

Entr'acte (1924) et Paris qui dort (1925) de René Clair (œuvre renouvelée)

Né à la toute fin du XIX^e siècle, tels Louis Aragon, André Breton ou Man Ray, René Clair (René Chomette de son vrai nom), appartient à la génération directement touchée par les horreurs de la Grande Guerre. S'il n'est mobilisé qu'en 1917 – comme ambulancier – il est profondément marqué comme ses pairs par l'absurdité que représente cette course à la mort de toutes les valeurs d'émancipation et de progrès que la modernité laissait espérer : c'est une véritable crise civilisationnelle que traverse l'Europe dont la jeunesse paye le prix le plus fort. Si Clair apprend la réalisation cinématographique auprès de Jacques de Baroncelli en 1922, à une époque où les écrivains, les journalistes ou les artistes passaient facilement à cet art pour lequel tout était encore à inventer, ce n'est pas par la première avant-garde cinématographique (celle des Deluc, Gance, Dulac, Epstein), très *arty* et formaliste, que le jeune homme – devenu directeur du supplément cinéma de la revue *Théâtre et Comœdia illustré* – se montre le plus attiré. La puissance contestataire radicale, le culte de l'énergie vitale primant sur les idéologies prônées par le mouvement DADA nourrissent plus profondément son goût pour la dérision, le burlesque et la mise en scène des corps pris dans une mécanique infernale, la figure de Chaplin offrant par ailleurs pour lui comme pour toute cette génération, un véritable premier héros de cinéma. Le hasard des rencontres – le directeur du Théâtre des Champs-Élysées, où doit être monté le ballet *Relâche*, est également le directeur de la revue *Théâtre et Comœdia illustré*, et il cherche un réalisateur pour faire un film projeté à l'entracte – ne doit pas faire oublier la nécessité objective qui pousse René Clair vers DADA et les figures artistiques majeures qui s'y illustrent alors, de Duchamp à Breton.

De son côté, le mouvement né en Suisse, alors en pleine expansion dans toute l'Europe comme une réaction et un antidote à la guerre, se veut anti-artistique et radicalement contestataire. Toutes les forces de l'intelligence et de l'art ayant conduit au désastre universel de la guerre, il est légitime de les rejeter au seul profit de l'énergie et du désir de vivre. Passant uniquement par des tracts ou des spectacles « manifestaires », avec l'ambition d'entraîner les foules dans leur dynamique salvatrice, DADA accueille naturellement avec grand intérêt les moyens d'expression nouveaux du cinéma : l'impact des images sur une foule, leur puissance d'entraînement et de sursaut par la force d'un rythme, la communication directe de corps à corps sont autant de leviers que DADA retient du cinéma, à travers différentes tentatives et essais, sans avoir encore trouvé jusqu'ici le chiffre parfait. René Clair avec *Entracte* le lui fournit.

Les deux films retenus pour le programme limitatif de cinéma-audiovisuel, s'ils sont assez différents formellement, font système et l'on prendra bien garde de les étudier dans cette relation. De part et d'autre de l'année 1924 qui voit la publication du *Premier manifeste du surréalisme*, et la réversion / reformation de DADA dans le surréaliste, ils appartiennent – sans s'y réduire complètement – aux deux mouvements gémeaux (dits de la seconde avant-garde française). Ils y appartiennent en trouvant pour chacun des deux mouvements l'une des formes les plus abouties ; mais ne s'y réduisent pas, car René Clair y fait ses gammes et invente déjà – autour de formules et d'obsessions caractéristiques – sa manière et sa carrière de demain.

Aussi étudiera-t-on plus particulièrement *Entr'acte* (1924) et *Paris qui dort* (1925) de René Clair dans la perspective des questionnements suivants :

- Périodes et courants

Profondément ancrés dans le bouillonnement expressif et l'expérimentation décomplexée – au point d'en fonder le langage respectif (une accélération continue à réveiller un mort pour l'un, une décélération et exonération de la quatrième dimension temporelle, transformant Paris en « playground » grandeur nature, pour l'autre) –, *Entr'acte* et *Paris qui dort* n'en sont pas moins profondément singuliers rapportés aux autres essais de cinéma de la seconde avant-garde. Si *L'Étoile de mer*, *Retour à la raison* ou *Emak Bakia* de Man Ray travaillent la texture et les aventures de l'image (comment proposer une image qui dure ?), l'objet des films de Clair est bien plutôt le temps. Peut-on avec la machine cinéma, le jouer jusqu'à la frénésie, se jouer de lui ou le maîtriser à loisir, pour orchestrer un nouveau rapport à la vie et de nouvelles relations entre les êtres par-delà les lois physiques et les conventions sociales ? À bride abattue ou dans l'expérience buissonnière de la ville redécouverte, le temps poussé dans ses retranchements nous donne enfin accès au secret du mouvement perpétuel (si cher à Louis Aragon) ou au Merveilleux.

- Un cinéaste au travail

Le travail de la création dans *Entr'acte* et *Paris qui dort* est profondément lié au plaisir et au jeu car ce sont d'abord œuvres d'une bande, d'une équipe de copains, une création collective, l'affirmation d'un groupe (dont on voit les membres tour à tour faire des apparitions dérisoires à l'écran) : le « set » surréaliste, selon la belle formule de Henri Béhar pour désigner le collectif surréaliste, s'y amuse, s'y dissipe et s'y filme en train de créer, offrant en deçà du tract ou de la fable un surprenant documentaire. Pourtant, de l'un à l'autre, de 1924 à 1925, René Clair s'impose et s'invente comme réalisateur. Ses obsessions et ses motifs – la poursuite, la brèche fantastique, le sens de la satire et de l'inversion drolatique, et essentiellement le rythme imparable – prennent source et se développent. Mais surtout, ce que Clair éprouve à travers ces prémisses brillantes, c'est qu'il ne peut y avoir de déconstruction ou de déréalisation sans maîtrise absolue d'une rigueur formelle savante, fût-elle apparemment foutraque ou détraquée. C'est la leçon de cinéma que l'on peut retenir de la scène virtuose du « scenic railways », prodige de cadence majeure et *remake* inavoué d'une scène fameuse de montage alterné de *La Roue* dont Abel Gance lui-même rapportait l'efficacité à son inspiration tirée des pentamètres iambiques. Alors, René Clair, cinéaste DADA et surréaliste ou bien réel classique ?