

Du texte à l'écran.
**Les paroles de Martin Luther dans deux « biopics » muets
allemands**

Ferdinand SCHLIE

Université Stendhal Grenoble III – ILCEA4

Martin Luther et les « paroles déplacées » – voilà un sujet qui inspire une piste de réflexion à première vue évidente. On sait en effet que les paroles « déplacées » au sens d'« inconvenantes » ne manquent pas dans l'œuvre du réformateur : la quasi totalité des écrits de Luther devait sembler déplacée aux yeux de la hiérarchie ecclésiastique puisque, bien qu'il fût autorisé par son titre de docteur en théologie à participer aux débats savants en la matière, Luther n'avait pas à remettre en question avec une telle virulence la doctrine et les fondements même de l'Église. De même, les paroles « déplacées » au sens encore plus fort d'« insolentes », voire « insultantes » ou « injurieuses », sont bien représentées dans les écrits du réformateur, qui fit preuve d'une imagination considérable à chaque fois qu'il s'agissait d'insulter ses adversaires¹.

Cependant, cette piste n'est pas bien féconde au regard du corpus que nous souhaitons exploiter ici, composé de « biopics² » allemands consacrés à la vie du réformateur. En effet, les paroles « inconvenantes » aux yeux de la hiérarchie catholique y apparaissent généralement comme étant « à leur place » dans la mesure où ces films présentent le plus souvent la protestation de Luther contre l'Église de Rome comme compréhensible et justifiée. Quant aux propos injurieux adressés aux opposants de Luther, les films les passent volontiers sous silence ; si les paroles de Luther sont frappantes, elles le sont plutôt par leur vigueur, leur courage ou leur intransigeance que par leur grossièreté.

Un deuxième aspect nous semble d'autant plus intéressant qu'il constitue un problème fondamental, exigeant une certaine ingéniosité de la part des réalisateurs. Cette difficulté est la suivante : Luther est un personnage remarquable moins par la vie qu'il a menée que par ses propos, écrits ou oraux.

¹ Heinz Schilling, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2013, p. 173-174.

² Formé par la contraction des termes “biographical” et “picture”, ce mot apparaît aux États-Unis au début des années 1950 pour désigner un film de fiction représentant l'intégralité ou certaines parties de la vie d'une personne réelle. Voir Henry McKean Taylor, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg, Schüren, 2002, p. 20-23.

Par conséquent, sa biographie n'est guère spectaculaire et présente peu de scènes qui donneraient à « voir » quelque chose. C'est le cas notamment des deux épisodes les plus connus : contrairement à la légende, l'affichage des 95 thèses en 1517, s'il a vraiment eu lieu comme le suggère la recherche récente, n'a en aucun cas été une scène sensationnelle³ ; le *contenu* des thèses, par contre, eut de quoi remuer les esprits. Quant au passage de Luther devant la diète de Worms en 1521, ce fut sans aucun doute « l'une des scènes les plus mémorables de l'histoire de l'Allemagne⁴ », mais en raison du *discours* que Luther y prononça. Or, bien qu'assez pauvres d'un point de vue visuel, ces épisodes étaient attendus de la part d'un public venant voir un film consacré à la vie de Luther.

Le problème devient encore plus épineux lorsqu'il s'agit d'un film muet, catégorie sur laquelle nous nous concentrerons ici. Il est certes possible d'avoir recours, pour rendre compte des propos de Luther, aux « intertitres » (aussi appelés « cartons ») ainsi qu'au texte « diégétique⁵ », éléments qu'il s'agira de prendre en compte dans notre analyse : quelle place les films réservent-ils au texte écrit ? Comment celui-ci est-il intégré à la narration filmique ? Les textes originaux subissent-ils quant à leur contenu des transformations en étant « déplacés » à l'écran ? Toutefois, le moyen d'expression privilégié du cinéma reste l'image. On peut dès lors se demander si et comment les deux films en question tentent de « déplacer » à l'écran les paroles de Luther au sens où ils rendraient compte des propos du réformateur par les moyens de l'image cinématographique⁶. Trouvent-ils des équivalents visuels au langage qui est au cœur de la réforme luthérienne ? À défaut, quels autres procédés emploient-ils ?

Nous étudierons successivement le cas d'un discours et d'un sermon prononcés par Luther ainsi que l'exemple des 95 thèses avant de croiser en conclusion les résultats de l'analyse. Nous tenterons de répondre aux questions posées en nous appuyant sur deux films muets intitulés respectivement *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther*⁷ (1913) de Erwin Bärn, et *Luther. Ein*

³ Joachim Ott & Martin Treu (dir.), *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008.

⁴ Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 231 : « Eine der denkwürdigsten Szenen in der Geschichte Deutschlands ».

⁵ Voir Michel Chion, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts Visuels », 2013.

⁶ Précisons que nous écartons pour cette étude, nécessairement limitée par le format de l'article, la question de l'accompagnement musical.

⁷ *Le Rossignol de Wittenberg. Martin Luther*. Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, p. 37-39 : au cours des années 1920, le film fut ensuite nommé successivement *Der Weg zur Sonne / Martin Luther* et *Doktor Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Volk*. C'est ce dernier titre que porte la version conservée dans les Archives fédérales du film à Berlin (Bundesarchiv – Filmarchiv), sur laquelle nous nous appuyons ici. Bien qu'elle fût modifiée par rapport à la première version, nous citerons le film sous son titre original : les plans analysés furent bel et bien tournés en 1913 et témoignent de la réception de Luther à ce moment précis ; par ailleurs, nous nous référerons uniquement aux intertitres originaux qui sont conservés (Archives fédérales du film, Berlin : BArch, R9346/PPB 28814) et permettent de retracer la trame narrative initiale.

*Film der deutschen Reformation*⁸ (1927) de Hans Kyser. Ces films s'inscrivent tous deux dans la tradition nationaliste qui s'était constituée au cours du XIX^e siècle et qui, depuis que la Prusse luthérienne avait unifié l'Allemagne, voyait en Luther l'une des grandes figures tutélaires du Reich ; ils proposent donc une lecture orientée de la vie et des paroles du réformateur. Toutefois, malgré cette similitude, les films ne donnent pas la même image de Luther⁹. Pour les séquences qui nous intéressent, il convient surtout de souligner que *Die Wittenberger Nachtigall*, tourné manifestement à des fins « commerciales¹⁰ » et visant un large public¹¹, tend à éviter toute attaque excessive contre la religion catholique, tandis que le film de 1927 est marqué par un nationalisme plus agressif et un anticatholicisme bien plus virulent. Les causes en sont les opinions du scénariste et des auteurs de ce projet mais aussi le contexte plus large dans lequel ce film fut produit¹².

Les discours de Luther adaptés par le cinéma muet

Quelques rappels historiques

Dans un premier temps, c'est la représentation à l'écran de propos oraux tenus par Luther qui retiendra notre attention. Il sera principalement question des paroles qu'il prononça à Worms en 1521¹³. Convoqué devant la diète d'Empire, Luther y fit face au jeune Charles Quint qui, par l'intermédiaire de l'official Johann Eck, demanda au moine de révoquer sa doctrine. Luther, surpris car il s'attendait à un échange plutôt qu'à un ordre aussi ferme et lourd de conséquences, demanda un jour de réflexion qui lui fut accordé. Le lendemain (18 avril 1521), il tint un discours en allemand répété en latin dans lequel il expliqua les raisons pour lesquelles il lui était impossible de révoquer ses écrits¹⁴. Précisons d'emblée que dans les films analysés ici, les deux comparutions de Luther devant la diète sont fusionnées en une seule, choix qui est certes motivé

⁸ *Luther. Un film de la Réforme allemande*. Nous nous appuyons ici sur la version conservée aux Archives fédérales du film à Berlin ainsi que sur celle que nous avons consultée aux Archives de l'Église protestante en Bavière à Nuremberg (Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern).

⁹ Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, op. cit., p. 37-48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 131 : *probably commercially oriented*.

¹¹ Certaines annonces diffusées dans la presse soulignaient qu'il ne s'agissait pas d'un « film religieux » (*kein religiöser Film*) et que l'œuvre pouvait être vue indépendamment de l'appartenance confessionnelle du public. Voir par exemple *Erste Internationale Film-Zeitung* n° 38 du 20.9.1913, p. 140.

¹² Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, op. cit., p. 92-105.

¹³ Notre résumé des faits s'appuie sur Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 215-228.

¹⁴ Nous nous référons au discours tel qu'il fut établi par Adolf Wrede (éd.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl v. Zweiter Band*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1896 (abrégé dorénavant *RTA II*), p. 575-582.

par la nécessité inhérente au film biographique de « condenser¹⁵ » la vie du héros, mais qui permet aussi de passer sous silence le délai de réflexion demandé par le moine inquiet et surpris, aspect peu propice à souligner son héroïsme.

Le second épisode que nous évoquerons se situe en mars 1522. Après avoir passé plusieurs mois à la Wartburg, où le cachait son prince Frédéric III de Saxe, Luther revint à Wittenberg pour s'opposer à un groupuscule de réformateurs radicaux selon lesquels la réforme qu'il avait engagée n'était pas allée assez loin. Voulant imposer une rupture encore plus profonde avec les pratiques catholiques, ils provoquèrent des troubles qui affectèrent la ville pendant plusieurs mois et qui finirent par prendre la forme d'actes iconoclastes. Luther prononça une série de sermons par lesquels il parvint à rétablir l'ordre¹⁶.

Des discours transformés

Avant d'analyser la transposition proprement visuelle des paroles de Luther à l'écran, il convient de s'arrêter un instant sur ces paroles elles-mêmes. En effet, le contenu des discours de Luther est présenté au public par le biais des cartons, or ceux-ci ne sont pas une simple reprise des paroles authentiques. C'est là un point important dans la mesure où l'image entre en écho moins avec les paroles « historiques » telles qu'elles furent prononcées qu'avec celles que donnent à lire les intertitres. On constate que les propos historiques de Luther subissent une double transformation liée au « déplacement » du texte vers l'écran¹⁷. La première a trait au fait que le texte se trouve inséré dans un autre média, le cinéma, dont l'écriture n'est pas le moyen d'expression privilégié. C'est pourquoi les discours, qui ne peuvent être rendus *in extenso*, sont soumis à un processus de sélection et de condensation dont il convient de présenter brièvement les résultats¹⁸. Dans le cas du discours de Worms, les idées phares rendues par les intertitres et reprenant de façon synthétique les paroles de 1521 concernent le fait que Luther déclara n'accepter comme seules autorités valables que la Bible et sa conscience. En ce qui concerne la première, on lit dans les intertitres de 1913 « Wenn ich nicht aus diesem Buche widerlegt werden kann, so widerrufe ich nicht !¹⁹ », phrase qui résume un passage célèbre du discours original²⁰, tandis qu'en 1927 Luther s'exclame « Ueberwindet mich mit dem

¹⁵ Henry McKean Taylor, *op. cit.*, p. 114 : « Verdicht[en] ».

¹⁶ Heinz Schilling, *Martin Luther, op. cit.*, p. 276-287. Pour le texte des sermons, voir Martin Luther, *Acht Sermon D. M. Luthers von im gepredigt zu Wittenberg in der Fasten*, dans Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe/ Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 10. Band, Dritte Abteilung*, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1905 (abrégé dorénavant *WA 10, III*), p. 1-64.

¹⁷ Une troisième, évidente, réside en ceci que la langue a été modernisée pour être comprise par le public concerné.

¹⁸ En ce qui concerne les intertitres du film de 1927, nous n'en présenterons qu'un choix significatif.

¹⁹ « À moins qu'on réfute mes écrits à partir de ce livre, je ne révoquerai pas ! ».

²⁰ *RTA II*, p. 581.

Evangelium!²¹ », version abrégée et acérée d'une phrase authentique²². L'obéissance à la conscience n'est mentionnée explicitement que dans le film de Hans Kyser²³ où on lit entre autres « Mein Gewissen ist gefangen in Gottes Wort, das mir das höchste und heiligste auf Erden ist!²⁴ ». À ces éléments s'ajoutent dans le film de 1927 des passages propices à nourrir la lecture nationaliste de Luther proposée par le film, tels que la dénonciation de la curie romaine vampirisant l'Allemagne²⁵ ainsi qu'un passage dans lequel le moine affirme se mettre au service de son pays²⁶. En ce qui concerne les sermons de 1522, le rapport entre le texte d'origine et les intertitres est beaucoup plus ténu. À vrai dire, les cartons du film de 1927 ne retiennent que l'idée générale des sermons, celle de la condamnation ferme de l'option « radicale » défendue par certains réformateurs ; par ailleurs, ils amplifient l'aspect sévère et catégorique du rappel à l'ordre adressé aux fidèles²⁷. Une analyse plus précise de la séquence nous permettra d'éclaircir ce point.

On remarque également des transformations du discours original qui ne relèvent pas de la sélection, mais de l'ajout. Dans les deux films, les célèbres phrases de conclusion « Hier stehe ich. Ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen²⁸ » sont présentes alors que les deux premières d'entre elles sont dues selon toute vraisemblance à une interpolation des éditeurs²⁹, ce qui était connu au début du XX^e siècle³⁰. Les scénarios font ici le choix de rester fidèles à la légende qui avait fait de cette formule prégnante l'un des slogans phares du protestantisme. Dans les intertitres de 1927, on note un autre ajout intéressant : « Ich rede nicht

²¹ « Contredisez-moi par l'Évangile! »

²² *RTA II*, p. 580.

²³ La forte présence de ce thème a été attribuée à l'influence de la pensée de Karl Holl (1866-1926), grande figure de la théologie protestante. Voir Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, *op. cit.*, p. 105.

²⁴ « Ma conscience est captive de la parole divine, qui est à mes yeux ce qu'il y a de plus élevé et de plus sacré sur terre ! » La première partie de la phrase s'appuie sur *RTA II*, p. 581, la seconde partie sur *RTA II*, p. 574. Sur un carton ultérieur, on lit « Widerrufen kann ich nicht, und will ich nicht, weil wider das Gewissen zu handeln nicht redlich ist ! » (« Je ne peux et ne veux pas révoquer, car ce n'est pas honnête que d'agir contre sa conscience ! »), voir *RTA II*, p. 581-582.

²⁵ « Ich habe gegen die Papisten geschrieben, weil sie mit Ablass handeln, das deutsche Volk aussaugen... » (« J'ai écrit contre les papistes parce qu'ils pratiquent le commerce des indulgences et saignent à blanc le peuple allemand... »). Voir *RTA II*, p. 578-579, où l'on trouve, plutôt que l'image du « suceur de sang », celle de Rome « dévorant » les richesses de l'Allemagne.

²⁶ « Ich habe meine Schriften geschrieben, weil ich mich dem Dienste nicht entziehen kann, den ich meinem Deutschland schuldig bin! » (« J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! »). Voir *RTA II*, p. 581.

²⁷ Dans le film, Luther s'adresse aux habitants de Wittenberg qui ont suivi les injonctions des radicaux en les traitant de « fous » ; la force du terme est accentuée par la ponctuation (« Wahnwitzige !! »).

²⁸ « Me voici devant vous. Je ne puis faire autrement. Que Dieu me vienne en aide. Amen. »

²⁹ Heinz Schilling, *Martin Luther*, *op. cit.*, p. 223.

³⁰ Voir par exemple Adolf Hausrath, *Luthers Leben. Erster Band*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1913, p. 440.

für die Gelehrten, ich rede für das Volk !³¹ », phrase destinée à souligner, dans l'esprit du film, le lien qui unit Luther aux Allemands.

Les éléments « profilmiques »

La « traduction³² » des paroles de Luther à l'écran est opérée d'abord par ce que l'on peut nommer le « profilmique³³ », compris ici dans un sens restrictif comme « tout ce qui a été effectivement organisé, arrangé ou mis en scène pour être filmé³⁴. » Les objets, les costumes et le jeu des acteurs notamment viennent matérialiser le contenu du discours de Luther. Notons en premier lieu que, sans fondement historique aucun, la Bible est introduite dans la scène cruciale de Worms pour rendre compte de l'importance de cette référence pour Luther, convaincu d'avoir redécouvert le vrai sens de l'Écriture Sainte. Ce choix rappelle une solution proposée par l'iconographie : les représentations picturales³⁵, confrontées au même problème que le cinéma muet – comment rendre par l'image le contenu du discours de Luther ? – avaient elles aussi représenté Luther à Worms « muni » de la Bible. De façon générale, le réformateur tenant la Bible était un motif fort répandu en peinture et en sculpture³⁶ destiné à rappeler la fidélité de Luther au verbe divin mais aussi sa célèbre traduction de l'Écriture Sainte en langue allemande. Dans les films analysés ici, la Bible, renvoyant dans la séquence de Worms au *sola scriptura* luthérien, est liée à la gestuelle des acteurs qui, elle aussi inspirée d'œuvres picturales ou sculpturales, exprime l'importance de la « conscience » soulignée par Luther au cours de son discours.

Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, l'acteur Rudolf Essek qui incarne Luther adopte deux poses différentes. Dans un premier temps, il tient fermement la Bible dans ses bras en la pressant contre sa poitrine³⁷, geste qui équivaut à une profession de foi en soulignant le lien étroit entre l'Écriture Sainte et le « for intérieur » de Luther. Avant d'être reprise de façon encore plus marquée à la fin

³¹ « Je ne m'adresse pas aux savants, je m'adresse au peuple ! »

³² Nous employons ce terme pour désigner le processus visant à rendre par les moyens de l'image des éléments figurant dans des textes qui furent prononcés à l'oral ou écrits par Luther.

³³ Ce terme a été proposé par Étienne Souriau pour désigner « tout ce qui existe réellement dans le monde [...] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. » Étienne Souriau, *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953, p. 8.

³⁴ André Gardies & Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 171-172.

³⁵ Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université de Cologne. [En ligne, Url : <http://kups.ub.uni-koeln.de/2132>] (consulté le 17.2.2015). Voir les illustrations 213, 215, 227.

³⁶ Pour la sculpture, voir les nombreux exemples chez Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2004.

³⁷ On peut rapprocher cette pose de modèles issus du domaine de la sculpture ; voir Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts*, op. cit., par exemple les illustrations 055.5, p. 101 et 061.1, p. 108.

de la séquence, cette pose est interrompue par une autre posture : les bras tendus le long du corps, Essek tient la Bible devant lui à hauteur des hanches, signalant par un geste brusque sa fidélité absolue au verbe divin. Dans le film de 1927, la Bible et le jeu de l'acteur Eugen Klöpfer constituent également des moyens privilégiés pour mettre en images les paroles de Luther. Si la détresse se lit brièvement sur le visage de Klöpfer lors de son entrée dans la salle³⁸, son regard, sa mimique et sa gestuelle expriment la fermeté dans le reste de la séquence. Deux plans surtout méritent de retenir notre attention : tenant l'Écriture Sainte dans la main droite, Klöpfer pose l'autre main sur sa poitrine³⁹, exprimant ainsi le fait que la Bible, seule référence qui vaille aux yeux de Luther, est à l'origine de la conviction profonde qui lui interdit de révoquer. Le pathos est encore accentué au moment où l'acteur lève la Bible des deux bras et la montre à l'audience, exprimant ainsi son allégeance à l'Écriture comme seule autorité valable.

On est tenté d'appliquer à ces poses l'analyse proposée par Henrike Holsing au sujet de l'image de Luther dans la peinture historique du XIX^e siècle. Reprenant une distinction établie par Armin Kohnle⁴⁰, Holsing suggère que Luther est présenté comme un « héros de la foi » là où sa posture exprime plutôt l'humilité ; à cette image se superpose celle du « héros national » là où sa gestuelle se fait plus expressive et pathétique⁴¹. Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, Rudolf Essek, « héros de la foi » dans la première partie de la séquence où il s'incline respectueusement devant l'empereur tout en signalant par la Bible l'importance qu'il accorde au verbe divin, mime dans la seconde partie le « héros national » par la fermeté et la clarté de ses gestes. Dans le film de 1927, la distinction est moins aisée ; il nous semble que par la détermination qu'expriment les expressions faciales et les gestes de Eugen Klöpfer, le « héros national » va de pair avec le « héros de la foi » tout au long de la séquence.

Un autre élément « profilmique » confirme la dimension nationaliste qui est donnée dans les deux films au discours de Worms : il s'agit de la présence d'un public qui soutient Luther et s'oppose ainsi à ses détracteurs. Le lien avec la question de la traduction qui guide notre analyse peut être fait dans la mesure où Luther s'efforça bel et bien dans son discours de créer une complicité entre lui et les représentants des États allemands⁴². Dans le film de 1927, les intertitres y

³⁸ Sans doute faut-il y voir un écho à l'inquiétude qui avait gagné Luther lors de sa première comparution devant la diète.

³⁹ La main posée sur la poitrine est également un motif fréquent dans les représentations picturales et en sculpture ; voir les nombreux exemples chez Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, op. cit., et Otto Kammer, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts*, op. cit.

⁴⁰ Armin Kohnle, « Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild », dans *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*, Stefan Laube & Karl-Heinz Fix (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2002, p. 35-62.

⁴¹ Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, op. cit., p. 500-501 ; voir aussi p. 523.

⁴² Sa critique de Rome notamment était sans doute une allusion aux doléances (*Gravamina*) adressées par les États allemands à la curie romaine. Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 221.

renvoient explicitement⁴³. Toutefois, si l'on admet que la présence à l'image des adeptes de Luther se réfère à ces paroles, il faut souligner que le film de 1927 procède à une « traduction » qui en fausse le sens. Comme le souligne Heinz Schilling, l'intérêt et l'affection que Luther portait à l'Allemagne étaient motivés en premier lieu par des considérations d'ordre théologique⁴⁴, aspect que le film a tendance à perdre de vue. Luther y apparaît comme un avant-poste du nationalisme allemand : derrière lui, on aperçoit un groupe compact de fidèles où l'on distingue notamment les chevaliers Hutten et Sickingen. Placés côte à côte, ils sont présentés ici comme les défenseurs d'un même projet nationaliste dont le public a pris connaissance au chapitre précédent⁴⁵ ; le film est tributaire ici de la tradition qui, depuis la création du Reich, voyait dans les chevaliers des « précurseurs »⁴⁶ de l'unité nationale. La présence de Hutten et Sickingen suggère une coalition entre ces prétendus champions du nationalisme et Luther, alors qu'en réalité celui-ci prit ses distances vis-à-vis de l'option d'une réforme à main armée qu'ils défendaient ; par ailleurs, ils ne purent gagner Luther comme allié dans le conflit qui les opposait aux princes territoriaux dont le pouvoir grandissant entravait les libertés des chevaliers d'Empire⁴⁷. L'opposition présente tout au long de la séquence entre les tenants « étrangers » du catholicisme et les adeptes « allemands » de Luther souligne elle aussi fortement le message nationaliste ; dans la mesure où elle est mise en œuvre notamment par le travail de montage, elle sera analysée plus loin. Le film de 1913, conformément à sa tendance générale, fait preuve de plus de modération. Les intertitres originaux ne mentionnent pas la condamnation de la « tyrannie » romaine ; la dimension nationaliste est suggérée par l'image, mais de façon plus réservée : s'il est vrai que, s'inspirant de l'iconographie, le film garde le principe d'une opposition spatiale entre Luther et ses accompagnateurs d'une part et les « catholiques » de l'autre⁴⁸, le public ne se scinde pas aussi nettement en « amis » et « ennemis ». Dans l'ensemble cependant, il paraît tout à fait favorable au moins.

⁴³ « J'ai écrit contre les papistes parce qu'ils pratiquent le commerce des indulgences et saignent à blanc le peuple allemand... » ainsi que « J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! ».

⁴⁴ Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 267-270.

⁴⁵ En lisant les 95 thèses, les chevaliers avaient constaté l'éveil de la « conscience allemande » contre « Rome et tous les papes ». Voir la version du film conservée aux Archives de l'Église protestante en Bavière à Nuremberg ainsi que les intertitres conservés aux Archives fédérales du film à Berlin (BArch, R9346/B. 17622). La séquence est commentée brièvement par Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », dans Joachim Ott & Martin Treu (dir.), op. cit., p. 173-197, voir p. 184.

⁴⁶ Wilhelm Kreutz, *Die Deutschen und Ulrich von Hutten*, Munich, Wilhelm Fink, 1983, p. 178 : « Vorkämpfer ». Le passage en question est consacré au monument en l'honneur de Hutten et Sickingen inauguré en 1889. Au sujet de la réception de Hutten dans les années 1920, voir dans le même ouvrage les pages 226-229.

⁴⁷ Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 245-247.

⁴⁸ Charles Quint et les représentants du catholicisme romain se trouvent dans la moitié gauche de l'image tandis que Luther et ses deux accompagnateurs se situent dans la moitié droite. Cette organisation spatiale est fréquente dans les représentations picturales du XIX^e siècle. Voir Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, op. cit., p. 480-481.

Étant donné l'importance accordée dans les deux films au rapport entre Luther et son public ainsi qu'à l'opposition entre le moine et l'autorité à la fois impériale et papale, on est amené à se demander si ces deux éléments sont bel et bien destinés à traduire un passage précis du discours de Luther ou s'ils ne renvoient pas de façon plus générale au sens que la tradition nationaliste donnait à l'événement dans son ensemble. « Luther à Worms » passait pour avoir été l'un des grands moments ayant préparé l'unité de l'Allemagne par un sursaut de la conscience « nationale »⁴⁹ ; les deux films traités ici s'efforcent de façon plus ou moins marquée de rendre cette vision des choses par les moyens de l'image.

Autre élément employé comme « équivalent visuel » de certaines paroles, le costume mérite lui aussi de retenir notre attention. Ainsi, l'épisode de 1522 est remarquable en ceci que, dans la version qu'en donne le film de 1927, Luther vient s'opposer à ses adversaires vêtu d'une armure et muni d'une épée. Le choix peut paraître surprenant : on sait que Luther était farouchement opposé à l'idée selon laquelle la « vraie » foi pourrait être imposée par la violence⁵⁰ ; les sermons de 1522 insistent d'ailleurs sur le fait que la transition vers les nouvelles pratiques doit se faire dans l'amour du prochain⁵¹.

Toutefois, il est évident que l'armure revêt un sens métaphorique⁵². Évoquant l'archange Michel⁵³ et saint Georges⁵⁴, elle permet de faire apparaître Luther comme le gardien de la vérité combattant l'infâme, combat qui, en l'occurrence, est mené par les mots. L'armure renvoie à la vigueur verbale avec laquelle le discours direct des intertitres, par le vocabulaire choisi et la ponctuation, rappelle à l'ordre les croyants⁵⁵. D'où vient cependant cette vigueur qui, dans les sermons de 1522, est bien présente mais que les cartons rendent encore plus drastique⁵⁶ ? À y regarder de près, des paroles bien plus violentes que les sermons de 1522 viennent se superposer à ceux-ci dans le film de 1927. Il s'agit des propos par lesquels Luther condamne le soulèvement des paysans, propos qui prirent un tour particulièrement cru dans l'écrit *Wider die*

⁴⁹ Armin Kohnle, « Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild », art. cité, p. 52-56.

⁵⁰ Voir Heinz Schilling, *Martin Luther*, op. cit., p. 251.

⁵¹ Voir par exemple *WA 10 III*, p. 5-8.

⁵² La métaphore est suggérée par le texte de Luther qui, dès le premier sermon, insiste sur la nécessité d'être armé pour le combat contre le Diable : voir *WA 10 III*, p. 1.

⁵³ Voir l'analyse menée par Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, op. cit., p. 97-99.

⁵⁴ Pendant son séjour à la Wartburg, Luther avait d'ailleurs adopté le pseudonyme de « chevalier Georges » (*Junker Jörg*). Voir à ce sujet Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld*, op. cit., p. 24.

⁵⁵ « Espèces de fous !! », « C'est donc cela, votre foi ?! » (« Wahnwitzige !! », « Ist das Euer Glaube ?! »).

⁵⁶ On notera que la sévérité des sermons de 1522 est contrebalancée par le fait que Luther s'adresse aux fidèles en les appelant ses « chers amis » et ses « chers frères » ; voir *WA 10 III*, par exemple p. 4 et p. 8.

räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern (1525)⁵⁷. Luther y appela les princes à écraser la révolte dans le sang. Les dernières séquences du film de 1927 font un amalgame entre les troubles iconoclastes et la guerre des paysans, donnant l'impression d'un désordre généralisé auquel Luther, figure salvatrice, vient remédier⁵⁸. Le film « déplace » donc à l'écran et les sermons de 1522 et l'écrit de 1525 en une seule et même séquence où l'armure renvoie de façon métaphorique au pouvoir du verbe tout en faisant aussi allusion à la violence prétendument nécessaire pour écraser la rébellion. L'image de Luther en garant de l'ordre établi, chère à la tradition protestante⁵⁹ surtout à une époque où le souvenir de la révolution de 1918 et des insurrections spartakistes était encore très vivant⁶⁰, se trouve ainsi doublement confirmée.

L'usage des codes cinématographiques

La mise en image des paroles de Luther est tributaire également des choix de cadrage et du travail de montage qui orientent et précisent la traduction opérée par les éléments profilmiques. L'exploitation de ces « codes cinématographiques » est très limitée dans le film de 1913 : tourné à une époque où le « langage cinématographique » est encore en train d'être « découvert et développé »⁶¹, *Die Wittenberger Nachtigall* se présente en grande partie sous la forme d'une succession de plans-séquences. La scène montrant Luther face à la diète de Worms est tournée ainsi en un unique plan de demi-ensemble, tributaire dans sa composition de la tradition picturale et théâtrale du XIX^e siècle. En 1927, le contexte est tout autre. Par l'évolution des technologies et les expériences de certains pionniers, un « langage cinématographique » plus complexe s'est établi, ce qui, dans la séquence de Worms, est mis au service de la traduction par l'image des paroles du réformateur.

On remarque tout d'abord une alternance entre plusieurs échelles de plan qui mettent l'accent sur différentes facettes du discours de Luther. Dans les plans

⁵⁷ *Contre les paysans meurtriers et pillards*, dans Martin Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 18. Band*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1908, p. 344-361.

⁵⁸ Le film suit ici la tradition inaugurée par les pièces de théâtre nationalistes du XIX^e siècle qui montraient volontiers Luther en chevalier et/ou l'épée à la main réprimant un groupe de fauteurs de trouble où se mêlaient paysans et iconoclastes (voir par exemple Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Theater. Dritter Band. Martin Luther, oder : Die Weihe der Kraft*, Vienne, Leopold Grund, 1818, p. 279-282, ou encore Hans Herrig, *Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400-jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms*, Berlin, Friedrich Luckhardt, 1883, p. 68-83). Ce raccourci permettait de discréditer ces mouvements en les ramenant à leur prétendu dénominateur commun, à savoir la volonté de semer le chaos.

⁵⁹ Manfred Karnick: « “Fructus germinis Lutheri” oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption », dans *Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte*, Bernd Moeller (dir.), Mohn, Gütersloh, 1983, p. 265-283.

⁶⁰ Le lien avec la révolution de 1918 est fait par Esther P. Wipfler, *Martin Luther in Motion Pictures*, op. cit., p. 99.

⁶¹ Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 28 : « Die >Filmsprache< wird [...] entdeckt und entwickelt ».

qui montrent le réformateur une fois que celui-ci a commencé son discours, on note une majorité de « plans rapprochés poitrine ». Ceux-ci permettent à la fois de se concentrer sur le jeu de l'acteur qui, par sa mimique et ses mouvements, exprime la fermeté de son propos, la fidélité à sa conscience et au principe *sola scriptura*, et d'apercevoir derrière le réformateur le groupe de ses adeptes. Par ce type de plan, la traduction de la dimension religieuse du discours est donc constamment mise en relation avec les éléments qui matérialisent sa prétendue dimension nationaliste, d'autant plus que le cadrage est choisi de façon à montrer Luther flanqué de Hutten et Sickingen. Le plan de demi-ensemble a un effet similaire en permettant au spectateur de mieux mesurer l'ampleur du groupe de fidèles réunis à Worms pour soutenir le moine. Le gros plan, employé seulement à deux reprises, est associé aux cartons dans lesquels Luther insiste sur sa volonté de s'adresser aux Allemands dans leur langue maternelle contre les résistances de Rome⁶². Permettant un accès privilégié à la vie intérieure du personnage, ce type de plan attire l'attention sur la détermination avec laquelle Luther défend les intérêts du peuple allemand et par là sur son héroïsme, souligné par une légère contre-plongée.

Les différentes échelles de plan sont employées également pour permettre des effets d'écho et de contraste étroitement liés au travail de montage. En effet, celui-ci est utilisé pour insister tout au long de la séquence de Worms sur l'opposition entre la « fraction » catholique, caractérisée comme étrangère⁶³, cynique, calculatrice et décadente, et la « fraction » allemande, présentée comme honnête et vigoureuse. C'est là une mise en images tant de certains passages du discours tels qu'ils sont rendus par les intertitres que de l'interprétation globale que le film souhaite suggérer de l'événement. Citons deux exemples : un plan américain montrant l'empereur lascivement installé sur son trône s'oppose à un plan de demi-ensemble qui lui succède et permet de montrer Luther debout, campé fermement sur ses deux jambes, préfigurant ainsi la célèbre phrase de conclusion, *Hier stehe ich [...]*. Un peu plus tard, le gros plan sur Luther défendant courageusement les intérêts de son peuple s'oppose à un plan du même type qui montre l'empereur de profil et permet ainsi de mesurer toute l'arrogance et tout le dédain qu'exprime sa mimique.

D'assez nombreuses solutions, on le voit, ont été mises en œuvre pour traduire à l'écran le contenu des paroles prononcées à l'oral en fonction du sens que la tradition nationaliste avait coutume de leur donner. Il faut admettre que, dans le cas du discours de Worms notamment, la gageure n'était pas si grande : la scène historique elle-même et l'iconographie qu'elle a engendrée fournissaient tout de même un certain nombre de pistes à explorer. *A priori*, le problème ne

⁶² Il s'agit de l'intertitre « J'ai rédigé mes écrits parce que je ne peux pas me dérober au service que je dois à mon pays, l'Allemagne ! » ainsi que d'un autre qui mentionne la réponse donnée par Luther à un ecclésiastique lui ayant conseillé de ne pas divulguer le texte biblique aux simples croyants : « Je ne m'adresse pas aux savants, je m'adresse au peuple ! »

⁶³ La version consultée dans les archives de l'Église protestante en Bavière contient le carton « Wehe dem Land, dessen Kaiser ein Fremder ist ! » (« Malheur au pays dont l'empereur est un étranger ! »), atténué, dans la version que nous avons consultée à Berlin, en « Malheur au pays dont l'empereur est un enfant ! » (« Wehe dem Land, dessen Kaiser ein Kind ist ! »).

semble pas plus délicat lorsqu'il s'agit, comme dans le cas des 95 thèses, d'un texte qui par son contenu et les réactions qu'il a provoquées constitue un « incontournable » des biographies de Luther. N'existait-il pas là aussi des solutions proposées par une assez longue tradition picturale consacrée à l'affichage des thèses par Luther ? Dans quelle mesure les films s'en inspirent-ils ? Exploitent-ils également de nouvelles pistes qui permettraient, par exemple, de rendre compte avec plus de précision du contenu des thèses ?

De l'écrit à l'écran : les 95 thèses au cinéma

*Quelques rappels historiques*⁶⁴

En 1515, le pape Léon X renouvela l'indulgence plénière proclamée par son prédécesseur et accordée à ceux qui aideraient par un don d'argent à la construction de la basilique de Saint Pierre. Chargé d'organiser la vente des indulgences dans ses deux provinces ecclésiastiques et espérant en tirer des bénéfices susceptibles de rembourser la dette contractée auprès de la famille Fugger, l'archevêque Albrecht de Mayence engagea entre autres le moine dominicain Johann Tetzel, expérimenté en la matière. Luther, « inquiet⁶⁵ », vit les fidèles de Wittenberg acheter des indulgences et être guidés ainsi par une idée du salut qui lui semblait problématique⁶⁶. Le 31 octobre 1517, il adressa une lettre à l'archevêque en lui rappelant la « responsabilité » qui lui incombait « pour le salut des croyants⁶⁷ » ; il y joignit notamment une liste de 95 thèses destinées à nourrir le débat théologique au sujet des indulgences. La question de savoir si ces thèses furent bel et bien affichées, et si oui par qui et à quel moment, ne faisait pas encore l'objet de débats au moment de la production des films analysés ici ; on partait alors du principe que Luther les avait lui-même affichées au portail de l'église de Wittenberg le 31 octobre. On n'ignorait pas toutefois qu'il s'agissait d'une pratique courante dans le milieu universitaire et que ces thèses, rédigées en latin, n'attirèrent pas dans l'immédiat une foule de curieux⁶⁸. Rappelons enfin que les thèses n'étaient pas destinées à un « large public » ; cependant, « contre

⁶⁴ Nous nous appuyons sur Reinhard Schwarz, *Luther*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, « Uni-Taschenbücher (UTB) », 2004, p. 54-61.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 57 : « besorgt ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷ Reinhard Schwarz, *Luther*, *op. cit.*, p. 58 : « [Luther] hält Albrecht seine bischöfliche Verantwortung für das Heil der Gläubigen vor ».

⁶⁸ Voir par exemple Georg Buchwald, *Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Haus*, Leipzig et Berlin, B.G. Teubner, 1902, p. 96-98. Buchwald suggère certes que le document affiché fut lu, mais par un public restreint comprenant le latin (p. 98).

l'intention de Luther », elles furent traduites et connurent une « large diffusion⁶⁹ ».

Interrogeons-nous à présent sur la façon dont les films tentent de rendre compte du contenu des thèses, c'est-à-dire de leur enjeu théologique et de la critique formulée au sujet des indulgences.

Les indulgences comme repoussoir

Un premier procédé, employé dans les deux films dont il est question ici, consiste à annoncer les thèses *ex negativo* en montrant à l'écran la pratique « abusive » contre laquelle elles se dressent. *Die Wittenberger Nachtigall* invente ainsi une rencontre personnelle entre Luther et Tetzel qui met en scène la réaction hostile de Luther et préfigure par ce biais la rédaction des thèses. Observant la vente des indulgences, le moine se tient à l'écart et compare visiblement les paroles de Tetzel avec la parole divine : on le voit pointer du doigt des passages de la Bible qu'il tient en main et les commenter d'un air critique avec son compagnon de route. Notons également que, par un choix dénué de toute vraisemblance historique, la version originale du film faisait précéder l'affichage des thèses par des plans qui montraient la suppression des monastères supervisée par Luther, suggérant ainsi que la protestation contre les indulgences s'inscrivait dans un ensemble d'opérations visant à rompre avec le catholicisme⁷⁰.

À la représentation plutôt « inoffensive⁷¹ » de Tetzel en 1913 s'oppose sa caractérisation très polémique dans le film de 1927, où la rédaction des thèses apparaît par conséquent comme une nécessité d'autant plus pressante⁷². La version du film que nous avons consultée dans les archives de l'Église protestante en Bavière permet de prendre toute la mesure du portrait satirique de Tetzel voulu par le réalisateur. On y voit le moine battre allègrement des mains au cours d'une séquence où se mêlent la vente des indulgences et toutes les manifestations du vice auquel encourage Tetzel par son discours selon lequel le pardon divin s'obtient par l'argent. Par un montage alterné, la séquence de la rédaction des thèses commentée plus bas fera contraster cette orgie avec la protestation de Luther contre cette doctrine satanique. Précisons que ces deux séquences sont reliées par une troisième qui, en montrant Luther prendre connaissance de la vente des indulgences lors d'un sermon, annonce son attaque contre cette pratique⁷³.

⁶⁹ Schwarz Reinhard, *Luther*, op. cit., p. 59 : « [Luther] hatte die Thesen [...] nicht für die breitere Öffentlichkeit bestimmt. [...] Die Thesen fanden gegen Luthers Absicht schnelle und weite Verbreitung ».

⁷⁰ BArch, R9346/PPB 28814 : voir les intertitres qui correspondent au 3^e acte.

⁷¹ Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 184 : « harmlos[-] ».

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

La présence du texte à l'écran

Si la mise en scène d'un contraste entre la vente des indulgences et la conviction profonde de Luther peut rendre compte de l'idée générale et de la cible des 95 thèses, elle ne permet pas d'entrer dans le détail du texte et d'en expliquer le contenu avec plus de précision. Dans un film muet, il semble difficile de présenter plus avant ce contenu autrement que par le recours à l'écriture. Quelle est, dès lors, la place faite à la lettre du texte dans les deux films qui nous intéressent ici ? À quel niveau diégétique est-il présent ? Dans quelle mesure le texte original subit-il, comme le discours de Worms, des transformations, et de quelle nature sont-elles ?

Dans *Die Wittenberger Nachtigall*, l'importance accordée au texte des 95 thèses se limite à l'essentiel. Celui-ci n'apparaît qu'une seule fois sous une forme lisible, à savoir au moment où Luther présente à ses amis l'affiche fraîchement imprimée sur laquelle figurent les thèses. Comme le remarque E. Wipfler, le texte diégétique est présenté de façon à en faciliter la compréhension au spectateur : l'affiche est rédigée non en latin, comme le voudrait l'authenticité historique, mais en allemand ; de plus, la disposition typographique est destinée à permettre au public de lire plus aisément le titre⁷⁴ : « 95 thèses contre les indulgences⁷⁵ ».

Le film de 1927 accorde une place plus grande à la lettre même des thèses, tant au niveau des intertitres qu'au niveau diégétique. Le scénario fait le choix de suivre les différents stades que parcourt le texte, de sa rédaction jusqu'à la réception dans toute l'Allemagne. Ces séquences sont l'occasion de faire apparaître à l'écran différentes thèses dont le spectateur prend connaissance au fur et à mesure. Par la même occasion, le film parvient à orienter l'interprétation que le spectateur doit en faire par une certaine représentation des conditions d'écriture et de réception.

La première séquence est consacrée à la rédaction des thèses. On y constate une alternance entre des plans montrant Luther à l'œuvre et des inserts sur les feuilles de papier qui accueillent le texte manuscrit. Les inserts permettent notamment de présenter au spectateur la 31^e thèse où la croyance selon laquelle la grâce peut être obtenue par l'achat d'indulgences est sévèrement dénoncée par Luther ; notons que, là encore, le recours à l'allemand plutôt qu'au latin permet de faciliter la compréhension. Les plans montrant le réformateur lui-même permettent de le mettre en scène comme étant sous l'effet d'une inspiration divine et fulgurante. Le regard songeur qu'il jette par la fenêtre, le visage baigné de lumière, traduit cette idée tout autant que l'ardeur avec laquelle il se consacre à sa tâche.

La seconde séquence, sur laquelle nous reviendrons, est celle de l'affichage des thèses. Des pages manuscrites on passe ici à un document imprimé qui marque le passage des thèses dans le domaine public ; là aussi, le choix de l'allemand et la disposition typographique visent à permettre au spectateur de lire

⁷⁴ Esther P. Wipfler, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁵ « 95 Thesen gegen den Ablass ».

au moins le titre du document. La troisième séquence enfin, intitulée « Le chemin des thèses⁷⁶ », met en scène l'accueil fait au texte par le public allemand et, par ce biais, revient plus en détail sur les propos de Luther. Les thèses 43, 44, 72, 62 sont reprises dans cet ordre par les intertitres, encadrés par des plans qui montrent les lecteurs découvrir les passages en question⁷⁷. Un écho se crée entre l'identité des lecteurs allemands et le contenu des thèses choisies⁷⁸, expliquant ainsi le soutien dont jouira Luther auprès de la population allemande dans le reste du film. Le film parvient à intégrer des extraits du texte de Luther sans perdre de vue la poursuite de la narration : les chevaliers Hutten et Sickingen, le prince électeur Frédéric de Saxe ainsi que le cardinal Cajetan, qui figurent parmi les lecteurs, sont introduits au cours de cette séquence, préparant ainsi la suite des événements en indiquant que les défenseurs et les ennemis de Luther sont en train de constituer leur camp.

L'affichage des thèses

Passage obligé de tout récit de vie de Luther jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'affichage des 95 thèses permet lui aussi dans les deux films de rendre compte du contenu du texte, moins parce qu'il permettrait d'entrer dans les détails du document que parce qu'il est l'occasion d'indiquer la visée qu'on lui attribue et sa prétendue signification pour le peuple allemand. Dans les deux cas, une séquence entière est consacrée à l'événement ; elle se compose *grosso modo* de deux parties qui montrent, d'une part, l'affichage des thèses par Martin Luther en personne, marteau en main, et d'autre part la réaction enthousiaste du public. Les films sont là encore tributaires d'une tradition picturale : la seconde partie a des antécédents iconographiques qui remontent à la fin du XVII^e siècle⁷⁹, tandis que la première n'apparaît qu'au XIX^e siècle et gagne en popularité à mesure que progresse le culte voué à Luther⁸⁰.

Dans les représentations du XIX^e siècle, l'affichage des thèses traduisait souvent par des moyens visuels la portée du texte de 1517 telle qu'elle était vue par la tradition protestante. Ainsi, le coup de marteau renvoyait symboliquement au « coup porté à l'(ancienne) Église⁸¹ » par les 95 thèses⁸². De toute évidence, le

⁷⁶ « Der Weg der Thesen ».

⁷⁷ Voir à ce sujet Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 184.

⁷⁸ Cet écho est frappant dans le cas de la 43^e thèse, soulignant l'impératif de donner aux « nécessiteux » plutôt que d'acheter des indulgences et lue par un public manifestement modeste, et dans le cas de la 72^e, qui appelle à « monter la garde » contre les vendeurs d'indulgence et qui est lue par Hutten et Sickingen portant leur armure. On retrouvera ces deux personnages dans la séquence de Worms.

⁷⁹ Henrike Holsing, « Luthers Thesenanschlag im Bild », dans Joachim Ott & Martin Treu, *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, op. cit., p. 141-172, voir p. 143-159.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 162-172.

⁸¹ Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 178 : « Schlag[-] gegen die (alte) Kirche ».

film de 1913 s'inspire de ces modèles qui montraient Luther en réformateur audacieux rompant en visière avec l'Église de Rome. Dans la séquence correspondante, la force avec laquelle le moine, en présence de trois amis, cloue le texte à la porte de l'église est soulignée par des gestes amples qui donnent à voir la vigueur de cet acte à défaut de la faire entendre⁸³. La violence de cette entreprise est telle que Melanchthon, qui se trouve aux côtés de Luther, recule d'un pas, terrorisé ; il porte ensuite sa main au front comme s'il prenait conscience des conséquences terribles que cet acte implique. Les deux autres observateurs semblent eux aussi vouloir arrêter Luther, mais celui-ci reste imperturbable. La visée critique des thèses est donc traduite par la réaction inquiète des amis et la virulence de l'attaque par les gestes de l'acteur Rudolf Essek. Notons cependant que l'existence d'une hiérarchie ecclésiastique ennemie et menaçante reste sous-entendue et n'est pas soulignée par une dimension anticatholique explicite.

Il en est autrement dans le film de 1927, où la critique adressée par Luther à l'Église de Rome est mise en relief par deux éléments qui précèdent immédiatement l'affichage des thèses. La séquence s'ouvre par un plan de demi-ensemble qui nous permet de prendre connaissance du lieu – le portail où Luther affichera ses thèses – et de la manière dont celui-ci est habituellement investi : la pompe d'une procession catholique où une douzaine de personnes précèdent un dignitaire ecclésiastique richement vêtu renvoie à la décadence de la Cour papale qui avait été présentée au spectateur dans l'une des séquences précédentes. Après l'arrivée de Luther, une femme âgée visiblement issue d'un milieu modeste quitte l'église et baise la main du moine ; celui-ci, d'un air songeur, la suit du regard, réfléchissant sans doute à l'exploitation du « menu peuple » par l'Église au moyen des indulgences. C'est alors que le spectateur assiste à l'affichage des thèses, qui s'effectue au marteau, mais sans être accompagné d'une gestuelle excessive ; le début de la scène suffit à faire apparaître l'acte comme un remède aux maux du peuple allemand et à rappeler, si c'était nécessaire, l'ennemi visé.

À l'affichage des thèses succède dans les deux films la réaction du public. Il est vrai que celle-ci nous informe plus sur la réception du texte que sur son contenu ; toutefois, dans la mesure où l'attitude de la foule découle de ce contenu, elle le reflète et l'interprète. Dans *Le Rossignol de Wittenberg*, c'est l'aspect inédit et « révolutionnaire⁸⁴ » des thèses qui est souligné par une double gradation. D'une part, le réalisateur fait précéder l'affichage du document par une séquence montrant l'impression du texte et la réaction enthousiaste que celui-ci suscite auprès des amis proches de Luther ; ce n'est que dans un deuxième temps que l'on passe de ce public érudit aux habitants de Wittenberg, dont la réaction –

⁸² En témoigne, selon les dires de l'artiste lui-même, l'une des représentations les plus célèbres du « moine au marteau », à savoir la gravure effectuée dans les années 1840 par Gustav König. Voir Henrike Holsing, « Luthers Thesenanschlag im Bild », art. cité, p. 162-165.

⁸³ Il est possible bien entendu que l'accompagnement musical s'en soit chargé.

⁸⁴ Esther P. Wipfler, « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », art. cité, p. 181 : « revolutionärer Akt ».

si forte qu'elle provoque l'arrivée des « forces de l'ordre⁸⁵ » – incarne celle de la population allemande⁸⁶. D'autre part, au sein même de la séquence de l'imprimerie, Baron crée le suspense en ne montrant d'abord que les amis de Luther qui, ébahis, découvrent le texte ; le spectateur lui-même n'y a accès que dans le plan suivant. Enfin, dans la séquence consacrée à l'affichage des thèses, le contraste entre le peu d'intérêt que suscite dans un premier temps ce document et l'agitation finale de la foule qui en a compris le contenu souligne également l'impact de ce texte.

Bien qu'il rappelle dans sa représentation de la scène *Die Wittenberger Nachtigall*, le film de 1927 insiste plutôt sur la dimension rédemptrice des thèses, présentées comme libérant l'Allemagne de l'emprise catholique ; cet aspect, on l'a vu, a été annoncé dès les premiers plans de la séquence. Une fois les thèses affichées, on constate ici aussi un effet de gradation. À l'indifférence des premiers paroissiens succède le vif intérêt que deux étudiants portent aux thèses ; d'autres curieux qui émergent du hors-champ se joignent progressivement à eux de sorte que le spectateur assiste à la formation d'un groupe où, comme dans le film de 1913, des représentants des deux sexes et de différents âges se bousculent pour mieux voir l'affiche. Un premier sommet est atteint au moment où un moine qui a été invité à prendre connaissance du document proclame « La parole est prononcée... le temps est accompli !⁸⁷ », transfigurant ainsi Luther par une citation de l'Évangile de Marc (1:15). La séquence atteint son paroxysme au moment où Luther quitte l'église et découvre la foule qui, emplie d'un profond respect, retrouve soudainement son calme ; les fidèles s'écartent pour libérer la voie au moine vénéré. Lorsque Luther a quitté le champ de l'image, la foule, obéissant à une sorte de magnétisme, quitte progressivement la scène en suivant les pas de l'homme admiré, mouvement qui symbolise l'adhésion du peuple à la réforme salvatrice.

Conclusion

Dans *Die Wittenberger Nachtigall* et *Luther. Ein Film der deutschen Reformation*, les paroles prononcées ou écrites par le réformateur font l'objet de deux types de « déplacements ».

Le premier est opéré par l'insertion du texte au sein du média cinématographique. Cette insertion est non-diégétique dans le cas du discours de Worms et à la fois diégétique et non-diégétique dans le cas des 95 thèses. De ce premier déplacement découlent d'abord des transformations liées à la nature et aux contraintes du média cinématographique. Dans la mesure où celui-ci favorise l'image, les textes font l'objet d'un processus de sélection et de condensation ; comme ces films s'adressent à un public de cinéma germanophone, la langue et la

⁸⁵ *Ibid.* : « Ordnungsmacht ».

⁸⁶ Voir le commentaire d'Esther P. Wipfler, *ibid.*

⁸⁷ « Das Wort ist gesprochen... die Zeit ist erfüllt ! ».

mise en page des documents diégétiques s'écarte des « originaux » auxquels ils se réfèrent. Un autre type de transformation est lié à l'image du réformateur que ces films souhaitent véhiculer : ainsi, les ajouts au discours de Worms s'expliquent par la volonté de faire apparaître Luther comme un héros national. Enfin, nous avons vu que la présentation à l'écran du texte des 95 thèses posait la question de son intégration à la trame narrative, problème résolu dans le film de 1927 par une séquence qui, en mettant en scène la popularité de ces thèses ainsi que la réaction hostile de Rome, prépare la suite des événements.

Le second déplacement que nous avons pu constater relève d'un processus de « traduction ». Dans la séquence de Worms, les films tentent d'exprimer par les moyens de l'image certains aspects du discours de Luther : les éléments profilmiques et l'usage des codes cinématographiques concourent à traduire les idées phares de son propos ; de façon plus générale, ils mettent en images le sens que la tradition nationaliste donnait à cette scène. En ce qui concerne les 95 thèses, le jeu de l'acteur principal lors de l'affichage du document – en 1913 – ainsi que son interaction avec les acteurs secondaires avant ou pendant l'affichage – dans les deux films – traduisent le contenu des thèses tel que le concevait la tradition protestante. La réaction du public, si elle ne traduit pas directement le contenu, le reflète et l'investit d'un sens légèrement différent selon le film mais confirmant dans les deux cas une représentation de Luther en homme d'exception dont l'œuvre répond aux aspirations profondes du peuple allemand.

Filmographie

BÁRON Erwin, *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther*, Allemagne, 1913. Version consultée : Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin.

Hans, *Luther. Ein Film der deutschen Reformation*, Allemagne, 1927. Versions consultées : Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin; Landeskirchliches Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern, Nuremberg.

Documents d'archives

Fiche de censure (« Zensurkarte ») du film *Die Wittenberger Nachtigall* établie le 17 septembre 1913. Bundesarchiv – Filmarchiv : BArch, R9346/PPB 28814.

Fiche de censure du film *Luther. Ein Film der deutschen Reformation* établie le 17 septembre 1927. Bundesarchiv – Filmarchiv : BArch, R9346/B. 17622.

Bibliographie

[Anonyme], Annonce pour le film *Die Wittenberger Nachtigall. Martin Luther* publiée dans *Erste Internationale Film-Zeitung* n° 38 du 20.9.1913, p. 140.

BUCHWALD Georg, *Martin Luther. Ein Lebensbild für das deutsche Haus*, Leipzig et Berlin, B.G. Teubner, 1902.

CHION Michel, *L'écrit au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts Visuels », 2013.

GARDIES André & BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

HAUSRATH Adolf, *Luthers Leben. Erster Band*, Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1913.

HERRIG Hans, *Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400-jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms*, Berlin, Friedrich Luckhardt, 1883.

HOLSING Henrike, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université de Cologne [URL: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2132/>] (consulté le 17.2.2015).

___, « Luthers Thesenanschlag im Bild », dans Joachim Ott & Martin Treu, *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008, p. 141-172.

JACOBSEN Wolfgang, KAES Anton & PRINZLER Hans Helmut, *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Metzler, 2004.

KAMMER Otto, *Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2004.

KARNICK Manfred: « “Fructus germinis Lutheri” oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption », dans *Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte*, Bernd Moeller (dir.), Mohn, Gütersloh, 1983, p. 265–283.

KOHNLE Armin, « Luther vor Karl v. Die Wormser Szene in Text und Bild », dans *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*, Stefan Laube & Karl-Heinz Fix (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2002, p. 35-62.

KREUTZ Wilhelm, *Die Deutschen und Ulrich von Hutten*, Munich, Wilhelm Fink, 1983.

LUTHER Martin, *Acht Sermon D. M. Luthers von im gepredigt zu Wittenberg in der Fasten*, dans LUTHER Martin, *Werke. Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 10. Band, Dritte Abteilung*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1905, p. 1-64.

___, *Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern*, dans LUTHER Martin, *Werke. Kritische Gesamtausgabe / Weimarer Ausgabe. 1. Abteilung : Schriften. 18. Band*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1908, p. 344-361.

McKEAN TAYLOR Henry, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg, Schüren, 2002.

OTT Joachim & TREU Martin (dir.), *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008.

SCHILLING Heinz, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs. Eine Biographie*, Munich, C.H. Beck, 2013. SCHWARZ Reinhard, *Luther*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, « Uni Taschenbücher (UTB) », 2004.

SOURIAU Étienne, *L’Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

WERNER Friedrich Ludwig Zacharias, *Theater. Dritter Band. Martin Luther, oder : Die Weihe der Kraft*, Vienne, Leopold Grund, 1818.

WIPFLER Esther P., « Luther 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für Schriftlichkeit im Film », dans *Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion*, Joachim Ott & Martin Treu (dir.), Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, « Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt », 2008, p. 173-197.

___, *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

WREDE Adolf (éd.), *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Zweiter Band*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1896.