



HAL
open science

Le Mélodrame chez Pagnol : une arme idéologique

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Le Mélodrame chez Pagnol : une arme idéologique. Dominique Nasta; Muriele Andrin; Anne Gailly. Le mélodrame filmique revisité, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, 978-2875741363. halshs-02093534

HAL Id: halshs-02093534

<https://shs.hal.science/halshs-02093534>

Submitted on 9 Apr 2019

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

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

« Le Mélodrame chez Pagnol : une arme idéologique »

Pierre Arbus

Texte publié dans *Le mélodrame filmique revisité = Revisiting film melodrama*, Dir. Dominique Nasta, Muriele Andrin, Anne Gailly, Bruxelles : Peter Lang, 2014, 443 p.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. La trilogie seconde, ou l'imminence du paradoxe

- Le calvaire des filles mères en Provence
 - Une société patriarcale
 - De la trilogie au triptyque

II. Les imaginaires fondateurs

- Le roman italien
- L'imaginaire religieux
- Les ancrages du mélodrame

III. Le mélodrame militant

- L'inversion des figures : du Christ à Marie
 - Le consensus initiatique
- Un militantisme idéologique prophétique

Conclusion

Introduction

Le cinéma de Pagnol n'est pas un cinéma sage, pour divertir et faire sourire, même s'il n'y rechigne pas, même si c'est ainsi que le plaisir se montre lorsqu'on redécouvre les six heures de la trilogie marseillaise, l'inoubliable *Regain*, ou les épisodes des *Souvenirs d'enfance*. Passionné par la technique, inventeur lui-même, le dramaturge marseillais – et non véritablement provençal – fut prompt à s'engager dans la modernité des procédés naissants du cinéma parlant, voire de la couleur – avec notamment la complicité de l'ingénieur Roux, pour *La belle Meunière*. Ce cinéma-là, c'est un cinéma marginal, ou plutôt, singulier, personnel, un peu inconvenant, original aussi, comme on dirait d'un excentrique : « c'est un original ! ». Tout plein, en son temps, d'une étrangeté qui joue avec les codes de l'exotisme, d'autant plus inattendu que l'exotisme, ici, est en France.

Or, Paris marque de son omniprésence tout le cinéma français depuis les années 30. On conçoit la violence de cette rébellion, qui montre soudain la ville au bord de l'eau, la lumière qui fait cligner les yeux, la parole qui déferle, l'accent, l'exubérance, une certaine cosmogonie aussi, dans l'évocation des escales lointaines, des marins de passage, des pavillons étrangers comme antidote au dépit... Plus encore, la Provence est un territoire à part, avec sa langue, sa culture, ses traditions, et l'influence italienne, jusque dans l'origine, jusque dans les prénoms, et la place des femmes et les imaginaires qui leur sont associés n'échappent pas non plus à ce conditionnement. Sans doute, le cinéma de Pagnol peut-il alors contribuer à faire évoluer les représentations de cette société patriarcale aux limites du paradoxe, en dessinant, de film en film, la part dissimulée de ces imaginaires fondateurs, dans la mise en œuvre d'un mélodrame d'un genre assez inattendu, à l'époque du « mélo » bourgeois et parisien, le *mélodrame militant*.

I. La Trilogie seconde, ou l'imminence du paradoxe

1. *Le calvaire des filles mères en Provence*

Trois films de Pagnol vont nous intéresser, *Angèle*, *La fille du puisatier*, et *Naïs*, respectivement réalisés en 1934, 1940, et 1945. Trois personnages de femme, trois tons différents, pour une thématique commune : le sujet n'est pas nouveau, une jeune fille s'éveille au plaisir et à l'amour, en apparence peu consciente du danger moral et affectif que cet abandon naturel risque de provoquer, mais seulement en apparence : personne n'est dupe, et surtout pas Pagnol, de la force et de la détermination qu'il y a à vivre au mépris de toute conséquence, le penchant naturel à l'expérience enthousiaste,

la plus valorisante pour un être en train de se construire. Mais voilà, si l'insouciance est plus en cause que l'ignorance, la morale des pères ne fait aucune différence. Et, en cela, les arguments ne sont pas contestables : si le film s'attache explicitement, et par respect des conventions, à désigner comme coupable l'initiative et l'habileté des hommes dans leurs stratégies imparables de séduction, il n'en dit pas moins – symboliquement, et souvent même assez franchement – le plaisir que la femme prend à cette séduction et à ses conséquences. Car ni plus ni moins qu'ailleurs ou qu'en d'autres temps, une jeune fille de 17 ou 20 ans n'est destinée à demeurer icône, à renoncer au désir qu'elle suscite, au trouble charnel, à la jouissance que lui promet la relation, en dehors de tout cadre socialement prémédité – le mariage – en dehors aussi de tout désir de maternité – celle-ci demeurant, évidemment, accidentelle. Deux des films soulèvent également la question de la mésalliance : les origines de Patricia, dans *La Fille du puisatier*, et de Naïs ne les destinent guère à l'union que suppose leur aventure, c'est en tous les cas un préalable que Pagnol, on le verra, s'attachera à faire évoluer. De deux de ces trois films, c'est à des auteurs d'origine italienne que l'on doit le récit : Giono pour *Angèle* et Zola pour *Naïs*, Pagnol ayant écrit lui-même *La Fille du puisatier*. La trame narrative en est à peu près similaire : une jeune fille disposée à l'amour, reçoit, en réponse à ses appels masqués les offrandes d'un jeune homme séduisant et rempli de promesses. Tous deux vont jouir de cette relation provoquant la colère indignée du père de la jeune fille. À la suite d'une mise à l'écart, celle-ci est, en fin de compte, réhabilitée et légitimée dans son corps et dans son identité de femme.

2. Une société patriarcale

La Provence rurale est nettement désignée dans le cinéma de Pagnol comme une société patriarcale archaïque, ce qui n'empêche en rien l'empathie pour les outrances des personnages masculins, l'authenticité de leurs convictions, et une certaine malice sous-jacente dans le regard qu'ils portent sur l'héritage moral, et qui, d'emblée, les rend disponibles pour une évolution. Mais ils sont les représentants, et surtout les gardiens, d'une organisation traditionnelle où le père semble devoir répondre d'une responsabilité, d'une histoire familiale, ou d'un métier. Le père veille sur la famille, et tout particulièrement lorsque la mère est absente, physiquement – elle est morte, dans *La Fille du puisatier* ou dans *Naïs* – ou sans autorité, comme la mère d'Angèle. Il en défend le nom, c'est-à-dire, la légitimité et la respectabilité sociale, selon des critères qui sont les premiers à être énoncés – cf. Philippe rappelle l'aura de Patricia, dès le début du film – en préparant, de fait, l'intensité du mélodrame, lorsque la faute survient. C'est bien le père qui décide, et veille aux bonnes mœurs dans le microcosme familial, mieux, il est dispensé d'avoir à demander conseil dans les actes déterminants où sa seule expertise, sa seule légitimité patriarcale fait foi. Mais là encore, comme toujours chez Pagnol, et il y a là probablement l'aveu implicite d'une conviction, la femme n'est simplement qu'effacée, pour faire de la

place à cette carcasse qui s'exprime avec l'outrance terrifiante des formes de l'autorité et du déni de la négociation ou du débat. Car elle est là, présente, malicieuse, surgissant à nouveau et périodiquement comme une force – timide, mais efficace – de proposition, d'organisation, et, en définitive, de décision : à la mère de Patricia décédée succède Patricia elle-même, puis Amanda sa sœur, lorsque Patricia sera répudiée par son père. Bref, lorsque les hommes – les maris – incarnent au présent le terme actuel et momentané d'une descendance, à la fois délégués de l'autorité des vieux pères, et en charge de celle sur les fils, les femmes s'inscrivent précisément dans le processus d'élaboration de la descendance – non pas seulement de son engendrement –, rôle en amont que le présent, avec la complicité des hommes, cherche à effacer à l'aide de stratégies morales : la répudiation, ou l'opprobre qui condamne les filles mères en constitue l'un des exemples les plus manifestes.

3. De la trilogie au triptyque

La trilogie, chez Pagnol, c'est d'abord l'adaptation au cinéma de l'œuvre théâtrale à succès reprenant les personnages qui ont forgé une part de la légende du vieux port et de l'exubérance marseillaise : *Marius*, *Fanny*, *César*. Dans la tradition de la tragédie grecque représentée par l'unique vestige de *L'Orestie*, succédant à Beaumarchais et à sa trilogie andalouse, Pagnol conduit en trois moments une fresque familiale qui met en scène des pères, des fils, et quelques femmes qui, de loin, dirigent les opérations. On parlerait volontiers de trilogie verticale, où l'occasion est donnée d'observer l'importance des préjugés patriarcaux et de la coutume dans les rebondissements de l'action dramatique. À ce titre, c'est une verticalité problématique qui pose plutôt la question du rapport difficile entre un père et son fils, dans sa singularité et son intimité, question qu'il importait à Pagnol d'aborder dans cet âge convenable, c'est-à-dire, entre 30 et 40 ans, pour n'y plus revenir par la suite. Avec *Angèle*, *la Fille du puisatier*, et *Naiïs*, c'est d'une trilogie horizontale qu'il faudrait parler. Seul les sujets et la trame narrative qui les conduit présentent une parenté thématique, il faut savoir, en outre, qu'il n'est pas courant de désigner ces trois films sous le vocable de la trilogie. La cohérence du parcours idéologique qui mène d'*Angèle* à *Naiïs* ne fait pourtant aucun doute, nous y reviendrons. Et Pagnol lui-même nous suggère une hypothèse dérivée, un terme équivalent à l'origine intéressante, il s'agit du triptyque, ce « tableau en 3 volets dont 2 se replient sur celui du milieu ». C'est le mouvement inverse qui est proposé ici par le cinéaste : de *Angèle* à *Naiïs*, on déploie le tableau – dont les second et troisième volets sont symboliquement suggérés dans *Angèle* – comme pour faire surgir du noir où il se constitue, se nourrit, se substantialise (c'est-à-dire dans la cave où dans le puits, motifs nettement récurrents dans les trois films), ce mystère féminin du plaisir qui brave la morale et la culpabilité – Freud parlait de « continent noir » c'est une formule infiniment, et volontairement, évocatrice. Le triptyque, c'est aussi la représentation d'une évolution depuis l'ascension spirituelle et

panthéiste d'Angèle vers le plateau de Baumugne, jusqu'à l'ascension sociale et matérielle, franchement cynique – car elle s'appuie aussi sur le meurtre du père par Toine /Fernandel – de Naïs. Aux trois volets du triptyque pourraient aussi être associés le père, la fille, et le simple d'esprit, incarnation laïque d'une trinité discrètement évocatrice, et rôles récurrents du mélodrame traditionnel (auquel il faudrait ajouter les personnages du méchant et de l'amoureux).

II. Les imaginaires fondateurs

1. *Le roman italien*

Ayant reçu en Provence sa culture et son éducation, Pagnol n'a pu échapper à l'air du temps, à ce souffle d'un imaginaire venu de l'Italie voisine qui conditionne en Provence jusqu'à l'architecture vernaculaire. Pas plus que Giono, lui-même descendant d'une famille piémontaise, ou Zola, né Italien, et résident aixois jusqu'à ses 18 ans. Et parmi les premières références, les plus flagrantes en tous cas, il y a les thématiques : fille mère abandonnée par son amant parti pour la guerre, récits pieux d'enfants ayant charge de la fratrie, mère en deuil du fils mort à la guerre, consolée par l'adoption laborieuse d'un enfant nouveau-né abandonné, mère morte en couche (comme le sera Augustine, la mère de Pagnol)... Tel est le matériau du roman italien à la fin du XIXe siècle, et surtout au début du XXe, affecté durablement par les deuils de la première guerre mondiale, et indissociable du recours à la foi et à l'idéologie religieuse. Outre les sujets, ce sont aussi les noms que l'on retrouve : *Angela*, publié en 1923 par Fracchia, roman d'une fille mère séduite et abandonnée, dont le bâtard sera dans un premier temps adopté par un vieil avare, ce qui suscitera en lui un mouvement de générosité. Avec *Il Ritorno de figlio*, écrit en 1919 par Grazia Deledda, récit de l'adoption d'un enfant trouvé au bord du chemin, don du ciel pour des parents endeuillés par la perte de leur fils à la guerre, c'est à la visite des Mazel à Pascal que l'on pense, visite où va se négocier une première ébauche d'adoption de l'enfant de Jacques, porté disparu : « Dans l'imaginaire social de l'époque, le sacrifice des jeunes soldats est associé à la Passion du Crucifié, ce qui nourrit des espoirs de résurrection chez la *Mater Dolorosa* », écrit Gilbert Bosetti¹. En outre, on trouve dans les romans de l'écrivain pieux M. Moretti – analogie remarquable avec le nom de Pascal Amoretti – une dévotion manifeste à la *mater amabilis*, allant jusqu'à l'identification. Est-ce là la référence analogique d'une expression retenue de l'*anima* chez Pagnol, durablement marqué à 15 ans par la mort de sa mère, femme pieuse, avec laquelle il entretenait une relation privilégiée, voire fusionnelle (les *Souvenirs d'enfance* n'en font pas mystère) ? Pagnol n'a-t-il pas cherché à rompre avec un idéal qui le faisait souffrir, une image envahissante, débordante de sacralité, celle de la *mater dolorosa*, associée à la culpabilité que la mort de celle-ci ne manqua

¹ BOSETTI (Gilbert), *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble : Ellug, 1987.

pas de susciter dans la conscience de son aîné... En construisant, par exemple, à l'écart de l'idéalité du souvenir maternel, des personnages féminins remués par les spasmes du désir, mais assumant le fruit de la jouissance sans la crainte de la durée, avec une détermination quasi virile – c'est l'*animus*, selon la typologie jungienne, qui permet à la femme d'échapper à ce malentendu qui l'identifie à l'archétype du féminin, et donc à l'image de la mère disparue pendant l'enfance – une sensibilité, une sensualité toute profanes. Femmes humaines, rien de plus, rien de moins !

2. *L'imaginaire religieux*

Dans la continuité de ce raisonnement, deux imaginaires religieux subsistent d'évidence dans les représentations proposées par Pagnol. La vie du Christ devenu homme, père incarné, jusqu'à la résurrection, c'est-à-dire, symboliquement, jusqu'à l'envahissement de l'humanité par la divinité patriarcale, d'essence masculine, est le premier et le plus flagrant de ces imaginaires. C'est celui qui exprime fondamentalement l'attachement d'une société à des valeurs archétypales de puissance, de domination, d'invention, de création, d'autorité, associées à l'homme. C'est aussi celui qu'affronte la modernité, discrètement incarnée par la jeunesse, et, dans une moindre mesure, par les habitants des villes, chez Pagnol. L'autre mythe, antérieur sur un plan diégétique, c'est celui de la conception immaculée du Christ par Marie, qui fonde en Italie les expressions majoritaires du culte marial. Mais parler de Marie, c'est aussi suggérer la possibilité de son contraire, soit, en d'autres termes, une réponse profane dans la vie réelle à la virginité miraculeuse et sacrée de la mère du Christ : cet envers, acculé à toutes les outrances, c'est bien sûr Marie-Madeleine, femme désirante et qui satisfait son désir – elle est prétendue quelquefois la femme de Jésus, voire la mère de ses enfants ! Relativement à l'*anima* de l'homme, Marie Louise von Frantz écrit : « C'est ainsi que la mère marquera, non seulement les aspects "féminins" de son fils, mais aussi l'image qu'il se fait de la femme, ses aspirations, ses exigences et ses craintes vis-à-vis des femmes. Cette image, vague et mythique, qui oscille dans son imagination et ses désirs entre la déesse et la prostituée, évoluera au contact des femmes réelles rencontrées ou aimées² ». Autrement dit, il y a d'un côté la mère, le féminin sacré, intouchable, vénérée, celle qui nous met au monde sans que l'on puisse imaginer la moindre copulation – le mythe est l'expression en soi de cette impossibilité à imaginer – de l'autre, la femme humaine qui assouvit le désir, les fantasmes de la Psyché, et procure, à elle et à son partenaire, du plaisir. De l'une à l'autre s'invente ce que l'on pourrait appeler le trajet de la conciliation, et c'est ce trajet-là que Pagnol accomplit, ou cherche à accomplir, dans les trois films de la seconde trilogie : femme fidèle à son propre désir plutôt qu'à l'image que les hommes

² VON FRANTZ (Marie Louise), *La Femme dans les Contes de fées*, Paris : La Fontaine de pierre, 1979 pour la traduction.

s'en font, mère désirante et libérée, pour les autres hommes, de l'image virginale qu'elle incarne auprès de ses enfants...

3. Les ancrages du mélodrame

Ce qui différencie les trois films de Pagnol du mélodrame classique est en réalité contenu, d'une part dans l'issue des récits, d'autre part, dans le contrepoint systématique à la violence de certaines situations. Les personnages et les événements sont bien là : couple d'amoureux, père offensé, drame sentimental et social, jusqu'au personnage du benêt, du simple d'esprit, complice et médiateur, incarné par Fernandel. Mais le quotidien ne s'abandonne jamais à la noirceur du déterminisme, et, à l'exception d'*Angèle*, que distingue une gravité toute religieuse, les deux autres films proposent une alternance presque systématique entre scènes dramatiques, et détentes humoristiques habilement servies par les outrances théâtrales des acteurs de la troupe : Raimu, Fernandel, Charpin, etc. Sans sortir du ton, ces pauses légitiment l'impression de réactions et d'agissements convenus, écrits, précisément comme du théâtre, soufflés par la coutume bien plutôt que par le bon sens, ou par une pensée rationnelle et argumentée. Ce que confirme également le préjugé d'une exubérance toute provençale des tempéraments. Pour autant, il ne faut pas négliger la violence, la brutalité, voire l'inhumanité de ces réactions : la répudiation, la séquestration d'une femme et de son enfant nouveau né, voire le meurtre, celui en l'occurrence du père Micoulin – sa mort est accidentelle dans la nouvelle de Zola – sont des comportements répréhensibles pour la justice civile. C'est ici le droit coutumier qui régit encore les rapports humains, il prend la forme d'un code d'honneur qui légitime des conduites frustes, systématiques, irréflechies d'hommes destinés, par vocation, à exercer l'autorité, au moins sur leur famille. Et, pour leur malheur le plus souvent, ils ne s'en privent pas ! On reconnaît, dans ces outrances, une constante du mélodrame. Mais la résolution des tensions est inscrite dans la théâtralité même de leur expression, au point que chaque personnage dévoile, à travers les formes un peu démesurées de sa détermination, une réserve d'humanité et de bon sens susceptible de lui permettre d'accéder, au moins à l'antichambre de la modernité.

III. Le Mélodrame militant

1. L'inversion des figures : du Christ à Marie

Une société patriarcale s'appuie, en Occident, sur des archétypes élaborés à partir des éléments du mythe christique, à savoir, l'envahissement progressif de la conscience morale et du monde par l'autorité d'une trinité essentiellement masculine, et définitivement irrécusable. De fait, la transmission se réalise des pères vers les fils, comme s'il y avait dans ce trajet exclusif et privilégié une sorte de vocation à la transcendance, comme une mission sacrée, qui échappe évidemment à celui qui n'a eu que des filles. Et c'est, en

effet, le cas de nos trois pères : Barbaroux, Amoretti et Micoulin témoignent dans leur être, dans leurs discours, leurs relations aux autres, pathétiques ou brutales, d'une forme de dépit ou de résignation soufflée par l'adhésion inconsciente à une contrainte rédemptrice dont ils portent, en tant que terme d'une descendance, et dernier du nom, l'improbable responsabilité. À ce titre, il faut saluer la précision et l'intelligence du jeu des deux comédiens – Raimu et Henri Poupon – qui ont assimilé, littéralement, l'expression si subtile de cette croyance dissimulée au plus profond de l'être — personnage, et si peu dicible. Paradoxalement, cette éventualité d'une possible faute commise par d'autres, en d'autres temps de la lignée, et assumée par eux-mêmes, leur délègue un autre type de mission : celle de veiller à l'exemplarité du sacrifice et de la pénitence, pour que le châtiment s'arrête à lui, ne puisse être transmis, par la réitération tragique de la faute, à la descendance biologique... Le chef de famille est ainsi voué malgré lui à l'exercice d'une autorité que l'influence d'une version féminine – pour ne pas dire féministe, si l'on intègre la coalescence de Marie et de Marie-Madeleine – de l'origine de la divinité, c'est-à-dire, un homme porté et mis au monde par une femme, aura bien du mal à abolir. On voit bien d'ailleurs, en fin de compte, que le père Barbaroux et Pascal Amoretti ne demande que cela³, comme s'il s'agissait pour eux d'être relevé d'une charge qui les empêche d'accéder à la modernité.

2. *Le consensus initiatique*

La reconquête par les femmes, non pas de l'autorité, non pas du pouvoir, mais simplement de leur liberté et de leur légitimité identitaire, leur *anima* aurait dit Jung, en d'autres termes, la désacralisation de cet idéal archétypal, le féminin sacré, qu'on les contraint à incarner, le mélodrame pagnolien n'est pas forcément le lieu de son évidence. Plus remarquable dans ce qu'il promet, que dans ce qu'il énonce, il faut reconnaître que les quelques gains de progrès moral, voire social, n'y sont acquis que par l'épreuve d'une humiliation traumatisante sur un plan psychologique, et d'une mise à l'écart qui bouleverse soudain tous les repères affectifs et identitaires, non seulement au détriment de la victime, mais aussi de ses proches. Même si les outrances convenues du mélodrame, et la distance humoristique atténuent la possibilité de telles conséquences, les enjeux ne sont pas anodins. C'est au cachot que l'on envoie Angèle pour expier sa faute, chez la tante Nathalie la bien nommée, compagne d'infortune puisque, elle aussi fut une fille-mère répudiée, en son temps, que Patricia mettra au monde son enfant, quant à Naïs, il faudra quand même passer à l'acte meurtrier véritable pour « tuer le père » ! Pagnol reste prudent : il ne favorise aucun acquis, qui n'aurait pas été gagné par l'affrontement, dans la douleur et dans l'épreuve... Attachement irrémédiable à une forme de conformisme, dont il demande, en quelque sorte, au cinéma de le débarrasser : c'est alors

³ cf. Négociation de l'amoureux avec Barbaroux, et séquence de Raimu avec le petit enfant chez Nathalie.

que s'invente l'autonomie de ces personnages féminins qui dialoguent avec l'imaginaire, le fantasme, voire avec le sacré : que peut-on faire lorsque le corps est assujéti, reclus, empêché de croître... Celui de l'enfant ancre ses racines dans le sous-sol, il sera temps pour lui d'accéder ultérieurement à la lumière... Mais ces femmes que l'on mutile de leur intégrité, que l'on fragmente, que l'on fissure, et qui, plus tard, finiront par imposer la sublime et singulière réalité de leur être profane, ne seraient-elles pas comme le miroir de l'*anima* du petit Marcel, désintégrée, fissurée, stigmatisée par la mort d'une mère qu'il aimait, sans doute au-delà du raisonnable, jusqu'à l'excès, comme peuvent aimer les adolescents – et surtout les aînés !

3. Un militantisme idéologique prophétique

De ces trois films, on retiendra l'aspiration à l'ébauche d'une rupture, d'une remise en cause toute sage et prudente de l'inertie brutale qui marquait alors la société patriarcale significative du monde rural dans la première moitié du XXe siècle. Comme suggéré par Pagnol, c'est de la ville que peut venir le changement. De la ville, mais aussi de la bourgeoisie, une fois vaincu d'autres types de préjugés, que sont les préjugés sociaux, et la répulsion des mésalliances. Mais à ce manichéisme convenu, et lustré de bonnes intentions, il faut aussi associer un activisme maîtrisé, plus indirect, comme mis à distance pour être partagé – pour se protéger soi-même en tant qu'auteur – un activisme manifesté dans l'invention de personnages secondaires au rôle idéologique déterminant, et dans le choix des acteurs qui les incarnent. Ainsi des prostitués de Marseille, dont le discours pragmatique et sans ambiguïté pour le spectateur ridiculise, par contraste, celui, ingénu et maniéré, du benêt au cœur d'or, Saturnin. Ainsi de Nathalie, dont le prénom même voue l'existence à recueillir, à assister les filles-mères, conciliant paradoxalement le rôle de la sorcière, de l'avorteuse, et celui de la sage-femme. Ainsi, encore, de la mère de Frédéric Rostaing, maîtresse femme, bourgeoise déterminée, faisant preuve d'une fermeté juste et généreuse, et disposée à l'écoute et à la remise en cause des préjugés. Dans tous les cas, ces femmes imposent, par leur seule présence, leur supériorité sur les hommes dont elles démontent sans mal les arguments ou les croyances. D'une arrogance, d'une pugnacité, d'une autorité quasi militante, elles sont les indices de l'évolution à venir, car elles portent en elles la promesse du changement. Ce qu'elles incarnent, surtout, c'est le combat qu'il faut mener, la résistance qu'il faut organiser, pour s'opposer à ce statut de victime expiatoire auquel condamne l'archaïsme d'un monde dont elles ont, depuis longtemps, fait leur deuil. Ces femmes poussent même la revendication jusqu'à échapper à l'autorité de leur créateur : Milly Mathis, par exemple, en fait des tonnes dans le rôle de la femme émancipée dénonçant avec gouaille l'archaïsme et l'inertie des hommes étranglés par des principes, dont ils sont les premiers à souffrir... Ce qui assure un relais opportun pour un auteur que l'on n'aurait pas imaginé voir franchir certaines limites...

Conclusion

Ce que propose avec Pagnol le mélodrame militant, ce n'est certes pas encore un bouleversement radical de l'ordre archaïque patriarcal. Il faut garder une ligne consensuelle et ne pas s'engager trop brutalement dans une épopée révolutionnaire qui aurait effrayé jusqu'aux victimes mêmes des outrances de la morale. Mais habilement, Pagnol ne construit pas son œuvre tout seul. Et ce sont ses personnages qui vont assurer magistralement l'autonomie, voire le devenir même, de son discours. Raimu, Henri Poupon, Fernand Charpin, Milly Mathis, auront été les complices de ce subtil aveu de progressisme, dissimulé par la dénonciation prudente, et modéré par les effets comiques, d'un monde encore happé par la nostalgie du passé, et étouffé par des préjugés sans ancrage. Le monde de Pagnol, c'est celui de la modernité qui se prépare, d'une résistance, encore rare, qui ose enfin se manifester et, comble de l'impertinence, se révèle simultanément au yeux de millions de personnes, comme cette Nathalie, emblème de la faute, mise au banc de la famille et de la société, à qui l'on donne tout d'un coup le moyen de la plus efficace des propagandes pour se faire entendre : le cinéma !

