MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité



Paris qui dort

René Clair

Baccalauréat cinéma/audiovisuel

Analyses de séquences



Entr'acte

Sommaire

René Clair Entr'acte – Une analyse de séquence (de 01 : 41 à 04 : 45) – Comment commencer une provocation Dada ?

Introduction 4

Les multiples débuts 4

Inventer la ville 6

Un kaléidoscope ironique 7

Conclusion 9

Ressources (bibliographie, sitographie) pour prolonger l'analyse de l'œuvre et/ou de la séquence 9

René Clair, Paris qui dort - Une analyse de séquence (de 07 : 20 à 10 : 20) - Inventer un monde impossible

Introduction 10

En mouvement dans un monde immobile 10

Renversement ironique des valeurs 12

Jeu et métadiscours cinématographiques sur l'immobilité 14

Conclusion 15

Ressources (bibliographie, sitographie) pour prolonger l'analyse de l'œuvre et/ou de la séquence 15

Entr'acte et Paris qui dort

DE RENÉ CLAIR

Présentation de l'auteur

Agrégé de lettres modernes et docteur en philosophie de l'art, **Sébastien Rongier** enseigne la Culture Artistique et Audiovisuelle dans un BTS Audiovisuel. Auteur de romans et d'essais comme *L'Esprit de l'escalier* aux Belles Lettres en 2025, il a participé au volume collectif *Tout René Clair* paru chez Gremese en 2026.

© Ministère de l'Éducation nationale.

Crédits iconographiques :

Entr'acte (René Clair) © 1924 - Fondation Jérôme Seydoux-Pathé - Succession René Clair / Version British film Institute.

Restauration 4K entreprise par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé en 2019 au laboratoire l'Immagine Ritrovata, avec le soutien du CNC.

Paris qui dort (René Clair) © 1925 - Fondation Jérôme Seydoux-Pathé - Succession René Clair

Restauration 4K entreprise par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé en 2018 au laboratoire L'Immagine Ritrovata, avec le soutien du CNC.

René Clair *Entr'acte* – Une analyse de séquence (de 01 : 41 à 04 : 45) – Comment commencer une provocation Dada ?

Introduction

À la tête d'un spectacle d'avant-garde qu'il veut total et provocateur, *Relâche* de Francis Picabia mêle en 1924 tous les arts et les gestes subversifs de son temps[1]. En guise d'entracte, il souhaite projeter un film qui s'appellera *Entr'acte*. Picabia rédige le squelette d'un scénario et confie la réalisation à René Clair, rédacteur de chroniques cinéma dans le journal d'Hébertot et surtout réalisateur d'un premier long métrage, *Paris qui dort*. Laissant une entière liberté à René Clair, Picabia inscrit son geste dans le débat des avant-gardes de son temps. S'il s'éloigne des dadaïstes qui, sous l'impulsion d'André Breton, s'orientent vers le Surréalisme, Picabia garde un esprit Dada en inscrivant *Relâche* et *Entr'acte* dans une esthétique instantanéiste et une pensée cinématographique du rythme, portée par René Clair. Le début de ce court-métrage est peut-être une belle manière de saisir les choix avant-gardistes de Clair et Picabia. On pourrait alors se demander comment commencer une provocation Dada.

Pour accéder au podcast - Partie 1 - Période et courants - Partie 2 - Un cinéaste au travail

Les multiples débuts

Dès sa conception, le film connait des formes mobiles et variées révélant une plasticité esthétique qui tranche avec les formes cinématographiques et inscrit *Entr'acte* dans un geste avant-gardiste, tout en imposant la singularité de René Clair.

Le petit singe

Un film qui ne commence pas là où l'on pense trace un infini, en l'occurrence ici un désir illimité de jouer avec les formes et les conventions. Il existe plusieurs débuts d'*Entr'acte*. Cela permet d'abord d'interroger la mobilité des formes artistiques mais également d'investir la question cinématographique contemporaine liée aux différentes versions d'un film. Ainsi, les sept premiers plans du film (singe, espaces urbains, ciel) avant l'arrivée du canon sur un toit disparaissent-ils dans le montage de la version sonore de 1967 (comme d'autres plans à la fin du court-métrage). La restauration du film a permis de réintégrer ces plans, amplifiant le bestiaire d'*Entr'acte* et permettant l'identification du spectateur à l'animal.

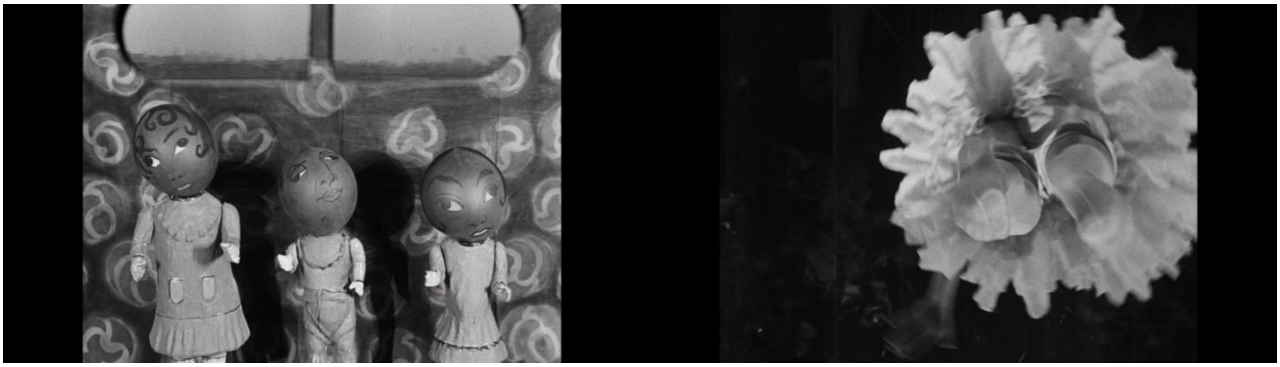
[1] Le film *Relâche* a été projeté au théâtre des Champs-Élysées dans le cadre des Ballets suédois.

L'entrée de Satie et Picabia



La séquence d'ouverture mettant en scène Francis Picabia et Erik Satie manipulant un canon sur roues a été diffusée en lever de rideau du spectacle, avant la première partie du spectacle de danse et donc avant la projection d'*Entr'acte* à l'entracte. Tournée sur le toit du théâtre des Champs-Élysées, cette séquence gagesque (mouvement en stop motion du canon, personnages sautant au ralenti ou en montage inversé) est également une provocation. Le canon vise littéralement les spectateurs, geste Dada s'il en est. Après avoir été assimilés à de petits singes, ils sont menacés par un obus de cinéma… comme ils seront mis en difficulté par les réflecteurs aveuglants du spectacle de Rolf de Maré et de Francis Picabia.

Subvertir une logique narrative



Si le film trouve, au fur et à mesure de son déroulement une structure narrative (course-poursuite et jeu avec la mort), le début du film construit une déroute du sens. La multiplication des plans et des sujets (artistes au canon, ville, boxe, têtes et danseuse) crée une rupture. Le geste de subversion de la logique narrative inscrit le film dans ce moment avant-gardiste entre instantanéisme (esprit Dada) de Picabia et liberté de création de René Clair. On peut élargir la réflexion à une série de films d'avant-garde et expérimentaux qui enrichissent la période comme *Cinq Minutes de cinéma pur* ou *Jeu de reflet et de vitesse (fragments)*, films de 1925 d'Henri Chomette, frère de René, ou encore *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger. Mais subvertir la logique narrative pour *Entr'acte* ne signifie pas l'abolir. René Clair marche sur ses deux pieds et cherche à trouver un chemin inédit, libre et joyeux.

Inventer la ville

La ville occupe une place importante dans cette séquence comme dans l'ensemble du film. Elle prolonge un geste cinématographique ouvert avec *Paris qui dort*.

Une écriture urbaine



« Je pense que le sujet d'un film doit être avant tout un thème visuel [2]», écrit René Clair en 1924. C'est très exactement ce que le cinéaste exprime dans son écriture cinématographique de la ville. Outre les décadrages et les multiples surimpressions de plans urbains, les lignes obliques favorisées par les inversions de plans développent une « beauté bizarre » comme aurait dit Baudelaire. Le renversement des valeurs est aussi un renversement des plans : les toits finissent au-dessus du ciel. Par ailleurs, et comme pour *Paris qui dort*, il serait intéressant de rapprocher *Entr'acte* de l'esthétique des « symphonies urbaines » qui se développe alors au cinéma, Dziga Vertov rendant hommage au cinéma de René Clair.

Une esthétique du désordre



[2] René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 62 (article initialement publié le 17 octobre 1924 dans *Comoedia*).

René Clair développe une véritable pensée du rythme cinématographique. Dans un article intitulé « Rythme », envoyé en 1926 à la revue *G* d'Hans Richter, René Clair commence sa brève contribution par cette description analysée : « Film. Une rue. Le sol défile sous le capot d'une voiture. Deux poings crispés sur le volant. Une bouche hurle. Les arbres sont engloutis par l'écran et les pensées tentent de devancer les images, impossible, elles prennent du retard, capitulent et, l'écran, tel de nouveaux yeux, se substitue à vos regards passifs. » Outre les ralentis et les accélérations, le montage produit une véritable mise en désordre des habitudes, engendrant un nouveau regard. La ville filmée par René Clair déplace les regards, crée de nouvelles singularités. Le passage du jour à la nuit ainsi que le motif de la publicité nocturne qui clôt notre extrait (Société laitière Maggi) fera écho à une autre publicité urbaine à la fin de la course-poursuite (savon Cadum). On pourrait rapprocher ces relations de montage au poème « Zone » d'Apollinaire.

Un kaléidoscope ironique

La diffraction des thèmes et le montage très serré de René Clair inscrivent le film dans un geste avant-gardiste envisagé par les pistes de scénario de Picabia mais le cinéaste apporte et amplifie une dimension facétieuse.

Le monde du cinéma



René Clair commence par jouer avec le cinéma. Il le réinvente en le citant et en lui rendant hommage (Lumière, Sennett ou Chaplin). Il y aura la course-poursuite dans la suite du film mais, dans notre extrait, l'épisode des ballons de baudruche avec ces têtes qui gonflent et dégonflent renvoie directement au cinéma de Méliès[3] et à ses inventions cinématographiques. Ces têtes espagnoles qui peuvent rappeler les peintures de Picabia permettent également à René Clair de mélanger arts populaires et beaux-arts. Cette indistinction des catégories artistiques caractérise l'esprit ironique de *Relâche* et celui du cinéaste dans ce film comme dans le reste de son œuvre.

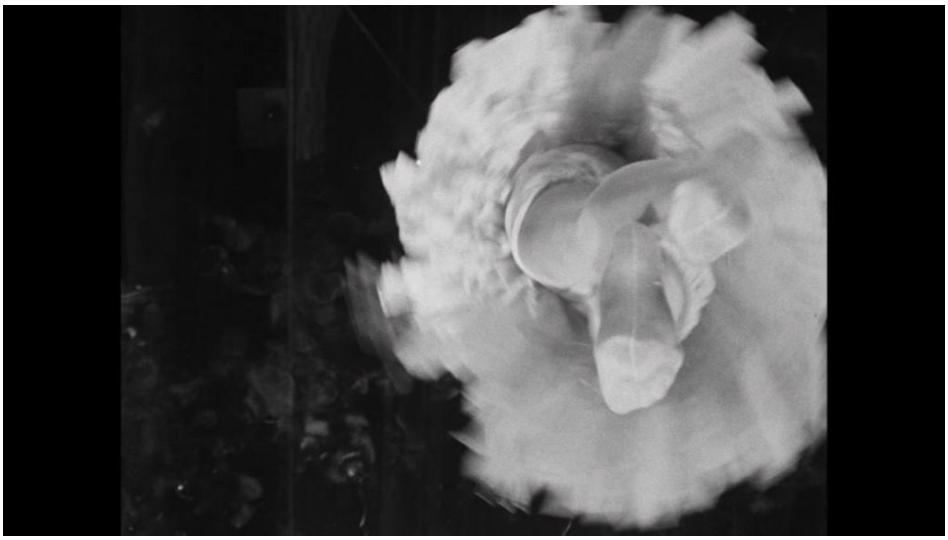
[3] *L'Homme à la tête en caoutchouc*, 1901.

Ville, boxe et diablotins Dada



Le compositeur Erik Satie et l'artiste Francis Picabia qui apparaissent au début du film comme des diablotins viennent provoquer les habitudes esthétiques. La mise en scène symbolique de la violence (le canon et l'obus) au service d'une volonté de combat artistique avant-gardiste est une provocation que l'on retrouve avec les gants de boxe blancs qui apparaissent progressivement en surimpression des plans urbains flous. L'indistinction (flou ou rapidité du mouvement à l'intérieur du plan) et le choc des liaisons visuelles inédites produisent une incertitude et placent le spectateur dans un espace d'expérimentation visuel nouveau.

Le plan osé de la danseuse



Parmi les différentes propositions visuelles de ce début de film, le plus osé est évidemment le plan en contre-plongée sur une danseuse tourbillonnant sur un sol transparent. Le choix de cadrage est une provocation sexuelle très déstabilisante car elle s'intercale à des plans sans liens apparents. La question du montage prend ici tout son sens (logique d'attraction avant l'heure). Le kaléidoscope visuel est en lui-même une volonté de provocation mais, surtout, ce plan est le début d'un jeu très ironique sur l'image que l'on voit et le genre de la danseuse, inscrivant cette séquence dans l'esprit de Dada. Enfin, ce plan qui ouvre le motif scandaleux de la danseuse est aussi une manière de tourner en dérision dans cet entracte cinématographique l'objet même du spectacle global, le ballet *Relâche*.

Conclusion

En 1924, Francis Picabia rendait hommage à *Entr'acte* en soulignant que le film reposait d'abord sur « le plaisir de la vie » et « le plaisir d'inventer ». Cette liberté cinématographique n'est pas seulement celle d'un esprit Dada propre au peintre, c'est également le geste de René Clair, cinéaste libre et espiègle, déterminée à concerver cette indépendance joyeuse.

Ressources (bibliographie, sitographie) pour prolonger l'analyse de l'œuvre et/ou de la séquence

Barthélemy Amengual, *René Clair*, Paris, Seghers, 1969.

René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

Pierre Billard, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998.

Noël Herpe (sous la direction), *René Clair*, *1895*, numéro 25, 1998.

Carole Boulbès, *Relâche. Dernier coup d'éclat des Ballets suédois*, Dijon, les presses du réel, 2017.

Bernard Marcadé, *Francis Picabia, rastaquouère*, Paris, Flammarion, 2021.

Noël Herpe, *Le génie de Clair. Choix d'écrits sur René Clair*, Blosseville, Marest éditeur, 2026.

Séverine Danflous, *René Clair Paris qui dort et Entr'acte*, Paris, Altande, 2026.

Carole Aurouet (dir.), *Tout René Clair*, Rome, Gremese, 2026.

René Clair, Paris qui dort – Une analyse de séquence (de 07 : 20 à 10 : 20) – Inventer un monde impossible

Introduction

Au début du film de René Clair, le personnage principal est le gardien de la Tour Eiffel. À son réveil, il perçoit que la ville sous ses yeux n'est pas dans son état normal. Les bruits et les flux urbains ont disparu. Il descend donc les étages de la Tour Eiffel pour constater l'inimaginable : la ville entière est figée. Il semble être le seul être vivant encore doué de mobilité. L'homme découvre alors une capitale vidée et des êtres figés dans une étrange immobilité. Pour son premier film, René Clair imagine un monde qui semble contrevenir au monde du cinéma qui impose rythme et mobilité. À partir de ce paradoxe[4], René Clair invente un monde impossible et crée une esthétique cinématographique qui, en 1923, déplace les attentes du spectateur. Comment le cinéaste crée-t-il un monde impossible et propose-t-il une poétique inédite et irrévérencieuse ?

Pour accéder au podcast - Partie 1 - Période et courants - Partie 2 - Un cinéaste au travail

En mouvement dans un monde immobile

Pour René Clair, en 1924, l'esthétique du cinéma « se résume en un mot "mouvement". Mouvement extérieur des objets perçus par l'œil, auquel nous ajouterons aujourd'hui le mouvement intérieur de l'action. De l'union de ces deux mouvements ce dont on parle tant et que l'on perçoit si peu souvent : le rythme[5]. »

Seul dans la ville



[4] On pourrait le rapprocher du livre de Cendras illustré par Fernand Léger *La Fin du monde filmé par l'Ange Notre-Dame* (1919).

[5] René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 62 (article initialement publié le 17 octobre 1924 dans *Comoedia*).

Descendant dans la ville, le gardien de la Tour Eiffel découvre une ville vide et sans la moindre animation. Différents plans le montrent dans les rues ou devant des monuments comme l'Opéra ou différentes rues. On peut étudier les valeurs de plans qui inscrivent le personnage dans cette solitude essentielle et inédite. Il est un peu comme un jeune cinéaste qui décide de réinventer le cinéma dans une solitude artistique.

Un monde immobile



Le gardien découvre un monde où plus rien ne bouge. Les voitures sont immobiles, y compris au milieu d'une rue. Les êtres humains sont figés dans une placidité étrange. Ils sont vivants mais figés et inconscients. Une galerie de portraits se dessine entre personnages apparemment endormis (les automobilistes ou le piéton assis sur un banc) ou, plus inquiétants, ceux qui sont pétrifiés dans leurs activités et leurs gestes : le jeune homme au bord de la Seine qui allait se suicider, l'homme qui fouillait les poubelles et le voleur qui cherchait à échapper au policier. Cette déclinaison dramatique ou ludique donne à la mobilité du gardien une place singulière, peut-être celle d'un narrateur qui doit redémarrer des récits.

Un seul mouvement



Le gardien est celui qui place une action au sein d'un monde devenu immobile. Sa déambulation dans un monde connu (Paris) devient l'expérience d'un inconnu. C'est lui qui instaure le mouvement

et le rythme du film. Les mouvements d'appareil (panoramiques et *travellings*) sont strictement articulés à sa présence et le rythme du montage (ponctué par les fondus au noir et un montage *cut*) caractérise le paradoxe dans lequel le personnage (et le spectateur) est plongé : un mouvement unique à l'intérieur d'un monde pétrifié.

Renversement ironique des valeurs

Toutes les valeurs du monde moderne semblent s'être évaporées devant l'événement inimaginable qui fige les existences. Le personnage principal, qui était un spectateur lointain des tumultes de la ville, transforme progressivement sa position en portant un regard amusé sur ce monde sans dessus dessous. Sa déambulation conduit à une première inversion ironique des valeurs que l'on pourra rapprocher d'un certain esprit Dada que l'on retrouve dans *Entr'acte*.

Haute solitude



Le personnage principal est immédiatement plongé dans une solitude extraordinaire. Mais l'homme vivant seul en haut de la Tour Eiffel est indifférent au vertige du temps qui semble s'être arrêté. De plus l'habitude qui est la sienne d'être solitaire au-dessus du tumulte le rend peut-être moins poreux à ce désordre fondamental. Au lieu d'être inquiet et pris de panique, on constate que le personnage s'amuse progressivement des situations devant lesquelles il se trouve. Il rit devant le chiffonnier immobile et s'amuse du voleur poursuivi par le policier.

Paradoxe du suicidé



Le gardien se sent libre et parfaitement à distance des situations qu'il croise. Mais il n'est pas indifférent au jeune homme qui veut se suicider. Le gardien se précipite avant de comprendre que son geste est figé. Il veut sauver la vie de celui qui ne supporte plus le bruit et le mouvement du monde (comme l'indique la lettre laissée à ses pieds dans le montage du British Film Institute). Le gardien glisse de l'argent dans la main de l'homme au bord de la Seine et du suicide. Même dans un monde inversé, il préserve une humanité. Il est d'ores et déjà dans une attitude altruiste. Le jeune homme est doublement sauvé. Le gardien veut le ramener du côté de la vie mais surtout cette immobilité paradoxale, qui invente un monde figé, est celle d'un geste cinématographique qui sauve en produisant des images arrêtées.

Le voleur volé



Une autre situation cocasse produit l'hilarité du gardien. C'est la poursuite interrompue du voleur par le policier. Ce dernier est sur le point d'attraper le brigand qui courait montre-gousset à la main. Le gardien passe devant eux, rit de cette immobilité et décide de voler le voleur en prenant l'objet du délit. Finalement, il se ravise et laisse ce monde en l'état. Le gardien semble donc maîtriser toutes les situations et peut en fonction de son bon vouloir déterminer les situations. Il est désormais metteur en scène des possibilités du monde.

Jeu et métadiscours cinématographiques sur l'immobilité

Pour son premier film, René Clair impose immédiatement une vision cinématographique qui vient à la fois de sa courte carrière d'acteur (avec Louis Feuillade notamment) et de sa vie de critique de cinéma. Son regard et ses goûts se retrouvent dans cette œuvre liminaire.

Une écriture de la ville



Dans cette séquence, René Clair multiplie les plans de Paris, après la longue séquence multipliant les plans de la Tour Eiffel et de la ville. La déambulation du gardien le montre dans un Paris vide entre les Champs-Élysées et le Louvre. Filmés à l'aube durant l'été 1923, les plans de René Clair cherchent à figurer cet absentement du monde à l'exception du personnage principal. Mais le film propose également une alternative cinématographique en insérant des images fixes, notamment les plans sur la cathédrale Notre-Dame. Ces deux modalités cinématographiques (images d'un espace urbain vidé ou images arrêtées) permettent de saisir une maîtrise des propositions de René Clair. Il sera également intéressant de rapprocher ces passages d'une esthétique des « symphonies urbaines » qui se développent alors et que l'on retrouve dans *Entr'acte*.

Personnages figés

La découverte de la vie figée par le gardien produit une véritable poétique de l'étrangeté. René Clair invente un espace cinématographique inédit (comme plus tard Jacques Tati). Il installe un univers qui multiplie les histoires possibles et arrêtées par un événement inconnu. Ce qui est passionnant, c'est de regarder comment ceux qui ne sont plus que des formes statufiées demeurent des personnages, le gardien de la Tour Eiffel continuant d'interagir avec eux d'une manière ou d'une autre. L'absence de mouvement produit de la mise en scène et cette séquence prépare celle du déjeuner au restaurant.

Inverser la course-poursuite



La course-poursuite figée au coin d'une rue est sans doute l'acmé de cette poétique d'une étrangeté qui choisit l'ironie. Derrière cette situation, il y a une citation sous-jacente que René Clair met en œuvre. L'admiration de Clair pour le cinéma burlesque de Mack Sennet à Charles Chaplin est ici explicitée par un jeu d'inversion : figer la mobilité burlesque et donner au gardien-spectateur une place inédite, ce dernier commente et interagit avec une action qui n'en est plus une. Cette séquence citationnelle anticipe le duo comique du policier et du voleur que l'on retrouve dans la suite du film et qui rejouera la double mobilité du mouvement comique et de l'immobilité cinématographique. L'immobilité et l'arrêt sur image deviennent une expérience de cinéma. Enfin, ce motif de la course-poursuite burlesque trouve une amplification ironique dans le court-métrage *Entr'acte*.

Conclusion

Le premier film de René Clair est un coup de maître. Non seulement il élabore immédiatement un dialogue serré avec la forme cinématographique elle-même mais, surtout, il pose les bases solides d'un esprit artistique qui prolongera dans sa filmographie à venir.

Ressources (bibliographie, sitographie) pour prolonger l'analyse de l'œuvre et/ou de la séquence

Barthélemy Amengual, *René Clair*, Paris, Seghers, 1969.

René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

Pierre Billard, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998.

Noël Herpe (sous la direction), *René Clair*, *1895*, numéro 25, 1998.

Séverine Danflous, *René Clair Paris qui dort et Entr'acte*, Paris, Altande, 2026.

Noël Herpe, *Le Génie de Clair. Choix d'écrits sur René Clair*, Blosseville, Marest, 2026.

Carole Aurouet (dir.), *Tout René Clair*, Rome, Gremese, 2026.