



HAL
open science

Retour sur la cohérence cinéma ?

Marie Renoue

► **To cite this version:**

| Marie Renoue. Retour sur la cohérence cinéma ?. Cahiers de Champs Visuels, 2007. hal-03864570

HAL Id: hal-03864570

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03864570>

Submitted on 9 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Retour sur la cohérence en cinéma ?

Marie Renoue

Résumé

À partir des pratiques d'analyses cinématographiques et suivant une démarche sémiotique, nous proposons ici d'examiner la notion de cohérence, sa définition minimale (éclairée par les concepts d'isotopie, de référence et de non-contradiction), ses lieux (intra- ou extra-diégétiques), ses formes d'expression (énonciatives, narratives, émotives, thématiques, figuratives ou figurales) et ses fonctions énonciatives (du point de vue du spectateur). Deux œuvres cinématographiques seront étudiées plus précisément, en raison de leurs incohérences manifestes et reconnues. Notre objectif est alors d'analyser ces formes d'incohérence et les motifs qui assurent malgré tout le « ça tient ensemble » de la cohérence de ces films, soient les logiques rythmiques, déréalisantes et destructrices d'oppositions distinctives d'*Entracte* (1924) de René Clair et les logiques passionnelles, matiéristes et corporelles d'*Un chien andalou* (1928) de Buñuel et Dali se jouant des principes de la narration et des contraintes cinématographiques

Pourquoi traiter de cohérence cinématographique ? Parce que son rôle est manifeste, même si peu d'ouvrages de cinéma lui sont consacrés, sinon un numéro de *La Licorne* de 1990 dont les éditeurs soulignent d'emblée la vocation jusque là littéraire, linguistique et pédagogique. Implicite ou explicite, sa recherche oriente en effet les lectures interprétatives ou axiologiques des universitaires et des critiques lorsqu'il s'agit de commenter un film, une œuvre ou une démarche de cinéaste ou de producteur ; elle émerge aussi du discours des réalisateurs, scénaristes ou praticiens de l'image et du son. C'est pourquoi on peut la considérer comme l'une des contraintes majeures qui, à différents niveaux, orientent la production, l'interprétation et l'appréhension générale des films.

Souligner d'entrée de jeu la valeur engageante de la cohérence, c'est déterminer un angle d'accroche pour l'étude et laisser entrevoir un point de vue. Plus précisément le point de vue théorique et méthodologique adopté ici est celui de la sémiotique, telle qu'elle s'est développée depuis une vingtaine d'années avec les études de la perception, de l'esthétique et du sensible. Néanmoins s'il convient de préciser la démarche à laquelle nous sommes familière, il faut également souligner qu'elle partage avec d'autres approches de nombreux points de convergence. Ses analyses des passions et des objets d'art l'ont en effet amenée à réaffirmer des principes fondamentaux, parmi lesquels l'assomption des thèses phénoménologiques et la nécessité de prendre en compte la complexité de notre relation au monde ou à l'objet dans des analyses centrées sur l'énonciation ou la praxis énonciative.

Noter le rôle déterminant de la cohérence est une chose, la définir pose au sémioticien des problèmes autrement ardu. Quelles valeurs lui accorder, alors que sa généralité ou son abstraction permet de l'évoquer pour des objets variés ? S'il semble acquis que sa recherche peut orienter et relancer des processus interprétatifs et des saisies, comment décrire de tels processus ? Pour répondre à cette dernière question, nous avons opté *in fine* pour une étude de deux films ressortissant de ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde française des années vingt : il s'agit d'*Entracte* de René Clair (1924) associé au mouvement dada et d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel (1928) adopté par les surréalistes. L'appétit des dadaïstes pour l'absurde et la dérision, celui des surréalistes pour les incongruités et la provocation laissent prévoir une maltraitance du principe questionné ici.

Un point de vue énonciatif sur la cohérence

Comment définir la cohérence ? Avant d'en chercher les traits, on peut évoquer son site. Soit, dans des termes empruntés à U. Eco, s'agit-il de la cohérence du texte (ressortissant de l'*intentio operis*), de celle de l'auteur (*intentio auctoris*) ou de celle du spectateur (*intentio lectoris* ou *spectatoris*) (Eco, 1992, p.29-32) ?

Si ces distinctions avaient valeur oppositive pour des démarches psychanalytique, sociologique, historique ou structuraliste privilégiant les pôles producteur, récepteur ou la clôture du texte, aujourd'hui il semble bien que les trois points de vue s'interpénètrent. C'est ainsi que les critiques passent d'un film à l'œuvre et à la démarche d'un cinéaste¹ ou que les analystes citent, avec des références aux films et au devenir énonciatif

¹ Au sujet d'*Ester Kahn*, E. Breton généralise ainsi sa critique pour présenter la démarche du réalisateur : *C'est que, pas plus que de psychologie, il n'est question de sentiments, dans le cinéma que fait Desplechin, mais de sensations : laisser parler les corps bien au-delà de ce que disent les mots, laisser s'accomplir sur eux le travail du temps, telle est semble-t-il, depuis la*

du spectateur, des interviews du réalisateur ; F. Vanoye, traitant de cohérences narrative et émotionnelle, analyse le dispositif narratif et énonciatif d'*Halloween* de Carpenter, un extrait de l'entretien de Truffaut et Hitchcock sur *Psychose* (scène du meurtre d'Arbogast) et le regard du spectateur de *Vertigo* (in *La licorne* 1990, p.9-15). Côté production, tout enseignant de cinéma sait par ailleurs que la conception et la compréhension de films exigent la connaissance d'une grammaire cinématographique commune et historique ; et cette grammaire, intuitive pour les spectateurs, est le reflet de l'époque de la production d'un film qui, l'assumant, la fait évoluer – d'où la relativisation des valeurs de ce type de traités qui, apparus surtout après guerre, conservent néanmoins un intérêt documentaire et historique.

Faute de documents venant nourrir, infirmer ou confirmer les hypothèses sur les intentions des créateurs, le point de vue privilégié est en fait souvent celui du spectateur et du film ou plus exactement celui du couplage structurel entre le spectateur et son film². Suivant ce point de vue systémique, justifié par la thèse phénoménologique d'une inter-définition des instances et par des approches cognitives comme celle de F. Varela, le spectateur est défini à la fois comme un « effet du film », un sujet dont l'appréhension et la lecture sont modalisés par l'objet considéré – ce qui restreint considérablement la possibilité de dire « n'importe quoi » sur le film – et comme celui qui perçoit et donne sens au film en fonction de compétences particulières, de savoirs et d'une manière d'être plus ou moins attentif et plus ou moins distancié³ – ce qui induit une diversité possible des lectures et des modes d'appréhension. Si les deux écueils du « n'importe quoi » et du sens univoque sont déjoués, lors des analyses concrètes il semble néanmoins difficile de laisser parler une pluralité des interprétations ; les analystes suivent une voie et en parcourent petit à petit l'étendue.

Dans les études cinématographiques, cette figure du spectateur, doté de compétences et défini par le film qu'il définit en retour, s'est affirmée avec les analyses sur les stratégies énonciatives. Et les films de certains réalisateurs semblent privilégiés pour ce type d'accroche. Ainsi F. Vanoye évoque-t-il Hitchcock dont on sait la théorisation du suspense et le jeu que ses apparitions entretiennent avec le spectateur⁴. Dans *La licorne* de 1990, c'est également l'avant-garde soviétique qui est convoquée, en particulier Eisenstein et son « ciné-poing » dont le montage d'éléments disparates et les registres pathétiques et didactiques sont interrogés par J. J. Gerstenkorn du côté de la métaphore hétérodiégétique et des critiques de Mitry, ainsi que par Fr. Albera traitant de la structure analogique mise en place par deux séquences d'*Octobre*. Avec Resnais qui fait l'objet des trois études de J. Lelander pour *Hiroshima mon amour*, de G. Menelgado pour *Providence* et de R. Meyer pour *Mon oncle d'Amérique*, la cohérence s'imposerait comme problématique ; il s'agit alors pour ces auteurs de réduire les incohérences apparentes en considérant les relations sémantiques entre des syntagmes narratifs parallèles, en cherchant un ordre syntagmatique entre récit enchâssé et enchâssant satisfaisant pour la cohérence de l'ensemble ou encore en interrogeant le traitement des valeurs de signes conventionnels et de scripts comportementaux. Plus que chez Hitchcock ou Eisenstein où la cohérence se déploie chemin faisant ou se résout au coup par coup, ces incohérences manifestes dans les films de Resnais suspendraient l'interprétation pour la maintenir ouverte et toujours révisable. Loin d'être un handicap ou un défaut, certaines incohérences peuvent ainsi intensifier l'attention de leurs spectateurs ; et le régime suspensif de cette stratégie énonciative est apparent dans de nombreux films, citons seulement *Mulholland Drive* de Lynch (2001), *Memento* de Nolan (2000), *Eyes wide shut* (1999) ou *2001 l'Odyssée de l'espace* de Kubrick (1968)⁵.

Vie des morts *son souci premier. Sa raison de faire du cinéma, qui donne à son oeuvre une telle cohérence* (La chronique cinématographique d'E. Breton : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2000-10-04>).

² Encore évoquée de manière polémique, l'opposition entre « qualité intrinsèque du texte » et « impression de lecture » rappelle l'opposition aporétique entre l'objectivité réaliste et la subjectivité idéaliste. Traiter d'un film ou d'un texte présuppose toujours un point de vue, et l'on peut gagner en rigueur en évoquant la variété de ceux-ci : le point de vue littéral – sens premier donné par l'homme de la rue d'U. Eco (1990, p.12) ou sens primaire d'E. Panofsky –, symbolique, analytique ou esthétique que le texte permet de déployer au moment de sa réception. D'un point de vue structural et énonciatif, la lecture serait un jeu de renvois et d'inter-modalités entre celui qui lit, et ce faisant formule des hypothèses ou entrevoit des champs de devenir discursif possibles, et ce qui est lu, le texte contraignant qui oriente la compréhension et le sens.

³ Pour une opposition entre deux types généraux d'appréhension filmique, cf. les figures du spectateur, qui voit et s'identifie, et de l'analyste, qui observe et se distancie, in Vanoye et Galiot-Lété, 1992, p.13 ; pour une analyse de la perception sémiotique et esthétique, cf. Renoue, 2001.

⁴ Cf. l'objet des critiques de C. Richard à l'encontre d'Hitchcock : *Chaque film est conçu de telle sorte qu'il balance le spectateur tantôt dans une cohérence du récit, tantôt dans des impasses savamment calculées, le tout aboutissant à une résolution finale. Le spectateur est toujours manipulé, de façon précise, mais surtout amené à interpréter le film dans une seule direction, celle de la dramaturgie élaborée par Hitchcock, la dramaturgie du spectateur (et non celle de l'histoire) pourrait-on dire, c'est-à-dire les étapes de pensée à travers lesquels le spectateur passera. Ce qui frappe en voyant un film d'Hitchcock c'est que tous les spectateurs pensent la même chose, que tout est toujours univoque et calculé.* (2003, <http://www.cineastes.net/textes/ricard-hitchcock.html>)

⁵ Ce type de gestion de l'attention par le biais d'incohérences invite évidemment le spectateur à revoir le film. 2001 est l'exemple type de ces films générateurs d'incertitudes et – quoi qu'en dise Kubrick – de discours palliatifs. Face à J. Gelmis, S. Kubrick évoque son intention en ces termes : [...] 2001 est fondamentalement une expérience visuelle, non verbale. Le film évite la formulation verbale en termes conceptuels et atteint le subconscient du spectateur de manière poétique et

Si les articles de *La licorne* présentent l'avantage de mettre en évidence des approches différentes et des formes variées et variables de cohérence filmique – narrative, émotionnelle, sémantique, syntagmatique, contraignante, floue, suspendue, ... –, ils dessinent en regard la figure d'un spectateur manipulé, qui se laisse faire et joue le jeu de l'anticipation du suspens, qui assume les raccourcis dialectiques des métaphores ou qui, plein de la bonne volonté que lui ont prêté les théoriciens de la réception, cherche « comment ça tient debout », quitte à réviser ses hypothèses ou conclusions, ou à chercher ailleurs une forme de cohérence thématique, figurative ou figurale satisfaisante.

Des définitions minimales et polyvalentes de la cohérence

Comment définir un terme dont la valence est aussi générale ? Les dictionnaires donnent-ils un dénominateur commun ? Dans *Le petit Robert*, la cohérence est soit *union étroite entre les éléments, cohésion*, soit *rapport étroit d'idées qui s'accordent entre elles, absence de contradiction* (2004). Le *Dictionnaire philosophique* de Lalande met l'accent sur l'acception logique : *absence de contradiction et de disparate entre les parties d'un argument, d'une doctrine, d'un ouvrage* (Lalande, 1921, p.146), comme également le *Dictionnaire de sémiotique* de Greimas et Courtés qui présentent comme synonymes cohérence et cohésion (1979, p.42-43)⁶. Si les sémioticiens rejoignent sur ce point le *Petit Robert*, il semble néanmoins profitable de souligner que la cohésion insiste davantage sur l'unité et la clôture alors que la cohérence a trait au principe de liaison ; et un film peut former un ensemble cohérent sans être clos. De ces définitions, nous retiendrons donc, en accord avec l'étymologie, que la cohérence est la propriété d'un ensemble potentiellement ouvert dont les éléments « adhèrent ensemble » en vertu d'un principe de non-contradiction ou d'accord.

Que la cohérence ait trait à un principe de liaison, et ainsi à un principe d'organisation ou de fragmentation et réorganisation, c'est ce qu'exprime par exemple U. Eco lorsqu'il envisage les formes visuelles impossibles de Penrose et Penrose ou d'Escher (Eco, 1992, p.229 ; 1999, p.444). Cette impossibilité conceptuelle concernerait le sens de la forme complète, *impossible à percevoir comme un tout cohérent*, écrit U. Eco : *lorsque nous nous référons à une entité inconcevable, nous nous comportons comme si, face à une boîte fermée, nous soulevions alternativement – et de quelques millimètres – l'un et l'autre côté du couvercle* et qu'à chaque examen du même objet nous voyions quelque chose de concevable suivant des points de vue inconciliables entre eux (1998, p.444). C'est bien la relation entre les parties – ici la continuité des relations en 3 D – qui conditionne la possibilité d'une forme visuelle. Dans les analyses cinématographiques en quête de la cohérence d'objets plus complexes, il s'agit de réduire, autant que faire se peut, les différences et les autonomies partielles des séquences et des matériaux en trouvant ce qui peut assurer « l'unité organique » du film.

Ce qui fait l'objet des recherches, c'est donc le sens-direction de cette relation (paradigmatique ou syntagmatique, continue ou systémique, complexe ou alternative pour la métaphore..., d'après les études de *La licorne*) et également son fondement, ce qui fait qu'il y a un rapport de convenance entre parties compatibles ou assorties. En d'autres termes, qu'en est-il du réseau de correspondances qui assure la solidarité relative de l'ensemble ? A lire les articles des dictionnaires et ceux de *La licorne*, plusieurs termes apparaissent comme : l'homogénéité, l'analogie, l'isotopie, la motivation et la non-contradiction. Ce principe de non-contradiction ressortissant de la logique – principe selon lequel une chose ne peut être elle-même et, simultanément et sous le même rapport, son contraire – apparaît en fait peu exploité dans les analyses, sinon dans le texte de F. Vanoye qui, traitant de l'émotion, évoque l'incohérence provoquée par *la superposition d'émotions simultanées et divergentes (voire contradictoires)* – en plus de l'incohérence attachée à *la succession non motivée d'émotions différentes* (in *La licorne* 1990, p.10). La sémiotique formaliste et logique des années soixante-dix a montré au contraire la fécondité dialectique des contradictoires et des contraires pris dans la dynamique continue de la narration et du discours. Il semble donc qu'il faille relativiser la portée de ce principe de non-contradiction et l'adapter à la dynamique transformationnelle du récit et du film ; ce que fait le terme de motivation de F. Vanoye qui présente l'avantage d'associer les principes de transformation et de permanence des identités. Restent les termes d'homologie, d'analogie ou celui d'isotopie intégré au champ de la sémiotique par Greimas.

De l'isotopie, le Groupe d'Entrevignes a donné une définition qui s'adapte à notre projet, soit : *l'isotopie garantit l'homogénéité d'un message ou d'un discours définie comme « plan commun » rendant possible la cohérence d'un propos* (1984, p.123). Plus concrètement, il s'agit de traits génériques ou spécifiques mis en valeur par leur permanence ou leur redondance, nous disent Greimas et Courtés (1979, p.128) qui

philosophique. Il devient ainsi une expérience subjective qui touche le spectateur sur un mode de conscience interne, comme la musique ou la peinture (in *The film director as superstar* 1970 repris dans *Positif* n°464, octobre 1999).

⁶ Greimas et Courtés définissent la cohérence du langage courant comme *caractérisant une doctrine, un système de pensée, ou une théorie, dont toutes les parties tiennent solidement entre elles* ; ils précisent également que la cohérence est pour Hjelmlev un des trois critères de scientificité et que, pour la formulation conceptuelle d'une théorie, la cohérence est garantie par l'établissement d'un réseau de concepts interdéfinis (Greimas et Courtés, 1979, p.42-43).

envisagent des isotopies syntaxiques et sémantiques – du point de vue de la récurrence et de la désambiguïsation –, des isotopies actérielles, thématiques et figuratives, des isotopies partielles ou globales – du point de l’extension –, des pluri-isotopies ou des isotopies complexes dans lesquels les contenus sont plus ou moins forts ou saillants, et enfin des isotopies pour le plan de l’expression (1979, p.197-198) – que nous avons déclinées en plastiques et figurales⁷ (in Renoue, 2001). La réduction de cette définition à un principe de redondance ou de continuité offre des avantages : celle de laisser entendre que les récurrences et les lieux de cohérence afférents sont pluriels, variables – diversement actualisés au cours d’un film – et potentiellement en concurrence dans le tissu filmique. Si l’on considère le rôle de rectification et de désambiguïsation des isotopies – par filtrage ou connections isotopiques –, envisager leur variété et leur variation permettrait de rendre compte de la possibilité de lectures plurielles d’un film, des impressions de cohérence fluente, mobile et multiple.

D’un point de vue énonciatif, l’impression d’incohérence aurait donc trait à une rupture ou une discontinuité dont l’impact ou la force dispersive serait d’autant plus important que l’isotopie concernerait une dimension essentielle du tissu filmique ou qu’elle concernerait plusieurs secteurs en même temps : narratif, actériel, spatio-temporel, cinématographique, ... comme dans *Providence* de Resnais. Quant à l’impression de cohérence, elle aurait trait au déploiement d’une isotopie quelconque et pourrait être d’autant plus forte que peu d’isotopies seraient convoquées ou qu’elles seraient étroitement corrélées, comme les thématiques du boire/ne pas boire, du fermer/ouvrir, du cacher/montrer, du détail et du gros plan, ... qui structurent *Les enchaînés* d’Hitchcock. D’où la recherche de convergences formelles, de thèmes principaux et secondaires, ou *des systèmes d’oppositions* structurant le film et *suggérant des pistes interprétatives possibles* dans les analyses de G. Menelgado (in *La licorne* 1990, 1992, 1996) et de F. Albera (in *La licorne* 1990).

Si les isotopies apparaissent essentielles dans la compréhension – ambiguë, ambivalente ou univoque – d’un film et de ses métaphores, d’autres éléments assurent-ils l’impression de cohérence ? Qu’en est-il des grammaires cinématographiques auxquelles nous avons fait allusion ? Puisqu’il s’agit de liaison ou de continuité, le montage et ses raccords sont à évoquer. Généralement appréhendées comme présidant à la construction d’un espace-temps filmique lisible, ces règles, dont nous avons souligné la valeur historique, sont diversement contraignantes – pour les réalisateurs qui en usent avec plus ou moins de liberté, tels Renoir qui évite de trop suturer ses films ou Godard qui joue à les contrecarrer. Régies par des principes de récurrences, elles concernent divers aspects à raccorder – tels les mouvements et regards des personnages, les sons, la lumière, les couleurs ou formes, ... – et ont une répercussion sur le sens des déplacements et des interactions, ou sur l’impression plus globale d’une continuité lissée du matériau filmique.

Au sujet plus précisément de la lumière, Jacques Loiseleux, le chef opérateur de Pialat, Garrel ou Boisset, écrit qu’en plus *de donner à voir l’image*, la lumière aurait *une autre fonction : celle de donner du sens à l’image par la façon dont elle éclaire le sujet et par l’ambiance émotionnelle qu’elle crée, faisant apparaître les êtres et les objets sous leur aspect esthétique non seulement le plus favorable, mais aussi le plus cohérent pour un film donné* (Loiseleux, 2004, p.3). Et cette cohérence peut être celle interne à la lumière du film, à ses effets (2004, p.36) ou une correspondance au style du film et à ses autres composants⁸ (2004, p.62) – ce qui pose au sémioticien la question du dénominateur commun permettant de mettre en rapport des matériaux aussi divers que les sons, les décors, les lumières ou la narration. Autre chef-opérateur de Cocteau, Wenders..., Henri Alekan a mis en page une grammaire de la lumière où sont corrélés les formes maîtrisables de la lumière, les rendus du visible et les modes perceptifs d’un spectateur ému (1992). Il va sans dire que ces corrélations entre une forme et un contenu ne s’affirment pleinement que dans un contexte donné, en interaction avec les « autres médias » dont parle Loiseleux. Mais, la logique présidant chez Alekan à la relation entre la lumière et le visible – telle que la lumière diffuse noie l’objet et empêche de le bien saisir – semble également correspondre à notre expérience habituelle de la lumière.

Cette remarque ouvre en fait sur une autre question : celle de l’impact du référentiel extra-cinématographique sur la cohérence ou plus généralement sur le « ça fait sens » du film. Les schèmes, scripts ou *frames* dont parlent les linguistes de l’interaction, les stéréotypes, signes ou valeurs établis et figés par l’usage mondain, les *scenarii-images* déclenchés par la perception d’une grandeur sensible dont traite T. Keane (1991), ont-ils un impact sur la cohérence d’un film ? Puisque le film prend sens en référant à des expériences filmiques et non filmiques, il est difficile de le nier ; la motivation émotionnelle et psychologique dont parle F. Vanoye en

⁷ Précisons que le terme figural ne correspond pas tout à fait à ceux de Ph. Dubois ou de J.F. Lyotard. Dans notre texte, il réfère à son utilisation en sémiotique comme présumé de la figuration et à l’acception donnée par J. Geninasca lorsqu’il traite d’une correspondance rythmique entre l’état du sujet et les configurations de l’objet, in « Le regard esthétique » (*Actes sémiotiques-Documents VI*, 58, 1984). Il s’agit alors de catégories à la fois abstraites et générales - telles que intensité, tempo, concentration, rétention, ... - en amont des oppositions de la spatialité et de la temporalité, du figuratif et du non figuratif qui permettraient de rendre compte des phénomènes rythmiques. Le rythme est défini, en référence à H. Maldiney in *Regard, parole, espace* (L’âge d’homme, Lausanne, 1973, p.149), comme *Gestaltung, une espèce de mouvement s’inscrivant dans le temps et dans l’espace*, qui déterminerait la tonalité affective selon laquelle nous hantons le monde.

⁸ Cette exigence de cohérence, J. Loiseleux l’exprime plus globalement en ces termes : *un film est une continuité narrative cohérente de tous ses médias avec des ruptures possibles, mais une logique s’installe* (Loiseleux, 2004, p.55).

est une illustration (in *La licorne* 1990). Et, à voir *Mon oncle d'Amérique* de Resnais ou *The flat* de J. Svankmajer, dont l'un des ressorts essentiels repose sur la perversion des qualités matérielles des objets avec lesquels un personnage s'empêtre, il semble bien que la logique mise en jeu soit celle du monde profilmique qui sert de référent.

Mais plutôt que de parler d'incohérence pour *The flat*, il vaudrait peut-être mieux évoquer une autre cohérence, celle d'un monde où la logique des objets et des sensations est partiellement inversée, celle d'un monde possible dans la terminologie de la logique. U. Eco le souligne, si *la nécessité narrative est un principe d'identification*, le monde possible présente, pour être accessible, un état de choses alternatif tout en partageant des propriétés essentielles avec « le monde réel » (Eco, 1992, p.218-226) ; c'est bien le principe sur lequel repose *The Flat*, tout y est reconnaissable mais autre – la table de *The Flat* se présente par exemple comme un matériau étrangement mou parce qu'elle « est » aussi une table ordinaire pour le spectateur comme pour le personnage. Et *la construction de ce monde concevable* exige de la part du spectateur *une certaine flexibilité et superficialité* (Eco, 1992, p.226)⁹. C'est aussi de mondes possibles ou d'univers doxomatiques cette fois juxtaposés que joue *Providence* de Resnais, et c'est la compréhension de la relation d'enchâssement et de subordination des séquences d'ouverture et de fermeture – le monde imaginé par le vieil écrivain Clive et celui de référence servant à déterminer l'imaginé – qui assure la cohérence de l'ensemble. Ce qui suspend d'abord la compréhension de *Providence*, précise G. Menelgado, ce sont, outre *les topoï hétérogènes, les confusions de niveaux diégétiques, la confrontation de thèmes disparates, ..., l'absence d'indicateur de monde* (in *La licorne* 1990, p.85).

Plus radicalement éloignés de la réalité extrinsèque sont les *Trois couronnes du matelot* de R. Ruiz analysés par Cl. Murcia (in *La licorne* 1990, p.95-103). Les caractéristiques de cet univers ruizien seraient la *rupture du pacte référentiel à tous les niveaux, l'inconsistance psychologique et actantielle des personnages, l'indétermination spatiale et temporelle, la circularité structurale, ...* Mais, l'auteur ajoute : *l'apparente incohérence formelle et sémantique provoquée par la subversion de la logique causale, des principes de vraisemblance et d'homogénéisation spatio-temporelle masque en fait une cohérence d'un autre type, fondée avant tout sur l'isotopie* (1990 : 97-98).

Nous voilà donc à nouveau face à l'isotopie, la permanence ou la récurrence de traits quelconques, qui assure l'homogénéité d'un texte et apparaît comme la condition *sine qua non* de la cohérence. Nous voilà également devant l'opiniâtreté du spectateur (analyste) qui cherche le lieu de la cohérence dans l'univers filmique et dans les références à des états et des processus du monde profilmique. Ajoutons, *Entracte* et *Un chien andalou* nous y invitent, que, si l'inconsistance et l'indétermination citées par Cl. Murcia, n'empêchent pas la cohérence de l'univers présenté, elles semblent nuire à la construction d'univers prévisibles et transparents et qu'ainsi elles ne favorisent pas l'impression de force unitaire et de cohésion du film.

Il était une fois *Un chien andalou* (1928) et *Entracte* (1924)

Qu'en est-il de la cohérence de ces premiers films d'auteurs ? Leur réputation d'incohérence, de ruptures et d'associations libres, n'est plus à faire. Dans la somme de « films-clés » de C. Beylie, *Un chien andalou* est présenté, sous la bannière « *La logique aux abois* », comme *bousculant à plaisir la cohérence*, jouant des gags visuels, des *private jokes* et d'une forme cinématographique *d'écriture automatique* (Beylie, 1987, p.61), tandis que le film de Clair serait une farce iconoclaste *avec succession de gags et de coq-à-l'âne visuels, une sorte de « cinéma automatique » dans l'esprit du mouvement dada*, plus divertissant et moins choquant que le film de Buñuel (Beylie, 1987, p.36). Avec ce constat, C. Beylie évoque en guise de synopsis quelques scènes d'*Entracte* et des séquences d'actions temporellement situées dans *Un chien andalou* – un résumé dont l'auteur souligne le caractère approximatif mais qui a l'inconvénient de gommer le non-respect du principe d'identité actantiel et spatial du film. Proposant également un parallèle entre ces deux courts métrages produits à quatre ans d'intervalle dans leur petit traité d'analyse filmique, F. Vanoye et A. Galiot-Lété notent plus précisément qu'ils *jettent les bases d'une narration qui n'obéit pas à la logique du récit classique, cultive les ruptures, l'onirisme, les images mentales, la confusion entre subjectivité et objectivité, les visions provocantes* (Vanoye et Galiot-Lété, 1992, p.24).

⁹ Pour illustrer la notion de monde possible - utile seulement si l'on réfère à un état de chose que l'on peut confronter au moins à un autre état de chose alternatif -, U. Eco oppose *Donald* de Disney et *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* qui poserait, seul, *le problème de l'accessibilité réciproque à travers des mondes différents* et ressortirait ainsi de la problématique des mondes possibles (Eco, 1992, p.219). Plus loin, le sémiologue différencie précisément les mondes possibles crédibles, vraisemblables et concevables, et il montre en quoi l'univers de *Retour vers le futur*, apparemment cohérent, est impossible, comment *cet impossible construit les conditions mêmes de sa propre inconceutibilité* (Eco, 1992, p.230).

Pour ces deux premiers films ou presque – Clair venait de réaliser *Paris qui dort* –, l’option retenue fut donc celle de la marginalité par rapport à un cinéma narratif plus classique et commercial. D’où la classification de ces films dans le cinéma dit d’avant-garde, celui qui, explique R. Bassan, serait apparu dès la seconde partie des années 1910 – le mot « avant-garde » daterait de 1918, un an avant l’intervention de Canudo en faveur d’un « 7^e art » – des propositions de plasticiens et de premiers théoriciens du cinéma réagissant contre les canons esthétiques d’un cinéma en phase d’académisme (Bassan, 2003) et « défrichant des terres inconnues », suivant l’expression de N. Ghali (Ghali, 1995, p.34). Il est vrai que, dans les années vingt, les avant-gardes dominent. Le futurisme affirme son goût pour le mouvement et la dynamique picturale, pour la musique chromatique et plastique de la cinématographie. N. Ghali souligne l’impact du dadaïsme et du surréalisme auxquels sont associés les films qui nous intéressent (Ghali, 1995, p.27). La collaboration pour le scénario de Clair avec Francis Picabia et celle de Buñuel avec Salvador Dalí justifient, s’il était besoin, ces références à la production et à la sensibilité artistiques de l’époque.

Entracte présente d’autres indices et d’autres références plus tangibles de l’influence de cette époque foisonnante. Outre la fascination des futuristes pour la vitesse ou celle d’A. Gance pour les montage courts de *La roue* (1922), le développement rythmique du film rappelle la *symphonie visuelle faite d’images rythmées* théorisée par la militante Germaine Dulac ou la *transsubstantiation* des apparences d’Antonin Artaud. Du rythme, on a en effet toutes les cadences et variations possibles entre le ralenti et l’accélééré qui modalisent aussi bien les mouvements de la caméra ou des motifs filmés que la vitesse de leur enregistrement ou du montage qui, fragmenté et alterné, scande, ponctue et fait diversement durer la vision des scènes ; et ces variations rythmiques participent à la déréalisation du monde filmique de Clair – une abstraction conceptuelle et cinétique globale analysée par B. Armengual (1963, p.57-89) et sur laquelle nous reviendrons. D’autres références s’imposent également, parmi lesquelles celle à Georges Méliès, prestidigitateur et espiègle inventeur de substitutions, disparitions et surimpressions – dont la *Star film* est évoquée par l’étoile du corbillard d’*Entracte*, arrêté devant un espace forain voué à la cinématographie Pathé – et aussi celle aux documentaires des cérémonies officielles de Lumière – singées par le cortège funéraire. De l’espièglerie, *Entracte* n’en manque pas suivant les mots lancés par l’instigateur du projet et d’une première ébauche du scénario qui sera complété par Clair, Francis Picabia : *Entracte ne croit pas à grand-chose, au plaisir de la vie, peut-être ; il croit au plaisir d’inventer, il ne respecte rien si ce n’est le désir d’éclater de rire, car rire, penser, travailler ont une même valeur et sont indispensables l’un à l’autre* (cité par Clair 1970, p.30). Car le film de Clair participe également de la dérision ludique de dada et de Picabia, adepte des montages¹⁰ et des collages. Les montages et les collages interrogent, nous l’avons souligné, les principes de conjonction, de cohérence et de cohésion ; ajoutons qu’ils peuvent également avoir l’intérêt de provoquer, par l’incongruité des rapprochements produits, le rire et le plaisir dont parle Picabia.

S’il convient de souligner l’influence du contexte artistique, il convient également de replacer *Entracte* dans le contexte de sa production. D’après ce qui est évoqué par les cartons du générique et dans les premières pages du livre de Clair, *Entracte* avait été conçu comme entracte cinématographique entre les deux actes de *Relâche*, la dernière production des Ballets suédois de Rolf de Maré présentée sur la fameuse scène des Champs-Élysées en 1924, avec les interventions de M. Picabia pour les décors, de J. Borlin pour la chorégraphie et d’E. Satie pour la musique. Ce contexte peut justifier les inserts parfois très brefs et la scène de la danse déployée (pendant 1mn 20) dans la première partie du film. Une isotopie thématique relierait ainsi par intermittences l’entracte à son entour et cautionnerait également l’importance accordée au rythme et au mouvement dans le film. Néanmoins, s’il y a là moyen de trouver une forme de cohérence thématique et figurale entre arts de la danse et du cinéma, les formes sont spécifiques et mises en valeur par contraste : les angles de vue – contre-plongée verticale –, l’échelle des plans et les mouvements de caméra – le long du corps de la ballerine – sont du cinéma ; et celui-ci permet d’introduire d’autres formes de ruptures avec faux raccord d’éclairage, substitution de danseurs et effet de surprise qui bouleversent le registre gracieux, charmeur et gentiment érotique de la scène par l’introduction inattendue d’une ballerine barbue qui indique le travestissement possible.

D’autres éléments raccordent également *Entracte* aux conditions premières de son énonciation : le prologue qui présente Picabia et Satie se rencontrant à grands sauts autour d’un canon et s’en éloignant par

¹⁰ Dans l’article « Dada », H. Béhar et M. Le Bot écrivent : le terme de montage est entré dans le vocabulaire des critiques d’art en même temps que dans celui des cinéastes. Son emploi a permis de signifier que la distribution des éléments figuratifs sur une surface peinte obéissait à des règles irrationnelles, au sens où les images ainsi ordonnées n’acquiesçaient plus dans l’imaginaire la cohérence spatiale et temporelle définie par la tradition représentative. En ce sens, les premiers montages datent de Gauguin. [...]. Les images expressionnistes et les photomontages dada [et les collages de Max Ernst, de Hans Arp, de Picabia, de Schwitters] ressortissent formellement à ce qu’on peut commodément nommer une esthétique du choc ou du contraste, parce que toute l’avant-garde du début du siècle a fait référence à ces notions. Il s’agit d’obtenir des effets d’opposition en juxtaposant des couleurs traditionnellement considérées comme non harmoniques, des éléments représentatifs que l’on figure à des échelles disparates, des signes symboliques dont le rapprochement prend un sens insolite, scandaleux, obscène. La cohérence de l’image n’est pas donnée d’abord par sa régulation plastique, mais par l’anecdote ou l’idée (in *l’Encyclopédia Universalis*, 2003).

inversion du mouvement – une rencontre qui apparaîtra sous la forme des initiales *FP* et *ES* sur le corbillard du film – et évidemment la musique de Satie. Clair le souligne : Satie, *minutant chaque séquence avec un soin minutieux*, composa ainsi *la première musique écrite pour le cinéma « image par image » en un temps où le cinéma était encore muet* (Clair, 1970, p.25)¹¹. Les mesures des durées seraient donc le matériau de base utilisé pour faire correspondre musique et cinéma ; reste à étudier comment les durées, le rythme et les accents d'intensité s'accordent avec chaque séquence et avec l'ensemble que la musique continue relie. En tout cas, la recherche d'une certaine correspondance inter-sémiotique est manifeste entre les arts convoqués : cinéma, danse et musique.

Avec *Un chien andalou*, la situation est différente. Les conditions de production du film ont été évoquées par Buñuel : c'est à Figueras que lui-même et Dali auraient, sous la proposition de ce dernier, envisagé de réaliser un premier film né de la rencontre de leurs rêves (Buñuel, 1982, p.125). Et le cinéaste de citer son rêve : *un nuage effilé coupant la lune et une lame de rasoir fendant un œil* et celui de Dali : *une main pleine de fourmis*. En moins d'une semaine, le scénario fut rédigé d'un parfait accord selon une règle posée d'emblée : *n'accepter aucune idée, aucune image qui pût donner lieu à une explication rationnelle, psychologique ou culturelle. Ouvrir toutes les portes à l'irrationnel. N'accueillir que les images qui nous frappaient, sans chercher à savoir pourquoi* (Buñuel, 1982, p.125). Produit grâce aux finances maternelles, vite tourné, énigmatiquement baptisé¹² et projeté aux *Ursulines* devant quelques artistes célèbres et le groupe des surréalistes, le film fut le succès que l'on sait et valut à Buñuel d'être accepté aux réunions de Breton avant d'être sommé de s'expliquer sur son succès – ce qui semble avoir motivé le cinéaste à le présenter ensuite comme *un appel public à l'assassinat* (Buñuel, 1982, p.132) et Dali à insister sur l'abrutissement et le snobisme du public admirateur¹³.

Le choix d'images qui frappent, le matériau onirique (Buñuel, 1982, p.111-121), l'expression de fantasmes érotiques ou morbides et le refus de toute préoccupation esthétique, morale ou rationnelle classique trouvaient des échos dans les recherches et les pratiques des surréalistes adeptes des associations libres et de l'écriture automatique – *nous pratiquons une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette*, écrit Buñuel (1982, p.127). Au sujet de ce qui appartient plus précisément à chacun des deux artistes, des auteurs comme A. Kyrrou (1962), ont tenté des hypothèses parfois fort partiales. Des motifs semblent propres à l'univers du peintre comme l'âne pourri, le piano à queue, les fourmis, *La dentellière* de Vermeer, mais l'âne putréfié est aussi celui des souvenirs du cinéaste, comme l'éducation catholique et sa condamnation de la sexualité – *une relation de similitude* entre la sexualité et la mort que, précise Buñuel, il tenta *de traduire en images, dans Un chien andalou, quand l'homme caresse les seins nus de la femme, et que tout à coup son visage devient celui d'un cadavre* (Buñuel, 1982, p.17, 22). On pourrait évoquer également, pour sa parfaite maîtrise du montage et des raccords qu'il pervertit avec d'autant plus d'audace qu'il les respecte tantôt, l'influence du cinéma narratif qu'en cinéphile et présentateur Buñuel devait connaître ou encore celle des documentaires instructifs présentés en première partie des soirées de cinéma – son papillon à tête de sphinx est « une curiosité » mise en valeur pour les cadrages rapprochés et serrés.

Ces influences, l'écriture à quatre mains, la source d'inspiration onirique et le mépris de la rationalité expliquent l'aspect fragmenté du film monté avec des éléments parfois étrangers, méprisant parfois les principes logiques comme la permanence des identités. Néanmoins, le film réexaminé semble montrer quelques formes de cohérence. Ainsi, la musique, un tango argentin et *Tristan et Yseult* de Wagner passés en alternance sur un gramophone par Buñuel lors de la première représentation, peut paraître à la fois disjonctive par son hétérogénéité, et en même temps comme participant à l'isotopie amoureuse, passionnellement sexuelle et malheureuse que l'on reconstruit en regardant le film.

De la distanciation et de la brutalité des ouvertures et des fermetures

Pour aborder les formes de cohérence et d'incohérence de manière méthodique, on peut décliner les lieux où elle est généralement recherchée dans la sphère du narratif, thématique, figuratif ou figural, du point de vue du registre et de l'énonciation ou encore au regard de la consistance logique du monde filmique ; et ces

¹¹ Traitant des musiques d'accompagnement, N. Ghali évoque les premières compositions originales de Pizzetti pour *Cabiria* de G. Pastrone (1913), d'Arthur Honegger pour *La roue* d'Abel Gance (1922) et d'Erik Satie pour *Entracte*. L'auteur précise que ces musiques, coïncidant avec les séquences, formaient un contrepoint bienvenu avec les images, mais qu'elles furent l'objet de l'opposition de *ceux qui voyaient dans le cinéma un art éminemment musical* (Ghali, 1995, p.137).

¹² R. Blanco évoque les hésitations sur le titre entre *Le Mariste de l'arbalète* (ou *La Mariste dans l'arbalète*), puis *Il est dangereux de se pencher au dedans*, et enfin *Un chien andalou*, titre d'un recueil de jeunesse de Buñuel jamais publié que Dali retint *parce qu'il n'y avait rien d'andalou en lui et qu'il n'y était jamais question de chien* (Blanco, 2000, p. 64, p. 163).

¹³ In *le Mirador* n° 39 d'octobre 1929 reproduit in Brenez et Lebrat. Dali y décrit le film comme *la simple notation, la constatation de faits* qui, *au lieu d'être conventionnels, fabriqués, arbitraires et gratuits, sont des faits réels, qui sont irrationnels, incohérents, sans aucune explication* (cité in Brenez et Lebrat, 2001, p.101).

points d'accroche profitent vraisemblablement d'une pertinence ou rentabilité analytique variable dans les deux films. Auparavant une remarque générale sur leur structure s'impose.

Si les découpages posent quelques difficultés en raison des répétitions thématiques ou figuratives qui traversent *Entracte* et des contradictions spatio-temporelles et actuelles d'*Un chien andalou*, ils sont néanmoins limités par un prologue et un épilogue nettement distincts. Dans ces deux films tels qu'on peut les voir aujourd'hui, les prologues sont généralement appréhendés comme renvoyant à l'espace énonciatif, l'un présente avant le générique du film les auteurs du projet artistique, Picabia et Satie sur un toit de Paris, tirant un boulet de canon face à la caméra : une manière de signaler en gros plan le début du spectacle ; l'autre présente entre balcon et intérieur un Buñuel spectateur de lune et pourfendeur d'œil féminin en gros plan face à la caméra. Reconnaître le statut énonciatif de ces prologues, c'est souligner leur caractère à part, mais c'est aussi les présenter comme des seuils ou des modes d'embranchement vers un ailleurs ; et dans ces deux films le cadrage et les motifs s'adressent directement et brutalement au spectateur.

Quel est l'énonciateur convoqué et construit par ces prologues ? Dans *Entracte*, l'accroche joue potentiellement de plusieurs valeurs, détourne les pratiques des cérémonies officielles – le tir du canon –, rappelle aussi au spectateur que l'univers présenté le vise sans le toucher concrètement et qu'il convient d'en rire à moins d'assumer sans distance le rôle fictif de victime potentielle – d'autres poings et canons de fusil seront ainsi directement dirigés sur la caméra avant la mort temporaire d'un chasseur libérateur et magicien. Avec le prologue d'*Un chien andalou*, il semble plus difficile de prendre un recul salvateur. Entre torpeur, dégoût et fascination, les commentaires citent et illustrent à l'envi cette scène originale et peut-être originelle. Ainsi, l'on peut y voir le désir de rudoyer et de tromper d'emblée le spectateur non averti, mais déjà modalisé par le *Il était une fois* du carton d'après le générique qui laissait entendre l'entrée dans le monde connu et plus euphorique des contes. Trompeur, Buñuel affirmerait ainsi sa toute puissance de confectionneur d'images et d'émotions pour un spectateur passif et impuissant – comme le personnage énucléé est passif et sans réaction. Ch. Tesson situe l'acte dans son contexte pour interpréter : *de cette scène originaire du voir dans la nuit, l'œil tranché serait la récompense* ou il évoque, après avoir cité la conception deleuzienne de l'essence larmoyante de l'œil, la fusion concrète de l'œil et de l'écran – de l'image et du regard (Tesson, 1995, p.270, p.272). Plus centré sur l'acte, M. R. Blanco cite les propos de Buñuel en 1947 : *Pour soumettre le spectateur à un état qui lui permette la libre association d'idées, il était nécessaire de produire un choc traumatique, dès le début du film ; c'est pour cela que nous avons commencé avec le plan de l'œil coupé, très efficace. Le spectateur entrait dans l'état cathartique nécessaire pour accepter le développement ultérieur ; puis l'auteur évoque la problématique du tyrannique pouvoir du désir* ainsi intégré par un spectateur *en rupture avec son irresponsable tranquillité et la mesure du film* indiquée par *cette image anthologique* (in Blanco, 2000, p.65, p.155). Après ce dernier plan du prologue et l'indication *Huit ans après*, l'apparition du personnage féminin indemne incite en tout cas à en déplacer la valeur existentielle ou à refuser l'antériorité temporelle explicitée par le carton. La maltraitance de la logique doxomatique et/ou temporelle commence alors, pour un spectateur qui se remet difficilement du spectacle qu'on lui a « infligé ».

Si les prologues des deux courts-métrages ont une portée également énonciative mais un registre différent, les clôtures diffèrent encore en registre et aussi par leur traitement narratif ou cinématographique. Buñuel clôt en effet l'histoire du couple dernièrement formé par la représentation en un plan des deux cadavres à demi-enterrés dans le sable et pourrissant – après un carton (*Au printemps*) qui aurait pu évoquer un temps à venir plus prometteur. Clair propose, à la manière de Méliès, des disparitions successives et enjouées de personnages, entre la résurrection du chasseur magicien sortant de son cercueil et ses passages inversées à travers un écran de papier ; cette inversion du mouvement rappelle celle, non en profondeur mais latéral, du prologue où Picabia et Satie se rencontraient à grands bonds autour d'un canon et s'en éloignaient de même. *Entracte* se termine classiquement par la récurrence d'éléments initiaux et avec fantaisie par la disparition de ses personnages-acteurs.

De l'indécis et de la contradiction des univers diégétiques

Classiquement, la cohérence de la narration et de l'univers présenté repose sur des procédures d'homogénéisation spatio-temporelles et actuelles, c'est-à-dire sur la récurrence, la motivation ou la permanence de certains traits identitaires. A première vue, ces principes sont davantage pertinents pour décrire l'univers buñuellien qui les malmène que pour présenter *Entracte*. La composition d'*Entracte* semble en effet plus régie par une logique plastique et substitutive que par le souci d'associer des identités et de les mettre en rapport ; surtout dans la première partie où des séquences figuratives – les toits de Paris, ses lumières, les gants de boxe, la danse ... – s'enchaînent. Certes, on peut reconnaître une certaine unité de lieu : Paris, ses toits, les places de La Concorde et de l'Opéra, avant des traversées emballées dans un cirque, des champs de foire, des rues et des faubourgs ; mais l'espace apparaît presque abstrait par ses cadrages inusités, géométrique, sans profondeur ou linéaire. Quant aux repères temporels, ils manquent sinon dans les dernières parties du film où les événements semblent se succéder logiquement autour d'un jeune chasseur à chapeau tyrolien, libérant de son

œuf un pigeon dans un stand forain non localisable, visé par un autre chasseur et chutant de son toit, avant le défilé d'un cortège funèbre, l'échappée du corbillard et la sortie du chasseur magicien du cercueil. Cependant si une action semble s'organiser dans le temps et à travers des lieux contigus, à y mieux regarder la cohérence spatiale est contredite par de faux raccords – le décor de grande demeure bourgeoise et de toits parisiens change derrière le chasseur tyrolien – et par des invraisemblances – le déplacement du fuyard corbillard sur des toboggans de foire. Il est vrai que si la scène des obsèques réfère à une pratique ordinaire, les invraisemblances sont légion, tel le chameau funéraire qui tire d'abord le corbillard.

Dans *Un chien andalou*, les incohérences spatio-temporelles ne sont pas dues aux incertitudes du début d'*Entracte*. Dès après le prologue, il s'agit d'identités et de repères posés puis contredits. Ainsi, en va-t-il du déroulement du temps tel qu'indiqué par les cartons qui, pastichant les modes de narration habituels, perdent en fait le spectateur. Tout d'abord la continuité identitaire et la non-réversibilité événementielle – le personnage, *huit ans après*, n'est plus énucléé – sont incompatibles avec les indications temporelles, à moins nous l'avons signalé de concevoir des univers doxomatiques étrangers à l'intérieur de la fiction, un peu à la manière de *Providence* de Resnais, ou de dissocier énonciation et histoire narrée, malgré l'identité du personnage féminin, du lieu et le lien temporel affiché. Autre problème de cohérence : l'hétérogénéité des échelles et indications temporelles – *Il était une fois/ Huit ans après/ Vers une heure du matin/ Seize ans avant/ Au printemps* – perturbe un repérage continu et contredit l'image – *seize ans avant*, la situation et les personnages étaient les mêmes. Les incohérences spatiales sont également multiples : la chambre est le lieu où l'on se retrouve en en sortant – la jeune femme est dans la chambre qu'elle quitte¹⁴ –, sa clôture disparaît avec l'introduction des pianos à queues, ânes putréfiés et maristes, sa situation géographique se modifie entre la ville et la plage, et son identité semble définitivement contredite lors de la chute de l'homme abattu dans la chambre et tombant au ralenti dans une clairière. Changement d'espace dans le mouvement de la chute saisi au ralenti et coupé pour d'autres cadrages (avec changements d'échelles et d'angles de vue) : comme auparavant, le spectateur semble placé devant un dilemme impossible, il lui faut nier ou la permanence de l'identité du lieu ou l'identité du mouvement décomposé par des recadrages mais unifié par sa dynamique.

Le traitement des personnages semble plus cohérent, les identités actantielles et actorielles plus stables ou motivées. Personnages masculin et féminin évoluent de concert et de manière inverse dans la sphère du désir. Tout à tour sujet désirant et objet désiré, la femme embrasse le cycliste inconscient, veille le corps dont l'absence marque le lit, puis se refuse et court, séductrice, à une autre aventure. Désiré, désirant, frustré et rejeté, le cycliste joué par Pierre Batcheff a un programme plus complexe ; il tire derrière lui des charognes, des pianos et des maristes, se dispute, puis tue son double. Un tel programme a donné lieu à des interprétations « psychanalytiques » sur le héros et ses pulsions sexuelles, sur le poids de son éducation et de son autre « moi » intransigeant correcteur de conscience et d'action, un « surmoi » à abattre en somme. Ce type d'explication a l'avantage de s'adapter aux préoccupations surréalistes, aux matériaux oniriques revendiqués par les auteurs et de donner une certaine cohérence à l'histoire.

Quoi qu'il en soit, il appert que, pour reprendre les mots de F. Vanoye, *la succession d'émotions est motivée* et qu'il y a ici une certaine cohérence émotive. Néanmoins, dans cet univers non dépourvu d'états d'âme et de ses passions, la réactivité ne semble pas également partagée. Si les protagonistes aiment, craignent, se disputent, observent seulement avec attention, il est vrai, les fourmis dans la main, on peut s'étonner de certains manques de réaction. Et ceci ne concerne pas seulement les impassibles personnages du prologue à la lame affûtée et à l'œil fendu, mais aussi celui de la rue raccordé à l'histoire par le regard et les réactions des protagonistes derrière la vitre de la fenêtre. En fait ce nouveau personnage est énigmatique, complexe par son apparence androgyne, par son attachement à une main coupée dont il semble le propriétaire – ce qui pose, comme le souligne Ch. Tesson, la question de la propriété du corps d'un autre ou de son intégrité (1995, p.167) – et par son inertie avant le choc prévisible avec une voiture qui l'écrase. Comment l'interpréter ? Traitant de l'œuvre de Buñuel, Ch. Tesson considère le verre, vitre ou miroir, comme un écran, une séparation entre *le fait de voir, propriété du vivant et ce qui est de l'autre côté inanimé, sans vie* ; la fenêtre serait verre et rideau de théâtre à la fois (Tesson, 1995, p.267-269). Peut-être, mais derrière la vitre il y a contraste entre les regardeurs, épouvantés, réprobateurs et spectateurs s'identifiant – c'est ce que laisse entendre le geste de l'un des curieux terrifié tenant son poignet –, et le regardé interdit devant la main coupée et sous le regard des policiers et des curieux. Nous voici donc devant une double cohérence, celle relativement lâche de la narration où la scène est seulement raccordée à l'histoire par le regard des personnages avant l'irruption du désir sexuel du « héros », et celle plus systémique qui rendrait compte d'oppositions corrélatives entre regardé et regardant chez Buñuel. Notons que la cohérence déficiente de la narration invite en tout cas à chercher la cohérence ailleurs, et en l'occurrence à passer d'une cohérence syntagmatique à la forme paradigmatique des systèmes.

¹⁴ Précisons également une aberration peu apparente dans le raccord : la jeune femme s'échappant de la chambre et de l'emprise de l'homme devrait normalement non seulement se retrouver dans une autre pièce mais aussi tirer la porte vers elle pour empêcher l'homme de la rejoindre ; or elle pousse la porte pour la fermer et/ou écraser le bras de son infortuné compagnon qui se retrouve avec « des fourmis dans la main ».

Thèmes et figures corporelles entre matiérisme et fluence

Autre lieu plus abstrait de la cohérence : la thématique. Nous en évoquons les grandes lignes dans *Un chien andalou* : le sexe et la mort, ainsi que leurs avatars le désir, la séduction et l'amour, la putréfaction, le meurtre, l'accident et, terme complexe, la figure du sphinx à la tête de mort. Et puis, il a le thème du corps qui les subsume en tant que lieu de manifestation. Le corps est visible et fantasmé, désiré, désirant ou martyrisé, indemne, cadavérique, putréfié ou morcelé, actif, réactif ou non-réactif. De la non-réaction, Ch. Tesson dit qu'elle est l'élément tiers qui vient ruiner l'opposition binaire entre les forces actives et réactives, qu'à ce régime, la logique du pourquoi et du parce que, du sens commun et du bon sens, tourne à vide comme suspendue. Et l'auteur revient sur le prologue d'*Un chien andalou*, sur l'étrange réaction de l'homme qui tranche après avoir vu la lune traversée par un fin nuage, sur la non-réaction de la femme dont seul l'organe, l'œil tranché et vitreux, réagit ; puis il cite « l'événement incorporel » dont parle Deleuze au sujet des stoïciens (Tesson, 1995, p.136-37). En termes phénoménologiques, c'est le corps objectif, simple chose décomposable et analysable, qui est manifesté, un corps-organes qui, suintant, coupé ou découpé, s'oppose au corps phénoménal – extériorité d'une intériorité et intériorité d'une extériorité – apparent ailleurs, dans la stupeur de l'androgynisme avant le choc, dans les protagonistes désirés et désirant. Car le désir est corporellement visible chez l'homme, manifesté à son degré extrême par la face et l'attitude extatiques des martyrs religieux évoqués par les critiques, un *visage de cadavre*, dit Buñuel. Lieu d'inscription d'*Eros* et *Thanatos*, le corps est aussi touché et touchant, fantasmé et fantasmant ; et les fondus enchaînés de la poitrine couverte, aux seins nus et aux fesses sous les mains masculines semblent indiquer la décomposition et la valorisation partielle du corps sexué imaginaire. Lieu instable et organique, le corps perd aussi ses attributs – la bouche de l'homme –, emprunte ou vole les attributs des autres – les poils de la femme, la bouche pubis de l'homme auquel la femme tire la langue –, il pourrit, recèle d'autres animaux – la main trouée aux fourmis – et se fragmente, tel un objet, en éléments distincts – les mains.

Dans *Entracte*, nul corps démembré ou décomposé autrement que par les cadrages cinématographiques. B. Armengual précise : chez Clair, les personnages sont sans passion, *la chair se tait* chez son « héros » simple et inadapté qui *vire à l'élément du décor*, qui *tire vers le type et l'abstraction*. Une étroite solidarité tant mécanique qu'organique unirait tous les personnages dans une poursuite qui forcément les entraîne tous (Armengual, 1963, p.63-81). Tandis que l'organique buñuelien a trait à la matière corporelle et passionnelle, l'organique de l'univers de Clair est vitaliste, énergétique, mouvant et dynamique, doté de lignes de force qui recouvrent et emportent les différences. Même le couple antithétique mort-vie ne résiste pas ; après des funérailles très dynamiques, le chasseur revient à la vie en sortant de son cercueil. D'autres thèmes d'*Entracte* ne sont peut-être pas sans rapport avec cette mobilité toute parméniennienne des apparences destructrice des différences et de la non réversibilité ; il s'agit de la magie et du cinéma évoqué par la Star film du corbillard et la devanture de la cinématographie Pathé devant laquelle s'arrête le chameau funéraire avant l'échappée du fuyard corbillard.

Il y a aussi des thèmes figuratifs : Paris et ses toits, ses lumières, l'eau, la danse et sa ballerine, le jeu, les espaces forains, ... des thèmes disparates, non reliés par la logique causale de la narration mais dont le montage assure la cohésion plastique. Les altérations des images, les fondus-enchaînés, les surimpressions multiples, les métamorphoses des motifs lissent en effet les différences, tendent à déréaliser les motifs et à homogénéiser l'ensemble. La séquence d'ouverture sur les toits de Paris, après le générique du film, participe sans aucun doute de cette déréalisation par les orientations multiples des cadrages qui forment, en alternant, des ensembles plus ou moins symétriques : le travail du montage et de la composition plastique a pris d'emblée le pas sur l'univers référentiel. Les analogies plastiques et les rythmes n'ont plus qu'à amenuiser les différences d'un monde sens dessus dessous qui a perdu sa consistance. Les thèmes principaux d'*Entracte* sont donc des thèmes plastiques : les métamorphoses, les orientations et la vitesse qui englobe tous les rythmes et tout ce qui ce qui roule, court, vole ou nage ; comme s'il s'agissait d'une déclinaison amusée, d'une sorte d'inventaire insolite où les culs-de-jatte se mettent soudain à courir, où les corbillards montent à vive allure, ... emportés par une dynamique générale.

Plus précisément, les détails et les motifs figuratifs et plastiques semblent tisser un espace filmique relativement homogène. Ainsi, l'analogie était apparue, dans notre exposé, comme opérateur de cohérence, une cohérence qui ne reposait pas sur la logique causale et temporelle de la relation narrative, mais sur la logique non orientée des rapports entre éléments d'un ensemble isotopique. L'analogie, en tant que récurrence formelle ou plastique, est dans *Un chien andalou* celle des rayures, redondant motif de la cravate d'un Buñuel trancheur d'œil – alors qu'il en était dépourvu auparavant –, de la cravate du cycliste, de la robe et surtout de la boîte qui pend au cou du cycliste, qui est ouverte par la femme, serrée par le personnage hermaphrodite, jetée du balcon et retrouvée brisée par les derniers personnages qui la foulent du pied. Objet redondant dans le film, mis en valeur par des gros plans ou par de faux raccords – lors de l'accident de l'hermaphrodite –, cette boîte mérite d'être retenue pour son ambivalence ; sa réapparition logiquement injustifiable nuit à la cohérence de l'histoire, mais

ses motifs rayés la font participer à la cohérence plastique du film. Egalement redondante, la forme arrondie ne procède pas de la même manière. Du trou de la main aux fourmis, à la touffe de poils, à l'oursin, à l'image cinématographique cernée par un filtre circulaire, jusqu'au cercle des badauds entourant l'hermaphrodite et « sa » main coupée, l'arrondi est le produit de transformations successives ou le germe à partir duquel se greffent formes et images, *la série d'anamorphoses* potentiellement infinie dont parle G. Deleuze pour définir *l'image-rêve* (1985 : 77-80).

C'est de ces séries d'anamorphoses dont relève *Entracte* et ses transformations en fondus et surimpressions des phares de voiture, aux gants de boxe, aux lumières de la ville, au feu des allumettes rangées sur une chevelure en surimpression, aux colonnes architecturales, ... Mais dans *Entracte*, même les motifs qui guident les anamorphoses changent : de l'analogie formelle de la forme arrondie, claire ou lumineuse, et dynamique on passe avec les allumettes en feu à une analogie peut-être plus conceptuelle – la lumière et le feu –, pour retenir les formes rectilignes et claires qui seront celles des colonnes. Diversifiée, la série est ainsi orientée et dynamique. Auto-générée, elle semble, plus que les inventaires thématiques ou les déclinaisons d'une forme, pouvoir donner lieu à la série sans fin dont parle G. Deleuze. *Le film de René Clair multiplie tous les procédés, et les fait tendre à l'abstraction de la folle course finale*, écrit le philosophe, alors que Buñuel *maintient la forme circulaire dominante dans des objets toujours concrets qu'il fait se succéder par des coupes franches* (Deleuze, 1985, p.79-80). Aussi, ces deux films illustreraient deux pôles des *images-rêves* : *l'un procédant par des moyens riches, fondus, surimpression, décadres, mouvements complexes de caméra, effets spéciaux, [...] tendrait vers l'abstraction*, tandis que *l'autre serait très sobre, opérant par franches coupes ou montage-cut, procédant seulement à un perpétuel décrochage qui « fait » rêve, mais entre des objets demeurant concrets* (Deleuze, 1985, p.79)¹⁵.

Retenus pour leur maltraitance de la cohérence classique et narrative, les deux films proposeraient ainsi deux esthétiques opposées par les moyens utilisés ; l'une ressortirait de l'excès, l'autre de la sobriété. Le monde de René Clair est en effet celui des métamorphoses et anamorphoses, celui d'une dynamique qui emporte tout et bouleverse tout ; et tous les moyens sont bons pour signifier cet emballement rythmique qui nuit à la forme et à la matière, qui nie les individualités, les différences et les distinctions des êtres, des objets et les paysages. Le choix de Buñuel est ailleurs et peut-être pas plus sobre dans sa perversion de modèles établis et dans son goût pour la contradiction, puisqu'il propose une histoire qu'il parsème d'incohérences, qu'il mêle aux formes classiques du montage de faux raccords, et qu'il surprend son spectateur et le place devant des choix interprétatifs impossibles. D'un point de vue énonciatif et plus global, il semble donc que l'on ait deux modes de démodalisation du spectateur. *Entracte* jouerait davantage de l'imprévisibilité versatile et continue de la fantaisie. *Un chien andalou* relèverait davantage des ruptures et des tensions de la discontinuité narrative et cinématographique pour conclure par un effet de surprise sur une note macabre et tragique.

Retours sur le discours en guise de conclusion

En fin d'analyse, les logiques propres aux mondes d'*Entracte* et d'*Un chien andalou* nous sont apparues comme opposées, manifestées par des modes d'expression singuliers organisés autour de couples antithétiques fort généraux, telles que les oppositions entre matière et énergie, entre forme et dynamique, entre narration contradictoire et plasticité des anamorphoses, entre concentration des procédés et multiplication, entre tragique et fantaisie. Pour dérouler jusqu'au bout l'évolution de ces univers régis par des logiques propres, Buñuel choisit de fermer son cadre sur l'ensablement de corps en décomposition et Clair assume l'évolution catastrophique de sa démarche rythmique et plastique avec la disparition finale des protagonistes.

Nous avons auparavant retenu la distinction d'U. Eco entre univers incohérent et monde possible – celui-ci présentant, pour être accessible, un état de choses alternatif tout en partageant des propriétés essentielles avec « le monde réel ». Quelle est la pertinence de ces distinctions ici ? Le film de Buñuel et de Dali semble, par ses tensions et contradictions, relever de la définition logique des mondes possibles ; les analyses psychanalytiques dont le film a profité le confirment. Est-ce à dire qu'*Entracte* serait plus incohérent ? Du point de vue référentiel envisagé par U. Eco, il semble bien que l'univers fantaisiste de Clair manque de la consistance prêtée généralement aux histoires tangibles, rattachées d'une manière ou d'une autre à l'appréhension spontanée que nous avons de la « réalité ».

Lors de notre quête des formes de cohérence, quelle démarche avons-nous adoptée ? Notre effort a visé à reconstruire ponctuellement des lieux cohérents et à nous déplacer au niveau de l'énonciation ou du film tout

¹⁵ Citant l'étude comparative de M. Drouzy entre *Entracte* et *Un chien andalou*, G. Deleuze retient que le film de Buñuel *procède surtout par plans fixes, et ne comporte que quelques plongées, fondus et travellings avant ou arrière, une seule contre-plongée, un seul panoramique, un seul ralenti* (Deleuze, 1985, p.80, note 15).

entier pour englober les incohérences éventuelles dans une démarche mise finalement en système. Ce que nous retiendrons, c'est donc le parcours dans les strates du film qu'induit notre quête.

Mais, il aurait également été envisageable de considérer différents niveaux de saillance des incohérences, comment certains faux raccords sont à peine visibles et comment le spectateur peut être amené à passer outre des incohérences, parfois manifestes, afin de poursuivre sa lecture du récit. D'autres études sont également envisageables. Citons seulement celle des réseaux de cohérences distinctes qui peuvent se déployer autour d'un même élément ou motif. Confortées par des isotopies thématiques ou figuratives, des lectures peuvent ainsi se diversifier et s'opposer. Ainsi en va-t-il des interprétations mettant l'accent tantôt sur l'humour de Buñuel tantôt sur la tonalité religieuse et provocatrice de son film, lorsqu'il s'agit de commenter l'étrangeté de « la main aux fourmis » censée être un jeu de mots-images, l'illustration littérale de l'expression langagière « avoir des fourmis dans la main », ou bien la référence iconoclaste à la passion du cycliste amoureux – puisque, comme le remarque Ch. Tesson (1995 p.208), le trou et ses fourmis se trouvent à l'emplacement des stigmates du Christ.

Bibliographie :

- Alekan H., *Des lumières et des ombres*, Librairie du collectionneur, Paris, 1991
Amengual B., *René Clair*, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, Paris, 1963
Bassan R., 'Le cinéma d'avant-garde' in *Encyclopedia Universalis*, version 9 DVD, Britannica éd., 2003
Beylie Cl., *Les films-clés du cinéma*, Bordas, Paris, 1987
Blanco M. R., *Luis Buñuel*, BIFI/Durante, Paris, 2000
Brenez N., Lebrat C., *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant garde et expérimentale en France*, Cinémathèque française, Paris, 2001
Buñuel L., *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, Paris, 1982
Casetti Fr., *Les théories du cinéma depuis 1945*, traduction S. Saffi, Nathan, Paris (1999) 1993
Clair R., *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970
Communications n°38, 'Enonciation et cinéma', Seuil, 1983
Deleuze G., *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983
Deleuze G., *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985
Eco U., *Les limites de l'interprétation*, traduction M. Bouzahier, Grasset, Paris (1992) 1990
Eco, U., *Kant et l'ornithorynque*, traduction J. Gayraud, Livre de poche, Paris (1999) 1997
Fontanille J., Zilberberg Cl., *Tension et signification*, Mardaga, Hayen, 1998
Ghali N., *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Editions Paris Expérimental, 1995
Greimas A.J., Courtés J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 Tomes, Hachette, Paris, 1979 et 1986
Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, P. U. de Lyon, 1984
Keane-Greimas T., 'Figurativité et perception', *Nouveaux Actes Sémiotiques* n°17, PULIM, Limoges, 1991
Kyrou A., *Luis Buñuel*, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, Paris, 1962
Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF (1992) 1921
La licorne n°17, 'Contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction', G. Menelgado éd., P. U. de Poitiers, 1990
Loiseleux J., *La lumière en cinéma*, Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, Paris, 2004
Lotman, J.M., *Semiotica dell cinema*, Edizioni del prisma, Catania (2^e ed.), 1994
Menelgado G. et H., 'Est-il facile d'être jeune ? ou l'effet-fiction au service de la vérité documentaire' in *La licorne* n°24, P. U. de Poitiers, 1992, pp. 131-144
Menelgado G., 'La place du spectateur et la subversion de la représentation' in *La licorne* n° 36, P. U. de Poitiers, 1996, pp. 231-245
Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945
Renoue M., *Sémiotique et perception esthétique*, PULIM, Limoges, 2001
Tesson Ch., *Luis Buñuel*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995
Vanoye Fr., Goliot-Lété A., *Précis d'analyse filmique*, Nathan Université, Paris, 1992