Germanica

1 | 1987

L'impossible retour

«Es gibt nur das Nirgendwo ...»: Wim Wenders' travels

André Combes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2811>

DOI : 10.4000/germanica.2811

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1987

Pagination : 147-169

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « «Es gibt nur das Nirgendwo ...»: Wim Wenders' travels », *Germanica* [En ligne], 1 | 1987, mis en ligne le 28 septembre 2018, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2811> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2811>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

«Es gibt nur das Nirgendwo ...»: Wim Wenders' travels

André Combes

Wenn überhaupt so etwas wie ein Held
existiert, so müsste sein Name Odysseus
sein. Und die Personen in meinen Filmen
wären seine Freunde, die versuchen, ihn zu
finden, um ihm zu sagen, dass es noch
immer zu früh ist, nach Hause zu kommen.
W. Wenders

Heimat / Heimweh / Heimkehr : trilogie à revoir¹

- ¹ Adorno et Horkheimer qui, depuis leur exil américain parlaient en orfèvres, reprenaient à leur compte cet aphorisme de Novalis : «... dass alle Philosophie Heimweh sei, ...»². À une condition toutefois : «... wenn dies Heimweh nicht im Phantasma eines verlorenen Altesten aufgeht, sondern die Heimat, Natur selber als das dem Mythos erst Abgezwungene vorstellt». Car, ajoutent-ils dans un lumineux paradoxe : «Heimat ist das Entronnensein»³.
- ² Gageons qu'en 1944 il pouvait y avoir quelque urgence pour un exilé allemand à interroger le désir du retour et à soumettre les vocables de *Heimat*, *Heimweh* ou *Heimkehr* au travail démythifiant du concept ; en effet, la «Heimkehr ins Reich» qui s'était opérée sur fond d'identité fantasmée et de perte manipulée ne portait-elle pas les stigmates d'une barbarie d'État qui avait rétrospectivement rendu suspect tout ce qui dans la philosophie, la littérature ou l'art touchait de près ou de loin au champ sémantique de *Heimat* ? Par exemple l'iconographie : après l'effondrement du Troisième Reich, le *Heimat* était à ce point irréprésentable qu'il était apparemment impossible à tout cinéaste qui ne voulait pas sacrifier à la *Sehnsucht* frelatée des *Heimatfilme* d'en proposer des images qui ne soient pas « empoisonnées ». Ainsi A. Heller à la marionnette Hitler dans le film de Syberberg *Hitler, un film d'Allemagne* :

Du hast uns die Sonnenuntergänge genommen... von Caspar David Friedrich. Du bist schuld, dass wir kein Kornfeld mehr sehen können, ohne an dich zu denken. Du hast das alte Deutschland verkitscht durch deine vereinfachenden Arbeiten und Bauernbilder (sic !). Und du bist schuld, ..., weil du sonst alles okkupierte hast und durch deinen Zugriff vergiftet hast, alles, die Ehre, die Treue, das Landleben, den Arbeitseifer, den Film, die Würde, Vater, Vaterland, Stolz, Glauben⁴.

- 3 D'où chez certains «Nachgeborene» la suspicion tenace envers les images d'une Allemagne devenue «mère blafarde» et «souillée» (Brecht), qu'il convenait de refouler de la représentation au profit d'images moins impures, venues d'ailleurs. Écoutons Wenders déclarer en 1977 :

Ich rede für alle die, die in den letzten Jahren, nach einer langen Leere, wieder angefangen haben, Bilder und Töne zu produzieren in einem Land, das ein abgrundtiefes Misstrauen hat in Bilder und Töne, die von ihm selbst erzählen, das deshalb 30 Jahre lang begierig alle fremden Bilder aufgesaugt hat, wenn sie es nur von sich selbst abgelenkt hatte⁵.

- 4 Mais la déprise, le «Entronnensein», suggéraient Adorno et Horkheimer, ne saurait faire l'économie d'une confrontation avec les images contaminées du *Heimat* qu'il importait d'arracher à la mythification perverse. On sait que c'est le propos obstiné et fatalement ambigu du travail du deuil prôné par Syberberg, que de s'affronter à celle-ci par le recours à une reconstitution hétéroclite, et donnée à voir comme telle, de la mythologie fourretout du nazisme. Celui de Wenders, à l'évidence tout autre, n'en maintient pas moins une exigence commune aux cinéastes de sa génération, «... dass Bilder und Töne nicht nur etwas Importiertes sein müssen, sondern von diesem Land handeln und auch aus diesem Land kommen können». Cette exigence d'une *Heimkehr* du cinéma allemand est un préalable à toute définition de son identité mais elle est aussi, en filigrane, une invitation à interroger de plus près cette aliénation temporaire du temps des «importations». En ce sens, elle replace le *Heimat* sous le signe de l'histoire récente et empêche, après le détournement par les «faussaires» nazis⁶, que lui soit réinsufflée une épaisseur mythique dont on sait qu'elle est, depuis longtemps, en proportion imaginaire de la difficulté historique à répondre à la lancinante question : «Was ist des Deutschen Vaterland?». Puisque la reconstruction de l'identité nationale après 1945 s'est effectuée, à l'ouest, sur la base de la bipartition généralisée de l'ancien *Heimat* et de l'alignement tout aussi généralisé sur le modèle américain, ce sont donc des images américaines qui ont envahi un cinéma allemand laissé consciemment en déshérence et partant, l'imaginaire de toute une génération. Et s'il est par conséquent dans la logique de ce processus que les Américains, comme l'affirme le Robert d'*Au fil du temps*, aient «colonisé» le «subconscient» des Allemands de l'ouest⁷, c'est bien aux États-Unis que se trouvent certaines clefs de leur identité nationale ; ce qui signifie que la fin souhaitable des «importations» ne tient pas pour autant quitte les cinéastes nourris de cinéma américain comme Wenders d'un détour par l'Amérique, détour qui vaut retour à une certaine origine, celle précisément de leurs propres images. À cela s'ajoute que le détour américain permet la référence au véritable objet perdu, le cinéma forclos des cinéastes «déplacés» par la nazification du *Heimat*, et dont Fritz Lang est dans *Au fil du temps* le nom emblématique, ou celui du premier grand exilé volontaire, F. W. Murnau⁸.
- 5 Désir de l'Amérique comme désir de l'Allemagne donc et variante complexe d'un *Heimweh* indissociable du *Fernweh* qui poussera Wenders à faire l'expérience extrême de l'abolition dans l'«Anderssein» américain lors du tournage de *Hammett*; procès de subjectivation dont *L'État des choses* et *Nick's movies* feront le superbe bilan. Le retour, on

le sait depuis *Tokyo-Ga* et l'annonce du projet australien, sera d'autant plus lent qu'il excède la polarité R.F.A./U.S.A. (cf. la citation en exergue) et que les détours renforcent la productivité du regard porté sur le *Heimat*: regard littéralement «verfremdet» comme celui du *Sorger de Langsame Heimkehr*, ce texte de Handke que Wenders a toujours voulu porter à l'écran :

Er sagte: «In meinem Ursprungsland war nie auch nur die Vorstellung möglich, zu dem Land und den Leuten zu gehören. Es gab nicht einmal eine Land-und-Leute-Vorstellung. Und gerade die Wildnis hier verhilft mir zu der Idee, was ein Dorf sein kann? Warum zeigt sich erst diese Fremde als eine Bleibemöglichkeit ?»⁹

- 6 Mais la *Heimkehr* n'est peut-être pas un mouvement à sens unique, selon la définition que l'on donne de déplacement, de même que le *Heimat* n'est peut-être pas réductible aux entités nationales historiquement constituées. On sait que ce fut précisément la grande affaire d'une autre œuvre majeure de l'exil, *Das Prinzip Hoffnung*, que de remettre à la question de la philosophie mais aussi de l'art, cette notion de *Heimat* saturée, pour finir, d'idéologèmes *völkisch*, afin de promouvoir une topo-logie qui inverse définitivement le sens de la *Heimkehr*. Si « la genèse réelle n'est pas au début mais à la fin », alors le *Heimat* est bien ce lieu pour longtemps u-topique « où personne n'a jamais été »¹⁰. Retenons ici que le *Heimat* est de l'ordre du projet, d'un déplacement qui, bien plus qu'un changement de lieu, suppose une modification de l'ordre des places afin que le retour ne soit pas régression.

- 7 Adorno et Horkheimer, eux, s'en tenaient à la topologie traditionnelle mais en l'articulant sur une division ancienne voire archaïque, qui leur permettait, en jouant l'histoire contre le mythe, de mettre en lumière une des contradictions fondamentales qui habitent ce désir obscurci dont le *Heimat* est l'objet :

Es schlägt sich darin die Erinnerung der Geschichte nieder, welche Sesshaftigkeit, die Voraussetzung aller Heimat, aufs nomadische Zeitalter folgen liess. Wenn die feste Ordnung des Eigentums, die mit der Sesshaftigkeit gegeben ist, die Entfremdung der Menschen begründet, in der alles Heimweh und alle Sehnsucht nach dem verlorenen Urzustand entspringt, dann ist es doch zugleich Sesshaftigkeit und festes Eigentum, an dem allein der Begriff von Heimat sich bildet, auf den alle Sehnsucht und alles Heimweh sich richtet¹¹.

- 8 À l'instar du « souvenir-écran » freudien, il y aurait donc un « *Heimat-écran* » qui focalise le *Heimweh* et qui serait celui de l'aliénation primitive, de la fixation hiérarchique des places sous le double signe de la propriété et de la sédentarité. Mais le *Heimweh* serait tout autant l'anamnèse de l'errance des premiers temps de l'humanité, un désir sans feu ni lieu qui refuse de lier l'identité individuelle et collective à des répartitions immobilières. Faire hypothèse de ce double clivage originaire amène à poser que le cinéma de l'errance wendersien, cinéma par excellence du «Kein Ort. Nirgend»¹², dépasse la polarité R.F.A./U.S.A. pour mettre en scène, au cœur des entités nationales, la question en un sens préhistorique du nomadisme. Ainsi, pour peu que l'on soit attentif à l'ambiguïté de la formule, serait-on fondé de placer en exergue du cinéma selon Wenders ce vers de Brecht sur le *Zarathoustra* nietzschéen : «Jenseits der Märkte liegt nur noch die Irre»¹³. Si les « marchés » concentrent les contradictions toujours actuelles du *Heimat* – réel ou électif – celles qui découlent directement de la propriété et de la sédentarité, ils ne peuvent, aux yeux de Brecht, qu'être incontournables sous peine d'« errements ». Mais pour celui qui, tel Wenders, choisit de les contourner (*Au fil du temps*) ou de les traverser sans les constituer en cadre obligé du *Heimat*, l'« errance » qui fluidifie les cadrages urbains peut seule donner la mesure de l'écran dont le *Heimat* originel a été recouvert. D'où la prédilection pour ces plans de

paysages « vides », dépouillés des indices habituels de la sédentarité, plans littéralement « élémentaires » de vastes étendues d'eau, de terre ou de ciel : nuages, mer et plage du début d'*Alice*, embrassés d'un large mouvement de caméra qui allie contre-plongée, panoramique et plongée avant de se fixer sur le personnage principal assis sous un ponton, travelling aérien sur les collines pelées des «Devil's graveyards» au début de *Paris-Texas*, plan d'hélicoptère sur des étendues de terre et d'eau qui ouvre *Faux mouvement* et tous les plans généraux-leitmotifs de cette pointe extrême du Portugal qui sert de cadre à *L'État des choses* dans la première partie du film¹⁴. Mais les plans de l'errance urbaine, où les personnages parcourent des lieux d'extrême concentration « marchande » (New-York, Wuppertal et la Ruhr d'*Alice*, le Francfort de *Faux mouvement*, la côte-ouest des États-Unis de la deuxième partie de *L'état des choses* et de *Paris-Texas* et le Tokyo de *Tokyo-Ga*) sont souvent des travellings qui rendent les contours plus fuyants (travellings latéraux) voire les constituent en véritables lignes de fuite (travellings frontaux), et ce d'autant mieux qu'ils s'adossent à toutes sortes de voies de communication : ponts routiers ou ferroviaires, échangeurs d'autoroutes, voies fluviales ou aériennes. Ces lieux encombrés de la sédentarité s'en trouvent ainsi parfois transformés en paysages linéaires qui démarquent les paysages « élémentaires » ; comme dans tel plan d'*Alice*, travelling nocturne en contre-plongée où les fenêtres illuminées des gratte-ciels ne sont plus que points et lignes lumineuses, ou tel autre plan de *L'État des choses*, plan général en plongée de Los Angeles au crépuscule qui prend des allures de mer de lumière en bordure de l'océan. Ce point de vue nomade sur les « marchés » a pour pendant les nombreux cadrages qui s'attachent, par ailleurs, à inscrire leur rémanence dans les lieux les plus vides de l'errance : panneaux indicateurs ou publicitaires, enseignes de toutes sortes, poteaux et fils télégraphiques qui entrent subrepticement dans le champ, au hasard (calculé) d'un panoramique ou d'un travelling, pour figurer une présence indicielle sur fond apparent d'absence (ciel, contrées désertiques etc.).

- 9 Cette constante interpellation réciproque de « l'état originel perdu » du nomadisme pointé par Adorno et Horkheimer et du « *Heimat-écran* » de l'ère des « marchés » est, à notre sens, une des lignes de force du cinéma wendersien. Images de la présence contradictoire et non d'une confrontation dialectique à la Kluge¹⁵ qui mettent en scène « l'état des choses » comme division profonde du *Heimat* ou du *Heimweh*. Comment, par exemple, analyser autrement cet ultime plan de *Faux mouvement*, reprise soigneusement «verfremdet» du tableau « empoisonné » de C.D. Friedrich : *Le promeneur (Wanderer) au-dessus de la mer de nuages* est devenu Wilhelm au sommet de la Zugspitze : la valise en ébonite a remplacé l'alpenstock et la corbeille débordante d'ordures est un indice sans équivoque des temps nouveaux. Le refus d'une « pureté » u-topique signifié par ce type d'image appelle, de par son motif, la comparaison avec celle qui alimente la quête d'un Werner Herzog déclarant à Wenders dans une scène de *Tokyo-Ga*, qu'il était prêt à « escalader une montagne de 8 000 mètres pour obtenir des images qui soient encore pures, claires, transparentes ». Commentaire (off) de Wenders :

Je comprenais le désir de Werner pour des images pures et transparentes. Mais les images que je cherchais, moi, étaient ici, en bas, dans le tumulte de la ville¹⁶.

- 10 Entendons bien qu'il ne saurait y avoir de transparence par forclusion hors du champ de ce qui fait obstacle.

Repérages allemands : mouvements et parcours

- 11 La déprise du *Heimat*, le «Entronnensein», n'est pas toujours le plus difficile, surtout quand on a le soutien de celle qui cristallise maint désir de retour, la mère, celle du Wilhelm de *Faux mouvement* par exemple. Il suffit de briser la vitre qui s'interpose entre le moi et le monde version *Heimatfilm*, comme dans ce plan du début du film où le grand mouvement plongeant de la caméra a réduit un vaste ensemble de ciel, de terre et d'eau aux dimensions étriquées et hyper-connotées de la pittoresque place principale d'une bourgade de l'Allemagne du nord. «Leicht, sich von einem schlechten Ort weg zu wünschen. Aber die Strasse aus ihm ist weniger selbstverständlich, sie muss erst gelegt werden», notait E. Bloch¹⁷; et pourtant rien de plus facile, en apparence, dans un monde où les paysages sont d'abord des espaces sillonnés de voies de communication dont les films de Wenders font, on le sait, l'inventaire presque obsessionnel : pas de route qui n'en croise une autre, à moins que ce ne soit une voie ferrée. Un fleuve ou qu'elle n'intercepte avec une aire de décollage. L'échappée hors du lieu des origines dans *Faux mouvement*, le seul film de Wenders – mais sur un scénario de Handke d'après le *Wilhelm Meister* de Goethe – où elle soit montrée comme telle et où soient nommées ses embrayeurs, «Unbehaglichkeitsgefühl», «Missmut» et désir d'écriture, semble avoir l'embarras du choix de ses parcours – Giessen, Bad Hersfeld ou Soest, «... gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Strasse, die man wandern sollte, hingeheftet werden»¹⁸. Et la tentation est grande de ne voir en Wenders que le metteur en scène du *Heimat* originel, du pur nomadisme «on the road» devenu pour le sujet en mouvement une fin en soi qui estompe progressivement le geste initial de la déprise – vitre brisée (*Faux mouvement*) ou plongée dans l'Elbe en voiture (*Au fil du temps*) – et installe le spectateur dans la pure jouissance du défilement. Les plans emblématiques de ces «road movies», appellation assumée par Wenders qui en a fait le nom de sa maison de production, ce sont ces travellings où le personnage est cadré en plan américain ou rapproché (train ou voiture le plus souvent) devant un paysage qui défile, ou bien ces mêmes trains et voitures prises en plan général sur fond de paysage moins fugitif : images sans autres coordonnées que l'espace-temps, délivrées des pesanteurs dénotatives ou connotatives présentes dans la découpe de tout cadrage qui s'attarde puisque, nous l'avons dit, travellings et plans de grand ensemble en rendent fuyants les contours, constituant les paysages ruraux ou urbains en « espaces quelconques »¹⁹ bref, il y a là inscription minimale du réel de la sédentarité, la musique (folk ou rock) venant encore diluer le reste de consistance de ce dernier, lui conférant cette légèreté précisément « musicale » relevée par Alewyn dans les paysages d'un Eichendorff dont le *Taugenichts* est une des références de *Faux mouvement* :

Eichendorffs Landschaft ist nicht wie etwa die Stifter's aus dem Festen und Dauernden gefügt, sie ist ein körperloses Gebilde aus reiner Bewegung. Zwar fehlen auch bei Eichendorff die bewegten Körper nicht. Die Wolken und Winde, die Ströme und Strassen, die Schiffe und Wagen, die Reiter und Wanderer tragen lebhaft zu dieser Bewegtheit bei. Aber sie sind alle Dinge, denen Bewegung natürlich ist. Sie bewegen sich daher leicht und ohne Widerstand und stehen der gänzlich von jeder Masse befreiten Bewegung nicht mehr fern²⁰.

- 12 Ce mouvement-là, il est présent dans les films de Wenders au moins comme utopie de la déliaison du sujet d'avec le système contraignant des lieux et des places qui est la marque du « *Heimat*-écran » et dont les voies de communication seraient, sous des faux airs de permanente invitation au voyage, les simples échangeurs. Ce parti-pris de

nomadisme dans le travail du film semble indiquer que le metteur en scène s'efface comme sujet filmant derrière la pure captation de la réalité profilmique dont il s'agirait essentiellement de « sauvegarder » la présence « physique » ainsi que le souhaitait le dernier Kracauer²¹. À la limite, les relations des personnages à leur entourage animé ou inanimé n'y seraient, en fin de compte, que l'illustration de la formule mallarméenne : « Rien n'a eu lieu que le lieu ». Rêve d'un cinéma condensé dans l'être-là des humains et des choses et dont le début de *Paris-Texas* ébauche la représentation avec ce cadrage fixe et « vide » du désert en plan général où Travis entre par le côté (plan rapproché) avant de s'évanouir littéralement à l'horizon. Surgissement et évanouissement, c'est, en quelque sorte, toute la différence entre *Geschehen* et *Geschichte*, l'événement et sa stratification signifiante, différence qui parcourt l'ensemble de la production wendersienne comme un rappel nostalgique du décalage initial entre les temps nomades et l'ère des « marchés ». Il obéirait tout naturellement aux règles très peu contraignantes d'une parataxe quasi-infinie dont le modèle diégétique serait cette histoire que Philippe raconte à Alice pour l'endormir : un petit garçon quitte sa mère et infléchit son parcours au gré de rencontres dont il n'est rien dit de plus que leur événement. On comprend mieux alors la volonté de Wenders de calquer sa pratique sur cette syntaxe privilégiée de l'imaginaire enfantin qui enchaîne à partir du « il était une fois » une série potentiellement illimitée de « et puis ». Ce sont les réticences mille fois réitérées à lier le récit filmique à une histoire et même à tourner d'après un scénario écrit d'avance où les articulations événementielles suivraient une logique préalable qui imposerait un montage hypotactique, à cent coudées de l'arbitraire conscient du filmage nomade²². Car l'histoire, depuis la fable aristotélicienne, est liée à l'émergence de la sédentarité ; elle distribue les emplacements signifiants comme si le sens du réel et sa « fiabilité » se mesuraient à la capacité de toute narration à fixer ses supports et ses parcours, à capter et canaliser le flux (héraclitien ?) de la diégèse originelle. La volonté de Wenders de filmer des personnages dont les relations se font et se défont « au fil du temps », celui de la fiction du film, est donc aussi une échappée hors de la sédentarité narrative afin de ne pas filmer les murs qui soutiennent les histoires mais plutôt les espaces qu'ils délimitent, un peu comme dans ce plan rapproché de R. Vogler et d'H. Schygulla dans *Faux mouvement*, avec en arrière-plan et en plongée les obliques parallèles du Rhin et de la route qui le longe ; entre les deux visages et les deux regards, une péniche qui passe.

- 13 C'est ce que le Friedrich de *L'état des choses* tente d'expliquer à son producteur américain dans cette longue séquence du mobil-home parcourant « Sunset boulevard », le cœur même de l'usine à fictions hollywoodienne. Si filmer ce n'est plus arrimer les cadrages et leurs mouvements au cadre d'une fable mais opérer un retour aux origines supposées nomades de la « pure narration » qui se laisse porter (*Treiben*) plus qu'elle n'est im-pulsée (*Trieb*) par un projet déterminé, on pourrait croire qu'il n'y a rien de plus évident que de se laisser aller, pratique courante chez Wenders, à un tournage au jour le jour, de bout en bout paratactique, où les scènes tournées le lendemain sont écrites la veille, souvent en fonction des motifs retenus au hasard des repérages. Et pourtant, cet « épique primitif » de la parataxe, « jene(r) einfache(n) Ordnung, die darin besteht, dass man sagen kann: "Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!" » qui faisait également défaut à l'Ulrich de *L'homme sans qualités*²³, le Philippe d'Alice ne semble le récupérer qu'après son retour en Allemagne, lui qui disait à son amie new-yorkaise avoir perdu jusqu'au sens « du voir et de l'entendre ». Effet de *Heimkehr* qui opère des deux côtés de la caméra :

J'ai commencé à tourner très fidèlement mon scénario pour la partie américaine. C'est une fois en Europe que je me suis senti beaucoup plus libre, devenant de plus en plus sûr de mon histoire²⁴.

- 14 Et c'est dans les deux sens du terme qu'il convient de comprendre « histoire » ; le retour au *Heimat*, c'est l'occasion pour le *Geschehen* de se condenser en *Geschichte* sans obligatoirement s'y abolir. Si les paysages américains se mettent à se ressembler dès qu'on quitte les villes c'est peut-être qu'ils n'ont pas, pour Philipp, l'épaisseur d'histoire individuelle ou collective de ceux de l'Allemagne et qu'il n'a pas sur eux de véritable « Einstellung », point de vue sur le monde mais aussi sur le profilmique que le cadrage transforme en plan. Quoi d'étonnant à ce que cette perte s'accompagne d'une boulimie de photos polaroid, quête stérile de preuves de l'existence du réel par prélèvement appauvri de son image, basculement de l'enchaînement induit par la parataxe en simple juxtaposition objectuelle ou événementielle dont la simple notation, ainsi que le remarquait le Wilhelm de *Faux mouvement*, n'est en rien un acte d'écriture ; ajoutons ici : cinématographique. « Da-sein » sans « Dabei-sein » aurait dit E. Bloch. Et il faudra effectivement le retour en Allemagne et la transformation de Philipp sous l'influence d'Alice qui lui apprend à réinstaurer un rapport au réel²⁵, pour que le paysage reprenne sens : la quête a un but (la grand'mère), les itinéraires sont balisés de points de repères et la photo (la maison de la grand'mère) n'est plus la copie insuffisante de la réalité mais l'image qui y conduit. Ce retour du sens et du point de vue, même minimal, sur le réel que provoque la *Heimkehr* est clairement signifié par ce plan où Philipp qui a récupéré les indices vestimentaires de Wilhelm au début de son périple et abandonné la panoplie « on the road », est assis en premier plan de dos avec en arrière-plan et dans le champ de son regard une ville allemande entourée de verdure ; il a troqué le polaroid qui connotait la soif névrotique d'images sans point de vue contre un stylo. Passage à l'écriture comme palier capital du processus de subjectivation, le *Heimat* apparaissant comme ce lieu qui partage avec le sujet qui le parcourt une histoire repérable par celui-ci, les déplacements de la caméra induisant une série de repérages qui rendent les paysages, selon la distinction brechtienne, à la fois « visibles » (sichtbar) et « lisibles » (sichtig). Derrière la coulée des lieux et des actions, la caméra saisit, sans en proposer d'analyse, toute une constellation de « processus derrière les processus » (Brecht) et qui oblitérent le « reines Zusehen » dont Hegel faisait le geste liminaire de la « phénoménologie de l'Esprit ». Ainsi ce plan de la séquence de la rencontre entre Robert et Bruno dans *Au fil du temps* où Robert lance sa Volkswagen dans les eaux d'un fleuve : par delà la citation cinéphilique du *Pierrot le fou* de Godard, les grillages continus qui bordent la rive opposée et que le spectateur perçoit avec quelque attention, rappellent que ce fleuve, l'Elbe, est d'abord la ligne de démarcation qui scinde l'ancienne entité nationale et donnent au geste rageur et désespéré de Robert une toute autre signification. De même tous ces paysages déserts (ou presque) parce que désertés, la station service abandonnée, la baraque américaine désaffectée, les cinémas fuis par les spectateurs, exhibent les surdéterminations historiques qui font de cette province en voie d'extinction parcourue par Bruno et Robert le long de la frontière « allémano-allemande » un antipode de la frange occidentale de la R.F.A. qu'avait sillonnée la caméra de *Faux mouvement* :

Ich wollte eine neue Reiseroute durch Deutschland entdecken. Ich kannte diese «Zonengrenze», dieses ganze Gebiet, die Grenze zur DDR überhaupt nicht... Es ist ein ganz unbekanntes Gebiet. Das wollte ich: durch ein unbekanntes Gebiet reisen und trotzdem durch Deutschland. Ich hätte auch auf der anderen Seite reisen können, sagen wir einmal der holländischen und belgischen und französischen

Grenze entlang, aber das ist jeweils sehr beeinflusst von den Nachbarn. An der deutsch-deutschen Grenze, da gibt es sozusagen keine Grenze; Grenze heisst für mich etwas, was man überschreiten kann. Aber da ist Schluss. Das ist mitten in Deutschland und trotzdem ist da Schluss; und deshalb wollte ich da hin²⁶.

- 15 Mouvement largement improvisé mais à l'intérieur d'un parcours réglé donc, qui donne au *Heimat* d'étranges airs d'« étranger » (Fremde) quand on sort des sentiers battus. On sait que pour Brecht comme pour Hegel cette *Verfremdung* du « bien connu » (das Bekannte) est le préalable obligé à toute « connaissance » (das Erkannte)²⁷.
- 16 Mais, à l'inverse, la plongée au cœur des lieux canoniques du *Heimat* que propose *Faux mouvement* (Glückstadt, vallée du Rhin et Zugspitze) peut faire surgir nombre d'indices de l'américanisation de l'Allemagne de l'ouest : par exemple, les scènes dans la ville-dortoir « complètement bétonnée » de Schwalbach près de Francfort ou certains détails de la zone piétonnière (et surtout marchande) de Bonn. Juxtaposition des images « contaminées » de l'Allemagne traditionnelle avec une « contamination » de type nouveau ?
- 17 Quoi qu'il en soit, montrer par des relevés cinématographiques l'unité profondément divisée, mutilée (R.F.A./R.D.A.) et déplacée (R.F.A./U.S.A.) du pays natal et en faire l'arrière-plan signifiant du mouvement de personnages engagés dans des processus contradictoires de subjectivation (Philipp, Bruno et Robert), permet de mieux saisir que l'écriture au jour le jour de l'histoire du film ne pose pas de véritable problème à un cinéaste que le premier détour américain a ré-adossé à ce point au *Heimat* qu'il est « sûr de (son) histoire ». L'arpentage de celui-ci devient alors ce mouvement qui induit l'expérience et précise les parcours, cet «Er-fahren» du réel souligné par maint commentateur allemand, où les « anecdotes et les actions » se sont progressivement transformées en « énergies »²⁸. Que cela nécessite le détour par un regard autre, « américain », et une interrogation fondamentale sur l'identité et la patrie du cinéaste selon Wenders, repose à un autre niveau le problème *Heimat/Heimkehr*.

Le cinéma, Heimat de cinéastes « déplacés »

- 18 Il y a chez le Wenders de 1976, celui d'*Au fil du temps* et d'avant la grande odyssée américaine, un recentrage européen de sa pratique cinématographique :
Früher bin ich nur auf die amerikanischen Filme gestanden, weil ich nur in diesen Filmen das Gefühl hatte, mich auf etwas verlassen zu können. Das war ihre Oberfläche: dass sie nur von den physischen Erscheinungen gehandelt haben. Auch die Emotionen waren handgreiflich und deutlich. Da war alles mit sich identisch! Die europäischen Filme, handelten nicht von Sinnlichem; sondern von Sinn, von Denken und Aus-Gedachtem... Das hat sich mittlerweile geändert... Das mag seinen Grund auch darin haben, dass ich bei meinen eigenen Filmen gemerkt habe, dass ich die Sachen gar nicht so zeigen kann oder auch will, wie sie in den amerikanischen Filmen vorkommen. Ich habe sozusagen europäische Augen²⁹.
- 19 Le détour vers l'évidence de la présence physique des choses serait-il détournement devant le trop-plein méta-physique de la représentation européenne et plus particulièrement allemande avec ses toutes récentes perversions ? Détournement aussi peut-être devant de nouvelles réalités allemandes et leur évidence trop volontariste pour ne pas laisser transparaître le refoulement fondamental qui était à son origine. Le «Entronnensein» pouvait s'interpréter comme le désir d'un *Heimat* qui ne soit apparemment jamais entré dans l'« ère du soupçon » et cette fascination des débuts

pour l'Amérique avait des motivations qui n'étaient pas toutes d'ordre purement phénoménal. Et puis l'Amérique, du moins une certaine Amérique cinématographique, celle qui servit d'embrasseur à ce *Fernweh*-là, celle des films de John Ford par exemple, a pu également remplir une fonction pédagogique inattendue, un (ré)apprentissage de l'histoire par la représentation. Un passage de *La Courte lettre pour un long adieu*, ce roman de Handke auquel Wenders se réfère explicitement dans *Alice* et qui se clôt par une visite à J. Ford, dit à propos d'un film de celui-ci, *Young Mr. Lincoln*, dont une scène est également citée ou plutôt télévisualisée dans le film de Wenders :

Ich werde John Ford besuchen... Ich werde ihm sagen, dass dieser Film mir Amerika beigebracht hat, dass er mich Sinn für die Geschichte durch Anschauung von Menschen in der Natur gelehrt hat, dass er mich heiter gestimmt hat³⁰.

- 20 Ce n'est donc peut-être pas seulement l'identité sans faille et quelque peu tautologique des « blocs de réalités » (Bazin) auxquels, dans les deux sens du terme, semble adhérer un certain cinéma américain que Wenders apprendra de celui-ci. Il aura pu en retenir tout autant deux éléments : l'un d'ordre thématique l'autre concernant surtout le langage du cinéma dans son rapport à la réalité profilmique, rapport que donne à voir dans une sorte de limpidité emblématique le genre privilégié du western qui, pour employer la terminologie de G. Deleuze, combine parfaitement image-mouvement et image-action. Car toutes les réécritures mythologiques de l'ouest et de sa conquête répètent que l'errance et le nomadisme (les éleveurs) s'opposent sans rémission à la sédentarité (les fermiers) mais aussi que les déplacements pionniers des uns préparent toujours l'installation des autres, bref que c'est de l'« errance » que naissent les « marchés » et que l'un et l'autre se déterminent et se structurent mutuellement comme rapport à la fois complémentaire et inconciliable au *Heimat*. En outre, Wenders a pu dans certains films fordien repérer le traitement de l'insaisissable thème de la quête, tel que le proposent par exemple *The searchers* (*La prisonnière du désert*) et *Two rode together* (*Les deux cavaliers*), ces deux films qui hantent, sur des modes divers, *L'État des choses* et *Au fil du temps*. Si l'on veut bien accepter que les titres concentrent le propos de Ford, on peut alors voir dans ces films une interrogation sur le sens de la quête quand elle ne peut plus se soutenir du but qu'elle avait à l'origine : ramener dans leurs familles des enfants enlevés il y a très longtemps par des indiens et dont le lien au *Heimat* est aussi ténu que le souvenir lointain de la mélodie d'une boîte à musique. La quête ne reprend sens que par les mouvements qu'elle suscite et les intersections de ceux-ci : rencontres et confrontations qui mettent à profit les déplacements topographiques du sujet pour produire ces déplacements internes où le cheminement de l'histoire n'est véritablement qu'une « fable » s'il ne permet pas l'inscription de l'Histoire : ici le statut incontournable de la nation indienne dans l'Amérique colonisée (Ford), là la valeur d'usage du « regard européen » dans l'histoire actuelle d'un cinéma largement colonisé, au niveau du système de production et de distribution comme sur le plan de l'esthétique (Wenders). Le deuxième élément repérable dans le cinéma américain et en particulier le western était, avons-nous dit, plus formel. Dans une étude célèbre, A. Bazin remarquait en effet que le western ignorait « pratiquement le gros plan, presque le plan américain » et qu'il affectionnait « en revanche le travelling et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace »³¹. Si l'on ajoute à ceci le plan général et tout le travail sur l'élargissement du champ qu'il implique, on sera fondé à dire que ce ne seront pas tant des images soigneusement choisies dans le « hors champ » de l'Allemagne que Wenders « importera » que le désir de transposer les mouvements de caméra du cinéma américain au champ allemand

voire européen afin que des « yeux européens », et assumés comme tels, puissent poser un autre regard sur l'Europe ou l'Allemagne, celui d'*Au fil du temps* et de *L'État des choses* et, par intermittence, de *L'Ami américain*. L'échappée hors du *Heimat* cinématographique européen, symbolisé aux yeux de Wenders par les films d'I. Bergmann, c'est d'abord le refus de l'extrême condensation d'un sens largement perçu comme métaphysique dans les cadrages resserrés à l'extrême et les gros plans sur-signifiants (ou même les champs ! contrechamps de gros plans de visages) d'un cinéma européen et a fortiori allemand qui paraissait avoir perdu tout rapport naïf à l'espace, aux espaces. Mais la déprise sera aussi celle du style des débuts, ce « Münshner Stil » très marqué par la *Nouvelle Vague* et J.-M. Straub, qui travaillait le réel par la rhétorique stricte du plan ou plan-séquence fixe et que Wenders avait adopté à ses tout débuts³², tout comme le premier Fassbinder.

- 21 Mais pour que la polarité Europe-R.F.A. ! Amérique puisse faire l'objet d'un bilan pleinement productif, il faudra, pour Wenders, aller jusqu'au bout du désir américain, jusqu'à ce point où, justement, cette polarité s'abolit en une intégration parfaitement aliénée au cinéma américain comme système de distribution contraignante des places : producteur, scénariste, metteur en scène et ce travail en studio qui avait été de tout temps la négation du cinéma wendersien et qui lui imposera des cadrages et des mouvements de caméras qui seront eux la négation quasi-totale de ce que lui avait appris un autre cinéma américain. Ce sera l'expérience traumatique mais peut-être aussi libératrice du *Hammett*³³.
- 22 La déprise du *Hammett*, le « Entronnensein » du faux *Heimat* américain va déclencher des échappées qui ne s'inscriront pas dans l'après-coup mais dans le temps du tournage (1979-1982) ou plutôt de gestation du film. Ces échappées seront des retours vers ce que les expériences successives auront pour Wenders constitué en *Heimat*, un cinéma qui ne soit en rien le nouveau cinéma américain qui « ressemble de plus en plus à ses propres bandes annonces » ni ce cinéma qui a plus en plus « tendance à devenir ou à vouloir être sa propre publicité » et promet, comme dans *Au fil du temps* cette boucle répétitive montée par un Bruno écœuré, « Härte, Action, Sinnlichkeit », et surtout pas le cinéma simulacre de la télévision, « de poison des yeux »³⁴.
- 23 *Nick's movies* fera retour vers l'un des pères cinématographiques de Wenders, N. Ray, dont le dernier projet jamais réalisé portait le titre programmatique *We can't go home again* et dont Wenders reprendra une séquence entière des *Lusty Men*, celle justement ou le héros fatigué d'une vie de « faux mouvements » (rodéos) retourne pour un moment sur les lieux de son enfance. Après les simples constats légèrement nostalgiques sur la mort de Ford dans *Alice* (cadre d'un article de *Die Zeit* avec, sous la photo, le titre « Verlorene Welt ») ou sur celle de F. Lang dans *Au fil du temps*, Wenders a l'occasion unique de filmer la mort d'un cinéaste en tant que mort d'un certain cinéma, de procéder caméra en main à un véritable travail du deuil sur un objet (et un sujet) non encore perdu. Notons la dernière séquence, l'équipe du film (les fils) réunie sur la jonque du film inachevé de Ray, *Lightning over water*, avec ce plan superbe de la visionneuse en figure de proue qui laisse le film se dévider au gré du vent qui emplit les voiles de la jonque ; la caméra ou plutôt le film comme « équivalent général du mouvement » (Deleuze) et conscience que l'art du cinéma qui avait fait des États-Unis le *Kunstheimat* électif de Wenders, fait obligation morale à celui-ci d'une fidélité posthume à la pratique du dernier N. Ray. D'où aussi ce dernier plan d'un retour au cinéma « élémentaire », de détachement délibérément nomade de l'emprise des « marchés » :

la jonque gagnant la haute mer sur arrière-plan de mer et de ciel se partageant également l'écran, avec juste au milieu la «skyline» de New-York qui s'estompe progressivement. Arrêt sur l'image, les couleurs virent au blanc et noir tandis qu'apparaît en surimpression la fin du journal de Ray :

Ich schaute in mein Gesicht und was sah ich? Kein Felsgestein von Identität, ein blasses Blau, faltige Haut, runzlige Lippen und Traurigkeit. Und ein wildes Verlangen das Gesicht meiner Mutter wiederzuerkennen und anzunehmen³⁵.

- 24 Le *Heimat* se constitue plus que jamais dans l'urgence du «Entronnensein» et du déplacement pour retrouver la liberté de mouvement qui est à la source de la patrie-cinéma. C'est le moment de rappeler cette phrase de B. Stanwyck dans *Clash by night* (Le démon s'éveille la nuit) de F. Lang, qui résumait, aux dires du Wenders de 1977, toute la connaissance qu'il avait de ce cinéaste pourtant pointé en référence dès la séquence d'ouverture d'*Au fil du temps* : «Home is where you get, when you run out of places»³⁶.
- 25 Cette liberté de mouvement intégrale, Wenders la retrouvera avec le deuxième volet de l'échappée hors du champ stérilisant du *Hammett*, bilan par le cinéma de l'« état des choses » du vrai cinéma vers lequel il faut toujours, en dernière instance, faire retour, sous peine d'être partie prenante de sa perdition. Dans cet hôtel désaffecté du bout du monde de la vieille patrie européenne, coincé dans ces étendues de ciel, de terre et d'eau admirablement photographiées par H. Alekan, il n'y a provisoirement rien de plus et rien de moins que «a place to stay» comme le dit l'une des petites filles du film. C'est un endroit de séjour provisoire où l'on peut mettre à profit, dans le réel et dans la fiction, la déliaison des contraintes du système américain (le manque d'argent qui arrête le tournage du film dans le film et fait démarrer le film proprement dit), pour effectuer les repérages possibles dans ce territoire rétréci qui pour une équipe de vrai cinéma est parfois le tout du *Heimat* : qu'on en juge par le premier plan de la fiction principale : après que la caméra ait quitté par un panoramique le décor peint du film dans le film, elle cadre en plongée l'équipe du film tournant son dernier plan sur le rectangle d'une terrasse entourée de ciel et d'océan.
- 26 La photographie grandiose d'Alekan manifeste que, contrairement à ce qu'affirmera le producteur retrouvé à Los Angeles, le noir et blanc est, pour un film délivré du carcan de l'histoire, cette doxa tenace du cinéma hollywoodien ou néo-hollywoodien, littéralement la « couleur » de rigueur ; ce que dit, à sa manière, le cinéaste S. Fuller, utilisé par Wenders dans le rôle-clé de directeur de la photographie : « La vie est en couleurs, mais le noir et blanc est plus réaliste, il permet de voir le contour des choses ». Car c'est bien par la photographie travaillant par de superbes horizontales (parfois incurvées : l'hôtel) et retrouvant la respiration des travellings et des panoramiques, que les retrouvailles européennes, sous le double signe de Murnau et de Lang, vont signifier l'opposition avec l'Amérique d'un certain cinéma : celui des verticales agressives : gratte-ciels filmés en plongée ou contreplongée, travellings découvrant des paysages envahis par des signes publicitaires qui contrastent fortement avec le vide majestueux des paysages portugais. Cette opposition qui est d'abord un recadrage de sa propre identité de cinéaste européen d'après le détour américain, Wenders la fait culminer dans une séquence exemplaire dans ce qu'elle donne à voir d'inconciliable. Friedrich, plus désarmé qu'il n'y paraît par l'arrêt du tournage, décide de visiter la maison désertée par le producteur et y trouve sans s'y attendre le moins du monde, le scénariste du film, aussi avide de whisky qu'impuissant à écrire une véritable histoire. Celui-ci, qui se révélera être le bailleur de fonds secret de la production, lui montre sur l'écran d'un ordinateur ce à quoi peut se résumer « tout » le

film mis en scène par Friedrich : biofilmographie, budget prévisionnel et réel, et photos réduites à l'ensemble de points et de lignes qui constituent toute image électronique, noir et blanc sépulcral, sans profondeur de champ ni lumière, antithèse violente des plans eux-mêmes qui reprennent, dans la demi-pénombre de la pièce, un admirable condensé du travail du cinéma expressionniste (celui de Murnau par exemple) sur les jeux de l'ombre et de la lumière et figurent le complément naturel du travail en extérieurs sur la lumière des paysages que commente « en abyme » la compagne de Friedrich à l'une de leurs filles.

- 27 C'est donc ce cinéma-là, celui qui sait retrouver et poursuivre le cinéma des pères perdus en le constituant en patrie-cinéma, la seule vers laquelle le retour est non seulement possible mais consubstantiel à de nouveaux départs, à de nouvelles avancées, que Wenders parcourt de film en film, filmant l'« état des choses » dans le *Heimal* historique ou électif comme étant aussi l'état de leur cinéma. Le *Heimal*-cinéma fait à la fois la part de l'identité nationale par l'attention portée au réel profilmique, de l'Amérique de Ford au Japon d'Ozu en passant par l'Allemagne (et l'Europe) de Wenders, et celle de ce qui l'excède en permanence, le caractère potentiellement universel de ces pratiques de cinéastes. D'où que la *Heimkehr* n'a pas de terme prévisible puisque le *Heimal* est toujours à constituer ou à reconstituer et que seul le déplacement qui fait pièce à l'emprise de l'ordre des places rend le projet à la fois possible et toujours à recommencer. Le cinéma comme mise en scène de la déprise a nécessairement sa patrie à l'horizon.

NOTES

1. Nous restreindrons nos références bibliographiques à quelques titres qui proposent une partie iconographique à la fois fournie et judicieuse :

M. Boujut, *Wim Wenders*, Edilig, Paris, 1982.

P. Buchka, *Wenders. Augen kann man nicht kaufen*, Hanser, München, 1984.

P. Dubois et al., *Les Voyages de Wim Wenders*, Éd. Yellow now, Bruxelles, 1985.

N. Grob, *Wenders. Die frühen Filme*, Filmland Presse, München, 1984.

U. Künzel, *Wim Wenders. Ein Filmbuch*, Dreisam-Verlag, Freiburg, 1981.

On trouvera un recueil de critiques cinématographiques et/ou musicales de Wenders in : W. Wenders, *Texte zu Filmen und Musik*, hrsg. v. den Freunden der Deutschen Kinemathek, e.V., Berlin, 1975.

Ouvrages contenant des découpages plus ou moins complets :

« Alice dans les villes », in *L'Avant-scène* 267, mai 1981.

F. Müller-Scherz / W. Wenders, *Im Lauf der Zeit*. Fato-script, Dialogbuch, Materialien, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1976.

C. Sievernich / W. Wenders, *Nick's Film - Lightning over water*. Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1981.

S. Shepard / W. Wenders, *Paris-Texas*, Road movies/Greno, Berlin, 1984.

W. Wenders, *Tokyo-Ga*, Galrev-Verlag, Berlin, 1986.

2. Il n'est pas inintéressant de donner l'intégralité de ce « Fragment » de Novalis (n°21) : «Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb überall zu Hause zu sein». In : Novalis, *Schriften*, hrsg. v. J. Minor, Jean, 1907, Bd. II, p. 179.
3. M. Horkheimer / T. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947, p. 97.
4. H.J. Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, p. 268-269. Ajoutons cette remarque de Wenders : « Les paysages de *Faux mouvement* ont tous en eux la possibilité d'être beaux, mais ils n'en ont que la possibilité, à cause de la brutalité de l'Histoire ». Cité par M. Boujut, *op. cit.*, p. 51.
5. Cité d'après : J. Berlin et al, *Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film*, Pahl-Rugenstein, Köln, 1978, p. 156.
6. Voir à ce sujet les analyses d'E. Bloch in : *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp Verlag, 1973.
7. Sur le refoulement d'un passé traumatique par identification au vainqueur, voir par exemple : H.E. Richter, «Amerikanismus, Antiamerikanismus – oder was sonst?», in : *Psyche* 7, Frankfurt/Main, 1986, p. 583-599.
8. Le nom du metteur en scène, héros principal de *L'État des choses* est quasiment l'anagramme de Murnau, Munro, le prénom étant le même, Friedrich. Celui-ci reprend textuellement des propos de Murnau dans la deuxième partie du film, celle qui se passe aux États-Unis : «I'm at home nowhere, in no house, in no country» (cf. L. Eisner, *F. W. Murnau, Le Terrain vague*, Paris, 1964, p. 210). Référence au cinéma des pères perdus comme à un cinéma heimatlos. Signalons, dans ce contexte, le projet wendersien sur l'exil allemand à l'époque du Troisième Reich.
9. P. Handke, *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1973, Bd. III, p. 1628.
10. Rappelons que l'ouvrage a été écrit entre 1938 et 1947.
11. M. Horkheimer/T. Adorno, *op. cit.*, p. 97.
12. Cette formule empruntée à un titre de C. Wolf peut être rapprochée de la citation de Murnau dans *L'État des choses* (cf. note 8) et des vociférations poussées par ce personnage croisé par le Travis de *Paris-Texas* sur un pont d'autoroute : « Il n'y a rien d'autre que le nulle-part ».
13. B. Brecht, «Sonett über Zarathustra», in : *Ges. Werke*, Suhrkamp verlag, Frankfurt/Main, 1967, Bd. IX, p. 613.
14. Mentionnons aussi ce désir exprimé par Wenders de faire un jour un film qui ne comporte que des plans généraux. Serait-ce là l'échelle souhaitable du rapport entre l'action et le cadre ?
15. Le commentaire en voix-off y joue un rôle primordial, voir par exemple *Die Patriotin* ou *Die Macht der Gefühle*.
16. W. Wenders, *Tokyo-Ga*, *op. cit.*, p. 36.
17. Cité d'après H.H. Holz, «Der Philosoph E. Bloch und sein Werk "Das Prinzip Hoffnung"», in : *Materialien zu E. Blochs «Prinzip Hoffnung»*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1978, p. 116.
18. K.P. Moritz, *Anton Reiser*. Cette citation sert d'exergue à *Der kurze Brief zum langen Abschied* de P. Handke.
19. Cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éd. de Minuit, Paris, 1983, chap. 7.
20. R. Alewyn, «Eine Landschaft Eichendorffs», in : *Eichendorff heute*, hrsg. v. P. Stöcklein, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1960, p. 32-33.
21. Cf. S. Kracauer, «Die Errettung der physischen Realität», in : *Theorie des Films*, Frankfurt/Main, 1975.
22. Il y a deux films de Wenders où le nomadisme de la narration et de l'écriture cinématographique était précisément inscrit dans un texte préexistant au scénario : il s'agit de *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty* et bien sûr de *Faux mouvement*, deux textes de Handke dont on connaît les affinités profondes avec Wenders et dont *La courte lettre pour un long adieu* a également inspiré *Alice dans les villes*. Notons en outre que le cadre préétabli d'une histoire de type traditionnel nous semble induire des cadrages particulièrement « sédentaires ». Ce sera le cas de ceux, très sophistiqués et très statiques, du *Hammett*, mais aussi parfois de *L'Ami américain* d'après P. Highsmith qui, selon Buchka, devait porter le titre significatif de « Règle sans

exception » ou « Le cadre ». Les notes de travail de Wenders reproduites dans le livre de Buchka, «Aux dem Rahmen», «Im Rahmen», «Der Rahmenmacher», «Im Rahmen des Möglichen», etc. montrent à quel point cette histoire d'encadreur qu'un plan du film montre encadré par un de ses propres cadres, mettait en scène, de façon plutôt tourmentée, le statut du cadrage.

Voir également à ce sujet l'interview donné par Wenders à *Libération* (31.1.1984).

23. Cf. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Hamburg, 1967, p. 650.

24. W. Wenders cité par M. Boujut, *op. cit.*, p. 39. Wenders qui dit ne pas avoir fait de repérages pour la partie américaine, ce qui donnait l'impression d'un « premier regard », remarquait après le tournage du film : «Der Film ist ja wirklich froh, wenn er wieder in Europa landet. Er wird ja auch besser in Europa, selbstverständlicher». Cité in : *Innen ist warm und draussen kalt*, hrsg. v. T. Scherer und B. Giger, Zytglogge Verlag, Bern, 1981, p. 123.

25. C'est-à-dire à récupérer d'abord une faculté relationnelle. Wenders nommera cette difficulté qui est la marque de la quasi-totalité de ses personnages «sich einlassen», dans une interview immédiatement postérieure au tournage d'*Au fil du temps* où il annonce curieusement son intention de « clore le mythe du voyage » pour raconter une véritable « histoire », « de quelqu'un qui a un domicile fixe, des relations fixes et qui vit dans le contexte tout à fait fixe et solide (fest) d'une famille ». *Ibid.*, p. 130.

26. *Ibid.*, p. 128.

27. Rappelons, pour mémoire, que la *Verfremdung* est un concept de l'exil qui se proposait de battre en brèche cette empathie (Einfühlung) provoquée par les images particulièrement frelatées de la « théâtralité du fascisme ».

28. Cf. P. Handke, « Une visite à W. W. », in : M. Boujut, *op. cit.*, p. 121.

29. W. Wenders, in : *Innen ist warm...* *op. cit.*, p. 123.

30. P. Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1976, p. 137.

31. A. Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », in : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, Paris, 1961, p. 143.

32. Cf. W. Wenders, in : *Innen ist warm...*, *op. cit.*, p. 122.

33. Dans un court-métrage tourné en 1982 pour l'émission d'Antenne 2, *Cinéma-Cinéma*, « Lettre de New-York », dont le commentaire-off est reproduit dans le livre de M. Boujut, Wenders relate sa sortie du tunnel par le réapprentissage des linéaments du récit : « Elle était assise à sa fenêtre. Elle attendait, en regardant le ciel et le parc ». Lente récupération du sens de l'« épique primitif ». Cf. Boujut, *op. cit.*, p. 119.

34. Cf. *ibid.*

35. Cf. Wenders/Sievernich, *Nick's Movies*, *op. cit.*, p. 327.

36. Cf. W. Wenders, « Lang. Sa mort n'est pas une solution », in : *Cinéma* 79, n°252, déc. 1979, p. 10.

RÉSUMÉS

Si l'on part de l'hypothèse que la notion de *Heimat* est, depuis le nazisme, frappée d'une incontestable suspicion quant à son aptitude à figurer dans l'imaginaire collectif le territoire naïf de l'identité allemande, quelles images en proposer qui ne ressortissent pas au genre frelaté du Heimat-film ? Et aussi, par quel type de mouvement y compris de caméra, un cinéaste peut-il s'en déprendre et y faire retour pour que les déplacements mettent en question l'ordre des places ? Ainsi ce nomadisme wendersien, plus préoccupé qu'il n'y paraît de ne pas être un « faux

mouvement ». Majeurement circonscrit à la polarité États-Unis/R.F.A., il fait, par le cinéma, la part historique de l'élément américain dans l'identité ouest-allemande, mais il fait tout autant la part en quelque sorte pré-historique du nomadisme primitif, ce *Heimat* originel d'avant celui de la sédentarité que pointent Adorno et Horkheimer dans leur *Dialektik der Aufklärung* et que met en scène ce cinéma américain emblématique qu'est le western. Le détour par les U.S.A. permet aussi de faire tomber quelques écailles des « yeux européens » tout comme il manifeste le caractère littéralement déplacé du désir de retour.

Wenn man davon ausgeht, dass der Begriff der *Heimat* seit dem Dritten Reich mit einem unleugbaren Verdacht behaftet ist und seine Legitimation, im kollektiven Imaginären der Deutschen als unbefangenes Territorium der nationalen Identität zu fungieren, verloren hat, wie sollen dann die Bilder und speziell die kinematographischen aussehen, die dieser Heimat gerecht werden, ohne der berüchtigten Gattung des *Heimatfilms* zu verfallen? Und welcher Bewegungsmodus (auch als Kamerabewegung) vermag darüber hinaus die Filmemacher zum «Entronnensein» bzw. zur Heimkehr zu «bewegen», damit «der Stand der Dinge» dadurch verrückt werden könnte?

Da ist z.B. jener Wenderssche Nomadismus, der unauffällig bestrebt ist, ohne «falsche Bewegung» den Ort zu wechseln. Auch wenn er in der Hauptsache auf die beiden Pole U.S.A./B.R.D. beschränkt bleibt, schafft er es, in der westdeutschen Gegenwart die amerikanische Komponente blosszulegen. So wie er dieses vor-geschichtlich zu nennende ursprüngliche Nomadentum als Heimat hinstellt, wie seinerzeit die *Dialektik der Aufklärung* und wie die grossen Werke des Westerns, dieses amerikanischen Filmgenres par excellence. Durch den Umweg über die U.S.A. sind etliche Schuppen von den «europäischen Augen» gefallen und es drängt sich letzten Endes die Frage auf, ob der Wunsch heimzukehren im eigentlichen Sinne des Wortes nicht «fehl am Platze» sei.

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université de Lille III