

Genre

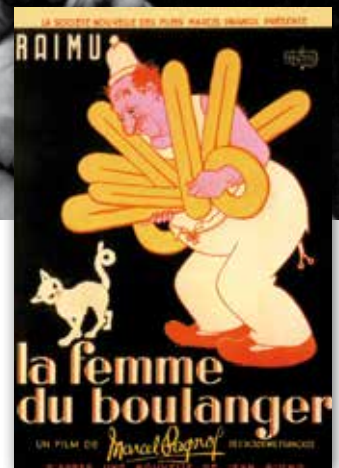
Drame

**Adapté pour
les niveaux**

À partir de la 2nde

**Disciplines
concernées**

Français · Histoire



Un film de Marcel Pagnol

France · 127 min · NB

Le boulanger prépare sa première fournée. Tout le village admire sa femme. Elle fait les yeux doux au berger italien. Le lendemain, elle a disparu. Désespéré, le boulanger se saoule au lieu de faire le pain, provoquant la consternation des villageois. Le maire, le curé et l'instituteur s'organisent pour la ramener à son mari. Le berger ayant fui, elle revient repentante, le boulanger lui pardonne et rallume son four.

Production, réalisation, scénario et dialogues Marcel Pagnol, **d'après une nouvelle de** Jean Giono **Musique** Vincent Scotto – **Avec Raimu** (Aimable Castanier, le boulanger), **Ginette Leclerc** (Aurélié, sa femme), **Charles Moulin** (le berger), **Fernand Charpin** (le marquis)...

La Femme du boulanger

Succès commercial à sa sortie, classique, le film est emblématique d'un cinéma régional où le dialogue prime. Il présente, de manière pittoresque et humoristique, la Provence rurale des années 30. La comédie comme instrument d'une représentation patriarcale des rapports hommes-femmes.

Écrit et réalisé par Marcel Pagnol dans ses studios marseillais, **La Femme du boulanger** confirme, après l'énorme succès de la trilogie **Marius, Fanny, César**, le goût du public pour la comédie marseillaise, sous-genre régional du boulevard, qui met en scène un milieu populaire aussi pittoresque que rassurant, à l'écart des bouleversements sociaux (Front populaire) et politiques (montée du nazisme et du fascisme) du moment. Cette forme de « théâtre filmé » aussi méprisé par la critique que populaire auprès du public a permis au cinéma français de surmonter la crise technologique et économique consécutive à l'arrivée du parlant. En recyclant au cinéma les succès de la scène avec leurs acteurs, le boulevard élargit considérablement son public à travers une formule économiquement rentable. **La Femme du boulanger** met en tête d'aff-

fiche, comme la plupart des films populaires des années 30, un homme d'âge mûr, incarné par un acteur venu du théâtre (ici Raimu), face à une très jeune femme, le plus souvent faire-valoir plutôt que partenaire (ici Ginette Leclerc, dans un rôle quasi muet). Le thème de prédilection de ces comédies de boulevard est l'adultère dont se rend coupable la femme, ce qui fait de son mari un « cocu ». Le récit du film vise à réhabiliter le mari et à faire rentrer dans le rang la femme coupable, tout en légitimant le mariage patriarcal comme le seul moyen pour les femmes d'être protégées. Alors que dans la société (en particulier dans les milieux bourgeois), l'adultère est une pratique masculine, au théâtre et au cinéma, elle est le plus souvent le fait des femmes de tous milieux, dans des œuvres écrites par des hommes... ♪

Politique nataliste et société patriarcale

La France des années 1930 est en proie à plusieurs crises, démographique, économique, politique, internationale. Les effets du krach de 1929 aux États-Unis se sont traduits par un effondrement de la production industrielle et agricole et par un chômage de masse. Face à la montée des ligues fascistes qui provoquent des émeutes antiparlementaires en 1934, les forces de gauche (socialistes, communistes, radicaux) se mobilisent et remportent les élections législatives de 1936. Le Front populaire, sous la direction de Léon Blum, répond aux grandes grèves par des négociations entre patronat et syndicats : les accords Matignon (juin 36) instaurent les congés payés, la semaine de 40 heures, les conventions collectives et la liberté syndicale. Mais une majorité de centre droit reprend le pouvoir dès avril 1938, suite à la démission de Léon Blum empêché de faire des réformes financières.

Le nouveau gouvernement dirigé par le radical Édouard Daladier fait voter une loi pour interner les « étrangers indésirables », c'est-à-dire les républicains espagnols qui se réfugient en France à la suite de la victoire de Franco. Il refuse d'honorer les accords signés avec la Tchécoslovaquie lorsque ses régions germanophones sont envahies par les troupes d'Hitler : c'est la crise des Sudètes, qui aboutit aux accords de Munich le 30 septembre, entérinant l'abandon de la Tchécoslovaquie par les démocraties occidentales. Daladier est acclamé à son retour de Munich par une opinion qui est prête à tout pour éviter la guerre.

François Vinneuil, dans sa critique de *La Femme du boulanger* pour l'*Action française* y fait allusion : « Les comptes sont, dit-on, satisfaisants pour le cinéma en tout cas. Plusieurs salles ont même fait de très bonnes affaires. Au premier signe de détente, les Parisiens se précipitaient sur quelques divertissements. Quand l'angoisse grandissait, c'est encore aux images mouvantes qu'ils allaient demander un peu de repos ¹. ». Le climat d'extrême tension internationale a sans doute favorisé le succès exceptionnel de cette comédie bon enfant, portée par les dialogues de Pagnol et la faconde de Raimu.

Après les soubresauts des années 1920, marquées par la figure subversive de la « garçonnette », la France des années 30 se crispe sur une obsession nataliste suite au déficit démographique aggravé par la saignée terrible de la guerre de 1914-18 (1,8 million de morts, 4,2 millions de blessés). Le pouvoir économique, social et politique est entre les mains des hommes de la génération précédente. La société française a des structures archaïques du point de vue de la famille et des rapports entre les sexes par rapport aux autres sociétés occidentales. Les femmes n'ont toujours pas le droit de vote (elles ne l'auront qu'en 1944), et le Code civil napoléonien, toujours en vigueur, les considère comme des mineures : elles n'ont aucun rôle décisionnel ni dans l'économie, ni dans l'appareil d'État, ni dans la politique. La prostitution est institutionnalisée, l'adultère (masculin) est considéré comme le corolaire inévitable du mariage et de la famille tels qu'ils sont régis par l'Église catholique. Les sanctions légales contre l'adultère sont beaucoup plus lourdes pour les femmes que pour les hommes. Le mariage entre un homme d'âge mûr et une jeune femme

est très répandu dans la bourgeoisie. Les magazines féminins s'emploient à persuader leurs jeunes lectrices qu'« un mariage de convenance n'est peut-être pas une garantie de bonheur, mais est certainement sa condition nécessaire ². »

Le gouvernement Daladier promeut une politique nataliste avec la création des allocations familiales en novembre 1938, et fait voter un Code de la famille et de la natalité en juillet 1939, qui incite les femmes à rester au foyer et à faire des enfants. Après la défaite suivie de l'occupation allemande, Pétain donnera une coloration plus explicitement répressive à cette politique nataliste.

Par ailleurs, la France reste un pays majoritairement rural, en retard sur l'industrialisation et l'urbanisation qui caractérisent les pays voisins, en particulier la Grande-Bretagne et l'Allemagne.

1. *L'Action française*, 14/10/38

2. *Confidences*, juin 1938

Affiche de Charles Mocrescet, 1918.



À propos du « théâtre filmé »

Depuis le début des années 1930 et la généralisation des films sonores, le cinéma français souffre de crises endémiques dues à sa dépendance technologique avec l'étranger (les brevets sonores sont allemands, anglais ou américains) et à l'émiettement extrême de la production, régulièrement affectée par des scandales financiers.

C'est grâce au recyclage systématique des formes populaires de spectacle vivant (théâtre de boulevard, music-hall, café-concert) que le cinéma français va surmonter cette crise, privilégiant le « théâtre filmé » qui atteint un pic de 40 % des films français en 1932 puis décline lentement, pour être remplacé par des adaptations de nouvelles et de romans (39 % des films en 1937), mais 25 % des films sont encore des adaptations de pièces. Et beaucoup de scénarios originaux sont écrits par les dramaturges en activité (Yves Mirande, Yvan Noé, Louis Verneuil, Marcel Pagnol, Marcel Achard) et diffèrent très peu des pièces de théâtre.

Le théâtre de boulevard est héritier du mélodrame et du vaudeville et connaît son plus grand succès au tournant du XX^e siècle, avec des intrigues fondées sur des quiproquos, des adultères, dans des milieux bourgeois, avec des ressorts comiques, même quand le sujet est sérieux. C'est une forme de théâtre léger et profondément conservateur, avec des personnages et des situations stéréotypées, et un privilège accordé aux dialogues, aux mots d'auteur, aux répliques brillantes, qui impliquent des performances d'acteur et une diction impeccable. Le théâtre de boulevard était prisé du public bourgeois parisien et méprisé par les intellectuels. Le cinéma donne à ce théâtre un nouveau public, celui des classes moyennes et populaires qui n'ont pas les moyens d'aller au théâtre. Parmi les plus grands succès de la période, beaucoup d'adaptations de boulevard : **Le Blanc et le noir**, **L'Enfant de l'amour** (1930) ; **La Petite Chocolatière**, **Marius**, **Ma Cousine de Varsovie**, **Jean de la Lune** (1931) ; **Les Gaietés de l'escadron** (1932) ; **Le Train de 8h47** ; **Fanny** (1934) ; **Veille d'armes** (1935) ; **César** ; **Le Roi, Baccara** (1936) ;



Ignace ; **L'Habit vert** ; **Le Messager** (1937) ; **Prison sans barreaux** ; **Orage** (1938).

Les scénaristes les plus réputés de la période sont également de brillants dialoguistes qui reprennent des procédés similaires : Jacques Prévert, Charles Spaak et Henri Jeanson pratiquent les mots d'auteur et les numéros d'acteur. Le théâtre de boulevard privilégie le langage, et écrit souvent des morceaux de bravoure pour des monstres sacrés, comme Jules Berry, Raimu, Harry Baur, Gaby Morlay, sans parler de Guitry qui s'écrit pour lui-même des dialogues étincelants. La plupart de ces acteurs tournent pendant la journée dans les studios autour de Paris (Billancourt, Epinay, Saint-Maurice) et le soir triomphent sur les scènes parisiennes. D'un côté des cachets importants, de l'autre le prestige.

La figure dominante de ce cinéma est un couple formé par un homme d'âge mûr qui jette son dévolu sur une (très) jeune femme. Mais la tête d'affiche est presque toujours masculine, et la jeune actrice sert le plus souvent de faire-valoir, comme c'est le cas dans

La Femme du boulanger. La plupart des têtes d'affiche de la fin de la décennie sont, comme Raimu (né en 1883), des hommes d'âge mûr : Harry Baur (né en 1880), Jules Berry (né en 1883) Sacha Guitry (né en 1885), Erich von Stroheim (né en 1885), Louis Jouvet (né en 1887), Jean Murat (né en 1888) Victor Francen (né en 1888) ; les plus jeunes ont une bonne quarantaine : Charles Vanel (né en 1892), Pierre Blanchard (né en 1892), Albert Préjean (né en 1894), Pierre Richard-Wilm (né en 1895), Michel Simon (né en 1895) Pierre Fresnay (né en 1897). Seuls Gabin et Fernandel (nés en 1904 et 1903) ont moins de quarante ans à la fin de la décennie. Face à eux, peu d'actrices font le poids et elles sont relativement plus jeunes : Françoise Rosay (née en 1891), Gaby Morlay (née en 1893), Edwige Feuillère (née en 1907), Mireille Balin (née en 1909), Viviane Romance (née en 1912), Danielle Darrieux (née en 1917). Michèle Morgan (née en 1920) ne trouve le succès qu'à la toute fin de la décennie, alors que Ginette Leclerc (née en 1912) reste un faire-valoir.



PORTRAIT Marcel Pagnol

Marcel Pagnol est un exemple unique dans l'histoire du cinéma de scénariste-dialoguiste-réalisateur-producteur dont l'activité sera concentrée des années 30 aux années 50 en Provence, près de Marseille où il a ses propres studios. Après sa fameuse trilogie (**Marius**, **Fanny**, **César**), il y adaptera à plusieurs reprises Jean Giono avec **Angèle**, **Regain** et **La Femme du boulanger**.

Les stéréotypes féminins



Des personnages féminins caricaturaux : la vamp, la vieille fille prude, la commère replète et la bonne du curé.

Comparer le texte de Giono et le texte de Pagnol

Alors que le boulanger de Giono est « un petit homme grêle » et pitoyable, sa femme est chez Giono comme chez Pagnol, une séductrice redoutable. La scène où le berger vient chercher le pain est décrite en détail par Giono, en mettant l'accent sur la sensualité des corps. Mais si Giono souligne la naïveté du boulanger qui dit quand il constate le départ de sa femme : « *Elle n'a rien porté, dit le boulanger, ni pour se couvrir ni rien* », c'est Pagnol qui développe les dénégations pathétiques du personnage face à la fugue de sa femme, puis son cabotinage d'ivrogne et enfin la façon dont le boulanger accueille le retour de la femme adultère. Si Maillefer est un personnage de Giono, qui découvre, en allant pêcher, Aurélie et le berger cachés sur une île dans les marécages, c'est Pagnol qui invente le marquis paillard, maire du village, et si l'on trouve chez Giono l'idée d'envoyer le curé et l'instituteur chercher Aurélie, c'est Pagnol qui invente leurs disputes « philosophiques ». Pagnol a également ajouté des personnages féminins caricaturaux : la vieille fille prude, la commère replète et la bonne du curé. La séquence où l'instituteur fait l'assaut de la vieille fille pour la faire fuir chez elle quand elle prétendait faire la leçon à la femme adultère, relève du vaudeville. Enfin, la fameuse scène du retour d'Aurélie avec le discours du boulanger

sur la chatte est une pure invention de Pagnol, qui par ailleurs a supprimé l'épilogue de Giono où le berger, qui est du pays, se bat avec un villageois, puis revient avec quatre autres bergers au bal pour se venger en provoquant une bagarre générale, avant de s'enfuir.

Mais la différence fondamentale entre les deux œuvres est la figure du boulanger : les dialogues truculents de Pagnol et la création magistrale de Raimu en font le centre du film alors que chez Giono, c'est le village qui agit collectivement pour récupérer la femme du boulanger, lequel est aussi chétif et peu disert que Raimu est volubile et ventripotent !

Le monde de Giono est plus brutal et moins pittoresque que celui de Pagnol. Giono qui n'aimait pas le film de Pagnol, proposa une adaptation de sa nouvelle pour le théâtre en 1943.

Les stéréotypes féminins du cinéma français classique : l'ingénue, la vamp, la vieille fille, la mère nourricière, la belle-mère abusive, la femme adultère, etc.

Dans le film de Pagnol, on trouve la vamp (la femme du boulanger) qui sera pardonnée, parce que repentie, la vieille fille prude dont la malveillance n'a d'égal que la curiosité malsaine, la commère bien en chair qui se repaît des potins du village, enfin la bonne du curé, figure de matrone nourricière : le point commun de ces dernières est d'être asexuées et bigotes, alors que la

vamp incarne une sexualité animale (cf. sa rencontre avec le berger). Ces différentes figures féminines ont en commun d'être en situation de dépendance ou en marge de la vie sociale, épouse, servante ou vieille fille sans profession, et de ne faire que de la figuration dans la sphère publique qui est exclusivement masculine.

Les actrices des années 1930 sont souvent réduites à illustrer des stéréotypes : ainsi Annabella joue les ingénues (**Quatorze juillet**, 1933, René Clair) ou les amoureuses tragiques (**Hôtel du Nord**, Marcel Carné, 1938), comme Danielle Darrieux dans un registre plus moderne (**Abus de confiance**, Henri Decoin, 1937 ; **Battement de cœur**, Henri Decoin, 1939). Viviane Romance incarne un type de vamp populaire, la « garce » (**La Belle Équipe**, Julien Duvivier, 1936 ; **L'Étrange Monsieur Victor**, Jean Grémillon, 1937), que reprend Ginette Leclerc dans **Prison sans barreaux** (Léonide Moguy, 1938) puis dans **La Femme du boulanger** ; Mireille Balin est abonnée aux rôles de demi-mondaine, plus dangereuse (**Pépé le Moko**, Julien Duvivier, 1936 ; **Gueule d'amour**, Jean Grémillon, 1937). Enfin, Michèle Morgan oscille entre la vamp et l'amoureuse tragique dans **Gribouille** (Allégret, 1937) et **Quai des brumes** (Carné, 1938).

Elles sont les instruments d'un discours extrêmement misogynne, qui justifie toujours *in fine* le contrôle des femmes par le patriarcat. Elles ne sont jamais le sujet actif de l'histoire.

Pagnol et le théâtre filmé

Marcel Pagnol est avec Sacha Guitry le grand défenseur du « théâtre filmé », mais il en donne une variante populiste qui atteint un public plus large que les intrigues bourgeoises de Guitry. Ils considèrent le cinéma comme un instrument au service de leur théâtre et non comme un moyen d'expression artistique en soi. Pour Pagnol, l'important ce sont les dialogues et les performances d'acteur, et l'image est à leur service. Il se tient dans la cabine son pendant les prises de vue, et prétend que « tout film qui peut être projeté sans son et reste compréhensible est un très mauvais film ». Ce genre de déclaration suscite l'hostilité des critiques.

Marcel Pagnol (1895-1974), cinéaste provençal, indépendant et populiste

Mais la pratique de Pagnol cinéaste est plus sophistiquée que ces polémiques ne le laissent entendre. Les équipements de ses studios étaient parmi les plus modernes en France, et son indépendance financière lui permet d'expérimenter le son direct dès 1935.

Pagnol réutilise certaines conventions du théâtre classique : l'unité de temps, de lieu et d'action, la présence d'un chœur formé par les villageois, ainsi que les traditions françaises du mélodrame, avec son mélange de moments comiques et pathétiques. Il reprend aussi des traditions provençales (santons et chansons). Avec le parlant, l'accent du Midi va devenir le symbole de la Provence (dans le film, les notables n'ont pas l'accent, ce qui confirme sa connotation populaire) et Pagnol va incarner cette culture régionale, avec ses décors, ses costumes, ses types, son répertoire de plaisanteries et de gestes. La focalisation de Pagnol sur le « petit peuple » est

perçue comme plus authentique que les personnages bourgeois du boulevard parisien. Raimu joue sur un double registre, d'un côté, l'exagération verbale et l'emphase du théâtre marseillais, de l'autre la sobriété du jeu qu'impose le parlant (cf. la scène de la fin).

Si les extérieurs sont filmés dans le même village que **Regain**, la plupart des scènes sont filmées en studio à Marseille. Pagnol privilégie les longues prises statiques en plan moyen ou américain plutôt que les champs-contrechamps. Ces prises créent une série de tableaux, sans que Pagnol tente de créer par le montage une impression de continuité spatiale entre les tableaux, ou entre les plans. Beaucoup de prises durent plus d'une minute, ce qui est inhabituel dans le cinéma classique¹. La plupart des séquences de **La Femme du boulanger** se passent dans des décors qui ressemblent à une scène de théâtre : l'église, la place du village, le café et sa terrasse, la devanture de la boulangerie où les villageois forment le public diégétique de la performance de Raimu.

Pagnol privilégie les valeurs de la famille et d'un univers rural archaïque et patriarcal. La petite communauté est composée de types théâtraux issus des pastorales (un genre de théâtre religieux occitan), une communauté autarcique où tout élément étranger est perçu comme menaçant (le berger italien) et doit être rejeté pour rétablir le statu quo. La communauté solidaire des films de Pagnol donne un sentiment fort et sécurisant de l'identité nationale qui a beaucoup contribué à leur popularité, dans une période menaçante².

L'adhésion des critiques (quelle que soit leur orientation) aux valeurs patriarcales que véhicule le film est visible à travers l'évaluation qu'ils font de l'histoire.

Une communauté autarcique où tout élément étranger – à l'image du berger italien – est perçu comme menaçant.



Selon F. Vinneuil, « ce bon observateur [Pagnol] s'arrête à l'étude de petites mœurs populaires et bourgeoises [...]. Il y ajoute sa propre morale, qui ne va pas très haut, mais qui est assez vraie et pratique, qui consiste à résoudre avec un peu de cœur et de bon sens un petit drame social... »

« Entre l'appel des sens et la sécurité matérielle, Ginette Leclerc (sur l'écran), telle La Femme, aura choisi la douceur du pain quotidien. [...] En somme, toute la France moyenne, émue, libérale, candide, chaude d'idées est cependant amenée, par des chemins divers, au bon vin, au bon pain, et surtout au vieux bon sens de "chez nous". »³

¹ La durée moyenne d'un plan dans le cinéma hollywoodien classique est de moins de 10 secondes (7 secondes selon Bordwell & Thompson, *L'Art du film, une introduction*, De Boeck, 2009) ; 12 secondes dans **La Belle Équipe** (Duvivier, 1935).

² Tout ce développement utilise le chapitre de la thèse de Ginette Vincendeau en anglais : « Cinema on the Wrong Track: Film, Theatre, and Filmed Theatre » in *French Cinema in the 1930s, Texts and Contexts of a Popular Entertainment Medium*, PhD, University of East Anglia, 1985.

³ Jean Célestin, *Ce soir* 8/9/38.

Une focalisation sur le « petit peuple ».





SÉQUENCE-CLÉ

Le retour d'Aurélie

1 - DÉCOUPAGE

• **Image 1** : plan américain de Raimu et Ginette Leclerc attablés. Lui lève le regard vers le hors-champ à gauche.

• **Image 2** : insert de la chatte traversant le champ de droite à gauche sur les sacs de farine.

• **Image 3** : plan américain légèrement recadré des deux personnages avec le chat qui passe derrière eux de droite à gauche. Le boulanger se tourne vers la chatte qui disparaît à gauche ; tout en parlant, il passe derrière sa femme et s'assied à sa gauche en regardant hors champ à gauche, elle regarde devant elle en pleurant :

– Le boulanger : « Ah, vé, la voilà, tu l'as vue, retourner, la Pomponette, dis, garce, salope, ordure, c'est maintenant que tu reviens ? Le pauvre Pompon, il s'est fait un mauvais sang de peste, il est allé te chercher dans tous les coins, il était malheureux comme les pierres. Et elle pendant ce temps-là, elle avait suivi son chat de gouttière, un inconnu, un bon à rien, un passant du clair de lune. Qu'est-ce qu'il a de plus que lui ? »

– Aurélie : « Rien ! »

– Le boulanger : « Toi tu réponds : "rien", mais elle, si elle pouvait parler, si elle avait pas honte, si elle avait pas peur de faire de la peine au pauvre Pompon, elle dirait : il est plus beau. Beau, qu'est-ce que c'est cette petite différence de l'un à l'autre ? Les Chinois sont tous pareils, les Nègres se ressemblent, c'est pas une raison parce que les lions sont plus forts que les lapins, pour que les lapines courent après en clignant de l'œil. La tendresse, dis, qu'est-ce que tu en fais de

la tendresse ? Tu crois que ton berger de gouttière il se réveillerait la nuit pour te regarder dormir, dis ? Tu crois que si tu étais partie, il laisserait refroidir son four s'il avait été boulanger ? Et pourtant, si on pense à tout, il est vieux, le pauvre Pompon, elle est jeune, elle pourrait être sa fille, alors, si la nature l'a voulu... »

– Aurélie : « Tais-toi, Aimable, tais-toi ! » [Elle baisse la tête en pleurant].

– Le boulanger : « Té, regarde-la ! »

• **Image 4** : insert de la chatte en train de laper une écuelle de lait.

• **Image 5** : retour au plan 3.

– Le boulanger : « Elle a vu l'assiette de lait du pauvre Pompon : c'est pour ça qu'elle est retournée, elle avait faim et froid... Hé, bois le lait de Pompon, va ! »

• **Image 6** : insert sur la chatte, reprise du plan 4.

– Le boulanger [Hors champ] : « Ça lui fait plaisir ! »

• **Image 7** : recadrage des deux personnages en plan rapproché.

– Le boulanger [Regardant hors champ la chatte] : « Dis est-ce que tu repartiras encore ? »

– Aurélie [idem, pleurant] : « Elle ne repartira plus ! »

– Le boulanger : « Parce que si tu avais envie de repartir, il vaudrait mieux repartir tout de suite, ça serait moins cruel ! »

– Aurélie : « Non, elle partira plus, plus jamais » [Elle se penche sur les mains du boulanger qu'elle embrasse en pleurant ; il lui caresse les cheveux...].

– Le boulanger : « Qu'est-ce que tu as Aurélie, qu'est-ce que tu as ? »

• **Image 8** : recadrage des deux : elle de dos, lui de face.



– Aurélie [Elle lève la tête vers lui] : « J'ai froid ! »

– Le boulanger : « Qu'est-ce qui te prend ? » [ils se lèvent pour aller l'un vers l'autre ; il la prend dans ses bras ; léger recadrage pour les suivre].

– Le boulanger : « Va te coucher, Aurélie ! »

– Aurélie [dans ses bras] : « Non, j'veux rester près d'toi ; j'ai froid ! »

– Le boulanger : « Viens, c'est le moment de rallumer le four » [La caméra les suit enlacés qui vont vers le four]. « Ça nous réchauffera tous les deux » [Ils sont face à nous devant le four. Il prend un sarment enflammé, elle lui prend des mains].

– Aurélie : « Tu veux bien que je le rallume ? » [Elle sourit à travers ses larmes].

– Le boulanger : « Oui, ça c'est naturel, c'est bien, ça ! Tu l'éteins quand tu t'en vas, tu le rallumes quand tu reviens, c'est juste. » [Il ouvre la porte du four, recadrage pour les suivre, de dos face au four, elle se penche].

• **Image 9** : contre-champ depuis l'intérieur du four : les deux sont recadrés par l'ouverture du four, elle enflamme les branches au premier plan, puis s'éloigne : le boulanger en pleine lumière regarde en souriant les flammes monter sur la musique et refermer la porte du four sur le mot : « Fin ».

2 - ANALYSE

Le passage étudié dure 5 min, et si l'on enlève les 3 inserts de quelques secondes sur la chatte, on a en réalité 3 plans des deux personnages cadrés ensemble, presque fixes (avec de légers recadrages pour suivre les personnages quand ils bougent). De plus, Raimu et Ginette Leclerc ne se regardent pas, ce qui renforce l'impression que Raimu exprime la morale de l'histoire : il s'agit d'un discours plus que d'un dialogue, du fait que Raimu semble s'adresser à un public hors-champ alors que Ginette Leclerc est silencieuse, en larmes et les yeux souvent baissés, comme subissant un sermon, dans une position de repentance.

Or la longue tirade de Raimu (on peut parler d'un monologue de type théâtral) diffère nettement dans le ton et dans les positions qu'elle exprime, du comportement du boulanger dans tout le reste du film : le boulanger est construit comme un personnage d'une naïveté caricaturale, le dindon de la farce, qui après avoir longtemps refusé de croire à la fugue de sa femme, réagit en se saoulant puis tente de se pendre. Au contraire, cette dernière tirade exprime de manière violente le ressentiment du mari trompé contre la femme adultère, et développe de façon très articulée les raisons pour lesquelles les jeunes femmes doivent accepter la « protection » des hommes d'âge mûr, quoiqu'il leur en coûte. Raisons économiques essentiellement, puisque dans cette société patriarcale, les femmes n'accèdent à un statut social que par leur père ou leur mari. Et les jeunes hommes n'ont que leur force de travail à vendre, ce qui ne suffit pas à leur permettre d'entretenir décentement une famille. La violence des injures adressées à la chatte (« garce, salope, ordure ») fonctionne comme une menace implicite vis-à-vis de l'épouse, menace immédiatement masquée par la bonhomie du boulanger, mais qu'Aurélien n'a pas intérêt à oublier...

Raimu (1883-1946), le patriarche débonnaire

Dans le cinéma des années 30, deux-cents films mettent au centre de leur histoire une figure paternelle, alors que 25 seulement se focalisent sur une figure maternelle, et la plupart du temps, elle est jalouse ou abusive. Beaucoup de ces films des années 30 racontent des histoires de patriarches qui épousent ou désirent ou « s'intéressent à » des jeunes femmes qui ont l'âge d'être leurs filles. Ce scénario met en scène une relation de pouvoir entre les générations et entre les sexes. Tous les sondages de la fin des années 30 montrent une préférence du public pour les acteurs masculins en général et pour les acteurs d'âge mûr en particulier. Ils incarnent des figures de pouvoir qui disputent avec succès la possession d'une jeune femme à un rival plus jeune. Raimu est le plus représentatif de ces figures paternelles. Le schéma narratif « père-fille » se décline dans plusieurs de ses films. Dans **Dernière jeunesse** (Jeff Musso, 1939), Raimu sauve une jeune femme de la pauvreté pour la protéger, et tombe amoureux d'elle. Quand elle tente d'affirmer son indépendance, il la tue. Dans **La Chaste Suzanne** (André Berthomieu, 1937), mari et père modèle pendant la journée, président d'une imaginaire Académie des bonnes mœurs, Raimu donne rendez-vous la nuit au Moulin rouge à la « chaste » Suzanne, sa maîtresse.

Dans **Gribouille** (Marc Allégret, 1937), Raimu est un juré qui sauve une jeune femme d'une moralité douteuse, acquittée dans un procès pour meurtre.

Il l'introduit dans sa famille comme la fille d'un vieil ami. Ce qui est banni de ce scénario, c'est bien sûr le désir de la femme elle-même, qui est toujours transgressif. Les figures maternelles sont généralement absentes : hors champ, impuissantes, folles ou mortes. La binarité masculin/féminin, au lieu d'être incarnée par des personnages masculins et féminins, est présente dans la figure du père lui-même. D'où son aspect « sympathique » : il n'est pas un ogre effrayant, mais le protecteur et le sauveur de la jeune femme. Dans un cadre fondamentalement misogyne, cela permet de réintroduire les valeurs traditionnellement « féminines » du soin nourricier. Raimu dans **Dernière jeunesse** nourrit et habille Jacqueline Delubac ; il prend Michèle Morgan sous son aile dans **Gribouille** et cuit un pain en forme de cœur pour son épouse repentante dans **La Femme du boulanger**, alors que les femmes du village sont des vieilles filles sans cœur. Quand elles ne sont pas ridicules, les femmes d'âge mûr sont complètement soumises à l'ordre patriarcal. Un acteur comme Raimu est crucial non seulement pour donner de la chair, littéralement, à ses rôles, mais pour infléchir l'idéologie du récit. En termes structurels, il est toujours le sujet de la quête et le moteur du récit ¹.

¹ Tout ce développement utilise les analyses de Ginette Vincendeau dans l'article en anglais : « Daddy's Girls : Oedipal narratives in 1930s French films », *Iris* n°8, 1988, pp. 71-82.

Dans **Gribouille**, Raimu n'est pas un ogre effrayant, mais le protecteur et le sauveur d'une jeune femme (Michèle Morgan). © Rue des Archives



Des références pour aller plus loin



Bibliographie

· Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Flammarion, 1995.

· Noël Burch & Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930–1956*, Nathan, 1996 ; rééd. Armand Colin 2005, 1^{ère} partie : “Les années trente : le règne des pères” pp. 23–84.

· « Le cinéma du sam'di soir » in *Cahiers de la Cinémathèque* n° 23–24, Perpignan, 1977.

· Michel Chion, *Le Complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*, éditions Cahiers du cinéma, 2008.

· Jean Giono, *Jean le bleu*, 1932 ; rééd. Livre de poche, 1974, pp. 118–135.

· Nicolas Pagnol, *Marcel pagnol. L'album d'une vie*, Paris, Flammarion, 2011. Beaucoup de (superbes) photos, éclairantes sur le processus créatif, les tournages et le parcours de Pagnol. Le livre lève le voile sur les rapports à la fois conflictuels et affectueux entre Pagnol et Raimu. En septembre 1946, l'oraison funèbre du premier au second commence d'ailleurs ainsi : « On ne peut pas faire un discours sur la tombe d'un père, d'un frère ou d'un fils, tu étais pour moi les trois à la fois. »

· Claudette Peyrusse, *Le Cinéma méridional : le Midi dans le cinéma français (1929–1944)*, Toulouse, éditions Eché, 1986.

· Ginette Vincendeau, « Daddy's Girls : Oedipal narratives in 1930s French films », *Iris* n° 8, 1988, pp. 71–82.

· Ginette Vincendeau, « Cinema on the Wrong Track : Film, Theatre, and Filmed Theatre » in *French Cinema in the 1930s, Texts and Contexts of a Popular Entertainment Medium*, PhD, University of East Anglia, 1985.

· Ginette Vincendeau, « Le petit monde de Marcel

Pagnol », in Pierre Beylot & Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 177–190.

· Ginette Vincendeau, « In the Name of the Father : Marcel Pagnol's trilogy, Marius (1931), Fanny (1932), César (1936) », in S. Hayward et G. Vincendeau, *French Film : Texts and Contexts*, Londres, Routledge, 2000, pp. 9–26.

Filmographie

· La trilogie **Marius**, **Fanny**, **César** de Marcel Pagnol. Voir en particulier le second volet, **Fanny** (Marc Allégret, 1932). Fanny, enceinte de Marius, accepte de se marier au « vieux » Panisse pour donner un père à l'enfant qui va naître.

· **Le Schpountz** de Marcel Pagnol (1938), pour sa description du milieu du cinéma et l'interprétation de Fernandel – l'autre grand acteur comique marseillais.

· **Sérénade à trois** de Ernst Lubitsch, 1933 (cf. Ciné-Dossier dans ce numéro). Une sorte de miroir inversé et de parfait contre-exemple à **La Femme du boulanger**. L'héroïne de Lubitsch donne le tempo d'un audacieux ménage à trois où la sexualité s'avère libre (et librement consentie par les protagonistes).



· **Le Roman d'un tricheur** (Sacha Guitry, 1936). C'est le film avec lequel Guitry, adaptant son propre roman paru l'année précédente chez Gallimard, lance véritablement sa carrière au cinéma. Il y met en place les bases de son « théâtre filmé », qui prolonge par certains aspects les acquis d'un Lubitsch outre-Atlantique. L'omniprésence de la voix-off et le travail sur la structure et les techniques narratives (le récit est en flash-back) ont fait de ce film, reçu avec tiédeur à sa sortie, la pierre angulaire d'une carrière de cinéaste où Guitry utilisera, avec une maestria reconnue en fin de compte (c'est l'un des héros de la Nouvelle Vague), toutes les ressources du langage cinématographique.

Nous avons choisi de programmer **La Femme du boulanger** dans le cadre d'un dispositif consacré aux « rapports hommes-femmes dans le cinéma des années 30 », en opposition complémentaire avec **Sérénade à trois** de Ernst Lubitsch.

Ciné-dossier rédigé par Geneviève Sellier, historienne du cinéma, professeure émérite en études cinématographiques à l'université Bordeaux Montaigne, auteur (avec Noël Burch) de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Nathan, 1996.