



Pauline à la plage

de Eric Rohmer

Fiche technique

France - 1983 - 1h35

Réalisateur :
Eric Rohmer

Scénario :
Eric Rohmer

Musique :
Jean-Louis Valero

Interprètes :
Amanda Langlet
(Pauline)

Arielle Dombasle
(Marion)

Pascal Greggory
(Pierre)

Féodor Atkine
(Henri)

Simn de la Brosse
(Sylvain)



Résumé

Chassés-croisés amoureux sur une plage normande, à la fin d'un été où Pauline, auprès de sa cousine Marion, fait l'apprentissage des jeux de l'amour.

Critique

"Qui trop parole, il se mesfait" (Chrétien de Troyes). Ce troisième opus des "**Comédies et Proverbes**" est basé sur le dialogue. Chacun prend ici un plaisir évident à s'écouter parler. Peut-être s'étourdit-on de paroles pour mieux masquer ses sentiments... Et quel plaisir que d'écouter un texte aussi intelligent et aussi brillant, même s'il est un rien maniéré ! Quant à la réalisation, elle est simple, évidente, lumineuse (merci, Almendros) et d'une délicate sensualité.

Claude Bouniq-Mercier.
Le guide des films

Une jubilation évidente

Ce film, excitant en diable pour l'esprit, extrêmement attachant par la subtilité et la rapidité des enchaînements de situations, mène les personnages-comédiens (tous remarquables) jusqu'au bout de la partie conçue par Rohmer, avec une jubilation évidente dans l'expression verbale. Jamais il n'a montré une adolescence aussi "moderne" que celle représentée par Pauline et, accessoirement, par Sylvain. De plus, une sensualité, nouvelle chez lui, apparaît dans les rapports amoureux. La présence physique des corps est, tout de suite, concrète. Dans ce "roman à dialogues", il ne faut plus, comme jadis, une heure et demie pour toucher "le genou de Claire".

Jacques Siclier
Le Monde, 24 mars 1983

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Une impertinence lumineuse

L'auteur nous dit une fois encore que chacun de nous entend demeurer seul avec l'idée qu'il se fait de son amour et ne pas être dérangé dans son tête-à-tête entre soi et soi par la personne qui le lui inspire. Cela pourrait nous mener vers des pensées mélancoliques, nous donner un goût d'amertume, mais il y a tellement de drôlerie dans les dialogues, une impertinence si lumineuse dans leur manière de donner gravement la parole à chaque personnage, quelque baliverne qu'il ait à dire, que nous cessons bientôt d'être affectés par les vérités peu encourageantes qu'ils recèlent. Et nous nous réjouissons le plus modestement du monde du miroir qu'ils tendent à nos propres inconséquences.

Michel Pérez
Le Matin de Paris 24 mars 83

Sagan chez Marivaux

Eh quoi, cela existe encore, en 1983, un cinéma de texte et d'auteur ? Il est encore possible d'écrire, dans un français parfait, un dialogue à la fois subtil et naturel, de raffiner sur les sentiments, de miser et de gagner sur la psychologie, la délicatesse, la nuance, l'ironie, de faire vrai sans être brutal, bref de parler d'amour comme on n'ose plus le faire à l'écran ? Pauline à la plage en est l'éblouissante démonstration, comédie à la française où la parole est action, où des personnages de Sagan seraient allés se faire habiller chez Marivaux et jugent plus intéressants de confronter leur conception de l'amour que leurs recettes de contraception.

Dominique Jamet
Le Quotidien de Paris 29 mars 1983

Rions un peu, fût-ce aux dépens d'Eric Rohmer

Si nous sommes intéressés, pas un instant nous ne sommes touchés par les sentiments à fleur de peau qu'expriment ces deux femmes et ces deux hommes. On admire un auteur qui se situe si

volontairement à contre-courant. Mais on regrette de ne pouvoir lui apporter notre adhésion ; on se dit alors qu'il s'est trompé de métier. Il aurait dû embrasser celui d'auteur de comédies théâtrales, car, si on rit beaucoup dans la salle c'est souvent, m'a-t-il semblé, aux dépens d'Eric Rohmer.

Georges Charensol
Les Nouvelles littéraires 31 mars 83

Un exercice de style brillant mais un peu vain

La mise en scène, dont la qualité première réside dans le respect du décor, entrecroise les couples avec aisance. Dommage que des dialogues surabondants, très "écrits" de surcroît, soient les vraies maîtres d'un film qu'ils enferment dans une théâtralité à l'ancienne. Ce qui ne contribue pas à estomper une certaine vacuité mondaine des personnages, ni le côté bien propre, bien lisse et totalement hors du temps de l'ensemble. Si bien que, finalement, Pauline à la plage apparaît comme un exercice de style, brillant certes, mais un peu vain et suranné.

François Chevassu
La Revue du Cinéma, avril 83

Les caprices de Marion

Dans ce film, le plus drôle de l'auteur, Eric Rohmer reprend un procédé éprouvé de comédie depuis Molière qui consiste à opposer des scènes d'amour entre maîtres et des scènes d'amour entre valets confidents ou comparses triviaux, en jouant des différences de langage et de comportement des deux univers. Ce schéma quelque peu dépassé, Rohmer le déplace sur le plan d'une différence d'âge : aux débats, ébats amoureux des adultes raisonnables et discoureurs, côté salon, répond la drague flirt des adolescents terre à terre, qui ne s'embarrassent pas de discours pour se plaire, côté plage.

Construite à la manière d'une comédie de Marivaux, Pauline à la plage en

inverse pourtant le principe, toujours basé sur la surprise de l'amour et son triomphe final, par delà les obstacles.

Chez Marivaux, l'amour est une inconsciente qui se cache dans les replis du cœur, il déguise, n'ose pas s'avouer ou se reconnaître, et c'est l'artifice du jeu mis en place : quiproquo, le travestissement, qui permet de révéler au spectateur les mouvements secrets du sentiment dans lequel se débattent à leur insu les personnages. Dans Pauline, c'est l'aveu, la déclaration du désir d'amour, qui précède l'expérience des sentiments. "Je veux brûler d'amour", déclare Marion au début du film, comme "je veux me marier" du **Beau mariage**, il s'agit d'un caprice, une détermination arbitraire, une formulation qui décide du sentiment en le suggestionnant. Le caprice est au cœur de la problématique rohmérienne. Embrasseur fictionnel, formule magique qui décide du récit, il donne au langage, au dialogue, le pouvoir total. Le langage n'est plus dans son cinéma signe d'une action, il en est la substance même.

L'auteur dans ce dernier film, s'attaque donc à son propre système, et le proverbe en exergue, "Qui trop parole il se mesfait", est à entendre comme avertissement réversible, autant pour les personnages de l'histoire que pour le metteur en scène lui-même, dont le personnage d'Henri assume la place de maître et le rôle pervers.

En effet, tout se passe, à l'instigation d'Henri, qui, sous le prétexte d'un dîner dans sa maison, invite Marion, Pauline et Pierre. Assis au salon, ils vont bien "se mettre à table", livrant tout sur ce qu'ils croient connaître de leur rapport personnel au désir et à l'amour dans une scène d'exposition telle que le cinéma classique hollywoodien (Hitchcock, Lang) en avait la recette, fournissant ainsi aux spectateurs les principaux éléments psychologiques sur les personnages et l'amorce des données de l'intrigue qui vont ensuite se nouer dans le reste de la fiction.

A la manière d'un Ray Milland dans **Le Crime était presque parfait**, Henri, l'ethnologue des mers du sud, commence le premier par se raconter; il se met en scène en père affectueux, sa fillette sur ses genoux, et se déclare, en amour, libre de toute attache, recherchant en une femme quelqu'un d'aussi libre et d'aussi transportable que lui. Il a trouvé le moyen habile de faire parler les autres, et Marion comme Pierre vont tomber dans le piège. Marion confie qu'elle attend le grand amour qui brûle, Pierre avoue rechercher un amour durable. Seule Pauline se préserve en prétextant son âge : "A mon âge on ne parle pas, on écoute". Dès lors tout va se passer comme prévu, chacun va suivre le programme exposé de ses désirs. Marion se met à brûler de façon imprévue pour Henri, Pierre retrouve son amour durable pour Marion, Pauline demeure dans l'expectative et Henri en manipulateur du désir des autres reste libre de tirer les ficelles et les marrons du feu.

Ce "vieux, cet hypocrite" ainsi qualifié par Pauline, en s'installant médiateur au départ (celui qu'on ne saurait atteindre) a subtilement réparti les enjeux passionnels selon un ordre dont il est le maître : aimé de Marion, convoité et jaloué par Pierre qui prend le rôle de l'éternel mari face à lui, il a effectivement distribué les places du désir. Mais il va plus loin : dans la première moitié du film, c'est lui qui propose les décors propices, le dancing du casino, son salon et sa chambre à coucher comme théâtre des opérations, il va même jusqu'à choisir la musique. Il achète un disque, le Chant des îles, afin de provoquer le rapprochement charnel de Pauline et Sylvain qu'il a entraînés dans sa demeure. Ce n'est rien de dire qu'il mène la danse.

Mais les plans de ce diabolique metteur en scène qui avait tout prévu, vont être contrariés au moment où la fiction commençait à piétiner (par trop de fidélité au programme annoncé de la scène

d'exposition) par les maladroits bavardages de Pierre. Fort d'une découverte, il va s'improviser scénariste laborieux dans la seconde moitié du film.

En effet, Pierre surprend la marchande de bonbons, Louissette, gigotant nue à la fenêtre de la chambre d'Henri en compagnie d'un homme hors-champ du cadre. Cette preuve photographique, dit-il, à laquelle il ne manquait que l'appareil photo pour la capter, il s'en sert pour construire une intrigue et démonter le personnage d'Henri auprès de Marion. Son tort réside précisément là, il en rend compte d'abord à mots couverts, puis explicitement à celle qu'il aime, croyant au pouvoir de conviction de la parole, donc du dialogue. Comme le scénariste de roman policier, amant de Grace Kelly, interprété par Robert Cummings dans **Le crime était presque parfait**, ce qu'il élucubre, à partir d'un indice - ici une image tronquée - , est la vérité, mais cette vérité n'est pas bonne à dire, elle ne saurait s'entendre, tant qu'elle n'a pas les moyens de sa mise en scène. Marion le congédie par ces mots : "Si c'est tout ce que tu as à me dire".

La mise en scène improvisée par Henri qui cache Louissette nue avec Sylvain dans sa salle de bains, est de loin supérieure pour la fiction et la force de conviction qu'elle entraîne, aux élucubrations scénariques proposées par Pierre. Car si la mise en scène ment - c'est là le sens de cette scène - elle ment pour le plaisir de tous de croire à ce qu'on voit sur l'écran.

Il me semble que là réside toute l'imbrication dialogue - image, théâtre - cinéma qui passionne Eric Rohmer, naviguant entre Marivaux et Hitchcock; il joue d'autant mieux du langage qu'il en connaît les pièges pour la fiction et pour ceux de ses personnages qui s'y laisse prendre.

Danièle Dubroux
Cahiers du Cinéma n°346

Entretien avec Rohmer

Comédies et proverbes

Pauline à la plage est donc le troisième film de la série **Comédies et Proverbes**. Est-ce que vous l'avez programmé à l'intérieur de la série ou l'idée vous en est-elle venue récemment ?

Je ne saurais vous le dire exactement. Disons que je porte en moi mes sujets pendant très longtemps. J'ai remarqué que c'était la même chose pour beaucoup d'auteurs ; la période féconde où l'on a beaucoup d'idées sur beaucoup de sujets est une période assez brève et en général une période de jeunesse. Beaucoup d'idées me sont venues entre 20 et 25 ans et je n'ai réussi à les développer que beaucoup plus tard. Je ne sais pas si je l'ai dit à l'époque, parce que je ne voulais pas que l'on considère que mon sujet était vieux. **La femme de l'aviateur** est un sujet que j'avais conçu en 1946, pas pour en faire un film mais comme sujet de nouvelle. Et dans le film il y a deux parties, l'une avec Lucie, l'autre avec Anne. C'est cette seconde partie qui est la plus ancienne, qui était la plus développée et que j'ai à peine modifiée. La situation de la partie avec Lucie, qui se déroule au Parc des Buttes-Chaumont était vaguement esquissée, mais je n'avais jamais pensé à la développer. En ce qui concerne **Le beau mariage** c'est une idée qui m'est venue beaucoup plus tard, au moment où j'ai eu le projet de ces **Comédies et Proverbes**. En ce qui concerne Pauline, le sujet n'est ni si ancien ni si récent. Ça n'est pas très précis, j'avais quelques vagues pensées, je n'avais rien écrit, j'avais simplement défini des personnages, six, et j'avais envie de faire une histoire avec ces six personnages dans les années 50, mais ça n'avait pas abouti. Je ne peux pas dire : "Je fais un film, après ce film, je cherche un sujet, j'écris ce sujet, un certain sujet, je me retire, comme un certain nombre de personnes

à la campagne en toute tranquillité pour l'écrire, et puis je tourne"... Pas du tout, ce sont des films qui sont tirés d'une masse en gestation, qui sont dans ma tête depuis longtemps et auxquels je pense simultanément. Evidemment, lorsque j'écris un film, je ne pense qu'à lui, mais j'ai écrit une partie du **Beau Mariage** avant de tourner **La femme de l'aviateur**, la scène avec Dussollier était déjà écrite. J'ai écrit le synopsis de Pauline à la plage la veille du tournage du **Beau Mariage**. En général, avant le tournage d'un film, je l'oublie complètement. Très souvent les gens dans ces cas-là sont très affairés, il y a de l'affolement. Pour moi, c'est le calme complet, tout est fait, tout est préparé et très souvent je pense à un autre film. Avant le tournage de Pauline tout le monde a pris des vacances, et moi, je me suis astreint à écrire, parce que j'aime bien savoir que j'ai au moins un film d'avance, et j'ai même, cette fois-ci écrit deux résumés de scénarios, juste avant le tournage !

*C'est une morale de fable plus qu'un proverbe. C'est aussi la citation la moins énigmatique par rapport à l'histoire. On voit tout à fait ce que ça veut dire en ce qui concerne le personnage de Béatrice Romand. Pour les proverbes qui vont avec **La femme de l'aviateur**, et **Pauline à la plage**, on se sent un petit peu obligé de les interpréter.*

Oui. Dans mes prochains films certains auront des proverbes évidents, et d'autres moins formulés, et une liberté beaucoup plus grande sera laissée à l'interprétation. Pour en revenir au classicisme, le revendiquer signifie qu'il y a des situations qui sont indépendantes de l'époque, et qu'il suffit de très peu de chose pour réajuster à chaque époque. Sur quoi reposent ces histoires ? Je n'ai pas défini les thèmes des **Comédies et Proverbes**, contrairement aux **Contes moraux** qui reposaient sur un même thème, évident, même si en fin de compte c'est un faux thème, un thème

extérieur. Pour les **Comédies et Proverbes**, je ne sais pas. J'avais fait une préface

Les acteurs et le décor

Vous avez choisi Pauline parmi un échantillon large d'actrices ?

Ça c'est le côté aléatoire, qui n'est pas classique chez moi, et par lequel dans une certaine mesure j'appartiens encore à la Nouvelle Vague, et je peux me situer comme moderne. Qu'est-ce que la Nouvelle Vague ? Un groupe de jeunes gens qui n'arrivaient pas à faire du cinéma et qui se sont opposés à ce qu'on a appelé le cinéma de qualité : Truffaut, Godard, Rivette, etc. Par exemple, on admirait chez Renoir des choses qui passaient pour du laisser-aller, et on a introduit dans le cinéma un certain côté aléatoire. Les cinéastes avant nous, et même après nous se définissent comme des hommes exigeants, jamais contents, qui veulent choisir le meilleur acteur parmi quarante comédiens, après beaucoup d'essais ; qui font refabriquer les objets, qui tournent des prises et des prises.

Donc, pour la jeune fille qui joue Pauline, je ne dis pas que je l'ai choisie au hasard, mais j'ai mis le doigt dessus tout de suite et je me suis tenu à mon choix. J'ai eu de la chance.

Alors, comment ai-je fait ? On peut mettre une petite annonce, on peut aller voir les agents, etc. Mais quel est l'endroit où il peut y avoir le plus de demandes d'enfants possibles ? Je la voulais âgée de quinze ans, donc qu'elle soit née en 1967. C'est au fichier de la SFP que je pouvais la trouver. J'ai vu la photo d'Amanda, je l'ai convoquée, et j'ai pensé que ça irait très bien avec elle et je n'en ai pas cherché d'autre. Ça s'est passé comme ça. Alors qu'en général, quand il s'agit de rôles d'adolescentes, les défilés sont sans fin, ça dure des jours et des jours.

De toutes façons, mes films se font comme ça, en croyant à une certaine

chance, mais je pense que les risques que je cours sont quand même calculés. Là, par exemple, j'avais frappé à la bonne porte dans ce fichier de la SFP...

En ce qui concerne les autres, vous les connaissiez déjà bien ?

Mes comédiens en général commencent avec moi. Pour les **Contes moraux**, j'avais décidé de ne jamais reprendre les mêmes comédiens, ce qui d'ailleurs est très déplaisant, car on se lie d'amitié avec eux, et c'est très ennuyeux de leur dire : "Vous ne tournerez plus avec moi". Mais il fallait absolument renouveler le matériel humain en même temps que les décors, il y avait trop de ressemblance entre les sujets. Je crois que le public attend d'un cinéaste, là je parle en mon nom, avec mes réflexes de spectateur, une certaine variété. Il se trouve que dans les **Comédies et Proverbes**, il y en a plus. Les acteurs qui tournent dans les **Comédies** sont des acteurs que j'ai connus dans **Perceval**, film pour lequel j'ai eu besoin d'un nombre considérable de jeunes comédiens. J'ai donc fait leur connaissance et il s'est formé presque une petite école, mais je ne peux pas dire que je leur ai appris à jouer, parce que je ne me considère pas du tout comme un professeur d'art dramatique.

Les effets de cinéma

C'est pour la concentration ?

Je pense que le théâtre est moins dangereux pour le cinéma que le cinéma lui-même. Je pense qu'il y a une rhétorique cinématographique à laquelle j'ai essayé d'échapper d'abord avec les **Contes moraux**, mais avec un procédé qui me paraît maintenant usé en ce qui me concerne, c'est la narration romanesque avec le commentaire. Depuis **Perceval**, j'essaie de briser cette rhétorique par le recours au théâtre, je n'ai plus peur du théâtre maintenant, bien au contraire.

C'est un souvenir de ce que Bazin appelait le cinéma impur ?

Peut-être, mais je suis ma propre voie. Bazin admirait beaucoup Orson Welles, moi, personnellement, ce n'est pas mon grand cinéaste, alors que lorsque je revois Sergent York de Hawks, je suis confondu d'admiration, mais ça n'a rien à voir avec ce que je fais. Je ne peux rien vous dire là-dessus. Pour moi, c'est un cours naturel d'essayer d'aller au-delà de ce que je faisais, vers autre chose. J'admire beaucoup Marguerite Duras, bien que ce que je fasse soit très différent, aux antipodes. Ça m'a marqué, et en revanche je ne peux pas supporter, dans les films actuels, cette rhétorique cinématographique, je n'aime pas ce qui fait cinéma, les effets de "cinéma", et il y en a beaucoup... Attaquons ! Prenons pour exemples des morceaux de choix et des films que j'aime par ailleurs, mais dont je ne veux pas suivre l'exemple : Antonioni, Godard, Wenders, et je vais me définir par rapport à eux. Qu'est-ce qui me gêne dans ces films ? C'est quand ils parlent de cinéma. Actuellement, je trouve que le cinéma est beaucoup trop replié sur lui-même, au point qu'on ne montre plus que des gens de cinéma. Je trouve qu'il y a là un appauvrissement en inspiration qui me semble assez grave, une sorte de sclérose du cinéma. Et j'y échappe complètement, tout à fait naturellement, l'idée de montrer des gens qui font du cinéma ne m'effleure même pas. Dans un de mes films on dit "nous irons au ciné". C'est tout ce qu'il y a comme allusion à l'existence du cinéma. Et parfois il y a la télévision comme meuble, voilà !

Godard, c'est l'esprit de la Nouvelle Vague qui le traverse toujours, cette recherche d'un style qui lui est propre. Les effets de cinéma chez Godard sont tellement personnels qu'on ne peut pas les lui reprocher. Dans **Passion** en particulier, il y a aussi un côté Perceval qui me plaît. Une chose m'a beaucoup choqué dans **Identification** et **L'état des choses**, c'est la musique. Ce que

j'aimais chez Antonioni, c'est qu'il y avait très peu de musique, très bien choisie, très discrète, de Fusco. Alors qu'il me semble que dans le dernier, il y a une musique type musique d'accompagnement, musique de film. Peut-être que je me trompe, je ne suis plus critique et ce que je peux dire n'a de valeur que relativement à moi-même, la musique m'a troublé. Et j'ai trouvé celle de Wenders très banale. La musique mise à part, il y a, dans ces deux films, une certaine complaisance envers la chose cinématographique en soi, c'est-à-dire une sorte de flux visuel, d'enchaînement qui coule bien d'ailleurs, qui repose sur une espèce de croyance en un langage cinématographique comme absolu, que personnellement je voudrais briser.

(extraits) Cahiers du Cinéma n°346

Filmographie

Le signe du lion	1959
La carrière de Suzanne La boulangère de Monceau	1963
Paris vu par... (un sketch)	1965
La collectionneuse	1967
Ma nuit chez Maud	1969
Le genou de Claire	1970
L'amour l'après-midi	1972
La marquise d'O	1976
Perceval le Gallois	1978
La femme de l'aviateur	1980
Le beau mariage	1982
Pauline à la plage	1983
Les nuits de la pleine lune	1984
Le rayon vert	1986
Quatre aventures de Reinette et Mirabelle	1987
L'amie de mon ami	1987
Conte de printemps	1990
Conte d'hiver	1991
L'arbre, le maire et la médiathèque	1992