

Visions de frontière

chez Wim Wenders.

Par Claude Bischoff

1. L'APPROCHE CULTURELLE	2
2. LA NOTION DE FRONTIERE DANS LE CADRE DES TPE	3
3. WIM WENDERS, ENFANT DE L'APRES-GUERRE.	4
4. QUELQUES IMAGES DE FILMS :	6
5. EN GUISE DE CONCLUSION	10

1. L'approche culturelle

Notre réflexion s'inscrit dans la problématique liée à la poursuite d'un objectif culturel en cours de langues.

Pour l'enseignement de l'allemand, les *Compléments aux programmes pour la classe de seconde* (*B.O. Spécial N° 3 / 9 juillet 1987*) posaient bien le problème, qui est loin d'être résolu :

« Quels sont, en définitive, les faits de civilisation à retenir ? Ils sont tellement nombreux, divers et foisonnants, qu'un « programme » de civilisation serait nécessairement le résultat d'un choix largement aléatoire. »

Dans le sillage de cette question, les auteurs des *Compléments* se prennent pourtant à rêver, et envisagent « de ne sélectionner que les faits qui constituent des repères coordonnés, qui sont reliés entre eux et forment un réseau de références (« Raster ») qui permettent à l'élève de situer en perspective tous les autres faits »

Cette solution « élégante », qui consisterait à réduire le foisonnement des faits en les englobant au sein d'une structure plus globale, d'un « réseau de références » n'est-elle qu'utopique ou totalitaire ?

En proposant une approche des films de Wim Wenders, nous n'avons pas l'ambition, ou la naïveté, d'apporter un exemple privilégié, ni d'imposer des œuvres dont l'étude serait incontournable.

Il reste pourtant que le cinéma de Wim Wenders, au-delà de son succès, de sa reconnaissance internationale, du nombre impressionnant de récompenses obtenues (Cannes, Venise, Berlin...), nous a paru particulièrement caractéristique ou représentatif de l'Allemagne après 1945. En ce sens nous rejoignons le jugement de la Revue Positif :

« Il est de ces rares auteurs, qui, soudain, deviennent la conscience d'une génération. »

(N° 217 -1979)

Cependant, une objection surgit : les cinéastes talentueux n'ont pas manqué en République Fédérale (ni en DDR, d'ailleurs), notamment à partir des années 60. Pourquoi dès lors voir dans les œuvres de Wenders, plutôt que dans celles de Fassbinder, Herzog, Schlöndorf, Syberberg, Straub et bien d'autres, le reflet d'une structure profonde, permettant peut-être de mieux caractériser l'Allemagne d'après 1945 ?

N'y a-t-il pas des films mieux ancrés dans l'histoire de l'Allemagne, plus propre à en approcher la dimension sociale et historique, à mettre en situation les problèmes de l'époque ?

Wim Wenders ne semble-t-il pas se situer comme à côté, comme en dehors de l'histoire, comme frappé d'amnésie... ? N'a-t-il pas, très tôt, « tourné le dos à l'histoire de son pays » ?

(Michel Boujut. *Wim Wenders*. 1986)

En fait, on peut se demander si le meilleur révélateur pour comprendre une époque est forcément celui qui traite les sujets brûlants du temps (comme le terrorisme et la presse à scandale analysés par Böll, puis Schlöndorf) ou si l'on ne doit pas s'intéresser aussi à des œuvres dont la structure, la façon de poser des questions sont particulièrement révélatrices d'un esprit du temps, d'une structure de pensée ?

2. La notion de frontière dans le cadre des TPE

Cette question du choix d'œuvres ou de sujets de réflexion significatifs se pose un peu de la même manière, si l'on se place dans la perspective des Travaux Personnels Encadrés (TPE), tels qu'ils commencent à se mettre en place dans les lycées.

Ainsi le thème de « La frontière » est-il l'un des 6 thèmes proposés pour cette année en 1^{ère} L. et parmi les sous-thèmes suggérés figure l'étude des « représentations de la frontière dans les œuvres littéraires et cinématographiques. »

Or, l'on observe que la figure de la frontière est très insistante dans le cinéma de Wenders, et les images de frontières nombreuses dans ses films.

Cela peut apparaître comme un paradoxe, dans la mesure où Wenders, citoyen de Munich et de New-York, est peut-être le plus international des réalisateurs de son temps, et où son œuvre le situe, en quelque sorte, au-delà des frontières. N'est-il pas américain, autant qu'allemand ?

Remarquons cependant que cette tentative de porter un regard sur certains films de Wenders, n'est pas destinée à proposer un modèle, ou ne serait-ce qu'un exemple de « dossier », traitant un des « points au programme » des TPE. Cela serait contraire à l'esprit même des TPE, dont l'objectif est de développer l'autonomie des élèves, qui restent en particulier libres dans le choix de leur sujet de TPE, et de la problématique qu'ils vont dégager à partir de ce sujet.

Notre propos est donc seulement d'alimenter la réflexion, en observant, à propos d'une œuvre d'auteur, toute la richesse virtuelle du concept de frontière.

3. Wim Wenders, enfant de l'après-guerre.

Wim Wenders est né à Düsseldorf en août 1945. Il est fils d'un médecin, directeur de clinique, et connaît une enfance bourgeoise dans l'Allemagne des « années de plomb », - Allemagne de plus en plus prospère, mais aussi de plus en plus étouffante pour les jeunes. Il poursuit des études scolaires sans histoires à Oberhausen, ville qui accueille chaque année un important festival de cinéma.

A l'âge de 12 ans, ses parents lui offrent une caméra 8mm, et il consacre désormais ses loisirs à réaliser des courts métrages.

A noter aussi son amitié d'enfance avec Peter Handke, qui sera le scénariste de plusieurs de ses films.

Wenders entreprend des études de médecine, puis de philosophie. Il semble vivre une adolescence plutôt préservée et plutôt calme. Il se passionne pour l'existentialisme et le jazz.

Le rock'n roll lui apparaît, dès l'âge de 12 ans, comme la seule chance, la seule possibilité d'éveil culturel. Comme tant d'autres adolescents de sa génération, ses rêves se focalisent sur l'Amérique.

Cependant, son premier voyage aux USA (en 1973) représentera une grande désillusion, et il lui faudra des années, pour mettre en accord ses rêves avec la réalité d'un pays qui continuera pourtant à fasciner, à attirer, à retenir le jeune réalisateur, « hanté par les signes de l'américanisation » (Roland Schneider. *Histoire du cinéma allemand*. 1990)

En 1966, Wenders passe une année à Paris, où il découvre la cinémathèque d'Henri Langlois, au Palais de Chaillot, où il passe ses jours et ses nuits ! il en parlera comme de son seul refuge à Paris, « une des maisons de mon enfance », et l'on sent dans ses souvenirs poindre la nostalgie d'un point d'ancrage, l'espoir d'échapper à l'errance.

A son retour, il travaille trois mois à la filiale d'United Artists à Düsseldorf, expérience essentielle, qui lui permettra de comprendre les rouages financiers de l'industrie cinématographique

Entre 1966 et 1971, il collabore avec *Filmkritik*, et avec de grands quotidiens comme la *Süddeutsche Zeitung*. Comme l'avaient été les auteurs de la nouvelle vague française, il sera critique de film avant d'être réalisateur.

En 1967 s'ouvre à Munich la *Hochschule für Fernsehen und Film*, la 1^{ère} école de cinéma en RFA. Wenders y est admis.

Il y réalise, jusqu'en 1970, une série de courts-métrages surtout consacrés au rock'n roll.

En 1970, Wenders participe à la fondation du *Filmverlag der Autoren*, avec Geissendörfer et Fassbinder, et la même année, il réalise, pour clore ses études cinématographiques, son premier long métrage, *Summer in the city*.

La reconnaissance nationale et internationale sera acquise en 1972, avec *Die Angst des Torwarts beim Elfmeter*, fruit d'une collaboration avec Peter Handke, dont c'est le premier roman à succès.

Wenders apparaît dès lors comme l'un des chefs de file de ce que l'on a appelé le nouveau cinéma allemand.

Le cinéma d'après-guerre en RFA apparaissait particulièrement sinistré, du fait de conditions économiques extrêmement difficile, mais surtout d'une sorte d'état de stupeur culturelle qui laissait le champ libre aux productions américaines et aux *Heimatfilme*. Les instances de production et de diffusion existantes restaient très fermées à toute œuvre novatrice.

Ce n'est qu'en 1962 que se profilera un mouvement de renouveau avec la signature par vingt-six jeunes réalisateurs et acteurs du manifeste d'Oberhausen : « Le vieux cinéma est mort, nous croyons au nouveau. »

Cependant, Wenders, qui sera apprécié à l'étranger bien avant d'être reconnu en Allemagne, précise que pour lui le nouveau cinéma allemand ne représente ni une école, ni une esthétique commune, mais

seulement un projet commun de renouveau filmique et d'accès à la production, réunissant des individualités fort différentes.

Au début, ce projet ne trouva ni public, ni soutien institutionnel, malgré son succès à l'étranger.

La suite de sa carrière prendra rapidement une dimension internationale. Wenders semble tourner le dos résolument à l'Allemagne. Profondément nourri de cinéma américain, admirateur de John Ford autant que de Fritz Lang, il se lie d'amitié et collabore étroitement avec de grands réalisateurs américains, notamment Samuel Fuller et Nicholas Ray.

Invité par Coppola en 1978 pour réaliser *Hammett*, Wenders se heurte à de nombreux obstacles, ce qui l'amène à séjourner et à travailler longtemps aux Etats-Unis

Il ne revient en Allemagne qu'en 1987, pour réaliser *Himmel über Berlin*.

Wim Wenders a réalisé à ce jour une vingtaine de longs métrages, auxquels s'ajoutent des courts métrages, des documentaires, des séries et des films réalisés pour la télévision.

Pour consulter sa filmographie détaillée : <http://us.imdb.com/Name?Wenders,+Wim>

4. Quelques images de films

1970 : *Summer in the city* : 1^{er} long métrage en 16mm et en N/B

Le personnage principal est déjà caractéristique : *heimatlos*, nomade urbain condamné à l'errance dans les rues de Munich, étranger, privé d'identité. Il refuse son passé et écoute la musique de Chuck Berry sur un juke-box.

Le dernier plan est celui d'une aile d'avion, en partance pour les Etats-Unis...

1972 : *Die Angst des Torwarts beim Elfmeter*

Collaboration avec Peter Handke, dont c'est le premier roman à succès, et dont Wenders se sent très proche : tous deux privilégient le regard du personnage et la perception de l'instant.

Les personnages sont solitaires, hors du temps et de l'espace.

Après avoir commis un crime, acte gratuit et absurde, dans la banlieue de Vienne, le gardien de but Joseph Bloch se réfugie à une auberge, près de la frontière hongroise. Déjà, la frontière n'apparaît plus comme un lieu de passage, ou le témoignage du passé, ou le signe visible d'un enjeu historique, mais seulement comme le bout du monde, où plus rien ne se passe.

Comme le dit un douanier à Bloch : « On a peu à faire. Plus de contrebande depuis que le terrain est miné »

Alice in den Städten :

Scénario personnel, film américain, autant qu'allemand. Le retour en RFA n'est possible qu'au prix d'un long détour par les « States ». Dans ce récit qui suit l'ordre du tournage, improvisation où Wenders finit par se libérer, par ne même plus apporter le scénario sur le lieu du tournage, l'histoire s'invente au moment même, sans référence, sans écriture, sans mémoire préalable. Le film se tisse au jour le jour.

La culture rock s'offre comme grille de compréhension du monde, et le paysage américain, banlieue sans fin, paysage véritablement planétaire, avec ses pompes à essence, ses free - way, ses panneaux de pub, ses motels, et sa TV omniprésente secrète un sentiment de vide et d'absence, l'homme reste étranger à lui-même.

Quel est encore le rôle des frontières, des nationalités, dans cette rencontre improbable entre le journaliste et l'enfant, qui offre sa perception directe du réel, son regard neuf ? Et la recherche des racines allemandes, de la maison de la grand'mère apparaît loufoque et absurde, quand la Ruhr n'est que le prolongement du paysage américain.

On retiendra le plan final du film, pris d'hélicoptère, lorsque la caméra s'élève, abandonne les deux personnages, filme le parcours du train qui les emporte, le long du Rhin, puis s'élève au-delà du fleuve historique, pour fixer les montagnes, le lointain...

Au-delà des frontières, le déplacement libre, sans fin des personnages, à pied, en avion, en voiture, en camion, en moto, dans la ville ou à la campagne, représente pour Wenders une métaphore jamais épuisée de la recherche de soi.

Im Laufe der Zeit.

Le générique situe le film de manière précise : « Quatre mois de tournage, de juillet à octobre 75, de Lüneburg à Hof, le long de la frontière de la RDA.»

Deux scènes s'imposent, au début et à la fin du film.

- Au début : plan large d'un fleuve et de ses bancs de sable : l'Elbe, fleuve frontière entre les deux Allemagnes.

Robert, qui vient de se séparer de sa femme, se précipite dans le fleuve, comme s'il voulait traverser la frontière fluviale, franchir les limites, en forçant le destin. De là un naufrage dérisoire, qui est aussi celui de l'écrivain.

Un long périple en camion réunit alors Robert et Bruno, réparateur itinérant d'appareils de projection qui explore la mémoire du cinéma, remontant le temps. Ensemble, ils effectuent une sorte de voyage en utopie, arpentant une Allemagne étrangement absente.

- A la fin : Bruno et Robert, les deux nomades, viennent buter contre la frontière.

Aboiements de chiens et détonations sèches résonnent dans la nuit. Ils s'installent pour la nuit, vident une bouteille de whisky, parlent et se confient comme dans une scène de film américain (« L'Amérique a colonisé notre subconscient », lance l'un des deux personnages), et finissent par se brouiller.

Cette nuit passée dans un poste frontière désaffecté de l'armée américaine représente le moment extrême de leur relation, lieu ultime, lieu de rupture, au-delà duquel plus rien n'existe.

Malgré les miradors, l'autre côté, l'autre Allemagne n'est jamais évoquée en tant que réalité sociale ou politique. Le personnage fait face au panneau *Landesgrenze*, mais la frontière n'est que le bout du monde, la fin du chemin. Sa fonction est de mettre le personnage face à lui-même, sans échappatoire, là où la route, comme métaphore de la recherche de soi, s'arrête. Les deux nomades vont devoir poursuivre seuls leur périple, livrés à une errance sans fin.

***Der amerikanische Freund*, d'après un roman de Patricia Highsmith**

Dans ce film complètement américain, cet hommage aux écrivains, aux réalisateurs, à la culture visuelle et musicale américaine, le personnage principal, Jonathan, aspire à échapper au voyage sans fin, à retrouver sa maison de Hamburg, sa femme, son enfant, son travail d'honnête d'encadreur, une vie où une étrange maladie n'aurait pas introduit sa fêlure. Mais sa maison, au bout du port, ressemble à un îlot ouvert à tous les vents, où les « amis » aussi bien que les ennemis (comment les distinguer ?) viennent le relancer.

La seule issue sera la mort, survenant en ce lieu extrême, cet autre lieu- limite où la mer et les terres se rejoignent.

1982 Stand der Dinge

Un autre film du bout du monde, la première partie se déroulant au Portugal, à l'extrême bout de l'Europe, au bord de l'Océan Atlantique, la seconde partie à Los Angeles, au bord du Pacifique. Mais la réflexion, qui se poursuit en même temps que se déroule l'intrigue, concerne cette fois la frontière entre la réalité et la fiction. Le film débute par un film dans le film, un thriller de science fiction oppressant, mettant en scène les derniers survivants d'un monde post-nucléaire

Arrivés au bout d'un terrifiant périple dans un paysage désolé et contaminé, les personnages trouvent au bord de l'océan une ruine en béton datant du 20^{ème} siècle. Et soudain ces personnages arrêtent de jouer leur rôle, prennent d'autres attitudes : le spectateur, soulagé, constate qu'il assistait au tournage d'un film.

Mais par la mise en abyme du récit, ce sont tous les membres de l'équipe de tournage qui deviennent les acteurs d'une autre fiction, ce sont eux qui se retrouvent hors du temps, perdus dans ce lieu extrême. Ils sont livrés à eux-mêmes et à une attente sans fin : le spectateur apprend le tournage doit s'arrêter faute de crédits.

La réflexion wendersienne apparaît clairement : le cinéma, l'écriture simple, non réfléchie, d'une fiction, est-il encore possible aujourd'hui ?

Cependant le film se poursuit, la deuxième partie ressemble à un vrai film noir de série B, mais encore une fois en suscitant, comme souvent chez Wenders, cette impression de ne pas y être vraiment, avec des personnages qui n'y croient pas, qui sont un peu à côté de leur histoire. Et le réalisateur, mêlé à un obscur conflit avec la mafia, meurt de façon absurde à la fin de l'histoire, coupable de vouloir filmer à tout prix, de filmer jusqu'au bout. Ainsi se trouve figurée, racontée, la mort du cinéma selon Wim Wenders.

1984 Paris-Texas.

Le titre reflète l'incontournable dualité Europe-Amérique.

Le film commence comme un western, - encore un hommage au film américain- l'unique personnage apparaissant en plan général et en plongée comme un point minuscule perdu dans l'immensité du désert. Dans ce pré-générique, la première image qui présente un lieu habité,

- un bar sordide aux confins du désert-, est très symboliquement barrée, déchirée en deux par un fil de fer barbelé qui traverse le cadre au premier plan et vers lequel se dirige le marcheur solitaire.

Ainsi est figuré tout le projet de ce nouveau road-movie : échapper à l'errance, retrouver un chez-soi, rejoindre les hommes, s'insérer socialement. Très significativement, dans l'histoire personnelle de Travis, cela revient à retrouver la parole, à mettre fin au mutisme, et, par là, à retrouver une mémoire. Le fil de fer barbelé montre l'obstacle, la limite à franchir, qui est intérieure, dans la tête, aussi bien qu'extérieure.

Une autre scène significative se déroule dans la voiture de Walt, venu récupérer son frère Travis. Ce dernier évoque un lieu étrange, improbable, utopique, Paris dans le Texas. C'est pourtant un lieu bien réel, puisque Travis y a acheté un terrain. Mais la photo qu'il montre à son frère ne représente que le désert. C'est pourtant là, explique Travis, que se sont connus leurs parents, et que Travis, sans doute, a été conçu. L'origine est posée comme no man's land, lieu de nulle part, par-delà les frontières : Paris-Texas.

1987 Der Himmel über Berlin

Peter Handke participe à l'écriture du scénario. Le film, qui marque le retour de Wenders en Allemagne, propose une interrogation sur la mémoire. Le passé de Berlin, ville où éclate l'absurdité de la frontière, apparaît comme un puzzle à déchiffrer, délivré par bribes, sous forme de fragments de bandes d'actualité.

Le point de vue sur la ville présente (à l'époque du mur) reste distancié, comme désincarné, puisque Berlin est perçu en noir et blanc, à travers le regard de deux anges. C'est cette distance qui leur permet de traverser le mur mais aussi d'entendre les monologues intérieurs, de comprendre les habitants de la ville, de franchir les limites de l'incompréhension, cette frontière inter- humaine permanente qui sépare les hommes.

Les personnages longent le mur «qui leur sert aussi bien de référence que de repoussoir »

(Béatrice Fleury-Vilatte. *Cinéma et culpabilité en Allemagne*. 1995)

C'est pourtant dans le no man's land qui sépare les deux murs, parmi les barbelés, sur la frontière même, que réside la possibilité d'une incarnation, c'est-à-dire d'une nouvelle naissance.

Lorsque l'ange s'incarne, il se retrouve littéralement au pied du mur, de ce côté-ci, le noir et blanc fait place à la plénitude des couleurs, et la ville bruyante, riche en perceptions nouvelles, demande à être explorée et redécouverte, vécue pour la première fois, au-delà des frontières (on parle toutes les langues dans cette ville) et des vicissitudes historiques.

1991 : Bis ans Ende der Welt.

Dans la scène initiale de ce récit de science fiction, Claire Tourneur, au volant de sa voiture, accomplit un geste initial : quitter la route connue, se mettre en marge de l'actualité (le risque, l'imminence

d'une explosion nucléaire) pour suivre un itinéraire personnel qui deviendra une errance à la recherche de la mémoire.

Et tout le film raconte une course éperdue par-delà les frontières , sur tous les continents, à la recherche d'images, c'est à dire (métaphore de toute l'entreprise filmique) la quête d'une mémoire.

L'entreprise paraît dérisoire et désespérée (filmer des scènes avec une caméra spéciale pour rendre la vue à une mère aveugle), mais le message reste curieusement porteur d'espoir, comme si la seule chance de l'homme, son statut, résidait dans ce parcours sans fin, cette recherche de soi, qui s'effectue aujourd'hui à l'échelle planétaire, sans s'accrocher à des références connues, sans se rassurer par un attachement historique, sans s'enfermer dans des frontières, quelles qu'elles soient.

5. En guise de conclusion

Wim Wenders semble situer son entreprise comme en marge de l'histoire. On est loin d'un Fassbinder creusant le passé, explorant l'histoire de l'Allemagne, ou d'un Syberberg apostrophant Hitler. Pourtant cette apparente amnésie cache un travail très actif sur la mémoire.

Sans doute la frontière, telle qu'elle est montrée (avec insistance) dans les films de Wenders n'a-t-elle guère d'existence en tant que lieu historique, trace pesante de l'histoire, réalité politique étouffante, ni même comme frontière naturelle. Elle ne suffit plus à créer une identité ou une différence, à matérialiser un imaginaire. Elle semble avoir perdu sa substance, et ne plus réussir à assurer la sécurité d'un chez soi ou d'une patrie. Les frontières géographiques et historiques sont devenues le reflet de limites mentales.

Mais ce lieu du bout du monde, ce no man's land dépeuplé et vide de sens, au-delà duquel plus rien ne semble exister, est aussi le lieu extrême où l'homme à la recherche d'une identité se retrouve face à lui-même.

Cependant, l'errance des personnages reste sans fin, il s'agit de la quête essentielle d'une identité nouvelle, qui doit se poursuivre au-delà des frontières et des catégories artificielles héritées du passé.

Il reste très difficile de resituer l'entreprise de Wenders dans l'histoire des idées, de voir dans quelle mesure ses images, sa vision du monde, sa réflexion traduisent les préoccupations ou reflètent les mentalités des jeunes allemands de sa génération.

On ne peut s'empêcher de penser pourtant que ses *road movies* sont une manière de renouer avec l'Europe culturelle d'avant les nationalismes, avec une tradition du voyage encore vivace au XVIII^{ème} siècle : le voyage comme découverte de l'autre et, à travers l'autre, comme recherche de soi.

Une tradition cosmopolite qui fut balayée par la folie du nationalisme, jusqu'à ce point extrême de 1945, cette « *Stunde Null* », où quelque chose, peut-être, redevient possible...