



Wim Wenders dans les affres du désir et son angoisse devant la prise de vue(s). Photographie contre cinéma chez Wim Wenders. Quelques remarques et propositions

Jean Kempf

► To cite this version:

Jean Kempf. Wim Wenders dans les affres du désir et son angoisse devant la prise de vue(s). Photographie contre cinéma chez Wim Wenders. Quelques remarques et propositions. 1996. halshs-00381641

HAL Id: halshs-00381641

<https://shs.hal.science/halshs-00381641>

Preprint submitted on 6 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Wim Wenders dans les affres du désir et son angoisse
devant la prise de vue(s)
Photographie contre cinéma chez Wim Wenders.
Quelques remarques et propositions.**

Autant le dire d'emblée, je n'aime pas beaucoup le photographe Wim Wenders et je tolère, mais guère plus, Wim Wenders-cinéaste. Cela ne veut pas dire que je n'ai pas, comme beaucoup de spectateurs, été, comme l'on dit, pris par ses films, au moins les premiers. Leur nature fabriquée, surdéterminée, saturée faisait que le spectateur moyennement cultivé avait l'impression d'être intelligent. (Seul Nick's Movie — dont il existe deux versions — me semble échapper à ce commentaire, pour des raisons qui ont à voir avec la vie même.) Wim Wenders est un habile faiseur de films de sa génération, prévisible et surprenant comme il faut, intellectuel mais pas trop, bref un produit cultu(r)el haut de gamme. On m'objectera que pareille réaction ne s'apparente pas vraiment à de la critique. Que l'on ne s'y trompe pas : la critique commence par la chasse aux chausse-trappes et autres pièges et appaux que les auteurs ne cessent de placer notre route.

Ne nous étonnons donc pas que de belles choses, souvent pertinentes aient été écrites sur Wenders. Savoir si elles sont éclairantes est un autre problème tant Wenders est déjà un cinéaste de la clarté. Tout marche bien, une vraie leçon de cinéma, et la contrepartie de la saturation sémiotique des films est une saturation sémiotique de la critique. Bref, il me semble représenter le type d'auteur qui autorise l'assèchement du discours critique : tout peut être dit, aucun trop plein et pas de fuites.

Beaucoup (trop peut-être) a été dit sur l'analyse, la fonction, le rôle, la présence de la photographie dans les films de Wim Wenders. Photographie comme métaphore, photographie comme métonymie, bref, la photographie est partout, le

photographe aussi comme un double dont le metteur en scène n'arriverait pas à se défaire. "Tous les héros de Wim Wenders sont des professionnels du regard," souligne à juste titre Philippe Dubois (gardien de but, projectionniste, photographe, encadreur, client du peep-show) [Dubois 28]. On pourrait tout aussi bien dire que le cadre sous toutes ses formes est partout, tant dans l'image que dans la diégèse [Dubois 93-100]. Mais la photographie dans les films de Wenders est moins une métonymie technologique, comme l'écrit Dubois, qu'une métaphore, un personnage emblématique, et son cinéma est sans nul doute celui de l'auto-référentialité pour dire les impasses de la représentation, démonstration paradoxale (puisque réussie) de son impuissance à communiquer vraiment (à dire à l'autre son amour à temps et entendre aussi cette certitude de l'autre). Il ne constitue en cela qu'un des avatars de la mythologie moderne (que ne vient pas nier son néo-romantisme), renforcée par les aller retour entre Europe et Amérique (et aujourd'hui l'Australie avec *Jusqu'au bout du monde*), résumée ou incarnée par une autre mythologie : celle de l'Ouest.

Si la photographie de Wenders n'est guère novatrice et si son usage de la citation et de la référence à la peinture et à la photographie américaines ne peut guère passer pour un style, il est en revanche éclairant de la confronter à son cinéma.¹ Wenders, malgré le soin apporté à ses cadrages, ne fait pas un cinéma photographique mais de mouvement ; de même, il ne fait pas une photographie cinématographique, dramatique, scénique. Prenons donc le problème *a contrario* en partant des photographies (les œuvres) et de l'acte photographique (Wenders l'homme) pour tenter de voir son rôle par rapport à son cinéma / au cinéma. Acte d'innocence, autre du cinéma, elle est son antithèse chez Wenders ; elle libère du cinéma, parfois paradoxalement puisqu'elle aliène les héros (Winter et Travis) mais elle les fait aussi avancer (physiquement et psychologiquement), au prix d'un rejet nécessaire (par Philip Winter, par exemple, qui, dans *Alice dans les villes*, cesse de photographier pour se consacrer à un regard vrai, im-médiat).

¹ Wim Wenders, *Written in the West*. Munich : Schirmer/Mosel, 1987. Abréviation : WW.

La photographie magique

Cet aller retour perpétuel entre le monde et ses représentations dans ses films, ainsi que, chez l'homme, entre une pratique cinématographique pour laquelle il est connu et une pratique photographique plus personnelle, plus secrète mais permanente et parallèle à ses films, est fondé sur l'idée *d'un pouvoir magique de l'image fixe*. Pour le cinéaste il s'agit bien d'un mode d'intervention sur le monde et sur lui-même, d'une sorte de préparation privée au tournage : "Ces photos grand format étaient plutôt ma préparation privée.... Ça devait être aussi une façon de comprendre mon goût pour ce paysage-là, où je n'avais jamais tourné" [WW 7] ; et aussi : "A travers ces photos, je me suis bien accoutumé au fait que les couleurs étaient ce qu'elles étaient. J'ai appris à les accepter." [WW 13.] C'est un véhicule, une voie de communication, un accès visuel à la présence corporelle du sujet dans le lieu : "La photographie permet de passer une seule fois seulement.... Le connu, ou le familier, exclut presque pour moi la photographie, qui est un moyen d'exploration et de voyage.... L'appareil photo permet d'arriver quelque part." [WW 8.] Avec elle, semble s'exposer le génie du lieu en même temps que la magie de l'espace. Plus que la topographie stricte qui constitue l'objet du repérage à proprement parler (fait au Leica et avec un grand angle, afin de pouvoir multiplier les vues, d'obtenir le maximum d'éléments et une construction de l'espace proche de la vision de l'œil), le vrai sujet est "la lumière de l'Ouest" [WW 7]. Au-delà, c'est ce phénomène de saturation de la couleur, d'hyper-descriptivité qu'elle entraîne², qui rend l'Ouest à la fois fascinant et irréel (l'hyper-réalisme étant bien sûr de l'hyper-fiction), une scène pour la mythologie.

Cette lumière si particulière transfigure le ciel de *Written in the West*, ce ciel dont le poids, la présence obsédante constitue une singularité du lieu que la photographie permet par sa fixité de peser, de sentir, de comprendre comme le film, tout de mouvement, ne saurait le faire.³ Car contrairement au cinéma où la perception s'effectue par rapport au mouvement, au déplacement du cadre et au centre de l'image (comme le regard qui ne cadre qu'une zone précise et limitée, laissant le reste du champ dans une sorte de vague, de flou, toujours actualisable mais pas nécessairement actualisé), en photographie tout le décor, même les plus petits éléments sont visibles, *présents*

² Il y a certainement des choses à dire sur les différences d'équilibre chromatique entre Agfachrome et Kodachrome ; un curieux phénomène que l'on retrouve dans les photographies américaines et européennes de Nan Goldin par exemple.

³ Mailer parlait de "The immense blue of the strong sky of the American West" [*Landscape / Theory* 25], comme en écho au mystère atmosphérique de l'Amérique que soulignait James dans *The American Scene* : "the illegible word hangs in the vast American sky." Quant à Robert Adams il voyait dans cette lumière une violence fondatrice : "The light in Colorado could and can be fierce, almost frightening." [*Landscape / Theory* 10.]

(surtout en moyen format), avec une intensité qui s'impose au spectateur. C'est l'avènement de la puissance des objets mais aussi de leur opacité et de leur résistance.

En revanche, pour les personnages des films, la photographie ne cesse d'être un instrument inadéquat de connaissance du monde et de soi, une prothèse imparfaite qui ne livre guère les secrets du réel. C'est d'abord Philip Winter qui essaie de photographier ce qu'il voit du paysage américain. *Alice dans les villes* s'ouvre d'ailleurs par un long plan qui le montre, face à la caméra, donc à cet autre regard, multiplier les prises au Polaroid, sans parvenir à saisir son propre regard. La suite n'apportera pas d'amélioration : du voyage il ramènera un sac de Polaroid, mais devra abandonner le projet d'écrire sur l'Amérique ; regarder a aliéné sa parole, donc sa subjectivité, sa singularité ; il s'est dilué dans la prise. Il faudra ensuite attendre une dernière photo, celle d'une maison réelle, qu'il faut retrouver réellement par une vraie enquête : le regard seul s'est substitué au regard médiat et l'histoire peut alors se relancer, échapper ainsi à la figure de la boucle [Dubois 53]. Dans *L'Ami américain*, Tom Ripley, couché sur une table de billard, s'autophotographie au Polaroid : les clichés se succèdent, lui tombent sur le visage : pourtant le nombre ne fait pas sens (ou œuvre) et la répétition ne conduit pas plus à l'essence des choses que des êtres : elle ne peut que constater leur état. Le cinéma, au contraire, s'il ne donne pas nécessairement un sens à l'existence, fait au moins exister les personnages : "Pas besoin d'histoire, les rapports entre les personnages suffisent," dit Fritz Munro, le réalisateur/personnage de *L'Etat des choses*. Quant à Travis, dans *Paris, Texas*, son aliénation vient de son blocage obsessionnel sur cette image, toute fripée et racornie, qu'est la photographie du terrain vague ("For Sale") dont Travis nous dit qu'il l'a acheté : la photographie est ici relique de l'origine et contrevalet symbolique de la possession. En tout état de cause et malgré la photographie dite instantanée (concept impossible), il y a toujours un déficit de l'acte photographique chez les personnages : elle ne permet pas de recapturer un extérieur qui leur fait défaut et que seul autoriserait un retour à la diégèse, à l'histoire [Dubois 99].

L'interstice

Le vide que suscite le trop plein d'images est un thème récurrent du cinéma de Wenders ; c'est en particulier l'argument central de son dernier film, *Jusqu'au bout du monde*. En fait, le problème (chez Wenders au moins, il en serait autrement de Frank ou Winogrand) vient de l'espace entre les images, de la discontinuité, auquel le cinéma comme la photographie sont soumis, mais qu'ils tentent de surmonter de manière radicalement différente. Le cinéma, on le sait, est une recomposition à partir d'éléments matériels immanents (des coupes), de moments quelconques parce qu'équidistants.⁴ Celle-ci s'opère donc à partir d'une base de temps (externe) et d'une continuité fictive (interne) et grâce à l'utilisation conjointe d'une découpe (la croix de Malte) et d'une reconstruction (la rémanence rétinienne). Le montage d'un côté et le son de l'autre créent donc ces liens qui tentent de combler les manques. C'est ce que fait Wenders cinéaste avec sa "caméra circulatoire", avec cet appareil qui "appara[ît] alors comme un échangeur, ou plutôt comme un équivalent généralisé des mouvements de translation" [Deleuze 14]. C'est aussi ce que tente d'opérer Winter, le journaliste/écrivain devenu photographe en Amérique (question : l'Amérique serait-elle une "pousse-à-la-photographie"?) et qui ne peut plus écrire : il ne trouve pas en effet de parole, donc de subjectivité satisfaisante pour lier ces fragments. (La machine repartira avec l'inversion de la photographie qui annonce déjà *Paris, Texas* : l'image de maison est ce qui "fait marcher les personnages", les fait "résoudre" le problème dans la quête.)

Car la photographie est autre : elle cherche à (re)composer une totalité à partir d'éléments formels transcendants (les poses), et tente ainsi de dépasser le vide entre les images : atteindre à l'image unique, "unaire" [Barthes] qui par la fulgurance de sa vérité, par sa totalité abolirait le besoin de l'image suivante.⁵ Cette différence d'avec le cinéma renvoie d'ailleurs de manière symétrique aux deux types de hors champ : le hors champ comme potentialité fictive (donc du domaine de la parole / de l'histoire / de la diégèse) au cinéma ; le hors champ comme exclusion et le cadre comme compression / composition en photographie. Mais, là encore cette "compression" peut-être paradoxale : tout mettre dans l'image (en élargissant par exemple le champ à l'aide de focales courtes) ne conduit souvent qu'à la confusion, au rapetissement des objets devenant invisibles, aux déformations. La vraie "compression" est peut-être à chercher, comme dans le haïku, dans l'épuration de l'image : comme un voyage au désert (voir *Paris, Texas*) l'image

⁴ L'analyse de cette question est bien sûr empruntée à l'ouvrage fondamental de Deleuze [13sq.].

⁵ Deleuze 13-14.

photographique doit se vider.⁶ Comme le dit Alice à Philip dans l'avion qui les emmène vers l'Europe, en voyant une photo faite par le hublot d'un morceau d'aile et du ciel au-dessous d'eux : "Une belle photo ; elle est tellement vide". A l'élargissement progressif du champ optique et thématique de ses films (*Jusqu'au bout du monde* cherche pratiquement et fictivement à englober l'intégralité du monde et de la représentation ; mais ce jusqu'au-boutisme tue à la fois les images et le film), Wenders photographe oppose une optique "normale", donc un champ déjà un peu resserré et une construction très rigide normée.

Le jugement de Wenders sur la photographie est à cet égard étonnamment pertinent et naïf à la fois. Il y voit, surtout à cause de la frontalité, un acte plus "neutre" que le cinéma, en tout cas d'où le photographe peut être "absent" : "devant les choses, les maisons, les paysages, le regard frontal est... le regard où je suis le plus absent... Avec la frontalité, les choses gardent leur identité, avec un angle, elles le perdent, l'angle désigne le photographe." [WW 13.] L'orthogonalité, introduite dans la modernité photographique par Walker Evans dans les années 1930, mime la vision du plan, de la carte, des dessins naïfs, bref de l'œil détaché, scientifique ou sans sophistication, lisez pur. Dans ce système la géométrie (la mathématique) prend, imaginativement, le relais de l'œil ; mais c'est en réalité un point de vue très spécifique, plus spécifique peut-être encore que ce que Wenders appelle "l'angle", puisque la frontalité est liée à une position dans l'espace extrêmement précise et étroite, voire unique.

Autoportrait ou l'unité perdue

La photographie dans ses films, contrairement à la photographie dans la vie du metteur en scène, est liée à l'auto-portrait : non simplement le reflet (incomplet de soi) mais l'auto-portrait d'un regard, comme si ce n'était pas le monde qui venait à la pellicule mais le soi qui revenait au soi par le truchement de la pellicule comme fixateur, outil de rétention, et celui de l'autre comme miroir. Mais cette tentative manque toujours son objet : elle fractionne (le Polaroid de Tom Ripley livre des fragments de corps) et les superpositions que tente le cinéaste (celle du visage de Hammett et de Crystal Ling ; de Alice et de Philip Winter ; de Travis et Jane) ne sont jamais qu'imparfaites, incomplètes, collocations plus que fusion.

La longue scène qui clôt *Paris, Texas* est donc en cela aussi une réflexion sur la photographie et le cinéma, sur les formes du voir et leur rapports à la communication (réelle) entre les êtres, les cadres et la vie : Travis et Jane, mutuellement cadrés, séparés par un film (la vitre), ne peuvent se voir simultanément. Tout au plus peuvent-ils voir

⁶ Je trouve idéalement adaptée cette citation de Chateaubriand utilisée en introduction de son étude sur *Paris, Texas* par Claudine Delvaux : "Les grandes passions sont solitaires, et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire."

leur image-miroir qui ne leur renvoie que du connu (mais du partiellement faux, décalé puisqu'inversé). Alors que la situation dialogique normale pose dans le monde physique la réciprocité de la lumière donc *a priori* de la vision, ici, comme dans la photographie, le cinéma ou la télévision, celle-ci est brisée. Quelqu'un regarde bien mais il est absent, présent uniquement par son cadre (appareil, fenêtre/dispositif du peep show) et sa voix (et l'incertitude règne toujours, d'où les questions à double sens : "Are you there?" "Do you recognize me?" c'est-à-dire y-a-t'il quelqu'un et qui est ce quelqu'un?).

Les images de Jane et Travis *pour le spectateur du film uniquement* se superposent un instant, appartiennent au même cadre. Ou plus exactement ils appartiennent au même espace visuel bien que côte à côte alors que leur histoire que nous raconte le film est celle de deux êtres qui ont cessé de vivre sur la même planète (leur "union" appartient à l'avant-film) : leur lien est "à distance" (téléphonique) et si la voix les rapproche (dialogue apparent), c'est bien de monologues superposés qu'il faut parler tout au long de cette scène, sauf lorsqu'il y a échange du numéro de la chambre d'hôtel où se trouve l'enfant. Leurs regards sont parallèles, seul le fil du téléphone les relie : mais c'est un lien technique, un simple canal ; le message, lui, est vide ; plutôt, ce n'est pas du duplex mais du simplex. La photographie (l'image) réaliserait donc cette unité fictive que le cinéma (l'histoire) semblerait paroxalement nier. S'il y a chassé croisé, inversion des rôles, la rencontre ne se produit jamais car parole et vision ne peuvent concorder : Travis et Jane ne peuvent raconter leur histoire que s'ils ne regardent pas l'autre, comme si l'on ne pouvait décidément jamais ni se voir (mutuellement / communication) ni se voir soi-même (autoportrait), non se parler mais parler à ou devant, ce qui est après tout la situation type du peep show où la sexualité est déclenchée par la femme/voix mais n'est pas échange ("All I want to do is talk" dit Travis lors de sa première visite au peep show). Ils sont côte à côte sur l'écran, rapprochés par le truchement du regard du spectateur et leur voix, mais leurs trajectoires s'éloignent. Du coup la photographie est renvoyée au monde du silence, de la contemplation. Elle ne parle pas car elle n'en a pas besoin.

Ainsi, de même que le monde du cinéma de Wenders est fait de non rencontres (plus que de "near misses" comme disent les aviateurs) dont le lien diégétique est la circulation, le représenté dans les images de l'Ouest est fait de collocations et de superpositions plus que d'échanges. Il n'y a d'autre "unité" entre tous ces éléments disparates de l'image que celle fournie par le point de vue : décors peints, paysages-fonds, sujets plus collés sur que plantés dans un décor (le livre s'ouvre sur un peintre en panneaux publicitaires). Les choses nous regardent, nous les regardons, mais elles ne se regardent pas : personnages et choses, sont séparées, traversées, percées par une brisure, une cassure, une déchirure dans un tissu autrefois (?) continu. Travis ne prononce-t-il pas cette phrase fondamentale pour la compréhension de la représentation (et de sa représentation chez Wenders) : "I [am] torn *inside*."

Car ce qui manque c'est l'unité que formerait idéalement le sujet. Aussi, dans les films comme *Alice* ou *Paris, Texas*, la photographie en tant qu'objet fonctionne-t-elle comme équivalent du lieu de l'origine, comme "avant" de cette déchirure : Travis porte avec lui une image du couple et de l'enfant encore ensemble ; et tout le mouvement du film s'articule autour de la photographie d'un terrain vague de Paris, Texas, lieu supposé de sa conception, lieu photographique vers lequel Travis se dirige sans parvenir à l'atteindre [Dubois 32]. L'origine comme photographie, ou, comme l'écrivait Serge Tisseron dans une remarquable analyse sur la question des rapports entre photographie et inconscient : "La photographie serait l'auxiliaire de souvenir que nous n'avons pas' ou encore 'la photographie serait l'auxiliaire de notre souvenir pour les situations auxquelles nous n'avons pas assisté'", situation qu'il est possible d'identifier à la scène primitive [Tisseron 72]. La tentation est grande de céder au glissement métaphorique et à l'analogie, en invoquant non plus l'histoire de l'individu mais celle du médium tout entier, et d'évoquer les remarques d'André Bazin : "le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique" [Bazin 14], propos dont il n'est pas impossible de trouver un écho dans la remarque de Wenders sur les formats : sa préférence pour le format 6x7 avec lequel sont faites les images de *Written in the West* serait due à sa ressemblance avec le format des débuts du cinéma.

Retrouver le paysage

Image d'une absence qui constitue une présence dans le film (l'image photographique fait agir, déclenche et soutient la diégèse), la photographie est aussi pour Wenders une tentative pour retrouver le concept de paysage qui, selon lui, a disparu au cinéma. En effet, pour toute une série de raisons (techniques et financières) dont la moindre n'est pas la prépondérance de la diffusion télévisuelle dans la production d'un film, le paysage comme personnage (et même comme décor) ne fait plus guère partie du monde cinématographique, alors que le genre, pour des raisons assez aisément explicables, n'a cessé de connaître le succès en photographie, en particulier aux Etats-Unis.⁷

On connaît la fascination qu'exerce l'Amérique sur Wenders et sa place, face à l'Europe, dans ses films. Mais son Amérique à lui n'est pas celle d'Ansel Adams ou de Thomas Cole, pas l'Amérique sublime d'une Nature primitive qui s'exprimerait pour l'homme. C'est avant tout une Amérique lieu d'élection de la nouvelle modernité, l'Amérique de Walker Evans, l'Amérique paysage du signe. Là-bas tout fait paysage, mais un paysage surcodé en quelque sorte : fantastique, étonnant, absurde, perpétuellement ironique, perpétuellement rhétorique, exhubérant et fascinant, il est

⁷ Sur ce point voir mon article *infra* "L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures".

avant tout discursif.⁸ Point ici de “land vaguely realizing westward / [But still] unstoried, artless, unenhanced” [Frost] : Wenders s’inscrit dans la lignée de tous ceux qui, peintres et photographes, voire plasticiens avec le *Land art*, ont de manière souvent fort différente vu dans le paysage un lieu d’écriture, d’inscription. *Written in the West* proclame le titre : panneaux, affiches, écriteaux, enseignes, pancartes, placards et trompe-l’œil forment le fil conducteur des images, mais devant une telle profusion centrifuge, l’exégèse se déchire, se dissout elle-même comme si la somme de tant de signes se révélait nulle. La colonisation de la nature par le signe émerveille l’homme qui y voit la trace tangible de son existence.⁹

Choisir l’Ouest pour cadre de *Paris, Texas* et des photographies de ce premier recueil d’images (qui fait donc de Wenders un photographe) revient à choisir une quintessence de la puissance imaginaire du continent, la contrepartie de la mégapole de *Alice* et de *L’Ami américain*. C’est une fois encore verser dans une vision de l’Ouest (et au-delà du paysage américain tout entier¹⁰) comme clef de l’Amérique, comme définitoire de l’américanité. Mais ici la thématique est inversée puisque l’Ouest est sur le déclin. Car si l’Ouest de Wenders, comme le Sud de Walker Evans et des photographes de la FSA, est un lieu qui absorbe tous les fantasmes et les rend au centuple, c’est aussi un lieu intrinsèquement lié pour le cinéaste à la disparition. Il a d’ailleurs à cet égard une intéressante théorie qui témoigne surtout d’une vision bipolaire des Etats-Unis (Californie contre New York) et selon laquelle l’Ouest, après avoir “servi” au passage des hommes pour la conquête de la côte pacifique à cessé d’exister comme lieu stratégique : ainsi aujourd’hui n’attend-il plus que le passage libérateur du temps qui va le desquamer, lui ôter petit à petit ses gangues et lui permettre de retourner à l’état primitif. Cette esthétique de la disparition n’est bien sûr qu’un avatar classique de la fascination romantique pour les ruines qui existait déjà chez certains des grands explorateurs du continent Nord-américain. Elle rejoint chez Wenders un mythe très présent de la photographie face au cinéma : celui de l’acte photographique comme conservateur d’un “état des choses”, comme ce qui arrache de la stabilité au temps, qui arrête sa fuite ; ou plutôt qui permet à celui-ci de faire son œuvre, qui accélère même la disparition, rendue possible, voire inévitable, par la création d’une image-relique.¹¹

⁸ Sur le paysage américain et le signe, voir John Dixon Hunt, “La paysage américain est-il devenu non européen?”, *Le Débat* XXX, 60-74.

⁹ “Comme les gens n’ont pas vraiment pu vivre là [dans l’Ouest], il me semble qu’il se sont mis à écrire des choses pour ne pas être si seuls et pour prouver qu’ils avaient conquis le paysage.” [WW 11.]

¹⁰ Sur ce point voir les travaux de l’atelier photographie au colloque de l’AFEA de Dourdan [*Revue française d’études américaines* 48-49 (1991)].

¹¹ Sur ce point voir mon *The Photographic Work of the Farm Security Administration*.

Fiction contre relique, conservation contre présentation, la photographie serait donc ainsi pour Wenders l'envers du cinéma : celle-là appelant la disparition (réelle), celui-là l'apparition (fictionnelle).

La photographie comme libération du cinéma

L'herbe est bien sûr toujours plus verte de l'autre côté de la haie et il n'est pas impossible que le cinéma rende fou. En tout cas qu'il rende fou celui qui, comme Wenders, fait de l'enchâssement permanent du réel et du fictif le moteur de ses histoires : l'abondance des cadres de toute sorte (vitres, glaces, rétroviseurs, etc.) et des écrans (qui à la fois permettent la projection et empêchent le contact), la multiplicité des outils de représentation et de distanciation (peinture, photographie, écriture — Hammett, magnétophone)¹², l'ambiguïté des identités (présente dans *L'Ami américain* avec le personnage de Nicholas Ray, peintre censé être mort, et atteint un sommet avec *Nick's Movie* où le même Nicholas Ray est à la fois un vrai cinéaste et un vrai faux cinéaste posthume), le trouble des liens entre fiction et réalité (qui se mélangent, se succèdent et se brouillent dans *Hammett*), tout cela fait que le cinéaste est pris, comme ses personnages qui ne cessent de marcher pour "résoudre", dans le piège de l'histoire. La vie, la survie sont à ce prix comme le montre magistralement *L'Etat des choses* : "quand le mouvement s'arrête (pour Gordon, le voyage et pour Munro, le cinéma), c'est la fin, c'est la mort. Le mouvement est vie, sans lui le récit étouffe" [Dubois 65].

Or si la photographie "intradiciégétique" n'est assimilable qu'à un instrument de plus de représentation, donc d'incomplétude et d'aliénation (comme par exemple dans *Alice* où la photographie bloque l'aperception et la constitution de l'identité du sujet qui se réalisera dans l'arrêt de la prise de vue), la photographie, pour Wim Wenders photographe, permet d'échapper aux cercles infernaux des signes. Avec la photographie, Wenders qui ne fait qu'accomplir son regard, que le laisser couler, que *pre-voir* se libère de l'avant et de l'après, en un mot du diégétique. La photographie lui ôte la responsabilité du cinéaste (celle de continuer) : le photographe étant, fantasmatiquement, une sorte de montreur de petites totalités indépendantes et non narratives, de tout sans début ni fin, donc sans point final, sans bifurcations, sans aliénation comme le traduisent les difficiles clôtures de ses films. Car livrer des bribes sans paradigme, c'est aussi se libérer de la nécessité de tout montrer que nous fait sentir la fin de *Alice* où la caméra dans un long travelling arrière à partir du train où se trouvent Philip et Alice, nous emmène jusqu'à la représentation de l'Allemagne toute entière, première étape sur le chemin de l'univers [WW 12].

¹² Sur ce point voir Dubois 32.

La nature à la fois parcellaire et apparemment indépendante de l'image photographique contribue aussi à son opacité, à son mystère et à son indécision sémiotique (beaucoup plus difficile au cinéma). Wenders, dans l'interview avec Alain Bergala qui forme l'introduction à son volume de photographies, remarque la justesse de la différence établie par Godard entre les deux médiums : faire du cinéma c'est placer des objets/sujets sur des axes, c'est travailler sur une ligne qui conduit la lecture, soit ligne de pénétration dans la profondeur (et autour de laquelle gravite les hors champ possibles), soit ligne temporelle (à nouveau la diégèse) [WW 12]. Cette distinction a sans aucun doute des implications théoriques et plastiques considérables. On n'est donc pas étonné de voir que Wenders cinéaste de la circulation et de l'errance infinie, pratique (ou au moins publie) une photographie de la théâtralité, de l'immobilité. Cadrage frontaux, orthogonalité du regard sont autant de marques d'un cadre qui construit une lecture à deux dimensions, qui abolit la temporalité.

La question du temps donc qui, comme dans la mémoire, se transforme en problème d'espace : Wenders commute les catégories en changeant de médium, révélant ainsi combien ces deux notions opposent fondamentalement photographie et cinéma. Sa posture particulière par rapport au monde, le choix du moyen format et de la couleur travaillée essentiellement pour ses rapports de contraste a pour effet de décoller les plans les uns des autres. Cet effet est renforcé par une utilisation spécifique de la légende. Poursuivant la métaphore du titre, celles-ci, pour la plupart, reprennent dans l'image une brique de texte, parfois peu évidente à trouver ("Union [10], "Joshua and John" [12], "This vehicle pays" [13], "2036" [14], "Only" [51]). Wenders attire ainsi souvent le regard vers les limites de l'image, déstabilisant le "sujet" (thème) "principal" qu'il avait centré par la composition, conduisant le spectateur vers un parcours de la surface de l'image, à la recherche d'une correspondance entre légende et photographie, sans qu'il y ait pour autant de message en jeu. Le jeu, c'est tout simplement la lecture.

La légende permet de renforcer cet arrêt *devant* l'image. Elle force le spectateur à s'impliquer, à profiter pleinement de cette image-là. Elle modifie sa relation à l'objet tout comme l'acte photographique est pour Wenders un moyen d'avoir une autre relation au monde. *Elle lui permet de s'arrêter*, de trouver une raison de descendre de voiture (ce que ne fait pas Philip Winter) pour regarder et photographier [WW 9]. En même temps elle ne fige pas le photographe dans l'espace (Wenders ne reste pas des heures à contempler un paysage avant de la photographier et il n'utilise pas de pied [WW 9] (celui-ci en effet l'attacherait à des coordonnées fixes et lui arracherait le regard du corps, de sa présence dans l'espace). Le cinéma est un travail collectif impliquant lourde préparation et équipe. Il est bruit, mouvement, foule. La photographie en revanche permet le silence, le repos du regard ; elle est surtout, dans l'éthique wendersienne, une pratique qui doit être solitaire [WW 8].

Elle est pour lui en cela l'antithèse du cinéma : il ne lui est en effet pas possible de filmer des lieux qu'il n'a jamais vu, alors qu'il peut les photographier. Fonctions épistémologiques radicalement différentes de deux types d'images qui semblent n'avoir en commun que le support de l'émulsion. Car la photographie ne suspend pas le mouvement que recrée (par analyse puis synthèse [Deleuze 13sq]) le cinématographe. Elle livre une image, libre, indécise, "a frame" que le spectateur doit gérer face au "time frame", face à la lecture entièrement contrôlée et imposée sur le plan temporel du cinéma. Fonction radicalement différente dans la vie de Wenders et dans son œuvre : libératrice dans un cas, signe d'impuissance dans l'autre.

On comprend mieux à la lumière de ces quelques oppositions pourquoi le cinéaste n'est qu'un photographe très conventionnel, peu créatif, produisant de jolies images faites d'emprunts désordonnés à l'histoire de l'art et de la photographie (Edward Hopper, Walker Evans, les nouveaux coloristes, les cartes postales, l'"effet Kodachrome", etc.), mais qui n'en constituent pas pour autant une œuvre. Wenders, en dépit de toute son éducation, reste un naïf de la photographie, fasciné par l'idée d'une "naturalité de l'image photographique" qui le libérerait du cinéma. Peut-être le Wenders photographe est-il plus libre car il n'est plus lui-même ; il peut alors se fondre en une multitude de *personæ*, quitte à se dissoudre dans le paysage.

Ouvrages cités

- Bazin, André. "Ontologie de l'image photographique," [1947] in *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Le Cerf, 1961.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I. L'Image mouvement*. Paris : Minuit, 1983.
- Dubois, Philippe, Claudine Delvaux et Catherine Petit. *Les Voyages de Wim Wenders*. Paris : Yellow Now, 1985.
- Landscape : Theory*. New York : Lustrum Press, 1980.
- Tisseron, Serge. "La photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image," pp. 64-74, in F. Soulages (ed.), *Photographie et inconscient*. Paris : Osiris, 1986.