

MK2 et TRANSIT FILM présentent

METROPOLIS

Allemagne • 205 • 35 mm • format 1.37 • Dolby SR

*En version restaurée,
pour la première fois avec l'orchestration de la partition originale de 1927*

Inscrit au registre Mémoire du Monde de l'Unesco

DISTRIBUTION

MK2

55, rue Traversière 75012 Paris

Tél. : 01 44 67 30 80 / Fax : 01 43 44 20 18

Site officiel : www.mk2.com

PRESSE

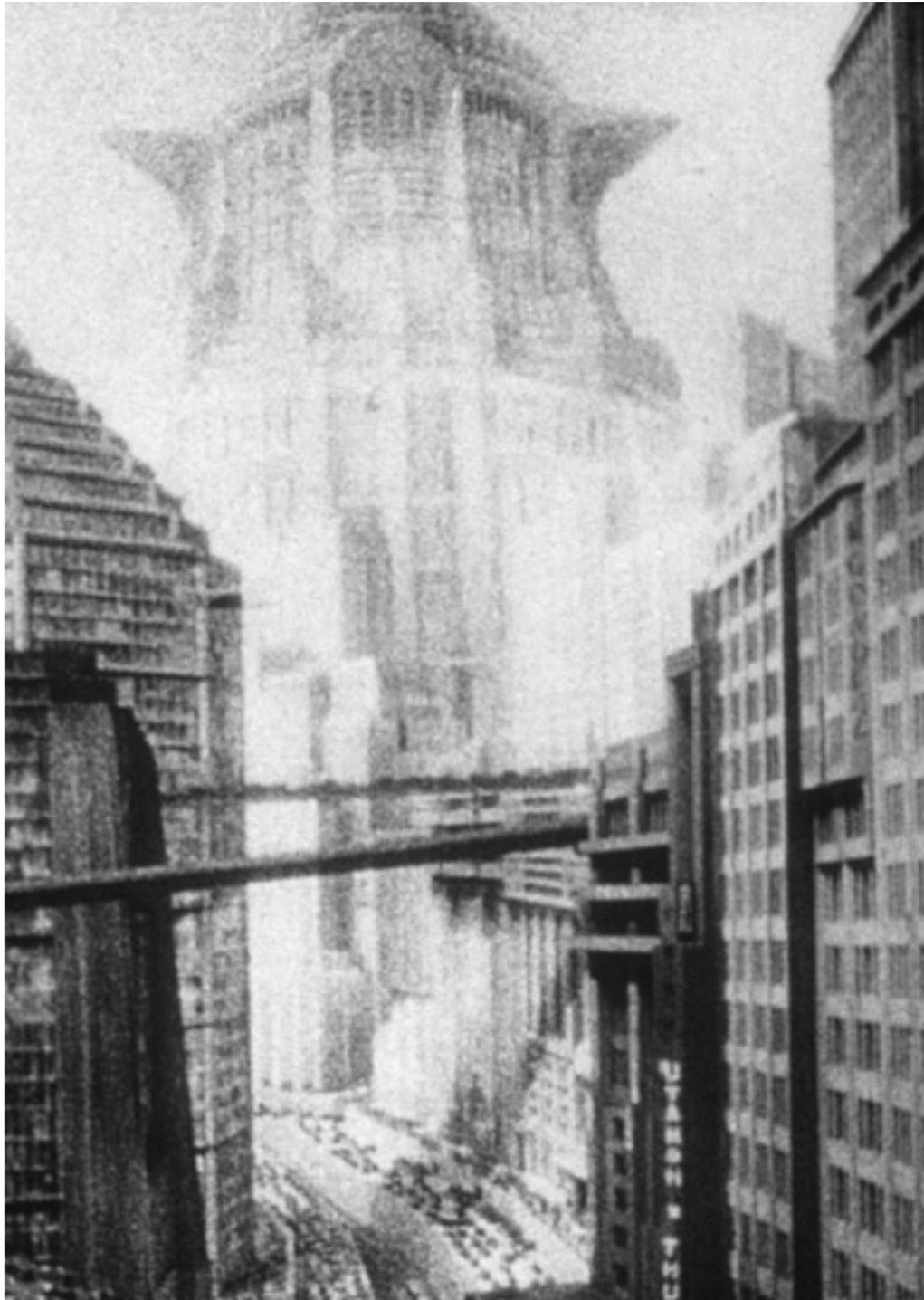
Monica Donati et Jean-Baptiste Péan

Tél. : 01 43 07 55 22 / Fax : 01 43 07 17 97

monica.donati@mk2.com

jb.pean@mk2.com

SORTIE EN SALLES ET EN DOUBLE  LE 14 AVRIL 2004



Prologue

Dans l'histoire du cinéma, aucune œuvre n'aura subi autant de transformations que METROPOLIS de Fritz Lang. Avec ce projet colossal, au budget atteignant les 30 millions d'euros, les producteurs (la Ufa de Berlin) espéraient réaliser de gros bénéfices et un succès commercial international. Pourtant, la sortie en salle, en janvier 1927, est un véritable fiasco : la vision futuriste d'une ville de l'an 2000 que propose Fritz Lang n'intéresse que quelques 15.000 Berlinois.

Très vite le film est retiré des écrans pour être raccourci et remonté. Cela n'aidera en rien. Lors de sa ressortie, le nombre de spectateurs reste désespérément bas. Alors que des flops comparables finissent dans l'oubli, METROPOLIS est redécouvert après la seconde guerre mondiale et connaît une véritable renaissance.

Les images de ce film, spectaculaires à l'époque et encore aujourd'hui, plus que sa dimension socio-romantique, sont à l'origine de sa popularité actuelle. Son esthétisme moderne a inspiré de nombreux réalisateurs, compositeurs et designers : Ridley Scott dans *Blade Runner*, Giorgio Moroder, Madonna ou le japonais Rintaro et son manga à effets spéciaux. Ils ont tous interprété, cité ou fait référence à METROPOLIS.

Ce film constitue le modèle du film hollywoodien.

Même si un quart de l'œuvre est désormais perdu, grâce à la restauration d'Enno Patalas dans les années 80 et aux travaux plus récents de la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau en matière de restauration digitale suivant le montage original, les images de METROPOLIS sont à présent d'une qualité exceptionnelle.

METROPOLIS est le plus connu et le plus regardé des films allemands. De nouveau transformé et enrichi, il retrouve dans cette version sa musique originale, composée par Gottfried Huppertz lors du tournage, grâce à l'orchestre symphonique de Sarrebrück, dirigé par Berndt Heller.

Le chef-d'œuvre est aussi « anobli » par l'Unesco et devient le premier film classé parmi les documentaires de patrimoine mondial (Mémoire du Monde).



Synopsis

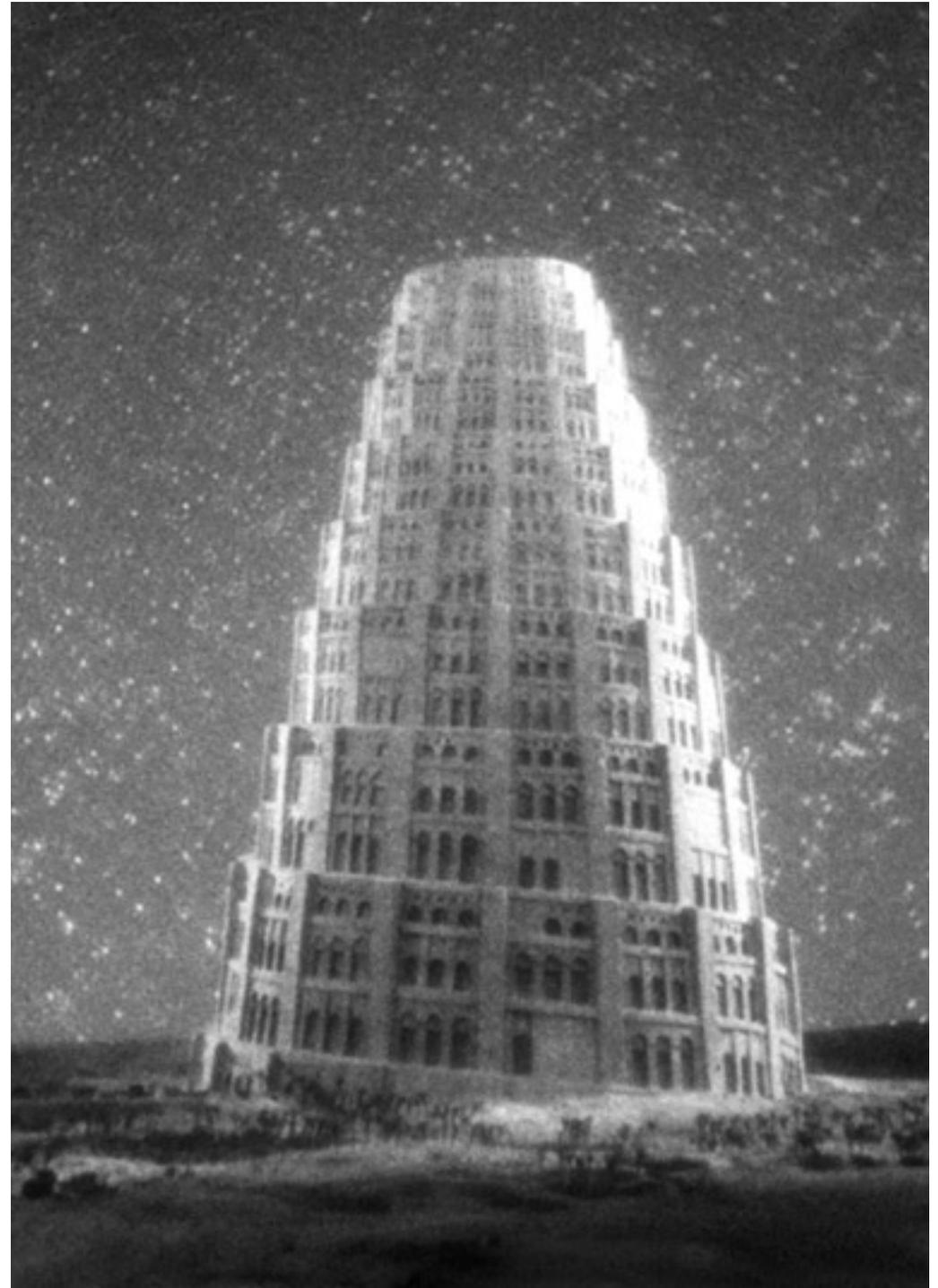
METROPOLIS, en 2026, est une fabuleuse mégapole futuriste organisée selon un système de castes. Des ouvriers travaillent dans la ville souterraine pour assurer le bonheur de ceux qui vivent à l'étage des hommes libres, dans les jardins suspendus de la ville. Entre les deux niveaux, des technocrates s'assurent du bon fonctionnement des machines. Mais un androïde mènera les ouvriers à la révolte...

METROPOLIS et son maître d'oeuvre

Parmi tous les architectes de cinéma, je suis le seul à avoir eu la chance de ne travailler que sur de très grands films : *Le Tombeau Hindou*, *La Maîtresse du Monde*, *Le Docteur Mabuse* et *Les Nibelungen*. Lorsque j'ai lu pour la première fois le manuscrit de Thea von Harbou, j'ai tout de suite compris que le travail qui m'attendait allait de très loin dépasser mes précédentes réalisations. Nous étions face à des problèmes qui ne s'étaient alors jamais posés. Pour *Le Tombeau hindou* nous disposions d'exemples, pour reconstituer le milieu du film *Les Nibelungen* une visite au musée suffisait, mais l'architecture de la ville futuriste METROPOLIS ne pouvait qu'être le fruit de l'imagination car il n'existait pas de « style moderne » d'où tirer son inspiration. A cette époque, on luttait plutôt pour imposer de nouvelles possibilités d'expression dans le domaine de l'architecture.

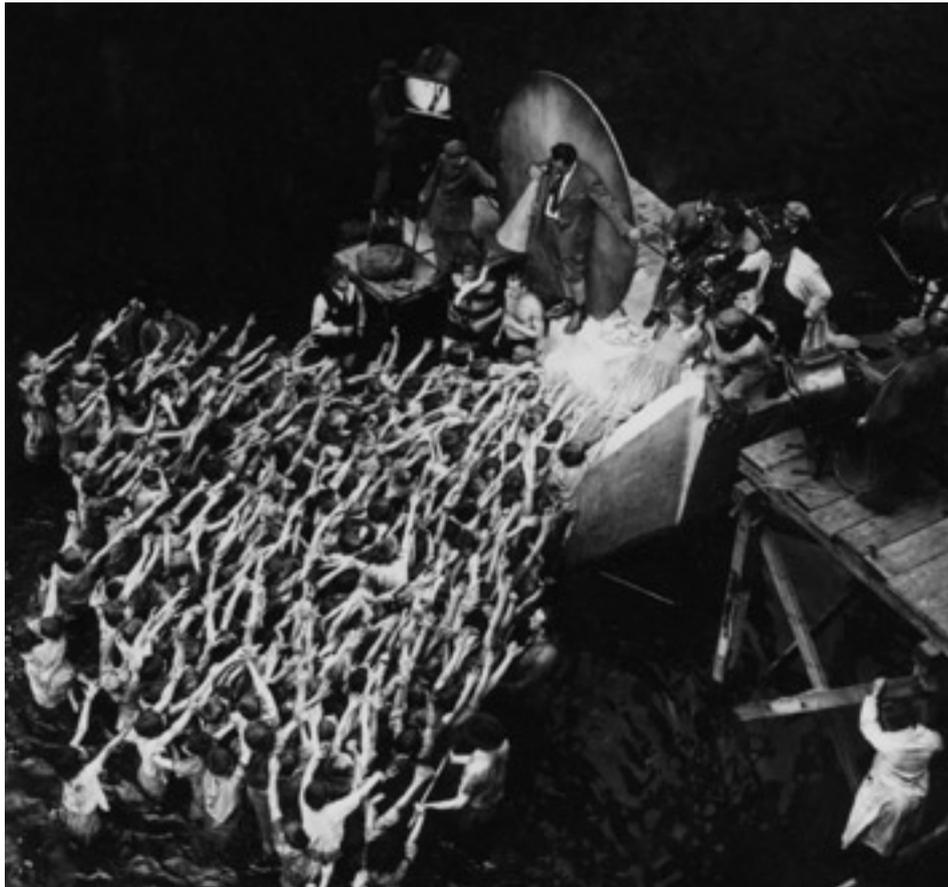
La préparation de METROPOLIS prit autant de temps que la réalisation complète des deux parties du film *Les Nibelungen*. Et certains détails techniques accrurent encore notre travail.

L'élément qui nous coûta le plus de temps et d'efforts fut la route principale de METROPOLIS, au bout de laquelle on aperçoit la nouvelle « Tour de Babel », s'élevant à 500 mètres de hauteur. Il n'était pas question de la construire réellement. J'ai fabriqué un modèle réduit et reconstitué l'énorme trafic de cette route à l'aide de trucages. Je n'irai pas jusqu'à énumérer précisément tous les procédés utilisés, mais on peut aisément imaginer la minutie et l'application que cette réalisation nous a



demandé pour insérer les avions, les autoroutes, les voitures et les gens dans l'image. Nous avons travaillé pendant presque six semaines pour que le résultat défile à peine deux fois six secondes à l'écran.

Il y a une scène pour laquelle aucun trucage ne pouvait être utilisé. La scène de l'inondation, dans laquelle le ciment et les blocs de béton de la route s'effondrent sous la pression de l'eau. Les réserves d'eau devaient être surélevées afin d'obtenir l'énorme pression nécessaire.



© Cahiers du Cinéma

Pour cela, nous avons construit quatre bassins de retenue de chacun 1600 mètres cubes d'eau et d'autres réservoirs moins importants pour le tournage d'autres plans. Pour plus de sécurité, j'ai mis en place une pompe motorisée au cas où la pression de l'eau ne fut pas suffisamment importante pour venir à bout des blocs de béton. Pendant la prise, lorsqu'une gigantesque vague atteignant les 8 mètres de haut se forma au-dessus de nous, nous avons tous pensé que le moteur était en marche, alors qu'en réalité il n'avait pas été actionné.

Voilà quelques détails du travail qu'a nécessité la réalisation de METROPOLIS.

Un travail innovateur techniquement et artistiquement, et qui aurait été irréalisable sans ces inventions. Le fait que nous ayons pu surmonter ces difficultés montre bien les nombreuses possibilités et capacités d'évolution que possède ce film.

Fritz Lang

Les effets spéciaux

Parmi les effets spéciaux, le chef opérateur Schüfftan développa un procédé particulièrement efficace, selon une technique de miroir. Les constructions monumentales que l'on trouve dans METROPOLIS auraient coûté beaucoup trop d'argent et de temps pour être réalisées grandeur nature. Le procédé Schüfftan, de par les énormes possibilités qu'il offre, a été la solution adéquate pour le tournage de nombreuses scènes et fut donc largement employé. A l'aide de petites parties de bâtiments ou de modèles réduits, on obtenait une partie des scènes montrant la gigantesque route ainsi que les scènes évocatrices de la cathédrale. Pour les prises de vue Schüfftan, il faut être très attentif à la disposition de la caméra et à l'éclairage des maquettes. Les plans montrant la machine « Moloch » ont été particulièrement difficiles à réaliser, mais parfaitement réussis grâce à l'utilisation de la technique du miroir.

L'élaboration, l'éclairage, la disposition des caméras et même le tournage des modèles réduits ont exigé une infinie précision. Pour la réalisation d'une séquence de 40 mètres, on a travaillé les décors huit jours durant car les images devaient être traitées une par une sur 40 mètres, soit 2100 images. Au montage final, la séquence ne dure que 10 secondes.

L'aspect le plus intéressant du travail du chef opérateur réside dans la mise au point des effets de lumière, en particulier dans la scène où le robot s'humanise dans le laboratoire du savant Rotwang. La transformation s'opère lorsque le robot prend la forme du visage de

Maria grâce à un courant électrique. Les courants électriques sont habituellement invisibles. Ici, le processus de transformation fantastique et mystérieux devait être parfaitement visible... La réalisation de cette prise a demandé des semaines de tests en laboratoire ainsi que de nombreux essais préalables. La chimie photographique a été d'une grande utilité pour ce plan et les moyens les plus audacieux furent employés.

L'utilisation de caches, de pailles, de savon noir, de vignettes et d'autres procédés plus compliqués joua un rôle important. Les techniciens s'exerçaient des jours durant à utiliser des appareils qui demandaient une extrême précision, pour tourner un plan de quelques secondes. Une image pouvait être exposée jusqu'à 30 fois. La réussite d'une prise dépendait à la fois de la précision des calculs, de la qualité du matériel, et surtout de la solidité des nerfs et de la patience des chefs opérateurs. Je suis persuadé qu'on n'avait encore jamais vu de telles images.

Günther Rittau

Les costumes

Dans METROPOLIS, film aux si grandes innovations, je fus moi aussi confrontée à une tâche de toute nouvelle nature. Il ne s'agissait pas de créer la mode de demain, qui sommeille déjà aujourd'hui en chacun de nous, ni celle d'après demain car elle prend certainement déjà forme dans l'esprit des grands couturiers, mais la mode de l'an 2000, une époque qui nous paraît si lointaine qu'elle ne peut exister que dans l'imaginaire.

Le caractère symbolique des personnages devait être souligné par leurs tenues vestimentaires. Même si



© Cahiers du Cinéma

certain costumes pouvaient être coûteux et très pompeux, ils ne devaient en aucun cas rappeler ceux des revues ou du théâtre... J'ai tenté de caractériser la lourdeur, l'abrutissement des ouvriers attelés à leurs machines en utilisant des tissus épais et sombres, des chaussures à grosses semelles et en créant des vêtements uniformes. A cela s'oppose la foule des enfants de riches, dont on reconnaît le bien-être et l'insouciance aux légers costumes de soie, aux coupes modernes. La différence vestimentaire devait être plus marquée pour l'actrice principale, Brigitte Helm, dont le double rôle représentait pour moi une difficulté supplémentaire. La tenue de la gentille Maria devait avoir des tons lumineux et reposants, afin de rappeler une ancienne icône de madone. Pour le rôle du robot au contraire, son costume devait avoir un effet aussi criard et glaçant que possible. Au corps de femme nu et pâle on fixa de petites pierres brillantes, pour renforcer cette impression de froideur extrême de la machine. Dans les scènes de Yoshiwara, la longue robe noire, épousant parfaitement le corps de Maria et portée comme une seconde peau, s'oppose à la séduction charnelle de la jeune fille qui s'exhibe.

Qui sait si les gens de l'an 2000 porteront ce genre de vêtements ? Peut-être un jour verront-ils METROPOLIS et seront-ils étonnés de constater à quel point l'imagination est proche de la réalité...

Aenne Willkomm

*Maria de la ville souterraine,
Maria de Yoshiwara et moi*

Ce sont avant tout les contrastes du personnage de Maria dans METROPOLIS qui m'ont le plus séduite car ces antagonismes sont également présents en moi : l'austère, la chaste Maria qui veut faire le bien autour d'elle et la sirène possédée. Quand on me dit que mon interprétation a été parfaite pour les deux personnages, c'est un éloge qui me flatte.

Les moments les plus sombres de ce travail s'effacent de mon esprit. Je ne garde en mémoire que les moments magnifiques. Je prenais parfois un plaisir immense, mais ça pouvait être aussi un véritable enfer ! Les trois semaines durant lesquelles on a tourné l'inondation de la cité souterraine m'ont demandé une résistance physique considérable et je dois avouer que je ne sais toujours pas comment j'y suis parvenue.

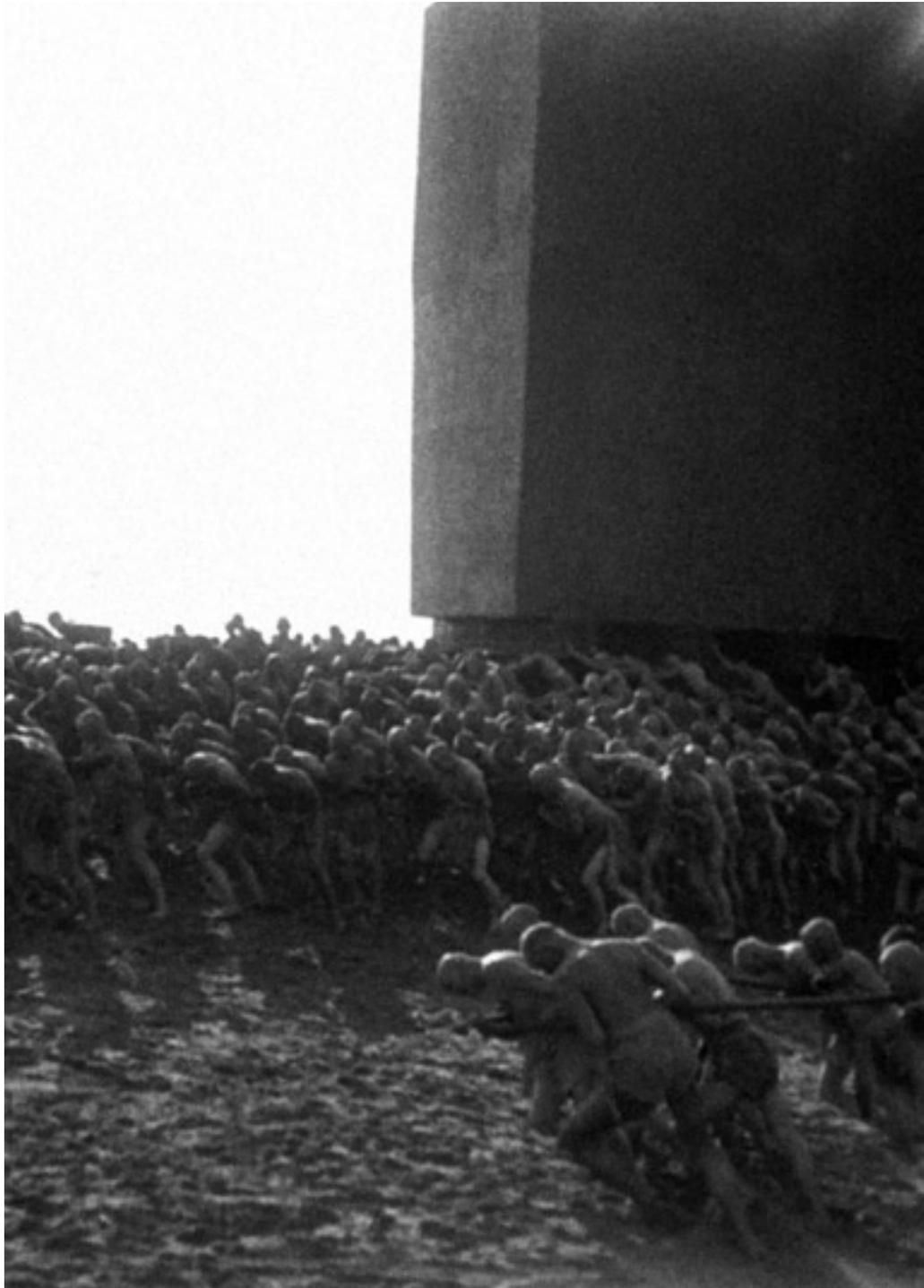
Les tournages de nuit ont également duré trois semaines et même s'ils sont d'une intensité dramatique marquante, même si on était heureux de suivre Fritz Lang, enthousiastes et grisés, comme mués par une fascination hypnotique, je n'oublierai jamais l'état d'épuisement dans lequel ces tournages m'ont mise. Le travail était difficile, et l'interprétation très réaliste mettait nos nerfs à rude épreuve. Ça n'a pas été une partie de plaisir lorsque Grot, par exemple, m'attrapa par les cheveux pour me traîner sur le bûcher. Une fois, j'ai perdu connaissance, pendant la scène de la transformation du robot. A un moment, le robot Maria est enfermé dans une sorte d'armure en bois, le tournage s'éternisait et dans l'armure,

j'étais à bout de souffle. Mais comme je le disais, je dois m'efforcer de retrouver ces mauvais souvenirs, car ils se sont effacés d'eux-mêmes.

Encore aujourd'hui, je me sens tellement grandie par ce rôle de Maria, que je ne peux m'imaginer interpréter un autre rôle. D'un autre côté, je ne m'imagine pas ne plus jamais faire de films, et je suis d'ailleurs très curieuse de savoir ce qui m'attend.

Brigitte Helm





La musique

De leur temps, les films muets étaient tous présentés en musique, une musique qui leur allait comme une seconde peau. Ainsi, le plus souvent, le musicien faisait appel au répertoire classique pour préparer un pot-pourri. On n'écrivait que très rarement des compositions particulières. Pour METROPOLIS, c'est Gottfried Huppertz qui en fut chargé.

Le film a connu de nombreuses versions musicales. S'il était fréquent, dans les années 50 de réaliser de simples arrangements en studio, on recommença, dans les années 70, à accompagner les projections au piano. Ce n'est que plus tard, dans les années 80, que l'on découvrit l'importance de l'ancien orchestre du film et la qualité des partitions originales écrites pour le film.

La reconstruction de la musique originale de METROPOLIS a pris des chemins tortueux. La veuve du compositeur Gottfried Huppertz avait sauvé (en partie, malheureusement) des notes écrites de la main de son époux, dans sa maison de campagne, en Haute-Bavière. En mars 1962, une célèbre maison d'édition musicale en obtint les droits. Dix ans plus tard, la Cinémathèque allemande fit l'acquisition des œuvres de Huppertz, dont les notes au sujet de la musique originale de METROPOLIS. Je suis parvenu à mettre la main sur les partitions manquantes en sauvant de cette façon une œuvre majeure de l'histoire de la musique de film. Nous disposons de très peu de références en matière de musique de films muets, mais il y en a encore moins quand on pense aux films muets pour lesquels

la totalité de la musique a été composée spécialement pour le film.

La composition musicale de Gottfried Huppertz se définit par une mise en forme claire et la parfaite maîtrise de tous les moyens de composition filmique de l'époque : l'harmonique, la chromatique et l'enharmónique sont d'un expressionnisme avancé, il associe des tonalités symboliques à de nouvelles sonorités, et lie le tout avec une mélodie compréhensible et facile à retenir, qui donne au film un remarquable leitmotiv musical. Huppertz maîtrise la structure de ce leitmotiv de thèse-antithèse-enchaînement, dans la suite comme dans le mouvement.

La veuve de Huppertz raconte dans quelle mesure son œuvre était proche de METROPOLIS : Huppertz fut présent tout au long de la production. Nous pouvons imaginer que sa musique était jouée au piano pendant le tournage déjà, en guise d'accompagnement d'ambiance ou ne serait-ce que pour délimiter la durée des morceaux. Après le travail en studio, le week-end, ils se rendaient chez Fritz Lang et sa femme, Thea von Harbou, pour peaufiner tous ensemble le scénario, la mise en scène et la musique. Cela a donné naissance à une formidable symbiose créatrice.

Huppertz était âgé de 39 ans, à l'époque. Il avait débuté sa carrière comme chanteur et acteur à Cobourg, au Théâtre de la Cour, où il devint chanteur de musique de chambre et obtint une distinction accordée aux excellents chanteurs d'opéra. Ami de Rudolf Kleinrogge (premier époux de Thea von Harbou, il joue le rôle de

Rotwang dans METROPOLIS), il fit la connaissance de Fritz Lang à Berlin. L'œuvre qu'il composa pour le film est exemplaire dans l'histoire du cinéma muet.

La présentation de la musique originale pour grand orchestre de Huppertz a eu lieu en octobre 1988, sous ma direction, à la philharmonie de Munich. De nombreux concerts dans le monde entier ont suivi : Vienne, Berlin, Los Angeles...

En 1998, j'appris que la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau avait entamé la restauration digitale de METROPOLIS. En juillet 2001, la fondation émit l'idée de rendre au film sa musique originale, avec un grand orchestre. L'orchestre symphonique de Sarrebrück releva ce défi, au printemps 2001. Le 8 novembre 2001, précisément le jour où METROPOLIS est déclaré *Mémoire du Monde* par l'Unesco, se termina l'enregistrement de la musique originale.

Berndt Heller

Berndt Heller est né en Autriche, professeur de musique de films depuis 1975 à la Haute Ecole d'Art de Berlin, il a étudié la musique à la Salzburger Mozarteum, à la Haute Ecole d'Art et à l'Université de Yale, États-Unis. Dans les opéras, les salles de concerts et les festivals de cinéma du monde entier, ses concerts accompagnent les plus grands classiques du cinéma muet : *Les Nibelungen* de Fritz Lang, *Nosferatu*, *Tartuffe*, *Le dernier Homme*, *Faust* de Murnau, *Les docks de New York* de Joseph von Steinberg, *La Veuve joyeuse* d'Erich von Stroheim. Il a travaillé avec l'orchestre symphonique de Sarrebrück sur la musique du film de Robert Wiene *Der Rosenkavalier*, composée par Richard Strauss.

Notes sur le film

Des techniques exceptionnelles ont été employées pour permettre la restauration. Au lieu de fabriquer un simple duplicata, le négatif du film a été plongé dans un fluide, scanné, puis traité numériquement par ordinateur. Grâce à cette technique, un grand nombre de défauts ont pu être corrigés, les rayures gommées, les collures de la pellicule retouchées, la poussière enlevée et les instabilités de défilement et les variations d'intensité corrigées, ce qui aurait été impossible avec l'utilisation de méthodes conventionnelles. Au final, le négatif obtenu a l'avantage d'être parfaitement semblable à l'original de première génération, dont on peut tirer une copie, elle aussi identique à ce que l'on aurait pu voir en 1927, comme si elle provenait d'un tirage de l'époque.

METROPOLIS est un film populaire. Aucune rétrospective des films muets allemands classiques ne peut être envisagée sans ce film. Tout le monde a une idée de METROPOLIS. Mais qu'ont-ils pu en voir, au juste ? Certainement pas le film écrit par Thea von Harbou en 1924 et réalisé par Fritz Lang en 1926, puisqu'il n'existe plus depuis avril 1927. Ce que l'on peut trouver dans les vidéo clubs ou dans les archives sous le titre de METROPOLIS, en cassette vidéo ou à la télévision, sont des versions retravaillées plus ou moins fidèles à la version originale.



La première du film a eu lieu le 10 janvier 1927 au cinéma Ufa-Palast am Zoo de Berlin. A l'époque, le film était d'une longueur de 4189 m, ce qui, avec une vitesse de projection de 24 images/seconde – on le suppose aujourd'hui – équivaut à un temps de projection de 153 minutes. Une musique d'accompagnement fut composée pour un grand orchestre par Gottfried Huppertz. Les partitions et les morceaux de piano sont copieusement annotés et fournissent donc de précieux indices à qui souhaite se faire une idée plus précise de la version originale.

En décembre 1926 déjà, le représentant américain de la Ufa, Frederick Wynne-Jones, avait amené METROPOLIS aux Etats-Unis afin de le présenter à la Paramount, chargée de le distribuer. Il fut rapidement décidé de donner une longueur « normale » au film monumental, avant de l'introduire dans les salles américaines. On confia cette tâche à l'auteur de théâtre Channing Pollock. Les transformations qu'il effectua sur le film sont radicales : les scènes de rapports conflictuels entre Joh Fredersen et Rotwang ont été coupées, il en va de même pour l'explication de la création du robot et de la destruction finale de METROPOLIS. Les scènes montrant Freder, Georgy et Josaphat poursuivis par « le grand échelas », ainsi qu'une bonne partie des scènes de Yoshiwara, ont été aussi coupées. D'autres scènes de poursuites ont été raccourcies, notamment à la fin du film. Pour s'assurer de la parfaite compréhension de l'ensemble, après ces nombreuses coupes, il était important de bien retranscrire les intertitres et de remanier le montage des scènes retouchées. Après toutes ces

transformations, la version américaine fait encore 3100 mètres de long. Pour des raisons que l'on ignore, le film est retiré des écrans à Berlin après quelques semaines. Il est possible que, encore une fois, la longueur excessive du film ait empêché qu'il soit distribué plus largement.

Les 7, 8 et 27 avril 1927 le comité directoire de la Ufa se réunit à propos du film et décide que la suppression de l'intitulé à tendance communiste réalisée pour la version américaine de METROPOLIS doit être effectuée également en Allemagne. On ignore si Fritz Lang a été consulté au sujet de cette deuxième version destinée au public allemand. Suivant ainsi l'exemple américain, le 5 août 1927, le film est raccourci et présenté à Berlin avec de nouveaux intertitres et une longueur finale de 3241 mètres. Seule cette version écourtée sera distribuée par la Ufa dans les autres pays.

Soixante-dix ans sont passés depuis la première projection de METROPOLIS et la destruction quasi immédiate de la version originelle qui s'en est suivie. Le célèbre film est très vite devenu un « cas » célèbre depuis que les archives cinématographiques s'efforcent de mettre la main sur les meilleures copies de METROPOLIS parmi les différentes versions, c'est-à-dire celles qui n'ont pas été retouchées par la Ufa ou la Paramount avant d'être distribuées sur le marché. Il est difficile de retracer toute l'histoire de ces recherches car les diverses versions de METROPOLIS ne sont pas clairement inventoriées. Les modifications apportées au film, tout comme les tentatives de les annuler, ne peuvent être déduites que par l'examen du film lui-même, en comparant les différentes versions stockées dans les archives. Sur

l'initiative de la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau, une tentative de reconstruction a été de nouveau entreprise. Une fois de plus, on a comparé et étudié les archives du monde entier, devenues plus accessibles aujourd'hui, à la recherche de témoignages sur l'origine et l'altération du chef-d'œuvre. Le travail s'est concentré sur l'étude de la copie originelle, élément qui a constitué la base des autres versions.

Le département publicitaire de la Ufa, dans sa campagne de communication pour METROPOLIS, s'est vanté d'une consommation de 620 000 mètres de négatif et de 1 300 000 mètres de pellicule positive. Si l'on compare cela à la longueur originale de 4189 mètres, on obtient un ratio de 148 : 1 pour le négatif. Si ces données étaient exactes, nous pourrions déduire que, contrairement à l'usage, tous les rushes ont été conservés et que plus du double des exemplaires a été copié – c'est la seule explication d'une telle quantité de copies positives.

Ces chiffres sont peu plausibles, même au regard de la réputation de Fritz Lang, qui avait l'habitude de traiter ses acteurs comme un dompteur sadique, n'hésitant jamais à gaspiller de la pellicule. Des images du tournage témoignent des nombreuses prises épuisantes qui étaient imposées aux acteurs. Dans METROPOLIS, les rôles principaux sont joués par Gustav Fröhlich, Brigitte Helm et deux acteurs non professionnels. Il est donc très probable que les prises aient été très nombreuses. Erich Kettelhut, chroniqueur souvent critique envers Fritz Lang mais néanmoins objectif, constate que ce dernier était satisfait lorsque : « Au moins trois des prises réalisées correspondaient parfaitement à ses attentes ». Cette

observation de Kettelhut, relatée dans son rapport sur le travail réalisé dans METROPOLIS, montre le grand professionnalisme de Fritz Lang.

Il semble avoir été prévu, dès le départ, que le négatif original devait exister en trois exemplaires : un pour la fabrication de la copie allemande, un autre destiné à l'exportation et un dernier pour la Paramount, chargée de distribuer le film aux Etats-Unis. Les 620 000 mètres de négatif sont donc répartis en trois négatifs originaux, ce qui réduit le ratio à 49 : 1, chiffre toujours aussi exorbitant et improbable. A l'époque, la fabrication parallèle de plusieurs négatifs est un procédé très courant. Il n'y avait pas de matériel performant permettant la duplication et le fait de posséder plusieurs négatifs permettait de tirer un grand nombre de copies ou d'exporter ces négatifs à l'étranger, afin que les distributeurs locaux tirent eux-mêmes leurs copies. On obtenait ces négatifs originaux en plaçant plusieurs caméras les unes à côté des autres, ou parfois, selon des angles différents, ce qui engendrait, bien sûr, de grandes différences de prises de vue. Lorsqu'on tente de reconstituer des films incomplets, c'est une chance qu'ils aient été tournés selon ce procédé, car si une scène est absente dans une copie, elle est peut-être intacte dans une autre. Mais cette technique peut aussi être source de gros problèmes dans l'assemblage des différents éléments, car il y a des différences de jeu, d'angle de caméra, de longueur de plan et de raccords. De plus, le restaurateur est confronté à un dilemme éthique : même s'il utilise des éléments originaux, il reconstitue le film tel qu'il n'a jamais existé.

Mais où se trouvent les trois négatifs originaux de METROPOLIS ?

En mars 1934, la Ufa établit une liste de tous les négatifs des films muets stockés dans ses archives. Parmi les 480 titres répertoriés dans cette liste ne figure qu'un seul négatif de METROPOLIS, d'une longueur de 2589 mètres sur neuf bobines. On devine à la longueur du film qu'il ne s'agit certainement pas du négatif original de la première version de METROPOLIS puisqu'il mesurait 4189 mètres. Dans le meilleur des cas, ce négatif correspond à la deuxième version allemande, réalisée par la Ufa lors de l'été 1927, longue de 3241 mètres, après l'avoir raccourcie à l'instar de la Paramount pour sa sortie américaine. Ce négatif a dû être rangé avec d'autres biens de la Ufa à la fin de la seconde guerre mondiale pour ressurgir quelque part en zone Ouest, après la réorganisation de la Ufa. Après l'effondrement de la Ufa, après la guerre, il fut confié à la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau. En 1988, on tira une copie de cinq autres bobines.

Il existe un duplicata du négatif utilisé pour la deuxième version allemande, qui servit de base pour les tirages supplémentaires en circulation sur le marché des pays de l'Ouest. A l'été 1936, Iris Barry, fondatrice des archives cinématographiques du Museum of Modern Art (MoMA) vint à Berlin pour se procurer des copies de films classiques allemands pour la collection du musée. Entre autres, la Ufa lui confia une copie de METROPOLIS. Une comparaison avec les cinq bobines retrouvées à Wiesbaden indique que cette copie provient bien du négatif original archivé par la Ufa.

La copie nitrates remise au MoMA n'existe plus, par contre, il en est subsisté un duplicata de 1937, qui a pu être artisanalement restauré en 1947 grâce au modèle dont on disposait encore à cette époque, probablement après avoir été endommagé ou en partie inutilisable. Depuis 1986, ce duplicata est conservé au Musée du Cinéma de Munich. Par rapport aux 2589 mètres de pellicule mesurés par la Ufa en 1934 (intertitres exclus), nous constatons une nouvelle déperdition : le duplicata ne mesure plus que 2532 mètres (intertitres inclus) découpés en neuf bobines.

Au Staatliche Filmarchiv de RDA, le désormais « Bundesarchiv-Filmarchiv », fut légué un autre négatif original du film, qui ne provient pas de la liste que la Ufa avait dressée en 1934. A l'époque, la Ufa n'avait pas pu récupérer le négatif, il s'agit de l'original de la Paramount, arrivé dans les années 1926-27 aux Etats-Unis, pour y être retravaillé. Apparemment, il a été restitué à la Ufa après expiration de la licence après 1936, puis transmis au Fonds d'archives. Le matériel mesure 2337 mètres (avec les intertitres américains), découpé en huit bobines, et correspond, dans sa forme actuelle, à une deuxième version Paramount, encore écourtée. De la même manière, un fragment complémentaire du négatif original est parvenu au Bundesarchiv-Filmarchiv, par l'intermédiaire du Staatliche Filmarchiv de RDA, correspondant lui aussi à cette deuxième version Paramount et contenant les scènes supprimées ou écourtées dans cette seconde version. La longueur spectaculaire de cet élément (1952 mètres sur dix bobines), envoyé à Moscou comme

butin en 1945, puis rendu à Berlin par le fonds d'archive soviétique Gosfilmofond en 1971, ne signifie malheureusement pas qu'on y trouve toutes les scènes disparues après la première projection en Allemagne. Ce matériel comprend un grand nombre de variantes et d'intertitres placés par la Paramount, ainsi que des plans de support pour les trucages, qui, dans le montage final, font l'objet d'une double exposition.

Il n'y a aucune trace du troisième négatif original, normalement destiné à l'exportation. Néanmoins, il existe toujours des copies de ce négatif, qui furent exportées dans différents pays dans les années 1927-28. Le National Film and Television Archive de Londres détient une copie nitrate de la version anglaise, d'une longueur de 2603 mètres. On y trouve des scènes qui ne figurent ni dans la version allemande du MoMA ni dans celle de la Paramount, mais d'autres scènes encore ont été raccourcies. Les intertitres anglais sont parfois très éloignés du nouveau texte rédigé par Channing Pollock. Il y a quelques années, la George Eastman House, à Rochester, a récupéré la copie nitrate de la version australienne que détenait le National Film and Sound Archive à Canberra, version au montage et au texte encore légèrement différente et provenant de la collection privée de Harry Davidson. Cette copie est particulièrement intéressante, car les images ont été coloriées par virage. On peut trouver d'autres fragments de copie nitrate réalisée pour des versions étrangères, dans des teintes différentes, à la Fondazione Cineteca Italiana de Milan : 1899 mètres, 482 mètres et 190 mètres, comportant des intertitres en italien, au sens considérablement éloigné de l'allemand.

On s'aperçoit que toutes les copies de METROPOLIS en circulation, reconstituées ou non, proviennent de l'élément décrit précédemment, malgré un grand nombre de travaux intermédiaires laissant apparaître une qualité d'image qui s'apparente plus à la caricature qu'à l'original. Les scènes supprimées en 1927 par la Paramount et la Ufa restent introuvables, et au regard des efforts fournis depuis des décennies par les fonds d'archives pour reconstituer ce film, il est peu probable qu'elles aient été préservées quelque part. Cela signifie qu'un quart du film, dont le noyau de l'histoire écrite par Thea von Harbou et Fritz Lang est condamné à être définitivement oublié. Malgré cela, des fonds d'archives ont diffusé leurs copies de METROPOLIS et, dans la mesure du possible, se sont efforcés de produire de meilleures versions.

La version la plus répandue reste celle du Museum of Modern Art, qui remplaça les intertitres allemands de la deuxième version par une traduction anglaise. Bien entendu, ces intertitres étaient beaucoup plus proches de l'allemand que ceux qu'avait rédigé Channing Pollock pour la version Paramount, dans laquelle il avait changé jusqu'au nom des personnages : Joh Fredersen devenait John Masterman, son fils Freder fut baptisé Eric et Josaphat, Joseph. Dans la version MoMA, les personnages retrouvent (ou plutôt « conservent ») leurs véritables noms. Dès 1938, la version MoMA est doublée pour la National Film Library à Londres. A partir de là, cette version s'exporte : la collection de la Cinémathèque française, la Cinémathèque suisse et la Cinémathèque royale à Bruxelles. De même, les versions

distribuées en Allemagne de l'Ouest depuis les années soixante, auxquelles on a ajouté différentes musiques, sont dupliquées à Londres.

Pareillement, on assiste à un retour de la version Paramount dans les années soixante. De Berlin, où le négatif coupé de la Paramount est copié et distribué par le Staatliche Filmarchiv de RDA, cette version est transmise à d'autres fonds archives et diffusée. Le Gosfilmofond à Moscou et le Ceskoslovensky à Prague s'associent pour améliorer cette version, qui, avec 2816 mètres, est alors plus complète que le matériel conservé à Berlin, mais toujours plus courte que la version de Pollock, de 1927. Au Staatliche Filmarchiv de RDA, Eckart Jahnke, entre 1969 et 1972, parvint à réaliser à partir de plusieurs éléments d'archives de différentes origines mis à sa disposition, une version FIAF (Fédération des Archives du Film), ce qui représenta alors une grande avancée dans la restauration complète du film METROPOLIS, mais n'apporta pas les résultats escomptés. En effet, à l'époque les énigmes contenues dans les archives n'ont pu être résolues, puisqu'on ne disposait pas encore du scénario ni des fiches de censure, ni de la musique qui fournit de précieuses indications sur l'ordre des scènes qui auraient pu être supprimées. On reprit les intertitres anglais tels qu'ils figuraient dans les diverses copies, ainsi les noms des personnages changeaient à plusieurs reprises dans le film. A cause de ces mauvaises sources, Jahnke fit quelques conclusions erronées lourdes de conséquences. Ainsi, aux intertitres laconiques de la version MoMA, il préféra le texte plus fleuri rédigé par Pollock, dans



la version Paramount, le croyant plus proche du style de Thea von Harbou. Nous savons aujourd'hui qu'il eût été plus juste de faire le contraire. Après avoir étudié tous les éléments d'archives dont il disposait, Jahnke proposa de baser la version FIAF sur ce qu'il appelle «la version londonienne», dans laquelle les scènes manquantes peuvent être remplacées, dans la mesure du possible, grâce aux autres versions. Son rapport n'apporte guère plus de précisions et il est difficile de savoir ce qu'il entend par là, car il détenait un duplicata de la version MoMA et un duplicata de la version distribuée en Angleterre. Au regard des notes concernant la copie londonienne, il apparaît qu'il s'agit en réalité de la version MoMA. Certes le MoMA offrit son négatif duplicata au Staatliche Filmarchiv en 1937, mais on ne reconnut pas que ces éléments étaient mieux conservés que ceux de Londres. La version FIAF, outre de nombreux autres manques, jouissait d'une piètre qualité d'image. On ne comprend pas aujourd'hui pourquoi on n'essaya pas de se servir de la version Paramount, dont les images étaient impeccables, pour en faire une nouvelle version, en prenant exemple sur le montage exact, connu aujourd'hui. La réponse à cette question se trouve peut-être dans une lettre qu'écrivit Fritz Lang, en janvier 1971 au fonds d'archives : « Vous avez eu raison d'utiliser la version londonienne (en fait la version MoMA) pour votre reconstruction » et de préciser sa pensée concernant la version Paramount : «... avec quelle ingratitude les distributeurs dictateurs américains ont traité les films européens dans les années vingt ». L'autorité du réalisateur n'en a pas été ébranlée, car il se déclare : « ... incapable

de vous raconter quoi que soit de mémoire, qui pourrait vous aider dans vos recherches », il ira même jusqu'à les conduire sur une fausse piste : « Les copies de tous mes films ont été réquisitionnées par les Russes. Parmi elles, une copie intégrale de METROPOLIS. D'une durée de 2 h 04. Cette durée correspond à la deuxième version allemande (3241 mètres, à la vitesse de 23 images/seconde), dans laquelle les « ingrats distributeurs dictateurs » ont fait des coupes, et pourtant Lang la qualifie *d'intégrale*. N'a-t-il vraiment pas souvenir que son film original dure une heure, soit 1000 mètres de plus ? Ou cherche-t-il à nous indiquer qu'il a lui-même réalisé le montage de la seconde version, mais si c'est le cas, pour quelles raisons et sous quelles pressions l'aurait-il fait ?

On doit à Enno Patalas (Musée du cinéma de Munich) une autre tentative de reconstruction de METROPOLIS, commencée dans les années 80. Elle offre un des résultats les plus proches de la version originale, car Patalas – à la différence de Jahnke en RDA – a eu accès à de nouveaux éléments découverts entre temps, riches d'indications : la fiche de censure, le scénario et la partition musicale.

Après de longs travaux préparatoires basés sur un matériel insuffisant et des recherches internationales intensives, on élabora à Munich en 1986-87, une copie de travail à partir d'un duplicata du négatif nitrate de 1937, du Museum of Modern Art. On compléta ce négatif en récupérant les scènes manquantes dans les autres versions. Grâce à la fiche de censure, on a pu retrouver les véritables intertitres allemands. Cette version de 3153 mètres est toujours plus courte que la

seconde version allemande de 1927. Néanmoins, les scènes manquantes, essentielles pour la compréhension de certaines séquences existantes, ont pu être reconstituées à l'aide du texte des intertitres ou de photographies, on a ainsi retrouvé un montage original, et l'ordre des scènes est respecté. La copie présentée au monde entier, avec la musique de Gottfried Huppertz arrangée par Berndt Heller, eut un énorme succès.

Une nouvelle étape de la reconstruction, commencée en 1998, s'oriente dans sa conception vers la version de Munich, car elle est axée sur l'ordre des scènes et le placement des intertitres. Cependant, après une comparaison approfondie des divers éléments, nous avons décidé de reprendre les images du négatif original de la Paramount. Dans la mesure du possible, on copia directement les images du négatif de première génération. L'une des raisons pour lesquelles on entreprit ce travail est l'éminente qualité de la photographie présente sur ce négatif, qui rendait pour la première fois hommage au formidable travail de Karl Freund et Günther Rittau. L'autre raison n'est pas de nature technique, mais philologique : nous considérons que le négatif original utilisé par la Ufa dans les années trente n'était pas un négatif de premier choix, par conséquent, les copies réalisées à partir de ce négatif et exploitées pour la version FIAF et la version de Munich, n'étaient pas de si grande valeur. Lorsqu'on les compare aux éléments de la Paramount, il apparaît nettement que de nombreuses scènes figurant dans le négatif de la Ufa ne provenaient pas de la pellicule originale, mais ont été montées sur la base d'un duplicata

de négatif. Les raccords sont souvent imprécis, on remarque que le jeu des acteurs est largement en dessous de ce que l'on peut voir dans le négatif de la Paramount. Tout cela nous indique qu'il ne s'agissait pas d'un négatif original de la version allemande, mais d'un ersatz, qui, après l'usure du négatif original comportant les meilleures prises, a été recomposé à partir d'autres prises, mises au rebut. Au contraire, dans le négatif de la Paramount qui fut retravaillé aux Etats-Unis dès 1927, on peut certifier que les scènes sont bien celles qui avaient été choisies par Fritz Lang. On pourrait alors déduire qu'on utilisa un bien mauvais matériel pour réaliser cette version, avec laquelle la Ufa espérait pourtant réaliser l'un de ses plus gros succès. Cette nouvelle étape annonçait qu'on allait une nouvelle fois revoir le montage de l'ensemble du film. Les difficultés liées au traitement de ces éléments contradictoires pour reconstituer le montage s'avéraient inévitables. Cette fois encore, on ne parvint pas à reconstruire une version de METROPOLIS identique à l'originale, mais « seulement » une version synthétique, à l'aide des fragments ayant résisté à l'épreuve du temps.

La Fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau

La Fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau

Pour offrir un avenir à notre passé cinématographique : c'est sous cette devise qu'œuvre la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau. Entre autres projets, l'objectif prioritaire de la fondation est de gagner le jeune public en matière de cinéma classique allemand. « Nous devons aller chercher nos futurs cinéphiles, là où ils passent le plus clair de leur temps : sur Internet ou devant leurs lecteurs de DVD », affirme le président Friedmann Beyer.

Parmi les prérogatives principales de la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau, implantée à Wiesbaden, figurent l'archivage et le traitement juridique d'un immense patrimoine cinématographique de l'histoire du cinéma allemand. La fondation a hérité d'un grand nombre d'œuvres de la Ufa, mais aussi de la Bavaria, de Terra ou Tobis. Parmi les films qu'elle détient, on trouve des titres aussi célèbres que METROPOLIS de Fritz Lang ou *l'Ange Bleu* de Joseph von Steinberg. La fondation se consacre entièrement au suivi de l'archivage de ces œuvres, elle s'investit, grâce à des moyens financiers considérables, dans la restauration et la reconstruction d'un patrimoine cinématographique menacé et s'engage également lors de présentations nationales et internationales.

L'exploitation des films de la fondation est rendue possible grâce la société Transit Film de Munich, fondée en 1966, qui compte au sein de son comité de surveillance des délégués du gouvernement fédéral.

Transit Film assure l'exploitation de documentaires cinématographiques remontant à l'année 1895, d'intérêt historique et culturel, en provenance du Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlin.



Fritz Lang

Né le 5 décembre 1890 à Vienne – Décédé le 2 août 1976 à Los Angeles.

Après avoir interrompu ses études d'architecture et d'arts plastiques, Fritz Lang vit en 1913 et 1914 à Paris en tant que peintre. Lorsque la guerre éclate, il retourne à Vienne et prend part à la Première Guerre mondiale. En 1917, il entre dans le milieu du cinéma après que le producteur et réalisateur Joe May lui ait acheté plusieurs scénarii et après avoir rencontré le producteur Erich Pommer qui l'engage à Berlin. Il travaille alors pour la société de Pommer, Decla-Bioscop, en tant que dramaturge et auteur. En 1919, il réalise son premier long métrage, *Halbblut*. En 1920, il rencontre l'auteur Thea von Harbou qu'il épousera en 1922 et qui écrira tous ses films jusqu'en 1933. En 1921, le film *Les trois lumières* permet au couple Lang/Harbou de se faire connaître. Ils réaliseront une série de films qui aujourd'hui encore sont de véritables classiques. En 1925/26, Lang travaille pendant presque deux ans sur la finition de METROPOLIS. Le déploiement financier et technique éclipse tout ce qui avait été atteint ou imaginé auparavant. Pendant le tournage, le chef de production Erich Pommer quitte l'Ufa suite à une dispute et Lang perd ainsi son allié le plus important au sein du studio. Dès lors les difficultés financières, issues de ce projet titanesque, mèneront l'Ufa presque à la faillite. Le film ne connaissant pas le succès instantané escompté, la plus grande oeuvre de Lang sera, malgré lui, réduite à une version fortement mutilée par la société de production

qui la distribuera à l'échelle mondiale. Lang fonde alors sa propre société de production mais ses films seront toujours distribués par l'Ufa. Seulement après le film *La femme sur la lune* (1928/29) il y aura une séparation définitive. Lors de son premier film parlant, *M Le Maudit* (1931), Lang use souverainement des possibilités narratives du nouveau média et surprend en renonçant entièrement à la musique. Il livre ainsi le portrait psychologique opprimant d'un tueur en série, représentation aussi de la société de la république de Weimar. *Le docteur Mabuse*, dernier film avant son émigration, est également empreint de motifs claustrophobes et psychopathes. Il sera d'ailleurs interdit avant la première. Lang prétendra plus tard avoir critiqué, tout en anticipant, la tyrannie des nazis dans ce film. Cela aurait été la raison pour laquelle le film aurait été interdit en Allemagne. Joseph Goebbels, le ministre de la propagande, arrivé au pouvoir en 1933 au sein du gouvernement nazi, lui proposa cependant en même temps « la gestion du film allemand ». Suite à cela, Lang aurait fui le pays. On ne connaît pas les raisons exactes de son départ mais, grâce à son passeport, on sait qu'il résida en Allemagne jusqu'en juillet 1933.

Erich Pommer et Fritz Lang recommencent à travailler ensemble en 1933 à Paris où Pommer est devenu directeur de la filiale française de la Fox. Il propose à Lang l'adaptation cinématographique de la pièce de Molnar, *Liliom*. Lang se rend ensuite en Californie, David O. Selznick lui ayant proposé un contrat avec la MGM en

juin 1934. Grâce au film *Furie*, représentation impressionnante d'un inculpé innocent qui échappe de justesse à un lynchage et à une populace déchaînée, Lang, jusqu'à présent inconnu d'Hollywood, parvient à prendre ses marques comme réalisateur sachant traiter des sujets critiques et épineux sur le plan social. Dans le film *J'ai le droit de vivre*, c'est à nouveau le destin d'un innocent injustement condamné qui est en jeu. En 1938, Lang réalise au sein de sa propre production le film *Casier judiciaire*. Le film est d'abord prévu comme un opéra agrémenté de la musique de Kurt Weill et inspiré des pièces de Brecht. Pendant la production cela se transformera plutôt en film policier et en comédie. Weill trouve alors que son concept musical a été trahi.



© Cahiers du Cinéma

Lang et Weill se séparent. De nouveaux projets dans lesquels Lang pourrait mettre en œuvre son expérience européenne ne se présentent pas. C'est seulement en 1940 qu'il recommence à travailler. Il tourne deux westerns pour la Twentieth Century-Fox : *Le retour de Frank James* et *Les pionniers à la Western Union*.

Ses trois films suivants : *Chasse à l'homme* (1941), *Les bourreaux meurent aussi* (1942) et *Espions sur la Tamise* (1944) donnent à Lang la possibilité d'exprimer son engagement antifasciste qui se manifeste notamment en étant membre de la ligue anti-nazi et par un soutien financier octroyé aux nouveaux émigrants. Ces films, ainsi que le travail avec Bertold Brecht et Hanns Eisler lors de *Les bourreaux meurent aussi* mettront plus tard la puce à l'oreille au FBI ainsi qu'au comité contre les activités anti-américaines. Dès lors Lang sera dans leur ligne de mire.

La censure cinématographique américaine trouve le film *La rue rouge* (1945) tellement osé que, malgré la discussion circonstanciée du scénario (ce qui aboutit pratiquement déjà à une première censure), il aura des problèmes aussi lors de l'homologation. Lang connaîtra alors de nombreuses difficultés à ce niveau et arrivera rarement à entretenir des relations de travail durables.

Les films suivants lui permettront de se nourrir : le film de guerre *Guerillas*, paraphrase de film de genre bizarre, le western *L'ange des maudits* ou le conte gothique et romantique *Les contrebandiers de Moonfleet*. Ce sont finalement des chefs-d'œuvre du film noir tels que *Règlements de compte* et *Désirs humains*, que Lang réalisera

pour la Columbia Pictures, qui lui permettront pour un certain temps de garder le contrôle absolu de ses propres projets. A cause des disputes qui surviendront lors de la production de ses deux derniers films américains, *La cinquième victime* et *L'invraisemblable vérité*, Fritz Lang décidera de ne plus tourner de films aux Etats-Unis.

La société CCC-Filmkunst à Berlin propose à Lang de tourner un remake en deux parties du film *Le tombeau Hindou*. C'est un désastre artistique ainsi que le film *Le diabolique docteur Mabuse* que Lang réalise en 1960 en souvenir d'un autre scénario de Thea von Harbou. En 1963, Lang joue son propre rôle dans *Le mépris* de Jean-Luc Godard. Cette apparition sera son dernier travail cinématographique. Les prochains projets échoueront à cause de la perte de vue progressive du réalisateur. Les années précédant sa mort seront marquées par des apparitions lors de festivals et des interviews, ainsi que par la co-rédaction de sa biographie avec Lotte Eisner, qui résulte d'une longue correspondance entre les deux vieux amis.



Filmographie

Fritz Lang – Scénariste

1916

Die Peitsche de Adolf Gärtner

1917

Mariage au club excentrique de Joe May

(Die Hochzeit im Exzentricclub)

Hilde Warren und der Tod de Joe May

1918/19

Die Rache ist mein de Alwin Neuß

Société Bettler de Alwin Neuß

(Bettler GmbH)

1919

Wolkenbau und Flimmerstern

Scénario : Fritz Lang, Wolfgang Geiger

Danse macabre (Totentanz) de Otto Rippert

La peste à Florence de Otto Rippert

(Die Pest in Florenz)

La femme aux orchidées de Otto Rippert

(Die Frau mit den Orchideen)

Lilith et Ly de Erich Kober

Fritz Lang – Réalisateur

1919

Le métis

Le maître de l'amour

Les araignées

1ère part. : Le lac d'or

Les araignées

2ème part. : Le cargo d'esclaves

Madame Butterfly

Halbblut

Der Herr der Liebe

Die Spinnen

Der goldene See

Die Spinnen

Das Brillantenschiff

Harakiri

1920

L'image errante

Das wandernde Bild

1920/21

Kämpfende

Herzen

1921

Les trois lumières

Le tombeau Hindou

1ère part. :

Mise en scène : Joe May

Scénario : Thea von Harbou, Fritz Lang

Le tombeau Hindou

2ème part. :

Mise en scène : Joe May

Scénario : Thea von Harbou, Fritz Lang

Der müde Tod

Das indische Grabmal

Die Sendung des Joghi

Das indische Grabmal

Der Tiger von Eschnapu

1921/22

Le docteur Mabuse	Dr. Mabuse der Spieler
-------------------	------------------------

1ère part. : Der große Spieler	
--------------------------------	--

Le docteur Mabuse Inferno	Dr. Mabuse der Spieler
---------------------------	------------------------

2ème part. :	
--------------	--

Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit	
--	--

1922/24

Les Nibelungen : la mort de Siegfried	Die Nibelungen
---------------------------------------	----------------

1ère part. : Siegfried	
------------------------	--

Les Nibelungen	Die Nibelungen
----------------	----------------

2ème part. : La vengeance de Kriemhild	Kriemhilds Rache
--	------------------

1925/26

Metropolis	
------------	--

1927/28

Les espions	Spione
-------------	--------

1928/29

La femme sur la lune	Frau im Mond
----------------------	--------------

1930/31

M Le Maudit	M
-------------	---

1932/33

Le testament du docteur Mabuse	Das Testament des Dr. Mabuse
--------------------------------	------------------------------

1933/34

Liliom	
--------	--

1935/36

Furie	Fury
-------	------

1936

J'ai le droit de vivre	You Only Live Once
------------------------	--------------------

1938

Casier judiciaire	You and Me
-------------------	------------

1940

Le retour de Franck James	The Return of Frank James
---------------------------	---------------------------

Les pionniers à la Western Union	Western Union
----------------------------------	---------------

1941

Chasse à l'homme	Man Hunt
------------------	----------

1942

Les bourreaux meurent aussi	Hangmen Also Die
-----------------------------	------------------

1944

Espions sur la Tamise	Ministry of Fear
-----------------------	------------------

La femme au portrait	The Woman in the Window
----------------------	-------------------------

1945

La rue rouge	Scarlet Street
--------------	----------------

1946

Cape et poignard	Cloak and Dagger
------------------	------------------

1947

Le secret derrière la porte	Secret Beyond the Door
-----------------------------	------------------------

1949

House by the River	
--------------------	--

1950

Guerillas	American Guerilla in the Phillipines
-----------	---

1951

L'ange des maudits	Rancho Notorious
--------------------	------------------



1951/52

Le démon s'éveille la nuit

Clash by Night

1952/53

La femme au gardenia

Blue Gardenia

1953

Règlements de compte

The Big Heat

1954

Désirs humains

Human Desires

1954/55

Les contrebandiers de Moonfleet

Moonfleet

1955

While the City Sleeps

La cinquième victime

1955/56

L'in vraisemblable vérité

Beyond a Reasonable Doubt

1958/59

Le tigre du Bengale

Der Tiger von Eschnapur

Le tombeau Hindou

Das indische Grabmal

Le diabolique docteur Mabuse

Die 1000 Augen des

Dr. Mabuse

Liste artistique

Joh Fredersen	ALFRED ABEL
Freder, le fils de Joh Fredersen	GUSTAV FRÖHLICH
Rotwang, l'inventeur	RUDOLF KLEIN-ROGGE
Maria/La machine à forme humaine	BRIGITTE HELM
Le grand échalas	FRITZ RASP
Josaphat/Joseph	THEODOR LOOS
Georgy, n° 11811	ERWIN BISWANGER
Le gardien de la machine centrale	HEINRICH GEORGE GROT
Jan	OLAF STORM
Marinus	HANNS LEO REICH
Le maître de cérémonie	HEINRICH GOTHO
La dame dans la voiture	MARGARETE LANNER
Les ouvriers	MAX DIETZE
	WALTER KÜHLE
	ARTHUR REINHARD
	ERWIN VATER
Les ouvrières	GRETE BERGER
	OLLY BÖHEIM
	ELLEN FREY
	LISA GRAY
	ROSE LICHTENSTEIN
Les femmes des Jardins Eternels	HELENE WEIGEL
	BEATRICE GARGA
	ANNY HINTZE
	MARGARETE LANNER
	HELEN VON MÜNCHHOFEN
	HILDE WOITSCHEFF
L'homme créateur	FRITZ ALBERTI
John	GEORG
Un des fils des Jardins Eternels	ROLF VON GOTH



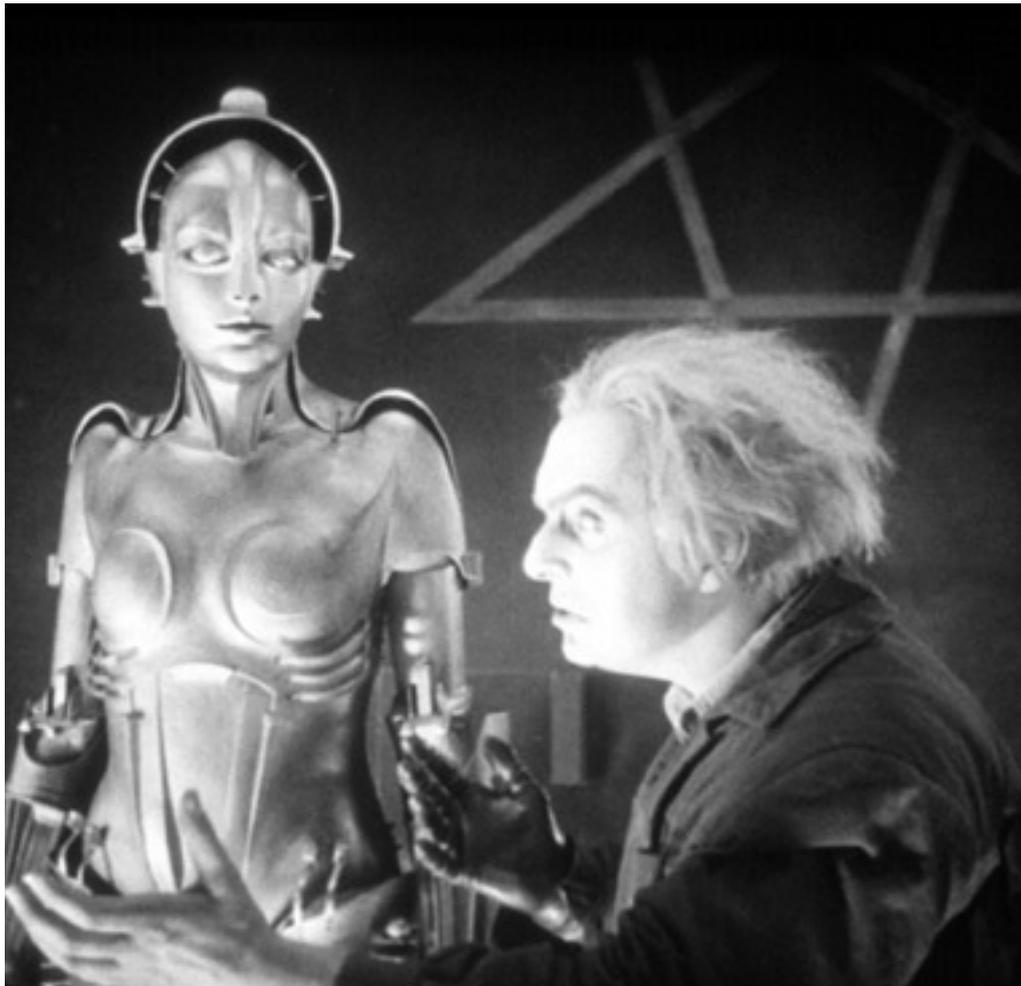
Liste technique

Mise en scène	FRITZ LANG
Scénario	THEA VON HARBOU, d'après son roman éponyme (1926)
Caméra	KARL FREUND, GÜNTHER RITTAU
Assistant chef opérateur	ROBERT BABERSKE
Trucages photos	GÜNTHER RITTAU
Assistant en trucages photos	H.O. SCHULZE
Trucages en peinture	ERICH KETTELHUT
Prises de vue spéciales	K. TSCHETWERIKOFF
Effets combinés	EUGEN SCHÜFFTAN
Musique originale du film	GOTTFRIED HUPPERTZ
Décors	OTTO HUNTE, ERICH KETTELHUT, KARL VOLLBRECHT
Formes plastiques et machine humaine	W. SCHULZE-MITTENDORF
Design de la coupe de Maria au Yoshiwara	WILLY MÜLLER
Costumes	AENNE WILLKOMM
Fabrication des costumes	Ateliers de l'Ufa et HERMANN I. KAUFMANN
Photographe attitré	HORST VON HARBOU

Vêtements pour les hommes des Jardins Eternels, Knize, Berlin
Chaussures pour les femmes et les hommes des Jardins
Eternels, Reiss, Breitspacher, Berlin, d'après le design d'Aenne
Willkomm

Principales dates et indications techniques :

Durée du tournage	22 mai 1925 - été 1926
Lieu du tournage	Ufa-Studios/Neubabelsberg, Staaken, Rehberge, Ufa-Haus à Potsdamer Platz
Longueur originale	4189 m ; raccourci en août 1927 à 3241m
Copyright USA Avant-première	13.8.1927, LP 24298 10 janvier 1927 à Berlin, Ufa-Palast am Zoo
Première en Autriche	6 février 1927 à Vienne, Löwenkino
Première new-yorkaise version raccourcie	5 mars 1927, Rialto
Première allemande version raccourcie	25 août 1927, Stuttgart, Ufa-Palast ; Munich, Sendlinger-Tor-Lichtspiele
Première berlinoise version raccourcie	26 août 1927, Ufa-Palast am Zoo



Mémoire du Monde - Unesco

Qu'ont en commun le film METROPOLIS de Fritz Lang, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789-1791), les chefs-d'œuvre autographes de Frédéric Chopin conservés par la Société Frédéric Chopin à Varsovie, la Bible de Gutenberg, les œuvres originales d'Avicenne conservées à la Bibliothèque Süleymaniye à Istanbul, la Collection Linné de l'Université de Copenhague, les Codex mexicains du Musée National d'Anthropologie et d'Histoire du Mexique et les manuscrits arméniens du Maténadaran à Erevan ? Ils font tous partie du patrimoine documentaire de l'humanité et figurent parmi les 91 collections inscrites au Registre *Mémoire du Monde* de l'Unesco.

Le patrimoine documentaire déposé dans les bibliothèques et les archives représente une part essentielle de la mémoire collective et reflète la diversité des langues, des peuples et des cultures. Mais cette mémoire est fragile.

Une part non négligeable du patrimoine documentaire mondial disparaît de manière *naturelle* : papier acidifié qui tombe en poussière, cuirs, parchemins, pellicules et bandes magnétiques agressés par la lumière, la chaleur, l'humidité ou la poussière. Le cinéma, par exemple, risque de perdre la plus grande partie des œuvres qui en ont fait l'art du siècle dernier. Des milliers de kilomètres de pellicules risquent de s'effacer si leur restauration et leur préservation ne sont pas entreprises dans les plus brefs délais. En France et au Mexique, par exemple, le feu a détruit nombre de films sur pellicule nitrate.

L'Unesco, reconnaissant la nécessité d'agir d'urgence pour éviter que la mémoire documentaire du monde continue de se détériorer, a lancé en 1992 le programme *Mémoire du Monde*, dont le but est de sauvegarder et de promouvoir ce patrimoine.

Ce programme vise à assurer, par les moyens les mieux adaptés, la préservation du patrimoine documentaire d'intérêt universel. Il vise en même temps à rendre ce patrimoine accessible au plus grand nombre possible, en faisant appel aux technologies les plus appropriées, notamment la numérisation, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des pays où il se trouve physiquement. La préservation du patrimoine documentaire et l'élargissement de l'accès à celui-ci se complètent. L'accès justifie et stimule le travail de protection et la préservation rend possible l'accès.

Le programme se propose également de faire prendre davantage conscience aux Etats membres de l'Unesco de leur patrimoine documentaire et, en particulier, de ceux de ses aspects qui ont un intérêt du point de vue de la mémoire collective mondiale.

Mémoire du Monde vise donc à aider la conservation et à encourager la promotion de documents, collections ou fonds d'archives qui, à l'image des sites du patrimoine mondial de l'Unesco, revêtent un intérêt exceptionnel. L'importance de ces documents transcende les frontières des pays et du temps. La nature du patrimoine documentaire mondial est variée. À la jonction de la muséologie, de l'archivistique et de la bibliothéconomie, le registre de la Mémoire du Monde recense des rouleaux

de papyrus, des tablettes d'argile, des manuscrits sur feuilles de palmier, des films, des enregistrements sonores, des sites web, etc... Il exclut cependant les objets non reproductibles tels que les peintures ou les objets d'art. Compendium de documents, de manuscrits, de traditions orales, de matériels audiovisuels, de fonds de bibliothèques et d'archives de valeur universelle, le registre de la *Mémoire du Monde* est en lui-même un document important, en même temps qu'un modèle dont peuvent s'inspirer les pays pour identifier, recenser et préserver leur patrimoine documentaire. L'inscription sur cette liste constitue certainement un avantage dans la recherche de fonds et pour la mise en valeur.

Aziz Abid

Division de la société de l'information

Pour en savoir davantage :

www.unesco.org/webworld/mdm

METROPOLIS en double 

DVD1 - Le film

Audio : Musique (film muet avec intertitres)
Dolby Digital Stéréo
Dolby Digital 5.1

Les Chapitres

Commentaire du film : Commentaire audio de l'historien cinématographique, Enno Patalas.

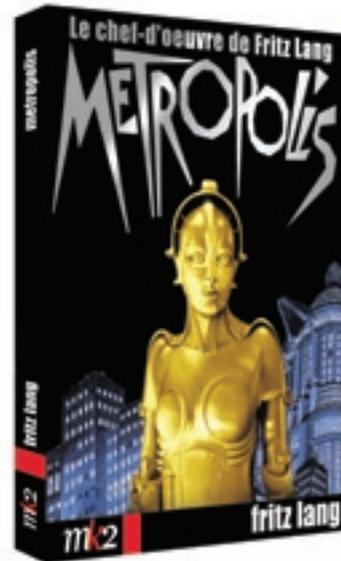
Audio : Allemand, Anglais

Sous-titres : Français, Allemand, Anglais, Espagnol, Italien, sans sous-titres

Durée du film 119'

Ecrans menus 4/3 animés

DVD 9 – PAL – ZONE 2



DVD 2 – Les compléments

Le cas METROPOLIS - 44'

Documentaire sur le « phénomène » METROPOLIS. Petite introduction sur le cinéma allemand antérieur à METROPOLIS, le contexte politico-économique de l'Allemagne à l'époque de la réalisation du film. Puis, nombreuses explications sur le tournage de certaines scènes : procédés techniques, effets spéciaux... Véritable leçon de cinéma.

La restauration - 9'

Film consacré à la restauration de ce film « patrimoine » : recherches des différents éléments photochimiques et de la partition originale de la musique, pour reconstituer le film dans sa version originale et les procédés de restauration de l'image.

Galeries de photos :

- Genèse du film
- Scènes disparues
- Esquisses architecturales
- Ebauches des costumes
- Affiches

Biographies :

- Fritz Lang
- Thea Von Harbou
- Erich Pommer
- Karl Freund
- Günther Rittau
- Otto Hunte
- Erich Kettelhut
- Gottfried Huppertz
- Brigitte Helm
- Gustav Fröhlich
- Rudolf Klein-Rogge
- Alfred Abel
- Heinrich George

Durée du DVD : 76'

Ecrans menus 4/3 animés

DVD 5 – PAL – ZONE 2

