

ABSOLUMENT MUET. LE DÉBAT SUR LE *TITELLOSER* FILM ALLEMAND

Leonardo Quaresima, Università di Udine

1.

À part le titre, la liste des personnages et les cartons “I”, “II”, “III”, “IV” et “V^e partie”, il ne doit paraître dans ce film aucun texte, ni manuscrit, ni imprimé, car je suis fermement convaincu que la relative pureté de la forme, ainsi sauvegardée, pourra mener les expérimentations récentes dans le domaine du cinéma à un niveau très proche de celles de la littérature. Ce film sera compréhensible même par le public le moins préparé, sans qu’il soit nécessaire de recourir à la parole (sous forme de récits, de dialogues ou de lettres), à la condition, bien sûr, qu’il y ait une bonne réalisation.

Tels sont les mots qu’écrivait Arthur Schnitzler en 1913, en ouverture du scénario tiré de sa *Liebelei*.¹ Cette position, soutenue et répétée à de multiples reprises par l’écrivain autrichien, un des premiers et des plus passionnés protagonistes de l’*Autorenfilm*, ne représentait en aucun cas une exception. Plusieurs autres représentants de ce courant prirent position en faveur de la valorisation et du développement des seules ressources visuelles du cinéma, en excluant le recours aux intertitres (ou en leur attribuant un rôle strictement fonctionnel): Max Mack, Paul Lindau et même Hans Heinz Ewers. Des positions similaires furent tenues par de vastes secteurs des *Kinoreformer* et – ce qui est encore plus frappant à nos yeux – elles inspirèrent plusieurs productions majeures de ces années-là.² Dans certains cas (*Das fremde Mädchen*, *Das schwarze Los*), ce choix découla aussi de l’adoption d’une structure dramaturgique inspirée de la pantomime. Mais dans d’autres (*Der letzte Tag*, *Der König*, *Die Landstraße*), cette solution fut le fruit d’un choix indépendant d’autant plus audacieux et “expérimental” qu’il était appliqué à la structure romanesque traditionnelle du *Kinodrama*. Même *Der Student von Prag*³ fut conçu avec un nombre très limité d’intertitres.

Il s’agit de contributions, d’expériences, qui, mis à part les rares apports de quelques survivants, *Kinoreformer*, sont *totalemtent oubliées* dans la réflexion sur le cinéma telle qu’elle s’est développée en Allemagne dans l’après-guerre, à partir du 1919. Et pourtant, le rôle des intertitres, les modalités de leur intégration et leur supposée extranéité à la structure du film furent au cœur d’un des débats les plus vifs et les plus passionnés de la première moitié des années vingt. D’une part – et il convient d’insister sur ce point –, il est évident que les discussions et les tentatives concrètes d’*Autorenfilm* ont constitué un background des plus riches pour les développements ultérieurs de la cinématographie allemande, ce qui peut être confirmé par un grand nombre de faits. De l’autre, que les vicissitudes de cette phase-là aient marqué une étape fondamentale dans l’évolution du cinéma allemand, dans la *particularité* des modes de représentation et de production

dominants pendant la période de la République de Weimar, est également une donnée claire. Et, par conséquent, le mystère de cet “oubli”, de cette “perte de mémoire”, se remarque d’autant plus. Mais ce genre de constat est fréquent dans l’histoire des théories du cinéma et le chercheur qui s’adonne à cette matière d’étude rencontre très souvent de ces phénomènes d’amnésie assez singuliers et “incompréhensibles” – aujourd’hui, du moins. L’absence de conscience historique dans le domaine des discours sur le cinéma, voire même sur l’activité de production et de création, constitue certainement un des chapitres les plus importants – et fascinants – d’une recherche encore à accomplir.

2.

“Les intertitres sont la capitulation du film devant lui-même. [...]. Chaque intertitre coupe à jamais les artères du film, il le tue”.⁴ “Les intertitres constituent un corps étranger [...], tout comme une inscription dans une peinture de Rembrandt”.⁵ “Le film idéal est absolument muet, intégralement sans intertitres”.⁶ Ceci n’est qu’un minuscule échantillon tiré du vaste panorama des prises de positions adoptées en 1921-22 avec une grande fermeté – parfois allégées, à dire vrai, par une attitude pragmatique et prête au compromis – contre le “*Unding*” que constitue la présence de la parole écrite au cinéma. Et il ne s’agit pas seulement d’une forme d’euphorie destructive de circonstance. Encore en 1924, on soutenait: “L’idéal du cinéma est un film sans intertitres”;⁷ “le film idéal [...] communique avec des moyens optiques tout ce qu’il a à ‘dire’”.⁸ “L’idéal est le ‘film sans mots’”, proclamait-on l’année précédente.⁹ “Le caractère étranger des intertitres est lui aussi remarqué par le spectateur commun, vierge de toute théorie” (1926).¹⁰

L’intertitre est considéré comme une présence difforme, une anomalie, un résidu impropre et hétérogène à un système dont la particularité et l’originalité sont justement la dimension iconique et la composante du mouvement – je simplifie, pour le moment. “Le poète-cinéaste ne doit pas donner forme au récit en se servant des mots et traduire ces mots en images, mais donner forme à des images”;¹¹ “Sentiments, événement, et tout ce qu’il a à ‘dire’, le film idéal [...] le communique visuellement”.¹²

Ces affirmations font preuve du même caractère radical même là où la conscience théorique est moins forte, comme dans les évaluations critiques plus liées aux intérêts de catégorie ou à finalités de classement et d’orientation à l’égard du public. De plus, elles revendiquent une forme d’originalité nationale, qui placerait le cinéma allemand dans une position d’avant-garde par rapport aux autres pays.¹³ Ce qui est confirmé, de façon polémique, même par les opposants au *titelloser Film*.¹⁴ Les timides tentatives menées dans ce sens à l’étranger,¹⁵ servent à confirmer cette primauté et fournissent en même temps des arguments pour convaincre les fractions les plus rétives du caractère inéluctable de ce choix. Cet déploiement d’une telle grande fermeté et extension, réclamant l’élimination de la composant écrite du film, dérive, entre autres, de raisons pratiques et fonctionnelles. Elles découlent en premier lieu des anciens préjugés des *Kinoreformer* (“les intertitres fatiguent dangereusement la vue” à cause “des soudains passages entre images et inscriptions”)¹⁶ et de préoccupations d’ordre pédagogique (l’utilisation d’une langue négligée, entachée d’erreurs grammaticales et syntaxiques ou, dans le cas de traduction, alourdie de mots étrangers et de constructions calquées sur l’original). Mais il existe aussi des oppositions générées par des raisons d’ordre “énonci-

atif”, liées à l’incohérence, forte et assez fréquente, du rapport entre les composantes écrites et iconographiques (il se peut, en ce qui concerne les personnages par exemple, que le “parlé”, ou plutôt leur “écrit”, ne correspondent pas avec leurs conditions sociales, culturelles ou de genre, masculin ou féminin; ou bien on accuse les cartons de ne pas répondre aux caractéristiques historiques de la période à laquelle les personnages appartiennent – on prête beaucoup d’attention à ce point, et pas seulement dans le discours critique et théorique, mais aussi dans le camp des réalisateurs).¹⁷ Et il ne faut pas oublier que le facteur économique joue un rôle important lui aussi, en facilitant la circulation des copies au plan international, dans la mesure où les films sans intertitres ne nécessitent pas de traduction.

Quoique les fondements théoriques soient souvent à peine évoqués et que les affirmations paraissent auto-concluantes, les plaidoyers en faveur de l’abolition des “cartons” véhiculent toutefois une réflexion, sur le sens et le fonctionnement de l’intertitre, qui, même si elle est *implicite*, représente une des contributions les plus marquantes sur ce sujet.

L’abandon du mot écrit peut être relié, même si la nature de ce lien n’est nullement précisée, aux développements de la culture moderne, considérée avant tout comme une culture visuelle dans laquelle le mot perd son rôle central d’instrument de communication et de médiation de l’expérience sociale.¹⁸

Mais cette position est soutenue avant tout à l’aide d’une série d’oppositions dont l’évidence est souvent seulement apparente et dont l’analyse permet au contraire aujourd’hui d’éclairer plusieurs questions importantes sur le fonctionnement de la dimension écrite au cinéma. “L’intertitre nie l’essence du cinéma basée sur l’illusion”, dit-on; “l’intertitre détruit l’illusion”. Il s’agit ici d’une des considérations les plus fréquentes,¹⁹ qui détourne notre attention sur un aspect qui a dû représenter un écueil majeur pour le spectateur du muet – mais sans que cela soit vérifiable pour le spectateur d’aujourd’hui. Et qui nous éclaire que la présence des intertitres, sous le couvert apparent d’une “inoffensive” fonction auxiliaire de béquille narrative, pose d’ardus problèmes d’intégration entre deux régimes différents et matières de narration, dont la maîtrise est essentielle à une communion heureuse.

Plus traditionnelle et conventionnelle s’avère la confrontation polémique avec le théâtre, considéré comme le lieu naturel d’une dramaturgie fondée sur la parole et dans lequel le cinéma risquerait d’être englobé s’il confiait à la parole écrite un poids prépondérant. En adoptant une pareille voie, le nouveau média renierait sa propre nature et renoncerait à ses prérogatives.²⁰ À ce sujet Karl Grune affirme: “Un film de cent intertitres est contre nature, il n’est plus un film, mais du théâtre photographié”.²¹

Plus complexe est la relation instituée avec la littérature. D’un côté, elle est considérée comme un repère négatif. On écrit: “Tous les intertitres que jusqu’à maintenant l’écran [...] a présenté gardaient les stigmates certains d’un genre littéraire fort apprécié: le roman-feuilleton”.²² Le ton moralisateur, le langage figuré qui lui sont propres seraient adoptés *in toto* par l’écriture cinématographique. En même temps, pourtant, la *littérarité* est considérée un point d’arrivée du *titelloser Film* aussi. Strindberg, Sudermann, Hauptmann sont continuellement évoqués comme références à l’aune desquels est évaluée, par exemple, la nouveauté de *Scherben*.²³

Souvent ce sont les caractéristiques du langage cinématographique qui sont mises en cause. On constate avant tout une opposition entre la fixité du carton, de l’inscription, et le dynamisme des images. La rupture majeure que constitue l’intertitre est plutôt

identifiée comme une altération du rythme, du flux, que comme l'interruption du contenu visuel, l'introduction d'une matière de l'expression différente.²⁴ Le mouvement, le dynamisme, est ainsi interprété comme le principe créatif le plus authentiquement à la base de *Der letzte Mann*, car l'absence d'éléments écrits permet justement au rythme de se développer sans irrégularité, ni suspension.²⁵

Ou alors, l'attention se porte sur les articulations narratives, en s'interrogeant sur les modalités du langage cinématographique. L'on se plaint du "cancer de la dramaturgie cinématographique: l'incapacité, générale, d'organiser les scènes" et de les lier l'une à l'autre, sans recourir à un intertitre.²⁶ Ce qui est en jeu ici est la définition de l'unité "scène" et des procédures de raccord et de liaison entre ces parties, ainsi que la définition des compétences et du rôle du spectateur dans ces processus,²⁷ qu'on considère comme les points faibles de la narration cinématographique. "L'intertitre, considéré comme une déduction logique qui conduit d'image en image, est un moment d'obstacle sur le plan cinématographique", répète encore en 1924 Murnau lui-même.²⁸

L'intertitre est impliqué, entre autre, dans l'opposition entre analyticités et synthèse, description et concentration, naturalisme et stylisation de la mise en scène et du récit. *Hinterterre* est apprécié pour sa capacité d'avoir su mettre en jeu les termes seconds de cette polarité (quoique dans le contraste entre le jeu stylisé de Kortner et celui naturaliste de Henny Porten). Tandis qu'on reproche à *Sylvester* un excès de naturalisme, lié à une correspondance trop poussée entre le temps de l'"histoire" et le temps du "discours": certains s'exclament "Il s'agit d'un parfait ciné-journal, et non d'un film de fiction".²⁹ Mais l'on apprécie la concentration qu'a effectuée Mayer en réduisant les trois nuits et deux jours dans lesquels se passait l'action de *Scherben* à la seule heure dans laquelle se passe la tragédie de *Sylvester* – en passant par la nuit de *Die Straße*.³⁰ Et de même, l'abstraction de *Schatten* est valorisée dans l'opposition avec le naturalisme, ici de la littérature.³¹

L'abandon de la composante écrite est interprété, entre autres, comme une forte sollicitation à passer de la simple dimension *romanesque-reproductive* à une autre plus complexe, basée sur des composantes rythmiques, métriques. *Sylvester* est considéré non comme la représentation d'un milieu, mais comme une "construction de strophes".³² *Der letzte Mann* est vu, quant à lui, comme une synthèse avancée de cette double tendance, naturaliste-impressionniste et rythmique-visuelle.

Mayer avait cherché ce compromis dans une sorte de technique en strophes, qui faisait penser à la poésie, et cela à l'intérieur d'une technique de tournage naturaliste [...], Murnau plutôt dans la disposition picturale-mimique de chaque plan fortement prolongé [le plan-séquence].

Ici

*Murnau a dépassé le montage habituel de Mayer avec de grands prolongements au point de vue de l'image (obtenus par un mouvement continu de la caméra) [...] et la grande subjectivité visuelle-musicale de Mayer a dépassé l'objectivité picturale de Murnau, devenue parfois trop précieuse.*³³

De même, l'élimination de la composante écrite provoquerait le passage d'une dimension "d'exposition" à une valorisation de la sphère spatiale et des objets; le traitement

naturaliste des décors laisserait place à une organisation synthétique et symbolique de ceux-ci, le résultat exemplaire restant *Hintertreppe*.³⁴

Enfin, l'intertitre se trouve au centre de l'opposition fantastique/rationnel. L'exploration du fantastique – considéré souvent comme le domaine le plus proche des ressources du cinéma – trouverait dans les composantes rationnelles de la parole le plus grand obstacle, *Schatten* étant, dans ce cas, le film le plus directement concerné³⁵.

De manière plus générale, accepter la dimension écrite peut mener à une idée du cinéma comme art mixte, composite, éloignée de tout statut d'autonomie, de spécificité, de pureté. On reviendra sur ce point, discuté et réfuté avec une vigueur toute particulière par Arthur Robison.³⁶

Le réalisateur de *Schatten* n'est pas le seul à prendre position ouvertement dans le débat, en outre que dans sa pratique de cinéaste, en faveur de l'abolition ou, du moins, de la réduction des intertitres au stricte minimum. Une position semblable est déjà soutenue en 1919 par Urban Gad, dans un texte qui connut une importante circulation en Allemagne.³⁷ Même s'ils sont prévus dans le scénario les textes écrits doivent être utilisés le moins possible.³⁸ "Naturellement, en principe, l'intertitre est à refuser", tel est le jugement de E. A. Dupont dans un manuel d'écriture de scénario qui rencontra un grand succès et qui se distingue dans la masse des manuels "pratiques" parus pendant ces années-là.³⁹ Encore plus nettes sont les positions de Karl Grune et de Lupu Pick, renouvelées lors de multiples interventions et déclarations. "L'auteur doit penser en images, et non en paroles",⁴⁰

*Un film sans cartons sera toujours meilleur [...] car il oblige l'auteur ou le réalisateur à avoir résolu tout ce qu'il avait ressenti et pensé en termes visuels, c'est-à-dire cinématographiques. [...] Le film de meilleure qualité, ou plutôt, le film de qualité par excellence, sera toujours le film sans cartons.*⁴¹

Plus souple, ou peut-être résignée, s'avère la position de Murnau, qui, si, d'un côté, il partage les mêmes options de principe, semble, de l'autre, rendre les armes devant les obstacles concrets, pratiques, au point d'admettre – on est en 1924 – que, du moins partiellement, l'intertitre "pour le moment ne saurait s'éviter".⁴² Conventionnelle et relativement étrangère au débat est la position de Fritz Lang:

*Même si les essais de films sans intertitres sont bien compréhensible, il y a des choses qui ne peuvent pas être exprimées sans les intertitres. Par exemple, comment peut-on exprimer un héritage? À part ça, le film sans intertitre commence avec un intertitre.*⁴³

Tandis que l'on doit à Robert Wiene – on y reviendra – une des positions les plus originales, liant la présence et le rôle de l'écriture aux affinités entretenues par la dramaturgie du cinéma avec le théâtre expressionniste.

3.

À vrai dire, la séparation entre position théorique et compromis pratique constitue la démarche la plus répandue. Un tel accommodement constitue le point d'arrivée pour une grande partie des protagonistes du débat. "L'intertitre [...] est préférable à la solution

d'un spectateur qui doit être tracassé avec certaines énigmes non résolues".⁴⁴ Le carton doit secourir la narration quand le sens reste ambigu, ou bien quand la mimique, en son absence, reste incomplète et, par conséquent, trop forcée (Bernhardt). De toute façon, on attribue au mot écrit une valeur *fonctionnelle*, on ne lui reconnaît aucune autonomie, aucun statut indépendant. Plusieurs propositions de réglementation (Gad, Dupont, Bernhardt, Magnus),⁴⁵ plus ou moins articulées et aux ambitions systématiques diversement poussées, peuvent être considérées comme appartenant à cet horizon. De la même façon, d'autres positions qui, quoique plus sceptiques ou restrictives par rapport au *titelloser Film*, confèrent une valeur fortement limitée à la dimension écrite (Bloem, Haas: "Un intertitre est admis seulement là où un développement dramatique peut être construit seulement à l'aide d'un intertitre").⁴⁶

Il ne manque pourtant pas de positions totalement opposées, toutes employées à défendre pas seulement la nécessité mais aussi l'organicité de la dimension écrite en regard des caractéristiques expressives et communicatives du cinéma. Certaines sont l'expression de positions arriérées, qui s'expliquent parfois par l'appartenance directe aux secteurs de la *Kinoreform* encore actives dans l'après-guerre et qui se montrent incapables de comprendre les transformations du nouveau médium et aussi du public. De même, ils ne disposent désormais d'aucun instrument leur permettant de prévoir la transformation du cinéma lui-même.

L'intertitre est alors perçu comme un moment de "repos" pour le spectateur ("point de repos entre les images"),⁴⁷ continuellement mis à l'épreuve par les associations visuelles et le rythme des photogrammes.⁴⁸ Les cartons sont considérés comme une nécessité dans la mesure où ils compenseraient la difficulté, ressentie bien évidemment par le spectateur, à relier les images entre elles – il s'agit d'une vieille argumentation des *Reformer*, cramponnés aux caractéristiques, supposées, d'un public précinématographique – et les scènes entre elles.⁴⁹ Les cartons sont dotés d'une fonction de "liant",⁵⁰ "ils couvrent les lacunes qui s'ouvrent entre les images singulières".⁵¹ "Les intertitres doivent être comme des ponts gracieux, – ils relient les images, sans endiguer le fleuve du récit et en s'insérant dans le rythme et dans le style des paysages".⁵² Au mot est attribué une fonction dramaturgique qui reprend celle du théâtre, en particulier dans le domaine du film comique, genre où, selon une tradition persistante, et malgré de nombreuses oppositions, le verbal confère un espace et un poids remarquables aux jeux de mots et à des situations strictement linguistiques (il nous en a été donné une idée, lors de la projection de *Romeo und Julia im Schnee*, 1920, de Lubitsch, récemment restauré).⁵³ "L'humour des comédies allemandes réside le plus souvent seulement dans les intertitres", remarque un commentateur conterné.⁵⁴

Dans d'autres contextes, la défense de la sphère écrite est liée plutôt à des motivations pratiques et fonctionnelles. On observe que les intertitres peuvent alimenter le *suspense*⁵⁵ et faciliter l'identification du spectateur.⁵⁶

Dans ce cas, ce jugement s'appuie sur une conviction opposée à celle considérée précédemment qui insistait, par contre, sur le dérangement que les intertitres auraient apporté à l'illusion. Comme je le disais, il s'agit d'aspects aujourd'hui invérifiables, car il serait impossible de reproduire, voire même de simuler les conditions de réception de l'époque. Nous sont alors d'autant plus précieuses les évaluations et les considérations qui concernent directement la compétence du public. Dans un cas, un seul à vrai dire, j'ai rencontré une véritable enquête sociologique. La recherche fut conduite sur un

échantillon de spectateurs d'âges, de conditions sociales et de sexe différents – intégré à d'autres recherches, mais sans mention de source. Les résultats donnent:

*Le public moyen n'a pas une attitude hostile envers les intertitres, il n'est pas dérangé par leur présence et [...] il ne les perçoit pas comme quelque chose qui abîme son plaisir visuel. Le public moins cultivé [...] considère les intertitres comme une chose naturelle, qui doit être ainsi [...]. Grâce à eux, pas seulement sa compréhension de l'histoire, mais aussi son intérêt et sa participation sont énormément stimulés. [...] Pour ce qui est du public cultivé nous avons pu vérifier une aversion à l'égard d'une utilisation massive des intertitres, mais [...] ça semblait être une attitude dictée par le bouche à oreille; bien sûr, ils devaient l'avoir entendu ou lu quelque part [...].*⁵⁷

Il se peut que cette enquête fasse partie du modèle assez fréquent dans lequel le public est évoqué en tant que arbitre irréfutable pour soutenir la nécessité d'une choix – et, en effet, la valeur "scientifique" d'une telle enquête n'est pas vérifiable du tout. Mais sa particularité en fait un document qui détient de toute façon un intérêt remarquable.

Il existe aussi un troisième groupe d'interventions (et de considérations) qui offrent, en défendant le rôle des intertitres, des arguments extrêmement stimulants et avancés, et cela même au plan théorique.

D'abord les cartons servent à ancrer les images qui sont, on avance, caractérisées par un fort degré d'ambiguïté. La position n'est pas nouvelle, on y avait déjà fait référence, mais ici⁵⁸ elle est enrichie par une hypothèse d'expérimentation qui constitue un sorte d'équivalent de l'effet Kouléchov: une même scène, l'on suggère, si elle est associée à des intertitres différents, pourrait prendre un sens fortement différent. Les paroles en outre institueraient un régime narratif différent de celui d'ordre visuel, non sans assurer des points d'articulations possibles. Et on souligne à ce propos des possibilités originales d'intégration, en se référant à la tradition allemande du conte par images (Wilhelm Busch)⁵⁹ ou à celle de la bande dessinée (*Mutt & Jeff*[!]).⁶⁰ En poussant plus avant cette argumentation, on dit que l'intertitre doit être traité comme une image en prévoyant plusieurs formes d'articulation "grammaticale", obtenues avec des fondus, comme dans le champ visuel,⁶¹ ou bien encore on propose d'élargir à l'écriture le recours à des procédés dynamiques, en introduisant des mots en mouvement.⁶² On refuse alors un statut de "pureté", de cinéma "absolu", et on soutient l'idée que le cinéma doive être considéré comme un "*Compositum*", né de la concurrence et de la fusion d'arts différents

*comme un produit chimique nouveau, absolument autonome, dont les composantes, différemment mélangées, pourraient être retrouvées dans d'autres systèmes artistiques proches.*⁶³

Balázs s'aligne sur cette position et prend comme modèle l'exemple de l'*opera lirica* (déjà utilisé dans l'intervention aussi qui nous venons de mentionner), basé sur la réunion de différentes matières expressives. De plus, l'auteur hongrois attribue aux intertitres une importante fonction *rythmique*, non littéraire ("l'effet d'un intertitre ne dépend pas seulement du contenu verbal, mais de la position dans laquelle il est monté. [...] Les intertitres littéraires sont un horrible danger") et d'*accentuation* ("comme les textes littéraires dans les petites compositions de Schumann").⁶⁴

Pour Wiene, l'intertitre représente, comme déjà mentionné, un pont avec la dra-

maturgie plus moderne du théâtre expressionniste. Celui qui vit une expérience fantastique

*ne pourrait pas raconter ce qu'il pense dans un discours ordonné: il s'exprimerait avec des exclamations, des cris, de la même façon qu'un poète expressionniste. Ces exclamations et ces cris deviennent les 'intertitres', que le film expressionniste, lui aussi, ne saurait éliminer.*⁶⁵

La position du réalisateur de *Caligari* est proche de celle de Salmon, l'une des plus originales et innovatrices qui soient. Pour l'auteur de *Die Kunst im Film*, le cinéma a une nature dramatique-fantastique, soutenue en ce qui concerne la première composante par le mouvement corporel, et par le mutisme, pour la seconde. Le mutisme est par ailleurs considéré comme une condition fondamentale du fantastique. Dans ce domaine, dans sa variante cinématographique, la parole écrite peut conquérir une fonction importante si elle s'éloigne de la dimension littéraire et de contenu, pour se transformer en événement purement visuel. "L'inscription n'est plus un intertitre, mais un vrai *fantôme*, qui s'enfonce ou saute hors de l'image – une étincelle!", et peut arriver jusqu'à se graver dans l'inconscient du spectateur.

*Comme un reflet étincelant, semblable aux images frétilantes de l'histoire, comme une phosphorescence, apparaît un mot, qui n'est plus inséré comme tel dans une situation, mais qui devient reflet muet jaillissant de la friction de la trame visuelle. Il n'est pas destiné à une lecture réflexive ou à une combinaison, il est une épiphanie, saisie par l'œil comme une impression, qui s'est faufilé à l'extérieur, pénétré comme un aiguillon dans la conscience, mais sans l'impliquer – comme une impression inconsciente.*⁶⁶

4.

Le débat, ici schématiquement reconstruit, est resté longtemps dans l'ombre. Il n'a pas seulement un intérêt archéologique, qui constituerait un chapitre mineur, à l'écart de l'histoire des théories du cinéma. Il offre en effet des éléments importants qui aident à éclaircir même la réflexion contemporaine, au point de vue de l'évaluation du rôle de l'intertitre dans le cinéma muet, et, dans un sens plus général, dans l'élaboration d'une théorie de la parole écrite au cinéma. Il existe une série d'éléments qui suggèrent que la valeur conférée aux intertitres dans le contexte du cinéma muet était de nature énonciative, *communicative*, et non pas narrative: ainsi, le fait qu'à cet époque on insistait dans presque chaque intervention sur l'opposition évidente qui marque le niveau des images et celui des intertitres, non seulement au plan stylistique, mais aussi énonciatif et productif; que des intertitres banals et approximatifs étaient insérées dans des films de grande ambition et engagement; et que les critères les plus élémentaires de raccord et de correspondance avec les images étaient négligés dans les cartons. Ces divers points mènent à la conclusion qu'il ne faut pas considérer les cartons comme des composants du tissu du récit, mais qu'il faut bien plutôt les interpréter comme appartenants au *système d'instructions* fourni au spectateur, de la même que la scansion en actes, les génériques du début et de la fin ou des avertissements ultérieurs liés à la dynamique du spectacle cinématographique.⁶⁷ Leur destination et leur statut énonciatif, qui devaient

fonctionner de manière implicite pour le personnel du secteur – et qui reprenaient, d’ailleurs, les modalités de l’introduction du mot écrit dans la phase pré-institutionnelle du cinéma –, sont mis en crise à partir du moment (*l’Autorenfilm*) où le cinéma allemand effectue un saut qualitatif important en transformant des productions en *œuvres*, dotées d’une forte cohérence interne au plan stylistique, dramaturgique et narratif, et du moment où l’institution de la *critique*, qui se met en place à ce moment, commence à évaluer tous les éléments du film en rapport à leur fonctionnalité aux plans narratif et esthétique. C’est à ce moment que le rôle de l’intertitre est transformé. Il délaisse son emploi d’avertissement pour le public et se transforme en matière de la narration. Ce faisant, il est jugé souvent de manière très négative, au vu de la difficulté avec laquelle il endosse ce nouveau rôle et exerce ce mandat. Appelée à correspondre à une nouvelle fonction, sollicitée à changer carrément de statut, la parole écrite continue de traîner avec elle de nombreuses caractéristiques de sa destination originaires et attire ainsi le mécontentement de plusieurs intervenants de cette nouvelle phase.

Une lecture attentive des sources est en mesure de retrouver une telle conscience même chez certains observateurs de l’époque. À l’intertitre est attribué explicitement une valeur de signal indicateur, sur le modèle de son fonctionnement dans les arts visuels et plastiques, ainsi que dans la photographie. On écrit :

*Sont employés comme il le faut seulement ces intertitres qui ne sont autre chose que, justement, des légendes, légendes appliquées à une image en mouvement. De la même sorte que celles qui sont employées pour les images fixes.*⁶⁸

Il n’est pas attribué de valeur narrative aux cartons, mais la fonction de donner aux spectateurs une orientation. Une telle conception émerge même dans les écrits de Balázs :

*Dans les dialogues nous ne devons pas apprendre par les cartons ce que l’image ne nous a pas dit. Si non pour certains moments l’histoire serait poursuivie avec un moyen littéraire, et il se produirait une faille dans la continuité visuelle.*⁶⁹

5.

Quelle a été la diffusion réelle du *titelloser Film* sur la scène allemande ? “Au cinéma, le grand public s’est éduqué à aspirer surtout aux plaisirs optiques, si possible avec le minimum possible d’intertitres”, écrivait en 1923 Diebold. Ce modèle aurait eu une telle diffusion et un tel impact qu’il aurait exercé une profonde influence même sur le théâtre contemporain, au point que s’y affirmerait une ligne “visuelle”, une “technique visuelle”, basée sur la primauté de l’image et non de la parole.⁷⁰ Si on s’en tient aux films strictement tournés sans intertitres, la liste ne dépasse pas la demi-douzaine : *Scherben* (1921, Lupu Pick), *Hintertreppe* (1921, Leopold Jeßner/Paul Leni), *Schatten* (1923, Arthur Robison), *Die Straße* (1923, Karl Grune, qui dénombrerait quand même sept cartons), *Sylvester* (1924, Lupu Pick), *Der letzte Mann* (1924, F. W. Murnau). À l’exception de *Die Straße* et *Schatten*, ils ont tous été scénarisés par Carl Mayer. Cependant, si l’on prend en considération les films superficiellement dotés de quelques cartons seulement – ou même beaucoup plus –, qui s’inspirent de ce modèle et obéissent à des

principes similaires, le phénomène devient plus consistant. Peuvent y être rattachés, par exemple: *Erdgeist* (1923, Leopold Jeßner), conçu par Carl Mayer sans textes écrits, mais rétablis par la maison de production;⁷¹ *Der Schatz* (1923, G. W. Pabst); *Nju* (1924, Paul Czinner) et d'autres films réalisés – et scénarisés – par la suite par Czinner, comme *Eifersucht* (1925, Karl Grune); *Variété* (1926, de E. A. Dupont). Et la liste pourrait s'allonger.⁷² C'est la catégorie du *Kammerspielfilm* qui est directement impliquée par ces transformations – dans laquelle, d'ailleurs, tous les films mentionnés désignent fréquemment le rôle central, même de façon éponyme, on y reviendra. Cet ensemble, je l'ai déjà évoqué ailleurs,⁷³ fut très vaste aussi au point de vue quantitatif dans le cadre du cinéma de Weimar – contrairement aux données normalement rapportées dans les histoires du cinéma. Son parcours commence, semble-t-il, avec *Rausch* (1919, Ernst Lubitsch: "On n'a pas besoin de mots, d'intertitres. On la comprend [Asta Nielsen], c'est tout son être qui crie")⁷⁴ et prend fin dans la deuxième moitié des années Vingt.

Scherben est présenté de façon unanime (bien que ce sont des raisons publicitaires qui conditionnent aussi cette affirmation) comme le "premier film sans intertitres". D'autres pas importants avaient été accomplis, on le sait, dans cette direction. Et même en 1919 un film de Gad avait été annoncé comme étant projeté sans textes écrits.⁷⁵ Mais les seuls à avoir une mémoire vraiment attentive sont, on l'a remarqué, les *Kinoreformer*, qui font référence, avant tout, aux propositions de la phase de l'*Autorenfilm*. Le modèle de la "première fois" est aussi activé, du reste, pour *Hintertreppe*,⁷⁶ et les motivations publicitaires apparaissent ici très évidentes.

Même à la lecture des données purement numériques, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un phénomène marginal bien que prestigieux, qui aurait été soutenu par un groupe d'intellectuels entichés d'expérimentation, réductible à l'avant-garde. C'est l'industrie cinématographique dans son ensemble qui se mobilise directement en ce sens, entraînant à sa suite le vaste secteur de l'institution critique, qui en dépend fortement. "Depuis longtemps l'industrie s'occupe de la manière d'éliminer les désavantages des intertitres", lit-on en 1920.⁷⁷

*Avec une unanimité particulière et inattendue la presse spécialisée berlinoise s'enthousiasme en faveur de l'abandon des cartons. 'C'est à ces type de film qu'appartient le futur', est le cri de bataille commun.*⁷⁸

En effet la critique avait accueilli avec des jugements positifs, et dans un accord commun presque total, les œuvres dont il est question. Quelques réserves – voire de très rares éreintements isolés⁷⁹ – en ce qui concerne *Schatten*, *Hintertreppe*, *Sylvester*, *Der letzte Mann*, n'altèrent en rien le cadre dans son ensemble. Le succès public est plus difficile à déterminer. Assurément il fut grand pour *Der letzte Mann*. Les spectateurs manifestèrent quelques réserves pour *Scherben*⁸⁰ (considéré quand même comme "un certain succès").⁸¹ On mentionne des réactions négatives pour *Hintertreppe*,⁸² et une certaine désorientation en ce qui concerne *Sylvester*.⁸³ Mais il est difficile d'établir la représentativité de ces données et il convient de se demander s'il ne faudrait pas mieux les interpréter comme des instruments polémiques au sein du conflit entre les différentes orientations de la production.⁸⁴

Pourtant, comme on l'a déjà mentionné, alors même que le programme du *titelloser Film* n'est pas appliqué de façon dogmatique, les principes à la base de cette expérience pénètrent une vaste zone de l'institution cinématographique, ils arrivent à s'imposer

comme le nouveau standard de référence, et le plus avancé. Le film “sans intertitres” affirme le principe de l’*autonomie du plan visuel-dynamique* ainsi que celui de l’homogénéité stylistique de l’œuvre. Il met en marche des procédés de *valorisation et symbolisation de l’espace et des objets*, procédés qui sont réalisés surtout avec la *entfesselte Kamera*, comme une “caméra vivante”,⁸⁵ et il active des formes de *subjectivisation* de l’image, par lesquelles le spectateur peut être absorbé dans la scène du film.⁸⁶

Le *montage* assume une importance centrale. “Le rythme du montage naît, avec une précision au millimètre, du rythme des mouvements de l’âme (le fondement secret de chaque rythme cinématographique)”.⁸⁷ *Rausch* semble avoir eu un rôle inaugural même pour cela. On parle d’un montage “original et nouveau”. “Souvent les images le plus différentes se suivent l’une après l’autre comme dans un éclair, presque de façon expressionniste”.⁸⁸ Le montage est, on le sait, une composante névralgique de la dramaturgie de Carl Mayer: “Les ‘*Und*’, les ‘*Denn*’, les ‘*Doch*’ sont à interpréter comme des coupes du mouvement”.⁸⁹

Dans ce contexte, l’analyticité et l’intensité du *langage mimique et gestuel de l’acteur* – une autre des composantes essentielles et des plus originales du cinéma muet allemand –, reçoivent leur valorisation majeure. “Le cheminement de l’âme a été projeté avec une si forte intensité dans la sphère de la mimique que les gestes et la mimique semblent être devenus l’écriture en code de l’âme”.⁹⁰ Le film devient le “langage du corps”; Balázs parle, pour sa part, de “homme visible”.

Le *titelloser Film*, en se superposant, d’un côté, à la direction et à l’évolution du film expressionniste et du *Stilfilm*,⁹¹ et, de l’autre, en poursuivant une voie propre et autonome, se place donc au cœur des expériences clés de la phase de profonde transformation du cinéma allemand de l’après-guerre. Tout comme ça s’était passé après *Caligari*, l’entrée en scène de ce courant annonce un bouleversement complet du système cinématographique et préfigure des transformations radicales sur le plan linguistique-expressif et sur le plan productif. Au plan thématique, on privilégie des situations intimistes, en drame (petit-)bourgeois, et une dramaturgie de la concentration, loin des grands tableaux et des enchaînements romanesques – aventureux et à l’allure épique (“Sans dialogues écrits, conversations téléphoniques, télégrammes, pages de documents, lettres, etc., disparaîtra toute suspense anti-artistique, dont se nourrissent le film à sensation, le *Detektivfilm* et malheureusement les réductions littéraires aussi, la plus part de fois”,⁹² l’on constate). Pour ce qui est des modes de la représentation, le *titelloser Film* confère au montage, on l’a déjà dit, un rôle décisif (inconnu jusqu’à ce moment dans le cinéma allemand) et, de même, il réorganise les formes de la présentation et du spectacle: le “film sans intertitres” élimine aussi le découpage en actes, en supprimant les cartons qu’y correspondent, ainsi que les pauses dans la projection.⁹³ Il révolutionne la pratique du scénario et les techniques de tournage. Il change entièrement la fonction des décors (selon une ligne différente, mais en reprenant aussi celle du film expressionniste). Bref, il met en cause tout un mode de production. Et à cause de nouvelles compétences qu’il exige du spectateur, il postule aussi un glissement du public, des couches populaires des années dix jusqu’à la classe moyenne-bourgeoise.

Il se présente à nouveau, comme je le disais, la situation qui avait suivi la sortie de *Caligari*: l’industrie cinématographique, protagoniste directe de ces nouveaux procès et développements, réagit avec préoccupation aux profondes mutations structurelles qui en découlent. La stratégie de défense qu’elle adoptera fut double. D’un côté le *titelloser Film* est associé au choix “d’auteur”, et ainsi relié aux particularités du travail de cer-

tains cinéastes (Carl Mayer, Lupu Pick, Arthur Robison). Mais c'est plutôt une seconde voie qui fut prépondérante: on réserva au *titelloser film* un espace autonome, un domaine spécialisé. *La nouvelle tendance est réorganisée selon les paramètres d'un genre cinématographique.*

Le *Kammerspiel* constitue la sanction de la confluence des nouvelles propositions à l'intérieur d'un système codifié. La définition du nouveau champ ("renoncement le plus possible aux textes de liaison, succession continue d'événements, peu de personnages, approfondissement de la dimension psychologique, un travail de réalisateur le plus attentif et détaillé sur le jeu des acteurs, les décors, l'atmosphère": K. Pinthus)⁹⁴ hérite et stabilise des traits saillants affirmés par le *titelloser Film*. L'étroitesse des thèmes et des situations dramatiques, reprochée si souvent au film sans intertitres,⁹⁵ se transforme maintenant en facteur de caractérisation. *Scherben* (comme les œuvres de Sjöström et Stiller, la dramaturgie de Strindberg, reprise et développée par Reinhardt, ainsi que la technique de Sudermann) est désigné comme le texte initiateur.⁹⁶ On crée même une maison de production spécialisée dans ce type de produit; et dans certaines salles sont fixés des occasions spécialement destinés à ce type de programmation.⁹⁷ Quand en 1923, après la sortie de *Schatten*, Robison répond aux positions très fermées qui suivirent l'expérience initiée par le film *Scherben*, sa défense, bien que véhément dans l'intonation, ne va pas au-delà de la sauvegarde d'un contexte autonome, de genre, défense vouée à rassurer l'industrie cinématographique sur le fait que ce modèle n'était pas généralisable.⁹⁸

L'opérativité du *titelloser Film* ne s'arrête pas pourtant à un secteur spécifique. Les principes reliés à ce modèle sont substantiellement assimilés et englobés par tout l'appareil de production, jusqu'à arriver à l'affirmation *institutionnelle* justement des critères et des tendances de départ. Vers la moitié des années vingt le cinéma allemand est profondément et irrévocablement changé, il a atteint de nouveaux canons de production, de narration, et d'expression qui le caractériseront jusqu'au terme de sa parabole, *grâce aux nouveautés introduites* (avec le film expressionniste) *justement par le film "sans intertitres"*.

Quand, en 1927, Kurt Mühsam liquide comme "ratées dans l'ensemble [...] les tentatives de proposer au public films sans intertitres",⁹⁹ la transformation du cinéma allemand, *sur la base même des principes du titelloser Film*, est désormais un fait accompli et irrévocable.

[Traduction de l'italien de Viva Paci, révision de Pierre-Emmanuel Jaques]

Cet essai trouve son origine dans un texte écrit pour les Actes du Colloque *Intertitres et film. Histoire, théorie, restauration* (sous la direction de C. Dupré la Tour) organisé par la Cinémathèque Française (Paris, mars 1999).

- 1 A. Schnitzler, *Vorbemerkung zum Liebelei-Film (1913)* in *Liebelei* (Film), texte dactylographié, fiche 57, Schnitzler-Archiv, Université de Freiburg i. Br.
- 2 J'ai brièvement traité de cet aspect in "Dichter, Heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910's", *Griffithiana*, n° 38-39 (Octobre 1990). Voir aussi C. Müller, "Das "andere" Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära", in C. Müller, H. Segeberg, (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms* (München: Wilhelm Fink, 1998).

- 3 *Das Fremde Mädchen/Den Okända* (1913), produit par la Svenska, fut réalisé par Mauritz Stiller sur un scénario de Hugo von Hofmannsthal (inspiré d'une pantomime du même auteur); *Das schwarze Los* (Deutsche Bioscop, 1913), écrit par Adolf Paul et réalisé par John Gottowt, marqua le début à l'écran de Alexander Moissi; *Der letzte Tag* (Union, 1913), sur un scénario de Paul Lindau, et *Der König* (Vitascope, 1913) furent réalisés par Max Mack; *Die Landstraße* (1913), écrit lui aussi par Paul Lindau, fut tourné par Paul von Woringen pour la Deutsche Mutoskop- u. Biograph; *Liebelei/Elskovsleg* fût réalisé par Holger-Madsen pour la Nordisk et distribué en Allemagne en 1914; *Der Student von Prag*, réalisé, on le sait, par Stellan Rye sur un texte de Ewers, fut présenté en 1913 par la Deutsche Bioscop.
- 4 H. Spielhofer, "Der Film ohne Worte", *Münchener Neueste Nachrichten* (29 November 1921).
- 5 P. Jckes, "Titelarme und Titellose Filme", *Film-Kurier* (2 Juni 1921).
- 6 "Der Titellose Film", *Vorwärts* (4 März 1922). Aussi, Paraphé M. Pr. [Max Prels?], *Berliner Börsen-Zeitung* (5 März 1922).
- 7 E. Magnus, *Lichtspiel und Leben. Filmplaudereien* (Berlin: Dürr & Weber, 1924), p. 57.
- 8 R. Reymer, "Wenn die 'Stumme Kunst' Redet", *Neue Berliner Zeitung - Das 12 Uhr Blatt* (19 Dezember 1924).
- 9 "Filme ohne Worte", *Vorwärts* (4 Februar 1923).
- 10 F. K. Bernhardt, *Wie schreibt und verwertet man einen Film?* (Berlin: B. Bauer-Verlag, 1926), p. 33.
- 11 A. Roßlau, "Die Überflüssigkeit der Zwischentitel", *Berliner Börsen-Zeitung* (19 Juni 1921).
- 12 R. Reymer, *op. cit.*
- 13 *Ibid.*
- 14 Et justifié par les excès de spéculation typiques de la tradition culturelle allemande. Pourquoi justement en Allemagne? "Car chez nous, il est normal de toujours de contrecarrer les développements organiques avec des théories rigides, des spéculations oisives". W. Jonas, "Warum keine Titel?", *Film-Kurier* (14 Januar 1924).
- 15 En 1921-1922, on parle d'un *serial* américain (*Lucille Love*, en trente actes) "avec peu d'intertitres" ("Die Zwischentitel", *Die Post*, 5 April 1921) et d'un *Detektivfilm* anglais, sans autre précision, qui avait des caractéristiques semblables (P. Jckes, *op. cit.*). En 1917, on avait attiré l'attention sur un film américain (une "farce") sans intertitres, mais pour remarquer qu'il avait été presque impossible de s'y retrouver dans l'histoire: K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, n° 14 (1917), p. 23. "Les anglais ont réalisé le premier film sans mots", écrit-on en 1923, "Dans les films américains [...] on s'engage à réduire le plus possible les cartons" ("Film ohne Worte", *Vorwärts*, cit.). Voir aussi: "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit. En effet, Bordwell, Staiger et Thompson nous rappellent que aussi en Amérique "dans la période entre 1913 et 1916 régnait la conviction que le film idéal ne devait pas avoir d'intertitres". Mais la situation avait par contre changé par la suite, "à partir de 1916 l'envie d'un film sans intertitres fut remplacée par une approche qui privilégiait l'usage d'intertitres écrits intelligemment": D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1985), p. 186.
- 16 K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, cit.
- 17 Lupu Pick pense à une solution dans laquelle des intertitres avec une graphie différente devaient être attribués à chaque personnage et il imagine que la police de caractères et la durée à l'écran des inscriptions différents selon le "volume" et la vitesse des répliques. Mais, après trois semaines d'expérimentation, il renonce. "Tout me semblait être comme un 'gramophone écrit'", dit-il (L. Pick, "Textlose Filme!", *Berliner Börsen-Courier*, 24 Juli 1923). Dupont imagine aussi des intertitres qui rendent compte de l'intonation et dont la durée ne serait pas fixée selon des critères fonctionnels ("en générale on calcule un mètre de pellicule pour chaque ligne de texte"), mais sur la base du rythme des scènes; E. A. Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, 1919, II ed. sous la direction de F. Podehl (Berlin: Gustav Kühn, 1925), pp. 83-85.
- 18 Voir en particulier M.-s., "Die Straße", *Film-Kurier* (30 November 1923).

- 19 K. Bleibtreu, "Der Text im Film", *Der Film*, cit., p. 23; U. Gad, *Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1921), p. 245; "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit.; "Film ohne Worte", *Vorwärts*, cit.
- 20 *Ibid.*. De l'autre côté il ne manque pas des suggestions nouvelles de *Reformer*, selon modèles institutionnels arriérés, pour retrouver justement dans le théâtre des solutions pour réaliser la suppression des intertitres. On propose ainsi l'introduction d'un "livret" pareil à celui de l'*opera lirica*, qui aurait dû non seulement rapporter de façon plus au moins détaillée l'intrigue (comme il existait déjà dans "les programmes de salle"), mais aussi donner une vraie liste des "dialogues" que le spectateur aurait pu superposer aux images (tout comme le spectateur du mélodrame intègre avec les dialogues du *libretto* ceux articulés avec le chant qui, même si pratiquement présents, ne sont pas toujours facilement compréhensibles): K. Bleibtreu, "Der Text im Film. III", *Der Film*, n° 16 (1917), p. 33.
- 21 K. Grune, "Film, nicht Literatur!", *Neue Berliner Zeitung - Das 12 Uhr Blatt* (23 September 1923).
- 22 G. Pohl, "Der Film ohne Wort!", *Film-Kurier* (24 Januar 1925).
- 23 E. Tannenbaum, "Ein Film ohne Texte", *B. Z. am Mittag* (28 Mai 1921); Aros, "Scherben", *Berliner Lokal-Anzeiger* (29 Mai 1921); "Scherben", *Die Post* (31 Mai 1921).
- 24 "Beweglichkeit der Filmtitel", *Münchner Neueste Nachrichten* (20 April 1920).
- 25 H. H. Bormann, "Der letzte Mann", *Germania* (27 Dezember 1924).
- 26 P. Jckes, "Titelarme und titellose Filme", cit.
- 27 Voir en particulier, H. Spielhofer, "Der Film ohne Worte", cit.
- 28 "Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", *Film-Kurier* (26 März 1924).
- 29 H. Pander, "'Sylvester'. Zur Frage des Films ohne Worte", *Der Bildwart*, n° 5 (1924), p. 108. Cette source-ci, comme plusieurs autres, a critiqué le film en lui reprochant un défaut de vraisemblance dû au mutisme des personnages. "L'histoire [...] aurait dû se passer dans le plus grand bruit. [...] Le spectateur pense à chaque instant: 'Ils sont muets par politesse à mon égard, ils se taisent car ils savent que l'image à l'écran doit se taire'" (*Ibid.*). La querelle sur l'utilisation des intertitres croise souvent le débat sur la admissibilité de la parole des personnages du film. Les situations dans lesquelles ceux-ci ne s'expriment pas uniquement au moyen de la mimique et du corps, mais où ils recourent aussi à la voix (même si elle reste muette) sont considérées par plusieurs intervenants, qui remontent jusqu'aux années dix, comme une limite, voire une impropriété. Le caractère "muet" du cinéma (même sous l'influence des modèles dramaturgiques de la pantomime) est assumé comme un principe esthétique précis et cohérent. "Le mouvement muet des lèvres est terriblement kitsch, anti-artistique et de mauvais goût. Il s'agit d'une anomalie, d'un contresens, qui perdurera jusqu'au moment où nous ne pourrons plus écouter ce parler". Elle pourra aussi disparaître grâce à la substitution des acteurs doués d'une faible expressivité gestuelle et corporelle par des comédiens adéquats. "Pas seulement ce mouvement muet des lèvres [...] deviendra superflu, on nous épargnera grand nombre de cartons et nous arriverons enfin à comprendre comment les textes sont souvent très désagréables" (O. Geller-Spontelli, "Das Lautlose Sprechen im Film", *Film-Kurier*, 30 Juli 1919). Carl Mayer deviendra le plus passionné zélateur de cette ligne puriste (Voir F. Güttinger, "Mayers Mißverständnis", in *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum, 1984) – ce qui explique les choix de *Sylvester*. Différente, la position de Balázs s'avère plus avancée: "Le parler est un des moyens expressifs du cinéma les plus efficaces" (Id., *Der Sichtbare Mensch*, 1924, maintenant in *Schriften zum Film*, München: Hanser, 1982, p. 70). "Le geste du parler appartient à un domaine particulièrement important du langage des gestes: le mouvement des lèvres comme action mimique. Celui qui voit parler apprend des choses souvent différentes de celui qui écoute" (B. Balázs, "Widerrede", *Die Filmtechnik*, n° 17, 1925, maintenant in *Schriften zum Film*, cit. pp. 353-354). *Variété*, qui représente un des résultats les plus accomplis de la transformation des structures dramaturgiques et de la mise en

- scène, suite à l'élimination des intertitres, constitue, même de ce point de vue-là, une des synthèses le plus réussie. Ici "on parle sans intertitres et la parole muette rejoint la valeur du mouvement" (A. Kraszna-Krausz, "Variété", *Die Filmtechnik*, n° 16, 1925, p. 345).
- 30 R. Schacht, "Sylvester", *B. Z. am Mittag*, coupure sans date (en fait janvier 1924), conservée à l'archive de la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlin.
- 31 Paul Hildebrandt, "Schatten", *Kinematographische Monatshefte*, n° 10/11 (1923), p. 3.
- 32 R. Schacht, "Sylvester", cit.
- 33 W. Haas, "Der Tag der Großen Premiere", *Film-Kurier* (24 Dezember 1924).
- 34 E. Tannenbaum, "Jeßner als Filmregisseur", *B. Z. am Mittag* (12 Dezember 1921).
- 35 P. Hildebrandt, "Schatten", cit.
- 36 A. Robison, "Warum kein titelloser Film?", *Film-Kurier* (19 Januar 1924).
- 37 U. Gad, *Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele*, cit.
- 38 B. E. Lüthge, "Urban Gad's Regiekunst", *Film-Kurier* (21 August 1919).
- 39 E. A. Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie Man ihn verwertet*, cit.
- 40 K. Grune, "Film, nicht Literatur!", cit.
- 41 L. Pick, "Textlose Filme!", cit.
- 42 "Mein Ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", cit.
- 43 "Mein Ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren von Eduard Javitz", *Film-Kurier* (24 März 1924).
- 44 "Der Titellose Film", *Vorwärts*, cit.
- 45 U. Gad, *op. cit.*; E. A. Dupont, *op. cit.*; F. K. Bernhardt, *op. cit.*; E. Magnus, *op. cit.*. Et je signale aussi le court texte: "Filmtitel", *Berliner Tageblatt* (7 Januar 1923).
- 46 W. Bloem, *Seele des Lichtspiels* (Leipzig-Zürich: Grethlein & Co., 1922); W. Haas, *Die Unmöglichkeit des dramatischen Films*, in H. Zehder (Hg.), *Der Film von Morgen* (Berlin-Dresden: Rudolf Kaemmerer, 1923), p. 26.
- 47 R. Harms, *Philosophie des Films* (Leipzig: Felix Meiner, 1926), p. 93; de "calme intérieur de la contemplation" parle aussi Carl Hauptmann, "Film und Theater", in H. Zehder, *op. cit.*, p. 18.
- 48 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", *Deutsche Allgemeine Zeitung* (5 Juni 1921). Cette contribution recèle aussi des réflexions loin d'être arriérées. J'y reviendrai.
- 49 *Ibid.*
- 50 M. Prels, "Film und Wort", *Der Film*, n° 47 (1916), p. 11; W. Thielemann, "Zwischentitel", *Der Kinematograph*, n° 652 (1919).
- 51 R. Harms, *op. cit.*, p. 96.
- 52 G. O. Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform* (Bremerhaven: Atlantis-Verlag, 1924), p. 40.
- 53 Copie présentée au *Cinema Ritrovato* de Bologne, 1999 - ndt.
- 54 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", cit.
- 55 E. Staude, "Der Kampf um den Zwischentitel", *Kinematographische Monatshefte*, n° 5 (1923), p. 10.
- 56 R. Harms, *op. cit.*, p. 95.
- 57 E. Staude, "Der Kampf um den Zwischentitel", cit., p. 9.
- 58 H. Pander, "Sind Zwischentitel im Film Notwendig", cit.
- 59 *Ibid.* On fait référence à ça aussi in W. Bloem, *op. cit.*, p. 42.
- 60 G. O. Stindt, *op. cit.*, p. 44.
- 61 *Ibid.*, p 42; H. Salmon, *Die Kunst im Film* (Dresden-Weinböhla: Aurora, 1921), p. 118.
- 62 "Beweglichkeit der Filmtitel", cit. Dans ce cas on se mobilise l'*Institut für Kulturforschung* de Berlin, auquel l'on doit la réalisation des intertitres de *Der Golem* (1920), de Paul Wegener.
- 63 W. Jonas, "Warum keine Titel?", cit.
- 64 B. Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, cit., pp. 125-126.
- 65 R. Wiene, "Expressionismus im Film", *Berliner Börsen-Courier* (30 Juli 1922).
- 66 H. Salmon, *Die Kunst im Film*, cit., p. 30. La notion d'"écriture figurale" élaborée par Philippe Dubois semble interpréter au mieux cette dimension du texte écrit: Ph. Dubois, "L'Écriture fig-

- urale dans le cinéma muet des années 20”, in F. Pitassio, L. Quaresima (sous la direction de), *Scrittura e immagine/Writing and Image* (Udine: Forum, 1998).
- 67 Paolo Cherchi Usai a attiré l’attention sur cela dans son intervention au IV International Film Studies Conference de Udine en 1997: P. Cherchi Usai, “Modelli percettivi nelle didascalie del cinema muto”, in F. Pitassio, L. Quaresima, *op. cit.*
- 68 V. E. Pordes, *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie* (Wien: R. Lechner, 1919), p. 45.
- 69 B. Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, cit., p. 126.
- 70 B. Diebold, “Bildregie und Wortregie”, *Frankfurter Zeitung* (14 August 1923).
- 71 “Herr Mayer protestiert”, *Lichtbild-Bühne*, n° 51 (1922), p. 12.
- 72 Le *Kulturfilm* aussi n’est pas étranger à la nouvelle tendance. Cfr. T. Rockenfeller, “Textlose Kulturfilme”, *Berliner Börsen-Courier* (9 Dezember 1923).
- 73 “Der Expressionismus als Filmgattung”, in U. Jung, W. Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* (München: K. G. Saur, 1992).
- 74 B. E. Lühge, “Asta Nielsen in Strindberg’s ‘Rausch’”, *Film-Kurier* (3 August 1919). “Le premier *filmkammerspiel* fut réalisé en 1918 par l’élève de Reinhardt Ernst Lubitsch avec *Rausch*”: Dr. N. “Das Filmkammerspiel”, *Film-Kurier* (25 September 1922). *Kinobriefe*, n° 36 (1919) donne la primauté par contre à *Unheimliche Geschichten* (1919, Richard Oswald).
- 75 B. E. Lühge, “Urban Gad’s Regiekunst”, cit.
- 76 Cfr. “Der Titellose Film”, *Vorwärts* cit.
- 77 “Beweglichkeit der Filmtitel”, cit.
- 78 H. Pander, “Sind Zwischentitel im Film Notwendig”, cit.
- 79 Particulièrement péremptoire et aveugle, un texte de Balázs sur *Sylvester* (*Der Tag*, 16 Dezember 1924), maintenant in Id., *Schriften zum Film*, cit., pp. 325-326). Pour d’autres réactions négatives voir Aros, “Sylvester”, *Berliner Lokal Anzeiger* (7 Januar 1924) pour le même film; H. Siemen, “Deutsch-Amerikanischer Filmkrieg”, *Die Weltbühne*, n° 35 (1921); Id. “Die Lehrreiche Hintertreppe”, *Die Weltbühne*, n° 3 (1922); E. Kolliner, “Schatten”, *Berliner Börsen-Courier* (29 Juli 1923); “Der Letzte Mann”, *Deutsche Allgemeine Zeitung* (27 Dezember 1924).
- 80 Cf. “Scherben”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 23 (1921), p. 4; “Le film aurait été rejeté avec des sifflets par le grand public dans un cinéma de Berlin”, rapportait, deux semaines après, la même revue (O. Schwerin, G. Haller, “Scherben”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 25, 1921, p. 6). On relate la même circonstance dans “Berliner Filmneuheiten”, *Der Kinematograph*, n° 746 (1921).
- 81 “Kammerspielkunst im Film”, *Berliner Tageblatt* (27 August 1922).
- 82 Voir “Hintertreppe”, *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n° 1-2 (1922), p. 8; “Kammerspielkunst im Film”, cit.
- 83 “La plus part des spectateurs n’a pas compris le noyau central du récit et la fin est restée absolument incompréhensible” (Aros, “Scherben”, cit.). Le même article parle aussi d’un “total insuccès auprès du public”.
- 84 Pour un bilan d’ensemble de la réception du film “sans intertitres” cf. I. Schenk, “‘Titelloser Film’ im Deutschen Kino der Zwanziger Jahre”, in F. Pitassio, L. Quaresima, *op. cit.*
- 85 “Sylvester von Carl Mayer”, *Berliner Börsen-Courier* (25 November 1923).
- 86 “Die Filme der Woche”, *Berliner Tageblatt* (28 Dezember 1924).
- 87 H. Michaelis, “Eifersucht”, *Film-Kurier*, (18 September 1925).
- 88 B. E. Lühge, “Asta Nielsen in Strindberg’s ‘Rausch’”, cit.
- 89 “Sylvester von Carl Mayer”, cit.
- 90 H. Michaelis, “Eifersucht”, cit.
- 91 Dont il est à son tour protagoniste grâce aux forts tensions mises en œuvre pour rejoindre une cohérence stylistique et expressive. *Scherben* et *Hintertreppe* sont d’ailleurs, proprement, définis comme des “Stilfilme” (H. Spielhofer, “Der Film ohne Worte”, cit.).
- 92 *Ibid.*
- 93 Voir les critiques de *Scherben* (V. R., “U.-T. Kurfürstendamm”, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 29 Mai

- 1921), *Hintertreppe* (*Der Kinematograph*, n° 776, 1922), *Die Straße* (H. Fr., “Der Neue Grune-Film”, *Lichtbild-Bühne*, n° 48, 1923, p. 14).
- 94 K. Pinthus, “Sylvester”, *Das Tage-Buch*, n° 3 (1924), p. 88.
- 95 Seulement quelques exemples: Balthasar [R. Schacht], “Text und Bild”, *Berliner Börsen-Courier* (7 Januar 1923); S. Wagner, “Der Wortlose Film”, *Die Filmwoche*, n° 4 (1924), p. 65.
- 96 Aros, “Scherben”, cit.; “Kammerspielkunst im Film”, cit.; Dr. N. “Das Filmkammerspiel”, cit.
- 97 M. Georg, “Das Kammer-Lichtspiel”, *Kinematographische Monatshefte*, n° 2 (1922), p.1.
- 98 A. Robison, “Warum kein *titelloser* Film?”, cit. L'article qui avait initié la polémique est celui de W. Jonas, “Warum keine Titel?”, cit.
- 99 K. Mühsam, *Film und Kino* (Dessau: Dünnhaupt, 1927), p. 74.