trouve son écho dans la signification symbolique issue de la combinaison entre le phénomène naturel et la danse. Or, la pluie douce « *constitue l'un des aspects météorologique les plus importants au regard des croyances [...]. Rattachée à la symbolique de l'eau, elle est, à son image et universellement, signe de fertilité*³⁶¹ ». Et encore, elle désigne la régénérescence, la

³⁶¹ Catherine PONT-HUPMBERT, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, ed, Jean-Claude Lattès, Québec, 1995, p. 340.

purification et la bénédiction divine. Sa tombée du ciel, représente ainsi le *passage d'un état inférieur à un état supérieur*³⁶².

En plus, dans la plus part des traditions et croyances, la pluie s'accorde à la danse. Ce dernier s'interprète soit comme un rite agraire, ou une prière de remerciement à Dieu. Aussi, la danse se considère comme *une forme d'expression spirituelle des émotions*³⁶³ qui s'effectue corporellement, entre autres pour célébrer des événements heureux. Dans cette interprétation, s'y installe la chorégraphie filmée de Rose et Jules, deux personnes du sexe opposé, féminin et masculin. Toutefois, ils donnent une autre image loin de l'opposition sexuelle, celle de leur parfaite harmonie et complétude.

Conséquemment, ces deux éléments combinés, à savoir la pluie et la danse dans cette scène, sont introduits pour favoriser la représentation harmonieuse de deux protagonistes Rose et Jules, leur relation sentimentale, et leur chaleureuse joie par cette expérience d'amour. Ainsi, nous signalons leur passage de la situation de leur vie célibataire, à la vie matrimoniale. Cette dernière se noue avec la signification de la fertilité, la fécondation et la régénération offertes par la dimension sacrée de l'averse. C'est ainsi que l'apparition de l'enfant, à la fin de la scène de la danse, vient consolider la suite de cette idée interprétée celle de la renaissance et la continuité généalogique.

Certes, ces photogrammes représentent l'exploitation symbolique de l'amour reliant les deux personnages sous la pluie, mais elles évoquent ainsi la vision subjective du réalisateur qui s'évade dans sa culture pour nous forger une représentation personnelle de ce sentiment. Par cette restitution, le réalisateur nous laisse, d'un côté, revivre sa trace visionnaire de l'amour et du bonheur partagés entre ces deux protagonistes loin de l'idiome romanesque ; et de l'autre côté, il nous cache les petits moments de plaisir pour l'équipage de tournage.

De même, la relation d'attachement de Marcel à sa Provence, à sa nature et notamment à son roche idole : Garlaban, se classe dans ce type d'amour intime. En effet, cette émotion est profondément sentie envers cette terre de naissance et des ancêtres, et qui a demeuré

³⁶² *L'eau, symbole universel*, en ligne sur ce lien <http://www.lavie.fr> . Consulté le 15/05/2020 à 12 :53.

³⁶³ La symbolique de Danse, en ligne sur ce lien <https://1001symboles.net/symbole/sens-de-danse.html>

toute sa vie. C'est pourquoi, nous considérons cette adaptation comme une mise en œuvre de cet amour nostalgique de Marcel PAGNOL à son village natale Aubagne, et qui est déjà tracé dans son texte autobiographique. Et par analogie à ce dernier, nous trouvons que le réalisateur adopte le même passage comme une illustration filmique dans la scène de l'arrivée au village des vacances, notamment dans les captures ci après :



Tiré du film à 40mn.37s.

Tiré du film à 40mn.47s.

Ces deux plans sont présentés en type **de cadrage moyen**, car on focalise la prise de vue sur l'acteur Lucien CIAMACA, à la sortie du village. Ce qui est remarquable dans ces deux photogrammes réside dans l'allure du personnage Marcel qui reste immobile dans ces deux moments de prise. La spectature de ces arrêts montre que Marcel se repose de la marche pour contempler cette nature admirable qui, par son éclat « féérique », l'éblouit et le rend passionné d'elle. Ce sentiment est traduit en profondeur dans son esprit, et interprété dans le film par la *Voix-Off* qui nous divulgue la naissance d'un amour singulier, et qui s'éternise dans ces souvenirs.

En outre, la dernière représentation de l'amour, comme thème récurrent dans ce spectacle, se découvre à travers l'exemple de la relation amicale entre Marcel et Lili des Belons. Ce rapport de copinerie est précédemment décrit dans la thématique de l'enfance. Or, cette dernière s'entrelace avec ce présent thème, dans le fait que leur rapport se consolide par l'amour amical, ou platonique. Cette affection idéale les a unis et les a laissés vivre des beaux moments de plaisir enfantin.

En effet, cette émotion suprême se lisait à travers les mêmes illustrations extraites pour la thématique de l'enfance. Ces prises montrent la sympathie et la concordance entre Marcel et Lili dans leurs pensées ainsi que leurs agissements. Avec Lili, Marcel se découvre comme enfant, et trouve l'occasion d'affranchir l'espace familial pour connaître ce type de relation sociale.

Cependant, la visualisation de ce thème d'amour dans le film diffère amplement du texte. Or, ce sentiment comme facteur subjectif se distingue d'une personne à une autre, ce qui explique que les acteurs incarnent les personnages de l'histoire, et non plus leurs sensations. Dans ce spectacle, nous retrouvons une bonne représentation des rôles pour le père, le fils, la maman, la tante etc, mais l'imitation émotionnelle ne peut à aucun cas être exprimée parfaitement car elle est propre aux personnes familiales de l'autobiographe PAGNOL, et qui sont disparues avec le temps.

En addition, nous remarquons que le réalisateur bâtit son film sur la relation de l'écrivain PAGNOL et sa famille, tout en excluant le premier épisode de l'autobiographie celle des ancêtres. En effet, Yves ROBERT maintient son attention sur le petit Marcel, et son attachement aux membres de sa famille et au voisinage. Autrement dit, la visualisation cible le petit Marcel à travers le camera pour les spectateurs, alors que dans le texte, les lecteurs discerne le père Joseph à travers la vue de son fils Marcel, doublement présent comme écrivain et personnage dans cette autobiographie.

De la sorte, l'analogie du sujet de l'amour se voit adéquate dans le sens de la représentation filmique de ses types. Mais dans ce spectacle, sa reproduction n'a pas fait preuve d'une démonstration aussi profonde et perceptible vis-à-vis les téléspectateurs. Dans le texte écrit, sa présence se découvre à travers la fascination des mots et du style pagnolien ; alors que dans le film, c'est le résultat de travail de tout un groupe dont chacun assure sa tâche selon sa vision, et sous l'orientation du réalisateur.

À travers l'image en mouvance, le metteur en scène essaie donc de nous décrire l'amour pagnolien, mais il reste loin de ce gain, car PAGNOL tisse en filigrane la visée de son propre

amour comme une piété filiale de ces aïeux, et Yve ROBERT instaure sa propre lecture qui s'engage de figurer le bonheur d'autrefois.

En somme, à la fin de cette spectature portée sur le décryptage des thèmes dans cette adaptation filmique, nous déduisons que le réalisateur avait l'identique choix de ses variations dont les thèmes de la nature, l'enfance et l'amour, mais il les marquait selon sa vision, et suivant la trame narrative qui est restituée. D'une part, à partir de la scénarisation de certains péripéties choisis des deux romans *La Gloire de Mon Père* et *Le Château de Ma Mère*, de l'autre part, via la création de certaines scènes inédites, ce qui nous laisse comprendre que la quête de la similitude entre le film et le roman est relativement assurée.

b. Le bonheur pagnolien véhiculé par Yves ROBERT

De l'analyse effectuée et basée sur l'approche thématique, il ressort clairement que le réalisateur s'est appuyé dans son adaptation sur l'emprunt des thèmes décrits dans le roman pagnolien à l'instar de la nature, l'enfance et l'amour selon une vision appropriée à l'homme du cinéma. Cette transposition filmique se voit relativement fidèle aux péripéties racontées par l'écrivain Marcel PAGNOL.

Ces sujets constituent un maillage au niveau secondaire du film, tels que nous les avons rapprochés dans le chapitre précédent, comme thèmes mineurs du texte romanesque. Cependant, au niveau général de la thématique filmique nous parlerons du « *message à véhiculer* »³⁶⁴. Cette expression, forme dans sa globalité, la thématique générale du film, et qui s'annonce bien avant sa réalisation car elle constitue un élément pertinent dans l'élaboration du scénario.

En effet, le réalisateur s'éloigne de la thématique générique du texte romanesque celle dévouée à la piété filiale de PAGNOL, et qui a été bien montrée dans le chapitre précédent. Par contre, il se conduit par une conception personnelle qui instaure l'image de son heureux enfance et d'une vie tranquille retrouvée dans cet « *espèce de bonheur de vivre, d'amour au*

³⁶⁴ Tom WEIL, *Op.Cit.*

milieu de la famille, de découverte des arbres, de découvertes des plantes, de découverte de la chasse, de rattraper des choses qui volent... »³⁶⁵

Cette sensation bien évidente s'attache ainsi aux autres membres de l'équipe du film. Nous retrouvons Philippe CAUBERE qui consolide l'idée directrice de Yves ROBERT, et qui est parsemée dans ce film en disant que « *les souvenirs d'enfance sont la nostalgie du plus grand bonheur de la terre, c'est le bonheur de l'enfance d'une vision tout à fait idyllique.* »³⁶⁶

En fait, le bonheur est un état de satisfaction complète, caractérisé par sa stabilité et sa durabilité. Il ne suffit pas de ressentir un contentement bref et passager pour être heureux, ou se sentir une joie intense avec un plaisir éphémère non plus. Le bonheur est un état **global**. Autrement dit, l'être humain heureux est comblé où « *il vit une forme de plénitude. Sa situation est stable : elle présente un équilibre et seul un élément extérieur pourrait la modifier.* »³⁶⁷.

De ce fait, le réalisateur s'engage à nous traduire la plénitude d'un bonheur retrouvé à travers les souvenirs de l'enfance. Cette image est véhiculée comme message principal de ce spectacle. Cette adaptation est fascinée par plusieurs facteurs incarnant ce contentement dont les cinq éléments empruntés de la conviction philosophique de Carl Gustav JUNG³⁶⁸, et que nous les énumérons brièvement dans ce qui suit :

- **bonne santé physique et mentale** qui se manifeste chez la majorité des personnages du film. Tout le monde se sent bien et profitent de ces vacances.
- **bonnes relations personnelles et intimes** : c'est le cas des relations conjugales entre Joseph et Augustine, ou L'oncle Jules et la tante Rose. De plus,

³⁶⁵ Extrait transcrit librement de « *La Gloire De Mon Père* » le tournage raconté par Yves Robert, *Op. Cit.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Bonheur, en ligne sur ce lien <https://dicophilo.fr/definition/bonheur/> Consulté le 29/06/2020 à 21 :15

³⁶⁸ Fils de pasteur, Carl Gustav Jung est né le 26 juillet 1875 à Kesswil, au bord du lac de Constance en Suisse. Ses années au collège de Bâle l'ont conduit à s'intéresser aux sciences naturelles, à la philosophie, à la religion. En ligne sur ce lien <https://www.cgjung.net/qui.htm>. Consulté le 29/06/2020 à 21 :40

l'amicalité entre Marcel et Lili des Belons, ou les autres relations sociales représentées en toutes bonnes images

- **la faculté de percevoir la beauté dans l'art et dans la nature** : pour ce facteur, nous signalons l'effort du réalisateur de recourir à l'art gestuel, celui de la danse pour imiter la beauté spirituelle et symboliser l'amour de Jules et Tante Rose. Autre, ROBERT n'hésite plus de consacrer des séquences pour filmer la joie et la gaieté des deux familles notamment aux moments de chants dans la Bastide Neuves, donc, tout le film est une restitution de la beauté de la nature dans son état sauvage ou vierge.
- **des standards de vie raisonnables et un travail satisfaisant** : c'est la figure du fonctionnaire dans le film comme activité acceptable ; et plus exactement la fonction de l'instituteur (le père Joseph) et le fonctionnaire de la préfecture (L'oncle Jules). . . .
- **un point de vue philosophique ou religieux capable de faire face avec brio aux vicissitudes de la vie**, c'est la conviction laïc du père Joseph face à la situation opposante de son beau-frère Jules qui était un vrai pratiquant.³⁶⁹

Cependant, l'adaptation filmique véhicule cette image optimale d'un bonheur, qui dure jusqu' à nos jours, d'une vie familiale idéale en plein joie et tranquillité humaine, au sein d'une nature saine et sauve. Ce bonheur figuré se considère comme un sentiment universellement recherché, car la diffusion du film est réalisée en période de la première guerre du Golf ; tout le monde fuit la ville et recourt à la campagne pour retrouver cette situation pacifique que ce spectacle leur a offerte.

De ce fait, cette représentation, que ROBERT nous a léguée, participe à la propagation de l'image d'un bonheur inestimable, et garantie sa continuité et son atemporalité pour qu'elle soit vivace à toute période ou à tout moment, car le bonheur est souvent le butin le plus éminent de l'existence humaine, et que tout le monde espère l'atteindre, consciemment ou non.

³⁶⁹ *Les 5 facteurs essentiels au bonheur selon Carl Gustav Jung* en ligne sur ce lien <https://anti-deprime.com/2014/11/04/>. Consulté le 30/06/2020 à 22 :30.

Donc, Yves ROBERT, via son adaptation et le message véhiculé celui du bonheur, classe le film dans l'optique de l'universalité humaine. À travers l'histoire contentée de l'enfant Marcel, il ressuscite l'enfance et ces souvenirs, et rends le personnage de Marcel comme stéréotype de l'enfant heureux loin de la subjectivité de Marcel PAGNOL et son hommage à ses ancêtres.

En conséquence, nous découvrons la divergence entre l'auteur inspirateur et le réalisateur dans la visée globale pour chacune des versions de *La Gloire De Mon Père*, mais ils se rencontrent dans le caractère de l'universalité pour chacune des œuvres. Autrement dit, l'autobiographe la dispose dans son roman à travers sa piété filiale comme thématique pédagogique enseignée pour les générations futures à l'échelle mondiale ; quant au metteur en scène, l'universalité est restituée à travers l'image du bonheur de l'enfant Marcel partageant sa joie avec sa famille, ses amis et ses connaissances au sein de la vie naturelle d'autrefois. Cette nostalgie aux moments de plaisir vécu à l'ère de l'enfance, et recherché à l'âge de vieillesse forme bel et bien le moteur de toute cette adaptation qui demeure mondiale.

IV. L'adaptation cinématographique d'Yves ROBERT et la question du genre

L'ensemble des données recueillies nous a démontré que les deux corpus s'infiltrent relativement. Autrement dit, le film s'éloigne de la copie romanesque tout en présentant la genèse subjective du réalisateur emprunteur.

En fait, cette transposition du texte au film, nous conduit fatalement à nous interroger ainsi sur sa nature typologique. Or, cette adaptation est reproduite à partir d'une autobiographie romanesque parfaitement marquée par son auteur, et que nous l'avons décryptée dans le chapitre précédent.

En général, la majorité des références et les sites électroniques du cinéma affichent ce présent spectacle dans la catégorie genrée du Biopic. En effet, dans ce qui suit, notre intérêt se focalisera sur l'identification de ce nouveau genre cinématographique récemment acclimaté dans le vocabulaire français et sa mise en relation de notre film corpus

IV.I. Le biopic ou le film biographique, aperçu du genre

Dès sa naissance, le biopic est considéré comme un sous-genre du film historique dont son prototype est *La Reine Elisabeth* (*Queen Elisabeth* d'Henri DESFONTAINES et Louis MERCANTON), interprétée par Sarah BERNHARDT en 1912, dans la tradition esthétique du film d'Art³⁷⁰. Cette dénomination « biopic » est un néologisme et anglicisme forgé dans *le lexique anglais des États-Unis à la fin des années 1930*³⁷¹. Ce terme est adopté récemment comme mot-valise de la contraction de *Biographical Motion Picture* qui nous offre littéralement le sens de *l'image mouvante biographique*.

³⁷⁰ D'après Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op. Cit.* p.30.

³⁷¹ D'après Raphaëlle MOINE, «Le film biographique n'est pas nécessairement un genre sclérosé et académique», *Conférence Cinéma de genre: film biographiques*, *FIFE, Arena 7, Fribourg*, Publié samedi 17 mars 2018 à 16:32 en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/>. Consulté le 14/07/2020 à 22 :34.

Cependant, la date de son apparition n'exclue absolument l'existence prématurée des récits biographiques *dès les premiers balbutiements du cinéma*. Nous trouvons le spectacle d'Alfred CLARK sous le titre de *The Execution of Mary Of Scotsen* 1895, et les courts-métrages de Georges MELIES tels que *Cléopatre* en 1899, suivi de *Jeanne d'Arc* en 1900. Ainsi, entre les années 1910 et 1920, la reproduction des vies de personnages historiques célèbres devient nombreuse³⁷², à titre d'exemple : le film muet dont l'intitulé *La Vie et la passion de Jésus-Christ* réalisé entre 1902 et 1903 par Lucien NONGUET, et le spectacle de *Joan the Woman* de son réalisateur DEMILLE en 1916.

En réalité, ce nouveau genre qualifie l'œuvre cinématographique qui centre son intérêt « sur la description biographique d'un personnage principal ayant réellement existé. Les événements et l'environnement de son époque sont donc subordonnés à son récit.³⁷³ » Et depuis les années 1980, le biopic devient populaire surtout avec l'assistance des nouvelles techniques de filmage pour une meilleure reconstruction de l'image imitant les paysages des époques d'autrefois.

Par ailleurs, sa traduction terminologique dans le langage cinématographique français se voit problématique, notamment avec ces deux désignations: « *film biographique* », et « *la biographie filmée* ». En effet, Sarah JALBART³⁷⁴ nous conseille de les éviter car « *elles ne sont pas tout à fait justes, puisqu'elles peuvent se référer à la fois au documentaire et à la fiction*³⁷⁵ », par contre l'expression la plus convenable est « **le film de fiction biographique** ».

Proche à ce contexte problématique, Delphine LETORT et Taina TUHKUNEN voient ainsi que le biopic participe « *à la construction de la mémoire collective en racontant la vie d'un personnage historique, passé ou présent, d'autres s'attachent à déconstruire le*

³⁷² Selon Raphaëlle MOINE, *Op. Cit.*

³⁷³ *Film biographique*, en ligne sur <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr>. Consulté le 14/07/2020 à 07 :35.

³⁷⁴ Sarah JALBART, *La problématique du réel dans les biographies au cinéma*, Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques, option recherche - création, université de Montréal, décembre 2016

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 8

*mythe des grands hommes de l'Histoire*³⁷⁶ », et mettent le point sur la question de son appellation en se référant à Joanny MOULIN qui préfère le terme de « biofilm » comme substitution de « biopic », celui-ci proposé par Robert ROSENSTONE de manière à valoriser la dimension historiographique. Ces deux précurseurs défendent l'autonomie lexicale des critiques français pour ce genre cinématographique, loin de l'emprunt anglicisme et l'école américaine.

Toutefois, l'emploi de « Biopic » comme une appellation prédominante dans l'usage cinématographique non seulement à l'hexagone, mais aussi à l'échelle mondiale, nous laisse l'adopter, et la parrainer au genre filmique dont son engagement se base sur la transposition des faits réels d'une personne ayant le caractère singulier. Autrement dit, il faut qu'elle soit célèbre ou elle a « *une importance objective ou un écho dans la sphère publique car le biopic ne s'attarde pas au récit de l'homme ou de la femme ordinaire*³⁷⁷ ». De ce fait, ce type de film se focalise, via l'image mouvante, sur le portrait des personnages célèbres et non ordinaires.

De même, le biopic instaure une place prépondérante dans les études académiques. Il devient source d'inspiration pour de nombreuses réflexions et théories dont George Frederick CUSTEN et Dennis BINGHAM sont les fondateurs.

Par ailleurs, le film de fiction biographique prend son envol et devient objet des nombreux longs-métrages tout au long des siècles, depuis sa naissance jusqu'à l'heure actuelle. Les périodes les plus jalonnées sont les années 40 et 50 qui marquent plus de trentaine de film de fiction biographique « *nominés de divers Oscars aux Academy Award, pour ensuite faire face à une période plus creuse dans les années 60 et 70, suivie d'un retour marqué dans les années 80*³⁷⁸ », où nous remarquons le grand succès de ce genre de film dit biopics dans les festivals mondiaux. Parmi lesquels, nous citons *Gandhi* de Richard

³⁷⁶ Delphine LETORT, et Taïna TUHKUNEN, « « Inspiré d'une vie » : le genre biopic en question », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIV-n°2 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016. En ligne sur : <http://journals.openedition.org/lisa/8949>. Consulté le 20/07/2020 à 22 :15

³⁷⁷ D'après Rémi FONTANEL, in Sarah JALBART, *Op.cit.*, p.8

³⁷⁸ Sarah JALBART, *Ibid.*, p.9

ATTENBOROUGH en 1982, et qui remporte plus de 40 prix dont 11 Oscars, de même pour *The Last Emperor* de Bernardo BERTOLUCCI en 1987 avec plus de 22 nominations dont 9 Oscars.

Enfin, et à partir des années 90 et 2000, ce genre subit une grande expansion de production filmique à l'échelle mondiale, mais nous contentons de citer uniquement notre corpus filmique *La Gloire de Mon père* d'Yves ROBERT sorti en 1991 avec 4 nominations de César, et le spectacle américain intitulé *Erin Brockovich* réalisé par Steven SODERBERGH en 2000³⁷⁹, avec un score qui dépasse les 10 prix dont un Oscar en 2001 pour la meilleure actrice.

Donc, cet aperçu montre que ce genre se mouvait de plus en plus, et continue de se développer au cours des siècles. Or, le spectacle de Yves ROBERT, à titre éponyme *La Gloire De Mon Père*, ne sort pas des normes définitives présentées pour le biopic. Au contraire, il répond au caractère singulier de la célébrité du personnage qui incarne la personnalité réelle de l'écrivain Marcel PAGNOL, et de plus, qui a une grande notoriété publique, franchissant les frontières de l'hexagone comme académicien, acteur, réalisateur scénariste, producteur, etc.

IV.2. *La Gloire de Mon père, le film biopic*

L'esquisse concise de la présentation de ce nouveau genre, baptisé au cinéma, nous a quelque part donné des éclaircissements sur son objet nodal. Ce dernier désigne la transposition à l'écran, de la vie d'une personne réelle, qui a existé ou existe. De ce fait, le biopic peut se référer à une biographie ou une autobiographie littéraire.

Par ailleurs, notre film, conçu comme biopic, s'est appuyé sur une autobiographie littéraire très connue, celle de Marcel PAGNOL, et qui a été largement étudiée dans le premier chapitre. Or, le réalisateur Yves ROBERT s'est montré comme *un biographe cinématographique*³⁸⁰ car il investit toute son expérience pour transposer à l'écran une vie

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Emprunté de Sarah JALBART, *Op.cit.*, p33

réelle de cet écrivain de grande notoriété. De la sorte, ce spectacle détient la qualification d'une œuvre cinématographique biographique.

En outre, ce metteur en scène, pour qu'il certifie son rôle endossé de *biographe*, il dissémine des traces, tout au long de son œuvre, pour permettre aux spectateurs de reconnaître la source littéraire de l'adaptation cinématographique. Dans ce contexte, Yves ROBERT nous offre le premier indice explicitement perçu dès le début du générique, celui de l'intitulé de son film. Ce dernier porte le caractère éponyme avec l'autobiographie de Marcel PAGNOL. En voici, ces deux photogrammes, déjà présentées, nous rappellent le rôle visé par le réalisateur :



Tiré du film à 58s.



Tiré du film à 1mn

Ces deux captures certifient par excellence que le biographié³⁸¹ est l'écrivain de son histoire, ou autrement dit c'est l'autobiographe de *La gloire de Mon Père* textuel. Autant, une autre indication plus récurrente celle de la « citation [...] le cas échéant, c'est comme si la Voix-off, ce miroir de la narration autodiégétique, cite les écrits autobiographiques pour que le personnage du film se rapproche autant que possible de son modèle³⁸² ». C'est bien donc qu'Yves ROBERT recourt à ce procédé, et l'exploite dans son film par la voix

³⁸¹ Ce terme est un nom masculin et adjectif à la fois. La personne dont la vie est l'objet ou sujet de la biographie, ou le biopic. D'après le dictionnaire *Reverso* en ligne sur <https://dictionnaire.reverso.net>. Il est encore cité par Delphine LETORT, et Taïna TUHKUNEN, « Inspiré d'une vie : le genre biopic en question », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIV-n°2 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, p.3. En ligne sur : <http://journals.openedition.org/lisa/8949>. Consulté le 20/07/2020 à 22 :15.

³⁸²Sarah JALBART, *Ibid.*, p. 34.

de Jean-Pierre DARRAS. Ce dernier est considéré comme un personnage qui incarne la voix vieille de Marcel PAGNOL à l'âge de 60 ans.

Pour clore ce dernier sujet du genre, le réalisateur exploite d'autres traces montrant son inspiration du roman pagnolien, celles des onomastiques authentiques. Ces derniers sont variés entre les noms des personnages et les noms des lieux. ROBERT était fidèle à ce choix des noms dicté par l'auteur inspirateur, et il les a sauvegardés pour ses deux adaptations.

En s'attachant à toutes ces données, nous constatons que le transfert du texte au film, à travers le processus de l'adaptation, suscite dans notre cas, un glissement du genre ; de l'autobiographie littéraire à un biopic cinématographique, tout en garantissant le rôle de chaque auteur pour son œuvre : Marcel PAGNOL comme autobiographe de son texte, et Yves ROBERT en tant que biographe de son film. Néanmoins, le point distinctif entre ces deux œuvres est le sujet central pour chacune d'elle. Le roman présente la relation paternelle entre Joseph, le père instituteur et son fils Marcel, alors que le film se focalise sur l'enfant Marcel et ses souvenirs enfantins en plein nature provençale.

En somme, la quête portée sur l'adaptation cinématographique d'Yves ROBERT s'est basée diversement sur plusieurs éléments d'analyse. En premier point, nous n'avons pris en vigueur que la discussion des démarches de l'adoption de ce projet, et qui était suivi par le rapprochement du film corpus comme une deuxième œuvre sous une autre forme. C'est pourquoi, nous avons favorisé le principe de la recherche des traits d'analogie entre la source originelle du film, qui est le roman autobiographique de PAGNOL, et sa transposition cinématographique au titre éponyme de *La Gloire de Mon Père*, tout en esquissant plusieurs points à savoir la description du spectacle, l'approche de ses éléments périphériques, le synopsis de la narration filmique, le décryptage de l'intitulé, et plus profondément la spectature de la thématique et son adéquation avec le texte romanesque. Pour arriver enfin à la présentation du genre cinématographique relatif à notre corpus filmique.

De ce fait, *La Gloire De Mon Père* garantit sa deuxième présence comme étant un biopic marqué dans le cinéma français. Depuis, elle s'embellisse comme une adaptation de best-seller avec plus de trois nominations dans les différentes compétitions, notamment le Prix César à la 16^{ème} édition. Par conséquent, cette œuvre offre à son réalisateur l'occasion d'être un metteur en scène du premier rang qui se voisine artistiquement avec son confrère l'écrivain Marcel PAGNOL.

Quatrième chapitre

Du texte au film, l'apparence des rapports narratologiques



« *Le texte source est alors un tremplin
à la rêverie des cinéastes* »³⁸³
Francis VANOYE

Certes, le texte littéraire et le film cinématographique ont des traits communs et des particularités. C'est pourquoi, et à travers les deux premiers chapitres, notre quête s'est primordialement intéressée à l'étude de chaque corpus séparément, mais tout en essayant de trouver un filant de leur rencontre thématique. Seule l'éponymie titrologique, et la masse des sujets communs ont pu, relativement, marquer une fidélité du réalisateur Yves ROBERT à son inspirateur Marcel PAGNOL.

En fait, ce parcours d'adaptation du texte au film engendre la deuxième présence de *La Gloire de Mon Père* comme étant un biopic issue de sa première existence en roman à résonance autobiographique. Donc, ces deux œuvres distinctes l'une par rapport l'autre, ne s'assujettissent pas de point de vue de la forme et du genre.

À cet égard, la quête de la convergence et de la divergence de la narration entre le support textuel et son analogue filmique semble impérative pour finaliser cette étude comparative. Dans ce troisième volet, nous nous lançons vigoureusement dans l'univers narratif, et nous pénétrons le fond des deux corpus. Notre intérêt consiste à repérer les emprunts narratifs du texte littéraire, exploités dans le corpus film. Autrement dit, notre étude se focalisera sur les éléments narratifs à savoir la structure narrative, et les personnages.

³⁸³Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Ed : Armand Colin Cinéma, Belgique, 2005, p. 26.

I. La structure narrative du roman et du film

Le roman et le film ont en commun plusieurs éléments, mais le plus marquant est la condition de la narration des événements. Qu'elles soient réelles ou fictives, ces péripéties récitent une histoire animée par des personnages dans un cadre spatio-temporel déterminé. Ainsi, elles sont racontées suivant une logique d'une harmonie narrative garantissant la succession cohérente des épisodes du récit. À ce titre, cet agencement formerait bel et bien la structure narrative. Cette dernière désigne l'organisation textuelle « *en faisant en sorte que les événements relatés s'enchaînent les uns les autres ou même aillent jusqu'à l'enchâssement, l'emboîtement, comme dans un jeu de construction où, si l'on déplace un seul élément, c'est tout l'édifice qui s'écroule* »³⁸⁴, c'est-à-dire que l'organisation du texte ou du film obéit à certains choix voulu, de la part de l'auteur et du réalisateur.

Sous ce rapport, l'étape préliminaire conduisant à cette comparaison de la disposition narrative du roman vis-à-vis du film consiste à traiter l'organisation de chaque corpus séparément, puis nous procéderons sommairement à leur comparaison.

I. I. L'agencement narratif de l'autobiographie :

Le texte autobiographique de Marcel PAGNOL s'enracine dans une narration volontairement subjective étalée dans un livre de 277 pages. Dès le début du roman, l'auteur affirme son identité en employant le « je » en tant auteur/narrateur et personnage. Donc, l'autobiographie s'appuie sur ce *je* comme un locuteur réel et s'assure sur son projet de pacte autobiographique. C'est pourquoi, nous découvrons que l'auteur était mobilisé par cette nature textuelle au fait qu'il soit attaché uniquement à réciter des souvenirs selon une logique

³⁸⁴Renaud DUMONT, *De l'écrit à l'écran, réflexions sur l'adaptation cinématographique : recherches, applications et propositions*, ed :L'Harmattan, Paris, 2007, p. 27.

chronologique propre à son choix. Elle dépasse le stylistique relationnel et s'éloigne remarquablement de l'effet du suspens ou d'aventure.

Par ailleurs, pour détecter la succession narrative des événements, nous jugeons nécessaire de mettre le point sur l'unité de découpage de ce texte écrit. Selon Francis VANOYE, la segmentation du texte romanesque répond à un certain choix qui peut être régi par ses conditions de la narrativité ou de sa commercialisation. Ainsi, il précise que :

le récit écrit s'inscrit dans un espace variable celui de la page (de quotidien, de magazine), celui du livre le plus souvent[...] il est généralement découpé en parties et, éventuellement, sous-parties qui portent de noms divers (« livre », « partie », « époque » « chapitre ») ou sont simplement numérotées [...] Dans tous les cas, les chapitres découpent le récit, tranchant dans la continuité narrative et il est intéressant d'étudier la place et la fonction de ces moments d'interruption, de ces « blancs » dans l'espace du livre ³⁸⁵

De ces propos, le critique nous dévoile une variation du découpage textuel qui dépend de l'auteur et de ses raisons de choix. Pour le texte corpus, l'élément principal qui apparaissait clairement dans la structuration de cette autobiographie est le blanc dans l'espace du livre. Selon ce critère nous réussissons de trouver 33 séquences narratives présentées comme suite dans cette grille³⁸⁶ :

Numéros de la séquence narrative textuelle	Pages	Thématique général de la séquence	Idées principales
I.	I-II	Le paratexte du roman	a. La page de garde b. Illustration iconique c. La bibliographie du même auteur d. Autographe de l'écrivain e. L'épigraphe du roman
2.	13-16	Avant-propos de l'auteur	a. Présentation de l'œuvre et de l'expérience de l'écriture en prose réalisée par l'écrivain lui-même

³⁸⁵Francis VANOYE, *Op. Cit.*, pp.23-24.

³⁸⁶C'est nous qui signalons.

3.	17-21	Marcel, Garlabon et Aubagne, le contrat éternel d'appartenance	<ul style="list-style-type: none"> a. l'incipit du roman par le « je » b. Présentation de Garlaban c. Présentation de la Famille PAGNOL et son installation à Marseille. d. Souvenir de son grand-père André
4.	22-28	L'expérience de l'école normale pour le père et son fils	<ul style="list-style-type: none"> a. Les études dans les écoles normaliennes et les principes de l'anticléricisme b. Le privilège des ressortissants normaliens à l'époque d'autrefois. c. La mission des normaliens contre les Curés.
5.	29-35	Joseph PAGNOL, sa vie professionnelle et familiale	<ul style="list-style-type: none"> a. La présentation du Père Joseph et sa première expérience d'instituteur. b. Souvenirs de rencontre avec Augustine, et de leur mariage c. L'histoire de naissance du petit Marcel à Aubagne
6.	36-38	Le petit Marcel, ses souvenirs d'Aubagne	<ul style="list-style-type: none"> a. Marcel et ses premières histoires d'enfance à Aubagne b. Souvenirs du petit Marcel avec son oncle maternel Henri c. L'histoire du grand-père maternel et son décès précoce dans les Amériques d. Les souvenirs des parties de boules à Aubagne.
7.	39-42	L'aménagement de la famille Pagnol à Saint-Loup et l'éclosion des dons enfantins du petit Marcel	<ul style="list-style-type: none"> a. La nouvelle vie à Saint-Loup b. Le souvenir du petit Marcel et l'assassinat des animaux dans l'abattoir municipal. c. L'exploit de la lecture à l'âge précoce pour le petit PAGNOL
8.	43-45	L'installation de la famille Pagnol à Marseille, et la nouvelle vie en ville	<ul style="list-style-type: none"> a. La nomination du Père Joseph à la plus grande école communale de Marseille b. La joie d'Augustine entre sa famille et sa machine à coudre c. La description du frère Paul de trois ans et ses bêtises d'enfances d. Les premiers jours de Joseph à l'école du Chemin des Chartreux.
9.	46-53	Les souvenirs de l'enfant Marcel à l'école et au Parc Borély	<ul style="list-style-type: none"> a. La rentrée scolaire de Marcel à l'âge de six ans, et la souffrance avec Mlle Guimard. b. Les souvenirs de Marcel et sa tante Rose au Parc Borély

			<ul style="list-style-type: none"> c. La rencontre de Tante rose avec son futur Mari d. Le souvenir du jeu au cache-cache e. Le mariage de tante Rose et l'agent de la préfecture l'oncle Jules.
10.	54-58	Jule et Joseph, l'histoire des gendres	<ul style="list-style-type: none"> a. Le portrait général de l'oncle Jule et l'histoire de son origine. b. L'attachement amical de l'enfant Marcel et l'oncle Jule c. La bonne entente du père Joseph et son gendre Jule malgré la différence des croyances d. La découverte du mensonge de l'oncle Jules concernant la dépossession du parc <i>Borély</i> e. Le déménagement de la famille Pagnol à une nouvelle grande maison dans la rue de <i>Terrusse</i>
11.	59-64	Les souvenirs de Marcel à l'âge de 8 ans	<ul style="list-style-type: none"> a. La naissance d'un nouveau bébé b. L'adoption de cette nouvelle née comme une sœur dans la famille c. La grossesse de la tante Rose et l'inquiétude de sa sœur pour sa santé d. L'accouchement de la tante Rose et la joie des deux familles
12.	65-72	Les préparatifs pour la grande vacance estivale	<ul style="list-style-type: none"> a. Les décisions paternelles et la distribution des rôles pour Marcel et Paul b. Le souvenir de du grand jour de la toilette. c. La déclaration émerveillée pour le choix de lieu de grande vacance estival. d. La passion de la brocante du père Joseph
13.	73-79	La première préparation des vacances et l'achat des vieilleries	<ul style="list-style-type: none"> a. Le départ inoubliable pour la visite du brocanteur de la ville b. Le souvenir de l'achat des vieilleries
14.	80-85	La réparation des immobiliers achetés	<ul style="list-style-type: none"> a. Le commencement des travaux de réparation b. Les plaisir enfantin de Marcel et son père de ces travaux des prochains objets rustiques c. L'achèvement de la mission et l'admiration de l'ensemble de cet exploit
15.	86-101	L'assemblément familial et la planification pour le voyage	<ul style="list-style-type: none"> a. Le souvenir du diner-conférence des deux familles b. Le chargement des immobiliers et tous les objets des vacances c. Départ vers la villa de la compagne

			<ul style="list-style-type: none"> d. Le premier regard des enfants avec le village de la treille e. L'incident du petit Paul avec le paysan François.
16.	102-109	L'arrivée à la campagne et le sentiment éternel de Marcel	<ul style="list-style-type: none"> a. L'arrivée de Marcel et sa famille aux périphériques de la maison de campagne b. La découverte de Marcel de son lieu de naissance pour la première fois et naissance d'un amour éternel. c. L'admiration et le contentement de tout le monde de cette nature campagnarde
17.	110-114	L'installation des deux familles à la villa des vacances estivales	<ul style="list-style-type: none"> a. Le déchargement des immobiliers b. La célébration de cet exploit familial c. Le malentendu avec le déménageur et la découverte d'un ami provençal pour le petit Pagnol
18.	115-125	La découverte de la <i>Bastide Neuve</i> et le début solennel des vacances estivales	<ul style="list-style-type: none"> a. La description de cette maison b. L'effet de la lampe Tempête dans les jours de vacances. c. L'admiration de la nature sauvage d. L'abominable toilette avec le robinet crée par le père Joseph e. Les premières aventures des deux enfants avec les insectes et les bestioles proches de la maison
19.	126-129	Les vacances entre plaisir de jeux et l'obligation d'apprentissage	<ul style="list-style-type: none"> a. Jeux et plaisir enfantins avec tout ce qu'est nature b. Le repos pédagogique en plein vacance estival c. Le jeu de la guerre
20.	130-132	Les soirs des deux familles pendant cette vacance	<ul style="list-style-type: none"> a. Les conversations politiques entres Joseph et Jules b. La manie d'apprendre des nouveaux mots pour le petit Marcel
21.	133-138	Les journaliers des vacanciers et les séances pédagogiques en continuation	<ul style="list-style-type: none"> a. L'orage de la séance de dictée pour Marcel et l'histoire de la grappe de raisin b. Le diner au civet du lapin
22.	139-143	Le 15 Aout et l'évènement marquant	<ul style="list-style-type: none"> a. La préparation de jeu de Guerre par les deux frères b. L'oncle Juleet sa surprise de cuisiner c. Le secret délivré : le projet de la fabrication des cartouches de chasse
23.	144-152	Le soir de rêve pour la chasse de gibiers	<ul style="list-style-type: none"> a. L'oncle Juleet ses renseignements auprès de villageois

			b. Joseph et ses idées minimales de la chasse
24.	153-164	Le diner cynégétique et la préparation à la chasse	a. Les préparatifs de l'oncle Jules b. Les préparatifs du père Joseph c. Les aventures de chasse d'autrefois racontées par l'oncle Jules jeune. d. Marcel et sentiments d'inquiétude pour son père à cause de son niveau primitif de chasse
25.	165-172	La continuation des préparatifs à la chasse	a. Les récits continus des exploits de chasse de l'oncle Jules b. Les rêveries de Marcel en compagnie des deux chasseurs c. Les essais et les entraînements de chasse pour les deux hommes
26.	173-175	Le rapprochement de l'ouverture de la chasse	a. Les entraînements du père Joseph pour la chasse b. Les sérieuses inquiétudes de Marcel pour le niveau débutant de son père chasseur
27.	176-185	Le jour « j », l'ouverture de la chasse	a. Les essayages vestimentaires de chasses b. La planification de la chasse c. Le rêve de Marcel et ses sentiments douteux de participer à la chasse
28.	186-193	Le départ pour la chasse et le début des aventures	a. La déception de Paul pour le comportement de son frère Marcel b. La découverte de la trahison des deux hommes pour Marcel c. La sortie des deux hommes pour la chasse d. La décision de Marcel de les suivre sans leur accord.
29.	194-201	L'annonce de début de la chasse.	a. La guette à l'indienne de Marcel pour les deux chasseurs. b. La première expérience échouée du père Joseph. c. La reconnaissance de Marcel pour l'expérience approuvée de l'oncle Jules
30.	202-208	L'aventure continue de la guette	a. La poursuite de Marcel b. Sa perte dans les pinèdes
31.	209- 213	L'histoire du Condor et Marcel	a. La peur émouvante de Marcel lors du passage du Condor b. Les initiatives de défense de Marcel. c. La découverte de la vraie proie du vautour
32.	214-222	Les retrouvailles familiales de Marcel et la surprise paternelle	a. Marcel et la phobie du non-retour à la maison

			<ul style="list-style-type: none"> b. La mise en œuvre de l'intelligence enfantine pour s'en sortir de cette situation c. Marcel et le moment des retrouvailles familiales d. Le Coup de Roi et le destin glorieux du Père Joseph
33.	223-229	la gloire de la chasse aux bartavelles et le bonheur familial	<ul style="list-style-type: none"> a. La surprise des deux chasseurs de la présence de Marcel dans cet endroit et cette heure ! b. La joie de Joseph par son exploit de chasse en tant qu'un débutant c. Marcel et le récit de son aventure de guetteur d. Le retour des trois à la maison e. La surprise joyeuse de toute la famille de cette gloire.
34.	230-239	L'exploit de la chasse aux bartavelles et sa réputation au village	<ul style="list-style-type: none"> a. Les dispositifs pour faire des achats au village b. Le souvenir de M. Arnaud avec son rascasse c. La quête de Joseph auprès des experts pour des meilleures connaissances sur ce genre de gibiers volailles ! d. La retrouvaille de Mond et son avis sur l'exploit de la chasse de Joseph e. La rencontre du Curé du village et sa présentation parfaite de l'origine de ces bêtes. f. La curiosité et l'émerveillement des villageois rencontré ce jour-là pour cet exploit de chasse ! g. La prise d'une photographie souvenir par Joseph et Marcel avec les bartavelles réalisée par le Curé
35.	240-243	le repas historique et les épreuves photographiques avec les bartavelles	<ul style="list-style-type: none"> a. Le repas solennel aux bartavelles b. L'incident de la perte de dent de l'oncle Jules c. L'inoubliable dimanche et le cadeau des épreuves photographiques du Curé d. La joie et le bonheur familiaux pour ce souvenir éternellement ancré par ces photographies. e. Marcel et son amour paternel
36.	244-277	Annexes du roman	<ul style="list-style-type: none"> a. Illustration iconique de différentes sciences b. Préface manuscrite de Marcel Pagnol c. Mot de l'éditeur d. Photos de la famille Pagnol

À l'issu de cette répartition conforme à la présentation de l'auteur, et selon le blanc de l'espace dans le livre, l'ensemble des 33 séquences sont ordonnées suivant l'enchaînement d'idées propres à l'autobiographe. Ce dernier raconte d'une manière toute simple l'origine de la famille paternelle et maternelle, puis il se contente de relater l'histoire de la petite famille de Joseph PAGNOL dont il est le premier rejeton. Ensuite, le scripteur se réjouit de nous détailler les souvenirs de leur grande vacance estivale honorée par la scène de la chasse aux bartavelles. Donc, cette description des faits et des circonstances nous servira davantage comme un soubassement pour suivre la répartition séquentielle du film.

I. 2. L'agencement narratif du biopic

Souvent attaché à la matière littéraire et ses données théoriques, le cinéma *reproduit certains traits caractéristiques du récit écrit*³⁸⁷ notamment pour la division de la matière filmique. Dans ce contexte, F. VANOYE donne des exemples cinématographiques liés à des types différents de répartition du film³⁸⁸. Il distingue entre des film à épisodes, et des films de longue durée scindés en deux parties, ou des films volontairement découpés en chapitres. Cette classification, à notre point de vue, prend en relief la forme générale du spectacle basée sur une vision extérieure sans recourir au segment partiel de l'intérieur ; mais, dans ce présent contexte, nous nous préoccupons de la construction interne du film.

De point de vue théorique, il est important de bien comprendre la matière filmique et ses composantes. À cet égard, nous trouvons plusieurs critiques organisant la segmentation du spectacle notamment celles de Marc VERNET³⁸⁹ et de Christian METZ³⁹⁰. Respectivement, pour le premier, le film est une composition *de réseaux structurés en*

³⁸⁷Francis VANOYE, *Op. Cit.*, p27.

³⁸⁸*Ibid.* pp.27-28

³⁸⁹*Ibid.*, p. 34.

³⁹⁰*Ibid.* p. 37.

*multitudes de codes*³⁹¹, dont deux types majeurs sont signalés : *Codes spécifique et Codes non-spécifiques*. Nous les expliquerons davantage dans la grille suivante³⁹² :

Codes spécifiques : ensemble des codes utilisables au cinéma	Codes non-spécifiques : ensemble des codes utilisables hors du cinéma
<p>Répertoire :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Les mouvements d'appareil (traveling/panoramique/mouvements optiques) • Les variations d'échelle les plans (plan américain, moyen etc.) • Le montage des images (montage alterné ...) • L'utilisation du hors-champs (sonore : voix off ; visuel : ...) • Les combinaisons images/bruits/mots 	<p>Range :</p> <ul style="list-style-type: none"> • La musique du générique : elle n'est pas spécifiquement cinématographique, à l'exception dans certains cas, où la musique est écrite proprement pour un film, ce qui nous laisse la considérer comme code spécifique • Les textes écrits • Les paroles • Les mimiques et les gestes des acteurs • Les objets représentés dans chaque plan (avion, micro ...) • Les vêtements comme signes sociaux • Les rôles de chaque personnage et les thèmes de la narration • Les divers bruits • L'organisation des plans en tant qu'images

Cette grille expose les deux variétés de codes : spécifique qui s'accorde au niveau technique du fait filmique, et non-spécifique qui peut être présent dans d'autres genres d'art. Ces deux variétés s'associent pour nous former un film cinématographique. Donc, de cette classification, nous affirmons que la **narration filmique**, avec ses caractères distinctifs qui s'accordent au montage des images, leur combinaison et à d'autres éléments, se classe dans la rubrique des codes spécifiques.

Toujours attaché à la conception stipulant que le cinéma n'est pas un code unique, mais une combinaison de ces nombreux codes, nous adhérons à la réflexion de Christian METZ. Ce dernier amplifie la segmentation du film en ajoutant que sa structure se met en évidence

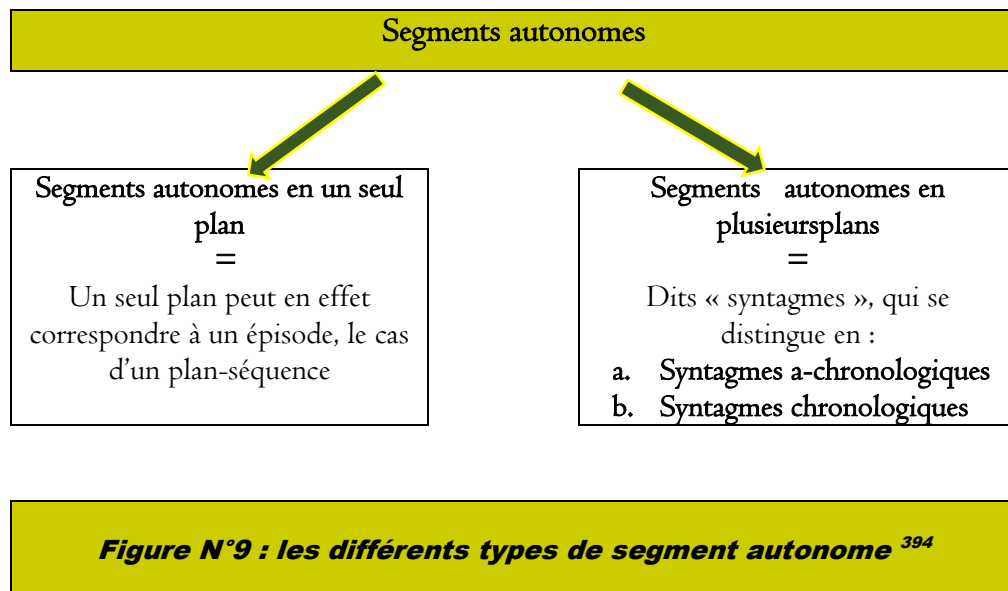
³⁹¹Francis VANOYE, *Op. Cit.*, p. 34.

³⁹²C'est nous qui signalons

à travers différents niveaux : le plan, la séquence, les grandes articulations du récit. Dans ce contexte, VANOYE nous l'explique davantage que :

Christian METZ a proposé une liste de huit grands types de séquences (dits « segments autonomes ») qui constituent selon lui, une subdivision première de la bande image (abstraction faite, par conséquent, du dialogue, des bruits, de la musique) des films narratifs. Ces segments autonomes ne sont pas indépendants les uns des autres : ils prennent sens les uns par rapport aux autres ; ils sont une subdivision supérieure au plan (segment minimum, à ce niveau d'analyse) mais inférieure aux grandes parties. Il arrive qu'un plan constitue à lui seul un segment autonome ³⁹³

Ces segments, dits autonomes, sont encore répertoriés en deux catégories. Pour mieux comprendre cette critique metzienne, nous proposons le schéma ci-dessous :



Dans cette présentation, nous reproduisons la répartition de la bande filmique en segments proposée par C. METZ, et par la suite en syntagmes. De laquelle, nous nous intéressons uniquement aux **syntagmes chronologiques**. Ces dernières se subdivisent encore en d'autres sous-types présentés dans un schéma synthétique élaboré par VANOYE (voir

³⁹³Francis VANOYE, *Op. Cit.* .p 38

³⁹⁴ C'est nous qui signalons .

annexe p.316), et qui regroupent tous les syntagmes de cette catégorie, parmi lesquels, nous nous basons, dans notre répartition filmique, sur les *syntagmes narratifs linéaires*.

En effet, les syntagmes narratifs linéaires se définissent comme « *une seule série événementielle avec consécution temporelle* »³⁹⁵. Elles regroupent les deux unités de base pour le film celles de la scène et de la séquence. E. MEUNIER les différencie en disant que « *la scène, constituée de plusieurs plans consécutifs, liés par une unité temporelle continue, [...] la séquence, qui construit une unité spécifiquement filmique, celle d'une action complexe (bien qu'unique), se déroulant à travers plusieurs lieux et sautant les moments inutiles* »³⁹⁶. Autrement, « *la scène montre une action unitaire et absolument continue, sans ellipse ni saute d'un plan au suivant- tandis que la séquence montre une action suivie*³⁹⁷, un moment facilement isolable de l'histoire racontée par un film ³⁹⁸ ».

Par conséquent, nous inférons que le film porte plusieurs niveaux d'analyse, comme il comporte d'innombrables unités et éléments constitutifs. Ces derniers ont été théoriquement objet d'études de différentes critiques cinématographique, notamment celle de C. METZ. De sa critique *la Grande Syntagmatique*, nous adoptons la **séquence** en tant qu'unité de découpage pour le film corpus, dans le but d'étudier l'organisation narrative des évènements.

En fait, nous arrivons maintenant à l'observation organisationnelle de la trame narrative du film en question. Ce spectacle présenté dans le début du chapitre précédent, compte une durée d'une heure 46 minutes et 16 secondes, et visionne globalement le générique du début, l'histoire en film et le générique de la fermeture. Le noyau du corpus est la narration

³⁹⁵Francis VANOYE, *Op. Cit.*, p 39.

³⁹⁶Emmanuelle MEUNIER, *De l'Écrit à l'écrit, trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Ed : Le Harmattan, France, octobre 2011, p.38.

³⁹⁷D'après Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, ed : Armand Colin, 2^{ème} édition, Paris, 2008, p.222.

³⁹⁸*Ibid.* p. 226.

filmique. Pour atteindre notre objectif d'analyse, nous répertorions les séquences en vidéogrammes, et nous les classons dans la grille ci-dessous :

N° de la séquence	Intervalle temporel	La durée	Thématique générale de la séquence	Scènes principales
0	Néant	25s.	Page d'accueil du support filmique (DVD)	Rubrique sélective pour la spectature du film
1	[00-22s.]	22s.	Prélude publicitaire de la Gaumont	<ul style="list-style-type: none"> Présentation de la maison Gaumont, la société française d'appareillage et d'exploitation cinématographique
2	[22s.-2mn.22s.]	2mn.	Générique de l'ouverture	<ul style="list-style-type: none"> Chant de la cigale Générique
3	[2mn.22s.-2mn.51s.]	29s.	Incipit du film	<ul style="list-style-type: none"> Garlabanvu du ciel présenté par la Voix-Off. Scène de la rentrée du dernier chevrier au village d'Aubagne.
4	[2mn.51s.-4mn.56s.]	2mn.05s.	Le premier temps de la famille Pagnol à Aubagne	<ul style="list-style-type: none"> présentation de Joseph dans son classe présentation d'Augustine et son état alitée Joseph en plein cours avec ses élèves L'évènement de l'accouchement Naissance du petit Marcel L'annonce de la nouvelle de devenir aux élèves
5	[4mn.56s.-8mn.03s.]	3mn.42s.	L'installation de la famille Pagnol à Saint-Loup	<ul style="list-style-type: none"> Scène du dernier souvenir d'Aubagne du petit Marcel à 3 ans et son nouveau lieu d'exercice Le quotidien de Joseph, Augustine et le petit Marcel dans ce lieu. Joseph en classe et la découverte du don de la lecture précoce du son fils L'inquiétude maternelle envers son petit Marcel et son interdiction de lire
6	[8mn.03s.-8mn.30s.]	19s.	Naissance du frère Paul	<ul style="list-style-type: none"> Naissance du frère Paul La nouvelle de déménager à la banlieue de Marseille
7	[8mn.30s.-9mn.21s.]	49s.	L'installation de la famille à Marseille	<ul style="list-style-type: none"> Le voyage de la famille de Saint-loup à Marseille Une vue panoramique des chefs-lieux de Marseille

8	[9mn.21s.- 11mn.53s.]	2mn20s.	Le premier jour au logement de fonction à l'école de Chemin- des Chartreux	<ul style="list-style-type: none"> • Les dispositifs de Joseph pour sa nomination au nouveau post d'instituteur à Marseille • Joseph et ses sentiments phobiques envers les élèves de la ville • L'encouragement et le soutien d'Augustine pour son époux • Marcel et son envie d'aller à l'école • Le comportement ferme d'Augustine d'empêcher son fils de lire • L'insistance de Marcel et sa réussite de lire même un livre de cuisiner
9	[11mn.53s.- 13m40s.]	1mn.39s.	Le premier cours en classe l'école de Chemins- des Chartreux	<ul style="list-style-type: none"> • La première rencontre avec les élèves et la présentation du siècle 1900 • L'instituteur Joseph et son comportement rigide avec les élèves de la ville • Scène de soulagement et la sortie du la phobie pressentie avant le début du cours
10	[13m40s. 15mn.15s.]	1mn.33s.	Les journaliers en famille et les moments de joie partagés	<ul style="list-style-type: none"> • La présentation de Paul et ses bêtises enfantines. • La joie d'Augustine entre sa famille et sa machine à coudre • La présence de Tante Rose dans la famille de sa sœur • Le sujet de mariage et le conseil de Joseph pour Tante Rose • La scène de dessin des cartes géographiques
11	[15mn.15s.- 15mn.55s.]	40s.	Le premier jour du Petit Marcel à la l'école	<ul style="list-style-type: none"> • Marcel et son niveau avancé par rapport à ses camarades • Le comportement de Mlle Guimard envers Marcel • L'obéissance de Marcel aux ordres de son institutrice • Prise de position calme et paisible en se rappelant les souvenirs des promenades au parc Borély
12	[15mn.55s.- 19mn.03s.]	3mn.	Les souvenirs enfantins au parc Borély et l'histoire de la rencontre de Tante Rose avec l'oncle Jules	<ul style="list-style-type: none"> • Les beaux moments partagés au parc Borély • La compagnie de tante Rose • Le dimanche inoubliable pour la tante Rose • La mise en entente de Tante rose avec L'oncle Jules

I3	[19mn.02- 19mn.52s.]	50s.	Rencontre de tante Rose et l'oncle Jules	<p>Séquence musicale visionnant</p> <ul style="list-style-type: none"> • la rencontre de tante Rose avec l'oncle Jules en plein climat pluvieux • La joie du couple amoureux en dansant • La participation de Marcel à cet évènement
I4	[19mn.52s.- 22mn.36s.]	2mn41s.	Le mariage de la tante Rose	<ul style="list-style-type: none"> • Le jeu de Marcel et son frère au cache-cache • Débat et discussion de la demande de mariage de Jules pour tante Rose • L'intervention du petit Marcel et présentation de son avis • Accueil joyeux du nouveau couple après un beau voyage • Naissance d'une amitié grandiose entre Jules et le petit Marcel • Déception enfantine et découverte du mensonge que Jules n'était plus le propriétaire du parc Borély
I5	[22mn.36s.- 26mn.47s.]	5mn.31s.	Invitation familiale à déjeuner	<ul style="list-style-type: none"> • Moquerie et plaisanterie de Joseph au sujet de de mariage à l'église • Le grand débat entre Augustine et Joseph au sujet de la religiosité de Jules • Comportement fâcheux de Joseph au sujet de la messe de son beau-frère • Accueil de nouveaux-mariés et hospitalité d'Augustine • Discussion et débats entre Joseph et Jules concernant le travail le dimanche, les grandes vacances, et la langue latine. • La mise en table pour manger • L'entente entre Jules et Joseph à la fin de la réception et la prise d'un verre
I6	[26mn.47s.- 29mn.50s.]	2mn.58s.	Marcel, après trois ans de scolarité	<ul style="list-style-type: none"> • Arriver à la classe de M. Arnaud • Apprendre les différentes sciences • Découvrir d'autre source d'instruction selon la réflexion enfantine • L'hypothèse de déboutonnage selon Mangiapan • Paul et ses débuts d'apprentissage • Vérification de l'idée de déboutonnage par Marcel sur lui-même • Confirmation de l'idée sur Augustine • L'évènement de la naissance d'une sœur

				<ul style="list-style-type: none"> Le comportement de Marcel et son frère envers leur sœur
17	[29mn.50s.- 31mn.59s.]	2mn.06s.	La famille de Jules et ses bonnes nouvelles	<ul style="list-style-type: none"> Déménagement de la famille de Jules à une nouvelle maison avec des nouvelles commodités Tante Rose en plein grossesse et l'inquiétude de Mme Guimard et Augustine concernant ce sujet Marcel et Paul s'inquiètent de l'état de bébé de leur Tante avant son arrivée L'accouchement de Tante Rose et le comportement bizarre des deux enfants
18	[31mn.59s.- 33mn.54s.]	1mn.50s.	Joseph et Marcel et la visite de la caverne du brocanteur	<ul style="list-style-type: none"> Le père Joseph et son fils se prêtent à sortir de l'école La moquerie de Joseph de son collègue Arnaud de s'être posé en photographie avec un poisson Joseph et sa vision de dignité enseignée à son fils suite au comportement de M.Arnaud L'allée à la caverne d'Ali Baba La négociation des prix des achats entre Joseph et le brocanteur
19	[33mn.54s.- 36 mn.14s.]	6mn49s.	La réparation des brocanteries et la préparation des vacantes	<ul style="list-style-type: none"> L'entraide familiale pour réparer les vieilleries La distribution des rôles pour la réalisation des travaux L'inquiétude et précaution d'Augustine pour ces enfants contre les microbes causées par ces anciens objets La dénonciation de la surprise derrière ces préparatifs : les vacances estivales L'imagination du plaisir de ces vacances par Marcel et Paul en parlant des animaux existants dans les garrigues
20	[36 mn.14s.- 38mn.12s.]	2mn.33s.	Le jour J du voyage à la campagne	<ul style="list-style-type: none"> La disposition de la famille Pagnol pour le voyage L'attente du paysan transporteur des bagages Le départ de tout le monde selon l'itinéraire tracé entre Joseph et Jules La famille de Joseph et l'expérience de voyager par tramway La retrouvaille du paysan au repère fixé : <i>le Carrefour des Quatre Saisons</i>

21	[38mn.12s.- 40mn.29s.]	2mn.14s.	La découverte du village dit La Treille	<ul style="list-style-type: none"> • La poursuite du voyage en charrette et à pied • La dispute du Paysan et le gamin Paul • L'arrivée à la place du premier village et la découverte du plaisir de profiter de la fontaine publique
22	[40mn.29s.- 43mn.25s.]	2mn55s.	La suite du voyage et la rencontre familiale du lieu féérique de la compagne	<ul style="list-style-type: none"> • La sortie de la Treille et de la découverte de la région d'Aix • Présentation des montagnes connues de la région par le paysan • L'assistance de Marcel pour sa Maman de changer ses chaussures et de poursuivre la marche • Le contentement d'Augustine par la richesse botanique de la région présentée par le paysan. • L'arrivée à la Bastide Neuve, la villa des vacances
23	[43mn.25s.- 46 mn36s.]	3mn10s.	La rencontre des deux familles et la célébration de leur joie	<ul style="list-style-type: none"> • Marcel et son sentiment d'admiration et d'amour éternel • Joie et bonheur autour d'un diner familial • Le petit Marcel et son attention à la lampe Tempête • Premier matin campagnard pour les deux frères et la dispute pour ouvrir la fenêtre • La découverte du chant des cigales, les parfums de la garrigue, et Garlaban via la vue panoramique à travers la fenêtre • La toilette matinale de tout le monde et le sens du bonheur partagé des deux familles.
24	[46 mn36s.- 46mn.48s]	9s.	La présentation de la bonne	<ul style="list-style-type: none"> • L'apparition de la bonne en plein action d ménage et l'avis de Marcel donné par la <i>Voix-Off</i>
25	[46mn.48s- 49mn.44s.]	2mn55s.	Le début des aventures enfantines des deux frères Paul et Marcel	<ul style="list-style-type: none"> • Les jeux enfantins dans la nature sauvage • La chasse des papillons • La rencontre et connaissance de Edmond des Papillons • Les deux frères et la chasse des cigales avec MondParpaillouns
26	[49mn.44s.- 50mn.24s]	43s.	Les bêtises enfantines en plein famille	<ul style="list-style-type: none"> • La famille en plein diner sous le ciel étoilé • Dérangement des chants des cigales et recherches de leur endroit

				<ul style="list-style-type: none"> • La découverte des responsables de ce fait : Marcel et Paul
27	[50mn.24s.- 53mn25s.]	2mn.58s.	L'adaptation de Joseph et son fils avec les habitants du village	<ul style="list-style-type: none"> • La sortie de Marcel et son père à la découverte du village • Edmond des Papillons et son travail de vente de gibiers en noir • La partie de jeu en boule et l'appel de Mond de participer • La fuite d'Edmond lors de l'arrivée de Baptistin le guetteur des braconniers • L'appel de Joseph par les villageois pour participer au jeu de la boule • Victoire de Joseph et bonheur de son petit Marcel • Joie et contentement des villageois exprimés en même temps avec la cloche de l'Église
28	[53mn25s.- 54mn.13s.]	42s.	La rencontre de Joseph avec Le Curé du village	<ul style="list-style-type: none"> • La rencontre de Jules avec Joseph à la placette du village • La présentation de Joseph au curé par Jules • La première occasion de rencontrer le Curé par Joseph • Mécontentement et comportement rigide de Joseph envers le Curé
29	[54mn.13s.- 58 mn26s.]	5mn15s.	Les préparatifs à l'évènement de la chasse	<ul style="list-style-type: none"> • Une pause pédagogique pour Marcel • La guette des deux frères pour leur oncle Jules en cuisinant • La découverte du secret de la préparation cuisinée par l'oncle Jules • L'assemblage familial et discussion du sujet de la chasse • Les possessions des objets de chasse pour Joseph par rapport à celles de Jules • La participation de tout le monde pour la préparation des cartouches des fusils • Exposition des différents gibiers existants dans cette région campagnarde • Devinette autour du roi des gibiers : les bartavelles • Inquiétude de Marcel du niveau de chasse pour son, père par rapport à l'expérience découverte de son oncle Jules
30	[58 mn26s.- 1h.01mn.05s.]	2mn38s.	Les débuts des entraînements à la chasse	<ul style="list-style-type: none"> • Le commencement des entraînements avec les armes de chasses

				<ul style="list-style-type: none"> • Les deux frères en guette de deux hommes et leur curiosité de voir leur père • Les remarques de Jules comme connaisseur de chasse données pour son gendre Joseph • La peur des femmes à causes de bruits de tirs • La poursuite d'essayages des armes sur la porte de bois • Le dégât évité lors des exercices de chasse sur la porte de la toilette occupée par la bonne • Le dévouement de la bonne dans son travail • Repos et travaux manuels des deux sœurs • La poursuite de l'enseignement de toutes les techniques et les méthodes de la chasse par Jules pour son gendre • La peur de la bonne exposée hasardement devant les deux hommes en plein position de chasse
31	[1h.01mn.05s. - 1h.02mn.53s.]	1mn.48s.	L'initiative du père Joseph de poursuivre les entraînements à la chasse en compagnie de son petit Marcel	<ul style="list-style-type: none"> • La persévérance de Joseph de maîtriser les techniques de chasse individuellement • L'assistance de Marcel de son père et son inquiétude envers son niveau primitif pour la chasse • Comportement fâcheux de Marcel contre son oncle Jules en croyant qu'il se montre plus experts par rapport son • Angoisse et phobie de Marcel de la défaite de son père lors de la chasse divulgué à sa mère • Tentative de Augustine d'apaiser la situation d'inquiétude de son fils
32	[1h.02mn.53s. - 1h.05mn.41s.]	2mn32s.	Les derniers préparatifs à la chasse une journée d'avance	<ul style="list-style-type: none"> • Essayage des vêtements de chasse par les deux hommes et l'expression d'admiration des deux femmes • La proposition de Marcel pour sa participation à l'ouverture de la chasse • Surprise et étonnement des deux hommes • Comportement fâcheux de Marcel en découvrant l'avis de refus de son père • Jules et sa décision surprenante de tolérer la compagnie de Marcel avec eux

				<ul style="list-style-type: none"> • Malice de Marcel contre son frère et sa décision de lui mentir
33	[1h.05mn.41s. - 1h.09mn.40s.]	4mn25s	Le diner familial la veille de l'ouverture de la chasse et le contentement de Marcel	<ul style="list-style-type: none"> • L'état malheureux de Paul et son envie de dormir sans manger • Marcel et son appétit remarquable • Débat et discussion de l'ouverture de chasse • Changement d'humeur de Marcel après avoir découvert que l'ouverture est pour lundi • L'allée de Marcel au lit et son envie de lire • L'expression de déception de Paul pour sans frère et sa divulgation de connaître tous les mensonges • Surprise de Marcel d'avoir découvert la vérité sous la langue de son frère • La décision de Marcel de partir malgré son père et son oncle • La guette de Marcel toute la nuit en restant éveillé • La sortie de Joseph et Jules en cachette à l'aube • La poursuite des chasseurs et leur guette par Marcel
34	[1h.09mn.40s. - 1h.13mn.05s.]	3mn.24.	l'ouverture de la chasse et le début des aventures pour les deux hommes et Marcel	<ul style="list-style-type: none"> • La tir de l'ouverture et la poursuite de Marcel en cachette • Le début de la chasse pour les deux hommes • La confirmation clairvoyante de l'expérience de chasse pour l'oncle Jules • Marcel et son sentiment de tristesse en voyant de loin le comportement de son père, le débutant à la chasse • Décision de Marcel d'aider son père en rabattant une compagnie des perdreaux sans être vu par eux • La suite de la marche de Marcel dans les crêtes en pensant toujours à aider son père
35	[1h.13mn.05s. - 1h.15mn.22s]	2mn.16s.	Les aventures de Marcel et la nouvelle compagnie	<ul style="list-style-type: none"> • La perte de Marcel dans les crêtes • La rencontre soudaine d'un enfant du village et la prise de connaissance • La reprise de la poursuite des chasseurs selon la direction indiquée par Lili Des Belons
36	[1h.15mn.22s. - 1h.17mn.43s.]	2mn36s.	Marcel et son incident avec le vautour	<ul style="list-style-type: none"> • Le vol du vautour autour de Marcel • La fuite de l'enfant aventurier

				<ul style="list-style-type: none"> • L'attaque de 'aigle et la découverte de la vraie proie. • Le refuge de Marcel à un abri et son inquiétude anticipée en cas perte de son chemin de retour • La reprise de la marche après avoir entendu le son de tir des chasseurs
37	[1h.17mn.43s. - 1h.18mn.51s.]	1mn.05s.	La retrouvaille des chasseurs et la gloire de Joseph	<ul style="list-style-type: none"> • La précipitation de Marcel vers l'endroit du son de tire • Contentement de Marcel de retrouver son chemin vers les chasseurs • La surprise de Marcel de deux volailles tombées sur sa tête • La découverte de Marcel de la qualité des oiseaux : des bartavelles • L'apparition de Marcel pour les deux chasseurs et sa joie émouvante pour l'exploit de son père avec un coup de Roi
38	[1h.18mn.51s. - 1h.22mn.40s.]	4mn.46s.	Joseph et Marcel et leur choix de s'instruire sur les bartavelles	<ul style="list-style-type: none"> • La recherche encyclopédique de l'enfant sur ce genre de volatile • La décision de Joseph de se rapprocher des experts villageois pour en savoir plus • La grande célébrité de l'exploit de Joseph de chasse par les villageois • La rencontre du Curé et sa présentation scientifique des volailles • La prise d'une photo avec les gibiers suite à la proposition du Curé
39	[1h.22mn.40s. - 1h23mn.29s.]	0.30s.	La fête familiale à l'occasion de l'exploit de Joseph	<ul style="list-style-type: none"> • Réception familiale à l'honneur de la gloire de Joseph et la dégustation du plat à base des gibiers • La scène de l'incident de la découverte de la balle dans le manger de Jules
40	[1.h23mn.29s. - 1h.25mn.51s.]	2mn.23s.	La poursuite des aventures de chasse	<ul style="list-style-type: none"> • La sortie à la chasse de Marcel en compagnie de son père et son oncle • La visite improvisée de <i>Lili desBellon</i> pour Marcel , Joseph et Jules • Partage des mangers et discussion autour des sources d'eau et la défense de divulguer leurs endroits • La fin de la journée de chasse et retour à la maison de Marcel et ses proches • Prévion de Lili de l'arrivée d'une tempête et Jules le contredit • Séparation des deux enfants

41	[1h.25mn.51s. - 1h.29mn.46s.]	3mn.55s.	Les premières aventures de Marcel avec Lili	<ul style="list-style-type: none"> • La duperie de Marcel pour son père et son oncle de rentrer derrière à la maison • La réunion à nouveau de Marcel à son ami Lili • La reprise des aventures dans les pinèdes par les deux amis • Le blocage de Marcel et Lili dans les montagnes à cause de la tempête • L'incident de le hibou pour les deux enfants leur fuite en plein orage • Inquiétude de toute la famille de leur retard et absence dans ce climat troublé • La réussite de Lili de retrouver le chemin de la Bastide Neuve et le retour à la maison • Contentement et joie de toute la famille, surtout les deux enfants
42	[1h.29mn.46s. - 1h.31mn.21s.]	1mn.40s.	Les bons moments entre Marcel et Lili	<ul style="list-style-type: none"> • L'apparition d'un attachement amical entre Marcel et Lili • Échange de connaissance entre l'enfant de ville et l'enfant du village • Sortie des deux enfants pour la chasse • Une peur surprise lors de la découverte de l'arrivée de l'automne
43	[1h.31mn.21s. - 1h.32mn.40s.]	1mn.14s.	La fin des vacances estivales	<ul style="list-style-type: none"> • Soirée familiale et discussion de la fin des vacances • Annonce de la date de retour en ville • Comportement malheureux des deux enfants pour cette nouvelle • Essayage des parents pour convaincre Marcel par l'obligation de rentrer à la maison citadine notamment l'arrivée de la rentrée scolaire • Silence et sentiment de tristesse pour Marcel
44	[1h.32mn.40s. - 1h.35mn.45s.]	3mn.11s.	Marcel et l'idée d'ermite	<ul style="list-style-type: none"> • La décision de Marcel de ne pas quitter la compagnie • La mise en entente entre Marcel et Lili concernant leur vie dans les collines • Planification et préparation de la vie prochaine de Marcel sans famille • Dernière soirée avec la famille et le seul adieu offert sous-jacent à la maman • L'écriture de la lettre des adieux pour les parents

45	1h.35mn.45s. 1h39 mn.18.]	3mn.25.	La fuite de Marcel en cachette	<ul style="list-style-type: none"> • La mise en œuvre du plan tracé pour s'échapper de la Bastide Neuve à minuit • L'assistance de Lili et son expression d'admiration pour son ami Marcel • Les premiers pas vers la grotte des collines • Pressentiment de peur et début de regret pour cette idée d'évasion • Exposition de Lili de tous les dangers non connus pour Marcel • L'arrivée à la grotte et la découverte du vrai problème : manque d'eau • L'alibi trouvé par Marcel et le retour à la maison avant le réveil de ses parents
46	[1h.39mn.18s. - 1h41mn.01s.]	1mn.39s.	Le jour « j » de retour et la fin des vacances	<ul style="list-style-type: none"> • Les préparatifs pour le retour en plein matinée pluvieuse • Le mal-être de Marcel de cet événement • L'assistance d'Augustine et son soutien pour son fils Marcel • Les allusions de Joseph d'avoir lu la lettre de son fils • Présentation des conseils pour Marcel afin d'avoir des bons résultats • Les promesses de Joseph de revenir les prochaines vacances
47	[1h41mn.01s.- - 1h43mn.31s.]	2mn.42s.	Le retour à la ville et les adieux des deux enfants	<ul style="list-style-type: none"> • L'arrivée de Lili pour faire des adieux à son ami Marcel • Tristesse de Marcel d'avoir quitté le village ou sa patrie de naissance • Rencontre du Curé en route et la remise des photographies comme souvenir des vacances • Joie et contentement de toute la famille de ce cadeau et la décision de Joseph d'envoyer une photo au grand-père
48	[1h.43mn.31s. - 1h.43mn.47s.]	12s.	La fin du film	La reprise de la scène de la chasse et rappel due du titre pour annoncer la fin du spectacle
49	[1h.43mn.47s. - 1h.46mn.16s.]	2mn.33s.	Le générique de la fermeture ³⁹⁹	

³⁹⁹ C'est nous qui signalons.

Enfin, nous terminons la segmentation du film en séquences narratives. Ainsi, notre spectature compte 49 séquences ordonnées suivant la vision du réalisateur et son équipe.

I. 3. Comparaison du dispositif narratif du film au roman

La nature textuelle du roman, plus particulièrement celle de l'autobiographie, fait en sorte que sa trame narrative soit une histoire simple qui présente globalement les souvenirs d'enfance de l'auteur PAGNOL. Son organisation est linéaire et chronologique, elle commence par les souvenirs de sa naissance jusqu'à l'âge de 8 ans. C'est pourquoi, tout au long de notre spectature, notre attention et nos observations se focalisent principalement sur l'analogie entre le roman et le film, notamment dans l'agencement narratif. Il était question de la quête des convergences et des divergences entre l'histoire originelle et l'histoire adaptée au cinéma (filmée).

D'emblée, l'élément majeur du premier point commun entre la narration romanesque et la narration filmique est le choix identique de l'intitulé. Cette éponymie du titre est bien étalée précédemment, elle s'est considérée comme le fondement majeur d'une adaptation fidèle visée explicitement ou implicitement par le réalisateur. En plus, l'observation des deux grilles effectuées supra, et qui concerne l'ordre narratif pour chaque corpus, montre que l'adaptateur avait inspiré que la majorité des séquences filmiques à partir de la source textuelle, toutefois pour certaines séquences, il y introduit des modifications modérées.

En effet, notre première tâche pour mettre en parallèle ces deux types de corpus distincts par leur nature, mais unifiées par leur thème évènementiel, porte sur la question de l'équilibre temporelle de la narration et de la spectature. D'une autre manière, les souvenirs sont racontés dans le même sens entre les deux corpus : nous voyons que l'histoire livresque (de la page 17 à la page 243) s'égalise avec l'histoire visionnée au total de 106 mn. du film. Donc, la lecture et la spectature de la narration sont ajustées, car l'histoire est véritablement relatée en 226 pages, au total de 33 séquences, et la narration filmique est resserrée en \approx

107 minute au total de 49 séquences filmiques. Par conséquent, nous remarquons que l'adaptation est basée sur ± 2 pages du roman et réalisée en temps de 1 mn. \pm .

En restant toujours avec l'organisation de la narration, nous portons notre attention ainsi sur l'incipit romanesque relaté à la séquence 3 (pp17-21). Le réalisateur adopte le même contenu de l'incipit tout en respectant sa position en troisième séquence filmique. Ce fait nous confirme que le réalisateur vise la fidélité au texte source, et par conséquent, l'attraction de l'attention du récepteur-spectateur qui était auparavant le lecteur de l'autobiographie. Comme, nous pourrions dire que par ce acte de loyalisme à l'incipit romanesque, Yves ROBERT désire garder ou gagner le même public.

Outre l'incipit, le réalisateur instaure dès le début du film le « Je » du narrateur romanesque parle rôle de la *Voix- Off*. Ce dernier incarne Marcel PAGNOL l'écrivain autobiographe. Cette technique est une autre façon de réactiver l'idée du pacte autobiographique, mais aussi une reformulation en pacte du biopic entre le personnage narrateur et les spectateurs.

Par ailleurs, dans ce dispositif narratif, les deux corpus se jouaient dans le même cadre spatio-temporel et avec les mêmes personnages. Pour le premier, nous retrouvons que les noms des lieux, des écoles, des rues ... sont repris tels qu'ils sont racontés. Pour le second, les personnages et leurs pensées sont encore respectés notamment la mise en actions, ou en jeu dans la narration de la *Voix-off* pour assurer l'expression émotionnelle de Marcel et ses états d'âmes.

Cependant, l'autobiographie et son adaptation ne traitent pas identiquement l'histoire. Il est clairement remarqué que le réalisateur apporte des modifications sur la trame narrative textuelle. Il s'engage à nous transposer ces transformations selon trois niveaux : des modifications portant sur l'emplacement des séquences, d'autres sur le contenu de la séquence, et les derniers complètement des séquences restituées.

À titre illustratif, nous optons pour certains exemples, la première illustration se fait sur la scène de la naissance du premier enfant de Joseph PAGNOL, bien évident elle convient l'arrivée du petit Marcel au monde. L'enfantement est raconté différemment dans le film par rapport à la source textuelle. Cette dernière montre dans la séquence narrative textuelle numéro 4 que le début de l'accouchement se passe tôt le matin du 28 février lors de d'un voyage par route de La Ciotat à Aubagne (pp31-33). De justesse, Augustine est arrivée au domicile après avoir eu les premières douleurs dans la charrette. Mais, dans la séquence narrative numéro 4 [2mn.51s.- 4mn.56s.], et exactement dans les scènes 4 et 5, nous remarquons que le réalisateur reformule cette scène tout simplement en mettant le décor spatial au foyer domestique, où Joseph donne ses cours aux élèves, et Augustine était tout allongée dans son lit, et assistée par sa sœur Tante Rose.

De même, un autre exemple est exposé dans le souvenir de la partie de boules (voir p.38 du roman). Dans cette évocation, l'auteur raconte la bravoure et la réussite du père Joseph dans ce jeu très célèbre à Aubagne. L'évènement se passe quand le petit Marcel avait maximum cinq ans. Alors, Yves ROBERT reprend cette histoire à la séquence filmique numéro 27 [50mn.24s.-53mn.25s.] comme étant sa troisième scène. Il l'introduit en tant qu'un souvenir enfantin pour Marcel à l'âge de 7 ans. De plus, le réalisateur opte vers une délocalisation de cet évènement en montrant qu'il est passé au village de la Treille.

Par ailleurs, la scène de la rencontre de Marcel avec Lili des Bellons, est très remarquable. En effet, Lili des Bellons est l'ami d'enfance de Marcel. Ce fait présuppose que ce personnage existe vraiment dans la vie de l'écrivain. Mais Marcel PAGNOL l'introduit dans son deuxième roman *Le Château de Ma Mère*, où cet évènement a eu lieu dans son dispositif narratif. Dans ce cas, le réalisateur a transposé cette scène avec modification et l'a adoptée dans ce premier film.

De la même sorte, un autre type de modification portant sur la mutation des rôles entre les personnages dans le film par analogie au texte. C'est le cas de la scène des remises des photographies prises par le Curé. Dans le texte autobiographique, exactement dans la séquence 35 (240-243) à la troisième scène, les épreuves sont données à l'oncle Jules qui, dès son retour, les rapporte aux membres de la famille, l'extrait ci-dessous en témoigne davantage :

Le dimanche suivant, comme l'oncle revenait de la messe, il tira de sa poche une enveloppe jaune.

-Voilà, dit-il, de la part de Monsieur le Curé.

Toute la famille accourut : l'enveloppe contenait trois épreuves de notre photographie. [...]

Quant à l'oncle Jules il dit gentiment : « Si vous n'y voyez pas d'inconvénient, mon cher Joseph, j'aimerais bien garder la troisième épreuve, car M. le curé m'a dit qu'il l'avait tirée à mon intention...

-Si cette bagatelle peut vous faire plaisir... Dit mon père.

- oh oui ! dit tante Rose avec enthousiasme. Je la ferai mettre sous verre, et nous la placerons dans la salle à manger !

Je fus fier de la pensée que nous serions éclairés tous les soirs par la luxueuse lumière de Gaz. [...]

Enfin en me caressa les cheveux, il déclara : Puisque nous avons deux épreuves, j'ai bien d'en envoyer une à mon père, pour lui montrer comme Marcel a grandi...⁴⁰⁰

Pour le film, la scène est tournée autrement, nous apercevons que le Curé donne personnellement les photographies à Joseph directement, ce dernier était en compagnie de toute la famille dans la charrette, et au moment de leur retour du village à Marseille. Derrière cette échange des rôles, Yves ROBERT a une visée implicite découverte à travers la specature du film, celle de rapprocher Joseph au Curé, ou de lui disculper son image, car il est un anticléricalisme, la planche en photogrammes qui le montre est présentée ci-après :

⁴⁰⁰Marcel, PAGNOL, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Editions Pastrolly, 1973, pp.241-243.



Tiré du film à 1h.42mn.19s.

Tiré du film à 1h.42mn.24s.



Tiré du film à 1
h42mn.28s.



Tiré du film à 1h42mn.38s.

Tiré du film à 1h43mn.00s.



Tiré du film à 1h43mn.17s.

Une autre remarque développant la divergence entre la narration du film par rapport à la narration du roman, c'est également la restitution de nouvelles séquences. Autrement dit, le réalisateur opte à la création de nouvelles scènes non existantes dans l'autobiographie pagnolienne. Mains exemples pourraient être soulevés, à notre tour nous signalons au premier lieu la scène majeure dans la séquence numéro 9 [11mn.53s.-13mn.40s.]. Elle visionne la première rencontre de Joseph avec les élèves de la ville dans la grande école de Marseille de *Chemins-des-Chartreux*. Le réalisateur crée cette scène tout en essayant de montrer le comportement de l'instituteur avec ses élèves, lors de ses propos de ses progrès sur le nouveau siècle 1900 et les créations humaines en cette période, dont cette planche est réalisée :



Tiré du film à 11mn53s.



Tiré du film à 12mn12s.



Tiré du film à 12mn16s.



Tiré du film à 12mn.18s.

Tiré du film à 12mn.28s.

Tiré du film à 12mn33s.



Tiré du film à 12mn.40s.

Tiré du film à 12mn.50s.

Tiré du film à 13mn 24s.

Ainsi, nous identifions l'exemple de la séquence 13[19mn.02s.-19mn.52s.]. Elle est complètement musicale, et elle ne montre plus une narration, par contre elle visionne une dance des amoureux. Dans ses scènes, il n'y a que Tante Rose, l'oncle Jules, le petit Marcel à l'âge de cinq ans en compagnie du groupe des musiciens. C'est *l'Orchestre philharmonique de Paris* sous la direction du grand chef de Vladimir COSMA. Ce dernier interprète, dans cette pièce, l'amour du couple, c'est pourquoi cette bande musicale est originale et connue sous le titre *Love Story Borely*.

En outre, une autre insertion séquentielle faisant le point sur un personnage qui rentre en jeu. Ce protagoniste est Mond des Parpaillouns. Il ne se présente qu'à partir de l'insertion de son nom dans certains passages du texte autobiographique ; à l'exception dans la séquence numéro 34 (pp. 230-239) et exactement la quatrième scène quant Joseph est parti le voir à sa maison. Toutefois, ce personnage a pris plus d'importance de la part du réalisateur. Il lui accorde plusieurs moments de présence dont la plus remarquable son rôle

dans la séquence 25 [46mn.48s.-49mn.44s.]. Cette dernière est restituée complètement où Mon des Papillons apparaît exactement à la troisième scène. Il fait la connaissance des deux frères de la ville : Marcel et Paul, puis il leur montre la méthode adéquate pour la chasse des papillons.

D'autre part, la comparaison envisagée entre l'ordre narratif des séquences filmique et des séquences romanesque offre encore d'autres points distinctifs. L'histoire romanesque se termine avec la séquence 33 (pp240-243) racontant la solennité familiale à l'occasion de la réussite du père à la chasse des bartavelles suivie par la scène de la remise des photographies. Mais cette scène de la fête n'est plus adoptée comme l'excipit filmique. Nous apercevons qu'elle se classe à la position 39[1h22mn.40s.-1h23mn.29s.] du spectacle comme un maillon narratif ordinaire donnant suite aux autres parties filmiques.

De ce fait, nous découvrons que le réalisateur s'étale dans les événements du film tout en dépassant les frontières du premier roman *La Gloire De Mon Père*, et il franchit le deuxième volet de l'œuvre pagnolienne *Souvenirs d'enfance*, tout en s'inspirant encore du roman *Le Château De Ma Mère*. Donc, dès la séquence filmique numéro 40, [1h23mn.29s.-1h25mn.51s.], le réalisateur nous adapte la suite du film de ce deuxième roman, et nous réoriente vers une autre histoire celle de la vie amicale du petit Marcel avec son ami Lili Des Bellons. Dans ce cas, une nouvelle intrigue se voit clairvoyante dans le film, c'est l'évènement de la fuite de Marcel de la maison, et sa décision de rester à la campagne loin de ses parents comme un ermite. Cette expérience s'échoue et l'enfant rejoint le domicile familial, et rentre avec eux à la maison citadine.

Par conséquent, l'éponymie titrologique du film ne confirme plus la ressemblance du contenu narratif par rapport au texte source. En effet, le réalisateur, à partir du moment 1h23mn.29s.et avec de neuf séquences de plus, conduit le public à une autre histoire adaptée du deuxième roman. Constat ne peut être soulevé que lorsque nous admettons que le spectateur était déjà un lecteur de l'ensemble de l'œuvre de PAGNOL. La visée, derrière cet

emploi, pourrait être subjective pour le réalisateur et son équipage, telle que l'introduction d'une marque distinctive entre la version papier et la version imagée. Une autre idée hypothétique est que le metteur en scène veut garantir une continuité entre ce film corpus et sa deuxième adaptation en même titre du deuxième roman *Le Château De Ma Mère*⁴⁰¹, et par conséquent, garder le même public.

En conséquence, l'étude de l'organisation narrative montre que le metteur en scène adopte trois méthodes pour l'adaptation de la narration textuelle à la narration filmique. Au premier, le réalisateur recourt au respect du contenu narratif de la majorité des séquences de l'histoire autobiographique. Ce procédé a été confirmé par le suivi des deux grilles réalisées en dessus. Au second, il choisit la stratégie de la modification de la position originelle de certaines séquences dans le roman pour d'autres emplacements filmiques. Enfin, la dernière méthode consiste à restituer de nouvelles séquences filmiques et à les insérer différemment dans sa trame narrative.

Cependant, tout au long de notre quête d'analogie entre ces deux corpus, nous découvrons que la fidélité et la convergence estimées ont été vraiment trahies, car cette idée est transgressée par le fait du non-respect de la trame narrative de l'autobiographique. Le choix du réalisateur se voit différent par rapport à celui de l'écrivain inspirateur Marcel PAGNOL, c'est pourquoi le film de semble plus la copie narrative du roman autobiographique.

⁴⁰¹ Deuxième film d'Yves ROBERT sorti en 1990

II. Les personnages entre le roman et le film

Tout récit installe en scène des personnages identifiables, incarnant les forces mises en présence. Ils constituent, comme le qualifie Francis VANOYE, le *moteur de tout récit*⁴⁰², et il « *apparaît si intimement lié à l'action- qu'il subit, assume ou provoque- qu'il constitue le vecteur privilégié de l'intrigue et le cœur des programmes narratif.*⁴⁰³ ». Dans ce qui suit, nous penchons vers cet élément de la narration considéré comme étant notre deuxième point d'analyse après la question de l'organisation narrative tout en adoptant la même démarche précédente celle de prendre en relief la comparaison de l'emploi du personnage dans le film par analogie au texte source.

En effet, et plus que les autres substances, le personnage était continuellement le référent de base dans les études littéraires. Cet « *être de papier* »⁴⁰⁴ a « *une existence incontestable dans le pacte narratif car c'est un élément essentiel de la construction de sens et, à ce titre, son analyse est fondamentale dans le processus de lecture*⁴⁰⁵ », c'est pourquoi, sa valeur reste(ra) l'une des particularités menées principalement sur l'analyse de toute œuvre, soit roman, nouvelle, poème ou pièce théâtrale,⁴⁰⁶ et aussi le film cinématographique par extension de cette conception.

Du point de vue étymologique, ce mot de « personnage » est « *d'origine grecque du terme latin **parsona** désignait le masque, c'est-à-dire le rôle tenu par l'acteur. Celui-ci était nettement détaché de son personnage dont il n'était que l'exécutant et non*

⁴⁰²Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Ed : Armand Colin Cinéma, Liège, 2005.p 117

⁴⁰³Éric BORDAS, &al. , *L'analyse littéraire*, ed : Armond Colin, Paris, 2005, p.147.

⁴⁰⁴Renaud DUMOND, *De l'écrit à l'écran, réflexions sur l'adaptation cinématographique, recherches, applications, et propositions*, l' Harmattan, 2007, p.43.

⁴⁰⁵*Ibid.*

⁴⁰⁶Nour Elhouda DELHOUM, *La légende dans "Laëzza" de Mohammed DIB*, Mémoire de Magister, université Kasdi Merbah Ouargla, soutenu publiquement en juin 2008, p.60

l'incarnation.⁴⁰⁷ ». Mais à travers le temps, et par influence avec l'évolution de l'art théâtral occidental, cette notion regagne encore sa première perspective, et nous admettons, à l'instar de DUMOND, qu'il désigne l'acteur qui l'incarne : « *Il est constitué par un ensemble de traits physique, moraux, sociaux, psychologiques*⁴⁰⁸ », ce qui lui donne le caractère d'être singulier, et d'être perçu différemment selon la vision de chaque lecteur. C'est bien que Philippe HAMON le décrit en opulence et le définit comme suit ;

Le personnage [...] est une métaphore de la cohérence du texte. Un personnage est une résultante, le point nodal anthropomorphe syncrétique où se recompose, dans la mémoire du lecteur, et à la dernière ligne du texte, une série d'informations échelonnées tous le long de l'histoire.⁴⁰⁹

De cette citation, nous découvrons que le personnage est lié à un être vivant ou une réalité explicitement *anthropomorphisée*. C'est pourquoi « *s'explique l'attachement immuable des chercheurs, des critiques et des hommes de lettres à la terminologie du personnage en tant qu'une imitation fictive d'une personne*.⁴¹⁰ ». Cependant, Vladimir PROPP, *considéré comme le précurseur dans l'analyse des personnages*,⁴¹¹ et notamment dans ses travaux de narratologie sur les contes russes, libère le personnage de la modalité fictionnelle celle du caractère anthropomorphe, tout en expliquant qu'il peut ne pas renvoyer à des personnes.

À l'égard de la richesse de ses définitions étroitement attachées au champ littéraire, nous retrouvons également la vision adoptée dans le cinématographe. Ce dernier reste toujours noué avec la matière littéraire pour s'inspirer des adaptations, et encore pour emprunter de ses données théoriques dans leurs études et critiques, l'insertion ci-dessous le confirme :

Le cinéma a hérité de cette conception du personnage, même si pendant la première décennie, celle du film dit primitif, l'acteur incarna plutôt un type social, une figure,

⁴⁰⁷Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, ed : Armand Colin, 2^{ème} édition, Paris, 2008, p.185.

⁴⁰⁸Renaud DUMOND, *Op. Cit.*, p.43.

⁴⁰⁹ Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Librairie DROZ, Genève, 1998, p.185

⁴¹⁰, Nour Elhouda DELHOUM, *Op. Cit.*, p.61.

⁴¹¹ Carole RASMUSSEN, « À quoi sert le personnage », *Québec Français*, N°124, Québec, 2001, pp 64-66, [PDF], consulté le 28/01/2022.

un stéréotype (le militaire et la bonne d'enfant, par exemple) qu'une entité psychologique part entière. Corrélativement, l'incarnation par un acteur (de chair et d'os, mais représenté filmiquement par des images et des paroles) est le mode le plus habituel de représentation du personnage de cinéma ⁴¹²

Ces propos expliquent, davantage, que le personnage filmique est généralement animé par un acteur en chair et en os, et que les images mouvementées sont le seul moyen pour sa représentation. Alors, dans un corpus littéraire, la représentation du personnage se manifeste verbalement par sa description, ses actions et ses interventions dialogiques.

Donc, pour mettre en évidence l'étude du personnage, et ausculter ses rapports entre le texte écrit et le film cinématographique, il nous paraît opportun de préciser selon quel angle allons-nous l'appréhender ? Dans notre présent cas, l'intérêt portera sur son statut narratif dans les deux corpus. Nous précisons ainsi que le décryptage se fait simultanément entre le roman et le film.

En adoptant cette visée, le statut narratif s'explique par la typologie du personnage qui s'attache évidemment à la distribution des rôles dans un texte littéraire. Autrement dit, c'est le critère qui détermine *l'économie du personnage* comme étant « *la proximité qui tracera la frontière entre le personnage principal, directement concerné par l'action, et le personnage secondaire, qui se contente d'accompagner l'action centrale*⁴¹³. ». De ce fait, il convient de différencier entre un protagoniste omniprésent dit encore un héros⁴¹⁴ qui participe aux actions d'un bout à l'autre du texte, par opposition à l'autre type dit secondaire qui n'y apparaît que sporadiquement dans l'ensemble des faits.

⁴¹²Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op. Cit.*, p.185.

⁴¹³Philippe HAMON, *Op. Cit.*, p. 148

⁴¹⁴ Reconnaître le personnage en tant qu'un héros, c'est par rapports son degré de présence, ou le degré de focalisation du récit sur un personnage : fréquences des mentions, désignations, qualifications, fréquences des apparitions, des actions, volume des paroles prononcés, etc , d'après Francis, VANOYE, *Op. Cit.*, p. 118.

Quant au contexte cinématographique, l'économie du personnage s'explique par le fait de la répartition des rôles entre les acteurs. Cette procédure *se fonde précisément sur l'importance du rôle par rapport à la notoriété de l'acteur*.⁴¹⁵. En effet, une réalité s'apparait en évidence, celle de l'expérience de l'acteur qui s'attache à la série de ses rôles interprétés précédemment. « *Cette intertextualité figurative joue un rôle de premier plan dans le cas de la star dont les rôles s'additionnent pour produire un personnage supra filmique*,⁴¹⁶. Par ailleurs, un même personnage filmique peut être interprété par des acteurs différents

À la lumière de ces explications, une première constatation doit être mise en exergue que cette brève présentation théorique n'est plus exhaustive, et le personnage constitue un axe central d'innombrables études et critiques. Certes, il est un modèle héroïque, mais il est pareillement un marqueur, à la fois, narratif, générique, organisateur textuel, et marqueur de la socio-culturalité.

En adoptant la modalité héroïque pour le personnage, nous pénétrons présentement dans l'étude comparative des personnages, tout en commençant par les personnages principaux.

II.I. les personnages principaux

Certes, la mise en analogie entre un personnage comme un être de papier et un personnage en chair nous paraît délicate, ou plus précisément difficile. Cependant, la démarche adoptée pour se rapprocher de cet élément narratif se focalise sur sa fréquence et son ordre dans les deux corpus, tout en essayant parallèlement de mettre en évidence leurs traits de ressemblance et de divergence.

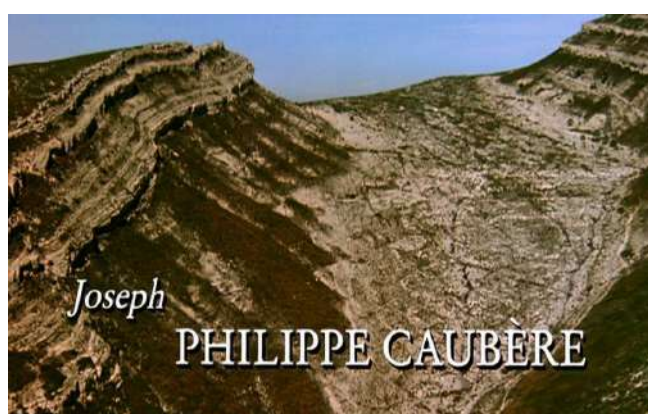
⁴¹⁵Francis VANOYE, *Op.Cit.* p 117.

⁴¹⁶Jacques AUMONT, et Michel MARIE, *Op.Cit.* , p.186

Dans notre étude, les personnages romanesques relèvent du réel de l'écrivain PAGNOL. Ils représentent les membres de sa famille, ses amis, ses collègues et ses connaissances dans toute la région. Tandis que le personnage filmique est un choix dicté par les conditions de l'adaptation et son équipe de tournage. En outre, cette catégorie de personnages omniprésents nous met devant une situation critique, celle de s'interroger sur quel personnage principal est le premier à être étudié, notamment entre le père et le fils !

Or, le recours au contenu romanesque, nous laisse prendre au premier rang le Père Joseph PAGNOL comme personnage principal, en particulier dans le premier livre autobiographique de Marcel PAGNOL. Les raisons sont multiples, entre autre la considération de sa présence dans l'intitulé et son rôle majeur dans les événements principaux de l'histoire, et qui se concentrent sur la scène de chasse glorifiée par les bartavelles royales, auxquelles la thématique générique celle de la **piété filiale**, et la visée principale de l'auteur désirant rendre hommage à son père.

De même pour le film, le Père Joseph est honoré comme protagoniste principal du spectacle. Ce fait est attesté par l'éponymie de l'intitulé, et par l'apparition du nom de l'acteur Philippe CAUBÈRE interprétant ce rôle au premier rangement de surgissement après le slogan d'ouverture pour la Gaumont. Le photogramme ci-dessous le montre :



Tiré du film à 35s.

En effet, l'ordre de surgissement des personnages avec les noms des acteurs qu'ils interprètent pourrait être traduit par la célébrité des acteurs en tant que des stars de cinéma ou de théâtre, comme le cas présent de Philippe CAUBERE. Cependant, le critère de la fréquence de l'apparition certifie que le petit Marcel est le premier personnage principal. En effet, il participe dans 34 séquences filmiques sur 47, à la raison de 72% du temps global du film joué (les deux génériques ne sont pas comptabilisés). C'est pourquoi, nous voyons qu'il est injuste de mettre le nom de l'acteur qui interprète l'enfant Marcel à la neuvième position dans le générique, et encore avec les autres noms d'enfants.

Par conséquent, le respect de l'ordre de l'apparition du premier personnage principal dans le texte autobiographique, nous laisse identifier le petit Marcel comme le principal des principaux, il apparaît dans l'incipit du roman et encore dans l'incipit du film via l'emploi du « je ».

a. Le petit Marcel (Marcel PAGNOL) :

Il est le premier personnage principal commun entre les deux corpus. Marcel est un petit garçon aîné de la famille Joseph PAGNOL. Comme, nous le considérons comme le principal mobilisateur de l'histoire en employant le « Je », qui renvoie à la fois à l'écrivain/narrateur/personnage dans l'autobiographie, et à la *Voix-Off*/personnage/acteur dans le biopic.

En commençant par le texte romanesque, Marcel PAGNOL se présente dans son écrit en déguisement du petit enfant qui nous relate sa vie en famille. Le premier épisode est sa naissance ou plutôt l'évènement de l'accouchement de sa mère, puis il continue la récitation de toute sa biographie diachroniquement jusqu'à 8 ans. Ces différentes époques ont été marquées dans ce texte par des indications renvoyant à son développement d'âge. Les extraits ci-dessous le retracent :

La naissance :

Tout s'annonçait donc le mieux du monde, lorsque 'au petit matin du 28 février, elle fut réveillée par quelques douleurs⁴¹⁷.

Enfant à l'âge de 3 ans :

Mes souvenirs d'Aubagne sont peu nombreux, parce que je 'y vécus que trois ans⁴¹⁸

Enfant à l'âge de 5 ans

D'Aubagne nous passâmes à Saint-Loup, qui était un gros village dans la banlieue de Marseille. (...) je n'avais pas mal à la tête, mais j'jusqu'à l'âge de six ans, il ne me fut plus permis d'entrer dans une classe, ni d'ouvrir un livre (...)⁴¹⁹

Enfant à l'âge de 6 ans

J'approchais de mes six ans, et j'allais à l'école dans la classe que dirigeait Mlle Guimard.⁴²⁰

Enfant à l'âge de 8 ans

Deux années passèrent : je triomphai de la règle de trois, j'appris –avec une joie inépuisable– l'existence du lac Titicaca, puis Louis X le Hutin, hibouchougenou et ces règles désolantes qui gouvernent les participes passés⁴²¹

Le « je » du narrateur-personnage à l'âge de soixante ans

De ces illustrations, le personnage Marcel se présente en plusieurs figures depuis sa naissance jusqu'à l'âge de huit ans, tout en assurant de montrer la transition d'une période à une autre par une indication précisant l'âge. L'arrivée à l'âge de huit ans est très significative, car cette phase dépeint l'apogée de l'enfance dont les souvenirs sont éternisés. Nous remarquons également que le narrateur se contente uniquement de marquer le développement physique par la mention de l'âge, sans avoir donné l'importance à sa description corporelle, à l'exception de certains passages montrant son attitude émotionnelle de la joie et de bonheur.

En arrivant au spectacle cinématographique, nous observons que le réalisateur tente de respecter cet élément narratologique dit le personnage. Dans cette optique, nous trouvons dans ce film corpus, que Marcel garde le même statut à la foi en tant qu'un enfant et en tant un narrateur. Pour la première représentation, nous découvrons trois incarnations variées

⁴¹⁷ Marcel, PAGNOL, *La Gloire de mon Père, Souvenirs d'enfance*, Tome I, Editions Pastorelly, 1973, p.34.




⁴¹⁸ *Ibid.* p.36.

⁴¹⁹ *Ibid.* , pp.39-42.

⁴²⁰ *Ibid.* , p.46.

⁴²¹ *Ibid.* .p. 59

selon chaque phase d'âge, alors pour le conteur filmique, elle est garantie par la *Voix –Off*. La grille ci-dessous résume ces interprétations comme suit :

Phase d'âges	Bébé (naissance de Marcel)	Enfant à partir de 3 ans jusqu'à 5 ans	Enfant à partir de 8 ans jusqu'à 12 ans
Acteur incarne le rôle	Non identifié	Benoît MARTIN	Julien CIAMACA
Temps d'apparition physique dans le film	[4m.14s.-4mn.41s.]	[4mn.56s.-26mn.57s.]	[26mn.51s.-1h46mn.16s.]
Durée de présence	26s.	38m.13s.	1h17mn.18s
Premier plan de l'apparition	 Tiré du film à 4m.22s.	 Tiré du film à 5m.02s.	 Tiré du film à 26m.59s.

À partir de cette grille effectuée sur les figures d'acteurs participant dans ce spectacle, nous constatons principalement que le réalisateur a réservé uniquement deux acteurs pour les différentes périodes d'âges respectivement délimitées de 3 à 5 ans comme première phase, et de 8 à 11 ans pour la deuxième phase.

Outre cette grille, il semble clair que la non-identification du bébé, jouant le rôle de Marcel à la naissance, est due probablement au temps réduit consacré pour cette période d'âge ; mais pour son intégration dans cette séquence, il se manifeste d'avance par l'effet sonore imitant les cris d'un bébé, puis l'apparition physique au moment mentionné supra.

De plus, la deuxième étape de la vie de l'enfance de Marcel, celle délimitée entre 3ans à 5 ans, se traduit par le surgissement du premier acteur identifié Benoit MARTIN. Le réalisateur choisit son intégration graduellement. Autrement dit, il recourt à l'exposition de sa main via **le type du plan appelé le très grand plan**, en focalisant la prise de l'image sur sa main droite, puis il l'introduit sans préciser son portrait physique en général, et enfin, à partir du moment de 5m.27s. l'enfant Marcel se présente devant la caméra, et son visage se voit clairement pour le public, la capture ci-dessous le confirme :



Tiré du film à 4mn.57s.



Tiré du film à 5mn.03s.



Tiré du film à 5m27s.

Par ailleurs, pour la participation du troisième acteur Julien CIAMACA incarnant le personnage Marcel à l'âge de 8 ans, l'auteur exploite l'une des techniques du cinéma connu par le **Morphing (ou la morphose)**⁴²². Cette dernière faisant partie des effets spéciaux utilisés au cinéma comme procédure qui montre « *une transformation progressive d'une image en une autre par traitement informatique : La morphose permet de simuler le vieillissement du visage d'un enfant disparu.*⁴²³ ».

⁴²² Le morphing, ou la morphose, est un des effets spéciaux applicables à un dessin ou des images photographiques ou cinématographiques. Il consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un tracé initial en un tracé final, totalement différent en ligne sur ce lien : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/morphing.htm>. Consulté le 22/02/2022 à 21 :35.

⁴²³ Définition en ligne sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/morphose>. Consulté le 22/02/2022 à 21 :36

Dans notre cas, le réalisateur marque la transition de l'âge de 5 ans à l'âge de 8 ans, et résume trois années d'enfances par cet effet spécifique, pour mieux d'explication, nous proposons cette planche ci-dessous :



Tiré du film à 26m.55s.



Tiré du film à 26m.56s.



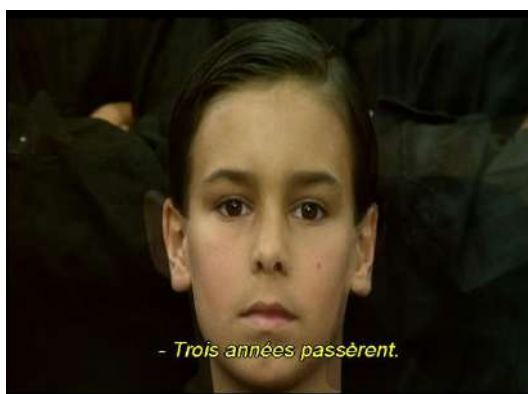
Tiré du film à 26m.57s.



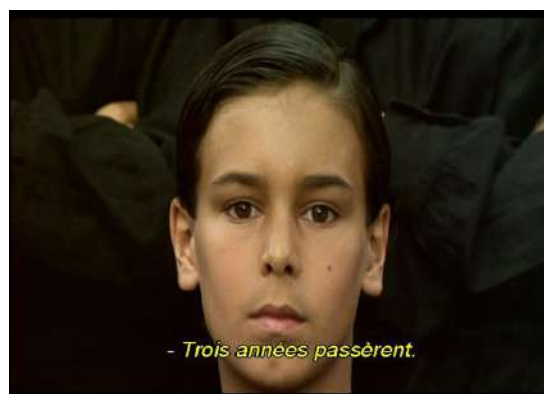
Tiré du film à 26m.58s.



Tiré du film à 26m.58s. et +



Tiré du film à 26m.59s.



Tiré du film à 27m.00s.



Tiré du film à 27m.07s.

En somme, cette planche se compose de plus de 50 captures, dont nous fixons uniquement sur huit captures. Cette scène nous révèle que le réalisateur, avec son équipage, recourent à une ellipse d'évènement comptant trois années d'enfance, résumées et condensées uniquement dans une minute et quelques secondes !

Or, ce passage d'âge se réalise par la prise d'une photo collective avec Mme Guimard en classe enfantine marquée par un **plan d'ensemble**. Ce dernier est le premier plan de cette scène qui représente une vingtaine d'élèves bien organisés, et qui posent avec leur enseignante un souvenir de leur classe. Ensuite, le morphing débute avec la fixation du camera sur le visage de Benoit MARTIN, en adoptant le plan dit **grand plan**, et à travers la mouvance des captures, son apparence s'amalgame avec celle de Julien CIAMACA. Et pour finaliser

cet effet spécial, le premier acteur enfant s'éclipse pour donner l'occasion à l'apparition du deuxième acteur enfant, et encore la caméra se fixe sur son visage en marquant une prise selon le même type de plan dit **grand plan**, pour lui donner l'occasion de se montrer totalement et nettement.

Enfin, la scène se termine avec le même type de plan dit **d'ensemble**, et qui reprend la même idée du début, celle d'une pose collective avec un autre enseignant (M. ARNAUD) et avec d'autres visages des élèves plus âgés qu'auparavant. Nous précisons que le réalisateur joue sur la différence d'âge en maintenant aussi de garder la même place de prise de photo pour Marcel de 8 ans. De ce fait, la figure de Marcel jouée par Julien CIAMACA pénètre le monde narratif, et sa participation aux événements filmiques commence et s'enchaîne avec le reste du spectacle.

À l'égard de ces acteurs, une autre figure omniprésente dès le début du film jusqu'à la fin celle de la *Voix - Off*. Ce dernier comme narrateur du film se place toujours hors plan filmique, et surgit uniquement par sa manifestation sonore. Dans notre cas, ce rôle est assuré par le grand acteur français Jean-Pierre DARRAS. Ce dernier prend en vigueur de jouer ce rôle Marcel PAGNOL à l'âge de soixante ans, et le maîtrise parfaitement. Cet acteur était l'un des amis les plus proches à l'écrivain inspirateur du réalisateur, et ce fait donne ses fruits dans cette adaptation. DARRAS, avec ses expériences et ses compétences réussit d'imiter proprement tous les effets émotionnels de son ami disparu avant sa réalisation. Ce narrateur et par sa voix vibrante ressuscite spirituellement Marcel PAGNOL et le présente dans ce film.

À la suite de cette quête analytique portée sur le premier personnage commun, nous trouvons que ces enfants, non-experts au domaine du cinéma, réussissent de transposer à l'écran l'image du petit Marcel. Il sera intéressant de s'interroger sur la démarche adoptée pour leur sélection. Dans ce contexte, le réalisateur et son équipage, notamment le responsable de casting, prennent beaucoup de temps pour cette quête tout en se basant sur

deux critères : la ressemblance physique et la maîtrise de l'accent marseillais. Yves ROBERT nous le confirme en disant :

J'ai voulu une projection à travers ce garçon d'un homme très beau par ce que j'ai trouvais Marcel qui avait un charme formidable ! Formidable ! Un séducteur ! Et., je suis tombée sur ce petit CIAMACA⁴²⁴

Donc, la trouvaille de cet acteur enfant Julien CIAMACA était comme la découverte d'un trésor pour Yves ROBERT. Ensuite, c'était la recherche de deuxième enfant à l'âge de 4 ans, qui s'est réalisée par une annonce journalistique, la quête aboutit à son but rapidement, et le petit Benoit rejoint la famille de tournage, et par la suite est devenu un grand acteur très connu. En dessous, nous rassemblons les deux images pour les acteurs en analogie avec la vraie photographie de Marcel PAGNOL :



Benoit MARTIN



Julien CIAMACA



Vraie photo de Marcel PAGNOL à l'âge de 12 ans ⁴²⁵

⁴²⁴Extrait transcrit librement de la vidéo diffusée sur la chaîne électronique [Luciano-Production](#), *Op. Cit.*

⁴²⁵En ligne sur ce lien : http://serge-passions.fr/marcel_pagnol.htm. Consulté le 27/02/2022 à 17 : 51

En conséquence de cette présentation du premier personnage : l'enfant MARCEL joué par Benoit MARTIN et Julien CIMACA conquiert le sommet de la réussite de cette adaptation d'Yves ROBERT. Par leur physiques, l'accent marseillais et les traits de ressemblance identiques à Marcel PAGNOL, les deux enfants gardent jusqu'à nos jours cet honneur éternel d'être l'incarnation unique de l'écrivain PAGNOL à l'âge de l'innocence, à l'enfance.

b. Joseph, le père de Marcel

Le deuxième personnage principal est le père de Marcel PAGNOL, dont ce premier roman est réalisé à son honneur. Comme il était mentionné dans ce texte autobiographique, Joseph PAGNOL « *est le cinquième enfant d'un tailleur de pierres de Valréas, près d'Orange*⁴²⁶ »

Dans le texte romanesque, Joseph était le sujet de la narration réalisée par PAGNOL. Ce dernier le centralise dans toute sa description en racontant sa vie, l'origine de sa famille ancestrale, ses études à l'école normale, ses postes occupés comme instituteur jusqu'à l'arrivée aux vacances estivales dont l'histoire de la chasse couronnée est son noyau. Mais, la vraie participation aux actions s'attarde jusqu'à la page 40 du roman, quand il découvre le don de la lecture chez son petit Marcel.

En effet, l'écrivain se focalise sur la présentation de Joseph en employant, dès le début du texte, l'expression nominative : **mon père**, sauf dans certains passages, il se délibère de la formule du respect paternel, et le désigne avec son nom Joseph, et parfois avec des expressions humoristiques, en-voici deux exemples :

Mon père, qui s'appelait Joseph, était alors un jeune homme brun de taille médiocre, sans être petit. Il avait un nez assez important, mais parfaitement droit, et fort heureusement raccourci aux deux bouts par sa moustache et ses lunettes, dont les verres

⁴²⁶ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p.18.

ovales étaient cerclés d'un mince fil d'acier. Sa voix était grave et plaisante et ses cheveux, d'un noir, ondulaient naturellement les jours de pluie ⁴²⁷

Mais avais-je le droit d'abandonner Joseph, seul avec son fusil ridicule, derrière ses lunettes de myope, pour lutter contre le roi des chasseurs ? Non cette trahison serait pire que la sienne⁴²⁸

L'écrivain réalise, dans la première illustration, un minutieux portrait physique de son père, et qui était une source d'inspiration pour Yves ROBERT afin de choisir l'acteur type pour ce rôle. Par contre dans le deuxième exemple choisi, il nous parle de son souci, et son inquiétude en cas de son échec à la chasse avec un style de moquerie en disant « *son fusil ridicule* », et même quand il dit « *avec ses lunettes de myope* ».

De même, dans le reste de la rédaction autobiographique, l'écrivain ne se lasse plus de nous parler de son père, et de nous donner plus de détail sur sa vie privée, sa conviction comme une personne anticléricale, et ses passions comme l'achat des vieilleries. Pour son comportement laïc, l'écrivain nous récite de la page 22 à la page 28, la formation de son père dans les écoles normales, et son influence sur son éducation d'anticléricalisme, celle-ci qui vient remplacer les cours de théologie, l'extrait ci-dessous fait preuve de ce constat :

On laissait entendre à ces jeunes gens que l'église n'avait jamais été rien d'autre qu'un instrument d'oppression, et que le but et la tâche des prêtres, c'était de nouer sur les yeux du peuple le noir bandeau de l'ignorance, tout en lui chantant des fables, infernales ou paradisiaques ⁴²⁹

Dans ce même contexte, ce comportement persiste avec les proches de la famille. L'autobiographe confie d'autres situations exposant la position de son père envers les gens croyants et qui vont à la messe, c'est le cas de son beau-frère Jules. En dessous l'extrait qui l'illustre :

Mon père et lui (l'oncle Jules) faisaient une paire d'amis [...] Mais ces escarmouches amicales s'arrêtaient là, et jamais on n'abordait le grand sujet, sinon par des allusions discrètes : l'oncle Jules allait à la messe ! Lorsque mon père apprit - par une confidence de tante Rose à ma mère - qu'il communiait deux fois par mois, il n'eut positivement

⁴²⁷ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.29

⁴²⁸ *Ibid.* p.201.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.45.

consterné, et déclara que « c'était un comble ». Ma mère alors le supplia d'admettre cet état de choses, et de renoncer, devant l'oncle, à son petit répertoire de plaisanterie sur les curés [...]⁴³⁰

Nous ajoutons à ces illustrations, un autre passage qui atteste clairement l'attitude fâcheuse du père Joseph PAGNOL aux Curés comme Hommes de l'Église, l'extrait ci-dessous le confirme :

En arrivant sur la placette, nous tombâmes sur M. le Curé. Il lisait son bréviaire près de la fontaine [...] l'arrivée de notre groupe lui fit lever la tête, et comme « ces gens profitent de tout », il fit à mon père un grand beau sourire (...) C'était la première fois que je voyais mon père en face de l'ennemi sournois. À ma grande surprise, il lui répondit fort poliment :

- Elles viennent du vallon lancelot, monsieur le Curé.
- J'en ai rarement vu aussi belles, dit M. le Curé, et j'incline à penser que le grand saint Hubert était avec vous !
- Le grand saint Hubert, et mon calibre douze !⁴³¹

Cependant, l'écrivain-autobiographe peint une autre image pour son père, celle d'un homme tolérant avec le Curé en essayant de dissiper cette relation sensible. Lorsque le Curé lui propose une photographie souvenir pour cette admirable réussite à la chasse en double coup, le père montre sa modestie et accepte sans poliment, comme le confirme PAGNOL en disant : « *Mon père se prêta docilement aux exigences du photographe : il me montra qu'il en souffrait, mais il qu'il n'osait pas être impoli* »⁴³²

En conséquence, l'étude de ce deuxième personnage, celui du père Joseph, se voit attentivement pris en description détaillée et bien ciblé de la vision d'un narrateur autobiographe, qui est à l'origine son petit enfant (et le premier personnage). PAGNOL réserve toute cette présentation paternelle à son père à l'âge de 25 ans. C'est la seule indication temporelle inchangeable pour l'écrivain narrateur, et reste identique dans toute l'histoire. Il semble que c'est une figure prototype de son père éternisé dans son mémoire,

⁴³⁰ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p.55

⁴³¹ *Ibid.*, pp.235-236.

⁴³² *Ibid.*, p.238.

et il refuse de lui accorder une autre image. Il le confirme en disant « *L'âge de mon père, c'était vingt-cinq ans de plus que moi, et ça n'a jamais changé* »⁴³³

Par ailleurs, le spectacle cinématographique se réfère à ces mêmes empreintes textuelles pour fonder son image filmique. De ce fait, le réalisateur insiste sur le choix des acteurs issus de la région méridionale. Dès le début de son projet d'adaptation, son idée était éditée sur les capacités dissimulées de Philippe CAUBERE comme futur acteur jouant le rôle de Joseph PAGNOL. Cet acteur s'est excusé au début de la proposition du réalisateur sous prétexte qu'il est un homme de théâtre ; mais après avoir lu les premières pages du scénario, il était profondément touché par l'histoire, qui le laisse revivre son enfance et le pousse d'accepter enfin le rôle. À travers Joseph, l'acteur CAUBERE remémore son passé car il est un marseillais comme l'écrivain PAGNOL

En compte tenu de ce choix, l'intégration de cet acteur dans le film se marque dès le moment de 3mn.06s, où le viseur observe son surgissement graduelle entre une phase temporelle [3mn.05s.à3mn.25s.], elle commence par une manifestation sonore traduisant sa lecture d'une fable de LA FONTAINE connue *Le laboureur et ses enfants*. Cette lecture est doublée avec sa description assurée par la *Voix-Off*, et inspirée de la description textuelle de PAGNOL. Puis, le surgissement continue par l'apparition de ses membres inférieurs via **un plan rapproché de taille** fixant le cadrage sur une partie du corps, spécifiquement de la mi-cuisse à ses bras, les deux photogrammes choisie ci-après l'identifient :

⁴³³Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p.30.



tiré du film à 3mn.07s.



Tiré du film à 3mn.17s.

La première prise, le réalisateur imprègne les regardeurs, via *la Voix-Off*, à recevoir l'acteur CAUBERE au rôle de Joseph, comme il leur offre un aperçu de son métier comme instituteur d'école primaire. L'image montre la posture de Joseph en plein tâche didactique au sein des écoliers, la main droite maintient un livre de poème (Livre de Fables), et l'autre main gauche bien serrée derrière son dos. L'ensemble de cette description reflète l'attitude d'un homme sérieux dans sa mission d'enseignant. Cependant, l'apparition dans la deuxième prise se marque par **le plan rapproché à poitrine**. Ce dernier expose la prise de l'image du personnage Joseph à partir de la poitrine, il porte un livre et assure sa mission d'enseignant. La description représente l'acteur CAUBERE très sérieux dans l'interprétation du rôle notamment avec sa tête baissée.

Par ailleurs et en référence perpétuelle au texte source, le réalisateur s'y intéresse aux moindres détails concernant l'attitude, le style vestimentaire et encore ses convictions. Dans ce contexte, nous parlons de son comportement anticlérical. Le film, comme le roman, en montre amplement plusieurs scènes autour de ce sujet. Dans la grille réalisée précédemment, qui concerne la répartition du film en séquence, nous en repérons trois contenant ses scènes : la séquence numéro 15, 28, et 38 d'où nous choisissons ces captures :



tiré du film à 22m.55s



Tiré du film à 53m.55s



Tiré du film à 1h21m.41s



Tiré du film 1h22m.16s.

Ces captures, prises de différentes séquences, représentent les moments de discussion de Joseph l'instituteur avec le Curé. Les trois premières sont **en plan moyen**, où la visualisation est focalisée sur les personnages dans la scène. En commençant par la première, Joseph après une plaisanterie sur les Curés, maintient un grand débat autour de son beau-frère qui se communique à l'Église. La seconde capture représente le premier moment de rencontre filmique entre Joseph et le Curé, où il se manifeste très fâché, et regrette d'en avoir cette occasion. Ce fait marque un autre point distinctif différenciant le roman et le film, car le texte ancre leur confrontation après la scène de la chasse, alors que dans le spectacle, les deux personnages avaient une connaissance antérieure.

Par ailleurs, les deux dernières captures illustratives dévoilent que le comportement du père instituteur est relativement changé avec le Curé, plus particulièrement, le troisième photogramme. Ce dernier visualise la plaisanterie de Joseph avec le Curé en plein présence des villageois, et il le parle sans regret ni complexe comme il a été remarqué dans la deuxième prise illustrative. Cette capture solennise donc la conciliation de Joseph avec le Curé comme

Homme de l'Église. Et au final, la dernière capture figure l'obéissance de Joseph au Curé pour prendre une photographie en souvenir, c'était un moment très remarquable pour les deux personnages.

En somme, la différence entre la description textuelle par rapport à celle filmique au sujet de cette sensibilité entre Joseph et le Curé, figure dans la multitude des scènes cinématographiques transposant cette image par rapport au roman, à travers le stratégie de restitution de nouvelles séquences, et de la mutation des rôles de personnages en faveur de cette relation. Cette démarche adaptée montre que le réalisateur, dans son cheminement de description du personnage Joseph, a débuté tout d'abord par la vraie représentation anticléricale de l'instituteur PAGNOL ; ensuite, il a visualisé une autre figure de Joseph, en véhiculant son nouveau comportement de modestie et de respect pour le Curé, notamment dans cette quatrième prise et à la fin du film.

Donc, le réalisateur tente à son tour de dissiper ou apaiser chez le spectateur l'image de Joseph anticléricale, et qui est instaurée auparavant par les descriptions originelles prise du roman. À notre avis, nous estimons que dès le début de l'adaptions, la visée de l'auteur cinématographe consistait à concilier Joseph PAGNOL avec la religion, et par conséquent avec les Hommes de l'Église, elle était semée dans le film bien avant les rencontres de Joseph, le père laïque, avec le Curé de la Treille, et plus exactement dans la scène de l'achat des vieilleries chez le brocanteur. Les captures choisies ci- dessous le confirment :



Tiré du film à 33mn.42s.



Tiré du film à 33mn.42s.

Ces deux plans visionnent la conversation maintenue entre Joseph et le brocanteur. Ils discutent le total des achats à payer. Dans ces captures, le réalisateur recourt aux procédés de **champ-contrechamp** car il filme la conversation entre ces personnages. L'idée de la conciliation, entre Joseph et la religion, se voit à travers l'arrière-plan de la capture. Le décor de cette scène est réalisé en plein placette publique, où se retrouve une grande Croix pointue au ciel devant la rentrée principale de magasin des antiquités. Cet emblème religieux est adopté comme un arrière-plan de cette scène.

Or, à travers ce **plan d'ensemble** fixant la vision sur la Croix qui s'élevait en dessus des deux personnages, le réalisateur nous offre plusieurs interprétations sémiologiques. Au premier lieu, l'appartenance religieuse des personnages au christianisme loin du comportement anticlérical de Joseph. En deuxième, nous pouvons lire la mise en relation entre le devin/l'humain, la spiritualité /la matérialité, le céleste/le terrestre, l'abstrait /le concret. Et au dernier lieu, cet emploi iconographique traduit un ancrage religieux, culturel et même historique.

Au final, à travers ce décryptage porté sur le personnage de Joseph dans le film en référence au texte d'inspiration, nous jugeons qu'Yves ROBERT a réussi dans son choix d'acteur. Donc, Philippe CAUBERE comme acteur interprétant le rôle du père Joseph Pagnol assisterait au couronnement de ce spectacle à l'échelle mondiale. Plus que son public au théâtre, l'acteur honore le cinéma de son nom, et *La Gloire de mon Père* en était la porte initiale ! En dessous le portrait réel de Joseph Pagnol et Philippe CAUBERE, et qui montre bien l'insistance du réalisateur sur cet homme de scène.



Vraie photo de Joseph
PAGNOL⁴³⁴



Philippe CAUBERE
Pris à 4mn.51s.

c. Augustine, la mère de Marcel

En arrivant au troisième personnage qui est la mère Augustine. C'est une mère dévouée à son mari et ses enfants, un peu effacée et interprétée magnifiquement par Nathalie ROUSSEL dans le film corpus d'Yves ROBERT.

Pour le roman, Marcel PAGNOL la décrit dès le début en disant que c'est « *une petite couturière qui s'appelait Augustine* »⁴³⁵. Son vrai nom est Augustine LANSOT, elle est la benjamine de ses deux frères Henri et Rose. Augustine avait un enfant aîné avant Marcel, et qu'il n'est jamais cité dans l'autobiographie, nous trouvons aussi que l'écrivain ne portait pas une grande attention à sa description physique ou morale, sauf quelques passages qui parlent de son jeune âge éternel, ou une description de ses cheveux :

[...] comme elle n'avait que dix-neuf ans- et elle les eut toute sa vie [...]⁴³⁶

[...] Il était en train de compter de l'argent ; en face de lui, ma mère buvait son café. Ses nattes noires, qui avaient des reflets bleus, pendaient jusqu'à terre derrière sa chaise⁴³⁷

⁴³⁴En ligne sur ce lien : <https://www.pinterest.fr>. Téléchargé le 27/02/2022 à 18 :41

⁴³⁵ Marcel, PAGNOL, *La Gloire de mon Père*, Souvenirs d'enfance, Tome I, Éditions Pastrolly, 1973, p.18.

⁴³⁶*Ibid.* p.30.

⁴³⁷*Ibid.* p.67.

Par ailleurs, nous retrouvons étonnant que PAGNOL néglige complètement de parler en détail du problème de santé que souffre sa mère depuis des années. Nous repérons ces deux passages qui le certifient :

- Elle était toujours pâle et frêle, mais heureuse, entre son Joseph, ses deux garçons, et sa machine à coudre toute neuve.⁴³⁸
- Tu ne sais pas où nous allons ? Eh bien, voilà . Ta mère a besoin d'un peu de compagne. J'ai donc loué, la moitié avec l'oncle Jules, une villa dans la colline, et nous y passerons les grandes vacances⁴³⁹

Ces courtes illustrations se voient très modérées par rapport au texte composé de plus de 200 pages. De plus, nous découvrons que sa situation sanitaire était la cause de cette idée de passer les vacances estivales à la campagne.

Or, Cette description réduite de la mère s'explique possiblement par l'objectif tracé de PAGNOL. Ce dernier centralisait sa visée sur le père, ses exploits et sa réussite à la chasse dans cette narration. Aussi, ce fait est dû à sa justesse entre ces parents en réservant ce texte pour le père Joseph et l'autre texte autobiographique pour la mère représentée dans son deuxième roman connu sous le titre de *Le Château de Ma Mère*.

De même, le spectacle corpus reste fidèle à la visée de l'écrivain inspirateur, et qui s'attache à la focalisation de la visualisation du père comme pivot central de l'adaptation, mais en parallèle, il véhicule sa thématique qui se centralise sur la relation père/enfant, et plus justement la thématique générique de l'enfance.

En effet, la première apparition du personnage Augustine dans le film est enregistrée dès le début du cinématographe, c'est au moment de 3mn.27s. que Nathalie ROUSSEL donne le signal de son apparition comme actrice interprétant le rôle de la maman. Pour ce fait, le réalisateur faisait de long casting de choix d'actrice et de femme pour ce personnage. En insistant sur le principe de la bonne interprétation du roman pagnolien , ROBERT

⁴³⁸Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.44.

⁴³⁹*Ibid.* p.68.

réussit enfin de retrouver ce qu'il cherche chez cette comédienne. Cette dernière répond parfaitement au critère de la maîtrise de l'accent du midi, et de la possession de certains traits physiques communs avec Augustine PAGNOL. Les deux photogrammes la présentent :



Tiré du film à 3mn. 27s.



Tiré du film à 10m. 41s.

Ce premier photogramme montre son premier surgissement dans le film. Cette capture expose la première scène qui visionne l'allongement d'Augustine sur le lit en souffrant des douleurs de l'accouchement. Pour ce fait, le metteur en scène opte pour un cadre filmique **de gros plan**. Il centralise la prise de vue sur le visage du personnage tout en essayant de transposer son état de santé. L'actrice joue parfaitement la maladie et l'évènement de la naissance tout en gémissant, et en changeant sa voix.

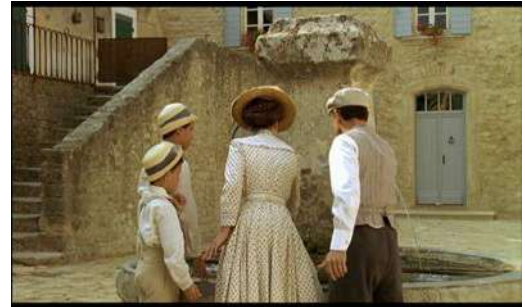
Pour la deuxième capture, le cinéaste la réalise en **plan moyen**. Ce dernier cible les deux personnages sans prendre en compte le décor général. La capture expose la relation maternelle entre Augustine et le petit Marcel, comme elle figure son style vestimentaire et son gout de couleur qui en prend le bleu comme une couleur préférée.

En outre, le réalisateur préserve la même idée de l'écrivain inspirateur, celle de la modération de la présentation sanitaire d'Augustine. Dans le spectacle, deux ou trois plans se repèrent dont une à la séquence N° 21. Cette dernière se délimite entre [38mn.12s.-40mn.29s.] et exactement dans la scène de l'arrivée à la place publique du premier village,

et la découverte du plaisir de profiter de la fontaine publique, dont ces captures sont extraites :



Tiré du film à 40m.15s.



Tiré du film à 40m.20s.



Tiré du film à 40m.20s.+



Tiré du film à 40m.23s.



Tiré du film à 40m.24s.



Tiré du film à 40m.25s.

Cette planche de six photogrammes transpose à l'écran l'état de santé d'Augustine Pagnol. Le cinéaste pointe son camera **en ralenti** sur cette scène de boisson d'eau. Il visionne dans la première prise, et via **un plan d'ensemble** l'inquiétude du père Joseph qui invite son épouse de rejoindre la famille, et de profiter de l'eau fraîche. La mère elle était hors champ du plan ce qui explique qu'elle est lente dans sa marche, et qui est due à sa fatigue causée par sa maladie chronique. Quant à la capture N° 2, nous remarquons que le réalisateur n'a pas porté d'importance pour exposer les personnages par leur visage, par contre la priorité est donnée aux effets sonores, notamment le son des toux graves.

Par ailleurs, les quatre captures suivantes se manifestent en **gros plan** en focalisant l'attention sur Augustine, et en arrière-plan se présente le Petit Marcel tout étonnant de la santé de sa mère. Ces prises montrent le visage pâle et frêle d'Augustine, et qui sont accordées ainsi avec des légers soupirs. Nous apercevons que le mouvement ralenti du camera assistait encore à la réalisation parfaite de cette situation critique de santé.

De plus, une autre remarque s'ajoute à l'étude de ce personnage celle de la réduction de sa participation aux événements. Ce constat est observé auparavant dans le texte romanesque, mais dans le film est découvert autrement. Dans certaines séquences ou scènes, l'actrice se manifeste dans le champ mais n'intervient plus dans la conversation entre les autres personnages, c'est-à-dire son rôle est minimisé à l'apparition physique uniquement. L'exemple certifiant cette situation est la séquence N°46 délimitée entre [1h.39mn.18s.- 1h41mn.01s.], et exactement quand le père fait allusion à son fils d'avoir lu sa lettre, et il lui donne des conseils pour améliorer son niveau d'écriture afin d'avoir de bons résultats, et lui promets de revenir les prochaines vacances.

Enfin, le personnage de la mère Augustine entre le texte et le film se voit semblable par rapport aux autres personnages selon le taux de la participation aux événements, et selon les caractéristiques physiques. Ainsi, nous clôturons cette étude par deux photogrammes de la personne d'Augustine PAGNOL qui a réellement existée et celle de l'actrice Nathalie ROUSSEL.



Vraie photo Augustine LANSOT épouse
PAGNOL⁴⁴⁰



Nathalie ROUSSEL
Pris à 11mn.51.

⁴⁴⁰En ligne sur ce lien : <https://www.pinterest.fr>. Téléchargé le 27/02/2022 à 18 :41

d. **Paul, le frère de Marcel**

En respectant le critère qui concerne l'ordre d'apparition, la troisième position est réservée au Petit Paul, le frère cadet de Marcel. Comme personnage, il est le frère, le premier ami, le binôme et le collaborateur de Marcel dans les aventures et les jeux. L'écrivain le présente dès l'âge de 3 ans⁴⁴¹ en déclarant que :

Mon frère Paul était un petit bonhomme de trois ans, la peau blanche, les joues rondes, avec de grands yeux d'un bleu très clair, et les boucles dorées de notre grand-père inconnu. Il était pensif, ne pleurait jamais, et jouait tout seul.

Cet extrait montre clairement la description réalisée par l'écrivain PAGNOL pour son frère à l'âge précoce d'enfance. Il nous présente en parallèle son caractère physique et moral.

Cependant, l'écrivain explique le développement d'âge de Paul comme résultat logique de celui de Marcel. Il écrivait à la page 59 : « *Deux années passèrent : je triomphai de la règle de trois [...] Mon frère de son côté, avait jeté son abécédaire, et il abordait le soir dans son lit, la philosophie des Pieds Nickelés* ». Quant à la participation aux événements, elle se tarde jusqu'à la page 65 lors des préparatifs pour l'achat des brocantes. En voici le paragraphe qui le décrit :

Un beau soir du mois d'avril, je rentrais de l'école avec mon père et Paul. C'était un mercredi, le plus beau jour de la semaine, car nos jours ne sont beaux que par leur lendemain. Tout en marchant le long du trottoir de la rue Tivoli, mon père me dit :
— Crapaud, j'aurai besoin de toi demain matin.
— Pour quoi faire ?
— Tu le verras bien. C'est une surprise.
— Moi aussi, tu as besoin de moi ? demanda Paul, inquiet.
— Bien sûr, dit mon père. Mais Marcel viendra avec moi, et toi tu resteras à la maison, pour surveiller la femme de ménage, qui va balayer la cave. C'est très important.
— Moi, d'habitude, dit Paul, j'ai peur d'aller dans la cave. Mais avec la femme de ménage, je n'aurai pas peur.

⁴⁴¹Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.44

Cet évènement retrace un repère temporel celui du développement d'âge pour Paul qui, d'après ces indications, atteint l'âge de 5ans. Donc, l'écrivain se préoccupe de révéler ces changements d'époque pour Paul comme pour Marcel.

À la mire de sa présentation, le réalisateur garde la même procédure textuelle pour intégrer le frère Paul dans la trame événementielle du Film. Nous ne retrouvons qu'Yves ROBERT s'est démarré du même passage narratif textuel, cités supra, comme point de surgissement du petit Paul à l'âge de 3 ans. Les deux captures ci-dessous représentent leurs seules apparitions à cette période :



Tiré du film à 13mn.42s.



Tiré du film à 19mn 57

En effet, ces deux captures figurent le frère Paul interprété par un acteur enfant qu'il n'est pas identifié comme les autres acteurs. Ce fait se traduit par le temps restreint joué dans le film. Or, la première prise réalisée **via le plan moyen** visionne cet enfant en plein tranquillité et joue tout seul. De même pour la deuxième, elle est **en plan générale** car le point du vue est fixé hors de la chambre à travers la porte, et le champ visionne ainsi le décor extérieur de la pièce où les deux frères s'amuse.

Par ailleurs, la deuxième apparition de Paul est à l'âge de 5 ans, et exactement au moment de 28mn.09s. avec le petit Victorien DELAMARE qui interprète ce rôle. Encore la quête de ce frère à cet âge était un grand souci pour l'équipe du film. Les critères de son choix étaient les mêmes pour les autres acteurs, mais cette fois-ci, l'exigence de la ressemblance avec Julien CIAMACA était une priorité. En dessous les captures de ce surgissement :



Tiré du film à 28mn.08s.



Tiré du film à 28mn.09s.

L'interprétation de ces deux captures réalisées via **le plan moyen** nous conduit à comparer l'apparition de cet acteur dans le film au geste de l'ouverture des rideaux pour la scène théâtrale. Dans ce cas, c'est le frère Marcel qui participe à la scène sans être un élément de ce champ, sauf l'apparition de sa main droite. Il retire le journal des bandes dessinées préférées de son frère, puis la vision se focalise sur l'enfant Victorien, et le camera se rapproche de son visage pour qu'il soit assimilé et découvert par les spectateurs. Et voilà un nouveau visage qui s'ajoute à la famille d'acteur dans ce film.

En général, cette participation est jugée très réussie de la part d'Yves ROBERT, en disant qu'il était magnifique. De la même sorte, le succès de ce film se traduit encore par la participation de ce garçon dans la deuxième adaptation. Nous ajoutons, que ce jeune acteur suivait des travaux dans d'autres films avec le même réalisateur jusqu'à l'âge de 11 ans.

e. Tante Rose, la tante maternelle de Marcel

Maintenant, nous abordons le quatrième personnage, et qui est considéré comme le deuxième protagoniste féminin dans le texte et le film. Rose LANSOT est la sœur aînée d'Augustine. Son apparition dans le roman est repérable dans la page 47, où l'auteur accorde son enfance au *Parc Borély* et les moments inoubliables de plaisir et de jeu à sa présence et son assistance, en voici cet exemple :

Le jeudi et le dimanche, ma tante Rose qui était la sœur aînée de ma mère, et qui était aussi jolie qu'elle, venait déjeuner à la maison, et me conduisant ensuite, au moyen d'un tramway, jusqu'en ces lieux enchantés⁴⁴²

À cet aperçu bref sur son portrait physique, l'auteur ajoute encore dans certains passages très courts, son comportement vestimentaire notamment lors de ses rencontres amoureuses signalées dans la page 51, dont ce passage est extrait :

De son côté, ma tante Rose portait maintenant un boa de plume, et une petite toque de mousseline sous un oiseau bleu aux ailes ouvertes, qui avait l'air de couvrir son chignon ⁴⁴³

Pour le spectacle, la Tante Rose comme personnage est incarnée par Thérèse LIOTARD. Cette actrice a eu grâce à son rôle *Le César de meilleure actrice dans un second rôle en 1991*. Cette comédienne est sélectionnée par d'Yves ROBERT, et Jacqueline PAGNOL⁴⁴⁴. Cette dernière participait par ses idées et ses connaissances de la famille PAGNOL à la bonne conduite de son projet d'adaptation des œuvres de son défunt époux.

En fait, son apparition dans le film se voit avancée par rapport aux événements du texte. Yves ROBERT l'intègre dès le début de la spectature. Elle apparaît dès le premier événement celui de l'accouchement d'Augustine. Or, le parcours de son surgissement témoigne que sa participation au spectacle était de manière progressive et répartie en trois étapes : au premier au moment de 3mn.35s. , elle se voit passagèrement dans la scène des préparatifs de la naissance de Marcel sans participer au dialogue ; au second, elle assistait au dialogue au moment fixé à 4.m07s. en disant un seul mot : « Joseph ! », puis à la troisième, elle joue le rôle en ayant sa part de participation notamment dans la scène de la découverte de la lecture chez Marcel à l'âge précoce.

⁴⁴²Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.47.

⁴⁴³*Ibid.* p.51.

⁴⁴⁴Deuxième épouse de Marcel PAGNOL.

En effet, cette fameuse scène de la découverte du don du Petit Marcel est restituée en portant des modifications sur le passage référent introduit à la page 40 du roman, et qui n'évoque plus la présence de Tante Rose ; par contre le texte la mentionne pour la première fois à la page 47 à l'âge de 6 ans du petit Marcel. Donc, le cinéaste exploite sa vision encore sur l'emplacement des événements, ou plus justement il fait preuve de son empreinte en transformant le texte origine. Les captures infra marquaient les débuts de son surgissement :



Tiré du film à 7m29s.



Tiré du film à 14 m03s.



Tiré du film à 14 m31s.



Tiré du film à 16 m12s.

Cette planche, élaborée de quatre photogrammes de différentes séquences, se focalise sur la Tante Rose. Le premier est réalisé selon un plan dit **moyen** car il n'a pris en valeur que les deux personnages sans donner une importance au décor. Le deuxième est produit en **plan d'ensemble**, elle visionne toute la famille en plein vie domestique. Pour les deux derniers, le plan suggéré ainsi est le **plan moyen** en fixant la prise, chaque fois, sur les personnages existant dans le champ. Or, nous repérons l'intégration graduelle de l'actrice Thérèse LIOTARD dans cette adaptation. Dans la première prise, la Tante Rose fait le premier

surgissement dans le film sans tarder dans le champ de la scène. Puis, dans la deuxième, le réalisateur lui attribue une grande importance en lui donnant l'occasion de partager sa vie avec la famille de sa sœur dont elle ne se voit pas étrangère. De plus, les deux dernières prises montrent le développement de cette relation familiale au point que tant Rose assistait à l'élevage des enfants, en accompagnant Marcel pour profiter des jeux au Parc.

Par ailleurs, la capture N° 3 expose les deux sœurs ensemble en toute intimité, elles parlaient de l'effet d'un mariage qui n'est pas effectué à L'Église. L'image reflète, non seulement la distribution des rôles, mais encore la distinction entre ces deux femmes réalisée par le choix des couleurs vestimentaires. Tout au long du spectacle, nous remarquons que le bleu avec ses dégradations et ses mariages étaient réservés pour Augustine, alors que le rose, ses nuances et ses assemblages étaient assignés à la tante Rose, en faisant allusion à l'imitation de son prénom.

De même, la fréquence de l'apparition de Rose dans le film par analogie au texte est supérieure. Le spectacle donne une grande valeur à son histoire d'amour, au point de lui restituer de nouvelle séquence, telles que la danse, et les scènes de rencontres au Parc *Borély*. Ci-après, nous offrons une analogie photographique de la personne réelle de Tante Rose et son imitation filmique par l'actrice Thérèse LIOTARD :



Vraie photo
de Rose LANSOT⁴⁴⁵



Thérèse LIOTARD
Pris à I6mn.55s.

⁴⁴⁵ Extraite d'un fichier PDF sous-titre *Fiche d'élève N° 1*, en ligne sur ce lien https://www.editionsdefallois.com/wp-content/uploads/corriges_gp.pdf. Consulté le 18/03/2021 à 22 :11.

Donc, le jugement portant sur Thérèse LIOTARD est déjà faite. En effet, la trouvaille de cette actrice par le réalisateur, et la maîtrise du rôle de la Tante Rose de sa part lui ont laissé ancrer son nom sur la page des *Lauréats de César en 1991*, et de plus, le film jusqu'à ce jour garde sa place comme l'unique adaptation réussie de l'œuvre de PAGNOL.

f. Jules, l'oncle de Marcel

Compte tenu de notre conception, le dernier personnage principal dans les deux corpus est l'oncle Jules. Il est coutumier dans cette étude de commencer par le texte autobiographique. Or, la vision textuelle de Marcel PAGNOL nous était la base de cet ordre adopté. Jules, le mari de la Tante Rose, est apparu dans le texte autobiographique à la page 48, et il était désigné au premier lieu par « un monsieur », puis par « il » et enfin, il annonce son surnom connu « Jules ». L'extrait suivant témoigne de ce processus :

Mais un beau dimanche, je fus péniblement surpris lorsque nous trouvâmes un monsieur assis sur notre banc. Sa figure était vieux rose ; il avait une épaisse moustache châtain, des sourcils roux et bien fournis, de gros yeux bleus, un peu saillants. Sur ses tempes, quelques fils blancs. Comme de plus, il lisait un journal sans images, je le classai aussitôt parmi les vieillards.

Ma tante voulut m'entraîner vers un autre campement ; mais je protestai : c'était *notre* banc, et ce monsieur n'avait qu'à partir. Il fut poli et discret. Sans mot dire, il glissa jusqu'au bout du siège, et tira près de lui son chapeau melon, sur lequel était posée une paire de gants de cuir, signe incontestable de richesse, et d'une bonne éducation. Ma tante s'installa à l'autre bout, sortit son tricot et je courus, avec mon petit sac de croûtons, vers le bord de l'étang.⁴⁴⁶

Dans ce passage l'écrivain décrit minutieusement le physique de cette personne appelée Jules. Nous découvrons aussi qu'il adopte une démarche progressive pour le présenter d'un monsieur inconnu jusqu'au moment où il devient l'oncle Jules, un des membres de la famille :

Maintenant, je m'appelle l'oncle Jules parce que je suis le mari de tante Rose ⁴⁴⁷

⁴⁴⁶Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p.48.

⁴⁴⁷*Ibid.* p.53.

Dans un autre contexte l'écrivain nous parle davantage de son vrai nom, de son origine et de son caractère langagier, il affirme que :

Le plus étonnant, c'est qu'il ne s'appelait pas Jules. Son véritable prénom était Thomas. Mais ma chère tante ayant entendu dire que les gens de la campagne appelaient Thomas leur pot de chambre, avait décidé de l'appeler Jules, ce qui est encore beaucoup plus usité pour désigner le même objet. L'innocente créature, faute d'avoir fait son service militaire, l'ignorait, et personne n'osa l'en informer, même pas Thomas- Jules, qui l'aimait trop pour la contredire, surtout quand il avait raison !

L'oncle Jules était né au milieu des vignes, dans ce Roussillon doré où tant de gens roulent tant de barriques. Il avait laissé le vignoble à ses frères, et il était devenu l'intellectuel de la famille, car il avait fait son droit : mais il était resté fièrement Catalan, et sa langue roulait les R comme un ruisseau roule des graviers.⁴⁴⁸

En général, Jules comme personnage prend une part remarquable dans les souvenirs d'enfance de notre écrivain. C'est pourquoi, PAGNOL insistait sur ce personnage pour nous dessiner textuellement son portrait physique même moral, tout en le comparant à son père. Du fait, Joseph et Jules se considèrent comme des vrais amis malgré leur différence en ce qui concerne leurs croyances religieuses. En outre, la présence de ce personnage, dans le texte, se voit importante notamment dans l'avancement des événements qui se tournent autour de l'action principale celle de la chasse aux bartavelles. Jules ou Thomas est un constituant central dans l'histoire des vacances et ses exploits.

En outre, la vision cinématographique ne s'éloigne pas vraiment de l'autobiographie pour la personne de Jules. Dans ce film, Yves ROBERT avait déjà une impression sur son choix d'acteur qui incarne ce rôle, c'est Didier PAIN. L'acteur avait l'honneur de le réaliser malgré son appartenance à la région parisienne, mais le don du cinéma se voit à travers sa réussite d'imiter l'accent du R roulé. En effet, le cinéaste avait pris comme critère de sa sélection le succès cinématographique de Didier PAIN avec Claude BERRI dans le spectacle de *Manon Des Sources*⁴⁴⁹ et qui se veut une adaptation inspirée également de l'œuvre de PAGNOL.

⁴⁴⁸ Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.*, p.54.

⁴⁴⁹ *Manon des sources* est un film dramatique franco-helvético-italien réalisé par Claude Berri, sorti en 1986. Adapté du deuxième tome éponyme du diptyque romanesque *L'Eau des collines* de Marcel Pagnol, le film est la suite de *Jean de Florette* sorti la même année. Note de lecture.

Par ailleurs, pour le surgissement de cet acteur dans le film se marque dès le moment de 16mn. 54s. de la séquence I2 [15mn.55s.-19mn.03s.] qui visionne les souvenirs enfantins au parc *Borély*. De la même sorte, le réalisateur maintient la présentation du personnage Jules dans le film, pour plus de détails nous proposons la planche suivante :



Tiré du film à 16mn.54s.



Tiré du film à 17mn.02s



Tiré du film à 17mn.24s.



Tiré du film à 18mn.00s.

Les captures supra sont sélectionnées de la même séquence. Elles visionnent l'oncle Jules dès son premier surgissement. En général, les prises sont en **plan d'ensemble** car elles mettent en évidence le décor extérieur qui présente la verdure, les arbres, la cours et tous ce qui donnent une vision référentielle du *Parc Borély*. Pour la première photogramme, le cinéaste transpose l'idée de l'ignorance du monsieur inconnu qui occupe le siège habitué par la Tante Rose et son neveu Marcel, par le fait de sa position en arrière, ou en tournant le dos. Tandis que la deuxième capture donne le signal de son apparition, donc sa découverte par les spectateurs tout en lui tolérant de tourner en face de la camera. La quatrième prise est le

moment de la mise en entente entre les trois personnages voir le petit Marcel, Tante Rose et Jules.

Donc, depuis ce moment, son intégration dans les événements se voit fréquente dans le reste de la narration filmique, notamment avec les actions de ses rencontres amoureuses avec Tante Rose, après leur mariage, ensuite leur visite familiale et l'attitude fâcheuse de Joseph contre son beau-frère qui se rend à l'Église, jusqu'à la scène des préparatifs pour les vacances estivales où nous remarquons une pause pour son apparition ; mais, elle se termine pour le reste du film.

Au final, Didier PAIN traçait remarquablement sa présence dans le film par son rôle de Jules. Il représentait fidèlement ce personnage par son physique et sa voix en imitant l'accent. Il faisait tout son effort pour participer harmonieusement en équipe avec les autres afin de jouer la famille Pagnol, et nous estimons qu'il a réussi. De la même manière, nous proposons les deux photographies correspondant respectivement aux personnages réel et filmique



Vraie photo
Thomas Jules JAUBER ⁴⁵⁰



Didier PAIN
Prise à 1h.29mn.06s.

Donc, par cette analyse, nous mettons fin au décryptage des personnages principaux entre les deux romanesque et filmique. L'écrivain comme le réalisateur marquent leur point commun à l'unanime sur cet ensemble de personnages sans prendre en considération leur classement. En général, les six protagonistes représentent les proches de Marcel PAGNOL notamment l'enfant qu'il était.

⁴⁵⁰Extrait d'un fichier PDF sous-titre *Fiche d'élève N° 1*, en ligne sur ce lien https://www.editionsdefallois.com/wp-content/uploads/corriges_gp.pdf. Consulté le 18/03/2021 à 22 :11.

II.2. les personnages secondaires

Dans cette partie, il nous paraît vraiment délicat de maîtriser cette catégorie de personnages. En effet, la démarche adoptée ne pourrait pas être la même. C'est pourquoi, nous proposons d'articuler notre comparaison en fonction d'une grille portant sur les protagonistes secondaires communs, et les protagonistes non-communs, comme suit :

N°	Personnage selon leur ordre textuel	Première apparition dans le roman	Première apparition dans le film	Protagoniste jouant le rôle dans le film
1.	Marcel PAGNOM	Narrateur dans l'autobiographie	Commun à 2mn 40s.	Jean-Pierre DARRAS
2.	Le grand-père paternel André	p.19	Non-commun	Néant
3.	La grande mère paternelle	p.20	Non-commun	Néant
4.	La tante Marie	p. 32	Non-commun	Néant
5.	Le voisin	p.33	Non-commun	Néant
6.	Mme Négrel La sage-femme	p.33	Non-commun	Néant
7.	Le grand-père maternel Guillaume	p.37	Non-commun	Néant
8.	L'oncle Henri	p.37	Non-commun	Néant
9.	Les quatre instituteurs	p.41	Non-commun	Néant
10.	La concierge Vieille femme corse	p.41	commun à 5mn.48s.	Non identifiée
11.	Mme Mercier	p.43	Non	Néant
12.	Mlle Guimard	p.43	commun à 15mn.18s.	Michèle LOUBET
13.	Mr Arnaud l'instituer	p. 45	commun à 27mn.06s.	Maxime Lombard
14.	Mangiapan Camarade de classe	p.59	commun à 27 mn..47s.	Non identifiée
15.	Sœur de Marcel Pagnol	p.59	commun à 29 mn.37s.	Non identifiée
16.	Cousin fils de Tante Rose	p.63	commun à 31 mn.44s.	Non identifiée

17.	Le brocanteur Bergougnas	p.69	Oui À 32 mn.53s.	Jean ROUGERIE
18.	Mr François père de Lili	p.87	commun à 36 mn.56s.	Pierre MAGUELON
19.	Le Wattman	p.90	commun à 37 mn.31s.	Non identifiée
20.	Les deux gendarmes	p.90	Non-commun	Néant
21.	Le déménageur	p.111	Non-commun	Néant
22.	Un paysan	p.113	Non-commun	Néant
23.	Mond Des Parpaillouns	p.148	commun à 2 mn.47s.	Paul CRAUCHET
24.	La bonne à la compagne	p.149	commun à 46 mn.47s.	Anik DANIS
25.	Mme Toffi	p.230	Non-commun	Néant
26.	M. Vincent	p.234	commun à 50mn.30s.	Raoul CURET
27.	Le facteur	p.235	commun à 50mn.30s.	Michel MODO
28.	Le Curé	p.235	commun à 53mn.37s.	Victor GARRIVIER
29.	La bonne de M. le Curé	p.243	commun à 1h.21.06s.	Non identifié
30.	Lili des Bellons	Non-commun	à 1h.13mn.50s.	Joris MOLINAS
31.	Monsieur Besson	Non-commun	À 50mn.30s.	René LOYON
32.	Les publics	Non-commun	Tout au long du film	Néant

De cette grille, nous dégageons les statistiques suivantes :

- Le texte compte le total de 34 (100%) personnages dont six personnages principaux (18%) :	
• 28 personnages secondaires entre communs et non-commun	82%
• 15 personnages secondaires communs répartis dans les deux corpus	44%
• 13 personnages secondaires non-communs participant uniquement au texte	38%
- Le film compte le total de 24 (100%) personnages dont six personnages principaux (25%) :	
• 18 personnages secondaires entre communs et non-communs	75%
• 15 personnages secondaires communs répartis dans les deux corpus	62.5%
• 3 personnages secondaires non-communs participant	12.5%

-	Le nombre total des personnages secondaires est 31 (100%)	
	• 15 personnages secondaires communs répartis dans les deux corpus	≈ 48%
	• 13 personnages secondaires non-communs participant uniquement au texte	≈ 42%
	• 3 personnages secondaires non-communs participant uniquement dans le film	≈ 10%

En bref, le texte et le film ne comptent pas le même nombre, ni le même ordre des personnages secondaires. Or, leur apparition se distingue remarquablement entre les deux corpus. L'autobiographie avait, à son début, une grande insertion des membres de la famille conformément à leur ordre d'apparition dans la vie enfantine de PAGNOL, et qui représente les personnages secondaires non-communs entre les deux corpus, à la raison de 13 (38%) de l'ensemble des personnages. Quant au film, Yves ROBERT a envisagé les figures secondaires selon sa propre conception. Il a exploité certains noms secondaires dès le début de son adaptation, et qui ont, à leur tour, été marginalisés ou laissés à l'écart à la fin du texte.

En outre, le nombre de 15 personnages secondaires communs répartis dans les deux corpus ne compte pas le même pourcentage. Dans le texte, il est à 44% du total des personnages, et qui se voit inférieur à celui de la même catégorie dans le film et qui s'élève à 62.5%. Donc, la somme de ce pourcentage avec celui des personnages principaux représente 87.5% de l'ensemble des personnages communs des deux catégories. De ce fait, nous découvrons que le réalisateur maintient beaucoup plus une fidélité tracée par ce fait d'emprunt des personnages unanimes avec le texte.

De ces données, nous trouvons dans la grille, et en particulier dans la dernière catégorie des personnages non-communs appartenant uniquement au spectacle, *Les publics*. Nous désignons par cette désignation l'ensemble des **comparses**⁴⁵¹ ou des **figurants** qui sont des

⁴⁵¹Ce mot est de l'origine italienne de *comparsa*, qui veut dire apparition, du latin *comparere*, apparaître. Le premier sens désigne un personnage muet ou de très peu d'importance au théâtre, et au cinéma. Il a comme

personnes ayant participées dans le film sans avoir un rôle joué. Autrement dit, ils sont des personnages muets apparaissant dans le film mais n'ayant pas de dialogue, ni de rôle précis. Dans ce cas, nous citons les scènes de la circulation au centre-ville de Marseille, la foule des gens dans le *Parc Borély*, la foule de gens dans le village de la Treille le jour du jeu aux boules, et aussi l'assemblément des paysans lors des de l'exposition des bartavelles à la cour du village.

Pour développer davantage cette réflexion, nous proposons d'analyser un exemple de personnage de la catégorie des personnages communs, et un exemple de personnage de la catégorie des personnages non-commun. Notre sélection est guidée par le critère du taux de présence. Autrement dit, nous proposons de mettre en valeur de cette étude Mlle Guimard comme personnage commun apparu dans les deux corpus, et Lili comme un personnage non-commun apparu uniquement dans le film.

a. Mlle Guimard

Pour notre choix de ce personnage, il s'explique par le fait qu'elle est le premier protagoniste commun entre les deux corpus, et qui était identifié dans le spectacle. Elle est l'enseignante du petit Marcel à de l'âge de 6 ans à 8 ans. Son apparition dans l'autobiographie se marque à la page 43, et ensuite l'écrivain la présente à la page 46 en donnant plus de détails, en disant :

J'approchais de mes six ans, et j'allais à l'école dans la classe enfantine que dirigeait Mlle Guimard.

Mlle Guimard était très grande, avec une jolie petite moustache brune, et quand elle parlait, son nez remuait : pourtant je la trouvais laide, parce qu'elle était jaune comme **un Chinois**, et qu'elle avait de gros yeux bombés.

Elle apprenait patiemment leurs lettres à mes petits camarades, mais elle ne s'occupait pas de moi, parce que je lisais couramment, ce qu'elle considérait comme une inconvenance préméditée de la part de mon père. En revanche, pendant les leçons de chant, elle disait, devant toute la classe, que je chantais faux, et qu'il valait mieux me taire, ce que je faisais volontiers.⁴⁵²

synonyme le mot figurant. D'après le Dictionnaire Larousse en ligne sur ce lien <https://www.larousse.fr>. Consulté le 20/03/2022 à 17 : 48.

⁴⁵²Marcel, PAGNOL, *Op. Cit.* p46.

Dans cet extrait, l'écrivain nous dépeint Mlle Guimard d'une manière minutieuse. En se focalisant sur son visage, il nous traduit, sous la langue de l'enfant qu'il était, le portrait physique portant sur son visage, ainsi que sur son attitude d'enseignement. Elle était dure avec Marcel, c'est pourquoi, il osait de nous avouer qu'elle était laide, et encore méchante

La présence de Mlle Guimard est remarquable dans les péripéties de la narration textuelle. En plus de cet extrait, l'écrivain la cite lorsqu'il relate les souvenirs de leur installation à l'école communale des *Chemins des Chartreux*, et chez le boucher lors de sa discussion avec sa mère autour de l'accouchement de Tante Rose.

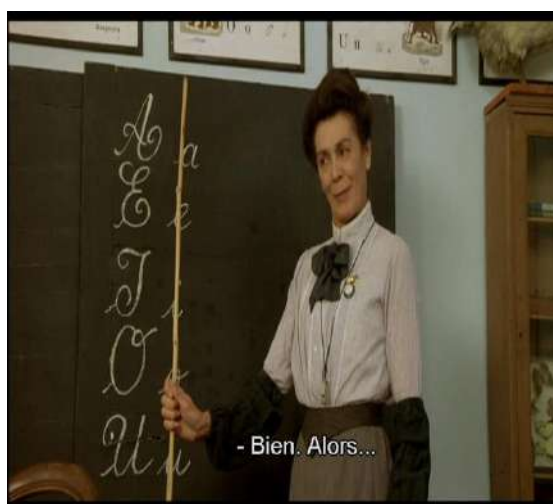
Par ailleurs, le metteur en scène part de ce même extrait illustratif du texte, et il l'adopte comme une matière inspiratrice pour le surgissement filmique de Mlle Guimard. Ce personnage est incarné par l'actrice Michel LOUBET qui apparaît exactement au moment de 15mn.19s. en plein profession d'enseignement. Pour mieux cerner ce personnage, nous proposons la planche ci-dessous :



Tiré du film à 15mn.19s.



Tiré du film à 15mn.23s.



Tiré du film à 15mn.40s.



Tiré du film à 15mn.40s.

En fixant soigneusement notre attention sur cette planche, nous découvrons que la description détaillée dans le texte est permutée par la conception en photogramme. Or, les quatre captures concentrent sur ce personnage en optant à une présentation progressive. Pour la première prise, le cinéaste recourt au mode **du plan dit d'ensemble** tout en visualisant la classe, les élèves et Mlle Guimard. Cette dernière est prise et rapprochée de loin par la caméra afin qu'elle soit visionnée aux spectateurs. Puis et avec un mouvement de zoom, la caméra s'avance vers ce personnage sujet, et dirige la prise progressivement sur Michel LOUBET en rôle de Mlle GUIMARD. De ce fait, la deuxième capture se réalise **en type de plan rapproché** car il cadre ce protagoniste à partir de la ceinture, et il se voit du côté gauche. Ce choix s'explique par le souci de mettre en évidence l'actrice dans la scène. L'image offre une vision générale de son apparence physique : elle est grande et longue en atteignant le dessus du tableau. De même, elle traduit son caractère sérieux et sévère en portant un long bâton en bois ou une canne. Quant au troisième photogramme, le plan est aussi **en type rapproché de la ceinture**, mais l'actrice, cette fois-ci, est en face de la caméra.

Pour la dernière prise, le réalisateur suggère l'avancement de la camera vers le visage, c'est-à-dire le rapprochement de la vision, ce qui correspond au plan **de type gros plan**. À travers cette capture, nous repérons les traits physiques détaillés pour le visage de Mlle Guimard qui était jaune et le nez long et remuant, ceux-ci se inspirés de la description de PAGNOL. De plus, le réalisateur dépeint sa représentation à « un Chinois » tout en lui créant une coiffure des chevaux spécifique qui imitait le chignon des chinois.

Par ailleurs, la fréquence du surgissement de Mlle GUMARD, dans le spectacle, est identique à celui du texte. Le réalisateur la garde dans la scène de sa rencontre avec Augustine chez le boucher, et encore avec une scène restituée, il lui garantit sa troisième présence filmique.

b. Lili des Bellons

L'enfant Lili est le premier personnage secondaire non-commun entre les deux corpus. Lili et Marcel représentaient la vraie relation amicale, et l'image de la rencontre entre l'enfant de la ville avec l'enfant de la campagne. Sa présence dans le film était très remarquable dans l'enrichissement thématique qui s'attache aux sujets majeurs de l'enfance et de la nature. Certes, ce personnage marque son existence dans cette adaptation cinématographique, mais en même temps, il n'est pas étranger de l'œuvre de l'écrivain. Autrement dit, M. PAGNOL nous parle de lui dans sa deuxième autobiographie intitulé *Le Château De Ma Mère*.

Cet enfant est le fils de François, le paysan qui a transporté la famille de Joseph, de Marseille à la campagne. Son apparition se marque dès le moment de 1h13mn.47s. en plein scène de perte de Marcel dans les pinèdes. Depuis ce jour, il devient omniprésent dans le journalier de l'enfant Marcel. Or, son rôle est confié au troisième acteur enfant Joris MOLINAS. En dessous une planche présentatrice de son surgissement :



Tiré du film à 1h13mn.47s



Tiré du film 1h14mn.09s



Tiré du film à 1h14mn.18s



Tiré du film à 1h14mn.26s

Cette scène nous montre que le réalisateur ne sort plus de son mode de surgissement des personnages. Il les intègre systématiquement d'une manière progressive pour chaque nouvelle figure, de même pour Lili. Ce personnage s'apparaît, dans la première capture de cette planche, de loin en parlant à haute voix pour avertir Marcel de ne pas toucher son piège à oiseau. Puis la deuxième capture le montre comment il se rapproche de son binôme du même champ, tout en réduisant le ton de ses propos. Donc, les deux premières prises se réalisent en **plan d'ensemble** qui nous offre une vision générique des deux personnages au sein du décor de la nature.

Cependant, Lili l'enfant villageois ne se visualise nettement pour le spectateur qu'à partir de la suite de la scène, et ce sont les deux derniers photogrammes qui en témoignaient. En prenant en détail la capture numéro trois, nous y révélons la prise en type de **plan moyen** qui cible les deux personnages, l'un devant l'autre. Dans cette image, la caméra donne un

aperçu comportemental de cet enfant. Il vêtait des habits ordinaires, il portait des outils de chasse, un long bâton et une gibecière. Quant à la dernière capture, le plan est de **type gros plan** focalisant la prise sur le visage de Lili, tout en exposant clairement ses traits physiques pour la specature.

Donc, de cette scène prouvant son surgissement dans la narration filmique, Lili continue de participer et d'assister dans le reste des événements. Ce villageois et Marcel formait un bon couple d'ami en profitant de ses vacances et en vivant des aventures inoubliables. En dessous, les deux photographies du personnage Lili Des Bellons, la vraie photographie de la personne, et la photographie de l'acteur interprétant ce personnage :



vraie photographie
de Lili ⁴⁵³



Joris MOLINAS
Pris à 1h25mn.33s.

À l'issue de cette analyse menée sur le décryptage et la comparaison des personnages entre les deux corpus à savoir le texte et le film, nous constatons que le réalisateur arbore son idée de fidélité à travers cet élément de narration. Selon l'approche de l'économie du personnage, nous découvrons que le cinéaste maintient la présence de deux types d'ensembles à savoir les personnages principaux et les personnages secondaires.

⁴⁵³ En ligne sur ce lien : <https://www.pinterest.fr>. Téléchargé le 27/02/2022 à 18 :50

En effet, pour la première catégorie, Yves ROBERT réserve la même liste de protagonistes principaux cités dans le texte. En effet, il essayait de les transposer tels qu'ils sont présentés dans l'autobiographie, mais avec l'introduction de certaines modifications. Concernant, la mise en valeur de celui qui est en premier rang par rapport aux autres personnages (de cette même catégorie). Dans ce contexte, nous découvrons que le petit Marcel jouait ce rôle de premier personnage principal dans les deux corpus.

Cependant, pour la deuxième catégorie de personnages secondaires, nous distinguons deux archétypes associés dans cette liste qui se varie entre commun et non-commun. Pour le premier type, le réalisateur gardait les mêmes noms. Toutefois, pour les protagonistes secondaires non-communs, il ne s'attache pas vraiment à cette autobiographie. Dans cette classe, nous signalons certains personnages cités dans le texte, mais qu'ils étaient effacés du spectacle. Du même pour l'autre figure opposée, nous remarquons l'exploitation de nouveaux protagonistes assistés dans le film, et qui ne se figurent pas dans le texte source. Néanmoins, ils sont plutôt des personnages pagnoliens appartenant à son deuxième texte que nous n'avons pas pris en analyse dans le présent travail académique.

En général, nous pouvons dire que le metteur en scène a réussi dans cette partie d'exploitation de personnages de nous transmettre leur côté de fidélité, parfaite soit-elle ou non, et entreprendre sa réalisation dans ce spectacle traduit sa bonne intention.

Conclusion



En guise de conclusion à notre travail analytique portant sur le texte et le film, il nous semble légitime de signaler le grand profit que nous avons extrait de cette étude académique. **La** problématique de cette dernière jaillit du croisement des deux arts la *Littérature et le Cinématographe*, et qui sont distincts par leurs formes, leurs méthodes et leurs fonds. Ainsi, notre lecture analytique nous a conduit entreprendre une aventure de découverte du monde de la recherche scientifique entre ces deux pratiques appréhendées conjointement par le biais d'une procédure dite l'adaptation. De plus, elle nous a permis de maîtriser certaines compétences méthodologiques marquées notamment par l'adoption d'une démarche éclectique exigée par la nature de notre sujet de recherche. Cette méthode paraît pertinente et prometteuse par le fait de son interdisciplinarité qui répond aux exigences du croisement artistique du processus d'adaptation.

En effet, notre recherche s'est réalisée à la base d'un corpus constitué d'un texte romanesque et d'un film cinématographique. Le corpus textuel est formé de l'œuvre autobiographique de Marcel PAGNOL intitulé *La Gloire de mon Père* publié en 1957, quant au corpus filmique, il correspond à l'adaptation cinématographique à titre éponyme *La Gloire de Mon Père* de son réalisateur Yves ROBERT. À noter que le film est en version électronique sous forme d'un DVD vidéo.

Or, notre principale réflexion était la mise en comparaison de ces deux corpus à titre éponyme, tout en essayant d'examiner comment se réalise le passage de l'un à l'autre. Dans cette perspective, nous nous sommes forcée de nous préoccuper de : la définition de trame thématique, la description du genre et des modalités narratifs ainsi que la précision du statut narratif et des personnages. Donc, notre démarche consistait à entreprendre une double voie, d'une part analytique pour le roman et le film, et d'autre part comparative entre les deux corpus, afin d'entrevoir si la narration est conforme à la représentation.

Dans cette recherche, nous avons mis, au préalable, le point sur deux notions corrélatives l'une avec l'autre : le cinématographe et l'adaptation. Nous avons découvert que

la première portait d'innombrables définitions telles que l'appellation des appareils, les techniques pour l'enregistrement des images et des photographies en mouvement, et arrivant enfin à une conception courante beaucoup plus commerciale, et qui offre le sens d'une industrie du cinéma. Quant à la deuxième notion, nous avons remarqué que l'adaptation est un terme polysémique dont la signification provient du contexte d'emploi. Pour le nôtre, il signifie un procédé qui consiste à convertir les textes littéraires de différents genres à partir de leur forme écrite à une autre figuration fondée sur l'image visualisée. Ce processus se réalise par le biais des techniques et des outils spécifiques afin de mettre ces transfigurations produites en contact direct avec le public.

En fait, le premier moment de cette recherche était consacré au texte romanesque comme une première présence de *La Gloire de Mon Père*. Dans ce volet, nous avons essayé de présenter sommairement : l'auteur et ses vocations ; le roman d'un point de vue à la fois paratextuel et textuel, et son genre romanesque. Cette dernière dimension était profondément développée car il nous était exigé de mettre en valeur certaines notions formant le cadre théorique de la présente analyse telles que la définition de l'autobiographie, et le pacte autobiographique. Pour le dernier axe dans ce chapitre, nous avons mis en vigueur la justification de ce genre dit l'autobiographie, pour le texte pagnolien, à travers le décryptage de trois éléments à savoir le titre, la thématique et l'identité du narrateur.

Par ailleurs, dans le deuxième chapitre, nous avons traité le second volet du corpus, celui du film cinématographique, comme étant une seconde présence de *la Gloire de mon père* de son réalisateur Yve ROBERT. Dans cette partie, nous avons présenté, tout d'abord, le réalisateur et son œuvre filmique ; ensuite, nous avons tenté de d'adopter une description paratextuelle du DVD numérique. A l'égard ce dernier, notre visée consistait à veiller d'appliquer les mêmes principes théoriques appropriés au champ littéraire sur le spectacle. Au final, nous avons trouvé que ces éléments empruntés et appropriés, sont également applicables dans le domaine du cinéma, ce qui certifie l'extension de l'approche paratextuelle à tout corpus filmique.

De plus, nous avons découvert les différents enjeux du processus de la specature qui s'attache à la visualisation d'un support cinématographique. À travers cette aventure, nous avons pénétré le monde de l'animation filmique et son analyse tout en quête des manifestations de la fidélité du réalisateur au texte romanesque. Dans cette optique, le décryptage est porté sur l'éponymie du titre et sa valeur ainsi que sur la trame thématique.

En effet, nous avons trouvé que le metteur en scène, au premier lieu, a noué son film avec le texte pagnolien par l'emprunt du même titre. Donc, il nous a établi la première passerelle pour découvrir son adaptation cinématographique. En fait, cette éponymie confirme l'une des réflexions stipulant que **le film n'est qu'une réécriture modérée du texte littéraire** ; autrement dit, le film se conçoit comme l'une des figures produites par le procédé d'intertextualité. Au second lieu, nous avons confirmé que la specature du film adopte la même trame thématique abordée auparavant dans le roman autobiographique, mais le réalisateur l'avait appropriée ensuite exploitée selon sa vision.

Dans ce contexte, notre analyse a dévoilé que la mutation est portée sur l'ordre des thèmes dans le film par rapport au texte source, et la modification est réalisée encore sur la thématique générique. Cette dernière se déterminait communément par le caractère de l'universalité, mais leur idée principale semble multiple. L'autobiographie portait en filigrane parmi ses thèmes étudiés celui de **la piété filiale**. Elle est envisagée comme une thématique pédagogique offerte pour les lecteurs. Quant au film, le metteur en scène a visualisé la thématique générique celle **du bonheur suprême**. Ce dernier transposait des moments de plaisir et de rêverie inestimable à l'égard des spectateurs.

Par ailleurs, la quête analogique menée sur le texte et le film s'est étalée à l'étude du genre cinématographique. A partir de cet exercice analytique, nous sommes arrivée à un constat crucial affirmant que le texte et le film ne pourrait plus être dans la même catégorie du genre. Autrement dit, le processus de l'adaptation réalisé sur le texte romanesque a engendré un glissement du genre : de l'autobiographie littéraire à **un biopic cinématographique**. En effet, Marcel PAGNOL garantissait son rôle d'autobiographe pour son texte, alors Yves

ROBERT en collaboration avec son équipe de tournage portait la casquette d'un biographe de ce spectacle. En y ajoutant encore une autre distinction qui s'attachait au sujet central de chaque œuvre : le roman avait exposé la visée de Marcel l'écrivain en parlant de la relation paternelle entre son père Joseph l'instituteur et l'enfant qui était d'autrefois (l'enfant Marcel). Quant au film, le regard du réalisateur était la figuration de l'enfance de Marcel l'écrivain et ses souvenirs en plein nature provençale. Par conséquent, nous confirmons que le réalisateur est parti de l'idée de rendre hommage à une personnalité très connue et célèbre pour le public. Autant, au moyen de cette idée, Yves ROBERT revivait son enfance à travers ce personnage.

En outre, la quête de la convergence et la divergence entre le texte et le film se reconduisait à une troisième partie. Dans ce dernier chapitre, nous nous sommes intéressée à l'étude de deux éléments piédestaux de l'approche narratologique qui sont : la structure narrative et les personnages.

Pour la structure narrative, nous avons mené séparément un décryptage de séquences narratives pour chaque corpus. À l'aide de la confection d'un l'outil méthodologique approprié et personnel sous forme de grilles, nous avons mis en analogie ces deux supports. En effet, plusieurs constats se décèlent de cette application. Au premier, nous avons remarqué que le metteur en scène a pris un certain ensemble de séquences narratives dans leur totalité, sans n'avoir modifié ni leur contenu, ni leur emplacement. Au second, Il a choisi d'échanger l'ordre de certaines séquences, de leur place originelle dans le roman pour d'autres emplacements filmiques. Et, au final, nous avons repéré que Yves ROBERT a laissé sa trace personnelle dans son film en lui restituer de nouvelles séquences cinématographiques, et les insérer différemment dans sa trame narrative. A partir de ce dernier constat, nous sommes arrivée à discerner que l'éventuelle fidélité attendue de notre part du texte autobiographique a été vraiment dissipée, car cette idée est franchie par l'acte de non-respect ou de transgression de la trame narratif du texte source.

Par ailleurs, le deuxième élément narratologique était l'étude des personnages. À l'issue de leur analyse et selon l'approche de l'économie du personnage, nous avons observé que le réalisateur a maintenu une fidélité à la présence de deux types d'ensembles à savoir : les personnages principaux et les personnages secondaires. Pour la première catégorie, Yves ROBERT a préservé la présentation des mêmes protagonistes principaux cités dans le texte, mais avec une certaine mutation pour la valeur de celui qui est en premier rang. Partant de cette modification, c'est alors le petit Marcel qui a joué ce rôle comme étant personnage principal ou héros.

Cependant, pour la catégorie de personnages dite secondaires, nous avons distingué deux archétypes associés dans cette liste qui à son tour se subdivise en personnages communs et personnages non-communs. Dans le premier sous ensemble, le réalisateur a pris en valeur tous les noms jugés communs, par contre dans le second, nous avons trouvé que le réalisateur a inséré d'autres personnages empruntés à l'œuvre de PAGNOL, et qui ne figurent pas dans ce texte corpus. Plus précisément, il a exploité des personnages qui sont présents dans le deuxième texte autobiographique intitulé *Le Château De Ma Mère*. Mais, en même temps, il a ignoré certains personnages cités dans le texte et qui représentent une partie de la vie de l'écrivain.

Cette étude portée sur les personnages a montré qu'Yves ROBERT était fidèle à l'œuvre de PAGNOL, non au texte à titre éponyme de son adaptation. Dans cette partie exploratoire, le réalisateur nous a transmis une vision subjective de ce fait en marquant une indépendance de son choix de personnage, et une liberté à l'exploitation de l'œuvre pagnolienne. Nous estimons donc qu'il avait l'intention de rendre hommage à l'écrivain, et de donner une continuité à l'existence de ses textes à travers le film cinématographique.

En somme, nous déduisons aux termes de cette recherche académique que la présente adaptation trahissait relativement le texte source. Autrement dit, le spectacle biopic à titre éponyme *La Gloire De Mon Père* n'est pas la copie intégrale du texte autobiographique, notamment en ce qui concerne la trame narrative de l'histoire, mais nous confirmons que

les deux corpus peuvent coexister simultanément. Dans ce contexte, nous classons ce film dans la catégorie de **l'adaptation libre**⁴⁵⁴ proposée par Claude GAUTEUR⁴⁵⁵ dans sa réflexion inspirée d'André BAZIN⁴⁵⁶. Par conséquent, nous la considérons comme une **adaptation infidèle** au texte source, et qui ne puisse jamais substituer l'autobiographie romanesque de Marcel PAGNOL. C'est pourquoi nous parlons d'une double présence de *La Gloire De Mon Père*, d'une part le roman autobiographique publié en 1957 comme une première présence, et d'autre part du film biopic diffusé en 1990 comme la seconde présence.

En conséquence, nous déduisons que ce film n'émette plus l'auteur inspirateur. Par contre, nous y avons retrouvé sa présence et sa trace en harmonie avec l'empreinte du réalisateur. En effet, nous pouvons la considérée comme une adaptation fidèle à l'écriture pagnolienne, car elle s'envisageait comme un premier épisode du projet de l'adaptation qu'avait entrepris le metteur en scène de l'œuvre entière de Marcel PAGNOL. Sa visée était une manière de lui rendre hommage, et d'éterniser son œuvre par le biais de l'image animée et avec les atouts que garantissent toutes ses techniques modernes.

Enfin, cette recherche académique n'est qu'une lecture effectuée sur l'œuvre de PAGNOL et son adaptation cinématographique. Autrement dit, l'étude menée ne représente qu'une investigation scientifique partielle et fragmentaire des deux corpus ; toutefois, nous estimons que la présente recherche est susceptible d'être généralisée à d'autres problématiques de la même nature. Ainsi, nous pourrions éventuellement développer d'autres axes envisageables dans de futures analyses, à titre d'exemples : l'étude de la vitesse narrative pour les deux corpus, l'étude du point de vue entre les deux corpus, ou l'application des autres approches telle que l'approche sociocritique, etc.

⁴⁵⁴ Voir *Premier Chapitre* p.37

⁴⁵⁵ Claude GAUTEUR est un écrivain et un historien du cinéma. Il a été successivement journaliste au Film français, et directeur de collections cinéma. En ligne : www.babelio.com/auteur/. *Op.cit.*

⁴⁵⁶ André BAZIN est un co-fondateur en 1951 des *Cahiers du cinéma*, c'est un critique et théoricien, a profondément marqué la réflexion sur le cinéma de l'après-guerre. *Op.cit.*

Bibliographie



- **Corpus :**

- **Le roman**
- 1- PAGNOL, M., *La Gloire de mon Père*, Pastorelly, Monte- Carlo, 1973.
- 2- - *Le Château de ma Mère*, Le Livre de Poche, Paris, 1966.
- **Les films**
- 3- ROBERT, Y., *La Gloire de mon Père*, TFI Productions, Gaumont Vidéo, Paris, 2008, [CD – DVD].
- 4- - *Le Château de ma Mère*, TFI Productions, Gaumont Vidéo, Paris, 2008, CD – DVD].

- **Références de critique littéraire et cinématographique :**

- 5- ACHOUR, C. et BEKKAT, A., *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Tell, Alger, 2002.
- 6- AMGWERD, L. , « Du roman à l'écran : une question de droit d'auteur... », *Décadrages*, 4-5 | 2005, 147-153. En ligne : <https://journals.openedition.org/>
- 7- AUDOUARD, Yan, « Marcel Pagnol, la parole et la pudeur », *Dans La pensée de midi 2000/I (N° 1)*, pages 62 à 67, en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue>
- 8- AUMONT, J. et MARIE, M., *L'Analyse des films*, Nathan, France, 2^{ème} ed., 2004.
- 9- BAETENS, J., « De l'Image à l'écrit : La Novellisation, un genre mineur? » Université libre de Louvain-la-Neuve. Fichier en ligne sur ce lien : file:///F:/369%20nour%20el%20houda%20Final/LFA_165_001/
- 10- BANDA, D., et MOURE, J., *Avant le cinéma, l'œil et l'image*, Armand Colin, Paris, 2012.
- 11- BARY, B., « L'adaptation du livre au cinéma : quels enjeux et perspectives ? », en ligne <https://www.actualitte.com/article/reportages/>.
- 12- BELKACEM, D., « Du texte autobiographique au texte romanesque dans « Le Fils du pauvre » de Mouloud Feraoun », *Insaniyat* /173-159 ,2005 | 30-29 . En ligne <https://insaniyat.revues.org>.
- 13- BENS, J. , *Pagnol*, Seuil, Paris, mars 1994.
- 14- BERGEZ, D.& al. *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*, Nathan, Paris, 2002.
- 15- - *L'explication de texte littéraire*, Dunond, Paris, 1996.

- 16- BERTUCCI, M-M, et CHEMBLETTE, E. , « La Médiaculture : une place à apprendre dans l'enseignement du français ? » , En ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-27.htm>
- 17- BETTON, G. *Histoire du cinéma*, Coll. Que sais-je ?, PUP, Paris, 1^{ère} éd.1984, 5^{ème} éd., 1997.
- 18- BISHOP, M-F., « Les Politiques de lecture et leurs acteurs, une histoire récente dans et hors l'école » en ligne <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-107.htm/>
- 19- BOILLAT, A. e PHILLIPES, G. , (Dir), *L'Adaptation des livres aux scénarios*, Les Impressions Nouvelles, Lausanne, 2018.
- 20- BORDAS, E & al. *L'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005.
- 21- BOURDIER, Ph., *Les Enseignements de français face au cinéma : un problème de représentation ?* Université d'Orléans & IUFM Centre Val de Loire ligérien de linguistique EA-3580. Fichier PDF.
- 22- BRON, J-A. & LEIGLON, C. *À la découverte de l'image*, Coll: Réseau, Ellipses, Paris, 2002.
- 23- BROSSARD, N., et al. *Mises en scènes d'écrivains*, Collection Trait d'Union, Le Griffon d'Argile, Canada, 1993.
- 24- CAROU, A. , « L'Invention du "film littéraire " , ou comment le cinéma français rencontra les écrivains » , *Conférence de L'École de Chartes*, en ligne <http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/carou>.
- 25- CASSETTI, F., *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milan 1993, traduction de l'italien : SAFFI, S., *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Coll. Armand Colin , Paris, 2005.
- 26- CHION, M. « Pourquoi un scénario ? » , en ligne <https://www.superprof.fr/ressources/art-loisir/arts-menagers/cours-arts3/premiere-pro-arts3/plan-images-cadrages.html>
- 27- CLÉDER, J., *Entre littérature et cinéma, Les affinités Électives*, Armand Colin, Paris, 2012.
- 28- - « Ce que le cinéma fait de la littérature », dans Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement), Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie), n°2, 1 décembre 2006, en ligne <http://www.fabula.org>.
- 29- - et MOUËLLIC, G., *Nouvelles Vagues, Nouveaux Rivages, permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Collection : Interférences, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.
- 30- CLERC, J-M, *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris, 1993.
- 31- COMPAGNON, A. *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris 1998.
- 32- COULON, S., « Voir un film et écrire, un récit d'une expérience », Collège Jean Lolive, Pantin. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-63.htm/>

- 33-DEGHETTO, M., « La gloire de mon père : qu'est devenu le petit Julien Ciamaca qui joue Marcel ? », publié le 02 Août 2015, en ligne <https://www.terrafemina.com>.
- 34-DELACROIX, M. et, HALLYN, F., *Introduction aux études littéraires : méthodes du textes*, Duculot, Bruxelles, 1995.
- 35-DUBOIS, J., EDELINE, F., et al. « Titres de films » In : *Communications*, 16, 1970. *Recherches rhétoriques*. pp. 94-102; en ligne <https://www.persee.fr>.
- 36-DUMONT, R., *De l'écrit à l'écran, réflexions sur l'adaptation cinématographique : recherches, applications et propositions*, Le Harmattan, Paris, 2007.
- 37-DURAND, A., *Marcel PAGNOL* (France) (1895-1974, article en ligne <https://www.comptoirilletteraire.com/docs/221-pagnol-marcel.pdf>.
- 38-DURVYE, C. *À la découverte du roman*, Coll: Réseau, Ellipses, Paris 2002.
- 39-ESQUENASI, J-P, *Le Film noir, histoire et significations d'un genre populaire subversif*, CNRS Éditions, Paris, 2012.
- 40-FEIGELSON, K., *La fabrique Filmique : métiers et professions*, Armand Colin, Paris, 2011.
- 41- *Fiche d'élève N° 1*, en ligne sur ce lien https://www.editionsdefallois.com/wp-content/uploads/corriges_gp.pdf
- 42-GARDIES, A., *Le Récit filmique*, Edition Hachette, Paris, 1993.
- 43-GENETTE, G., *Seuil*, Seuil, Paris, 1987.
- 44- - *Nouveau Discours du récit*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1983.
- 45- - *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- 46- - *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- 47-GHÂRDÂSHPOUR, M., « Le cinéma à l'épreuve de la littérature », en ligne www.teheran.ir
- 48-GIONO, J., *Œuvres cinématographiques I, (1938-1959)*, textes réunis et présentés par Jacques Mény, Cahier du cinéma, Gallimard, Paris, 1980.
- 49-GRENIER, D., et GRENIER, C., « Yves ROBERT » en ligne <http://encinematheque.fr/seconds/S03/index.php>
- 50-GRIZON, X., « Lignes du temps : l'analyse filmique en classe de français, Association Cinéma 93 », en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-71.htm/>
- 51-HAMON, Ph., *Le personnel du roman*, Librairie DROZ, Genève, 1998.
- 52- « Pour un statut sémiologique du personnage », Littérature n°6, Larousse, Paris, mai 1972.
- 53-HÉBERT, L., *L'Analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Edition Classiques Garnier, Paris, 2014.
- 54-IBERRAKEN, M., *Sémiologie du cinéma : méthodes et analyses*, Office Des Publications Universitaire, Alger, 2006
- 55-JAUSS, H-R., *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, Paris, 2007.
- 56-JOLLES, A., *Formes simples*, collection : Poétique, Seuil, Paris, 1972.

- 57- JULLIER, L. *L'analyse de séquences*, Ed : Armond Colin, Paris , 3^{ème} éd, 2011.
- 58- KAEMPFER, J. & ZANGHI, F., « Méthodes et problèmes : la voix narrative », article en ligne : <https://www.unige.ch/tres/framo/enseignements/methodes/>
- 59- *La Gloire De Mon Père*, en ligne sur ce lien <http://www.allocine.fr/film>
- 60- *La Gloire De Mon Père, le tournage raconté par Yves Robert*, disponible sur la chaîne électronique Luciano-Production, de 7mn.55s. à 8mn.27s. , en ligne sur ce lien <https://www.youtube.com/watch?v=xsZxkA7MSdk>.
- 61- LABORDE-MILAA, I., « De la scène romanesque à la scène filmique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°81, 1994. pp. 89-113., en ligne : www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1994_num_81_1_1711
- 62- LACELLE, N., « Modèle de lecture-spectature, à intention didactique, de l'œuvre littéraire et de son adaptation filmique. », *La Lettre de l'AIRDF*, n°49, 2011. pp. 32-36. En ligne www.persee.fr/.
- 63- *L'eau, symbole universel*, en ligne sur ce lien <http://www.lavie.fr> .
- 64- « Le Cinéma Numérique », en ligne sur ce lien <https://pacson.pagesperso-orange.fr/>.
- 65- LEJEUNE, Ph., « Je est un autre »: l'autobiographie, de la littérature aux médias, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1980.
- 66- « Le Pacte Autobiographique », en ligne https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/le_jeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf.
- 67- et ARMION, C., « L'autobiographie et les nouveaux outils de communication », en ligne <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/>.
- 68- « Le Roman et cinéma », en ligne www.manageria.imaroc.com.
- 69- *Les 5 facteurs essentiels au bonheur selon Carl Gustav Jung*, en ligne sur ce lien <https://anti-deprime.com/2014/11/04/>.
- 70- LETORT, D. et TUHKUNEN, T. « Inspiré d'une vie : le genre biopic en question », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIV-n°2 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, en ligne sur : <http://journals.openedition.org/lisa/8949>.
- 71- LYCZBA, F., « Les jeux de la spectature : paratextes cinématographiques des années vingt et archéologie du virtuel », *Transatlantica*, mis en ligne le 05 mai 2014 sur <http://journals.openedition.org/transatlantica/6728>
- 72- MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1966.
- 73- « Marcel Pagnol : Instituteur, fils d'instituteur, frère d'instituteurs », en ligne sur <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/>.
- 74- « Marcel Pagnol, Biographie », en ligne www.marcel-pagnol.com.
- 75- MAROUN, N., « Des échanges entre littérature et cinéma », *Acta Fabula*, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4803.php>.
- 76- MAUREL, A., *La Critique*, Hachette, Paris, 1996

- 77-MERAD, S. , « Littérature et cinéma : L'adaptation une autre figure de l'intertextualité » , *Revue Sciences Humaines*, n°48, Décembre 2017, Vol B, pp571-581.
- 78-METZ, C. « La grande syntagmatique du film narratif » In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 120-124. Fichier PDF. En ligne sur www.persee.fr/.
- 79-METZ, C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 2013.
- 80-MEUNIER, E., *De l'Écrit à l'écrit, trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Le Harmattan, France, octobre 2011.
- 81-MIRAUX, J-P., *l'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Edition Nathan, PARIS, 1996
- 82-MOINE, R. «Le film biographique n'est pas nécessairement un genre sclérosé et académique», *Conférence Cinéma de genre: film biographiques, FIFE, Arena 7, Fribourg*, Publié samedi 17 mars 2018 à 16:32 en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/>.
- 83- -« *Film, genre et interprétation* » , *Le français aujourd'hui 2009/2 (n° 165)*, pages 9 à 16. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-9.htm/>
- 84-MORELLI, P., « Paratexte et transcendance textuelle dans les supports numériques "Off Line" : Essai de typologie », en ligne sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00111708>.
- 85-MOTTET, J., *Portée sémiologique de quelques concepts linguistiques appliqués au cinéma*, Institut des Sciences Politiques et de l'Information, Alger. (S. D.)
- 86-MOURE, J. *Le plaisir du cinéma : analyses et critiques des films*, coll. Essai caméra, Klincksieck, Paris, 2012.
- 87-NATUREL, M. *Pour la littérature, de l'extrait à l'œuvre*, CLE International, Paris, 1995.
- 88-NAUDILLON, F, et PRZYCHODZEN, J, (Dir), *L'Afrique ait son cinéma : regards et perspectives sur le cinéma africain francophone*, *Mémoire d'encrier*, Montréal, 2006.
- 89-NOIRET, D.et DIMITROV-DURAN, M., *Analyse de l'œuvre la Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL*, Le Petit Littéraire.Fr, imprimé en Grande Bretagne par Amazon, 2016.
- 90-PAGEAUX, D-H. , *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
- 91-« Pagnol Marcel - (1895-1974) », *Encyclopædia Universalis* en ligne, URL : <http://www.universalis.fr>.
- 92- PICARD, M., *Lire le temps*, Minuit, Paris 1989.
- 93- -*La lecture comme jeu*, Minuit, Paris 1986.
- 94-

- 95- PICHARD, H. « Marius », *Les Débuts de Marcel Pagnol Au Cinéma*, en ligne sur <http://www.cinematheque.fr>.
- 96- RAIMOND, M., *Le roman*, Armand Colin, Paris 2002.
- 97- RASMUSSEN, C., « A quoi sert le personnage », *Québec Français*, N°124, 2001, pp 64-66, [PDF], consulté le 28/01/2022.
- 98- SALLES, Daniel, « L'Adaptation cinématographique des œuvres littéraires » in *l'école des Lettres des collèges*, Paris, <http://www.ecoledeslettres.fr/index.htm>.
- 99- SCHUITEN, F., et PEETERS, B., *L'Aventure des images, de la bande dessinée au multimédia*, Collection : Mutation, Autrement, Paris 1996.
- 100- SERCEAU, M., *Étudier le cinéma*, Édition Du Temps, Paris, 2001.
- 101- *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Céfal, Liège, 1999.
- 102- SHENGHUI, L., *Transformation et réception du texte de film*, Éditeur Peter Lang, Berlin, 2005.
- 103- SIJLL, J., *Les techniques narratives du cinéma, Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître, traduction et adaptation, LE NOUVEL*, Thierry, Eyrolles, Paris, 2006.
- 104- SUARD, Christine, "Les variantes de l'autobiographie chez Amélie Nothomb" (2008). Master's Theses. 3595. PDF, En ligne <https://scholarworks.sjsu.edu/>.
- 105- THÉRIAULT, M. « Cinéma québécois, littérature et adaptation : retour sur une décennie faste. », *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs, en ligne <http://www.fabula.org/revue/document4843.php>.
- 106- TOURSOL, N et VASSEVIÈRE, J., *Littérature : textes théoriques et critiques*, ed, Armand Colin, Paris ,2005.
- 107- *Tout sur Pagnol*, en ligne sur <http://www.lexpress.fr>.
- 108- TUDURI, Claude, « L'autobiographie dans La gloire de mon père de Marcel Pagnol », *Synergies Chine* n° 13 - 2018 p. 143-155, Fichier PDF, en ligne : <https://gerflint.fr/Base/>.
- 109- VANOYE, F. , *L'adaptation littéraire au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2011.
- 110- *- Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin Cinéma, Liège, 2005.
- 111- VIAR, D., et VERCIER, B., *La Littérature française au présent - Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2005
- 112- VITRINEL, Ece, «Une analyse narratologique du film : In The Mood For Love», Fichier en PDF 2006. en ligne <https://www.academia.edu/>
- 113- WEIL, T., *Comment rédiger un scénario de film*, Avr 5, 2012, en ligne sur ce lien <https://www.commentfaireunfilm.com/les-10-etapes-pour-ecrire-un-film/>
- **Référence en méthodologie :**
- 114- ANGERS, M. *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, CFC, INC, Montréal, 1996.

- 115-BEAUD, M., *L'Art de la thèse : Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, de Magister un mémoire de fin de la licence*, Collection « Guides Approches », Casbah, Alger, 2005.
- 116-DOMENJOZ, J-C., *L'approche sémiologique, formation image et médias*, en ligne <https://documents.fr/document/approche-semiologique.html>.
- 117-KOKEBERG, J. *Les techniques du style*, Nathan, Paris, 2000.
- **Travaux académiques**
- 118-ATAMENA, A., *Écriture autobiographique et quête identitaire dans "Léon l'Africain"* D'Amin Maalouf, Mémoire de Magister, Université de Batna, en ligne : http://eprints.univ-batna2.dz/472/1/le_Abdelmalik%20ATAMENA.pdf.
- 119-BALMONT, M., *Marcel Pagnol, une œuvre vivante*, Mémoire de Maîtrise, Section Monde du Livre, Université d'Aix en Provence, Marseille, 2008-2009.
- 120-BENABBAS, N., *Adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire « Mon Colonel » de Fancis Zamponi*, mémoire de Magistère en sciences des Textes Littéraires, Université de Batna, 2010.
- 121-DELHOUM, N-E. , *La légende dans "Laëzza" de Mohammed DIB* Mémoire de Magister, Université Kasdi Merbah Ouargla , 2008.
- 122-JALBART, S., *La problématique du réel dans les biographies au cinéma*, mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de M.A., Université de Montréal, 2016.
- 123-LUICA, L-D, *Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'œuvre de Driss Chraïbi*, Thèse de doctorat en littérature française, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013, (PDF). En ligne sur <https://tel.archives-ouvertes.fr>.
- 124-MALGLAIVE, C., *Lire et voir, les liaisons dangereuses, les adaptations cinématographiques des liaisons dangereuses ou la convention épistolaire par défaut*, Mémoire de Master I, Université Stendhal, Grenoble III, 2004/2005.
- 125-NIPULI, T., *L'identité provençale dans "La Gloire de mon père" de Marcel Pagnol*, Mémoire de licence, Université de Jyväskylä, Finlande, 2009. En ligne <https://jyx.jyu.fi/>.
- 126-SCOOFS,Ch., *Narration textuelle et narration filmique. Les choix de l'adaptation cinématographique chez Schlöndorff et Fassbinder: étude de Homo faber et de Fontane Effi Briest*, thèse de doctorat en Études Germaniques, , Université Stendhal – Grenoble III, novembre 1999
- 127-TIBAKOU, M., *Pour une approche titrologique de Yasmina KHADRA, le cas de « Les Agneaux du Seigneurs » et « A quoi rêve les loups »*, Mémoire en Master,, Université Kasdi Merbah Ouargla, 2014.
- 28-THIEFFRY, Luc, *Marcel PAGNOL : La Plume et le Masque*, thèse de Doctorat, sous la direction de Alain BUSINE, Université de Lille3, 1995

- **Dictionnaires**

- 129-AUMONT, J. , et MARIE, M. , *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, ed : Armand Colin, 2ème édition, Paris, 2008.
- 130-*Dictionnaire Larousse Assabil –Alwassit , arabe-français*, Beyrouth, Liban, 2000,
- 131-DUCROT, O. & al. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ed, Seuil, France, 1995
- 132- GARDES-TAMINE, J. & HUMBERT, M-C, *Dictionnaire de critique littéraire*, ed: Armond Colin/ Masson, Paris, 1996.
- 133- PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, collection Les Usuelles, Le Robert, 2009.
- 134- PONT-HUPMBERT, C., *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, ed : Jean-Claude Lattès, Québec, 1995.
- 135- REY-DEBOVE, J. et REY,A.LAIN, *Dictionnaire Le Petit Robert* , ed :2000.

- **Webographie/sitographie**

- 136- <http://www.almaany.com>
- 137- <https://www.amglacouronne.com/blog/>.
- 138- <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr>.
- 139- <https://www.coeur-de-provence.org>.
- 140- <https://www.commentfaireunfilm.com>.
- 141- <https://creations.net/>
- 142- <http://www.dubout.fr>.
- 143- <https://cours-informatique-gratuit.fr/dictionnaire/>
- 144- <https://cths.fr/>.
- 145- <https://dicophilo.fr/>
- 146- <https://dictionnaire.reverso.net>.
- 147- <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr>.
- 148- <https://www.etudes-litteraires.com>,
- 149- <http://www.cnrtl.fr/>
- 150- <https://www.pinterest.fr>
- 151- <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/spectature/>
- 152- <https://1001symboles.net/symbole/sens-de-danse.html>
- 153- <https://www.cineclubdecaen.com/>
- 154- <https://videoclipmakers.fr/>
- 155- www.academie-francaise.fr
- 156- www.alsadaqa.com.
- 157- www.babelio.com/
- 158- www.data.bnf.fr
- 159- www.larousse.fr/dictionnaires/français/.
- 160- www.allocine.fr/film/
- 161- www.cordial.fr/dictionnaire/.
- 162- www.dvdpascher.net/dvd/.

- I63- www.universalis.fr/encyclopedie/.
 I64- <http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche-media/>
 I65- <https://teefactory.fr/marquage-numerique-dtg.html>
 I66- http://serge-passions.fr/marcel_pagnol.htm

- Références en langue arabe

- I67 رمضاني حمدان صديق ،التكليف الإبداعي في الترجمة السمعية البصرية، فيلم الهدية الأخيرة - دراسة تطبيقية , اطروحة دكتوراه في الترجمة، جامعة وهران، 2016.
- I68 أفاية، محمد نور الدين. 2015. الاتصال و الانفصال فيما بين الروائي و السينمائي. *السينما العربية : قضايا السينما في الوطن العربي، و قضايا الوطن العربي في السينما*، مج. 1، ع. 3-4، ص ص. 124-129، لبنان.
- I69 ماري - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري [PDF]
- I70 محمد شويكة، *الاتصال الصورة السينمائية: الصورة والقراءة، الطبعة الاولى*، سعد الورزازي للنشر، المغرب، 2005.

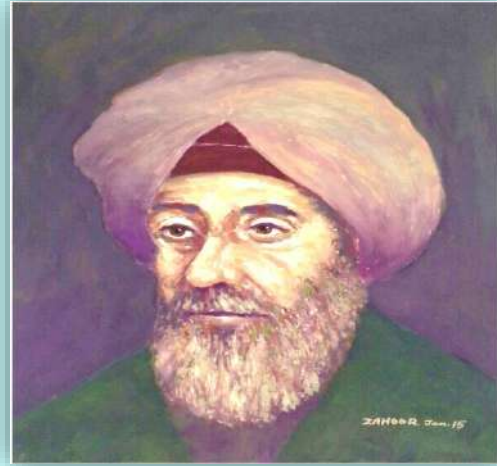
Annexes



• Annexe I : Portrait d'Ibn EI-HAYTHAM

Ibn Al Haytham, mathématicien et physicien arabe du XI^e siècle

Ce savant, né dans l'actuel Irak à la fin du X^e siècle, a révolutionné, entre autres, la science de la lumière. Il invente la chambre noire et il est le premier à établir que la lumière de la Lune vient du Soleil et à contredire Ptolémée qui affirmait que l'œil émettait de la lumière. Ibn Al Haytham (Alhazen en latin) est né en 965, dans la ville irakienne de Bassora. Après avoir acquis une formation solide en arabe, il s'est mis à étudier la philosophie et les sciences puis il s'est spécialisé en physique, en mathématiques et en astronomie. Dans ces trois domaines, il a eu à sa disposition les principaux ouvrages grecs, en particulier ceux d'Euclide (III^e siècle avant J.-C.), de Héron d'Alexandrie (I^{er} siècle), d'Archimède (mort en 212 avant J.-C.) et de Ptolémée (mort vers 168). Il a également étudié les écrits les plus importants publiés en pays d'Islam avant le XI^e siècle. Durant son séjour à Bassora, il aurait occupé un poste officiel important. Mais il semble qu'il se soit vite lassé de cette charge parce qu'elle le détournait de ses activités scientifiques.



• L'impossible régulation des crues du Nil

Quelque temps après cet épisode, il quitte sa ville natale pour aller s'installer au Caire sur invitation du calife fatimide de l'époque, Al Hâkim (996-1021). Ce dernier le charge d'étudier la faisabilité d'un projet ambitieux, celui de la régulation des crues du Nil. Ibn Al Haytham accepte de diriger une mission scientifique qui devait remonter la vallée du fleuve jusqu'aux cataractes. Au retour de cette mission, il informe le calife que les savoirs de l'époque n'étaient pas suffisants pour réaliser le projet. Et, pour échapper à d'éventuelles sanctions, il simule la folie. Assigné à résidence et privé de ses biens, il occupe son temps à recopier des ouvrages mathématiques grecs qui lui étaient achetés à prix d'or. Cette situation aurait duré jusqu'à la mort d'Al Hâkim, date à laquelle notre savant aurait retrouvé tous ses esprits. Quelque temps plus tard, il s'installe près de la grande mosquée Al-Azhar et il poursuit ses différentes activités scientifiques jusqu'à sa mort que l'on situe aux environs de 1040.

• L'apport scientifique d'Ibn Al Haytham

L'essentiel des travaux scientifiques d'Ibn Al Haytham concerne **la physique**, les mathématiques et l'astronomie. Mais un nombre non négligeable concerne d'autres disciplines, comme la philosophie, la théologie spéculative et la médecine. En physique, sur les vingt et un ouvrages qu'il a publiés, seize traitent des différents aspects de l'optique : théories de la lumière et de la vision, phénomènes astronomiques et miroirs ardents (appareil illustrant la propagation de la chaleur sous forme de rayonnement lumineux, utilisé comme arme par Archimède à Syracuse – NDLR) dans l'infrarouge essentiellement. Son plus important ouvrage dans ce domaine est le Livre d'optique qui est considéré par les spécialistes de l'histoire de la physique comme la plus importante contribution réalisée sur le sujet avant le XVII^e siècle.

- **En astronomie**, Ibn Al Haytham a publié 28 traités ou articles. Certains sont théoriques, comme ceux qui exposent ses critiques contre les modèles planétaires de Ptolémée. D'autres ont un caractère pratique, comme ceux qui concernent l'observation astronomique, l'étude

des gnomons (instrument astronomique pour prendre la hauteur du soleil déterminée par la longueur de son ombre projetée sur une table généralement plane), et la détermination des distances des corps célestes et de leurs diamètres.

- **En mathématiques**, il est l'auteur de 64 écrits plus ou moins volumineux. Seuls 23 d'entre eux nous sont parvenus. Plus des deux tiers traitent de géométrie et le reste est consacré à la science du calcul, à l'algèbre et à la théorie des nombres. En géométrie plane et solide, ses travaux prolongent les apports d'Euclide avec de nouvelles contributions. En géométrie de la mesure, ses contributions s'inscrivent dans la tradition d'Archimède, en l'enrichissant par de nouvelles méthodes pour le calcul des volumes de la sphère et des paraboloides de révolution. Il a également publié des résultats originaux en théorie des nombres et sur les systèmes d'équations.

En plus de la résolution de nombreux problèmes mathématiques et physiques, Ibn Al Haytham a réfléchi sur les méthodes et les outils théoriques qui lui ont permis de résoudre ces problèmes. En physique, il a mis en avant le rôle de l'observation et de l'expérimentation dans l'élaboration de résultats théoriques. En mathématiques, il a analysé les différentes formes de preuves qui interviennent dans l'établissement d'un résultat. Certains des écrits scientifiques d'Ibn Al Haytham ont été étudiés en Andalous (Espagne) avant de circuler en Europe, grâce aux traductions qui en ont été faites, à partir du XII^e siècle, à Tolède et ailleurs. En astronomie, son *Épître sur la structure de l'univers* a d'abord été traduite en espagnol, au XIII^e siècle, avant de bénéficier de deux traductions en latin et de deux autres en hébreu. Mais ce sont surtout ses travaux en optique qui l'ont rendu célèbre en Europe. Deux de ses ouvrages ont été traduits en latin : le *Livre des miroirs ardents coniques* et le *Livre de l'optique*. Ce dernier sera étudié et commenté jusqu'au XVII^e siècle. De nombreux savants, parmi lesquels Bacon (mort en 1294), Vitello (mort après 1280), Kepler (mort en 1630) et Fermat (mort en 1665) se sont inspirés de son contenu ou s'y sont référés.

Les Contributions D'Ibn Al Haytham en optique

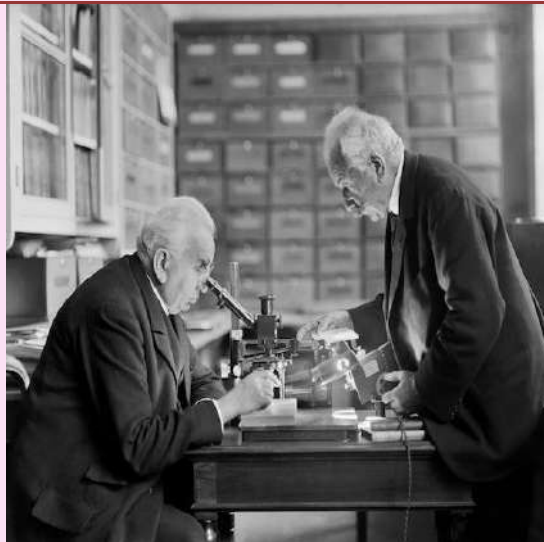
- Il a remplacé les explications qualitatives anciennes par des démarches quantitatives mêlant observation, expérimentation et théorisation.
- Il est le premier à avoir étudié l'œil comme un système optique.
- Il a analysé la vision comme un phénomène distinct de la lumière.
- Il est le premier à avoir expérimenté les premiers modèles de chambre noire, à simple et double ouverture, pour confirmer le déplacement rectiligne des rayons lumineux.
- Il a expliqué le phénomène de la réfraction par la relation entre la vitesse de la lumière et la densité du milieu traversé.
- Il a établi des résultats nouveaux sur les miroirs ardents.
- Son étude originale du phénomène de l'arc-en-ciel a permis à Al Farisi (XIII^e siècle) d'en donner une explication scientifique.

En ligne sur ce lien <https://www.humanite.fr/>.

• Annexe N°II : Portrait du Frères LUMIÈRE

Auguste Lumière (1862-1954) et Louis Lumière (1864-1948). *Les frères Lumière.*

Auguste Lumière est né à Besançon en 1862, il est mort en 1954 à Lyon. Louis Lumière est né à Besançon en 1864, il est mort en 1948 à Bandol. Leur père, originaire de Haute-Saône, était photographe, il s'était établi à Besançon puis à Lyon. Les frères Lumière furent élèves de l'école la Martinière à Lyon. Louis sort diplômé en physique et Auguste en chimie. Ils travaillèrent en étroite collaboration, il est même presque impossible de départager ce que fit chacun des deux frères. Ils perfectionnèrent avec leur père le support photographique, avant de s'intéresser aux images animées. On leur doit l'invention du cinématographe. La première projection publique du Cinématographe par les frères Lumière eut lieu le 28 septembre 1895 à La Ciotat dans la première salle de cinéma l'Éden qui existe toujours. Cette projection fut faite trois mois avant La sortie de l'usine Lumière à Lyon projetée dans le sous-sol du Grand Café à Paris Boulevard des Capucines, le 28 décembre 1895, le film ayant été tourné par les deux frères. Les frères Lumière ont été les premiers à réaliser la plaque photographique autochrome par la photographie des couleurs en 1904. En 1935, ils présentèrent le cinéma en relief consistant à projeter simultanément les deux images au moyen d'un double objectif. Ils furent des chercheurs et des novateurs dans le domaine du cinéma.



Source : [https://racinescomtoises.net/index?/category/2657-les freres lumiere.](https://racinescomtoises.net/index?/category/2657-les-freres-lumiere)

Consulté le 26/03/2022 à 10 :08

• Annexe N° III : Joseph PLATEAU et son invention du cinématographe

Joseph Plateau est un physicien belge né à Bruxelles en 1801. Il est le premier à avoir énoncé une théorie sur la persistance rétinienne (1829) : "Si des impressions lumineuses différentes se succèdent à la cadence voulue, il y a, pour notre organe récepteur, liaison entre elle est donc impression de vues continues en mouvement". Les images que nous recevons de l'extérieur se forment au fond de notre œil sur une couche sensible appelée la rétine. Cette rétine envoie « le message visuel » à notre cerveau par l'intermédiaire du nerf optique. La rétine possède une substance, « le pourpre rétinien », qui est décomposé par la lumière mais se reforme extrêmement vite (en environ 1/12ème de seconde) .Mais il existe tout de même une rupture, à cause de ce très court instant. Il suffit donc de regarder des images qui défilent à un rythme de plus de 12 images par seconde pour avoir l'impression qu'elles se suivent sans rupture.

Joseph Plateau a inventé le [phénakistiscope](#) en 1833. Le mot "phénakistiscope" est formé du grec phenax -akos "trompeur", et skopein "examiner" C'est un disque rond en carton percé de fentes sur lequel les différentes étapes d'un mouvement sont recomposées.



Pour reconstituer le mouvement, la personne devait être en face d'un miroir et positionner ses yeux au niveau des fentes. Elle faisait ensuite tourner le carton. Les fentes en mouvements ne laissait apparaître l'image qu'un très court instant et le cache (entre les fentes) permettait de dissimuler l'image quand celle-ci était en mouvement. L'oeil ne voyait donc que des images fixes, qui s'animait quand le carton tournait suffisamment vite. Puis le phénakistiscope s'est développé, fortement apprécié par les enfants. Un second disque a été ajouté afin de supprimer le miroir.



Ciné-Club
de
Caen



Consulté le 26/03/2022 à 10 :08

• Annexe N° IV : Lise des figures et schémas insérés

N°	Titre	Page
1	Le parcours du cinématographe	26
2	Variations de l'adaptation cinématographique	36
3	Tableau synoptique pour des variations autobiographiques	66
4	La fonction poétique de l'intitulé à travers l'agencement consonantique	75
5	Convergence de la thématique de l'enfance, La nature et l'amour dans le texte pagnolien	99
6	la distinction entre un narrateur autodiegétique et homodiegétique	105
7	Du roman au film, le maillon du scénario	126
8	Le DVD dans son périphérique, le recto et le verso du coffret	143
9	les différents types de segment autonome	222

- **Annexe N° V : transcription de l'interview**

Disponible sur ce lien : <http://www.ina.fr/video/I00015221>.

Journaliste

Dites-moi, vous avez des liens très étroits avec le cinéma ?

Marcel Pagnol

Oui, j'ai exactement le même âge que le cinéma, je suis né le 28 février 95. Et il y a quelques années, hélas, j'allais avoir 40 ans et Louis Lumière que je connaissais bien, et qui habitait Bandol, me télégraphie : venez fêter 40ème anniversaire. Je me dis quand même, comme il est gentil de m'inviter à mon anniversaire comme ça, c'est merveilleux. J'ai pris ma voiture, je suis arrivé à la villa Lumen à Bandol. Et en arrivant, je trouve une quinzaine de personnes, et il y avait Léon Gaumont, on me présente à Léon Gaumont. Je n'y comprenais rien et heureusement, je n'ai pas parlé, je les ai laissé parler. Et j'ai vu que c'était le quarantième anniversaire de la première projection publique de cinéma, qui avait eu lieu à La Ciotat, où se trouvait ma mère. Et ma mère est partie le 28 février au matin pour rentrer à Aubagne. Elle voulait mettre son enfant au monde à la maison. Et pendant ce temps, Louis Lumière chargeait la première bobine de film.

Journaliste

On ne peut pas avoir des liens plus étroits, c'est que vous avez été conçu à peu près en même temps.

Marcel Pagnol

Oui, c'est très curieux.

Journaliste

Alors, vous allez revenir au cinéma, c'est une bonne nouvelle, on apprend que vous allez peut-être tourner un film d'après le *Château de ma mère*.

Marcel Pagnol

Oui, j'en ai l'intention, mais ce n'est pas encore au point, je suis en train de travailler à mon scénario à mes dialogues, je ne sais pas si ça me plaira. Si ça me plaît, je le tourne.

Journaliste

On souhaite que vous entrepreniez ce film, en tout cas, vous le feriez bien sûr. Est-ce qu'il existe toujours le *Château de ma mère*?

Marcel Pagnol

Oui, il existe toujours, c'est un énorme château que j'avais acheté plus tard pour y faire la cité du cinéma. Et puis, c'était au début de la guerre, je n'ai pas pu me procurer les matériaux pour construire les studios et tout ça ; et j'ai remis la chose à après la guerre, en pensant qu'elle durerait un an la guerre. Puis, elle a duré ce vous savez. Et après, je me suis trouvé trop vieux pour le faire, et le château est toujours là.

Journaliste

Et ces ravissantes collines où vous braconniez étant enfant, vous y êtes retourné ? Elles sentent toujours le thym et la marjolaine ?

Marcel Pagnol

Ah, mais bien sûr. Je voudrais bien me retirer à La Treille moi, mais ma femme n'y tient pas beaucoup et mon fils non plus.

<https://fresques.ina.fr/sudorama/videos/liste?search=interview%20avec%20Marcel%20OPAgNOL&fiche-media=00000000403>.

• Annexe N°VI : Filmographie de Marcel PAGNOL

Marius, 1931

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Alexander Korda

Interprètes principaux: Raimu, Pierre Fresnay, Orane Demazis...

Fanny, 1932

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marc Allégret

Interprètes principaux: Raimu, Pierre Fresnay, Fernand Charpin...

Topaze (1ère version), 1932

Scénario et dialogues : Léopold Marchand d'après la pièce de Marcel Pagnol

Réalisation : Louis Gasnier

Interprètes principaux: Louis Jouvet, Marcel Vallée, Simone Héliard...

Direct au coeur, 1932

Scénario et dialogues : d'après la pièce de Marcel Pagnol et Paul Nivoix

Réalisation : Roger Lion, avec la participation d'Arnaudy

Interprètes principaux: Antoine Arnaudy, Jacques Maury, Gustave Libeau...

L'Agonie des aigles, 1933

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Emile Augier

Réalisation : Roger Richebé

Interprètes principaux: Pierre Renoir, Jean Debucourt, Annie Ducaux...

Le Gendre de monsieur Poirier, 1933

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Emile Augier

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Léon Bernard, Annie Ducaux, Jean Debucourt...

Jofroi, 1933

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol, d'après la nouvelle de Jean Giono

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Vincent Scotto, Annie Toinon, Henri Poupon...

L'Article 330, 1934

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce de Georges Courteline

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Robert Le Vigan, Jean d'Yd, Henri Darbrey...

Tartarin de Tarascon, 1934

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet

Réalisation : Raymond Bernard

Interprètes principaux: Raimu, Fernand Charpin, Saint-Granier...

Angèle, 1934

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Orane Demazis, Henri Poupon, Annie Toinon...

Le Premier Amour, 1934

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Merlusse, 1935

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Henri Poupon, André Pollack, Thomeray...

Cigalon, 1935

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Antoine Arnaudy, Henri Poupon, Madame Chabert...

Topaze (2ième version), 1936

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Antoine Arnaudy, Délia Col, Léon Brouzet...

César, 1936

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Raimu, Pierre Fresnay, Orane Demazis...

Regain, 1937

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Orane Demazis, Fernandel, Gabriel Gabrio...

Le Schpountz, 1938

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Fernandel, Orane Demazis, Fernand Charpin...

La femme du boulanger, 1938

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Jean Giono

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Raimu, Ginette Leclerc, Charles Moulin...

Monsieur Brotonneau, 1939

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après de Flers et Caillavet

Réalisation : Alexandre Esway

Interprètes principaux: Raimu, Marguerite Pierry, Josette Day...

La fille du puisatier, 1940

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Raimu, Josette Day, Fernandel...

La prière aux Etoiles (film inachevé), 1941

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Pierre Blanchar, Josette Day, Julien Carette...

Arlette et l'Amour, 1943

Scénario et dialogues : Félix Gandera d'après sa pièce

Réalisation : Robert Vernay supervisé par Marcel Pagnol

Interprètes principaux: André Luguet, Josette Day, Andrée de Chauveron...

Naïs, 1945

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Emile Zola

Réalisation : Raymond Leboursier supervisé par Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Fernandel, Jacqueline Bouvier, Henri Poupon...

La Belle Meunière, 1948

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après les lieder de Franz Schubert

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Tino Rossi, Jacqueline Pagnol, Raoul Marco...

Le Rosier de Madame Husson, 1950

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Maupassant

Réalisation : Jean Boyer

Interprètes principaux: Bourvil, Pauline Carton, Jacqueline Pagnol...

Topaze (3ième version), 1950

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Fernandel, Marcel Vallée, Jacqueline Pagnol...

Manon des sources (1ère partie), 1952

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Jacqueline Pagnol, Raymond Pellegrin, Rellys...

Ugolin (2ième partie), 1952

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Jacqueline Pagnol, Raymond Pellegrin, Rellys...

Carnaval, 1953

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Emile Mazaud

Réalisation : Henri Verneuil

Interprètes principaux: Fernandel, Jacqueline Pagnol, Mireille Perrey...

Les Lettres de mon moulin : L'elixir du père Gaucher, 1954

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Rellys, Robert Vattier, Christian Lude...

Les Lettres de mon moulin : Le secret de Maître Cornille, 1954

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Edouard Delmont, Pierrette Bruno, Roger Cruzet...

Les Lettres de mon moulin : Les trois messes basses, 1954

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Henri Vilbert, Marcel Daxely, René Sarvil...

La Terreur des dames, 1956

Scénario et dialogues : René Barjavel, Raymond Castans, d'après une nouvelle de Guy de Maupassant

Réalisation : Jean Boyer

Interprètes principaux: Noël Noël, Jacqueline Gauthier, Suzette Maïs...

La Dame aux Camélias (téléfilm), 1962

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après la pièce d'Alexandre Dumas fils

Réalisation : François Gir

Interprètes principaux: Gérard Barray, Christian Lude, Gilbert Baladou...

Les Lettres de mon moulin : Le curé de Cucugnan, 1967

Scénario et dialogues : Marcel Pagnol d'après Alphonse Daudet

Réalisation : Marcel Pagnol

Interprètes principaux: Fernand Sardou, Jean Panisse, Roger Cruzet...

Ulysse chez les Phéaciens, (en collaboration avec Arno Charles Brun). Pièce en vers, inédite à la scène.Catule, Drame en vers, inédit à la scène.Tonton, ou Joseph veut rester pur, (en collaboration avec Paul Nivoix). Vaudeville sous le pseudonyme de Castro.

Marseille, théâtre des variétés, le 30 août 1923.

Un direct au cœur, (en collaboration avec Paul Nivoix). Comédie. Lille, théâtre de l'Alhambra, mars 1926.

- Les Marchands de gloire, (en collaboration avec Paul Nivoix). Comédie satirique en cinq actes.
Paris, théâtre de la Madeleine, 15 avril 1925.
- Jazz, (premier titre : Phaéton). La Petite Illustration, avril 1927 Comédie satirique en quatre actes.
Monte Carlo, Grand Théâtre, 9 décembre 1926.
Paris, théâtre des Arts, 21 décembre 1926.
- Topaze, Comédie satirique en quatre actes.
Paris, théâtre des Variétés, 9 octobre 1926.
- Marius, Comédie en trois actes et six tableaux.
Paris, Théâtre de Paris, 9 mars 1929.
- Fanny, Comédie en trois actes et quatre tableaux.
Paris, Théâtre de Paris, 5 décembre 1931.
- César, (version pour la scène). Comédie en trois actes
adaptée du film. théâtre des Variétés, 1946.
- Judas, Tragédie en cinq actes.
Paris, Théâtre de Paris, 6 octobre 1955.
- Fabien, Comédie en quatre actes.
Paris, théâtre des Bouffes Parisiens, 28 septembre 1956.
- La femme du boulanger, (version pour la scène). Comédie en quatre actes adaptée du film.
Théâtre Mogador, 12 septembre 1985.

• Annexe N° VII : La bibliographie de Marcel PAGNOL

Ont été regroupés sous cette rubrique tous les textes en prose de Marcel Pagnol, à l'exception de ceux qui sont classés dans le chapitre "essayiste". On y retrouvera donc, prioritairement, les romans, mais aussi quelques nouvelles et les "Sermons de Marcel Pagnol" amicalement tirés de son œuvre et rassemblés par son ami le Révérend Père Norbert Calmels.

- La Petite Fille aux yeux sombres, roman. Fortunio, 1921. Julliard, 1984, suivi des Secrets de Dieu, nouvelle. Préface de René Pagnol.
- Pirouettes, roman. Fasquelle, 1932. Première version publiée dans Fortunio sous le titre "Le Mariage de Peluque".
- La Gloire de mon père, ("Souvenirs d'enfance", I).
Monte-Carlo, Pastorelly, 1957.
- Le Château de ma mère, ("Souvenirs d'enfance", II).
Monte-Carlo, Pastorelly, 1957.
- Le Temps des secrets, ("Souvenirs d'enfance", III).
Monte-Carlo, Pastorelly, 1959.
- Jean de Florette, Premier tome de "L'EAU DES COLLINES".
- Manon des sources, roman. Monte-Carlo, Pastorelly, 1962.
Paris, Éditions de Provence, 1963.
- L'Infâme Truc et autres nouvelles., Julliard, 1984.
- Les Sermons de Marcel Pagnol, rassemblés par le R.P Norbert Calmels. Robert Morel, 1968.
- Le Temps de Amours, ("Souvenirs d'Enfance", IV). Julliard, 1977. Postface de Bernard de Fallois.

• **Annexe N° VIII : Filmographie du réalisateur Yves ROBERT**

https://www.cnc.fr/cinema/actualites/yves-robert-le-cinema-sur-tous-les-fronts_1227783

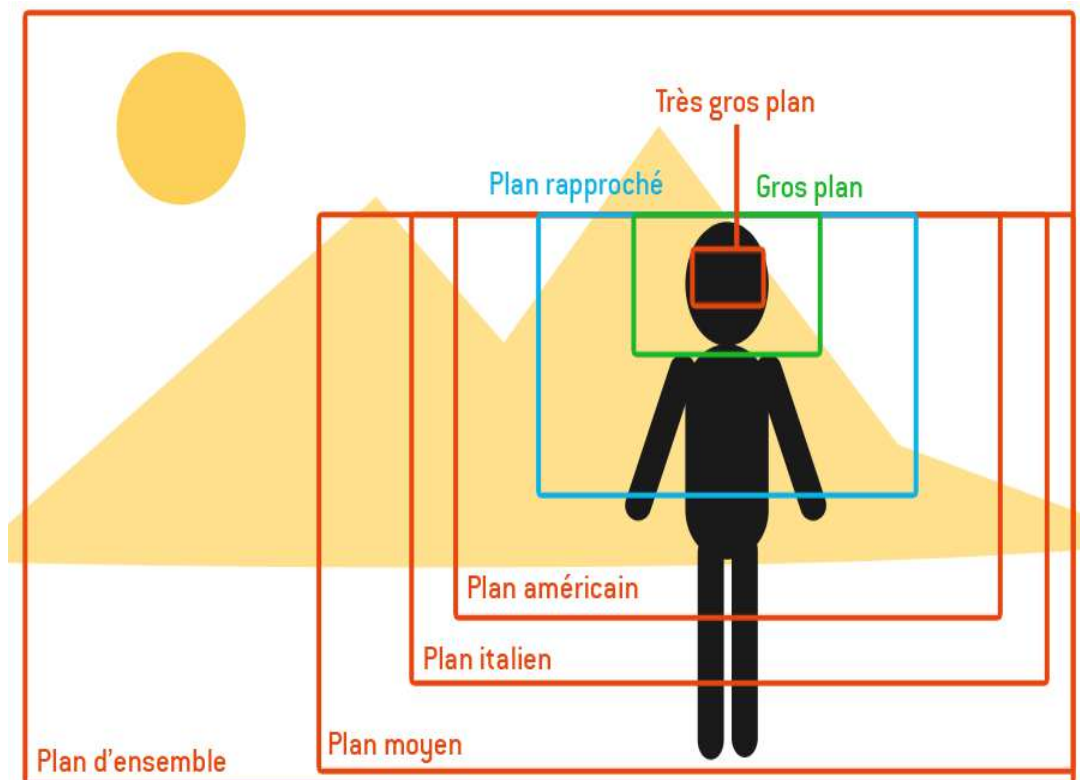
Interprétations

Lg	An	Titre
1	1948	LES DIEUX DU DIMANCHE
2	1950	LE TAMPON DU CAPISTON
3	1950	TROIS TÉLÉGRAMMES
4	1950	JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES
5	1950	LA ROSE ROUGE
6	1950	BIBI FRICOTIN
7	1951	DEUX SOUS DE VIOLETTES
8	1952	SUIVEZ CET HOMME
9	1953	VIRGILE
10	1954	ESCALIER DE SERVICE [Sk."Les Delecluze"]
11	1955	LES GRANDES MANOEUVRES
12	1955	LES MAUVAISES RENCONTRES
13	1955	FUTURES VEDETTES
14	1956	LA TERREUR DES DAMES / CE COCHON DE MORIN
15	1956	LES TRUANDS
16	1956	FOLIES-BERGÈRE / UN SOIR AU MUSIC-HALL
17	1957	LES FEMMES SONT MARRANTES
18	1958	NINA
19	1958	LE PETIT PROF
20	1959	LA JUMENT VERTE
21	1960	LA FRANÇAISE ET L'AMOUR [Sk."Le Mariage"]
22	1960	LA BRUNE QUE VOILÀ
23	1960	LA MORT DE BELLE
24	1961	LES FIANCÉS DU PONT MACDONALD Ou (MÉFIEZ-VOUS DES LUNETTES NOIRES) d'Agnès Varda (Court Métrage Intégré Au Long Métrage "Cléo De 5 À 7")
25	1965	LA COMMUNALE
26	1966	LE ROI DE COEUR
27	1966	UN IDIOT À PARIS
28	1967	LE MOIS LE PLUS BEAU
29	1969	LE PISTONNE
30	1970	LE VOYOU
31	1970	LE DISTRAIT

32	1970	LE CRI DU CORMORAN LE SOIR AU-DESSUS DES JONQUES
33	1971	LE CINÉMA DE PAPA
34	1971	LES MALHEURS D'ALFRED
35	1971	LA GRANDE PAULETTE Sorti En 1974
36	1971	LE VIAGER
37	1971	ABSENCES REPETEES
38	1972	CHERE LOUISE
39	1972	L'AVENTURE, C'EST L'AVENTURE
40	1972	LA RAISON DU PLUS FOU
41	1975	SECTION SPÉCIALE
42	1975	TROP C'EST TROP
43	1976	LE JUGE ET L'ASSASSIN
44	1976	LE PETIT MARCEL
45	1978	LE ROSE ET LE BLANC
46	1978	ILS SONT GRANDS CES PETITS
47	1979	EEN VROUM TUSSEN HOND EN WOLF (Femme Entre Chien Et Loup)
48	1980	UN MAUVAIS FILS
49	1983	VIVE LA SOCIALE!
50	1983	GARCON!
51	1985	BILLY ZE KICK
52	1986	LE DÉBUTANT
53	1988	CHER FRANGIN
54	1989	LE CRIME D'ANTOINE
55	1992	LA CRISE
56	1996	SORTEZ DES RANGS [Apparition]
57	1995	LE NEZ AU VENT
58	1998	DISPARUS
Réalisations		
Lg	An	Titre
59	1953	LES HOMMES NE PENSENT QU'A ÇA [+Apparition]
60	1957	NI VU, NI CONNU [+Apparition]
61	1959	SIGNE ARSENE LUPIN [+Apparition]
62	1960	LA FAMILLE FENOULLARD [+Apparition]
63	1961	LA GUERRE DES BOUTONS
64	1963	BÉBERT ET L'OMNIBUS
65	1964	LES COPAINS
66	1965	MONNAIE DE SINGE
67	1967	ALEXANDRE LE BIENHEUREUX
68	1969	CLERAMBARD [+Apparition]

69	1972	LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE [+Apparition]
70	1973	SALUT L'ARTISTE [+Apparition]
71	1974	LE RETOUR DU GRAND BLOND [+Apparition]
72	1976	UN ELEPHANT CA TROMPE ENORMEMENT
73	1977	NOUS IRONS TOUS AU PARADIS
74	1979	COURAGE FUYONS
75	1984	LE JUMEAU [+Apparition]
76	1990	LA GLOIRE DE MON PERE [+Apparition]
77	1990	LE CHÂTEAU DE MA MERE
78	1991	LE BAL DES CASSE-PIEDS
79	1993	MONTPARNASSE, PONDICHERY [+Interprétation]

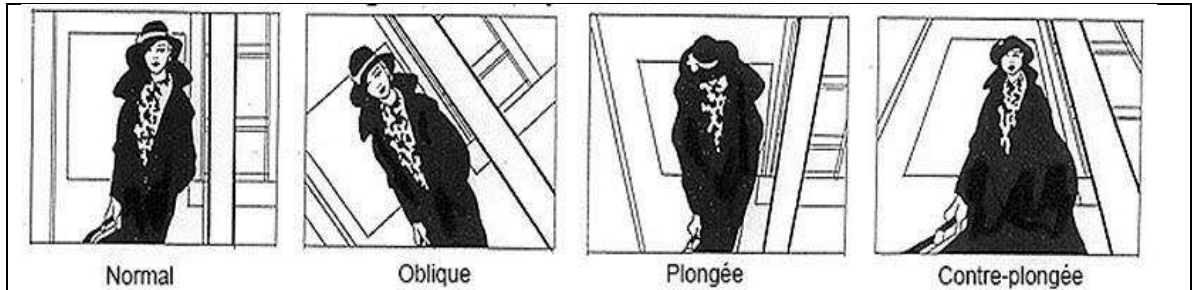
• **Annexe N°IX : dessin résume les différents types de plan**



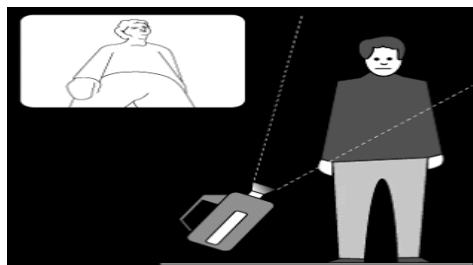
En ligne sur ce lien :

<https://thecuriosity.fr/2021/05/17/la-mise-en-scene-au-cinema-premier-volet/>

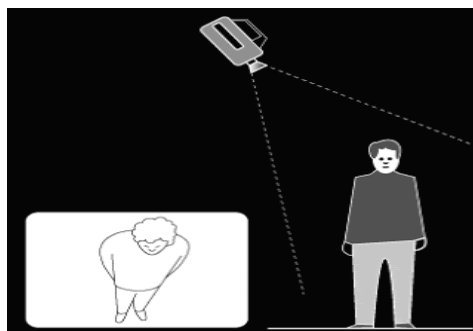
- **Annexe N°X : Axes de prise de vue**



En contre-plongée: caméra dirigée vers le haut. Autrement dit, on place la caméra en dessous du sujet à filmer. Elle rend un personnage plus imposant ou dramatise une scène.



En plongée: caméra dirigée vers le bas. Autrement dit, on place la caméra au-dessus du sujet à



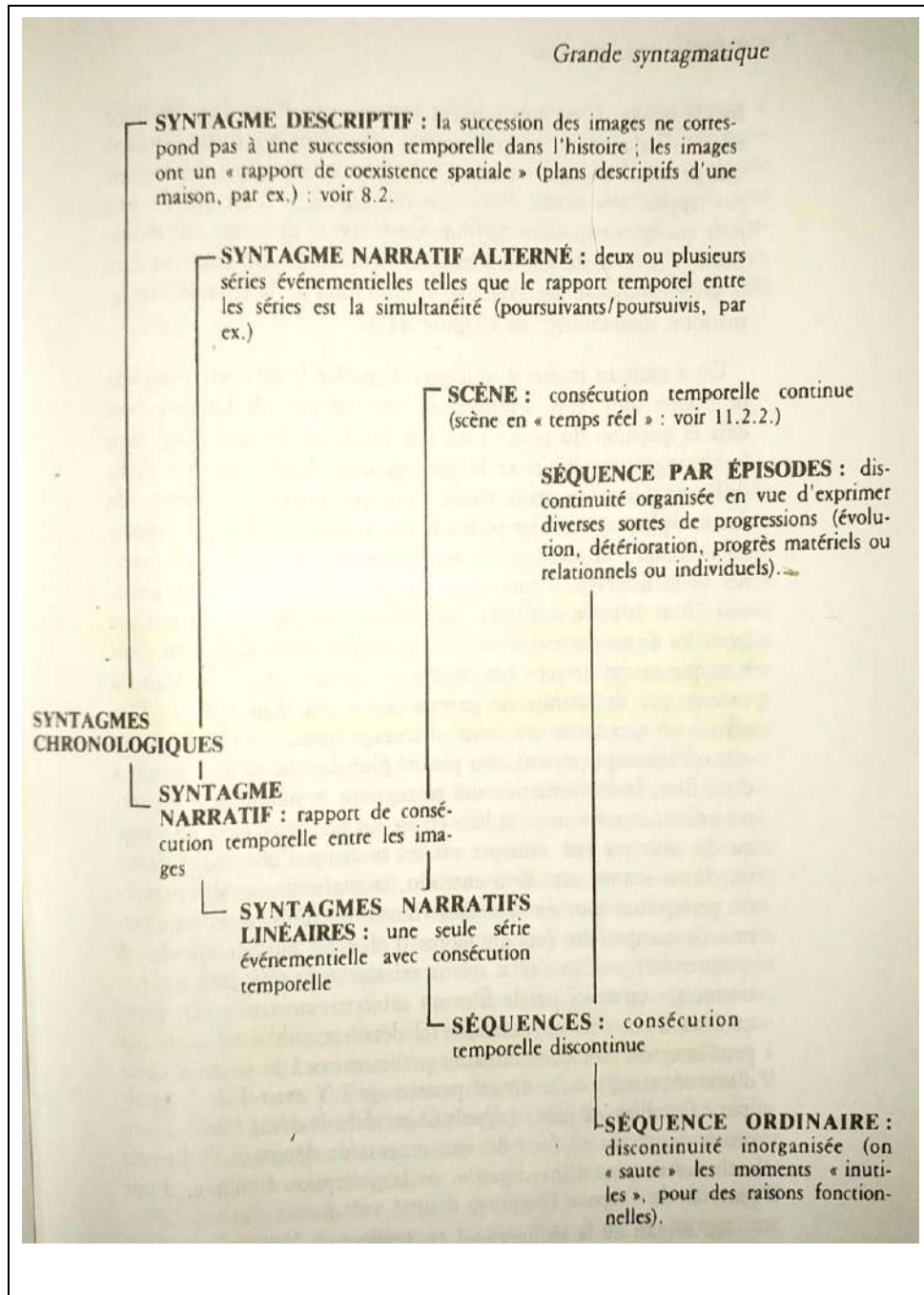
filmer. Elle permet de souligner la fragilité d'un personnage, de créer une tension ou d'amplifier la grandeur d'un lieu.

Zoom: Effet obtenu mécaniquement par l'objectif d'un appareil photo ou d'une caméra. Il permet de se rapprocher ou de s'éloigner d'un sujet sans déplacer la caméra.

En ligne <https://www.commentfaireunfilm.com/le-montage-grammaire/>

• **Annexe N°XI : Schéma des grandes syntagmatiques**

Référence : Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Ed : Armand Colin Cinéma, Liège, Belgique, 2005.p 39.



Tables des matières



Dédicace	
Remercîments	
Épigraphe	
Sommaire	6
Introduction	8

Premier chapitre
**L'Adaptation cinématographique,
 théories et généralités**

15

I.	Le cinématographe : naissance d'un art universel	17
I.1.	Le cinématographe : entre sens littéral et littéraire	17
I.2.	Le cinématographe : de l'invention d'appareillage vers la création artistique	19
II.	L'adaptation cinématographique : entre conceptualisation et signification	27
II.1.	L'adaptation : une signification multiple	28
II.2.	L'adaptation cinématographique et la problématique de la traduction terminologique en arabe	30
III.	Les types de l'adaptation cinématographique	34

Deuxième chapitre
**L'Autobiographie romanesque de Marcel Pagnol,
 première présence de *La Gloire de Mon Père***

40

I.	Marcel PAGNOL : l'Académiste français à multi talents	42
I.1.	Marcel PAGNOL : naissance d'un écrivain	42
I.2.	Marcel PAGNOL : un savoureux du septième art	45
II.	<i>La Gloire de Mon père</i> , le regard du texte dans son ensemble	49
II.1.	<i>La Gloire de Mon père</i> , une description textuelle	50
II.2.	Résumé de <i>La Gloire de mon Père</i>	56

III.	Un genre textuel à résonance autobiographique	60
III.I.	L'autobiographie comme genre.....	61
III.2.	Le pacte autobiographique	68
IV.	Le pacte autobiographique pagnolien.....	71
IV.I.	L'intitulé en faveur du genre autobiographique.....	72
IV.2.	L'ajustement thématique à l'égard du genre	79
a.	Association significative entre les thèmes d'enfance, nature et amour.....	82
b.	La piété filiale comme thématique générique	100
IV.3.	L'auteur narrateur –personnage et le « je » pagnolien.....	102
a.	La notion du narrateur.....	103
b.	Le « je » pagnolien.....	105

Troisième Chapitre

Vers le biopic cinématographique d'Yves ROBERT,
seconde présence de *La Gloire de Mon Père*

112

I.	Yves Robert, et le rêve de l'adoption de l'adaptation de <i>La Gloire De Mon Père</i>	114
I.I.	Yves robert : l'homme cinématographique.....	115
I.2.	Yves ROBERT et <i>La Gloire De Mon Père</i> : de l'adoption à l'adaptation	118
a.	L'acquisition des droits d'auteur du roman de <i>La Gloire De Mon Père</i>	120
b.	Du roman au film : le maillon du Scénario de <i>La Gloire De Mon Père</i>	123
II.	<i>La Gloire de Mon père, la renaissance filmique</i>	131
II.I.	<i>La Gloire de Mon père</i> en DVD vidéo : description du support filmique.....	140
II.2.	<i>La Gloire de Mon père</i> , en visualisation ou la spectature du film	150
III.	Du texte au film, les prémisses de la fidélité dans l'adaptation d'Yves ROBERT.....	155
III.I.	L'intitulé éponyme et le souci de fidélité	155
III.2.	la thématique et son écho dans l'adaptation cinématographique.....	165
a.	La spectature des thèmes de : la nature, l'enfance et l'amour.....	166
b.	Le bonheur pagnolien véhiculé par YVES ROBERT.....	201

IV. l'adaptation cinématographique d'Yves ROBERT et la question du genre	205
IV.1. Le biopic ou le film biographique, aperçu du genre	205
IV.2. <i>La Gloire De Mon Père</i> , le film biopic	208

Quatrième Chapitre
**Du texte au film, l'apparence
des rapports narratologiques**

212

I. La structure narrative du roman et du film	214
I.1. L'agencement narratif de l'autobiographie	214
I.2. L'agencement narratif du biopic	221
I.3. Comparaison du dispositif narratif du film au roman	236
II. Les personnages entre le roman et le film	244
II.1. les personnages principaux	247
a. Le petit Marcel (Marcel PAGNOL)	249
b. Joseph, le père de Marcel	257
c. Augustine, la mère de Marcel	265
d. Paul, le frère de Marcel	270
e. Rose, la tante de Marcel	273
f. Jules, l'oncle de Marcel	276
II.2. les personnages secondaires	281
a. Mlle Guimard,	284
b. Lili des Bellons	287
Conclusion	291
Bibliographie	298
Annexes	308
I. Portrait d'Ibn El-HAYTHAM	309
II. Portrait du Frères LUMIÈRE	311
III. Joseph PLATEAU et son invention du cinématographe..	312
IV. Liste des figures et schéma insérés	313
V. Transcription de l'interview	314
VI. Filmographie de Marcel PAGNOL	315
VII. Bibliographie de Marcel PAGNOL	318
VIII. Filmographie du réalisateur Yves ROBERT.....	319
IX. Dessin résume les différents types de plan	321
X. Axes de prise de vue	322

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA

Faculté des Lettres et des Langues Département de Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences

Résumé

Le présent travail académique se considère parmi l'une des études doctorales s'inscrivant au croisement méthodologique de deux champs disciplinaires distincts à savoir : la littérature et le cinématographe. Ainsi cette thèse s'intitule *L'autobiographie romanesque sous le regard du cinéma, l'exemple de La Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL et son adaptation cinématographique de Yves ROBERT*. Dans cette investigation analytique, notre souci principal consiste à examiner comment se réalise le passage du corpus textuel vers son adaptation cinématographique tout en confrontant la trame thématique, et les éléments narratifs entre ces deux formes différentes. Dans cette optique, nous nous efforçons à envisager méthodologiquement un double regard analytique et comparatif pour le roman ainsi que pour le film. Enfin, nous nous intéressons à la corrélation et à la correspondance entre la narration textuelle et la représentation cinématographique à travers lesdits corpus.

Mots clés : roman - autobiographie - lecture - adaptation-film-biopic- spectature

Abstract

This academic work is deemed to be one of the PhD studies on two distinct fields: literature and cinematography. This thesis is entitled "*L'autobiographie romanesque sous le regard du cinéma, l'exemple de La Gloire de mon Père de Marcel PAGNOL et son adaptation cinématographique de Yves ROBERT*" « *The novel autobiography in the eyes of the cinema, the example of La Gloire de mon Père by Marcel PAGNOL and its film adaptation by Yves ROBERT* ». In this analysis, our main concern is to see how the transition from one to the other is achieved, to grasp and to compare the thematic framework and narrative elements between these two different forms. Therefore, our main concern is to tackle a double analytical and comparative view, for the novel on the one hand, and for the film on the other. In other words, to see if narrative goes hand in hand with representation.

Keywords : novel - autobiography - reading - adaptation-film-biopic – spectating

ملخص :

يعتبر هذا العمل الموسوم بـ "السيرة الذاتية الروائية من منظور سينمائي". انتصار ابي" للكاتب بانويل و نسخته المكيفة سينمائيا نموذجا "إحدى دراسات الدكتوراه التي تقع عند تقاطع طرق كل من دراسات الأدب و نظيرتها السينمائية. تقوم هذه الأطروحة على دراسة مقارنة بين كل من الرواية الأصلية و نسختها المكيفة سينمائيا على مستوى كل من المضمون و الشكل بالاعتماد على عدة مقاربات على نحو علم العنونة و الموضوعاتية و كذلك السرديات. ينصب اهتمامنا في هذه الدراسة على توضيح العلاقة القائمة بين سرد النص مدونة بحثنا وتجسيده سينمائيا .

الكلمات الدلالية: الرواية - سيرة ذاتية- القراءة - التكيف- الفيلم - المشاهدة.

2021/2022

