Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout



Métropolis revisitée

Philippe Lemieux

Volume 19, numéro 4, automne 2001

Science-fiction

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33719ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé) 1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lemieux, P. (2001). Métropolis revisitée. Ciné-Bulles, 19(4), 42-45.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2001

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/



CINESULLES — Automne 2001 — Vol. 19 n° 4

Métropolis revisitée

PAR PHILIPPE LEMIEUX

En 2001, le clonage humain est un sujet d'actualité, un touriste américain visite l'espace à bord d'une fusée russe, les technologies de l'information et des communications ont envahi notre quotidien et l'homme est assujetti aux machines qu'il crée. Voilà le monde dans leguel nous vivons actuellement et qui a fait l'objet de spéculations tant en littérature qu'au cinéma. Jules Verne, H. G. Wells, William Gibson, George Méliès, Stanley Kubrick et Ridley Scott ne sont que quelques auteurs de ces visions futuristes que l'on regroupe sous l'étiquette «science-fiction», un genre, au cinéma, trop souvent critiqué pour son manque de justesse dans l'extrapolation. Mais il y a des films qui demeurent encore aujourd'hui, sous certains aspects, des anticipations importantes et souvent très justes: The Day the Earth Stood Still (1951) de Robert Wise, 2001: A Space Odyssev (1968) de Stanley Kubrick et Blade Runner (1982) de Ridley Scott, L'ensemble du cinéma de science-fiction et les thèmes qui lui sont si chers — la déshumanisation de la technologie, la création de la vie artificielle et la peur de l'inconnu — n'ont toutefois jamais été mieux développés que dans l'œuvre du réalisateur allemand Fritz Lang, Métropolis. Étrangement, ce film si important a été largement oublié par la communauté cinéphile, mais un retour rapide sur cette dernière grande production de l'ère muette permettra de bien comprendre toute son influence. Il est grand temps de revisiter Métropolis!

La genèse du projet de **Métropolis** se situe lors d'un voyage d'affaires que Lang entreprit avec le producteur Erich Pommer aux États-Unis en 1924. À bord du S.S. Deutschland, Lang raconta à plus d'une reprise¹ que la vue que lui offrait le port de New York la nuit fut l'inspiration première pour **Métropolis**, même si ce voyage influença son film d'une toute autre manière. Ayant visité les



Métropolis de Fritz Lang

studios à Hollywood, Pommer, au nom du studio dominant de l'Allemagne (Ufa), entama une série de négociations destinées à permettre une distribution de films allemands en territoire américain. Pour ce faire, les films allemands durent rivaliser avec ceux des Américains en matière de qualité technique, et Métropolis devint le film porteur de tous les espoirs du studio. Lang avait donc carte blanche pour la production de ce film grandiose qui coûta plus de cinq millions de marks, une somme astronomique en 1927. Le film ne fut pas un succès immédiat en Allemagne et de surcroît se démoda rapidement aux États-Unis, où le son synchrone au cinéma connut son heure de gloire cette même année. Pommer fut congédié à la suite de cette affaire et le studio ne remonta jamais complètement la pente: «Métropolis, le "plus grand film de l'histoire" qui allait battre les Américains à leur propre jeu, fut un désastre pour Ufa2.»

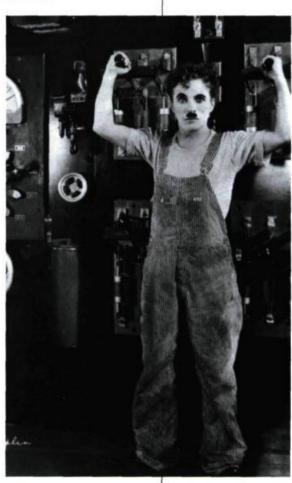
2. KREIMEIER, Klaus, The UFA Story, New York, Hill and Wang, 1996, p. 157.

^{1.} MCGILLIGAN, Patrick, Fritz Lang The Nature of the Beast, New York, St. Martin's Press, 1997.

Adapté du roman de Thea von Harbou, le film raconte l'histoire de Freder³, le fils du maître de Métropolis, Joh Fredersen, qui connaît une existence idyllique aux «jardins éternels» jusqu'au jour où il aperçoit Maria, une jeune femme venue de la cité ouvrière. Cherchant à la retrouver, Freder découvre que son père lui cache une dure vérité: les quelques élus de Métropolis vivent dans la richesse absolue, tandis que la masse ouvrière est esclave des machines qui donnent la vie à la grande métropole. Maria promet aux ouvriers qu'un médiateur viendra bientôt les délivrer; Joh Fredersen sait qu'une révolte se prépare et demande à Rotwang l'inventeur de créer un double de la jeune Maria, qu'il pourra manipuler à sa guise. Toutefois, il perd la maîtrise du robot et les machines sont détruites par les ouvriers. Cette catastrophe provoque un déluge qui inonde la cité ouvrière où vivent les enfants des ouvriers, mais Freder et Maria les sauvent avant de regagner la surface et de témoigner de la destruction du robot. Métropolis est en ruine, mais Freder devient le médiateur entre son père et la masse ouvrière qui, ensemble, rebâtiront la grande cité.

Ce résumé cite les actions principales posées dans le film de Lang. La richesse de l'œuvre se trouve cependant dans son esthétisme plus que dans les thèmes du récit. Historiquement, Métropolis appartient à l'époque expressionniste du cinéma allemand. Parmi les films célèbres de cette époque, on compte le Cabinet du docteur Caligari (1919) de Robert Wiene et Nosferatu (1922) de F. W. Murnau. Porteurs des angoisses collectives d'une Allemagne défaite durant la Première Guerre mondiale, ces films se démarquent par l'utilisation de décors artificiels et de cadrages obliques, de personnages monstrueux et d'éclairages dramatiques, en plus des scénarios où le destin, la folie et la mort ont une place prédominante⁴. Métropolis a été produit à une époque où l'esthétique expressionniste commençait déjà à laisser la place à une présentation plus réaliste au cinéma. Par ailleurs, son influence sur Lang est clairement visible dans la symétrie géographique avec laquelle il compose ses foules, l'utilisation de nombreux schèmes d'éclairages dynamiques (la poursuite de Maria par Rotwang dans les catacombes, par exemple) et les décors gigantesques qui écrasent les ouvriers de la grande cité.

L'ouverture de **Métropolis** figure parmi les scènes les plus célèbres de la science-fiction. Après quelques images figuratives de la technologie de l'industrialisation, Lang présente la relève des ouvriers qui se meuvent machinalement vers les ascenseurs gigantesques, tandis qu'à l'opposé de cette image cauchemardesque Freder gambade dans les «jardins éternels», entourés de jeunes et belles filles. Telle qu'elle est mise en scène par Lang, la technologie est une force négative, un objet qui réduit l'humanité à l'esclavage. Cette position est diamétralement opposée à celle qu'adoptèrent les artistes futuristes italiens et russes à la même époque; on a qu'à penser au film **l'Homme à la caméra** (1929) de Dziga Vertov — qui fait l'éloge de la technologie et de la vie moderne à l'aide de nombreux plans de machines, d'usines, de trains et d'automobiles — pour en être convaincu.



Modern Times de Charlie Chaplin (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

La relation entre l'humanité et sa technologie est rapidement devenue le thème central du cinéma de science-fiction. Bien qu'il s'agisse d'un film burlesque, **Modern Times** (1936) de Charlie Chaplin s'inspire directement de la séquence où Freder découvre les machines lorsque Charlot travaille dans une usine au début du film. Tout comme les ouvriers de **Métropolis**, la fonction de son travail n'est pas clairement définie et il ne fait que visser sans cesse les boulons qui défilent à la chaîne devant lui. Le geste devient si répétitif qu'il ne peut s'arrêter, même pendant les pauses: il devient en quelque sorte une machine. Ce n'est que quelques instants plus tard que le malheureux Charlot se retrouvera littéralement aspiré par la machine, comme c'est le cas lorsque

Les noms des personnages peuvent varier d'un pays à l'autre, ceux-ci proviennent de la version originale (allemande).

[.] EISNER, Lotte, l'Écran démoniaque: les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme, Paris, Ramsay, 1985.



Futura

Freder imagine avec horreur une machine géante qui dévore les ouvriers⁵. La déshumanisation qu'entraîne la technologie est reprise par George Lucas dans **THX 1138** (1971), qui présente une société souterraine où les ouvriers, tous vêtus de manière identique, sont désignés par un chiffre, ce qui est aussi le cas dans **Métropolis**⁶. L'univers aseptisé créé par Lucas, où même les confessionnaux sont automatisés, réduit l'humanité à un esclave de la technologie. Venant de Lucas, le parrain du cinéma numérique, cette critique est quelque peu paradoxale, mais l'influence de **Métropolis** est indéniable et même C-3PO, le robot humanoïde de **Star Wars** (1977), doit son origine au film de Lang⁷. Finalement, la dernière œuvre importante de science-fiction du siècle dernier, **The Matrix** des frères Wachowski (1999), interprète à nouveau ce thème pour un public moderne, celui qui connaît la cybernétique, la virtualité et la génétique. Néo, le Freder moderne, se fait expliquer le monde véritable par Morphée: les êtres humains sont des esclaves qui s'ignorent, sources de vie pour les machines qu'ils ont créées mais totalement inconscients de leur existence réelle. La société d'aujourd'hui est polluée d'outils électroniques, informatiques et cellulaires, sans lesquels les villes où nous vivons cesseraient tout simplement de fonctionner. Nous vivons déjà dans Métropolis sans le savoir!

Le deuxième thème central au film de Lang est la robotique et l'intelligence artificielle, représentées par le robot à l'allure féminine qui se nomme Futura⁸ dans le roman de Thea von Harbou et que le musicien américain Giorgio Moroder transforma en vedette lors du lancement de sa version restaurée de **Métropolis**⁹ en 1982. La scène de la création de la fausse Maria est de toute évidence une adaptation du mythe du monstre de Frankenstein, une idée qui se situe encore aujourd'hui au cœur de la science-fiction¹⁰. Il est important de reconnaître l'incidence de la mise en scène de ce moment dans **Métropolis** sur le cinéma de science-fiction et d'épouvante dans la mesure où ni le roman de Mary Shelley ni celui de von Harbou ne décrivaient la scène que Lang mit en images en 1927, plusieurs années avant le célèbre **Frankenstein** (1931) de James Whale. **Métropolis** illustre à deux reprises les graves conséquences subies par l'homme lorsque celui-ci joue le rôle de Dieu: l'histoire de la tour de Babel est racontée dans une mise en abîme narrative du film, à mettre en parallèle avec la destruction éventuelle de Métropolis elle-même, conséquence directe de l'influence de Futura, le robot créé par Rotwang.

En fait, Futura est l'ancêtre cinématographique de toute une gamme de personnages artificiels: HAL 9000 du film 2001: A Space Odyssey se convainc de sa propre supériorité et tente de tuer les astronautes de son vaisseau afin d'assurer sa survie, les personnages cybernétiques des films Terminator (James Cameron, 1984, 1991) cherchent à éliminer les humains responsables de la révolte future de l'humanité sur les machines, et Ash, le robot intégré à l'équipage du vaisseau Nostromo dans le film Alien (1979), tente lui aussi de tuer les membres de son équipage afin de conserver un spécimen de la créature extraterrestre. Pourtant, Futura se différencie de ces derniers: en tant que femme artificielle, elle se rapproche encore plus de la fiancée du monstre de Frankenstein et devient donc porteuse des désirs refoulés de l'homme non seulement de créer la vie, mais de dominer le sexe opposé. Objet de fantasme masculin auquel s'ajoute une touche de nécrophilie et, paradoxalement, de misogynie, Futura est créée dans le film Métropolis par Rotwang, le mage de la cité, dans le but de faire revivre sa bien-aimée défunte. En ce sens, elle est aussi l'ancêtre de l'ensemble des créatures de rêve artificielles du cinéma de science-fiction, y compris la panoplie de femmes cybernétiques qui hantent les pages de mangas japonais, Motoko Kusanagi de Ghost In the Shell (1995) par exemple, Leloo du film de Luc Besson The Fifth Element (1997) et Lara Croft, l'héroïne virtuelle de la série de jeux Tomb Raider, pour ne nommer que celles-là.

Parmi tous ces films, **Blade Runner** demeure l'œuvre clef dans l'évolution de ce thème au cinéma, un film où même l'humanité du héros, Deckard (Harrison Ford), est une question d'interprétation.

Une idée reprise avec brio dans le film Pink Floyd: the Wall (1982) d'Alan Parker lorsque les écoliers passent dans une immense machine à broyer la viande.

^{6.} Un ouvrier que Freder aide dans le film se nomme Georgi mais est identifié par le chiffre 11811.

 [&]quot;George Lucas said C-3PO could be like the robot from Fritz Lang's Metropolis, except a boy." Ralph McQuarrie, cité dans Star Wars: the Art Of Ralph McQuarrie, Vancouver, Raincoast Books, 1996.

^{8.} En fait, le robot porte plusieurs noms: Futura, Parody, fausse Maria.

Moroder modifia considérablement le film original tant sur le plan visuel que sur le plan sonore. Voir: http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/ 530-lem-p.l/

Aurich, Rolf (Ed.), Wolfgang Jacobsen (Ed.) and Gabriele Jatho (Ed.), Artificial Humans: Manic Machines Controlled Bodies, Jovis Filmmuseum Berlin, 2000.

Dans le film de Scott¹¹, les réplicants (nom donné par Scott aux androïdes de son film) deviennent le symbole ultime du danger de la technologie errante. Tout comme Fredersen dans **Métropolis**, Tyrell est la figure dominante de l'univers présenté dans **Blade Runner**, à la fois symbole du père castrateur et du démiurge qui vit en hauteur, isolé de la masse sur laquelle il exerce un pouvoir absolu. En fait, **Blade Runner** reprend des thèmes principaux de **Métropolis**, auxquels Ridley Scott ajouta une esthétique mariant le polar américain au futurisme, créant un univers techno-noir qui devint l'influence principale de son film sur le cinéma de science-fiction des 20 dernières années, **Dark City** (1998) d'Alex Proyas en étant l'exemple le plus récent.



Métropolis de Fritz Lang

Le personnage du robot Futura dans **Métropolis** est la figure centrale qui représente simultanément les trois grands thèmes du film de science-fiction. À la déshumanisation de la technologie et l'intelligence artificielle vient s'ajouter la technophobie (ou est-ce la technofolie?) humaine, autrement dit, la peur de l'inconnu, un thème qui se voit modifié constamment selon l'époque. La peur de l'Étranger est abondamment illustrée dans les films américains des années 1950: **Invaders From Mars** (1953) de William Cameron Menzies et **War Of the Worlds** (1953) de Byron Haskin. Il s'agit ici de l'hystérie anticommuniste américaine qui connut son apogée avec l'enquête du sénateur McCarthy, à la même époque. La peur de l'Étranger laissa place au nucléaire dans la série japonaise **Godzilla** dès 1954, conséquence immédiate de la destruction d'Hiroshima et Nagasaki en 1945. Stanley Kubrick satirisa avec brio le sujet dans son film **Doctor Strangelove**¹² (1964). Aujourd'hui, le clonage et la domination informatique donnent lieu à de nombreuses œuvres intéressantes allant de **Jurassic Park** (1993) de Steven Spielberg jusqu'à **Gattaca** (1997) d'Andrew Nicoll. D'une certaine façon, tout le cinéma de science-fiction touche à ce thème, mais **Métropolis** demeure le premier film à explorer de manière convaincante les phobies liées à la science et à la découverte de l'inconnu.

Métropolis est donc la pierre angulaire du cinéma de science-fiction dans l'élaboration des thèmes récurrents du genre. Toutefois, le film témoigne aussi d'une vision extraordinaire en ce qui a trait au futur. La scène de la destruction des machines par les ouvriers menés par Futura, et de l'inondation qui s'ensuit, semble contenir un présage extraordinaire des horreurs à venir avec le régime nazi¹³. Leni Riefenstahl, la réalisatrice du film de propagande **le Triomphe de la volonté** (1934), présente dans son œuvre une panoplie d'images de soldats nazis qui ne sont pas sans rappeler celles des ouvriers de **Métropolis**. Il ne s'agit pas là de la seule extrapolation intéressante du film de Lang. Joh Fredersen communique avec son chef ouvrier *via* un téléphone à écran à une époque se situant bien avant l'existence de téléviseurs. Chaplin a d'ailleurs repris cette idée dans **Modern Times** lorsque le chef de l'usine, à la manière du *Big Brother* de George Orwell, voit tout ce qui se passe dans son industrie. Quoique le ciel urbain ne soit pas truffé de véhicules volants, le déplacement aérien est chose courante et bien des industries internationales ressemblent aux salles des machines présentées dans **Métropolis**.

Bref, ce qui était une vision cauchemardesque en 1927 est une réalité pour plusieurs en 2001 et, malgré son âge, le film présente une problématique encore plus actuelle aujourd'hui. L'écart toujours grandissant entre les classes sociales du monde entier constitue la seule preuve nécessaire pour accorder une fois pour toutes le crédit que Fritz Lang, Thea von Harbou et leur film méritent. C'est peut-être pourquoi le réalisateur lui-même, dans un célèbre entretien publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1959, renia la conclusion optimiste du film dans laquelle une médiation sociale s'entame: «Je n'aime pas **Métropolis**. C'est faux, la conclusion est fausse, je ne l'acceptais déjà pas quand je réalisais le film.» Quoi qu'il en dise, **Métropolis** — œuvre majeure du cinéma de science-fiction — contient, dès 1927, l'ensemble des thèmes clefs du genre. Très peu de films auront une si grande influence sur l'histoire du cinéma. ■

http://www3.sympatico.ca/philippe.lemieux2/blader.htm

^{12.} Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (titre complet).

^{13.} KRACAUER, Siegfried, De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand, Lausanne, Flammarion, 1973.