

Spring 2015

La trilogie marseillaise de Marcel Pagnol: représentations de la culture marseillaise et de l'identité régionale

Bridget E. Maguire

Trinity College, bridget.maguire@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses>

Recommended Citation

Maguire, Bridget E., "La trilogie marseillaise de Marcel Pagnol: représentations de la culture marseillaise et de l'identité régionale".
Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2015.
Trinity College Digital Repository, <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses/501>

La trilogie marseillaise de Marcel Pagnol: représentations de la culture marseillaise et de l'identité régionale

By : Bridget Maguire

Advisor : Professor Karen Humphreys

Course : FREN 401

L'introduction

Vers la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, il y avait un retour à l'idée du régionalisme. Les organisations culturelles comme la Fédération Régionaliste Française (FRF) pensaient que toutes les régions de la France avaient du mal à s'identifier avec la «haute culture de Paris » (Monetmann 310). Selon ces organisations les cultures régionales s'intéressaient plus à leur propre culture celle qui était centralisée à Paris (Monetmann 309). Dans les années 1930, presque tous les partis politiques soutenaient ce point de vue ; avec l'accession du Front Populaire, la réponse à la crise économique était de créer une économie que s'appuyait sur la culture artisanale des régions (Monetmann 310). Dans son livre *La France contemporaine : L'État et la culture en France au xx^e siècle*, Philippe Poirrier écrit : « Pour la première fois, l'Etat engage, au-delà d'une simple logique mécénale, une politique théâtrale qui vise à la réappropriation populaire de la culture, » (35). Dorénavant le gouvernement s'est occupé des affaires culturelles des régions. Cependant, au lieu de diversifier le pays entier, le résultat était plutôt une fragmentation où les régions se trouvaient plus isolées (Monetmann 313). En outre, dans les années 1930, les stéréotypes de certaines régions comme Provence (ou Marseille), devenaient plus accentués et plus exagérés.

À cette époque, Marcel Pagnol a adapté sa trilogie marseillaise – *Marius* (1931), *Fanny* (1932), et *César* (1936) – pour le cinéma (mais *César* était un scénario avant d'être une pièce). La trilogie a apporté une représentation de la culture marseillaise à l'écran pour la plupart de France.

Le premier chapitre examine le climat politique et économique pendant les années 1930. Ce climat politique et économique était essentiel à la perception des Marseillais par les gens hors de Marseille parce qu'il influençait les attentes de tous les aspects de la vie de chaque région. Dans une certaine mesure, Marseille était vue comme une région distante au lieu d'une part de la France. Marseille était quelque peu isolée par sa position géographique, et sa situation sur la Méditerranée l'a rendu commode comme une ville portuaire avec des gens de plusieurs nationalités. Alors, il y avait le développement du concept de l'autre, c'est-à-dire une autre sorte de Français. L'idée de « l'autre » permettait aux gens de puiser dans les stéréotypes afin de former un avis de Marseille. Alors le chapitre analyse aussi ces stéréotypes surtout ceux qui sont reconnaissables facilement dans les films. En examinant comment la langue diffère du français « normal », nous pouvons voir si certains aspects sont exagérés. L'identification d'autres stéréotypes, à part ceux de la langue et l'accent, nous permet de voir la correspondance entre les gestes des personnages, leur rapports, et la mise-en-scène.

Le deuxième chapitre examine les films ainsi que les pièces de la trilogie et les réactions et la réception – par les Marseillais et non-Marseillais. Il explore la représentation de la culture marseillaise et pose la question si elle est juste, ou si la représentation créait une vision fautive qui correspond aux stéréotypes. Le chapitre discute de comment les techniques, la mise-en-scène, et les thèmes se rapportent aux stéréotypes. Plus important, le chapitre identifie la signification de la nostalgie. Les différences entre les films et les pièces sont en fonction du public visé.

La trilogie était, et l'est toujours, très célébrée. Cependant, la trilogie n'était pas simplement une source de divertissement. Elle avait des implications importantes parce qu'elle est une source des perceptions de Marseille pour l'Hexagone. Elle a joué un rôle dans la formation d'une identité régionale de Provence dans les années 1930.

Chapitre 1 : Le climat politique et économique dans Les Années 1930

L'atmosphère politique et économique dans les années 1930 était instable. Alors, il y avait un effort de créer un sentiment national qui unifierait le peuple. Le gouvernement essayait définir la francité pour l'Hexagone. Le gouvernement essayait de définir la francité pour l'Hexagone. Sa vision était centralisée ; alors, la vision était basée sur les stéréotypes des provinces.

Cette instabilité avait plusieurs causes. Vers la fin du dix-neuvième siècle, les gens dans le Midi commençaient à se rallier avec la politique de gauche (Brustein 360). Ce changement a eu lieu au fur et à mesure du dix-neuvième siècle. Au début du dix-neuvième siècle, cette région a construit son économie sur l'industrie du vin (Brustein 360). Cependant, en 1848, il y a eu un effondrement de cette industrie ; une infestation des phylloxera a détruit la récolte, et il y avait beaucoup de concurrence avec le vin algérien (Brustein 360). Des chercheurs comme Leo Loubere, ont suggéré que l'indifférence du gouvernement (centré dans le nord) après cet effondrement, a poussé les gens dans le Midi de s'aligner à une politique de gauche parce que ces groupes opposaient le gouvernement (Brustein 360). D'autres chercheurs comme Tony Judt ont suggéré que après l'effondrement de l'économie rurale, une histoire des pratiques commune a fait la politique de gauche attrayant (Brustein 361). Pourtant Brustein construit sur ces théories. Bien qu'il reconnaisse l'importance de l'effondrement de l'industrie du vin, il attribue le changement aux « modes of production » (366). C'est à dire, l'alliance politique est basée sur le travail, la propriété de la terre, la connexion entre la ville et la campagne, et les institutions (Brustein 366). Brustein affirme que la politique de

gauche soutenait : « ... land redistribution, 'la terre à ceux qui la travaillent', small holdings, progressive income taxation, laicization, free and obligatory education, state subsidies to farmers, social democracy, and normalization of large capital enterprises...» (377-8). Les principes économiques attiraient les gens du Midi parce qu'ils étaient vulnérables aux fluctuations de l'économie (379). Les principes sociaux attiraient les gens dans le Midi parce qu'ils étaient bien associés, et donc, n'étaient pas sous le contrôle de l'église ou des propriétaires (Brustein 379-85).

La théorie de Brustein est surtout important parce qu'elle souligne un élément social. Son argument se concentre sur les fermiers, mais l'argument s'applique à la classe ouvrière en général parce que l'argument est dénué des principes bourgeois. (De cette façon, il est applicable aux personnages de la trilogie – sauf Panisse – et donc, ces personnages deviennent plus familiers aux gens de la région.) La théorie alors fournit le contexte pour l'accession du Front Populaire.

La crise économique des années 1930 a commencé avant l'accession du Front Populaire (Poirrier 37). À la même époque, une crise d'identité nationale se développait. En 1900, un groupe culturel, la Fédération Régionaliste Française a insisté sur culture se basée sur le régionalisme ; cette Fédération pensait que chaque région ne pouvait pas s'identifier avec la « haute culture » de Paris (Monetmann 310). La Fédération Régionaliste Française voulait que chaque région développe ses coutumes uniques ; le mouvement à Paris était « ...uniforme artistic, literary, and linguistic...» et cela rendait la France vide de la culture provinciale (Monetmann 309). Cependant, le régionalisme était traditionnellement associé avec la politique de droite ; alors, le climat politique et économique n'était pas en accord avec cette

vision (Monetmann 310). En vue de centre parisien et son accent sur la modernisation, et des pays comme L'Allemagne et Les États Unis, le gouvernement de la France cherchait des moyens de distinguer la France (Monetmann 308). Dans les années 1930, la politique de gauche a valorisé aussi une culture distincte fondée sur le régionalisme (Monetmann 310). Au moment de l'Exposition universelle de 1937, le Front Populaire était au pouvoir (Poirrier 35). Le Front Populaire dirigeait les Beaux-Arts intervenir dans les affaires culturels (Poirrier 31). Un de la plus important raisons pour cette décision était créer la solidarité : « La réintégration de l'héritage nationale – mais aussi des identités locales – par le parti communiste ne peut que renforcer la conviction des socialistes. Le thème de la 'défense de la culture' permet un large consensus... » (Poirrier 31). Ainsi, la promotion de la culture était nécessaire recueillir l'allégeance politique. La Front Populaire avait besoin de plaire au peuple. La représentative Joanny Berlioz, « un membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts...membre du Comité central du PCF et député de la Seine » (Poirrier 32), a proclamé:

Les masses profondes de la population française se sont prononcées pour le pain, la paix, et la liberté. Le pain de l'esprit est aussi une de leurs revendications fondamentales. Il faut cesser de regarder l'art comme un domaine réservé aux classes les plus aisées, aux spécialistes et aux snobs qui le déshonorent. L'art doit se rapprocher du peuple... (qtd. dans Poirrier 32).

Le Front Populaire a créé aussi la position de ministère de la vie culturelle (Poirrier 32) ; un des buts de cette position était de créer «L'Expression nationale » (Poirrier 34). Cette concentration sur la culture aboutirait à l'Exposition universelle. Le but

de l'Exposition universelle en 1937 a dépeint la France comme un pays avec une culture artisanale - ou un pays unique grâce à beaucoup de régions originales (Monetmann 308). Alors, il y avait un grand effort pour engager la classe ouvrière et les gens des provinces. Il y avait aussi un effort d'améliorer l'économie des provinces ; les centres régionaux à l'Exposition promouvait le tourisme et les artisans (Monetmann 312). La France voulait montrer la qualité de la production artisanale au lieu de l'efficacité de la production industrielle (Monetmann 314).

Néanmoins, les organisateurs de l'Exposition et les chefs politiques des provinces avaient des visions différentes (Monetmann 323). La commission était stricte – elle avait une vision de chaque province, et la voyait soit comme moderne soit artisanale (Monetmann 323). Alors, les chefs politiques des provinces semblaient de ne pas pouvoir décider comment leur région serait représentée (Monetmann 324-5). La commission pensait que les provinces avaient une économie composée des ouvriers, et les chefs politiques des provinces croyaient que leurs économies reflétaient les industries traditionnelles ainsi que les industries modernes (Monetmann 327). L'idée était créer une culture française distincte par les aspects unique de chaque province. Cette idée pourtant ne permettait pas chaque province d'avoir d'identités multiples.

Simultanément, la présence de la xénophobie était forte (Céline). Puisque Marseille était une ville portuaire sur la Méditerranée, elle attirait des gens dans le monde entier (Céline). Aujourd'hui cette diversité a souvent une connotation positive, mais à l'époque avant la deuxième guerre mondiale, les gens pensaient que cette diversité était l'origine du crime et de la prostitution (Céline). Donc, la

diversité dans Marseille avait une connotation négative en général (Céline). Dans son guide, *Marseille, porte de sud*, Albert Londres affirme : « Marseille est, en effet, le front de la grande guerre internationale de l'opium... » (44). Ainsi, Londres décrit Marseille comme une ville anarchique. Dans le même guide, il évoque un dédain pour la présence des immigrés parce qu'ils infiltraient les institutions culturelles comme l'église, les journaux, et la Place Gelu, où on se trouvait la statue de Victor Gelu (Londres). Victor Gelu était un écrivain marseillais qui écrivait sur la vie quotidienne et le peuple de Marseille (Dell'Umbria 341). Selon de Dell'Umbria, cette connexion fait Gelu un « véritablement homme public de Marseille » (342). Apparemment, pour Londres, Gelu était un symbole de la France, dans le sens qu'il représentait les Marseillais. Cependant, Londres ne considérait pas les immigrés d'être marseillais. Alors, la composition cosmopolite de Marseille ne s'accordait pas avec la création d'une identité française (selon le gouvernement), ce qui a facilité la rupture entre Marseille et Paris.

Une différence claire entre les Marseillais et les Parisiens est l'élément linguistique qui distingue l'accent marseillais et l'influence de la langue provençale. Dans son article « Le français régional : La variation diatopique du français de France », Jean-Baptiste Martin affirme que :

Le français régional devrait être défini par rapport au français commun. Comme celui-ci n'est pas connu, c'est le parler des locuteurs cultivés de la région parisienne qui a été établi comme référence. Ce choix, effectué dans une optique sociolinguistique normative, pose cependant un problème important, car il assimile la notion d'usage général à celle de 'bon usage'. Il

sous-entend aussi l'absence de traits régionaux dans le français de la région parisienne, ce qui est discutable... (57).

Quand l'accent parisien a été choisi comme norme, les accents et les dialectes des provinces devenaient inférieurs. Cela explique aussi pourquoi les parisiens avaient du mal à comprendre les personnages de Pagnol. Ils percevaient l'accent provençal comme déviant.

Au dix-huitième siècle, le langage français commençait à remplacer le langage original de Marseille, et alors, un accent s'est formé (Gasquet-Cyrus). La région était déjà perçue comme un endroit arriéré par les bourgeois, et l'accent semblait le souligner. Pourtant l'influence de la langue originale restait dans Marseille (Gasquet-Cyrus). Dans les années 1930, il y avait un effort de représenter l'accent marseillais dans les œuvres dans les arts et la littérature (Gasquet-Cyrus). Dans son article, « Peut-on écrire l'accent marseillais ? » le chercheur Médéric Gasquet-Cyrus affirme : «...puis les opérettes dites 'marseillaises' créées à Paris dans les années 1930 qui vont exhiber, de manière souvent légère et folklorique, le langage local, que l'on va trouver à l'écrit dans des livrets ou sur des affiches... ». Les gens avaient alors une vision du peuple marseillais (légère et folklorique) qu'ils attendaient. Gasquet-Cyrus attribue la trilogie marseillaise de Pagnol à ce besoin. Mais certains critiques pensent que la trilogie manque beaucoup de provincialismes (Gasquet-Cyrus). Gasquet-Cyrus cite l'affirmation de C. Rostaing – qui a écrit l'article «Le français de Marseille dans la trilogie » pour *Le Français Moderne* (1942) – que le Marseille de Pagnol ignore les « provincialismes ». D'autres encore pensent que Pagnol représente l'accent très bien. Dans, son article «Les Marseillais de

Marcel Pagnol », Charles E. Koëlla affirme que Pagnol représente « ... leur accent, leur parler savoureux, leurs galéjades, leurs menteries, leurs vantardises, leurs sautes d'humeur, leurs grands gestes et leurs roulement d'yeux, » (308). L'analyse de Gasquet-Cyrus tombe entre le deux. Il trouve que Pagnol a pris une approche savante ; il affirme :

Pagnol représente à lui seul plus de 10 % du corpus de citations littéraires, ce qui prouve bien qu'il a utilisé une palette langagière assez large... la syntaxe des personnages demeure très académique, et Pagnol s'est risqué à très peu de bricolages orthographiques associés à une prononciation...

Cela très important parce que pour les Marseillais, le langage parlé est comme le langage écrit (« Le Dictionnaire Marseillais : La Langue Massaliote De A à Z (ou Presque...). »). Le langage parlé peut être très exclusif – soit l'étranger est attiré par le langage (mais ne peut pas obtenir accès) ou est perdu (« Le Dictionnaire Marseillais : La Langue Massaliote De A à Z (ou Presque...). »). Donc, le langage est essentiel pour identité marseillaise.

Il faut reconnaître les différences dans la prononciation entre le français standard et le français méridional (Marseille est dans le sud-est de France). Il y a moins de différences de timbre entre les voyelles moyennes – « semi-ouvert et semi-fermé » (Woehrling et Boula de Mareüil 93). Le français méridional souligne les voyelles nasales et le suit par un consonant très nasal (Woehrling et Boula de Mareüil 93). Souvent le « e muet » est prononcé pour distinguer le genre féminin (Coquillon 106). L'accent peut sembler mélodique parce que souvent les dernières syllabes sont sur le même ton, ou la dernière syllabe est tardive (Coquillon 106). Il

est important noter que les anciennes générations gardent l'étendue tonale plus des jeunes (Coquillon 111).

À part l'accent, la ville de Marseille elle-même porte une image stéréotypée. Avant que le Tunnel de la Nerthe ait été construit en 1848, il y avait seulement deux chemins qui menaient à Marseille – on pourrait faire l'ascension des montagnes, ou on pourrait entrer par le Vieux-Port (Céline). Alors, Marseille était plutôt isolé. L'image de Marseille était un paysage avec les montagnes de la Midi et un climat aride (Céline). Ces points de vues ne permettaient une vue de la ville (Céline). En conséquence il y a un contraste profond entre la perception des Français de Paris et Marseille – les gens voyaient Paris comme moderne, et ils voyaient Marseille comme une petite tache dans un paysage dur, dénué d'architecture (sauf la cathédral soulignée par Pagnol) et le patrimoine culturel (Céline).

Cette vision folklorique et étrangère formait l'image de l'homme marseillais. Souvent les hommes de Marseille sont associés avec « épicurien provençal » ; ainsi qu'ils manquent « la raison, l'intelligence, et la vertu » des hommes du Nord (Céline). D'autres stéréotypes sont : ils ne possèdent pas de poitese ; ils n'aiment pas les divertissements intellectuels ; et ils sont vifs, animés, et francs (Céline). Cependant, les Marseillais commençaient à adopter ces stéréotypes, et leur culture devenait sélective (Céline). Alors la vision de la culture marseillaise devenait définie.

Chapitre 2 : La perception culturelle à cause de la trilogie

Dans la trilogie marseillaise de Pagnol, il est évident qu'il y a une tentative d'évoquer une culture marseillaise. Il est important de se demander si l'interprétation de cette culture renforce les stéréotypes marseillais, perpétuant une marque d'infamie, ou si l'interprétation est juste, créant la solidarité parmi les gens de Marseille. Les films de Pagnol sont souvent appelés «Théâtre Filmé », un terme que beaucoup de critiques de cinéma considèrent négatif, mais Pagnol l'adopte volontiers (Michalcyzk 40). Les critiques aux années 1930 disaient que le « Théâtre Filmé » manquaient la créativité, était limité à la scène, et appuyait trop sur le dialogue, et pour cette raison les scènes semblaient stagnantes (Michalcyzk 40). Pour Pagnol, l'attention à comment les répliques résonnent était très importante (Michalcyk 49). Alors, le résultat est la localisation, la couleur locale, et la mise-en-scène. C'est-à-dire qu'il y a peu de variation dans le décor et les gens avec rôles parlants. La plupart de la ville de Marseille et la plupart des marseillais sont absent dans la trilogie. Notre vue de Marseille est confinée au monde marseillais selon Pagnol. Leur propre voix (des Marseillais) n'est pas entendue.

Le Théâtre Filmé apparaissait aux années 1930 avec l'introduction de son au cinéma ; donc dans les films il y a beaucoup d'intérêt dans la langue (Temple, Witt 141). Temple et Witt affirment que la discrimination entre les accents, particulièrement l'accent parisien et l'accent de sud, devient des éléments de base des films dans les années 1930 (Temple, Witt 141). Ce qui est encore important au genre est comment les acteurs parlent – l'intonation et les gestes (Temple, Witt 142, 146). La caméra devient souvent le spectateur, et alors la focalisation de l'action

devient la mise et les interactions entre personnages (Temple, Witt 146). La langue est aussi importante pour la mise-en-scène et les gestes qui deviennent des éléments importantes dans le rapport entre les spectateurs et les personnages, dans les films de Pagnol, l'attention à l'accent est essentiel. Le critique du cinéma André Bazin affirme que : « The accent is the true substance of their [les personnages de Pagnol] language, and is consequently at the heart of its realism » (205). Alors, dans la trilogie, la particularité de l'accent marseillais devient un indicateur de ce qui est marseillais et de ce qui ne l'est pas. Le résultat de cette distinction est de faire le spectateur reconnaître immédiatement que la scène est à Marseille.

La structure de la trilogie est très élémentaire pour que l'intrigue soit aussi facilement reconnaissable. Les films suivent un format mélodramatique (Vincendeau 12). C'est-à-dire les personnages sont prévisibles et dramatiques. Les thèmes sont aussi clichés (Vincendeau 9). Le spectateur peut comprendre l'intrigue, et le centre de l'action devient Marseille et les Marseillais. Pagnol dépeint aussi le monde marseillais comme simple. Les films sont dénués de rebondissements. Cette simplicité combinée à la tonalité mélodique et les cadres limités, fait de Marseille chez Pagnol un endroit où les ennuis du monde n'existent pas (Temple, Witt 158). En fait, les problèmes du monde ne sont pas évidents dans les films. Par exemple, vers la fin de la pièce *Marius* (qui est la pièce la plus différente que son adaptation cinématique), César indique qu'il doit assister à « La réunion du Syndicat des débitants de boissons » pour manifester, et M. Brun lui demande pourquoi il doit manifester. César répond : « Ça, je ne saurais pas vous le dire. Mais enfin, tous les ans, nous protestons, et il faut absolument que j'y sois, et que je proteste, » (*Marius*

acte. 3 sc.2). Cette scène est omise dans le film. Cette omission est importante parce qu'elle élimine les moyens de l'existence de la vie quotidienne. Cette réplique a trois fonctions. Tout d'abord Marseille est une ville qui a une population adhérente à la classe ouvrière, et la protestation annuelle signifie une solidarité de la classe ouvrière. Bien qu'une manifestation annuelle puisse sembler automatique, elle signifie aussi un lien commun pour les gens qui se soucient de leur travail.

L'omission de la protestation révèle une indifférence pour les problèmes des ouvriers. Deuxièmement, une protestation annuelle est une allusion à l'incertitude économique de la période. Bien qu'il ne soit pas mentionné dans le film, l'effondrement de l'industrie du vin augmentait les épreuves économiques en Provence. De plus, le conflit des classes sociales était profondément enraciné dans la région. Il y avait un sentiment chez la classe ouvrière que malgré son travail acharné, il n'aurait pas été possible d'avancer sa position socio-économique (Bowles 383). Finalement, le fait que César ne dit pas à M. Brun ce contre quoi ils protestent, souligne que M. Brun n'est pas marseillais ; il est lyonnais et ne pourrait jamais être intégré complètement à Marseille. M. Brun est aussi un vérificateur des douanes ; alors, il est bourgeois, et exclus de la communauté ouvrière. L'exclusion de M. Brun est révélatrice du développement d'une culture marseillaise sélective. Cela est perdu quand cette scène est omise ; Marseille reste plutôt tranquille et les ouvriers sont soumis aux marques d'infamies.

Ces marques d'infamies et les autres stéréotypes marseillais promulgués par la trilogie sont, en partie, à cause de fait que Pagnol a écrit la pièce *Marius* pendant

qu'il vivait à Paris. Après quatre ans à Paris, et Marseille lui manquait (Préface 11).

Dans son Préface de la pièce *Marius*, il admet :

Je ne savais pas que j'aimais Marseille, ville de marchands, de courtiers et transitaires. Le Vieux-Port me paraissait sale – et il l'était ; quant au pittoresque des Vieux Quartiers, il ne m'avait guère touché jusque-là, et le charme des petites rues encombrées de débris m'avait toujours échappé...de temps à autre je voyais dans mes rêves le peuple joyeux des pêcheurs et des poissonnières, les hommes de la douane sur les quais... (11).

Pagnol a développé une vision nostalgique et pittoresque de Marseille. On peut dire que cette vision est du point de vue des Parisiens. Cette vision a influé sur la formation des pièces et les films. Ce cela a renforcé la représentation irréaliste des Marseillais.

Pagnol a fait un grand effort pour trouver des acteurs Marseillais pour la pièce, *Marius* (les mêmes acteurs jouent les rôles dans les films). Puisque le dialogue est essentiel à la pièce (et au film), il faut que l'accent soit clair et convaincant. Alors, dans sa quête de trouver des acteurs authentiques provençaux, il est allé au théâtre, l'Alcazar. L'Alcazar était un théâtre où les pièces du sud étaient montrées. Le critique du cinéma, Charles Rostaing dit de l'Alcazar : « Tous ceux qui ont le privilège d'avoir connu Marseille avant 1914 se rappellent que les revues de l'Alcazar comportaient toujours une ou plusieurs scènes en Provençal et que ces scènes-là portaient sur le public autant sinon davantage que les autres » (qtd. dans Klotz 364). De cette manière, l'Alcazar était un théâtre bien connu à Paris pour ses représentations de la vie marseillaise. Selon Pagnol les pièces à l'Alcazar présentaient « ...une verveur de langage qui surprenaient les gens du Nord... Rien

d'obscène, cependant : un ton de bonne humeur populaire, et comme ensoleillée, faisait tout passer » (Préface 12). Alors, Pagnol cherchait les acteurs qui pouvaient parler avec un ton distinct sinon exagéré, mais pas nécessairement vrai selon la vie quotidienne.

À l'Alcazar, Pagnol a trouvé le chef d'un troupe de comédiens marseillais – Franck (Préface 12). Frank a aimé le scénario de Marius et a aidé Pagnol à trouver les acteurs et les actrices marseillais. Après que Raimu, un acteur marseillais, a accepté le rôle de César, il a aidé avec la sélection des acteurs. Les seuls acteurs qui n'étaient pas marseillais étaient Pierre Fresnay qui joue Marius et, plus tard dans *César*, André Fouché qui joue Césariot (Vincendeau 18). Fresnay a adapté l'accent marseillais tandis que Fouché ne l'a pas fait (Vincendeau 18). La différence entre l'accent parisien et l'accent marseillais est souligné parce que Fouché n'a pas changé son accent. Ce contraste entre les accents guide le spectateur de reconnaître les différences entre les Marseillais et la plupart de la France - ou Paris (i.e. la classe, l'intelligence etc.).

Les noms des personnages principaux de la trilogie – Marius, Fanny, et César, étaient très populaires en Provence dans le dix-neuvième siècle, surtout dans les familles qui protestaient contre le clergé (Dell'Umbria 705). Le père de Pagnol avait des opinions très laïques, mais ses opinions ne provoquent pas une ferveur politique dans Pagnol (Bowles 386). Cependant l'exposition de ces sentiments réfléchit la gravitation des gens du sud à une politique de gauche. Alors, la vision nostalgique de Marseille selon Pagnol était influençait par ses sentiments, et en même temps, elle gardait les opinions de la politique de gauche pendant les années 1930.

La représentation de Marseille et les gens de Marseille a été influencée immensément par le point de vue parisien. Pagnol ne reconnaissait plus le point de vue marseillais. Sa langue n'était pas naturelle. Klotz affirme que : « C'est que l'auteur [Pagnol] de *Marius* ne vise pas à faire œuvre provençale ; son vocabulaire marseillais participe simplement au cadre de son œuvre. La langue de Pagnol est le Français...» (364). C'est-à-dire les scénarios étaient des imitations parisiennes et la trilogie était écrite pour les parisiens.

Dans la trilogie la vue de Marseille pour les parisiens est très limitée. Il y a seulement quelques lieux qui sont évoqués- Le Vieux Port, le Bar de Marine, chez Honorine, et Chez Panisse ou beaucoup de l'action se déroule. Chacun de ces lieux est privé. Donc, il y a peu d'interaction avec les personnages qui ne sont pas les principaux. Dans un sens, la ville de Marseille est réduite à ces locaux. Cela permet au spectateur de concentrer sur l'accent et les gestes des personnages principaux, mais il dépouille la ville de son cosmopolitisme. Les seules indications de la présence multiculturelle de Marseille est, quoiqu'elle soit rare, est le décor de la chambre de Marius (le masque africain) et les drapeaux des autres pays sur les bateaux. Les images hors de ces endroits, par exemple, les montagnes, les bateaux, la cathédrale servent seulement comme rappels visuels que c'est Marseille.

Le manque de la tension raciale et des références au crime créent une vision nostalgique qui élimine d'une part de la vie quotidienne marseillaise. C'est évident par certaines scènes qui ont été enlevées aux films. Par exemple, dans le commencement de la pièce *Marius*, un homme arabe entre dans le Bar de la Marine (le bar de César) et essaye de vendre un tapis à Marius, mais Marius fait les insultes raciales et dit à l'homme

partir (Bowles 373). Ce conflit racial n'est pas présent dans le film *Marius*. Le conflit des classes sociales entre les Marseillais est dédramatisé dans les films, ce qui est souligné par le manque des références ouvertes à la fortune de Fanny après qu'elle épouse Panisse (Bowles 375). Bowles affirme que ces conflits ont été enlevés : «...in order to make the film palatable to the broadest possible demographic of spectators in France and internationally » (375). Cette décision fait preuve de la xénophobie des années 1930 et de l'identité nationale le gouvernement essayait de créer. L'interprétation de Marseille comme uni dans la classe sociale et dénuée d'une présence étrangère, correspond à une culture des artisans, encouragée par le Front Populaire. Cependant, l'aspect xénophobie que faisait aussi partir de la politique de droite pour son « patrimoine français culturel » (Bowles 390). Dans la même veine, la scène où Fanny va à l'église pour prier après qu'elle découvre qu'elle est enceinte, était seulement trouvée dans le film ; alors, le but était d'attirer un audience conservateur aussi.

Puisque les gens des autres pays étaient ôtes dans les films, la représentation de Marseille crée une division entre les Parisiens et les Marseillais. Les Marseillais étaient français, mais étaient ils étaient étrangères pour la plupart de la France.

L'image de Marseillais pendant cette période, avec l'aide de Pagnol, était folklorique et traditionnelle (Katinakis 140 -1). Pourtant l'image folklorique dépend souvent des stéréotypes.

La meilleure représentation stéréotypée de l'homme marseillais est César. César, est de la génération précédente, alors son accent est le plus marqué. Il est de la classe ouvrière, et n'a pas d'éducation supérieure. Il lui manque un style raffiné.

Contrairement à Mr. Brun qui porte un costume trois pièces ajustées, les vêtements de César sont larges et sa cravate est trop courte. Il représente parfois les moralités douteuses. Par exemple, il n'aime pas qu'Escartefigue soit cocu, mais il a une maîtresse et soutient Marius quand il croit qu'un autre marin est trompé par Marius. César éprouve un changement de tempérament très vite. Il peut être en colère, et puis fou de joie quelques minutes plus tard. Par exemple, après que Marius et Panisse se disputent, César défend Marius. Il a Panisse dans une prise d'étranglement un moment, et puis quand le champagne se débouche, les deux courent à la bouteille et ont un verre ensemble. Les disputes commencent avec peu de provocation, et finissent vite.

Escartefigue est une caricature des hommes marseillais (Vincendeau 15). Il est gros, souvent ivre, et paresseux (Vincendeau 15). Il est content avec son petit bateau mais il manque de l'ambition de devenir un marin. Alors, il est l'incarnation de l'art du plaisir.

Il y a une scène dans le film *Fanny* qui n'est pas dans la pièce, où César, Panisse, Escartefigue, et M. Brun jouent à la pétanque. Le jeu a lieu sur les chemins de fer. Quand un tram vient, ils n'arrêtent pas le jeu et font le tram attendre. Leur refus arrête le jeu et démontre un tempérament «nonchalant» qui était un stéréotype des gens du sud (Abadie 45). Le mépris pour le tram évoque aussi un sentiment que les marseillais étaient plutôt rétrogrades parce qu'ils ne font pas attention aux infrastructures modernes. C'est-à-dire, une vie simple était la priorité des gens marseillais.

Césariot est l'opposé. Il n'a pas d'un accent. Ses vêtements sont raffinés et sa chambre chez Panisse a des meubles modernes (Vincendeau 18). Il veut devenir un majeur, dans l'arrière ce qui monte l'ambition. Il est, dans en sens, parisien. À la fin de *César*, Césariot donne à Marius et Fanny la permission s'épouser. Cela est un indicateur de la vue de la supériorité parisienne. Traditionnellement, le père n'a pas besoin de demander à son fils biologique d'épouser la mère. Cependant, Césariot est un intellectuel et bourgeois, et Marius pense qu'il ne peut pas épouse Fanny sans l'approbation.

Ce n'est pas différent dans le cas des femmes dans le film. Dans les pièces Honorine, Fanny, et Claudine sont décrites comme chics, une « belle commère ». Cependant, dans les films, Honorine et Claudine s'habillent en vêtements qui ne sont pas élégants. Les vêtements de Fanny sont simples au début, mais plus tard dans la trilogie, ses vêtements deviennent plus chics. Ce changement est peut être dû à son changement de classe sociale (ce qui suggère d'une séparation de la culture marseillaise), ou l'augmentation de la gloire de Orane Demazis, l'actrice qui jouait Fanny.

Les Marseillais n'accueillaient cette représentation de Marseille. La trilogie a créé une image des marseillais comme une « pagnolade » – une « étiquette péjorative » (Vincendeau 10). Ces pagnolades sont des personnages qui sont « hâbleurs » et parlent dans une manière qui est dramatique et incompréhensible à l'oreille parisienne (Prédal 80). La pagnolade ensuite est devenue associée à tous gens méditerranéens (Prédal 80). Peu après tous les films provençaux contenaient des pagnolades ; cela indique que les pagnolades : «... transformèrent la vérité de

ses personnages en folklore démagogique » (Prédal 80). La pagnolade est devenue alors un stéréotype qui représente les gens comme inintelligibles et trop passionnantes.

La pagnolade devenait un synonyme avec Marseille et connotait un manque de la culture raffinée (Perrin s.j. 620). La pagnolade n'était pas un concept marseillais. Ce concept étroit d'esprit était dérivé des œuvres de Pagnol. Dans son article « Marseille, une ville pour demain » chercheur Jacques Perrin s.j. cite Jacques Bonnadier, un journaliste de sud, d'exprimer ce sentiment ; Bonnadier affirme : « ...le théâtre de Pagnol ne recèle qu'une seule pagnolade : la partie de cartes. Et encore, c'est à Paris qu'on l'a découverte ! » (620). La partie de cartes est une scène où César, M. Brun, Panisse, et Escartefigue jouent les cartes. Pendant le jeu César essaye tricher, et ensuite il y a une dispute entre César et Panisse. Peu après, César a une dispute avec Escartefigue. Pendant la scène, les émotions s'élèvent rapidement et César est dépeint comme sournois. Un jeu des cartes n'est pas une forme de divertissement raffinée non plus. Alors, les marseillais sont dépeints comme mélodramatiques, fourbes, et dépourvu de la haute culture. De plus, Bonnadier souligne que cette « parite de cartes » n'apparaît pas dans la vie quotidienne marseillaise ; plutôt, elle existe seulement dans cette façon dans l'esprit parisien.

Cependant, les Marseillais ne pouvaient pas s'identifier à la pagnolade. Ils ne comprenaient pas les pagnolades parce que la langue était dépourvue des provincialismes, et les gestes rendaient les personnages caricatures d'eux-mêmes (Dell'Umbria 457). Dell'Umbria croit que Pagnol a créé un « tempérament méridional » au lieu d'une représentation réaliste (457). Dell'Umbira appelle la

pagnolade une « dépossession culturelle », qui cachait la lutte des classes et la tension raciale qui étaient omniprésents dans Marseille de l'entre-deux-guerres (457). La pagnolade n'inclurait pas aussi l'image de l'ouvrier ; alors la détresse du monde ouvrier était éliminée effectivement (Dell'Umbria 670). En fait, l'implication comique de la pagnolade empêchait l'Hexagone de reconnaître les affaires des Marseillais (Dell'Umbria 670). Alors, l'image de la pagnolade n'était pas juste.

Inévitablement la pagnolade devenait un modèle pour une identité unifiée et régionale (Dell'Umbria 457). La pagnolade était intégré à la représentation de la culture marseillaise, et elle était quelque peu efficace faire les Marseillais assortir cette image. Katkinaks affirme certains chercheurs trouvent que : «... la littérature et les médias en perpétuant une certaine image et en montrant le Marseille que le public attend, auraient poussés les Marseillais à se conformer à cette représentation » (144).

Puisque la trilogie était un succès partout en France, nous pouvons déduire que l'image de la pagnolade devenait une association impérissable. En fait, aujourd'hui le « vrais Marseillais » est associé avec les représentations du Pagnol [Pagnolesque] (Woehrling et Boula de Mareüil 96). Dans ce sens, l'identité marseillaise selon Pagnol est devenue un stéréotype, pas vraiment une célébration de leur culture. Ils n'ont pas déterminé francité ou leur statut français ; plutôt, leur statut français a été déterminé par la vision des Parisien et les organisations culturelles ailleurs en France. Ainsi les stéréotypes marseillais étaient renforcés. Malgré leur incapacité s'identifier à la pagnolade, les Marseillais adoptaient quelque

peu ces stéréotypes. Ainsi, on peut dire que les Marseillais acceptaient cette identité a construit par cette vision stéréotypé des Marseillais.

La Conclusion

Les pièces *Marius* and *Fanny* ont débuté au « Théâtre de Paris » à Paris dans 1929 et 1931, respectivement. Ces pièces ne jouaient pas à l'Alcazar, le théâtre qui montre les pièces de sud. Alors, la trilogie était écrite pour une audience parisienne. Selon une revue de Henry Bidou, *Marius*, la pièce, évoque une vie marseillaise comique et sans ennues. Il affirme :

Le meilleur de sa comédie, c'est, dans ce bar sur le vieux port, une suite de scènes savoureuses de la vie marseillaise...tout cela fait un petit monde cordial, impétueux, qui bout et qui s'apaise un vrai peuple de comédie de l'art, plein d'imagination et soudain réconcilié, fin, railleur paresseux, entendu, irrésistible... Et tous ces gens-là parlent un langage exquis, léger, sous-entendu, le plus peuple, le plus pittoresque... (445).

Les films intègrent cette vision comique. Cette vision combinée avec un accent lyrique, les gestes grandes, et les images pittoresques rend Marseille le personnage principal (Rageot 59). L'intrigue alors était moins importante, puisque la représentation de Marseille et la culture marseillaise était le but des pièces et des films.

Toutefois, les films étaient réalisés plus pour le public non-Marseillais. Les films sont devenus alors le produit de la nostalgie et les notions populaires préconçues des Marseillais et la culture marseillaise.

Bien que Pagnol n'ait pas été engagé par le gouvernement pour renforcer une identité régionale, il a fait la trilogie pendant une période quand le gouvernement cherchait la solidarité parmi les gens de chaque région et la xénophobie était effrénée. La vision du gouvernement de chaque région était centralisée, rigide, et

prédéterminée. Alors, la représentation du Marseillais de Pagnol a amplifié les stéréotypes, et elle était acceptée facilement par le public. Les Marseillais eux-mêmes n'avaient pas de voix dans cette représentation. La trilogie n'a pas célébré la culture marseillaise, plutôt elle l'a représentée en caricature et elle a renforcé les stéréotypes associés à la région.

De cette manière la trilogie a marqué les marseillais comme une sorte de Français de mauvaise qualité. Alors, l'identité que la trilogie a créée pour la région de Provence était un Français inférieur.

La bibliographie

- Abadie, Karine. « Les multiples voix et images de la trilogie marseillaise de Marcel Pagnol », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 11, «L'encre et l'écran à l'œuvre », s. dir. Karine AbAdie & Catherine Chartrand-Laporte, octobre 2013, pp. 37-48. Web. 14 avril 2015.
<<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be/interferences/files/illi11karineabadie.pdf>>.
- Bazin, Andre. « The Case of Marcel Pagnol. » *Literature Film Quarterly* 23.3 (1995): 204-08. *Film & Television Literature Index with Full Text*. Trans. Alain Piette and Bert Cardullo. Edit. Bert Cardullo. Web. 30 mars 2015.
- Bidou, Henri. « Chronique Dramatique. » *Journal Des Débats Politiques Et Littéraires* 36.1 (1929): 445-46. *Gallica Bibliothèque Numérique*. Web. 17 avril 2015.
- Bowles, Brett. « Performing National Consensus: Populism in the Work of Marcel Pagnol, 1929-38. » *French History* 26.3 (2012): 367-94. *Oxford Journals*. Web. 13 avril 2015. < <http://fh.oxfordjournals.org/content/26/3/367>>.
- Brustein, William. « A Regional Mode-of-Production Analysis of Political Behavior: The Cases of Western and Mediterranean France. » *Politics & Society* 10.4 (1981): 355-98. *Sage Journals*. Web. 21 fév. 2015.
<<http://pas.sagepub.com/content/10/4/355.full.pdf.html>>.
- Coquillon, Annelise. « Caractéristiques Tonales Du Parler De La Région Marseillaise: Approche Globale. » *Bulletin PFC* (2006): 103-14. *HAL Archives-ouvertes*. Web. 3 mars. 2015. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00133580/document>>.

- Céline, Regnard. « The Imaginary Marseille. » *Mediterranean Memory*. Web. 23 mars 2015.
- « César (1936) de Marcel Pagnol avec Raimu. » *À l'Ancienne*. YouTube. 14 juin 2014. Web. 7 février 2015.
- Dell'Umbria, Alèssi. *Histoire Universelle De Marseille: De L'an Mil À L'an Deux Mille*. Marseille: Agone, 2006. Print.
- « Fanny – Marcel Pagnol 1932 film complet français. » *caiuscinematus*. YouTube. 11 septembre 2014. Web. 7 février 2015.
- Gasquet-Cyrus, Médérique. « Peut-on écrire l'accent marseillais ? », *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage* [En ligne], 29 | 2013, mis en ligne le 29 octobre 2013. Web. 23 avril 2015. <<http://tipa.revues.org/753>>.
- Katinakis, Nathalie. *Marseille: Une Communauté Imaginée Dans Le Cinéma De Marcel Pagnol Et Robert Guédiguian*. Montréal: Université Du Québec À Montréal, 2003. Print.
- Klotz, Roger. « Avant Marius de Marcel Pagnol: L'Alcazar et la revue marseillaise. » *Revue D'histoire Du Théâtre* 60.4 (2008): 359-66. Paris : Société d'histoire du théâtre. Web. 17 avril 2015.
- Koëlla, Charles E. « Les Marseillais De Marcel Pagnol. » *The French Review* 24.4 (1951): 307-24. *JSTOR*. Web. <<http://www.jstor.org/stable/383169>>.
- « Le Dictionnaire Marseillais : La Langue Massaliote De A à Z (ou Presque...). » *Le Transbordeur De Marseille : Le site de l'Association des Marseillais du monde*. Association Des Marseillais Du Monde, 30 May 2005. Web. 20 mars 2015.

Londres, Albert. *Marseille, Porte Du Sud*. 1927. Web.

<<http://www.editionsdelondres.com/>>. 23 mars 2014.

Martin, Jean-Baptiste. « Le français régional: La variation diatopique du français de France. » *Le français moderne* 65.1 (1997): 55-69. Print.

« Marius. » *Celine Dumont*. YouTube. 9 janvier 2015. Web. 7 février 2015.

Michalczyk, John J. « Marcel Pagnol. » *The French Literary Film Makers*. Philadelphia: Art Alliance, 1993. 39-54. Print.

Moentmann, Elise Marie. « The Search for French Identity in the Regions: National Versus Local Visions of France in the 1930s. » *French History* 17.3 (2003): 307-27. *Oxford Journals*. Web. 21 fév. 2015.

<<http://fh.oxfordjournals.org/content/17/3/307.short>>.

Pagnol, Marcel. *César*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1946. Print.

Pagnol, Marcel. « Préface. » *Marius*. Monte-Carlo: Éditions Pastorelly, 1973. 11-58. Print.

Pagnol, Marcel. *Marius: Texte Définitif*. Monte-Carlo: Éditions Pastorelly, 1973. 1973. Print.

Pagnol, Marcel. *Marius (pièce En Quatre Actes); Fanny (pièce En Trois Actes Et Quatre Tableaux)*. Paris: France Loisirs, 1991. Print.

Perrin s.j., Jaques. « Marseille, une ville pour demain. » *Études* 369.6 (1988) : 613 – 623. *Gallica Bibliothèque Numérique*. Web. 4 mai 2015.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4420535/f38.image.r=Pagnolade%20.langEN>>

Poirrier, Philippe. *L'État et la culture en France au xx^e siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. Print.

Prédal, René. *La Société française (1914-1945) à travers le cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 1972. Print.

Rageot, Gaston. « Le Théâtre: l'enfant d'autrui. » *Revue Politique Et Littéraire: Revue Bleue* 70: 59-60. *Gallica Bibliothèque Numérique*. Web. 17 avril 2015.

Temple, Michael, and Michael Witt. « Part Two: 1930-60. » *The French Cinema Book*. London: British Film Institute, 2004. 91-180. Print.

Vincendeau, Ginette. « In the Name of the Father: Marcel Pagnol's 'trilogy': Marius (1931), Fanny (1932), Et César (1936). » *French Film: Texts and Contexts*. 2nd ed. New York: Routledge, 2000. 9-26. Print.

Woehrling, Cécile, and Philippe Boula De Mareüil. « Identification d'accents régionaux en français: perception et catégorisation. » *Bulletin PFC* 6 (2006): 89-103. *Perso.limsi.fr*. Web. 3 mars. 2015.
<<https://perso.limsi.fr/mareuil/publi/pfc5.pdf>>.