Regain de Marcel Pagnol : "La terre, elle, ne ment pas"

Autor(en): **Pithon, Rémy**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 2

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870502

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

REGAIN DE MARCEL PAGNOL : «LA TERRE, ELLE, NE MENT PAS»

Au regard de l'histoire, *Regain* de Marcel Pagnol apparaît comme une parabole du retour à la vraie civilisation, celle où l'homme s'adonne au travail de la terre ou à l'artisanat, où la femme se consacre à la maternité, où l'on refuse la ville, la technique et tous les signes de la modernité. Le succès du film en 1937 atteste combien était vivace, dès les années trente au moins, cette représentation mythique d'un âge d'or à retrouver, laquelle allait assurer en 1940 une adhésion généralisée au discours tenu par le régime de Vichy.

En plus de quarante ans de carrière cinématographique, Pagnol a dirigé et signé dix-sept films[1]. *Regain*, adaptation du roman de Jean Giono, n'est pas de ceux qu'on revoit le plus souvent. C'est pourtant de ce film que nous allons proposer une «lecture historique[2]».

---

1. Les ouvrages sur Pagnol sont essentiellement hagiographiques et/ou pittoresques. On trouve une abondante bibliographie dans le plus documenté: Claude BEYLIE, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris: Atlas/Pierre Lherminier, 1986. On peut ajouter *Les Années Pagnol*, éd. P. Lagnan, Renens: FOMA/5 Continents, 1989. Sur *Regain*, voir l'article de José BALDIZONNE, «Un Espace de liberté, "Regain"», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 41 (1984), p. 43-47, ainsi que les pages de Jean-Pierre JEANCOLAS, *Quinze Ans d'années trente. Le cinéma des Français 1929-1944*, Paris: Stock (Stock/Cinéma), 1983, p. 265-67.

2. Sur ce type d'approche, voir l'état de la question dans Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin (Cinéma et audiovisuel), 1992, et dans *Cinéma et histoire: autour de Marc Ferro*, éd. F. Garçon, Condé-sur-Noireau/Paris: Editions Corlet/Télérama (CinémAction, n° 65), 1992, ainsi que la mise au point de Peppino ORTOLEVA, *Cinema e storia: scene dal passato,* Torino: Lœscher Editore (Cinema e scuola), 1991.

L'action se déroule dans les Basses-Alpes. Deux hommes, l'octogénaire Gaubert et le quadragénaire Panturle, ainsi qu'une vieille femme, la Mamèche, vivent dans le village presque abandonné d'Aubignane. Mais Jasmin, fils de Gaubert, persuade son père de s'installer chez lui à Manosque. Pour assurer la survie du village, la Mamèche décide alors de trouver une femme pour Panturle. A Sault, le rémouleur Gédémus fait la connaissance d'Irène, dite Arsule, qui vient d'être abandonnée par son compagnon. Il l'emmène avec lui dans sa «grande tournée de printemps». Ils traversent le plateau que domine Aubignane. La Mamèche les précède sur les chemins et leur fait peur pour qu'ils modifient leur itinéraire et traversent Aubignane. Panturle aperçoit Arsule, et les suit. La nuit suivante, Arsule le rencontre et accepte d'aller vivre avec lui. La vie de Panturle est bouleversée. Il redevient un être sociable ; il emprunte du blé à un paysan des environs, l'Amoureux, pour semer à nouveau. D'autres vont suivre son exemple. La Mamèche a disparu dans la campagne. Gaubert est frappé de paralysie, et meurt. Gédémus repart sur les routes. A la fin du film, dans un champ d'Aubignane repeuplée, Arsule annonce à Panturle qu'elle attend un enfant.

Selon son habitude, Marcel Pagnol a tourné *Regain* en toute liberté, avec une équipe fidèle de comédiens et de techniciens. Disposant des infra-structures nécessaires, il a non seulement signé la réalisation, mais aussi assuré la production et la distribution, voire la publication du scénario et des dialogues[3].

D'un point de vue strictement narratif, Pagnol respecte l'action et les personnages du roman de Giono. La seule différence importante concerne Gédémus. Giono s'attarde peu sur Gédémus, décrit comme un homme âgé. Pagnol le rajeunit, et en développe beaucoup le rôle, confié à Fernandel. Il introduit une péripétie absente du roman : Gédémus, qu'Arsule a quitté nuitamment sans le prévenir, croit qu'elle a été égorgée par Panturle, et alerte la gendarmerie ; il est injurié et jeté en prison par un étrange brigadier, qui se rend à Aubignane et constate que

---

3. *Regain: film de Marcel Pagnol d'après le roman de Jean Giono*, Paris/Marseille: Les Editions Marcel Pagnol (Les films qu'on peut lire), 1937; la publication est antérieure à la sortie du film. Ce texte, qui comporte de nombreux éléments absents du film et une interversion de scènes, figure dans Marcel PAGNOL, *Œuvres complètes*, Paris: Club de l'Honnête Homme, 1970, vol. 4, p. 221-378.

la dénonciation est infondée. Cet ajout s'insère mal dans la chronologie des événements racontés[4]. Giono a critiqué ces «scènes comiques sans rapport avec le drame de *Regain* (faites pour utiliser Fernandel et rien que pour ça)», et a exprimé d'autres motifs de mécontentement : son «*Regain* maigre» serait devenu «un film essoufflé, boursouflé et adipeux[5]». Il n'en a pas moins rédigé une préface à la publication du scénario[6].

L'action de *Regain* se déroule essentiellement à Sault, à Manosque, dans le village fictif d'Aubignane[7], et dans les environs de ces localités. Néanmoins il est fort difficile de reconstituer une géographie diégétique, les différents espaces filmés restant fragmentaires et non raccordés entre eux. Tout se passe comme si les lieux n'avaient qu'une valeur symbolique, et qu'une représentation spatiale cohérente importât peu.

Il en va de même pour la dimension temporelle. Sur quelle durée s'étendent les événements racontés ? A quelle époque se situent-ils ? Il est impossible de répondre à la première question. Le soleil brille en permanence, Panturle sème, récolte et sème à nouveau, sans qu'aucune ponctuation chronologique n'indique le passage des mois. Pagnol élimine d'ailleurs toute entorse à la pure linéarité temporelle. Chez Giono, le lecteur apprend l'existence d'Aubignane et de ses trois habitants par des conversations entre les usagers d'une patache ; l'un d'eux raconte le passé de la Mamèche, ce qui constitue un petit récit autonome. Dans le film en revanche, Jasmin demande au chef de gare de Manosque une

---

4. Du moins dans les copies visionnées. Mais le film a probablement été exploité dans plusieurs versions différentes. Sa durée varie, selon les sources, entre 90 et 150 minutes. Nous avons travaillé sur des copies de 125 minutes environ, qui portent des traces de coupures maladroitement effectuées, ce qui explique peut-être les étrangetés du découpage et des enchaînements, notamment l'utilisation souvent incongrue des volets. Comme pour d'autres films de Pagnol, il faudrait entreprendre une étude philologique et reconstituer l'histoire de la distribution, ce qui n'est pas possible ici.

5. Jugements cités dans Jacques MÉNY, *Jean Giono et le cinéma*, Paris: Jean-Claude Simoën (L'Illusion d'optique), 1978, p. 64.

6. *Regain: film de Marcel Pagnol*, p. 7-11.

7. Giono s'est inspiré du village de Redortiers. Pour des raisons pratiques, les extérieurs du film n'ont pas été tournés sur place, mais plus près des bases marseillaises de l'entreprise Pagnol; le village en ruines a été reconstitué, sur un éperon rocheux de la région de la Treille, par le décorateur-maçon Marius Brouquier, qui avait construit presque au même endroit la ferme d'*Angèle*.

matinée de congé pour aller chercher son père à Aubignane, et lui fournit des explications qui comportent une brève allusion à la Mamèche. Pagnol renonce donc au procédé, hautement cinématographique, du *flash back*[8]. Du même coup il situe l'action, non pas à l'époque des pataches et des diligences, mais dans la contemporanéité, attestée par les costumes, le chemin de fer et l'autocar. Mais ni les dialogues ni d'autres indices — les affiches dans le poste de gendarmerie par exemple — ne permettent de datation précise. Nous sommes dans ce que Jean-Pierre Jeancolas a nommé le «contemporain vague», qu'il définit comme «un présent factice et confortable, qui évacue les aspérités du temps zéro, mais qui en garde les signes neutres et / ou flatteurs[9]».

Dans cet espace et ce temps très abstraits circulent des personnages qui, au début du film, se répartissent en quatre groupes, géographiquement et sociologiquement distincts. Il y a d'abord les habitants d'Aubignane, Gaubert et Panturle, enfants du pays, et la Mamèche, d'origine piémontaise ; ce sont des individus isolés, vivant dans leur village en ruines comme dans une nécropole. Jasmin, les gendarmes et divers personnages épisodiques se situent dans un contexte urbain. Quelque part entre Aubignane et Manosque vit la famille de l'Amoureux. Enfin deux personnages, Gédémus et Arsule, sont nomades, et n'entretiennent avec l'autorité établie que des rapports rares et conflictuels. On notera le déséquilibre démographique de cette société imaginaire : il y a, parmi les cinq protagonistes, un veuf avec un fils, une veuve sans enfant, et trois célibataires, dont le seul personnage jeune. On ne verra que deux familles complètes : Jasmin, Belline, et leurs deux enfants ; l'Amoureux, Alphonsine, leurs deux enfants et leurs domestiques.

Les personnages se définissent aussi par leurs activités, présentes ou passées. Gédémus aiguise les couteaux et les instruments agricoles. Arsule a tenté une carrière de chanteuse de bastringue. Jasmin travaille aux chemins de fer et en porte l'uniforme. Gaubert est un ancien artisan, spécialisé dans la fabrication des charrues ; il a «pétri le fer» nécessaire au travail agricole ; quittant sa maison, il y abandonne «des choses du

---

8. Le film ne mentionne pas l'enfant que la Mamèche a perdu autrefois. Le scénario publié est plus proche de Giono.

9. Jean-Pierre JEANCOLAS, «Notes sur l'histoire, le cinéma, le temps et l'espace», *Education 2000*, n° 18 (mars 1981), p. 45.

temps de la femme», mais emporte son enclume, afin de ne pas la laisser «près d'une forge froide[10]». Quant à Panturle, il a été paysan. Il élève encore une chèvre, mais se nourrit essentiellement du produit de la chasse. Il entretient avec la nature des rapports instinctifs : c'est une sorte de «bon sauvage», que sa robustesse rapproche d'Hercule ou de Maciste. La Mamèche est la veuve d'un puisatier, c'est-à-dire d'un homme qui travaillait la terre pour en extraire l'eau : «Tu sais que mon homme, il dort au fond de votre terre ; tu sais qu'il est descendu au plus profond pour vous téter l'eau avec sa bouche, à la veine des sources.» Proche des forces telluriques, grande, desséchée, vêtue de couleurs sombres, la Mamèche correspond à la figure traditionnelle de la sorcière, bénéfique en l'occurrence. Les trois d'Aubignane constituent donc les vestiges d'une micro-société, où on a travaillé la terre, où on a forgé le fer pour les outils agricoles, où on a cherché l'eau fécondante. Ces thèmes ne sont guère surprenants chez Pagnol : esquissés dans la plupart de ses films méridionaux, ils sont au coeur même d'*Angèle*, de la *La Fille du puisatier*, et de *Manon des sources*.

Mais dans *Regain*, cette société archaïque est frappée par un mal apparemment sans remède : la désertion, qui amène la stérilité. Panturle voudrait une femme et des enfants, mais qui peut-il rencontrer dans ce désert ? Aubignane est victime, non d'une malédiction transcendante, mais de l'abandon humain. Mais ce n'est pas simplement une localité habitée par des paysans âgés qui ne seront pas remplacés. C'est le lieu d'un phénomène sociologique plus surprenant, celui de la régression. Ces trois personnes qui vivent de lait de chèvre et de gibier sont retournés à un mode de vie pré-agricole, quasiment paléolithique. Le même sort menace quiconque refuse la modernité, représentée ici par les innovations agronomiques et commerciales dans la culture du blé, par la fabrication industrielle du pain et par les chemins de fer. Aubignane a également perdu tout contact avec l'autorité institutionnelle, et n'a plus ni maire, ni garde-champêtre, ni instituteur, ni curé ; le contraste avec le microcosme de *La Femme du boulanger* par exemple est significatif. Il ne sera jamais question de mariage, ni civil ni religieux, pour Panturle et Arsule. Les gendarmes devront faire un long déplacement à cheval pour

10. Pagnol a confié le rôle à Edouard Delmont, fortement connoté par ses nombreux emplois d'homme de la terre et de la tradition, dans *Angèle* par exemple.

venir enquêter. A Sault ou à Manosque, la caméra passe sur des affiches officielles et des drapeaux tricolores. Rien de pareil à Aubignane : cet isolat économique, institutionnel et culturel est devenu, au sens étymologique du terme, une anarchie.

Dès lors, le propos du film apparaît plus clairement. Dans un espace quasi symbolique, mais essentiellement agraire et méridional[11], à une époque mal déterminée, mais vaguement contemporaine, sur une durée imprécise, mais rythmée par des activités terriennes, se déroule un processus d'échanges et de transformations affectant des personnages qui assument des fonctions[12] significatives. *Regain* ressortit plus à la parabole qu'au récit romanesque. Mais parabole à quel propos ? Limiter la réponse à une évocation de l'exode rural est insuffisant. La thématique pagnolienne apparaît plus complexe, sinon plus originale, comme nous allons tenter de le montrer.

Aubignane échappera à la mort. Panturle rencontre Arsule, et le sens de l'histoire s'inverse. Panturle réapprend à se nourrir de pain. Il va donc se remettre à cultiver la terre, grâce à l'aide décisive de l'Amoureux. La famille de l'Amoureux constitue le modèle que Panturle et Arsule imiteront, mais à la condition, à la fois matérielle et symbolique, qu'ils cultivent du blé pour fabriquer leur propre pain. Dès la séquence de la visite rendue par Panturle à l'Amoureux, le film devient un hymne à la gloire du blé et du pain. Panturle, ému aux larmes à la vue d'Alphonsine donnant de grosses tranches de pain à ses enfants, s'écrie : «Il est beau, ce pain ; on dirait celui des anciens.» Il quémande timidement une tranche à rapporter à Arsule. L'Amoureux lui donne le pain entier et s'indigne lorsque Panturle s'excuse de ne pouvoir le payer : «Tu en as vu beaucoup, des gens qui ont payé le pain dans la ferme de mon père ! [...] Ah, celle-là, elle est forte ! Il veut me payer mon pain !» Panturle, tout à coup très disert, explique alors, en tenant avec respect le pain dans ses mains, puis en se levant : «Tu sais pas ce que c'est pour moi ; il me semble que ça a une valeur si grande, si extraordinaire. [...]

---

11. Sur les spécificités de la représentation de la France méridionale dans le cinéma de cette période, voir Claudette PEYRUSSE, *Le Cinéma méridional. Le Midi dans le cinéma français (1929-1944)*, Toulouse: Eché, 1986.

12. Au sens que donne à ce terme Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*.

Maintenant que j'ai une femme, ça a encore plus de valeur.» Devant l'émotion de Panturle, Alphonsine ne peut retenir ses larmes. Après avoir quitté l'Amoureux, Panturle va à Manosque expliquer ses intentions à Gaubert. Illuminé par une sorte d'inspiration mystique, Gaubert, dont les cheveux blancs sont éclairés comme ceux d'un prophète d'image pieuse, lui donne un soc de charrue et prédit : «Je vois que la terre d'Aubignane va repartir. L'envie du pain, la femme, c'est ça, c'est le signe. [...] Le jour où un homme dur s'y mettra, alors ça sera une bénédiction de blé.» Panturle est saisi à son tour d'un délire visionnaire : «Ce que je veux, [...] c'est faire pousser du blé tout le tour d'Aubignane, jusqu'aux portes des maisons ; c'est mettre du blé partout, partout, tant que la terre peut en porter !» Lorsqu'il rentre chez lui, la scène qu'il a décrite par avance à l'Amoureux se produit : Arsule, qui était en train d'allumer le feu, reçoit avec une reconnaissance admirative et quasi mystique les trésors rapportés par Panturle, le pain, le blé et le soc de charrue.

Dès lors les modestes héros d'Aubignane triomphent. Les méthodes nouvelles ayant lamentablement échoué, le blé manque[13]. Aussi Panturle, venu à Manosque offrir sa première récolte, est-il accueilli comme un sauveur. Il conserve quelques sacs, pour semer et pour fabriquer son pain, comme l'Amoureux. Gaubert, sur son lit de mort, pourra toucher le blé de Panturle avant de s'éteindre sereinement.

C'est par la culture de la terre que la civilisation ressuscite, en équilibre entre la régression vers la chasse et la dérive vers le monde industriel, tout comme l'Amoureux se situe entre les hauteurs désertes d'Aubignane et l'attrait fallacieux de Manosque. Arsule a renoncé au nomadisme et, symétriquement, des jeunes vont renoncer à la ville. Jasmin quitte les chemins de fer pour remettre en culture la terre héritée de son père. Il explique sa décision à Panturle : «Et puis maintenant, dans les villes, ça devient totalement impossible. Ils font tous de la politique. [...] Ils veulent tous t'embrigader contre quelque chose. Et puis avec ça, toujours à obéir à quelqu'un ou à quelque chose : le percep-

---

13. Un marchand de grains et d'autres passagers de l'autocar qui les conduit à la foire de Manosque se lamentent: «Ils ont voulu faire de ce blé-là, du Canada. [...] Si vous écoutez tous ces beaux Messieurs, avec leurs livres...» Le spectateur de 1937 y percevait sans doute une allusion à la création, par le gouvernement Blum, de l'Office National Interprofessionnel du Blé.

teur, les gendarmes, la loi, le règlement, la morale, le chef de gare !» Il lui demande alors la permission de tracer un sillon, et ôte sa veste et sa casquette d'uniforme ; tandis qu'il traverse le plan en guidant la charrue, Panturle commente : «En général, les costumes pour obéir, c'est pas des costumes pour travailler.» Gaubert revit dans son fils régénéré, tout comme la Mamèche revit en Arsule. Aubignane va retrouver non seulement son activité «naturelle», c'est-à-dire la culture du blé, mais aussi sa démographie «normale», c'est-à-dire des familles complètes : celle de Jasmin, d'autres que l'on voit arriver dans les derniers plans, et aussi celle — future — de Panturle. Dès lors le titre de *Regain* prend tout son sens.

La résurrection d'Aubignane n'est possible que grâce à deux femmes, qui bouleversent l'inscription des personnages dans l'espace et la société diégétiques, mais qui payent cher ce défi lancé au destin. La Mamèche n'a plus rien à mettre en jeu que sa vie même. Quant à Arsule, elle passera par un vrai calvaire avant de retrouver sa juste place. Elle a vécu avec un saltimbanque. Arrachée aux charbonniers qui l'ont violée, elle est d'abord prise en charge et exploitée par Gédémus. Mais avec Panturle, elle conquerra un autre statut. Grâce à elle, il réapprend à entretenir sa maison, à manger à table, à se raser et à se faire couper les cheveux, et surtout, en renonçant à se nourrir de viande sauvage, il redevient un civilisé, c'est-à-dire un paysan. Elle a donc déclenché un processus de «reculturation». Elle donne l'exemple, balayant, mettant des serviettes sur la table et des draps au lit. Elle remplit donc toutes ses obligations ménagères. Puis, assumant matériellement sa fonction de fertilité, après l'avoir exercée symboliquement, elle va donner à Panturle un enfant.

Cette représentation des fonctions féminines, qui seules restituent à Arsule son identité, est assez banale. Mais le film — à la suite du roman — propose un autre discours, moins explicite, mais qu'une analyse de type structurel fait apparaître. Lorsque Gédémus recueille Arsule, le chien qui tirait sa carriole de rémouleur vient de mourir ; la femme prendra la place de l'animal ; le dialogue et l'image insistent beaucoup sur cette fonction de bête de somme. D'autre part, Arsule pose à Gédémus une question désabusée : «Bien entendu, il va falloir que je couche avec vous.» Il répond : «Ah, naturellement ! Ça, c'est pas le côté intéressant de la question, mais enfin il faut y penser tout de même.» Arsule a donc aussi à satisfaire les besoins sexuels de

celui qui l'exploite. Avec Panturle, Arsule accepte librement[14] sa condition ; mais elle continue à être évaluée au prix d'un animal utile. Panturle, à qui Gédémus reproche de l'avoir privé du travail d'Arsule, accepte de le dédommager en lui payant un âne : «Je te remplace la femme par un âne.» D'autre part, lors de sa première conversation avec Arsule, Panturle décrit sa solitude, mais fait allusion à Caroline ; comme Arsule croit qu'il s'agit d'une femme, il précise : «Caroline, c'est une chèvre.» Or le film insiste sur les effets pervers de la solitude dont souffre aussi Caroline, à qui l'Amoureux va trouver un bouc, pour constater ensuite que «ça y a changé tout le caractère». Ni le chien ni l'âne ne sont visibles sur l'écran ; mais dans le tableau complet des fonctions, Arsule est commutable successivement avec un chien, une chèvre et un âne. Elle ne redevient vraiment une personne humaine, commutable avec la Mamèche, que lorsqu'elle est sur le point d'être mère. Et Panturle proclamera ce changement de statut à sa façon : dans un champ labouré, où ils accomplissent tous deux «le geste auguste du semeur», filmé comme un ballet rituel, elle lui annonce sa grossesse ; bouleversé, il la renvoie au foyer en lui disant : «Tu as ton travail maintenant ; le blé, c'est ma graine à moi ; occupe-toi de la tienne !» La partition musicale d'Honegger souligne le caractère de «message final» de cette séquence conclusive. Dans la société emblématique de *Regain*, la femme n'accède à l'humanité que par le sacrifice et par la procréation ; sinon, elle n'a qu'une fonction animale.

Cette société est en apparence purement laïque. Jean-Pierre Jeancolas le signale : «La seule référence à un environnement catholique, dans *Regain*, est un geste d'insulte : la malédiction proférée par la Mamèche [...] contre une statue de la Vierge[15].» Il faut cependant rappeler que la Mamèche, comme la sorcière de *Manon des sources* ou le berger de *La Femme du boulanger*, est italienne : selon un préjugé bien ancré, sa religion ne peut être que passionnelle ou superstitieuse ; elle vit d'ailleurs dans l'église en ruines. Certes il n'y a pas d'autre référence catholique *stricto sensu*. Mais si l'on élargit un peu le champ d'investigation, on constate que le film est parsemé d'éléments à connota-

---

14. La Mamèche avait pourtant dit à Panturle, à propos de sa future femme: «Elle est n'importe où, pourvu que tu la forces.»

15. J.-P. Jeancolas, *Quinze Ans d'années trente*, p. 267.

tion religieuse. Par la porte ouverte de la maison de Panturle, la caméra cadre avec insistance une croix, qui est aussi très visible dans la séquence de l'arrivée d'Arsule à son nouveau foyer. Plus tard Arsule contemplera d'un regard d'extase le pain que Panturle pose devant elle, en murmurant le début d'un *Pater noster*; à Panturle qui lui demande ce qu'elle dit — dans ce domaine aussi, il devra être «reculturé» —, elle répond : «Je remercie.» Or ce pain, c'est celui des enfants d'Alphonsine, qui donne aussi du vin à Arsule. Le pain et le vin, associés à l'enfance régénératrice, introduisent une dimension de religiosité diffuse — on serait tenté de parler de «religiosité vague» — qui trouve sa traduction plastique dans les plans sur lesquels s'achève le film : un couple élu, dans un champ labouré et ensemencé, s'en va vers les hauteurs de l'Aubignane future, où tout est à rebâtir pour l'enfant qui va venir.

Regain, c'est l'apologie du travail de la terre, de la tradition, de la civilisation artisanale et agraire, de l'autorité patriarcale, de la soumission de la femme, qui trouve sa compensation dans les joies du ménage et de la maternité. C'est le rejet de la société industrielle, de la machine, de la ville, du capitalisme, de l'Etat et du régime des partis. Cette thématique peut apparaître quelque peu déphasée par rapport aux problèmes immédiats de la France de 1937. Et pourtant *Regain* a connu un très gros succès, que la seule présence de Fernandel ne suffit pas à expliquer. Tout se passe comme si le film avait touché à quelque chose de profondément enraciné dans l'inconscient collectif.

Or une thématique très proche de celle de *Regain* sera acceptée aisément, voire avec enthousiasme, par l'opinion publique dès l'été 1940, lorsqu'elle sera partie intégrante du discours de l'Etat Français. On la retrouvera, de manière presque caricaturale, dans les propos tenus par Pétain et ses collaborateurs. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler quelques textes[16] bien connus :

> La terre, elle, ne ment pas. Elle demeure votre recours. Elle est la patrie elle-même. Une terre qui tombe en friche, c'est une portion de France qui meurt. Une jachère de nouveau emblavée, c'est une portion de France qui renaît[17].

---

16. Citations extraites de Philippe PÉTAIN, *La France nouvelle: appels et messages*, s. l., 1941, vol. 1.

17. Appel du 25 juin 1940.

> La France rajeunie veut que l'enfant remplisse vos coeurs de l'espoir qui vivifie. [...] Les familles françaises restent les dépositaires d'un long passé d'honneur. Elles ont le devoir de maintenir, à travers les générations, les antiques vertus qui font les peuples forts[18].
>
> Pour les agriculteurs, les artisans ruraux sont des auxiliaires indispensables. [...] Le cultivateur doit prévoir, calculer, lutter. Les déceptions n'ont aucune prise sur cet homme que dominent l'instinct du travail nécessaire et la passion du sol. [...] C'est un chef[19].
>
> Un pays stérile est un pays mortellement atteint dans son existence. Pour que la France vive, il lui faut d'abord des foyers[20].

Mais, au-delà de ces déclarations officielles, c'est aux documents iconographiques qu'il faut se référer : affiches, gravures, vignettes, timbres, cartes postales, journaux illustrés, manuels scolaires, presse enfantine, films documentaires, actualités, etc. On y rencontre des constantes visuelles et des récurrences thématiques fort proches de celles de *Regain*. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux études récentes qui ont commencé à explorer ces sources très abondantes[21]. On y rencontre des paysans labourant ou semant, des artisans devant leur forge ou leur établi, des familles rurales heureuses et laborieuses, voire l'image, intitulée «la terre, elle, ne ment pas», du Maréchal dans un champ labouré, serrant allégoriquement la main d'un paysan qui guide sa charrue[22]; on y trouve aussi de nombreuses représentations symboliques du renouveau national, comme celle de la «maison France» rebâtie sur les fondations «travail — famille —

---

18. Message du 11 juillet 1940.
19. Message aux paysans du 20 avril 1941.
20. Message aux mères françaises du 25 mai 1941.
21. Voir notamment le livre fondamental de Christian FAURE, *Le Projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale: 1940-1944*, Lyon/Paris: Presses Univ. de Lyon / Ed. du CNRS, 1989. Riche documentation iconographique dans: Dominique ROSSIGNOL, *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944: l'utopie Pétain*, Paris: PUF (Politique d'aujourd'hui), 1991; *Images de la France de Vichy: 1940-1944*, Paris: La Documentation Française, 1988; *La Propagande sous Vichy: 1940-1944*, publié sous la direction de Laurent GERVEREAU et Denis PESCHANSKI, Paris: BDIC, 1990. Voir aussi Isabel BOUSSARD, *Vichy et la corporation paysanne*, Paris: Presses de la FNSP, 1980.
22. Image d'un album à la gloire du Maréchal, reproduite en couverture de C. Faure, *Le Projet culturel de Vichy*, ainsi qu'en hors-texte, et commentée à la p. 174.

patrie», sur les socles «discipline — ordre — épargne — courage» et sur les colonnes «école — artisanat — paysannerie — légion[23]».

Comment interpréter cette similitude ? Il ne s'agit nullement de suggérer que Pagnol exprimait, en 1937, des positions idéologiques déterminées. Rien dans sa carrière ne permet de le supposer. Certes en 1940, *La Fille du puisatier* constituera, par son contenu et par une scène explicite[24], un acte d'allégeance au régime du Maréchal ; mais des millions de Français pensaient alors de même. Quant à supposer que *Regain* ait inspiré les gens de Vichy, cela paraît une hypothèse très naïve[25]. Ils n'avaient nul besoin de Pagnol, qui d'ailleurs n'était pas assez catholique pour eux.

En fait, ce qui s'est passé en 1937, c'est qu'un cinéaste a construit un film sur des thèmes et des images parfaitement adaptés aux mentalités profondes et aux représentations sous-jacentes et informulées de son public potentiel. Mais ce courant souterrain irriguait fort peu les expressions artistiques «nobles»; il n'affleurait guère que dans des œuvres stylistiquement assez frustes, et lorsque les sujets s'y prêtaient. Le film de Pagnol n'est donc pas un document unique : on trouverait bien d'autres indices, dans le cinéma et dans d'autres moyens d'expression. A ce titre, *Regain*, comme *Angèle* ou *La Fille du puisatier*, est riche de renseignements de nature historique, non sur les faits ou les idées débattues au grand jour, mais sur les traumatismes et les aspirations d'une population qui, marquée par les événements des trente années précédentes, faisait le rêve d'un monde miraculeusement soustrait à l'évolution historique et régi par des valeurs et des principes immuables : c'est la forme qu'a prise, dans les années trente et quarante, et avec les conséquences que l'on sait, le mythe de l'âge d'or.

Rémy PITHON
Université de Lausanne

---

23. Voir *Images de la France de Vichy*, p. 49; *La Propagande sous Vichy*, p. 25; *Le Régime de Vichy et les Français*, éd. J.-P. Azéma et F. Bédarida, Paris: Fayard, 1992 (en couverture).

24. L'extrait du discours de Pétain du 17 juin 1940, disparu des copies après la guerre.

25. J. Baldizonne («Un Espace de liberté, "Regain"», p. 46) formule cette idée pour la réfuter, et minimise la similitude des propos.

ANNEXE: GÉNÉRIQUE ABRÉGÉ[26]

Réalisation, scénario et dialogues :
Marcel Pagnol

Production et distribution :
Films Marcel Pagnol

Images :
Willy

Décors :
Marius Brouquier et René Paoletti

Musique :
Arthur Honegger

Montage :
Suzanne de Troeye et Jeannette Ginestet

Interprètes :
Orane Demazis (Arsule)
Marguerite Moreno (la Mamèche)
Odette Roger (Alphonsine)
Milly Mathis (Belline)
Gabriel Gabrio (Panturle)
Fernandel (Gédémus)
Edouard Delmont (Gaubert)
Charles Blavette (Jasmin)
Robert Le Vigan (le brigadier)
Henri Poupon (l'Amoureux)
Paul Dullac, Charblay,
Robert Bassac, Jean Castan,
etc.

---

26. On trouvera un générique très complet dans C. Beylie, *Marcel Pagnol*, p. 150.