



Fiche technique 1

Cinéaste 2

René Clair, avant-gardiste et populaire

Genèse 3

Un artisan dans l'industrie

Découpage narratif 4

Décors 5

Des architectures inhumaines

Personnages 6

Des figures d'antihéros

Technique 8

La résistance au parlant

Séquence 10

À contretemps, le dérèglement de la chaîne

Influences 12

Mécanique du comique

Musique 14

Une comédie musicale ?

Genre 16

Un esprit libertaire

Réception 18

La rançon du succès

Ouverture 20

Postérité d'un slogan

● Rédactrice du dossier

Alice Leroy est maîtresse de conférence en études visuelles et cinématographiques à l'université Gustave Eiffel. Ses travaux portent sur les relations entre sciences et esthétique à travers les imaginaires visuels du corps. Elle développe en parallèle des activités de programmation de films et de critique en tant que membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Elle collabore depuis une dizaine d'années au festival international de films documentaires Cinéma du Réel au Centre Pompidou, où elle a contribué à créer le programme de rencontres « Festival parlé » consacré aux écritures documentaires dans les arts et les sciences sociales aujourd'hui.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens* et *Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche originale, 1931 © Tamasa Distribution

● Synopsis

Deux camarades de cellule, Louis et Émile, tentent de s'évader. Le premier parvient à franchir le mur de la prison grâce à l'aide du second, qui se sacrifie pour le laisser partir. Libre, Louis commet un petit larcin pour se lancer dans les affaires. Il devient marchand de disques et, de fil en aiguille, se trouve bientôt à la tête d'une impressionnante usine de phonographes. Tandis que son empire commercial grandit, son ancien compagnon de prison est libéré. Refusant de rentrer dans le rang, Émile est de nouveau arrêté par la police pour vagabondage. Sa tentative de suicide échoue et a même pour conséquence inattendue de lui rendre la liberté.

Épris d'une jeune femme, Jeanne, qu'il a aperçue à la fenêtre de sa cellule, il la suit jusqu'à son lieu de travail qui n'est autre que l'usine de phonographes de Louis, où il se fait embaucher malgré lui. C'est là qu'il retrouve par hasard son ami, devenu un riche patron. D'abord distant, Louis finit par accueillir à bras ouverts son ancien camarade de cellule, mais d'autres l'ont reconnu aussi et entendent bien le faire chanter pour profiter de sa richesse. Menacé par cette bande de malfaiteurs et méprisé par un milieu bourgeois qui feint de le considérer pour pouvoir jouir de son argent, Louis ne trouve le bonheur et la loyauté qu'auprès de son ami Émile. Celui-ci ne tarde pas à se rendre compte que la jeune femme dont il est tombé amoureux aime un autre et qu'il est vain de forcer la passion. Arrive le jour de l'inauguration de la nouvelle usine entièrement automatisée de Louis. La police à ses trousses, le patron donne son entreprise aux ouvriers et part sur les routes avec Émile, non sans avoir semé une belle pagaille.

● Générique

À NOUS LA LIBERTÉ

France | 1931 | 1h24

Réalisation et scénario

René Clair

Image

Georges Périnal

Décors

Lazare Meerson

Costumes

René Hubert

Son

Hermann Storr

Musique

Georges Auric

Montage

René Le Hénaff

Production

Films Sonores Tobis

Format

1.33, noir et blanc

Sortie

18 décembre 1931

Interprétation

Henri Marchand

Émile

Raymond Cordy

Louis

Rolla France

Jeanne

Paul Ollivier

L'oncle de Jeanne

Jacques Shelly

Paul, l'amoureux de Jeanne

André Michaud

Le contremaître

Germaine Aussey

Maud, la maîtresse de Louis

Alexander D'Arcy

L'amant de Maud

William Burke

Le chef des malfaiteurs

Cinéaste

René Clair, avant-gardiste et populaire

Selon son ami, le critique et historien du cinéma Georges Sadoul, René Clair était le cinéaste français le plus connu dans le monde depuis Georges Méliès et Max Linder. Retour sur l'itinéraire d'un enfant du siècle qui fut acteur, journaliste, écrivain et réalisateur.

● Journaliste, acteur et cinéaste

René Clair, de son vrai nom René Chomette, est né à Paris le 11 novembre 1898. Il grandit avec son frère aîné, Henri Chomette (qui deviendra lui aussi cinéaste) dans le quartier des Halles, où leur père tient un magasin de savonnerie. René aime écrire et se voit d'abord journaliste. Engagé volontaire pendant la Première Guerre mondiale, il revient à Paris en 1918 et entre à *L'Intransigeant*, journal du soir qui lui ouvre les portes du monde du spectacle. C'est ainsi qu'il fait la connaissance de la grande tragédienne de la chanson, Damia, pour qui il écrit quelques textes sous le pseudonyme de Danceny. Elle lui présente la danseuse américaine Loïe Fuller, qui le fait engager par les studios Gaumont dans le rôle du Prince charmant pour un film qu'elle réalise alors, *Le Lys de la vie* (1920). Voilà la carrière d'acteur de René Chomette lancée : il tourne notamment avec Louis Feuillade (*L'Orpheline* puis *Parisetta*, tous deux en 1921). C'est à cette époque qu'il adopte le nom de Clair, soucieux de préserver une éventuelle carrière littéraire.

Cependant, les rôles d'acteur l'ennuient vite. Grâce à son frère Henri, devenu assistant du réalisateur Jacques

« Combien de ceux qui se croient à l'avant-garde aujourd'hui seront rangés dans le conformisme par l'avenir ? La véritable avant-garde est celle qui s'ignore et qui ne prend pas la peine de se retourner pour savoir si elle est suivie »

René Clair



René Clair, 1930 © DR

de Baroncelli, il réalise son premier film en 1923, *Paris qui dort*, traversée onirique d'un Paris dont la vie s'est immobilisée après qu'un savant fou a suspendu le cours du temps. Clair inaugure une veine fantastique et poétique teintée de comédie, qu'il développe dans ses films au cours des années 1920. En 1923, le jeune cinéaste réalise un autre film qui lui vaut l'attention de la critique, le court métrage *Entr'acte*, produit par Rolf de Maré pour être projeté durant l'entracte des Ballets suédois que dirige ce dernier. C'est le peintre surréaliste Francis Picabia qui a suggéré que Clair réalise ce film mis en musique par Erik Satie. Lors de sa projection pendant la première représentation au théâtre en 1924, *Entr'acte* éclipse complètement le ballet. L'avant-garde surréaliste est conquise.

● Le parlant et l'exil

À partir de 1924, Clair tourne presque un film par an et s'entoure de collaborateurs précieux, comme le chef décorateur Lazare Meerson, qui le rejoint en 1927 sur le tournage d'*Un chapeau de paille d'Italie*, ou Georges Périnal, qui devient son chef opérateur en 1928 et rivalise d'inventivité dans le dernier film muet de Clair, *Les Deux Timides*. En 1930, le réalisateur signe un contrat avec la société de production allemande d'œuvres sonores, Tobis, qui produira quatre films dans lesquels Clair révèle son goût pour la chanson. C'est le début de sa carrière internationale, avec *Sous les toits de Paris* (1930), puis *Le Million* (1931), *À nous la liberté* (1931) et pour finir *Quatorze Juillet* (1933), film dont les personnages principaux sont, chose rare encore, des femmes. Désormais mondialement connu, Clair rejoint Londres en 1935, appelé par le réalisateur et producteur Alexander Korda, pour tourner *Fantôme à vendre*. Il y rencontre Maurice Chevalier, qu'il met en scène dans *Fausses Nouvelles* en 1938. La guerre interrompt le tournage de son troisième film britannique et le mène à Hollywood où, contrairement à Jean Renoir, il trouve sa place dans le système des studios. Il engage Marlene Dietrich dans *La Belle Ensorceluse* (1941) et Veronica Lake dans *Ma femme est une sorcière* (1942), tourne *C'est arrivé demain* (1944), qui inspirera la série télévisée américaine *Demain à la une* (*Early Edition*, 1996-2000) et réalise la première adaptation au cinéma d'une œuvre d'Agatha Christie, *Dix Petits Indiens* (1945). De retour en France en 1946, Clair retrouve Maurice Chevalier, les studios de Joinville et ceux de la rue Francœur pour *Le silence est d'or* (1947), avant d'engager Michel Simon et le jeune Gérard Philippe dans *La Beauté du diable* (1950). Il tourne son premier film en couleurs, *Les Grandes Manœuvres*, en 1955. En 1960, il est le premier cinéaste à entrer à l'Académie française, lui qui n'a cessé de défendre, bien avant la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, le statut d'auteur de cinéma.



La Beauté du diable (1950) © Gaumont



Les Grandes Manœuvres (1955) © Les Acacias

Genèse

Un artisan dans l'industrie

Troisième film parlant de René Clair, *À nous la liberté* est le fruit d'une certaine idée du cinéma comme artisanat plutôt que comme industrie.

● Petite mythologie pour temps de crise économique

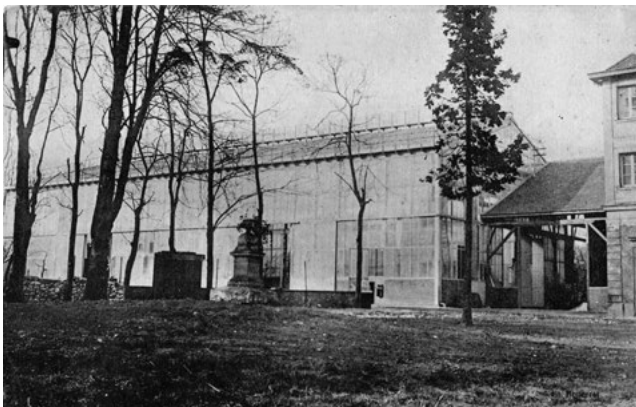
La crise de 1929 vient freiner brutalement la belle prospérité de la production cinématographique française, amenant les réalisateurs à inscrire cette réalité dans des fables poétiques. La joyeuse insouciance laisse place à la misère et au chômage de personnages confrontés aux difficultés de la vie. Cela ne revient pas pour Clair à céder au désespoir, mais plutôt à concilier la poésie mélancolique des vagabonds et des laissés-pour-compte avec la mécanique du burlesque. *Le Million*, son deuxième film sonore, se déroule au sein d'une petite société bohème sans le sou dont le héros voit soudain sa chance lui échapper quand il réalise que son billet de loterie gagnant est resté dans son vieux veston emprunté par un autre. *À nous la liberté* déroute lui aussi le drame social du côté de la fable burlesque et de la satire.

Bien que Clair s'en soit toujours défendu, le destin de Louis semble rejouer celui de Charles Pathé : issu d'une famille de bouchers et promis à une vie d'artisan, ce dernier était parti chercher l'aventure en Argentine et n'en avait rapporté que des dettes et la fièvre jaune, avant de découvrir à la foire de Vincennes en 1894 le phonographe Edison. Il s'était d'abord lancé dans le commerce de phonographes dans les foires avant de fonder avec son frère la société Pathé Frères en 1896. Tous deux avaient ainsi commencé à investir dans la production industrielle de phonographes et, bientôt, dans les différents secteurs d'activité du cinéma, de la production à l'exploitation. Clair expliquera plus tard qu'il n'a pas modelé le personnage de Louis sur la vie de Charles Pathé, mais qu'il a simplement cherché un objet manufacturé qui soit alors commun et facile à représenter sur une chaîne de montage¹. Il n'empêche que le parallèle entre le succès du *self-made man* Louis et celle de Pathé offre une vision singulièrement ironique du grand producteur. Avec ses comédies satiriques, dont *Le Dernier milliardaire* en 1934, Clair anticipait le cinéma du Front populaire et, comme le relevait si bien le critique Alexandre Arnoux en 1932, réalisait «une petite mythologie de notre temps»².



● Le «joyeux désordre» du studio d'Épinay

Certes, Clair est loin d'imaginer que les partis de gauche s'allieront le 14 juillet 1935 et ses films ne partagent pas le réalisme populiste de *La Belle Équipe* de Julien Duvivier (1936) ou de *La Marseillaise* de Jean Renoir (1938), mais ses productions du début des années 1930, par leurs thèmes comme par leurs conditions de fabrication, promeuvent une certaine vision du cinéma [Réception]. À Épinay, dans les studios où, en l'espace de 22 mois, il réalise *Sous les toits de Paris*, *Le Million* et *À nous la liberté*, Clair invente une petite société fondée sur l'amitié et le plaisir. «*Mes camarades de l'équipe technique et moi avons décidé d'habiter sur place. Nous y prenions nos repas ensemble et nous dormions dans les loges d'acteurs. Au milieu de la nuit, il arrivait qu'on vînt nous réveiller, Périnal [le directeur de la photographie] et moi, comme des moines pour l'office des matines. Nous descendions sur le plateau où Meerson [le chef décorateur] passait la nuit, et nous décidions la plantation d'une feuille de décor ou l'emplacement d'un projecteur. Quand, le matin suivant, les comédiens arrivaient, tout devait être prêt, et le moindre retard provoquait des fâcheries passionnées que l'on oubliait aussitôt. Pourquoi notre équipe mettait-elle tant de cœur à l'ouvrage et se montrait-elle si économe du temps précieux qui nous était donné? Ce n'était pas pour veiller aux intérêts de la compagnie qui nous employait. Personne n'y accordait la moindre pensée. Mais, ayant acquis une sorte d'indépendance et n'ayant de comptes à rendre à quiconque, nous voulions faire au mieux pour nous-mêmes, par goût, émulation réciproque et amour du métier. À Hollywood, où tout le travail est réglé à merveille mais commence et s'arrête à heure fixe, où chacun accomplit sa tâche d'une manière impersonnelle, que de fois je me suis rappelé ce fervent artisanat, ce joyeux désordre d'Épinay où j'ai passé les plus belles heures de ma carrière!*»³



Les studios Éclair à Épinay-sur-Seine, 1930 © DR

1 Robert Dale, *The Films of René Clair*, p. 201.

2 Cité par Jean Mitry dans *René Clair*, p. 92.

3 Cité par Pierre Billard dans *Le Mystère René Clair*, p. 180.

Découpage narratif

- 1 LA PRISON**
[00:00:00 – 00:06:19]
La chanson-titre du film, «À nous la liberté», est interprétée par un chœur sur le générique. Des chevaux de bois sont fabriqués à la chaîne par des prisonniers qui entonnent un air triste. Deux d'entre eux échangent des regards complices : l'un, Émile, attire l'attention du gardien, ce qui permet à l'autre, Louis, de dissimuler un outil dans sa chaussette.
- 2 L'ÉVASION**
[00:06:20 – 00:11:27]
La nuit tombée, Émile et Louis préparent leur évasion en chantant «À nous la liberté». Entendant les sifflets des gardiens, Émile se laisse prendre par eux pour que son ami puisse filer.
- 3 LE VOL**
[00:11:28 – 00:13:04]
Dans une boutique d'occasion, Louis détourne l'attention du propriétaire pour voler dans sa caisse, puis fait mine d'avoir été ligoté et assommé par le chapardeur.
- 4 UN COMMERCE PROSPÈRE**
[00:13:05 – 00:15:34]
Louis vend des tourne-disques dans une foire. Il apparaît ensuite en costume, cigare entre les doigts, sur le seuil d'une boutique de disques et de phonographes, qu'il dirige. Son ascension se poursuit : devant l'entrée de son «Palais du disque» (un immense bâtiment), Louis, devenu un grand patron, est attendu par une voiture luxueuse.
- 5 L'USINE**
[00:15:35 – 00:17:51]
Dans l'usine de Louis, le travail est réglé comme en prison, selon une organisation rigoureuse et constamment surveillée. Le thème musical des prisonniers revient sur les images de la chaîne de montage et du réfectoire.
- 6 «LE TRAVAIL EST OBLIGATOIRE»**
[00:17:52 – 00:19:33]
Émile dort dans un champ près de l'usine. Bien qu'emmené de force par les gendarmes, Émile prend le temps de cueillir une fleur.
- 7 LE VAGABOND AMOUREUX**
[00:19:34 – 00:24:58]
En prison, Émile observe sa fleur tandis que parvient à ses oreilles une chanson d'amour diffusée à l'extérieur. Le détenu observe Jeanne, une jeune femme à sa fenêtre qui écoute la musique, avant de tenter de mettre fin à ses jours. Les barreaux de sa cellule cèdent sous le poids de la corde qu'il a nouée pour se pendre. Émile saisit cette chance pour s'évader. Les commerçants du quartier ont bientôt tous une bonne raison de se lancer aux trousses du fuyard.
- 8 COURSE-POURSUITE 1**
[00:24:59 – 00:28:20]
Le fugitif se réfugie au milieu d'une file d'hommes qui attendent l'embauche à l'usine. Il est enrôlé malgré lui. Il aperçoit Jeanne, dactylo à l'usine, et sort du rang pour lui parler. Il lui offre sa fleur avant d'être rappelé à l'ordre par le contremaître.
- 9 LA CHAÎNE**
[00:28:21 – 00:32:48]
Dans l'atelier, Émile perd bientôt le rythme et désorganise la chaîne tout entière. Le contremaître, trop occupé à harceler Jeanne, arrive trop tard. Il cherche à punir le coupable, mais Émile a quitté son poste ; il est surpris en train de consoler Jeanne. Contraint de retourner travailler, il perturbe à nouveau le travail et quitte la chaîne.
- 10 RETROUVAILLES**
[00:32:49 – 00:39:38]
Sa fuite l'amène jusqu'aux bureaux de la direction où il retrouve Louis. Celui-ci feint d'abord de ne pas le reconnaître. Une fois seuls, il le menace et lui propose de l'argent contre son silence. Cependant, Louis ne peut retenir longtemps ses sentiments d'amitié et les deux camarades chantent ensemble «À nous la liberté».
- 11 LUXE ET DÉCADENCE**
[00:39:39 – 00:48:50]
Émile est convié à un dîner dans la luxueuse demeure de son ami. Après avoir fait fuir tous les invités, les deux compères hilares détruisent le portrait peint de Louis en le visant avec toutes sortes d'objets. Le lendemain matin, la maîtresse de Louis file avec son amant. Dans la rue, Louis est reconnu par un ancien détenu.
- 12 COURSE-POURSUITE 2**
[00:48:51 – 00:50:55]
De retour à l'usine, Émile cherche à revoir Jeanne, mais ses tentatives pour l'approcher déclenchent à nouveau le chaos.
- 13 MARIAGE ARRANGÉ**
[00:50:56 – 00:58:19]
Louis pense bien faire en offrant à son ami d'arranger sa noce avec Jeanne avec la complicité de l'oncle de la jeune femme. Tout le monde semble satisfait, sauf la concernée, qui n'a pas donné son consentement.
- 14 LE CHANTAGE**
[00:58:20 – 01:03:51]
De retour chez lui, Louis trouve une bande de malfrats dans son salon. Ils le font chanter.
- 15 LES DEUX FIANCÉS**
[01:03:52 – 01:05:59]
Émile regarde amoureuxment Jeanne à sa fenêtre, mais ne tarde pas à se rendre compte qu'elle-même regarde un autre garçon à l'angle de la rue. L'arrivée de deux policiers le fait décamper.
- 16 ARRESTATIONS**
[01:06:00 – 01:12:19]
À l'usine, Louis parvient à enfermer les malfrats et s'apprête à partir avec une valise pleine de billets. L'arrivée d'Émile, poursuivi par la police, contrarie ses plans. Celui-ci libère par inadvertance les voleurs, qui sont aussitôt arrêtés par les policiers. L'un d'eux a eu le temps de prendre, puis d'abandonner la valise sur le toit. Le chef de la bande dénonce Louis à la police.
- 17 LA NOUVELLE USINE**
[01:12:20 – 01:20:25]
Le jour de l'inauguration de sa nouvelle usine, Louis annonce que le travail sera désormais effectué par les machines seules. Apercevant les policiers venus pour l'arrêter, il déclare qu'il donne son usine aux ouvriers. Le vent répand les billets de la valise restée sur le toit ; chacun se démène pour les attraper. Louis et Émile en profitent pour s'échapper.
- 18 LIBÉRÉS DU TRAVAIL**
[01:20:26 – 01:24:00]
Dans la cour de l'usine vide, deux ouvriers jouent aux quilles. Les autres pêchent à la ligne ou bien dansent au bal musette. Parmi eux, Jeanne et son amoureux. Émile et Louis, en habits de vagabonds, prennent la route.



court métrage avant-gardiste de 1928 célébrant l'architecture d'Eiffel à travers des effets de surimpressions et de plans en contre-plongée. La poésie des faubourgs, des bistrotts et des chambres sous les toits laisse ici place à celle des terrains vagues en bordure de la ville et des bals musettes du dimanche, contrastant avec le fonctionnalisme des constructions industrielles.

● Critique du modernisme

Lazare Meerson traduit les formes de la domination sociale et de l'aliénation à l'aide d'un imposant décor construit dans les studios d'Épinay. Il copie les architectures modernistes, inspirées par le cubisme et le constructivisme russe, présentées lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris. Le Corbusier et Pierre Jeanneret y réalisent le Pavillon de l'Esprit nouveau, unité d'habitation modulable et fonctionnelle aux lignes épurées, et Robert Mallet-Stevens (architecte qui avait signé les décors de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier en 1924) érige un Pavillon du tourisme dont la haute tour et les lignes géométriques traduisent le rationalisme. L'usine aux dimensions inhumaines et à l'esthétique carcérale que Meerson conçoit pour le film de Clair lui a sans doute aussi été inspirée par l'immense complexe industriel de Highland Park, à Détroit, où Ford avait fait inscrire son nom entre cinq cheminées gigantesques.

Décors Des architectures inhumaines

Dans un paysage opposant crûment la modernité industrielle au charme de la campagne, les décors conçus par Lazare Meerson confondent les espaces de travail et de détente à travers une architecture rationnelle, où la fantaisie n'a plus sa place.

● Ville et campagne

C'est une image qui a donné à René Clair l'idée d'*À nous la liberté* : en se rendant aux studios d'Épinay-sur-Seine où il tournait *Le Million*, le cinéaste passait le long d'un terrain vague parsemé d'herbes folles et bordé par une ligne d'usines. Il imagine alors un vagabond dormant tranquillement au soleil, tandis que d'autres hommes sont enchaînés à l'établi. Voilà le point de départ du scénario de « Liberté chérie », premier titre du film qu'il tourne entre août et octobre 1931.

Jusqu'alors, le paysage des films de Clair était essentiellement urbain et parisien : *Paris qui dort*, *Sous les toits de Paris*, *Le Million* avaient pour décors les faubourgs de la capitale et pour personnages le petit peuple d'ouvriers, artisans, chanteurs de rue, voleurs et midinettes animant la vie truculente de ces quartiers. Outre ces rues typiques du Paris populaire, Clair avait célébré par deux fois l'un de ses monuments les plus iconiques, la tour Eiffel, d'abord dans *Paris qui dort* en 1923, où le gardien de nuit de la tour se réveille un matin dans une ville complètement immobilisée, puis dans *La Tour*, un

● L'usine, un motif cinématographique

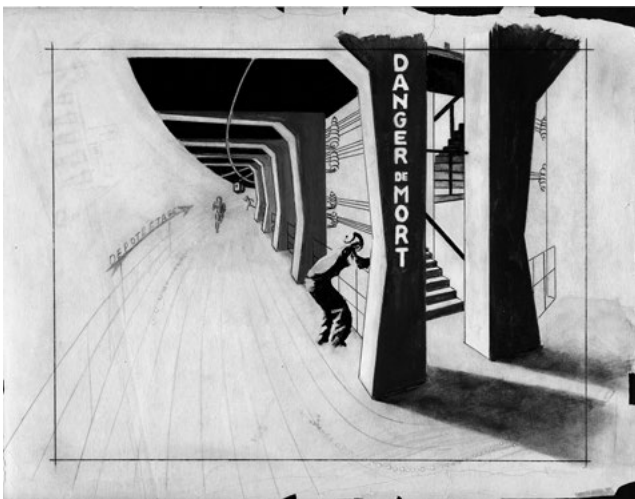
Comment le cinéma figure-t-il l'usine ? Que nous racontent ces représentations des conditions de travail des employés et des modes de production ? Partant des décors et de la mise en scène du monde industriel dans *À nous la liberté*, on peut élaborer un parcours à travers l'histoire du cinéma en tentant de saisir les fluctuations d'un motif omniprésent.

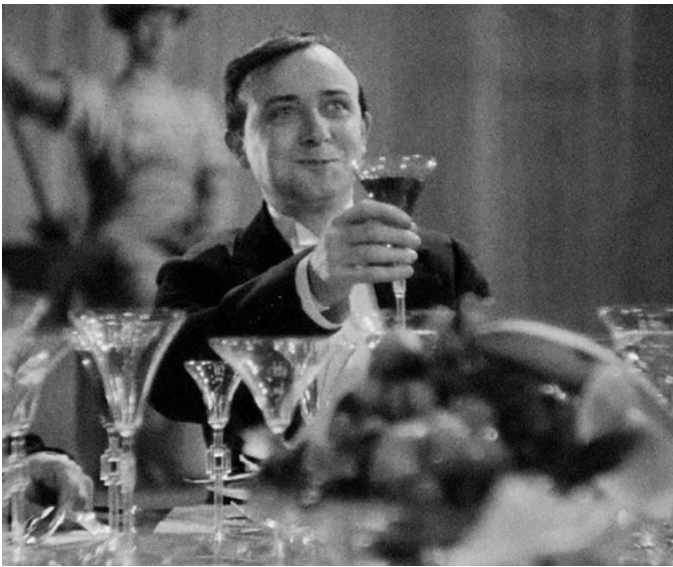
Le cinéaste allemand Harun Farocki s'est lui-même prêté à cet exercice dans un court métrage réalisé à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéma, *Arbeiter verlassen die Fabrik* (« Les ouvriers quittent l'usine », 1995)¹. Dans la continuité de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon en 1895*, Farocki a cherché d'autres plans de travailleurs quittant leur lieu de travail à travers des documentaires, des films d'actualités, de propagande, et des fictions. Son montage inclut des archives de la fameuse usine Ford qui inspira le décor de Meerson. L'émission *Blow Up*, sur Arte, a aussi exploré le motif de l'usine au cinéma, et montré sa richesse iconographique et narrative².

À partir d'extraits tirés du film de Farocki et/ou de l'émission d'Arte, les élèves pourront se demander quelles intentions peuvent guider le cinéma quand il représente des usines. Quels regards différents peut-on porter sur cette réalité ? À ce jeu des imaginaires du travail manufacturier, il pourra être pertinent de mettre en perspective les films de fiction comme celui de René Clair, *Les Temps modernes* de Charles Chaplin (1936) [Influences] ou encore *Mon oncle* de Jacques Tati (1958) avec certains films documentaires comme *Humain, trop humain* de Louis Malle (1974). Pourra être interrogée à travers eux la place des gestes, des sons et de la parole dans ces lieux de travail.

1 Le film d'Harun Farocki est visible sur Vimeo : vimeo.com/59338090

2 « L'Usine au cinéma », *Blow Up*, Arte, 7 septembre 2023 : youtube.com/watch?v=O1nt2iqoCN8





Personnages

Des figures d'antihéros

À nous la liberté décrit les trajectoires opposées de deux vagabonds, dont l'un devient un riche homme d'affaires, tandis que l'autre, contraint à travailler, devient malgré lui un ouvrier distrait. Cependant, la morale du film n'est pas du côté de l'éloge de la réussite du *self-made man*.

● Émile et Louis

Si les personnages principaux partagent au début du film une même condition de détenus, leurs deux personnalités s'avèrent d'emblée distinctes et le destin se charge d'accroître les caractères de chacun. Émile est le plus rêveur des deux. Sa maladresse, sa timidité et sa douceur le font ressembler à Charlot [Influences]. Comme ce dernier, il se trouve sans cesse au mauvais endroit au mauvais moment, victime de toutes sortes de figures d'autorité : gardiens de prison, forces de l'ordre, contremaître d'usine. Seule sa chance et les soins d'un bon camarade comme Louis le tirent des mauvais pas dans lesquels il se fourre invariablement. Louis incarne au contraire un esprit plus ordonné et opportuniste. Il apparaît dès la scène d'ouverture comme le cerveau de l'opération d'évasion. C'est lui qui dérobe l'outil à l'atelier et le dissimule dans ses vêtements, mais c'est lui aussi qui soigne son camarade quand celui-ci se blesse avec la lime qui leur

sert à couper leurs barreaux. Le duo formé par Émile et Louis incarne des valeurs antagonistes : ordre et désordre, esprit et corps, contrôle et chaos, hiérarchie et anarchie¹, chacun venant tempérer les excès de l'autre.

On aurait tort de voir Émile comme un simple rêveur rescapé du cinéma muet que Louis, homme tourné vers l'avenir, vient tirer d'affaire. D'abord parce que ce dernier laisse son compagnon d'infortune derrière lui en prison et ne semble guère se soucier de le retrouver quand il est finalement libéré, ensuite parce qu'Émile sait aussi faire preuve de bon sens et de lucidité quand il retrouve son voisin de cellule et tourne en ridicule ses habitudes bourgeoises. Lors du dîner dans la riche demeure de Louis, auquel Émile a été convié et où il fait clairement tache, ses manières de clown font fuir l'assistance. Les deux amis se rendent dans la pièce contiguë où un tableau représente Louis en monarque de l'industrie dans une pose arrogante et hautaine. Émile éclate de rire à la vue du tableau, et Louis semble enfin réaliser la prétention ridicule de cette image. Ils s'amuse joyeusement à viser le portrait avec des oranges, puis avec tout ce qui leur tombe sous la main, jusqu'à ruiner complètement le tableau. Cette leçon de modestie contraste avec l'hypocrisie opportuniste de la société bourgeoise qui complimente outrageusement Louis tout en se moquant de lui dans son dos.

● L'individu et la collectivité

Les lieux de collectivité par où passent les personnages d'*À nous la liberté* sont invariablement dépeints comme des lieux d'enfermement et d'aliénation. L'architecture de l'usine est la même que celle de la prison, et dans l'un et l'autre lieux, détenus et ouvriers portent des uniformes similaires sur lesquels sont cousus leur numéro d'identification. Dans ces deux espaces, les hommes sont exploités et déshumanisés aux fins d'une rationalisation cauchemardesque.

Clair ne se contente pourtant pas d'opposer ces exemples d'aliénation collective à la liberté personnelle, car cette dernière est aussi moquée dans le film. Une série de trois plans montés en fondus enchaînés² règle sèchement l'ascension sociale de Louis, là où un film hollywoodien aurait fait de cette trajectoire – semée d'embûches et récompensée par la gloire et la richesse – la trame principale de son récit. La musique grandiloquente et son crescendo insistent sur la rapidité de cette ascension et tournent en ridicule le parvenu plutôt que d'en faire un portrait glorieux³. Louis a l'air un peu grotesque,



1 Robert Dale, *op. cit.*, p. 194.

2 Un fondu enchaîné est un effet de montage créé par la superposition de deux plans permettant leur enchaînement progressif.

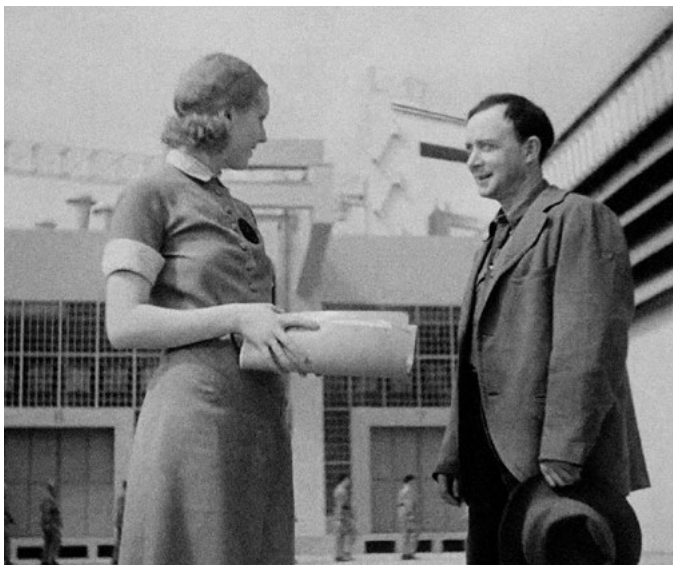
3 Jean Mitry, *op. cit.*, p. 89.

engoncé dans ses vêtements chics, entouré de ses assistants et domestiques déguisés en valets du XVIII^e siècle. L'individu est à la fois valorisé par le cinéma de Clair quand il s'oppose aux règles sociales qui vont à l'encontre de sa liberté, et critiqué quand il n'agit que pour son bien propre. Le modèle du *self-made man* se trouve défait de façon jubilatoire par l'amitié et la fraternité retrouvées d'Émile et Louis.

● Amours déçues et aliénation du mariage

Les trajectoires sociales de chacun des deux amis, aussi distinctes soient-elles, se rejoignent en un point: tous deux connaissent des amours malheureuses. Louis est trompé par une femme qui n'en veut qu'à sa richesse, Émile aime une jeune fille de l'usine qui en aime un autre. Le premier confond l'amour avec l'argent, affublé d'une maîtresse qui n'est jamais à ses yeux qu'un bel objet dans l'empire luxueux qu'il a bâti; celle-ci le lui rend d'ailleurs bien, si peu intéressée par la vie conjugale qu'elle ne prend plus la peine de dissimuler son amant. Le second cède au romantisme d'une vision. Son amour est égoïste, puisqu'il ne se soucie pas de savoir si Jeanne l'aime ou non quand il accepte la proposition de Louis d'arranger son mariage avec elle. Il faudra que, planté sous sa fenêtre dans l'attente d'un signe de sa bien-aimée, il aperçoive l'autre homme à qui elle envoie des baisers pour comprendre que son amour n'est pas réciproque – dans un montage qui cite explicitement une scène de *La Ruée vers l'or* de Chaplin (1925). Ces petites fables de l'amour déçu esquissent une morale du film: l'amour ne s'achète pas.

Observant avec une pointe de regret le couple formé par Jeanne et son amoureux, dans la dernière scène du film, Émile chantonne doucement: «*Il ne faut pas penser au mariage / Quand on est fait pour courir les chemins / En attendant d'être assagis par l'âge / Contentons-nous d'amours sans lendemains*». Ainsi, l'échec des amours d'Émile et de Louis semble conforter le thème libertaire d'un film qui célèbre l'amitié comme un engagement libre et sans contraintes. Ce constat se fait au détriment des personnages féminins qui, ou bien sont dépeints comme des grues – «*aussi laides que distinguées, dont la courtoisie feinte, les yeux d'autruche et les lèvres mielleuses ne sont que pour écorcher le parvenu dont elles goûtent la cuisine et les vins*», ainsi que les décrit avec une certaine misogynie Jean Mitry⁴ –, ou bien apparaissent comme les victimes d'un destin qu'elles subissent – Jeanne harcelée par le contremaître, puis «vendue» par son oncle à Émile et Louis.



4 Op. cit., p.88.

« Le thème de l'amitié court dans l'œuvre de René Clair. "Mon vieux copain, la vie est belle...", chantait (...) un personnage d'À nous la liberté »

Jean de Baroncelli

Artistes et modèles (1955) © Les Films Paramount



● Avoir un bon copain

À nous la liberté met en scène l'amitié de deux hommes, motif qu'on trouve souvent dans le cinéma américain qui a fait de ces duos d'amis un genre à part entière, les *buddy movies*. C'est la comédie burlesque qui a inventé cette camaraderie masculine, à travers les binômes mal assortis de Laurel et Hardy, puis Abbott et Costello (surnommés «les deux nigauds» en français) dans les années 1930 et 1940. Distincts par leur apparence et leur personnalité, ces amis peuvent néanmoins compter l'un sur l'autre en toutes circonstances, bien que leur association détonante ne manque jamais de produire une catastrophe. Bing Crosby et Bob Hope, dans la série des *Road to...* initiée en 1940, puis Dean Martin et Jerry Lewis dans les années 1950, enfin Jack Lemmon et Walter Matthau dans les années 1960 perpétueront ces récits d'amitié loufoque entre hommes.

Pourquoi entre hommes seulement? Parce que ces *buddy movies* ont souvent à voir avec une crise de la masculinité, l'homme voyant son prestige social et sexuel mis à mal – ni Émile ni Louis n'ont de fait beaucoup de succès avec les femmes. La camaraderie masculine prend donc le pas sur les relations amoureuses.

En quoi leur amitié les rend-elle plus forts? Elle leur permet de traverser toutes les épreuves et les humiliations, elle sauve leur dignité humaine en les protégeant d'une société qui ne connaît que la contrainte et la punition.

On pourra chercher d'autres genres cinématographiques propices au déploiement de ce motif de l'amitié masculine. D'une part, le western, avec par exemple *Butch Cassidy et le Kid* de George Roy Hill (1969), avec Paul Newman et Robert Redford. D'autre part le film policier avec *L'Arme fatale* de Richard Donner (1987), avec Mel Gibson et Danny Glover. Soit deux genres dominés par des figures masculines.

On pourra demander aux élèves en quoi *À nous la liberté* aurait été différent si les deux personnages principaux avaient été des femmes, et s'ils connaissent des films qui mettent en scène un duo d'amies.

Technique

La résistance au parlant

Comme Charles Chaplin, René Clair est sceptique à l'égard de la technique nouvelle du cinéma parlant. Son film est l'occasion d'expérimenter le son comme un territoire autonome de l'image, jouant volontiers du décalage et de la désynchronisation.

● «Écrire en images»

Dans un texte de 1923, «Écrire en images»¹, Clair privilégie le langage de l'image et le jeu d'acteur aux intertitres et au verbe en général: «Ce visage de Lillian Gish dans la tempête de neige, ce coup d'œil de Charlot, combien de phrases ne faudrait-il pas pour les traduire justement?» Le cinéaste revendique l'influence de «trois maîtres»²: Mack Sennett, D. W. Griffith et Charles Chaplin. Tous trois sont des génies du cinéma muet, et il est bien injuste qu'avec l'avènement triomphal du parlant, le cinéma ait quelque peu oublié les deux premiers au moment où Clair leur rend hommage. Au début des années 1950, ce dernier observe avec amertume que les «commerçants et financiers des premiers âges du cinéma» (Pathé et Gaumont en France, Zukor, les frères Schenck, Goldwyn et Mayer aux États-Unis) ont fait fortune, tandis que les créateurs ont fini



dans la misère (Méliès en France, Griffith et Sennett aux États-Unis). C'est à eux, pourtant, que le cinéma doit d'avoir inventé un langage qui n'est ni celui de la littérature (Clair avait coutume de dire: «Les bons films sont souvent bâtis sur des thèmes qui feraient de pauvres romans»³) ni celui du théâtre. Comme le Chaplin des *Lumières de la ville* (1931), il est convaincu que l'arrivée du son au cinéma constitue une perte plutôt qu'un gain, et que la créativité des cinéastes risque de s'affaiblir plutôt que de s'épanouir avec les facilités offertes par ces nouvelles techniques d'enregistrement du son. Il développe pour sa part un usage à la fois original et critique de la synchronicité de l'image et du son, et il n'est pas innocent que l'usine de Louis fabrique des phonographes.

● Des voix non synchrones

La première fois qu'Émile découvre Jeanne à sa fenêtre, il l'entend chanter avant de l'apercevoir, ou du moins, il croit l'entendre, car un plan de coupe nous révèle le phonographe tournant dans l'appartement d'une voisine. Les spectateurs attentifs auront cependant remarqué que, quand la caméra s'approche de la fenêtre de Jeanne, le mouvement de ses lèvres n'est pas synchrone avec les paroles de la chanson. Clair ne cherche nullement à nous tromper; ce n'est pas Jeanne qui chante, mais Émile, ravi par cette musique, qui associe la voix qu'il entend à l'image de la jeune femme. Un peu plus tard, quand celui-ci vient se planter au pied de l'immeuble, il est tellement hypnotisé par la musique qu'il ne voit pas la jeune femme qui est sortie de chez elle et qui le regarde avec amusement. Ce n'est que lorsque le disque déraile, faisant entendre des tonalités étranges, que le charme est rompu et qu'Émile comprend enfin sa méprise. Le procédé de déliaison du son et de l'image produit *in fine* un effet comique, mais il a aussi une dimension réflexive, car Clair invite ainsi le spectateur à s'interroger sur la source du son. Dans une scène coupée par le réalisateur bien après la sortie du film, la séquence de la rencontre d'Émile et de Jeanne était précédée par une rêverie dans laquelle le garçon voyait soudain un bouton

«Au théâtre, ce qu'on voit n'existe qu'en fonction de ce que les acteurs disent, de leurs paroles; dans le cinéma parlant, c'est le contraire: la parole ne peut, ne doit avoir de force qu'en fonction de l'image. Il faut éviter ce qui serait la catastrophe du film parlant: son incapacité à passer sur le plan poétique»

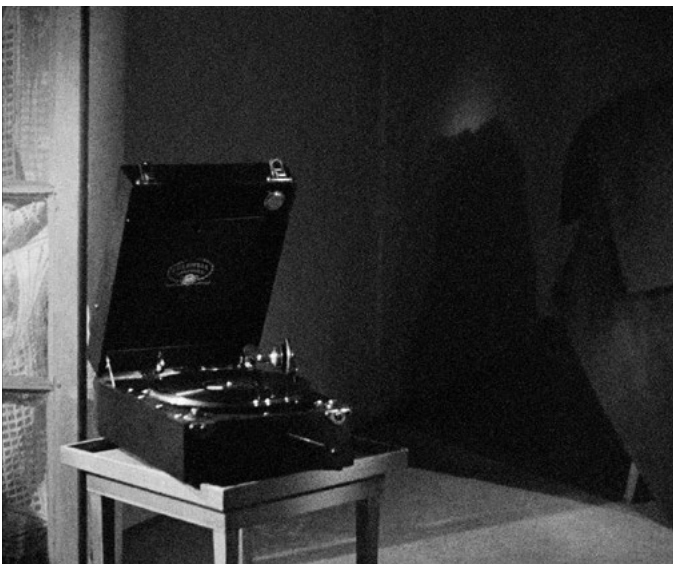
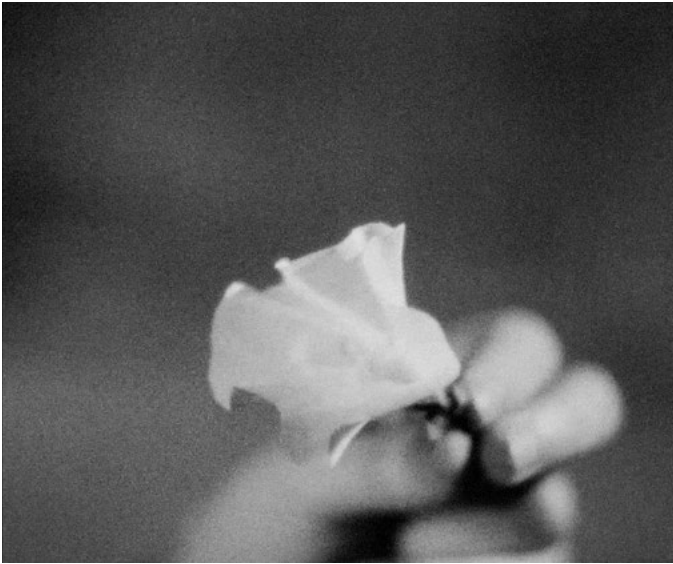
René Clair



1 In *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, p. 111.

2 *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, pp. 123-144.

3 *Réflexion faite, op. cit.*, p. 111.



Marius (1931) © Carlotta Films

une fleur et jouait de la technologie du son non pour produire une impression réaliste, mais au contraire pour conférer à l'intervention du son une dimension proprement surréaliste.

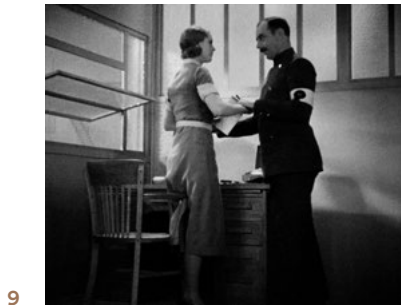
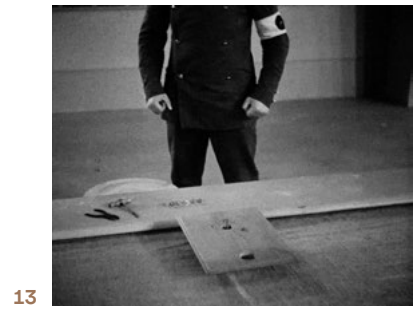
● Théâtre filmé versus art visuel

La même année qu'*À nous la liberté*, Alexander Korda, le cinéaste britannique d'origine hongroise qui invitera bientôt René Clair en Angleterre [Cinéaste], adapte la pièce de théâtre de Marcel Pagnol, *Marius*, à partir d'un scénario écrit par celui-ci. Le film repose largement sur les dialogues adaptés par Pagnol, tandis que l'accompagnement musical est relégué au second plan. L'écrivain et dramaturge est enthousiaste face au potentiel du cinéma : ce théâtre filmé s'adresse à un public beaucoup plus vaste que celui des salles de spectacle vivant et conserve la mémoire des interprétations. Dès 1933, Pagnol réalisera ses propres films avec ses comédiens charismatiques, Raimu, Fernandel et Pierre Fresnay, à qui il taillera des rôles sur mesure. Clair, au contraire, parce qu'il est avant tout un réalisateur de la période du muet et a formé son goût auprès des avant-gardistes des années 1920 (les cinéastes Jean Epstein, Germaine Dulac et Abel Gance) n'aime rien tant que les images elles-mêmes racontent une histoire et produisent des émotions. Et s'il prend part à l'arrivée du cinéma parlant au début des années 1930, c'est en expérimentant les effets de désynchronisation entre le son et l'image plutôt qu'en mettant en scène de longs dialogues. Clair craint en effet que le son prime désormais sur l'image. Il écrit à ce propos que, dans les premières années du parlant, «*il semblait que le cinéma français, dépassant même les prévisions de Marcel Pagnol, fût sur le point de devenir non seulement le théâtre filmé, mais aussi quelque chose qui n'a de nom dans aucune langue, du phonographe agrémenté de quelques illustrations*»⁵. On comprend pourquoi Louis est à la tête d'un empire industriel de phonographes, lui qui n'est pas artiste et que seule intéresse la reproduction mécanique du son et la multiplication industrielle de ces petites machines parlantes. Clair, lui, croit au langage universel des images. Dans *À nous la liberté*, sans pour autant dénigrer le son, il fait un usage modéré de la parole synchrone.

de liseron chanter, bientôt suivi par un chœur de fleurs (il reste, de cette scène coupée, le liseron qu'Émile accroche à son veston et les rideaux fleuris qui encadrent la fenêtre de Jeanne, comme deux échos tissant un lien entre les personnages et avec cette scène manquante)⁴. Au début des années 1950, Clair jugea cette scène trop inaboutie sur le plan technique et décida de la retirer. Reste qu'elle aussi remettait en cause la «*naturalité*» du son, puisqu'elle conférait une voix à

4 À propos de deux scènes coupées par René Clair, cf. Alain Boillat, «*René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les "machines parlantes" d'*À nous la liberté**», 1895, *revue d'histoire du cinéma*, pp.85-107.

5 *Réflexion faite*, op.cit., p.173.



Séquence

À contretemps, le dérèglement de la chaîne [00:28:21 – 00:33:06]

La séquence la plus célèbre d'*À nous la liberté* dépeint le travail à la chaîne au sein de l'usine moderne et aseptisée où n'existent plus ni l'individu ni la solidarité des ouvriers. La mise en scène de René Clair, plus portée vers le burlesque que vers le drame social, produit une irrésistible satire.

● L'usine, la taule

Un travelling latéral¹ remonte le long de la chaîne où, parmi d'autres ouvriers, Émile visse des boulons [1, 2, 3]. Ce mouvement de caméra rappelle immanquablement le plan d'ouverture du film. Le décor de l'usine [17] est tout aussi austère et aseptisé que celui de la prison : nul ornement ne vient distraire le regard, et l'architecture de métal et de béton dessine partout des barreaux. Le travelling consacre une autre étymologie de la chaîne de montage, qui n'apparaît pas seulement comme une suite de postes de travail correspondant à la succession des opérations d'assemblage des composants d'un produit, mais littéralement comme une « chaîne humaine », c'est-à-dire comme une ligne d'hommes enchaînés les uns aux autres par l'accomplissement de tâches mécaniques et répétitives [1]. La musique monotone insiste sur l'ennui de cette interminable séquence d'assemblage.

Le travelling s'interrompt sur Émile qui, entre chaque pièce, jette un regard inquiet hors champ [3]. Un raccord regard² nous révèle le contremaître qui le toise avec mépris [4]. Son pouvoir est souligné par une prise de vue en contre-plongée, qui met en évidence les éléments carcéraux du lieu (les barreaux) en arrière-plan, et la couleur plus sombre de son uniforme. Boutonné comme un officier de l'armée, il porte un brassard au bras gauche. Quand il part enfin, Émile le regarde distraitement partir et laisse filer une pièce sans avoir eu le temps de visser son boulon [5]. Il se précipite alors sur le poste de son voisin en s'excusant [6]. Tandis qu'il regagne sa place, il s'aperçoit que la pièce suivante est déjà passée. Cette fois, son voisin ne veut pas le laisser intervenir, mais leur brouille leur fait manquer à tous deux leur tâche. Dans le plan suivant, ils arrivent sur le poste d'un troisième ouvrier, qu'ils dérangent immanquablement [7]. Tous trois se ruent dans le plan suivant sur le poste d'un quatrième, et ainsi de suite [8]. La succession des plans, à la différence du travelling, permet de mettre en scène le double effet d'accumulation des corps, qui s'agglutinent les uns aux autres, et de précipitation des gestes, qui ne parviennent plus à suivre le rythme de la chaîne. La musique s'accélère imperceptiblement à mesure que le travail se dérègle et que le morne ordonnancement des ouvriers laisse place à la confusion de l'attroupement et de la course d'un bout à l'autre de la chaîne [8]. Ce tohu-bohu contraste de façon frappante avec la raideur, l'ordre et la répétition qui régnaient jusqu'alors.

● Abus de pouvoir

Si le contremaître n'assiste pas au dérèglement de la chaîne, c'est parce qu'il est trop occupé à harceler la pauvre Jeanne dans le bureau qui jouxte l'atelier [9]. « *Voyons mon enfant, il faut être gentille avec moi* », menace-t-il. Pour échapper à l'étreinte qu'il veut lui imposer, la jeune femme doit se débattre et quitter la pièce. Quand elle fait irruption dans l'atelier, Émile la rejoint pour la consoler, mais elle ne veut pas dire pourquoi elle pleure [10]. L'attitude du contremaître, son air supérieur, ses moustaches le font ressembler à un agent de police, d'autant qu'il a la manie du sifflet. Il n'est pas surprenant que, même lorsqu'il cherche à séduire Jeanne, il fasse preuve d'intimidation et d'autorité [9]. Car tout pouvoir,

dans *À nous la liberté*, est systématiquement source d'abus, et Clair s'emploie à en contester l'exercice légitime, que ce soit à travers le portrait grotesque de l'instituteur ou les figures brutales et butées des policiers.

Arrivant à son tour dans l'atelier, le contremaître découvre l'ampleur du chaos. Un coup de sifflet met fin au désordre et à la ritournelle entraînante qui avait succédé à la musique monotone [11]. Dans un nouveau travelling latéral, identique au premier mais silencieux, sa tête coupée par le cadre, il mène l'enquête d'un poste à l'autre [12]. Chacun rejette la responsabilité sur son voisin, jusqu'à ce que la caméra parvienne au poste vide d'Émile [13]. Un coup de sifflet interrompt l'échange entre le déserteur et Jeanne, et tandis que la jeune femme s'esquive discrètement après avoir laissé tomber son mouchoir, Émile rejoint sa place sous l'œil furieux du contremaître, non sans avoir ramassé le précieux tissu [14]. La chaîne et la musique reprennent de concert.

● Pour la beauté du geste

Émile, encore sous le charme de Jeanne, ne prête pas attention au contremaître furieux qui est parti chercher un ouvrier pour le remplacer. Il est tiré de sa rêverie par un geste violent qui l'arrache à son poste [15]. Il laisse alors échapper le mouchoir qu'il tenait au creux de sa main sur une pièce qui continue inexorablement son chemin. Un troisième travelling, dans le sens de la chaîne cette fois, suit sa progression et l'avènement d'un nouveau chaos [16] : quand Émile s'aperçoit qu'il a perdu son bien, il se jette sur un ouvrier pour tenter de récupérer la petite étoffe ; le contremaître l'en empêche et tous trois basculent. Émile parvient à s'extirper de la mêlée, mais provoque de nouvelles bousculades en essayant d'atteindre le bout de tissu, qui est finalement ramassé par un colosse. Se moquant d'Émile, ce dernier jette le mouchoir de Jeanne par la fenêtre. Émile lui donne alors une claque et file vers la cour, désormais poursuivi par une horde furieuse. Il récupère l'objet convoité et traverse la cour en brisant les files bien ordonnées des ouvriers [17]. Un plan large en plongée montre le désordre gagner ce lieu d'habitude si géométrique. La course d'Émile s'achève en apothéose dans le hall de la direction où il est entravé par des laquais vêtus de redingotes. Au moment où tous s'apprêtent à lui tomber dessus, des trompettes retentissent, annonçant l'arrivée du directeur [18].

Émile est sur le point de retrouver son vieux camarade de cellule. C'est d'ailleurs un autre mouchoir qui va renouer leur amitié, celui, luxueux, que Louis tire de sa poche pour soigner son ami, comme par le passé – après l'avoir déchiré en deux, en signe de partage autant que pour le côté pratique du bandage. Le motif du mouchoir tient ainsi aux liens d'affection qu'il incarne. Car ce n'est pas pour se venger qu'Émile a semé la pagaille dans l'atelier, ni par goût de la révolte, mais pour cet objet que Jeanne a laissé tomber. Émile ne courait pas après un billet, comme les bourgeois dans la dernière séquence, mais après un simple mouchoir, pour l'amour qu'il lui évoque, pour la poésie d'une rencontre, pour la beauté du geste.

1 Un travelling latéral (ou horizontal) est un mouvement de caméra qui suit une action (le mouvement d'un personnage, par exemple) ou longe un décor.
2 Le raccord est ce qui assure une continuité entre deux plans. Un raccord regard signifie que l'enchaînement entre deux plans s'articule autour d'un regard : la vision d'un personnage observant quelque chose hors champ est immédiatement suivie d'un plan montrant ce qu'il regarde.

Influences

Mécanique du comique

La satire sociale du monde de l'usine par René Clair s'inscrit dans une tradition burlesque qui fait l'éloge du geste purement gratuit, à rebours du geste productif inspiré par les techniques de management moderne. Elle dialogue avec le cinéma de Charles Chaplin et avec le surréalisme.

● Un cas célèbre de plagiat

Lors de la présentation de son film au public, Clair note les rires qui accompagnent la séquence du dérèglement de la chaîne par Émile [Séquence]. Parmi les spectateurs, il en est un qui n'oubliera pas cette leçon comique, c'est Charles Chaplin. Cinq ans plus tard, *Les Temps modernes* (1936) présente de nombreuses analogies avec *À nous la liberté*. Le film, intégrant quelques effets sonores, marque le début des adieux de Chaplin avec le cinéma muet. Il perpétue l'art de la pantomime contre l'arrivée écrasante du dialogue, et propose une critique de l'industrialisation déshumanisante du travail à travers les péripéties d'un Charlot ouvrier littéralement broyé par l'usine, qui bascule dans la folie à force d'être soumis à des cadences toujours plus intenses.

Chaplin a su prolonger le comique de la mise en scène de Clair en jouant sur le rythme du film et en exagérant la mécanique absurde des gestes. Le comique du dérèglement de la chaîne ne tient plus seulement à la distraction du héros, mais à l'intensification irrésistible du rythme de la séquence. L'apothéose de cette accélération insensée n'est pas une mêlée, pas une course-poursuite comme dans la tradition burlesque, mais une plongée dans le ventre même de la machine. Cette traversée des engrenages déploie autrement la poésie comique, mais elle est fidèle à l'esprit de Clair.

D'autres résonances apparaissent, comme le jeu sur les formes circulaires. Au disque qui sert de logo à l'usine de Louis – renvoyant à la forme d'un œil tout puissant et à celle d'une horloge – répond le geste cyclique de l'ouvrier Charlot, en accord aussi avec une horloge et la forme des machines. Le dernier plan des *Temps modernes* semble également citer le finale d'*À nous la liberté* : comme dans le film de Clair, le vagabond et la gamine s'en vont par les routes



Les Temps modernes (1936) © Théâtre du Temple

dans la lumière du petit matin, main dans la main, incertains des temps à venir, mais certains d'être, l'un avec l'autre, bien accompagnés.

Quand la Tobis découvre *Les Temps modernes* et décide d'intenter un procès aux Artistes Associés (la société de production cofondée par Chaplin), Clair refuse de s'associer à cette action. Car, écrit-il, «*Tout le cinéma a suivi les leçons de Chaplin. Nous sommes tous tributaires d'un homme que j'admire et s'il s'est inspiré de mon film, c'est un grand honneur pour moi.*»¹

● La pantomime et l'automate, traditions burlesques

Il est vrai que Chaplin a, bien avant Clair, dénoncé les techniques de management scientifique du travail prônées par l'ingénieur Frederick Winslow Taylor et développées par l'industriel Henry Ford dans ses propres usines. Ainsi dans *Jour de paie* (*Pay Day*, 1922), le cinéaste joue des effets de vitesse et d'inversion de pellicule pour rendre naturelles des actions inconcevables, comme le fait d'attraper au vol des briques pour ériger un mur avec une dextérité hors pair. La satire sociale du monde de l'usine traverse l'histoire du burlesque parce qu'elle a à voir avec une économie du geste : geste rationalisé et productif de l'industrie moderne contre geste anarchique et poétique du burlesque. Cette critique de la réduction du corps à un automate et de la mécanisation du travail au détriment de la vie s'incarne depuis les pantomimes merveilleusement improductives de W. C. Fields – dans *Running Wild* de Gregory La Cava (1927), il incarne Elmer Finch, «*une âme timide*» dans un monde qui ne récompense que les ambitieux, génial incapable que son patron a baptisé «*The Finch problem*» – jusqu'à l'incompétence revendiquée de Monsieur Hulot chez Jacques Tati².

Au rythme cadencé imposé par les managers et contremaîtres, les burlesques opposent le pas sautillant de ceux qui se moquent de toutes les convenances et évaluations. Ce règne de la contingence et cette exaltation des moyens sans fins, rien ne l'a mieux exprimé que la course effrénée et dévastatrice de leurs personnages, poursuivis ou simplement déchaînés chez Mack Sennett aux États-Unis ou Jean Durand en France.



Les Temps modernes (1936) © Théâtre du Temple

1 Georges Charenso et Roger Régent, *Un maître du cinéma, René Clair*, p.129.
2 *Les Vacances de monsieur Hulot* (1953), *Mon oncle* (1958), *Playtime* (1967), *Traffic* (1971).



● Surréalisme

Il est un autre point commun qui rattache René Clair à la figure de Charlot, c'est le surréalisme. On sait combien le personnage inventé par Chaplin a fasciné les écrivains du genre, de Guillaume Apollinaire à Philippe Soupault³. La gracieuse pantomime du petit homme et de tous les objets inertes ou animés qu'il approche n'a pas seulement inspiré les courses-poursuites des héros de Clair, elle a aussi ouvert son cinéma à une poésie des objets: «*On découvrit qu'un arbre, une maison, une locomotive possédaient une personnalité aussi intéressante pour l'objectif qu'un être humain*», écrit-il⁴. Le vrai génie de Chaplin tient à ses inventions de metteur en scène, et non simplement à son jeu d'acteur. Il a porté le burlesque bien au-delà du *slapstick*⁵, vers un art qui réinvente la nature et l'expérience du quotidien le plus banal, comme s'y emploient aussi les surréalistes.

Clair s'inscrit dans cette continuité en célébrant cette fantaisie qui fait sortir le réalisme hors de ses gonds. Le cinéaste appartient à la même génération que les surréalistes André Breton, Louis Aragon et Paul Éluard, c'est donc tout naturellement qu'il se rapproche de ce courant artistique, sans pour autant jamais faire officiellement partie du groupe, même si celui-ci lui donne sa bénédiction après avoir vu *Entr'acte*⁶

« J'ai vu tous vos films et n'ai pas eu besoin de remarquer votre nom au générique de celui-là pour reconnaître immédiatement votre style »

Charles Chaplin à René Clair

Les *Lumières de la ville*, photographie de plateau (1931)
© Diaphana Distribution



[Réception]. La tempête de billets qui s'abat sur l'assistance venue prendre part à l'inauguration de la nouvelle usine rappelle irrésistiblement la folie qui saisit le cortège d'*Entr'acte*, qui avait tant séduit les surréalistes sept ans plus tôt. Il y a du Federico Fellini dans ces tableaux oniriques, du Luis Buñuel dans le portrait corrosif des notables et du Hans Richter dans le ballet aérien des chapeaux hauts de forme. Les vues en plongée de la cour balayée par des vents déchaînés emportant l'estrade et les décorations, et où s'agitent des pantins désarticulés par leurs efforts pour attraper quelques billets, composent un finale digne des visions chères aux surréalistes.

● Ne pas se fier aux apparences

Les élèves pourront chercher dans le film tous les moments où les apparences s'avèrent trompeuses, et s'interroger sur l'effet produit et le sens de ce décalage. Les quiproquos, souvent comiques, parfois amers, sont nombreux: ainsi Louis, tout juste évadé de prison, percute un cycliste dont il enfourche le vélo, trop pressé d'échapper à ses poursuivants. Il arrive hors d'haleine dans un village où la foule l'acclame, le prenant pour le vainqueur de la course. Citons également la première fois qu'Émile voit Jeanne, trompé par la musique [Technique], et où une confusion s'instaure quant à la personne qu'elle regarde de sa fenêtre.

Chaplin lui-même joue sans cesse de ces quiproquos et de leur poésie, quand par exemple, dans *Les Lumières de la ville* (1931), Charlot rencontre la jeune vendeuse de fleurs aveugle dont il tombe amoureux. Arrivant près d'elle au moment où la portière d'une voiture claque, celle-ci croit qu'il est un homme aisé. N'osant pas la détromper, il l'entretient dans cette illusion. Toutes leurs rencontres, jusqu'à la dernière scène, seront placées sous le sceau de cet «aveuglement» et du quiproquo qui fait passer Charlot pour un bienfaiteur fortuné et généreux.

On pourra demander aux élèves quelle conclusion tirer de ces effets comiques, et quel rapport au monde ils induisent.



3 Philippe Soupault consacre un ouvrage à Chaplin en 1931: *Charlot* (Gallimard).

4 René Clair, «Trois maîtres», in *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, op. cit., p. 126.

5 Genre comique où les coups et les chutes abondent.

6 José Baldizzone et Marcel Oms, «Entretien avec René Clair», *Cahiers de la Cinémathèque*, pp. 209-210.



Musique

Une comédie musicale ?

La musique joue un rôle particulier dans l'économie narrative du film. Elle permet d'exprimer les émotions des personnages sans passer par les dialogues. Elle offre ainsi un moyen de prolonger l'esthétique du cinéma muet à l'âge du parlant.

● L'expressivité hors du verbe

Dans *À nous la liberté*, les sentiments s'expriment non seulement par la mise en scène, mais aussi par l'usage de la musique. Cela revient-il à qualifier le film d'opérette ? C'est ainsi qu'une partie de la presse accueille l'œuvre, dans le sillage du *Million*, vaudeville musical que Clair a réalisé l'année précédente. L'arrivée du parlant a renouvelé le goût pour ces comédies alternant numéros chantés (parfois dansés) et dialogues, inspirant des mises en scène à Ernst Lubitsch (*Une heure près de toi*, 1932; *La Veuve joyeuse*, 1934; tous deux avec Maurice Chevalier) ou encore à Mark Sandrich

Le Danseur du dessus (1935) © RKO Pictures



Le Million (1931) © Tamasa Distribution



● Un hymne à la liberté

René Clair a écrit toutes les paroles des chansons de ses films, sauf pour *Sous les toits de Paris*. «À nous la liberté» est aussi le titre de la chanson principale du film, celle qui l'ouvre et le termine quand les deux comparses recouvrent leur vie de vagabonds. Cet hymne à la liberté, dont les paroles sont reproduites ci-dessous, célèbre les bonheurs simples, l'amitié, le grand air, la vie sans contraintes ni attaches. Il pourra faire l'objet d'une comparaison avec le poème de Jacques Prévert, *Le Temps perdu* [Encadré : Le temps perdu].

*La liberté, c'est toute l'existence,
Mais les humains ont créé les prisons,
Les règlements, les lois, les convenances
Et les travaux, les bureaux, les maisons.
Ai-je raison ?
Alors disons :
Mon vieux copain, la vie est belle,
Quand on connaît la liberté,
N'attendons plus, partons vers elle,
L'air pur est bon pour la santé.
Partout, si l'on en croit l'histoire,
Partout on peut rire et chanter,
Partout on peut aimer et boire,
À nous, à nous la liberté !*

On proposera aux élèves d'observer les différentes scènes où l'on chante dans le film. Elles s'inscrivent souvent dans des espaces collectifs, où elles peuvent parfois donner une note amère aux paroles chantées.

Les élèves pourront également être amenés à réfléchir aux questions suivantes. Si un ou une cinéaste aujourd'hui entreprenait de réaliser un remake du film de Clair en parsemant comme lui son récit de morceaux chantés, quelles pourraient en être les paroles ? Les valeurs associées à la liberté seraient-elles les mêmes ?

(*La Joyeuse Divorcée*, 1934; *Le Danseur du dessus*, 1935; *L'Entreprenant Monsieur Petrov*, 1937).

Avec *À nous la liberté* comme avec *Le Million*, Clair tente d'utiliser la musique et la chanson comme moteurs de l'action et motifs universels : «*Vous ne verrez jamais l'intrigue céder le pas à la chanson. Il n'y aura pas de couplets gratuits, pas de duos [...]. Dans la recherche des effets comiques, j'ai utilisé simultanément les ressources de l'ancien cinéma et celles du parlant*», affirme-t-il¹. Parmi ces ressources, la musique joue un rôle essentiel, à condition qu'elle ne constitue pas seulement un habillage sonore, mais qu'elle soit utile à la dynamique du récit et à l'expression d'émotions que l'image seule ne pourrait susciter. Pour y parvenir, Clair s'est adjoint le concours d'un jeune compositeur de talent, Georges Auric.

« Je pensais qu'*À nous la liberté* risquait d'être lourd si je le traitais dans un style réaliste. J'espérais que des personnages qui s'exprimeraient en chantant feraient mieux passer le caractère satirique que je voulais donner au film »

René Clair

¹ Entretien avec René Clair dans la revue *Cinéma* lors de la sortie du *Million*, le 5 mars 1931.

● Un compositeur d'avant-garde au service d'une musique populaire

Auric n'a pourtant pas l'habitude de composer pour le cinéma. Protégé d'Erik Satie et d'Igor Stravinsky, ce musicien est proche des avant-gardes incarnées par ces deux compositeurs emblématiques du modernisme musical du début du XX^e siècle. On l'aperçoit d'ailleurs dans *Entr'acte*, le film que Clair réalise en 1924 sur une musique d'Erik Satie [Cinéaste]. Entre 1916 et 1923, Auric participe au groupe des Six, qu'il forme avec ses amis du Conservatoire : Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. C'est dans ce contexte qu'il rencontre le poète Jean Cocteau, pour qui il compose la musique du *Sang d'un poète* (1930). Comme Clair, Auric ne dissocie pas l'esprit de l'avant-garde de la culture populaire. Après *À nous la liberté*, il ne cessera pas de travailler pour le cinéma, passant avec aisance des films de Cocteau (*La Belle et la Bête*, 1946 ; *Orphée*, 1950) à ceux d'Henri-Georges Clouzot (*Le Salaire de la peur*, 1953 ; *Le Mystère Picasso*, 1956 ; *Les Espions*, 1957), John Huston (*Moulin Rouge*, 1952), Max Ophüls (*Lola Montès*, 1955) ou encore William Wyler (*Vacances romaines*, 1953)².

● L'Opéra de quat'sous

À nous la liberté résonne avec un autre film musical sorti au début de l'année 1931, *L'Opéra de quat'sous*, deuxième film parlant de Georg Wilhelm Pabst, adapté de la pièce de Bertolt Brecht et Kurt Weill. «À Pabst le Viennois répond René Clair le Parisien. Celui-là, c'est le Voltaire de l'époque machiniste»,



L'Opéra de quat'sous, photographie de plateau (1931)
© Tamasa Distribution

écrit un journal viennois. Chacun des films offre une réponse distincte aux enjeux posés par la crise économique. Celui de Pabst, qui se déroule dans les rues misérables du Londres victorien, est beaucoup plus sombre et cynique que celui de Clair. Néanmoins, les deux films développent un usage remarquable des scènes chantées pour fonder des communautés solidaires – de mendiants et de voleurs chez Pabst, de prisonniers et d'ouvriers chez Clair –, unies par leur destin.

● Le son comme espace critique de l'image

Les élèves pourront interroger le rôle de l'accompagnement musical dans la scène où Émile se repose dans l'herbe aux abords d'une usine. L'arrivée des deux gendarmes est accompagnée par un roulement de tambour qui donne à leur marche une dimension militaire. La bande sonore s'apparente dès lors à un commentaire critique de cette intervention autoritaire.

Clair n'est pas le seul cinéaste à jouer avec les codes de la représentation réaliste à partir du son en général et du chant en particulier. Les burlesques, comme pour célébrer la vitalité de leur pantomime par-delà l'avènement du parlant, ont usé des mêmes techniques – notamment dans *Monnaie de singe* (Norman McLeod, 1931), quand les Marx Brothers, passagers clandestins à bord d'un paquebot, dérobent le passeport de Maurice Chevalier et tentent de se faire passer pour lui auprès des douaniers. Chacun y va de son petit tour de chant pour convaincre les agents qu'il est le véritable Chevalier. Harpo, le frère muet de la bande, y parvient presque en dissimulant derrière son dos un phonographe diffusant un enregistrement du chanteur, mais la supercherie est bientôt découverte. Jacques Tati, dans *Mon oncle* (1958), jouera des mêmes effets de collages sonores pour faire saillir l'absurdité de la modernité aseptisée de ses contemporains.

Le travail de postsynchronisation décalée n'est pas l'apanage des seuls burlesques [Technique] : dans son premier court métrage *Saute ma ville* (1968), la réalisatrice Chantal Akerman interprète une jeune ménagère qui sème le chaos dans sa cuisine. La jeune cinéaste bruitte elle-même les images, conférant au petit chaos tragi-comique qu'elle met en scène une inquiétante étrangeté.

Afin de mesurer la puissance comique et critique du son, on pourra projeter aux élèves une séquence du film de Clair qu'ils pourront bruitter eux-mêmes.



Monnaie de singe (1931) © Potemkine Films



Mon oncle (1958) © Carlotta Films

2 On trouve sur le site de l'INA une archive audiovisuelle dans laquelle Auric raconte ses débuts au cinéma :
 ↳ ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpf08008625/visite-a-georges-auric

Genre

Un esprit libertaire

VIDÉO
EN
LIGNE

Entre satire virulente et fantaisie surréaliste, René Clair conçoit le cinéma comme une utopie capable d'aborder des enjeux sociaux contemporains et de les dépasser par la fiction.

● Fauteurs de trouble

Mackie Messer, chef d'un gang de criminels, et Peachum, roi des mendicants, tous deux anti-héros de *L'Opéra de quat'sous* [Musique], sont-ils moins moraux qu'Émile et Louis? Après tout, Louis est un évadé de prison devenu grand patron et Émile accepte l'aide de son puissant ami pour arranger son union avec Jeanne sans le consentement de celle-ci. *L'Opéra de quat'sous* voit également ses voleurs se reconverter en banquiers et montre que la police et la pègre sont l'une comme l'autre au service du capitalisme. Quant à Clair, lui aussi confond les méthodes des forces de l'ordre et celles des gangsters, comme le chante la bande du Père la Tulipe dans *Le Million*: «*Nous sommes les soldats de l'illégalité / Nous reprenons les biens donnés par l'injustice / Et nous consacrons, sous l'œil de la police / Au partage meilleur de la propriété*».

La «Liberté chérie» [Décors] vue par René Clair ne souffre aucune autorité, ni celle du capital, ni celle de l'école, ni celle de l'État. Un montage ironique raccorde les propos des gendarmes venus arrêter Émile avec ceux de l'instituteur prêchant les valeurs de cette société aux écoliers, ceux-ci reprenant docilement le syllogisme absurde proféré par leur maître («*Le travail est obligatoire, car le travail, c'est la liberté*»), tandis que le montage leur substitue des ouvriers alignés devant l'établi, comme si leur destin s'inscrivait déjà dans ce raccord. Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville reprendront ce parallèle entre l'usine, la prison et l'école dans leur série documentaire pour la télévision *France, tour, détour, deux enfants* (1979).

Au contraire de ces différents groupes d'âge et de classe, Émile et Louis sont des parias qui n'agissent ni pour leur propre intérêt ni pour l'intérêt collectif. Louis sacrifie son empire par loyauté envers son ami qui le rappelle à leur véritable nature, et Émile n'a de cesse de semer le désordre partout où il passe, poursuivi par les gendarmes, les commerçants, les contremaîtres... L'un et l'autre ne réussissent



à s'évader de prison qu'en tombant littéralement sur le dos d'un malheureux et en se trouvant pris dans d'interminables poursuites. L'anarchisme n'est pas un projet pour nos deux compères, c'est un état de fait. Leurs retrouvailles instaillent irrésistiblement le chaos dans la vie bourgeoise que Louis s'était inventée, révélant du même coup l'hypocrisie sur laquelle reposait cette existence luxueuse. La seule maxime à laquelle semblent se plier les deux héros est celle du mouvement perpétuel: «*Quand nous verrons le bout du monde, il sera temps de s'arrêter*», chantent-ils en chœur en se mettant en route à la fin du film, comme une boutade lancée aux recruteurs de l'usine qui scandaient plus tôt: «*Retournez-vous et marchez droit, nous vous donnerons de l'ouvrage.*»

● Lutte des classes et souffle anarchiste

En faisant l'éloge des vagabonds, Clair critique à la fois la société bourgeoise, avilie par la seule défense de ses privilèges, et la classe ouvrière, asservie et incapable d'organisation. Aucune classe sociale n'est ainsi sauvée par le récit, ni les bourgeois parasites qui fréquentent Louis par intérêt, ni les prolétaires qui ne forment pas un groupe solidaire – l'oncle de Jeanne est prêt à la céder à Émile pour obtenir les bonnes grâces de son patron. Les malfrats qui reconnaissent Louis comme un évadé de prison n'ont ni morale ni égards. Quand celui-ci se sait perdu, il donne son usine aux ouvriers et abandonne une valise pleine de billets sur le toit de la fabrique. Le vent répand ceux-là parmi l'assistance conviée à l'inauguration de la nouvelle usine, et chacun, ouvrier et bourgeois, policier et malfrat, se met à courir en essayant d'en attraper dans une joyeuse pagaille. Il n'y a nulle solidarité de groupe qui soit donnée par essence, seule l'amitié de Louis et Émile les préserve de la cruauté des rapports sociaux.

Un esprit libertaire flotte sur le film et trouble la lecture marxiste que l'on serait tenté de faire à partir de sa critique du capitalisme. Interrogé à ce propos à la fin de sa vie, Clair affirmait que la question idéologique n'avait jamais été son problème¹. «*À nous la liberté demeure le plus virulent mais le plus poétique, le plus vivant aussi, des films de Clair*», écrit le critique Barthélémy Amengual². Sa satire n'épargne aucun groupe social, ni les ouvriers qui pointent à l'usine comme les bêtes entrent à l'abattoir ou les forçats au bagne, ni les



France, tour, détour, deux enfants (1979) © INA

1 José Baldizzone et Marcel Oms, art. cité, pp.210-211.

2 «Zibaldone clairien», in 1895, revue d'histoire du cinéma, p.18.



bourgeois qui sont réduits à quelques grossières caricatures, avilis par l'appât du gain. Amengual observe ainsi la scène où, après qu'Émile et Louis ont fait fuir les convives et ruiné le portrait pompier de Louis en le prenant pour cible, sa maîtresse vient se plaindre du désastre provoqué par leur conduite. Dans un geste de souverain mépris, Louis la congédie en lui jetant quelques billets. Scandalisée, celle-ci feint de refuser l'argent et s'effondre dans un fauteuil du hall, tandis que les deux amis continuent à rire ensemble dans le salon. Quand un domestique passe et se baisse pour ramasser les billets, elle les lui arrache violemment des mains. «*On aura ce passage dans L'Opinion publique* [de Charles Chaplin en 1923], où Edna Purviance jette par la fenêtre le collier avec lequel Adolphe Menjou pense "l'acheter". Puis, s'apercevant qu'un vagabond l'a ramassé, elle court le lui reprendre.»³ Aucun personnage n'est sauvé par sa morale, ni la maîtresse de Louis qui ne prend plus la peine de cacher son idylle avec son amant, ni l'oncle de Jeanne qui est prêt à la vendre par zèle et par intérêt. Clair est-il un cynique pour autant ? Pas si simple, car *À nous la liberté* repose aussi sur certaines valeurs cardinales de son cinéma : la camaraderie et l'amitié, la légèreté et la fantaisie.

« C'était l'époque où j'étais le plus proche de l'extrême gauche et je souhaitais combattre la machine quand elle devient pour l'homme une servitude au lieu de contribuer, comme elle le devrait, à son bonheur »

René Clair



● L'utopie clairienne

Dans une époque de crise économique, de troubles sociaux et de montée des fascismes, l'ultime retournement de cette critique du machinisme portée par le film de Clair peut aussi apparaître bien naïf. Comment interpréter ce rêve d'une usine sans main-d'œuvre, ces ouvriers libérés du travail, sinon comme une vaine fantaisie ? Le surréalisme de

³ Ibid, p.18.

la tempête de vent sur la nouvelle usine, cité plus haut, qui voit les mondes sociaux se mêler dans une joyeuse pagaille avant que le calme ne revienne et n'apporte avec lui un bonheur inattendu, constitue l'élan utopique du cinéma de Clair. Car la machine n'est pas seulement condamnée ou célébrée parce qu'elle asservit ou émancipe les hommes ; son fonctionnement autonome inaugure aussi un certain régime de liberté, qui permet désormais à chacun de vivre, aimer et rêver, tout ce que le labeur quotidien interdisait jusqu'alors. Bien sûr, cette vie sans contrainte matérielle ni travail ne peut être qu'un rêve, mais le cinéma est le lieu hors de l'espace et du temps où ce rêve nous est permis.

● Le cinéma comme utopie

La conclusion d'*À nous la liberté*, avec un patron donnant son usine aux ouvriers pour recouvrer lui-même une existence libre et vagabonde, ancre le film dans le genre de l'utopie. Cette fable contrarie toute prétention morale du cinéma. Elle se situe dans un autre registre plus poétique et fantaisiste, assumant de faire du film un miroir infidèle de la réalité.

On pourra proposer aux élèves de relier cette utopie cinématographique aux expériences du cinéma d'intervention sociale qui, dans les années 1970, tentent de donner aux ouvriers les moyens de représenter leur propre existence. Ce sont par exemple les groupes Medvedkine (1968-1974). Initiés aux outils du tournage et du montage, les ouvriers – et les ouvrières qui trouvent dans ces ateliers un double espace d'émancipation – inventent des formes filmiques qui ne se contentent pas de documenter leur quotidien, mais parodient l'usine dans un théâtre de l'absurde, et rêvent à un autre monde (*Week-end à Sochaux*, de Bruno Muel et du groupe Medvedkine de Sochaux, 1971).

Une recherche d'autres manifestations d'utopies au cinéma, cette fois-ci sur le terrain de la fiction, permettra de relever les différentes formes et répercussions de ce qui caractérise une société idéale opposée aux sociétés réelles imparfaites. Dans *Zéro de conduite* (1933), Jean Vigo met en scène la rébellion de jeunes pensionnaires au sein de leur collège. De leur révolte naît une forme poétique et anarchique qui conteste l'autorité et répond, à la manière d'un pied de nez, aux écoliers montrés dans *À nous la liberté*. *Metropolis* de Fritz Lang (1927) met en lumière une tout autre forme d'utopie à travers une cité du futur marquée par une verticalité qui révèle le rapport de domination et d'exploitation sur lequel elle repose. Comme dans le film de Clair, l'architecture aux lignes rigides se présente comme le reflet d'un monde totalitaire qui écrase l'homme-ouvrier.



Metropolis (1927) © Potemkine Films



Carte promotionnelle, 1931 © Tamasa Distribution

Réception

La rançon du succès

Double succès critique et populaire, *À nous la liberté* assoit la renommée de René Clair à l'international. Sa dénonciation de l'exploitation et de la domination sociale lui vaut aussi d'être interdit par certains régimes autoritaires. Dans la presse communiste, le film suscite des débats polarisés autour de la représentation du travail et du monde ouvrier.

● Gloire et censure

Dans son édition du 3 août 1931, *L'Intransigeant*, journal pour lequel a travaillé René Clair, annonce fièrement le début du tournage du prochain film du réalisateur: «*Un film comme vous n'en avez encore jamais vu. Beaucoup plus important que tout ce que René Clair a fait jusqu'ici.*» Si le cinéaste a connu le succès en Allemagne, au Japon et aux États-Unis avec *Sous les toits de Paris* en 1930, puis *Le Million* un an plus tard, la sortie d'*À nous la liberté* en pleine crise économique lui vaut une célébrité encore plus grande à travers le monde. En 1932, Venise inaugure sa Mostra, premier véritable festival international de cinéma. Il n'existe alors ni compétition ni prix, mais un vote du public n'en récompense pas moins le film de René Clair. Les décors de Lazare Meerson lui valent d'être nommé aux Oscars la même année. En sept ans d'existence, jamais l'Académie américaine n'avaient encore invité de film étranger. D'un autre côté, René Clair subit aussi pour la première fois la censure: en Italie, en dépit de son succès à la Mostra, le film est interdit – Mussolini annule cependant son veto après s'être fait projeter le film, en requérant toutefois qu'il sorte sous le titre *A me la liberta* («*À moi la liberté*»). Dès son arrivée au pouvoir en 1933, Hitler fera lui aussi interdire le film en Allemagne. *À nous la liberté* fait ainsi l'objet de censure dans toutes les dictatures, comme au Portugal et en Hongrie, où un comité d'examen des films décrète, le 14 juillet 1932,

que le film «*contient par son sujet, par son action et par sa tendance des idées de propagande tendant au renversement de l'ordre social et de la paix entre les classes*».

● Une satire sociale qui divise

Cette critique du machinisme et de l'aliénation par le travail fait également l'objet de la censure en Union soviétique. En Europe, certains journaux communistes jugent très durement le film et sa conclusion utopique. Au sein de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, qui a succédé à *La Révolution surréaliste* en 1930, Paul Éluard, pourtant un ami de René Clair, écrit avec René Crevel un billet



1 Bibliothèque nationale de France, fonds René Clair, «Censure du Comité hongrois d'examen des films, 14 juillet 1932».

assassin sur le film. Ils reprochent au cinéaste d'avoir fait un film «où il pleut des flics inoffensifs et des billets de banque». Le coup est d'autant plus violent qu'il touche aux scènes d'*À nous la liberté* dans lesquelles la police fait preuve d'un zèle inattendu pour arrêter Louis, sans aucun égard pour l'autorité que lui confère son statut social. Clair répond par une lettre virulente: «Si vous aviez vécu un peu moins dans la littérature, l'art nègre et les tableaux, et un peu plus auprès des ouvriers, si vous aviez été obligés de gagner votre vie en travaillant chaque jour, vous auriez peut-être compris que la satire du travail forcé, tel qu'il existe sous le régime actuel, est une entreprise utile... Si vous étiez moins ignorants des conditions dans lesquelles se fait un film, vous auriez peut-être compris tout ce que j'ai voulu dire à travers les mille difficultés que l'organisation du cinéma capitaliste oppose à l'expression d'une pensée libre.»² Ces propos du cinéaste contrastent avec ceux, plus nuancés, qu'il adoptera plus tard pour relativiser la charge critique de son film. En 1931, Clair assume parfaitement cette tendance anarchiste et les élans utopistes que lui reprochent certains critiques communistes. Dans *L'Humanité*, Léon Moussinac rédige un texte mitigé sur le film dans l'édition du 25 décembre 1931: il le juge confus et «équivoque dans ses intentions», d'une part parce que le réalisme de sa description des mondes prolétaires et du travail à la chaîne y est dérouteré par la fantaisie de la mise en scène, d'autre part du fait de l'importance de la musique et des chansons, «qui lutte[nt] trop constamment avec l'esprit des images». C'est que pour lui, le film de René Clair manque de pédagogie: on n'y comprend plus guère si l'on se moque des patrons qui exploitent la classe ouvrière et sont d'anciens voleurs, ou des prolétaires dociles comme des écoliers et soumis comme des prisonniers. «Expliquons-nous: René Clair effleure trop de questions, trop de problèmes qui touchent au vif de notre chair, de nos pensées, qui occupent toutes nos luttes et créent le drame – non l'opérette.» On ne plaisante pas avec la condition ouvrière, semble affirmer le critique, bien qu'il admette avoir été sensible à la déchéance des «officiels bourgeois» qui, dans la dernière séquence, poursuivent des billets de mille tandis que les ouvriers jouent aux quilles, «libres d'aller à la pêche et de danser sans que la production défaille». Voilà, conclut-il, «des morceaux tout à fait excellents [qui] atteignent leur but, lardent de fléchettes cruelles les fesses du capitalisme». Les lecteurs de *L'Humanité* sont toutefois plus sévères que Moussinac: en réponse à son texte, ils sont plusieurs à envoyer des courriers au journal pour partager leurs impressions sur le film. Celui-ci, regrettent-ils, fait preuve de «confusionnisme» et de naïveté quand il célèbre la vie des vagabonds pour l'opposer à celle des travailleurs. Dans l'édition du 26 février 1932, un lecteur écrit ainsi: «Bien que l'interprétation de divers faits soit assez honorablement marxiste (le premier capital, d'où sortira la grande usine, n'est pas le produit de l'épargne, mais celui du vol, par exemple), il se dégage de l'ensemble des tendances anarchistes. La liberté qui est prônée est principalement négative; c'est la négation de toute discipline et de toute sujétion, sans lesquelles aucune société ne peut prospérer.» À l'étranger, les critiques se divisent aussi. Un journal communiste allemand titre «Adieu René Clair» pour manifester sa déception. Cependant, la revue britannique *Cinema*, dans son édition du 11 février 1932, ne tarit pas d'éloges: «Avec ses éclats d'esprit, son éloquence picturale et verbale, et surtout sa satire mordante et bienveillante, *À nous la liberté* plaide en faveur de la reconnaissance de René Clair comme l'Anatole France de l'écran.»

Au contraire d'une critique communiste gênée par l'esprit anarchiste du film, d'autres réserves viennent d'une tendance plus bourgeoise et conservatrice. En janvier 1932, *Le Monde* publie un feuillet intitulé «Donnez-nous du "film sans danger"», raillant un bulletin de l'Agence d'information cinématographique qui s'est émue de la caricature de la classe dominante en un ramassis de vieillards avarés et d'élégants malhonnêtes. «La sarabande des chapeaux hauts de forme et des billets bleus est très cinématographique, mais quelle réaction



Affiche espagnole d'*À nous la liberté*, 1931 © DR

peut-elle produire sur certains cerveaux par ces temps de pessimisme?» s'inquiète cette Agence. *Le Monde* se réjouit au contraire que cette satire sociale donne «la frousse» à certains.

● L'avènement d'un auteur

À Vienne et à Berlin, on célèbre «Un nouveau film de René Clair»³, tandis que le *New York Times* titre «La nouvelle production française de René Clair»⁴. Le cinéaste est la véritable vedette de son film. Il éclipse tous ses collaborateurs, acteurs et techniciens. Il porte haut son statut d'auteur, et son nom seul figure en lettres capitales sur les affiches de son film. La revue *Cinéa* observe, en mars 1932, que «parmi les cinéastes de notre époque, il en est bien peu dont le nom seul suffit à éveiller l'intérêt du public. René Clair a le rare privilège de faire partie de ce petit nombre». Le *Times* souligne l'économie des dialogues, qui occupent à peine plus de place que les intertitres autrefois, si bien que le film semble constitué d'une langue universelle, d'images et de musique. Voilà un cinéaste qui constitue «un phénomène assez déconcertant à Wardour Street [le quartier de la production cinématographique à Londres, ndlr] et à Hollywood, où les réalisateurs ont essayé désespérément de concevoir des films qui gagneraient la faveur de la Chine au Pérou». Les *Nouvelles littéraires* à Varsovie s'enthousiasment en mars 1932: «On était sur le point de croire que le film américain deviendrait, avec le concours de Chaplin, l'expression la plus adéquate de notre temps dans l'art cinématographique. Mais voilà qu'un metteur en scène français a réussi d'un seul geste à battre tous les records: il y a dans l'art français quelque chose de la splendeur et de l'impression d'un feu d'artifice qui éclate d'une force nouvelle.»

2 Reproduite dans Pierre Billard, op.cit., p.190.

3 «Ein neuer René-Clair-Film», *Neue Frei Presse*, Vienne, 7 février 1932.

4 «René Clair's New French Production», 18 mai 1932.

Ouverture

Postérité d'un slogan

La formule «*Le travail, c'est la liberté!*», répétée en chœur par les masses de prisonniers, d'ouvriers et d'écoliers, se teinte d'une ironie mordante en associant deux termes antithétiques. Pourtant, elle n'est pas de René Clair.

Le slogan «*Le travail, c'est la liberté!*» appartient à une rhétorique capitaliste qui a célébré la valeur du travail. Il est repris au début des années 1930 par les fascistes. Les nazis l'afficheront même sur le portique d'Auschwitz, comme

la plus mensongère des promesses adressées aux déportés qui entraient dans le camp, dans une variante plus cynique encore : «*Arbeit macht frei*», soit «le travail rend libre». Ce slogan apparaît dès le début des années 1930 dans la «langue du III^e Reich» que le philologue Victor Klemperer a analysée dans son ouvrage *LTI, La langue du III^e Reich, Carnet d'un philologue*, paru en 1947. Il renverse de façon ironique la position de Karl Marx qui écrivait dans *Le Capital* : «*Le règne de la liberté ne commence en fait que là où cesse le travail imposé par la nécessité et les considérations extérieures.*»¹ Marx voulait libérer les prolétaires de l'aliénation du travail contraint, l'idéologie nazie prône au contraire une économie capitaliste reposant sur l'exploitation d'une masse de travailleurs réduits en esclavage – c'est la logique des camps de concentration.

En 1931, au moment où Clair écrit et tourne *À nous la liberté*, l'usage de la formule ne s'est cependant pas encore répandu dans la rhétorique fasciste. Il l'emprunte donc plutôt à une autre tradition, celle des classes dominantes vantant la liberté d'entreprendre et affirmant que leur enrichissement n'est que le fruit de leur mérite, autrement dit qu'il ne doit rien à leur origine sociale ou au travail des autres. Au contraire de la noblesse d'Ancien régime, la bourgeoisie fonde son pouvoir non sur des privilèges de naissance, mais

Le Roi et l'Oïseau (1980) © Tamasa Distribution



sur l'accumulation d'un capital financier reposant sur l'emploi d'une classe salariée. Après tout, écrira Guy Debord dans *La Société du spectacle* en 1967, «*la bourgeoisie est la première classe dominante pour qui le travail est une valeur*»². Ce que la chanson de Clair relève avec ironie, c'est la contradiction entre ces termes (travail et liberté) pour tous ceux qui n'ont pas choisi d'exercer une activité économique, mais y ont été contraints par nécessité – ainsi la logique absurde de la démonstration de l'instituteur : «*Le travail est obligatoire, car le travail, c'est la liberté.*»

Dans un *Traité de civisme* rédigé entre 1950 et 1958 et publié à titre posthume, l'écrivain Boris Vian livrera ses propres réflexions sur les rapports entre travail et liberté, qu'il formulera avec la même ironie : «*Le travail c'est la liberté. La liberté c'est celle des autres. De là à conclure que le travail c'est celui des autres, il n'y a qu'un pas à faire – Et que des gens le franchissent.*»³

Le cinéaste Paul Grimault et le poète Jacques Prévert mettront eux aussi ce slogan dans la bouche du tyran du *Roi et l'Oïseau* (1980), quand celui-ci trahit sa parole et envoie travailler ses deux opposants dans ses usines au lieu de les libérer. Tel qu'elle résonne dans le champ des œuvres citées et de bien d'autres encore en prise avec notre société actuelle, la formule n'a rien perdu de son pouvoir critique, sans doute parce qu'elle n'a pas véritablement disparu de la rhétorique politique.

● Le temps perdu

Les élèves pourront s'interroger sur la manière dont *À nous la liberté* résonne avec le poème de Jacques Prévert, *Le Temps perdu*¹, et analyser quelle réponse ce dernier donne à la formule «*Le travail, c'est la liberté!*». Comment ces considérations résonnent-elles dans le monde d'aujourd'hui ?

*Devant la porte de l'usine
le travailleur soudain s'arrête
le beau temps l'a tiré par la veste
et comme il se retourne
et regarde le soleil
tout rouge tout rond
souriant dans son ciel de plomb
il cligne de l'œil
familièrement
Dis donc camarade Soleil
tu ne trouves donc pas
que c'est plutôt con
de donner une journée pareille
à un patron ?*

1 Jacques Prévert, *Paroles* (1946), Folio, 1976.



1 Karl Marx, *Le Capital*, livre III, chapitre 48, 1867 :
↳ marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-III/index.htm
2 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Folio, 1996, p.140.
3 Boris Vian, *Traité de civisme*, Le Livre de poche, 2015, p. 3.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

À nous la liberté,
DVD et Blu-ray, Tamasa.
Suppléments :
- Prologue, présentation
du film inédite (7 min)
- Deux scènes coupées
inédites (7 min)
- Films-annonces de 1931
et 2022.

Autres films de René Clair

Sous les toits de Paris (1930),
DVD et Blu-ray, Tamasa.

Le Million (1931), DVD et
Blu-ray, Tamasa.

Quatorze Juillet (1933),
DVD et Blu-ray, Tamasa.

Coffret « Deux films de
René Clair : *Entr'acte* (1924),
Paris qui dort (1925) »,
DVD et Blu-ray, Pathé.

Films de Charles Chaplin

Coffret « Les courts
métrages First National »,
dont *Jour de paie*
(*Pay Day*, 1922), DVD,
Potemkine Films.

L'Opinion publique (1923),
DVD et Blu-ray, Potemkine
Films.

La Ruée vers l'or (1925),
DVD et Blu-ray, Potemkine
Films.

Les Lumières de la ville (1931),
DVD et Blu-ray, Potemkine
Films.

Les Temps modernes (1936),
DVD et Blu-ray, Potemkine
Films.

L'usine et l'utopie

Metropolis (1927) de Fritz
Lang, DVD et Blu-ray, MK2.

Zéro de conduite (1933) de
Jean Vigo, DVD, Gaumont.

Mon oncle (1958) de Jacques
Tati, DVD et Blu-ray,
Studiocanal.

Arbeiter verlassen die Fabrik
(« Les ouvriers quittent
l'usine », 1995) de Harun
Farocki :

↳ vimeo.com/59338090

Le parlant et la comédie musicale

Monnaie de singe (1931) de
Norman McLeod, DVD et
Blu-ray, ESC Éditions.

L'Opéra de quat'sous (1931)
de Georg Wilhelm Pabst,
DVD, Rimini Éditions.

Une heure près de toi (1932)
d'Ernst Lubitsch, DVD et Blu-
ray, Elephant Films.

Coffret *La Trilogie
marseillaise : Marius*
(1931) d'Alexander Korda,
Fanny (1932) de Marc
Allégret, *César* (1936)
de Marcel Pagnol,
DVD, CMF (Compagnie
méditerranéenne de films).

Coffret « Chantal Akerman
- Les années 70 » (en bonus :
Saute ma ville, 1968), DVD,
Carlotta Films.

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de René Clair

• *Réflexion faite. Notes pour
servir à l'histoire de l'art
cinématographique de 1920 à
1950*, Gallimard, 1951.

• *Comédies et commentaires*,
Gallimard, 1959.

• *Cinéma d'hier, cinéma
d'aujourd'hui*, Gallimard,
1970.

Ouvrages sur le cinéma de René Clair

• Barthélémy Amengual,
René Clair, Seghers, 1963.

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

• Jacques Bourgeois, *René
Clair*, éd. Roulet, 1949.

• Georges Charenol et
Roger Régent, *Un maître
du cinéma*, René Clair,
La Table Ronde, 1952.

• Noël Herpe, *Le Film dans le
texte - L'œuvre écrite de René
Clair*, Jean-Michel Place,
2001.

• Jean Mitry, *René Clair*,
Éditions Universitaires, 1960.

Articles et entretien

• Barthélémy Amengual,
« Zibaldone clairien »,
in « René Clair », *1895,
revue d'histoire du cinéma*,
n° 25, 1998, pp. 5-23.

• José Baldizzone et Marcel
Oms, « Entretien avec
René Clair », *Cahiers de la
Cinémathèque*, n° 35-36,
automne 1982.

• Bernard Benoliel, « Le cinéma
à la porte de l'usine », in
« Cinéma 68 », *Cahiers du
cinéma*, hors-série, 1998,
pp. 20-23.

• Alain Boillat, « René Clair et la
résistance à la voix synchrone
parlée. Ce que nous disent
les "machines parlantes"
d'À nous la liberté », in *1895,
revue d'histoire du cinéma*,
n° 72, 2014, pp. 85-107.

SITES INTERNET

Georges Charenol et Roger
Régent, « René Clair : "Le
cinéma ne se fait pas en
rêve" » (1951), *Les Nuits de
France Culture*, 19 avril 2020 :
↳ [radiofrance.fr/franceculture/
podcasts/les-nuits-de-france-
culture/rene-clair-dans-la-
beaute-du-diable-je-desirais-
faire-oublier-les-brumes-
du-nord-dont-faust-s-
entoure-et-donner-un-faust-
mediterraneen-2005795](https://radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/rene-clair-dans-la-beaute-du-diable-je-desirais-faire-oublier-les-brumes-du-nord-dont-faust-s-entoure-et-donner-un-faust-mediterraneen-2005795)

« Albert Dupontel à propos
d'À nous la liberté de
René Clair », chaîne YouTube
de La Cinetek, 23 novembre
2020 :
↳ [youtube.com/
watch?v=JGtoE7mxM-M](https://youtube.com/watch?v=JGtoE7mxM-M)

Justin Kwedi, critique
du film, DVDClassik,
15 novembre 2023 :
↳ [dvdclassik.com/critique/a-
nous-la-liberte-clair#](https://dvdclassik.com/critique/a-nous-la-liberte-clair#)

CNC

Sur le site du Centre
national du cinéma et de
l'image animée, retrouvez
les dossiers pédagogiques
Collège au cinéma :
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-
l-image/college-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des cinéastes et des
professionnels du cinéma :
↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-
image#videos](https://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

LE SOLEIL BRILLE POUR TOUT LE MONDE

En 1931, alors que ses deux films précédents, *Sous les toits de Paris* (1930) et *Le Million* (1931), lui ont apporté une reconnaissance internationale, René Clair prépare son troisième film parlant : l'histoire de deux amis de prison séparés par le destin qui se retrouvent quelques années plus tard ; tandis que l'un est devenu le grand patron d'une usine, l'autre y est embauché par hasard. Cette fable fantaisiste est l'occasion d'une virulente satire du monde du travail, qui vaudra au réalisateur la censure des dictatures fascistes comme de l'URSS. C'est aussi l'occasion, pour le réalisateur héritier des premiers cinéastes d'avant-garde, d'énoncer sa dette envers toute une poésie du cinéma muet à travers un usage parcimonieux des dialogues au profit de la musique et des chansons. Son hymne à la liberté, au vagabondage et à la vie sans contraintes ni attaches est enfin un hommage au cinéma de Chaplin, qui le lui rendra bien en s'inspirant de son film quelques années plus tard, quand il réalisera *Les Temps modernes*.

Directeur de la publication : Olivier Henrard | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Amélie Dubois, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Alice Leroy | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA