

Le retour de Metropolis : une idéologie subversive au service d'une autre

Yves Laberge

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500681ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500681ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laberge, Y. (1985). Le retour de Metropolis : une idéologie subversive au service d'une autre. *Études littéraires*, 18(1), 135-154.
<https://doi.org/10.7202/500681ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LE RETOUR DE *METROPOLIS* : UNE IDÉOLOGIE SUBVERSIVE AU SERVICE D'UNE AUTRE

yves laberge

1984 nous aura offert parmi ses nouveautés au cinéma une version restaurée du film *Metropolis*, réalisé par Fritz Lang (1890-1976) ¹ en 1926. Cette copie rénovée présente pour la première fois des plans retrouvés dont on connaissait l'existence par la lecture du roman de Thea von Harbou (1888-1954) ² ou par des photos de tournage.

Ce film tourné à l'époque du cinéma muet ressemble aujourd'hui à un « vidéo-clip », parce que le vide de la trame sonore a été comblé du début à la fin par une bande musicale « rock » et des effets sonores. En proposant un tel choix musical, l'auditoire visé (majoritairement de 12 à 25 ans) répond positivement, puisque la musique en soi justifie à elle seule le visionnement et l'audition de l'œuvre rajeunie pour ce public. D'ailleurs, un disque contenant la bande musicale et deux « vidéo-clips » de quatre minutes tirés du film ont été lancés à grande échelle aux États-Unis, au moment où le film envahissait les salles de cinéma.

Situation historique de *Metropolis*, depuis 1926

Produit au coût de plusieurs millions, cette superproduction de science-fiction annonçait déjà, un demi-siècle à l'avance, la vague de films de catastrophe aux États-Unis. Après la guerre, certains sociologues et critiques de cinéma accusèrent le film de s'inscrire logiquement dans la suite d'événements

qui ont mené à la Deuxième Guerre mondiale. L'auteur du livre *From Caligari to Hitler*³, d'abord paru à New York en 1947, démontre que le cinéma allemand des années vingt annonçait déjà le fascisme par les thèmes et les idéologies sous-jacentes qui y étaient véhiculés.

Je suis persuadé, [écrit Siegfried Kracauer], que par une analyse des films allemands, on peut parvenir aux dispositions psychologiques profondes qui prédominaient en Allemagne de 1918 à 1933, des dispositions qui ont alors influencé le cours des événements et avec lesquelles il faudra compter dans l'ère post-hitlérienne.⁴

L'analyse judicieuse de Kracauer est basée sur un principe mis en évidence dans ses nombreux écrits, à savoir :

Les films d'une nation reflètent sa mentalité de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique pour deux raisons : Premièrement, les films ne sont jamais un produit individuel. [...] Deuxièmement, les films eux-mêmes s'adressent et font appel à une multitude anonyme.⁵

Plusieurs versions différentes de ce film existaient, la censure ne visant pas de la même façon dans tous les pays. Certaines séquences, incomplètes dans les versions déjà existantes, comme la danse de la fausse Maria presque nue, ou encore entièrement perdues, comme la scène faisant mention de Hel, la mère de Freder, nous sont présentées intégralement pour la première fois. Les segments retrouvés réjouiront sûrement les historiens du cinéma, même si plusieurs pourraient penser que l'étude de ces plans relève plutôt de l'archéologie cinématographique.

On pourrait, aujourd'hui encore, continuer de s'interroger, à la suite de Kracauer et des critiques d'après-guerre, sur les liens à établir entre les idéologies véhiculées dans *Metropolis* et celle de l'époque, en Allemagne ; il serait beaucoup plus pertinent de vérifier comment le film *Metropolis* présenté aujourd'hui s'inscrit dans notre réalité. Afin de «rajeunir» ce film muet, en plus d'y ajouter une trame musicale, Moroder a tenu à remplacer certains inter-titres par des sous-titres, laissant ainsi plus d'unité à l'intérieur des séquences. Même dans cette nouvelle version sonorisée, aucun dialogue n'est entendu.

Curieusement, en comparant la nouvelle version de *Metropolis* à l'originale, on constate que plusieurs plans et de nombreux dialogues n'y figurent plus. Quelques phrases ont

changé. Les plans et les répliques escamotés, qui apparaissent dans de nombreuses versions courantes de l'époque, n'avaient jamais été retirés par la censure. Or, leur absence dans cette nouvelle version modifie considérablement l'orientation du récit, bouleversant la typologie des personnages principaux, faussant même l'origine et le sens de la révolte.

Aujourd'hui, un producteur prétend nous présenter une version intégrale et pourtant nous prive de segments disponibles; son adaptation change les desseins des personnages et donne un autre sens au film de Fritz Lang. Le film *Metropolis* projeté aujourd'hui sur les écrans d'Amérique prend de ce fait une autre signification et transmet un autre message; les mêmes procédés cinématographiques véhiculent une autre idéologie, non plus celle de l'Allemagne des années 20, mais bien celle de la société américaine d'aujourd'hui. L'étude des modifications de cette nouvelle version de *Metro-polis* nous révèle un fait social actuel.

Dans un souci d'exactitude, cette étude comparera le scénario de langue anglaise⁶ à la nouvelle version remontée et mise en musique par le producteur Giorgio Moroder. Souvent, les sous-titres reprennent mot à mot le texte du scénario original. Parfois quelques mots en sous-titres modifient les inter-titres de la première version, fidèle au scénario. Ainsi, le contremaître s'adresse maintenant à Fredersen d'une autre façon: en l'appelant « maître » au lieu de « monsieur » (p. 40), il lui remet les dessins qu'il prétend avoir retrouvés « après l'explosion » au lieu de dire, comme dans la première version, qu'il les a trouvés « sur deux des hommes tués aujourd'hui » (p. 41), comme si la nouvelle version voulait nous faire oublier les victimes de l'explosion.

Notre analyse se limite à l'étude comparative entre la version originale de *Metropolis* réalisée par Fritz Lang en Allemagne, que nous identifions comme « la première version » et celle sonorisée par Giorgio Moroder en 1984 aux États-Unis, que nous désignerons par « la nouvelle version ». Nous avons relevé neuf séquences de la version originale de *Metro-polis* dont le contenu se retrouve altéré dans la nouvelle version. Après une description des segments de la version originale qui manquent dans la nouvelle version, nous pointerons les légères modifications apportées par le nouveau film, en démontrant comment elles réorientent le récit original

de *Metropolis*. Pour l'étude de la version originale, nous nous baserons sur une copie d'époque, un relevé de scène et le scénario original combiné au roman *Metropolis* de Thea von Harbou. Il faut aussi noter que la nouvelle version débute par un nouveau générique où on annonce cette version restaurée comme enfin complète.

1. *Bureau de Fredersen. Freder interroge son père*

Freder entre dans le bureau de son père en l'interpellant. Le maître de *Metropolis* dicte des ordres à ses secrétaires. Freder raconte à l'un d'eux, Joseph, la catastrophe qui l'a tant bouleversé, pendant que le père écoute et regarde sévèrement les deux hommes. Freder s'approche de son père et le saisit par les épaules. À ce moment, un fondu enchaîné nous amène subtilement à la fin de leur conversation, au moment où le contremaître entre dans le bureau. Le dialogue suivant et les plans qui illustrent la scène ne figurent pas dans la nouvelle version.

Dans cette scène, Fredersen doit d'abord se justifier. Il interrompt la conversation entre son fils et le secrétaire en alléguant que « de tels accidents sont inévitables » (p. 37). Puis, le maître de *Metropolis* questionne Joseph le secrétaire :

Pourquoi admet-on mon fils à la salle des machines ? (p. 38)

Son attitude à la fois autoritaire et désespérée dissimule mal sa contrariété et sa colère. Mais Joseph ne peut pas répondre et il doit quitter la pièce. Le père demande ensuite à son fils :

Pourquoi es-tu descendu là ? (p. 38)

Celui-ci répond :

Je voulais voir comment sont mes frères.

Les gestes du fils traumatisé expriment l'horreur de sa vision. Assis, puis debout, les yeux fixes, le regard perdu, il semonce son père qui l'écoute sans rien dire. Devant son indifférence, Freder s'emporte et semble hurler : « Père ! » Il se précipite sur Fredersen et le saisit à nouveau par les épaules. La composition de cette image rappelle le plan du premier contact entre les deux hommes au début de la séquence. Le fondu enchaîné qui unit maintenant ces deux plans — séparés d'une minute dans la version originale — passe ici inaperçu et

ne semble pas interrompre le déroulement de l'action mais au contraire l'unifier. Tout ce dialogue véhément entre le père et le fils disparaît dans la nouvelle version. Il se réduit à cette question ajoutée :

Pourquoi traitons-nous si mal les ouvriers ?

Dans les deux versions, le fils poursuit :

Leurs mains ont érigé notre ville, père. Mais où se situent les mains selon toi ?

À quoi le père répond :

En leur lieu convenable : les bas-fonds (p. 39).

Sur cette réponse cynique, nous voyons un plan des ouvriers groupés en rangées, et qui descendent interminablement dans un ascenseur. Le mouvement de caméra vers le bas les condamne à s'incliner devant le mépris de Fredersen. En utilisant la complicité qui unit le spectateur au cinéaste, ce plan exprime éloquemment l'arrogance inhumaine du maître de Metropolis. On nous présente des éléments que certains personnages du film ignorent en nous amenant à raisonner ainsi : si les ouvriers entendaient la pensée de ce tyran, ils se révolteraient immédiatement, avec raison ! Le spectateur pourrait alors s'identifier aux ouvriers, se ranger de leur côté et prendre leur défense, parce que lui seul connaît la confiance dédaigneuse révélée par les propos de Fredersen.

Le plan et la phrase suivante nous permettraient d'abonder dans ce sens si seulement la nouvelle version nous les présentait. Or ce n'est pas le cas. La version originale, en accord avec le scénario, nous montre Freder tournant le dos à son père en lui posant la question amenée logiquement par le plan précédent :

Que feras-tu s'ils se tournent contre toi un jour ? (p. 40)

Le maître se retourne vers son fils et sourit avec indulgence, amusé par cette remarque fantaisiste, presque enfantine, à laquelle il ne daigne même pas répondre. Ici, le spectateur proteste contre l'insolence de Fredersen et avec d'autant plus d'intensité qu'il est le seul à la remarquer et que la même question lui était aussi venue à l'esprit. Perdu dans sa vision des ouvriers esclaves de leurs machines, le fils n'a pas perçu l'attitude moqueuse de son père. Pourtant, sa conduite mérite une correction dont il écoperait bientôt. Ces deux plans et cet

échange provocateur entre le père et le fils manquent dans la nouvelle version, diminuant l'insolence du tyran et l'éventuel mépris du spectateur à son égard.

Par la suite, dans les deux versions, Joseph revient, suivi du contremaître de la Dynamo Centrale qui remet « d'autres plans étranges » au maître de la cité. Fredersen demande des explications à son secrétaire troublé et le congédie aussitôt. Décontenancé, celui-ci quitte le bureau sans réagir davantage, abattu par la nouvelle. Le fils et le contremaître assistent à la scène sans rompre le silence et s'inclinent, dans un plan d'ensemble où l'on voit aussi Fredersen de dos.

Ici la réaction de Freder change complètement d'une version à l'autre. Originellement, Freder éclatait de colère : il hurlait, en pointant du doigt la porte :

Père ne réalises-tu pas ce que signifie d'être congédié par toi ? (p. 42)

Puis il tendait les mains vers son père en exigeant une réponse. La composition très forte de ce plan américain nous montrait Freder de face, les mains et le regard vers nous, puisque le père vu de dos lui faisait face. Présentée de cette façon, l'image contribuait à affaiblir Fredersen et l'accusation de Freder s'adressait aussi à nous. Le spectateur ressentait alors la culpabilité que le tyran n'éprouvait pas : Fredersen haussait les épaules et demeurait flegmatique. Cette portion de séquence n'apparaît pas dans la nouvelle version. On n'a conservé que le plan d'ensemble qui suit : Freder se calme en se penchant sur le bureau de son père qui l'observe. Il réfléchit un instant, puis regarde fixement son père impassible. Soudain, il recule, traverse la pièce sans rien ajouter et sort rejoindre Joseph, sous les regards étonnés du contremaître et de Fredersen.

Tous les segments estompés dans la nouvelle version voilent l'animosité du fils à l'égard de son père pour ne retenir que sa soumission à celui-ci. En diminuant la rébellion du fils contre Fredersen, la contestation des ouvriers devient aussi moins justifiée. L'indifférence de Fredersen devant l'emportement de son fils montrait à quel point la situation des ouvriers ne représentait pas un problème pour lui. L'impuissance de Freder à persuader son père réaffirmait la nécessité d'une intervention massive des ouvriers.

2. Dans le laboratoire de Rotwang

Fredersen se rend chez le savant inventeur Rotwang. Celui-ci annonce qu'il a enfin achevé l'œuvre de sa vie. Il tient un discours terrifiant et révélateur que la nouvelle version ne rapporte pas :

J'ai créé une machine à l'image de l'humain, qui ne se fatigue et ne se trompe jamais. Maintenant, nous n'avons plus besoin d'ouvriers vivants. Cela ne vaut-il pas la perte d'une main que d'avoir créé les ouvriers du futur, la machine humaine ? Donne-moi encore 24 heures et je te donnerai une machine que personne ne pourra distinguer d'un être humain. (p. 47-49)

Ce texte, réparti sur quatre cartons, est remplacé par une seule phrase : « Le robot est presque parfait. Il ne manque que l'âme. » À cette phrase de Rotwang s'est ajoutée une réponse de Fredersen, qui accentue sa méfiance envers le robot : « Tu te trompes. Il vaut mieux qu'il n'en ait pas. »

3. Le projet de Fredersen

Dans la version originale, Rotwang conduit Fredersen vers les catacombes où se tient une réunion d'ouvriers rassemblés devant Maria, une prophétesse qui les incite à la compréhension, au calme et à la modération. Elle annonce aux ouvriers envoûtés qui l'écoutent religieusement la venue prochaine d'un « médiateur entre le cerveau et les mains » (p. 60). Le pouvoir magnétique qu'exerce Maria sur la foule fascine Fredersen : « Rotwang, rends ton robot à l'image de cette fille » (p. 62), lui ordonne-t-il. Voici son projet initial :

Enferme la fille chez toi, j'enverrai le robot parmi les ouvriers, afin de semer la discorde entre eux et détruire leur confiance en Maria. (p. 62)

Dans la nouvelle version, le plan de Fredersen devient :

Enferme la fille chez toi pendant que le robot dicte mes ordres aux ouvriers.

L'intention de Fredersen n'est plus d'éliminer les ouvriers ou de semer chez eux la zizanie : le maître de Metropolis convoite le pouvoir absolu. En aucun endroit on ne mentionne la volonté de Fredersen de supplanter ses ouvriers par des robots. S'il en était ainsi, comme dans la version originale où le spectateur connaissait le projet inhumain du tyran, nous pourrions approuver l'action des ouvriers, et, le processus

d'identification aidant, désirer avec eux le renversement de la dictature.

4. *La mission du robot*

À la suite de l'opération, Fredersen dicte ses ordres au robot transformé à l'image de Maria. On nous présente intégralement les mêmes plans mais le texte de la mission diffère d'une version à l'autre, déplaçant ainsi toute la responsabilité de la révolte à venir.

Dans la version originale, Fredersen ordonnait :

La copie est parfaite. Maintenant descends parmi les ouvriers pour réfuter les enseignements de Maria: incite-les à commettre des actes criminels (p. 80).

Ce commandement de Fredersen le rendait entièrement responsable du soulèvement des ouvriers; à l'origine de la catastrophe, il utilisait le robot comme un outil visant à anéantir complètement le peuple déjà soumis et à le remplacer par des automates.

Dans la nouvelle version, les desseins changent complètement. Les ordres de Fredersen sont remplacés par cette déclaration au robot :

Tu me serviras à renforcer mon pouvoir sur les ouvriers.

Le maître convoite plus de pouvoir, mais ne désire plus provoquer le désordre et l'anarchie en vue de la robotisation des ouvriers, comme dans la version originale. Le robot ne devient que le révélateur de la nécessité d'une révolte, sans en être la cause directe comme dans la première version: ici, la seule absence du discours pacifique de la vraie Maria pourrait suffire à faire éclater le soulèvement. Poussés par leurs tendances à l'anarchie, les ouvriers déclenchent eux-mêmes la révolte; leurs pulsions non contrôlées les mènent à leur propre destruction. Le piège que leur tendait Fredersen — dans la version initiale — disparaît, puisque l'inondation catastrophique de la finale devient la punition méritée par les ouvriers révoltés. Nous verrons le destructeur devenir la victime, et les ouvriers, présentés comme des criminels contestataires, se diriger aveuglément contre l'autorité, vers le génocide.

Contrairement à la version originale, cette nouvelle version de *Metropolis*, en ne permettant pas aux spectateurs de constater la protestation de Freder, les empêche systématiquement de s'identifier aux ouvriers et d'approuver leur révolte, puisque les motifs justifiant de tels actes sont tronqués.

5. *Rotwang explique la situation à Maria*

Dans cette scène, l'auteur avait recours à un procédé narratif courant : clarifier une situation en la récapitulant dans une conversation entre deux personnages. Rotwang révèle à Maria les menées de Fredersen et inculpe celui-ci en affirmant :

John Fredersen recherche un prétexte pour user de violence envers les ouvriers (p. 91).

L'incrimination de Rotwang confirmant la préméditation du piège tendu par Fredersen apparaissait en inter-titre dans la version originale. Elle n'est pas retenue dans le sous-titre de la version actuelle, mais remplacée par ces mots : « J'ai perdu le contrôle du robot et les conséquences inévitables me font peur. » Rotwang précisait dans la version originale :

Maria, tu plaçais toujours pour la paix, mais maintenant le robot à ton image est chargé d'inciter les ouvriers à la violence (p. 91).

Cet aveu de la mission du robot, par son créateur, s'estompe dans la nouvelle version pour laisser place à un sous-titre vide de sens : « Mais tu dois rester avec moi, Maria. »

Cette substitution dégage Rotwang et Fredersen de tout blâme, puisque l'agitation est maintenant imputée au robot détraqué et à la foule aliénée. Les modifications de la version actuelle faussent l'idée initiale de l'auteur, car les deux coupables deviennent des victimes du dérèglement du robot. Toute trace du complot de Fredersen visant à éliminer les ouvriers en utilisant le robot pour les inciter à la révolte disparaît : la tragédie est maintenant imputée à une déficience mécanique.

6. *Le discours du robot*

Dans la version originale, le robot à l'image de Maria rencontrait les ouvriers pour la première fois dans les catacombes. Ceux-ci écoutaient le discours belliqueux du robot,

sans se douter de la machination tramée contre eux. Le robot-Maria les entraînait vers la révolte dans l'intention de les éliminer :

J'ai prêché la patience, mais votre médiateur n'est pas venu et ne viendra jamais! Vous avez attendu patiemment trop longtemps. Le temps est venu d'agir!

Pourquoi devez-vous vous faire mourir au bénéfice des seigneurs de Metropolis? Qui fait fonctionner les machines? Laissez les machines s'arrêter! Détruisez les machines! (p. 91-96)

La nouvelle version dite « complète » de Metropolis nous prive de ces huit inter-titres, laissant cette séquence sans aucun texte. Ces lacunes atténuent l'ampleur et la portée de la provocation du robot, puisqu'on ignore son discours ; la foule s'emporte d'elle-même et le robot ne sert que de catalyseur au mouvement de révolte déjà amorcé. Dans ce cas-ci, les ouvriers deviennent délibérément les instigateurs de la mutinerie et leur action les condamne. Jamais dans le texte de la nouvelle version le robot n'exhorte les ouvriers à détruire les machines : sa participation à la révolte est causée par un dérèglement mécanique, ce qui occulte toute la machination de Fredersen, comme si l'émeute survenait à l'encontre de sa bonne volonté envers les ouvriers.

7. Freder dénonce la machination

Dans la version originale, pendant que Maria exacerbe la colère de la foule, Joseph retrouve enfin Freder chez lui et l'informe de la situation :

Maria incite les ouvriers à se révolter. Elle leur a dit de tout détruire.

Freder bouleversé répond :

Je ne peux pas y croire (p. 92-93).

La nouvelle version nous présente cette scène différemment ; on y remplace le texte de Joseph par ceci : « On a vu Maria à Yoshiwara, cet antre du péché. » Freder réagit exactement comme dans la version originale : « Je ne peux pas y croire » dit-il. S'ajoute à la réponse originale de Freder : « Il faut que j'aille à Yoshiwara pour m'en rendre compte. » Le plan se termine par le départ précipité des deux hommes. Dans ce cas-ci, les sous-titres infidèles se prennent à leur propre piège, puisque Maria n'est plus à Yoshiwara mais bien dans les catacombes ; Freder semble le savoir malgré son intention

de vérifier à Yoshiwara puisqu'il se rend directement aux catacombes avec Joseph et qu'ils y arrivent avant la fin du discours du robot ! Par ce dernier sous-titre le récit altéré de la nouvelle version se contredit.

Dans la version originale, après s'être introduit discrètement dans l'assemblée des ouvriers, Freder dénonce la fausse Maria : « Tu n'es pas Maria ! Maria parlait de paix, pas de violence » (p. 96-97), rappelle-t-il aux ouvriers confondus. La foule se tourne vers l'intrus sans comprendre ni réagir. Le robot sourit surnoisement. Un ouvrier reconnaît Freder et l'identifie : « Le fils de Fredersen ! » (p. 97) À ce moment, la foule agitée découvre l'identité de Freder, qui s'est trahi en voulant démasquer le robot. Les ouvriers saisissent l'occasion de se venger de leur oppresseur en éliminant son fils. Le même ouvrier crie : « Tuons-le ! » (p. 97) et tous se lancent à sa poursuite.

Dans la version actuelle, l'omission d'un seul inter-titre oriente la scène dans une autre direction. Les dialogues d'un film muet se réduisant à quelques inter-titres, le déroulement du récit repose en bonne partie sur ces seules phrases ; les modifier, par conséquent, peut entraîner des altérations considérables, allant jusqu'à transformer l'essentiel du message.

Les plans et le dialogue que nous venons de mentionner se retrouvent intégralement en sous-titres dans la nouvelle version, sauf l'inter-titre « Le fils de Fredersen », au moment où un ouvrier reconnaissait Freder. La disparition, dans la nouvelle version, de ces quatre mots change du tout au tout le motif de la colère meurtrière des ouvriers envers Freder. Originellement, les ouvriers s'attaquaient au fils du tyran par vengeance ; dans la nouvelle version falsifiée, les ouvriers semblent rejeter, par sectarisme, celui qui s'oppose au mouvement insurrectionnel de la majorité. Un nouveau message se dissimule dans le film devenu hybride : la communauté ne tolérera plus les dissidents.

S'explique alors l'absence, dans la nouvelle version, des questions, jugées insolentes, de Freder à son père, au début du film. Le héros de *Metropolis* ne contrarie plus son père, il n'a plus de raison de résister à l'autorité paternelle. En contrant l'action dévastatrice du robot, Freder non seulement ne s'oppose plus au projet de son père mais il lui vient en aide ; le maître qui lançait son robot comminatoire parmi les

ouvriers se fait duper par une arme désormais retournée contre lui. Dans cette version faussée de *Metropolis*, le fils se range aux côtés du père, leur but commun étant d'éviter la catastrophe. L'animosité qui existait entre eux se transforme en une collaboration visant à combattre l'inondation de la ville des ouvriers. Le maître de Metropolis aspire à la stabilité par le retour à l'ordre.

8. *Responsabilité de l'inondation*

Au moment où les ouvriers révoltés gagnent la salle des machines, Fredersen communique avec le contremaître Grot par téléphone et télévision. Le contremaître résume la situation à son maître :

Les ouvriers détruisent les machines. Que dois-je faire ? (p. 102)

Ces deux phrases sont négligées dans la nouvelle version au profit de cet ultimatum de Grot :

S'ils détruisent la centrale énergétique, la cité des ouvriers sera inondée (p. 102).

À l'origine, la réponse de Fredersen devenait pour lui l'occasion d'accomplir son projet génocidaire ; il ordonnait aussitôt au contremaître incrédule : « Ouvre les portes ! » (p. 102), mettant en péril la vie des ouvriers pris au piège. Sa machination réussie, il procédait à la première étape de son « virage technologique », en conduisant les insurgés vers l'autodestruction, dans l'intention de les remplacer par les « machines humaines » créées par Rotwang. Sans comprendre la réaction de Fredersen, Grot tentait vainement de contenir le mouvement de la masse : les ouvriers détruisaient les machines et l'eau inondait leur cité.

Par l'éviction systématique de toute allusion aux « travailleurs du futur » dans la nouvelle version, on réduit l'usage du robot à une fonction stratégique temporaire : une combine visant le retour des ouvriers à l'ordre. Il a suffi de la manipulation d'un seul inter-titre pour que les conséquences tragiques de la catastrophe ne dépendent plus de l'ouverture des portes commandée par le tyran de Metropolis ; son piège délétère se métamorphose en un réflexe humanitaire visant à prévenir la catastrophe. Le plan où Fredersen ordonnait d'ouvrir les portes, dans la version muette originale, a été détourné de son

sens initial par le sous-titre « Arrête-les! ». Les ouvriers attaquent malgré la mise en garde, se rendant encore ici responsables de leur propre destruction.

Il ne peut s'agir d'une correction, ni d'une séquence incomplète. Le film de Lang demeurait fidèle au roman *Metropolis* écrit par son épouse, Thea von Harbou. Encore une fois, la version sonorisée n'est pas fidèle à l'originale au niveau du texte ; elle contredit complètement le comportement du tyran afin d'en adoucir l'image.

9. *La réponse de Slim*

Cette nouvelle version sonorisée a été traduite en plusieurs langues. La version française reprend les mêmes modifications en y transformant les plans et les inter-titres originaux de la même façon. Une seule exception, toutefois. Au moment de l'inondation, le maître de Metropolis implore son homme de main, Slim, en le suppliant : « Où est mon fils ? » (p. 114) Dans la version de 1926, la réponse culpabilisait le père rongé par l'inquiétude : « Combien d'ouvriers ce soir poseront cette question ? » (p. 114) demandait l'homme de main. Le maître de Metropolis réagissait en posant ses mains sur ses oreilles, selon l'attitude caractéristique des personnages qui refusent la réalité, dans de nombreux films expressionnistes.

La version française demeure fidèle à l'originale de 1926, tandis que la version sonorisée américaine a changé la réponse en « Dans les bas-fonds, avec les ouvriers. » Au lieu de rétorquer par une autre question, susceptible de provoquer les remords chez Fredersen, c'est comme s'il fallait justifier son désarroi par une phrase doublement alarmante : le fils se trouve en danger dans un lieu périlleux, entouré d'ouvriers menaçants.

10. *Le dénouement*

Par ces neuf situations dont nous avons indiqué les transformations, le récit de la nouvelle version prépare le spectateur à une autre perception de la rencontre finale entre Fredersen et le représentant des ouvriers. Dans ce contexte altéré, la même scène finale prend un autre sens, sans même qu'aucun plan ou inter-titre ne soient changés.

Dans la nouvelle version, la situation des ouvriers par rapport à Fredersen est inversée. De victimes ils deviennent responsables de l'inondation de leur cité. Cette nouvelle situation permet de disculper Fredersen en lui fournissant un alibi qu'il n'avait pas dans la première version. Dès lors, les dernières images du film changent notre perception : les ouvriers indignés ne marchent plus vers la cathédrale pour revendiquer mais recrus d'un sentiment d'infériorité et de honte, pour se soumettre à leur maître absolu dans un mouvement volontaire d'abdication. Matés par cette catastrophe punitive qu'ils ont eux-mêmes provoquée, laissés sans espoir de progrès, toute protestation ou divergence reste sans valeur. Les ouvriers forment donc une unité soumise dont le regard se tourne vers un seul homme, lequel n'a plus rien à se reprocher. Quant à Fredersen, il n'a plus à se repentir d'avoir été trop loin, par abus de pouvoir. Il fait preuve d'indulgence face à l'ingratitude des ouvriers qui ont voulu s'opposer au pouvoir. La poignée de main que donne Fredersen ne représente plus les lamentables palinodies de la finale originale ; il pardonne à des ouvriers désormais domestiqués.



La nouvelle version de *Metropolis* nous présente des mutins culpabilisés qui réintègrent le rang ; ils choisissent, par la force des choses, le retour à la mentalité prêchant un régime autoritaire sans faiblesse. Maintenant, une situation d'oppression vaut mieux que le chaos. La divergence des ouvriers ne peut plus servir d'échappatoire : elle les condamne.

Le souvenir de la ville dévastée et des enfants menacés obsèdera la mémoire collective, tel un mécanisme incessant et accablant. Plus inhibiteur qu'une surveillance policière, il rendra indispensable l'emprise absolue du maître de *Metropolis*, pour protéger les ouvriers contre leur « tendance à l'anarchie ». Par ces changements, la vision altérée de *Metropolis* démontre la nécessité d'un régime totalitaire, puisqu'elle en fait l'apologie. On a récupéré le film *Metropolis*, et les « créateurs » pourront toujours se justifier en dirigeant les attaques éventuelles du public vers des auteurs morts depuis des années, en les rendant responsables d'avoir créé une œuvre fasciste.

Cette analyse voulait démontrer qu'en remaniant *Metropolis* au point d'en abuser, on a exploité les possibilités subversives attribuées au film pour dénaturer celui-ci au profit d'une idéologie encore plus anti-communiste, plus soumise au pouvoir établi en niant la légitimité d'un équilibre social. La version actuelle de *Metropolis* trahit l'œuvre de Fritz Lang et de Thea von Harbou en y greffant clandestinement un message de propagande encore plus tangible que celui qu'avaient perçu les analystes (d'après-guerre) dans la version de 1926. Le spectateur d'aujourd'hui se doit de dénoncer la supercherie en proclamant comme Freder devant la fausse Maria: « Tu n'es plus Metropolis ».

Université Laval

septembre 1984

ANNEXE 1

Résumé du film *Metropolis*, de Fritz Lang.

Dans ce film de science-fiction tourné en 1925 et 1926, l'action se déroule en 2126. Au sein d'une gigantesque ville du futur, des milliers d'ouvriers sont réduits à des conditions d'esclavage, tandis que les élus de Metropolis vivent dans l'abondance, le luxe et la volupté. Freder, le fils du maître de Metropolis, rencontre Maria, et tente de la suivre jusqu'à la ville des ouvriers. Freder y constate pour la première fois la condition inhumaine des ouvriers. Devant une énorme génératrice, il est témoin d'une explosion catastrophique qui fait de nombreuses victimes. Bouleversé, impuissant, il assiste à la scène en comparant la machine à un monstre : Moloch. Il va rencontrer son père, Joh Fredersen, le maître de Metropolis, pendant son travail. Une violente discussion survient. Freder quitte son père pour aider les ouvriers, et il collabore avec Joseph, un secrétaire congédié par Fredersen.

Fredersen se rend au laboratoire de Rotwang, l'inventeur, qui lui annonce la création d'une machine humaine, un robot capable de supplanter les humains. Fredersen propose à Rotwang de remplacer d'abord Maria par un robot, parce qu'il craint l'influence qu'elle exerce sur les ouvriers. Au cours

d'une expérience étonnante, Rotwang réussit à donner l'image de Maria à son robot. Il détient la « vraie Maria » captive, tandis que la « fausse Maria » reçoit sa mission de Fredersen : inciter les ouvriers à la révolte. Ainsi, il pourra réprimer impitoyablement les mutins afin de les remplacer par des robots.

Le robot se rend parmi les ouvriers et prononce un discours provocateur qui soulève la foule contre les machines et leurs maîtres. Ils détruisent une partie de la ville, rapidement envahie par l'eau. Finalement, Fredersen impose à son contremaître Grot d'ouvrir les portes de la ville des ouvriers. Cette manœuvre causerait un désastre parce que l'eau envahirait la cité des ouvriers. Grot refuse d'agir. Il désobéit à son maître en qui il ne croit plus. Entretemps, la « vraie Maria », libérée, et Freder portent secours aux victimes de l'inondation. Les ouvriers capturent « la fausse Maria » et l'envoient au bûcher.

La dernière séquence nous montre la foule des ouvriers s'avançant vers Maria (la vraie), Freder et Fredersen. Grot les rejoint et se réconcilie alors avec Fredersen, grâce à l'aide de Freder, le « médiateur » entre les ouvriers et le pouvoir.

ANNEXE 2

Tableau comparatif des plans et sous-titres de la version originale manquants ou modifiés dans la nouvelle version de Metropolis.

Version originale	Nouvelle version
1. <i>Bureau de Fredersen.</i> Freder rencontre son père.	
Fredersen se justifie : « De tels accidents sont inévitables. »	Plan et texte manquants.
Fredersen demande à Joseph : « Pourquoi admet-on mon fils dans la chambre des machines ? »	Plan et texte manquants.

Version originale**Nouvelle version**

Fredersen expulse Joseph pour la première fois. (Sans le congédier)

Plan manquant.

Fredersen demande à Freder :
« Pourquoi es-tu descendu là ? »

Plan et texte manquants.

Freder répond :
« Je voulais voir comment sont mes frères. »

Plan et texte manquants.

Freder demande à son père :
« Que feras-tu s'ils se tournent contre toi un jour ? »

Plan manquant.

Fredersen sourit railleusement.

Plan manquant.

Joseph entre et annonce la venue du contremaître Grot, qui remet sa découverte à Fredersen :

« Voici d'autres plans, monsieur. »

« Voici d'autres plans étranges, maître. »

« Ils ont été trouvés sur deux des hommes tués aujourd'hui. »

« Ils ont été trouvés après l'explosion. »

Fredersen renvoie Joseph.

Freder en colère hurle à Fredersen : « Père, ne réalises-tu pas ce que signifie d'être congédié par toi ? »

Plan et texte manquants.

Dans l'escalier, Freder reconforte Joseph.

Il lui demande :

« Joseph, j'ai besoin de votre aide. »

« Joseph, m'aidez-vous ? »

« Aujourd'hui, je dois descendre loin, dans les Bas-fonds, parmi mes frères. »

Plan et texte manquants.

2. *Laboratoire de Rotwang*. Rotwang déclare à Fredersen :

« Enfin mon œuvre est terminée ! »

« Je l'ai recréé. Enfin l'œuvre de ma vie est complétée. »

« J'ai créé une machine à l'image de l'humain, qui ne se fatigue et ne se trompe jamais. »

Texte manquant.

Version originale

« Maintenant, nous n'avons plus besoin d'ouvriers vivants. »

« Cela ne vaut-il pas la perte d'une main que d'avoir créé les ouvriers du futur, la machine humaine ? »

Fredersen reste silencieux.

Rotwang poursuit :

« Donne-moi encore 24 heures et je te donnerai une machine que personne ne pourra distinguer d'un être humain. »

Nouvelle version

Texte manquant.

« Le robot est presque parfait, il ne manque que l'âme. »

Dans la nouvelle version, on lui ajoute cette réponse :

« Tu te trompes. Il vaut mieux qu'il n'en ait pas. »

Texte manquant.

3. *Projet de Fredersen.* Dans les catacombes, Fredersen ordonne :
« Rotwang, rends ton robot à l'image de cette fille. »

Fredersen explique son projet :

« Enferme la fille chez toi, j'enverrai le robot parmi les ouvriers, afin de semer la discorde entre eux et détruire leur confiance en Maria. »

« Enferme la fille chez toi, pendant que le robot dicte mes ordres aux ouvriers. »

4. *Mission du robot.* Fredersen rencontre pour la première fois le robot à l'image de Maria.

« La copie est parfaite. Maintenant, descends parmi les ouvriers pour réfuter les enseignements de Maria ; incite-les à commettre des actes criminels. »

« Tu me serviras à renforcer mon pouvoir sur les ouvriers. »

5. *Rotwang explique la situation à Maria.*

« Joh Fredersen recherche un prétexte pour user de violence contre les ouvriers. »

« J'ai perdu le contrôle du robot, et les conséquences inévitables m'effraient. »

« Maria, tu plaidais pour la paix, mais le robot à ton image a été commandé pour inciter les ouvriers à la violence. »

« Mais tu dois rester avec moi, Maria. »

Version originale**Nouvelle version**6. *Le discours du robot.*

« les ouvriers acceptent le robot
comme étant Maria. »

Inter-titre manquant.

Le robot à l'image de Maria :
« J'ai prêché la patience, mais
votre médiateur n'est pas venu
et ne viendra jamais ! »

Texte manquant.

Pendant ce temps, Joseph retrouve Freder chez lui :

« Maria incite les ouvriers à se
révolter. Elle leur a dit de tout
détruire. »

« On a vu Maria à Yoshiwara,
cet antre du péché. »

Dans les deux cas, Freder
répond : « Je ne peux pas y
croire. »

Maria poursuit son discours :
« Vous avez attendu patiemment
trop longtemps. Le temps est
venu d'agir !

Texte manquant.

Pourquoi devez-vous vous faire
mourir au bénéfice des
seigneurs de Metropolis ?
Qui fait fonctionner les
machines ? Laissez les
machines s'arrêter ! Détruisez
les machines ! »

7. *Freder dénonce la machination.* Devant l'assemblée, il déclare :
« Tu n'es pas Maria ! Maria parlait de paix, pas de violence. »

Un ouvrier reconnaît Freder et
l'identifie :

Même plan, mais sans texte.

« Le fils de Fredersen ! »

« Tuons-le ! »

« Tuons-le ! »

(Parce qu'il est le fils du tyran.)

(Parce qu'il s'oppose à la
révolte, à la majorité.)

8. *Responsabilité de l'inondation.* Grot prévient Fredersen :

« Les ouvriers détruisent les
machines. Que dois-je faire ? »

Texte manquant.

« S'ils détruisent la centrale énergétique, la cité des ouvriers sera
inondée. »

Version originale**Nouvelle version**

Fredersen hurle :

« Ouvre les portes ! »

« Arrête-les ! »

9. *Réponse de Slim.* Dans son bureau, Fredersen demande à Slim :

« Où est mon fils ? »

Slim répondait :

« Combien d'ouvriers ce soir
poseront cette question ? »

« Dans les Bas-fonds, avec les
ouvriers. » (Dans le cas de la
version anglaise. Dans ce cas,
la version française demeure
fidèle à celle de 1926.)

Fredersen est désespéré.

Notes

- ¹ Fritz Lang, cinéaste allemand, né à Vienne. Il passe sa jeunesse en France et en Allemagne, où il s'intéresse au dessin, à l'architecture et par la suite au cinéma. Il épouse la romancière Thea von Harbou qui devient sa scénariste attitrée. Fritz Lang est considéré par plusieurs comme le plus grand cinéaste allemand de l'époque. Il ne se définit pas comme un expressionniste. En 1933, son épouse adhère au parti nazi. Lang s'enfuit de l'Allemagne pour gagner la France. Il émigre aux États-Unis l'année suivante. La veille de son départ pour la France, le Dr Goebbels lui a dit qu'il avait vu *Metropolis* en compagnie de Hitler, et que celui-ci avait souhaité que Fritz Lang fasse des films nazis. De 1936 à 1956, il tourne plusieurs films aux États-Unis, avant de retourner en Allemagne en 1957.
- ² Il existe une traduction française du roman : Harbou, Thea von, *Metropolis*, N.R.F., 1928.
- ³ Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, New York, 1947.
- ⁴ Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, L'âge d'homme, Lausanne, 1973, p. VII.
- ⁵ *Op. cit.*, p. 5-6.
- ⁶ Thea von Harbou et Fritz Lang, *Metropolis*, Simon & Schuster, New York, 1973. À partir de maintenant, les chiffres entre parenthèses, dans notre texte, renverront aux pages de cette édition.