

L'INTERTEXTE ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE DANS LE CINÉMA DE WIM WENDERS

THE INTERTEXT BETWEEN THE REAL AND THE IMAGINARY IN THE WIM WENDERS' MOVIES

Gustavo Coura Guimarães Castro

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Résumé:

Cet article interroge la façon dont le cinéma représente à l'écran la frontière qui existe entre le monde imaginaire des personnages et celui qu'on appelle «monde réel». Afin de vérifier la figuration à l'écran de cette relation parfois contradictoire, voir complémentaire, on fera une brève étude du film *L'Etat des Choses* (1982), de Wim Wenders. Le cinéaste est né en Allemagne, en 1945. Initialement, Wenders a étudié médecine et philosophie pendant deux ans, mais, en 1967, il a changé d'avis afin de poursuivre ses études dans l'audiovisuel. A partir de là, le réalisateur s'est fait connaître comme un des représentants les plus célèbres du «nouveau cinéma allemand». En 1978, il a été invité par Francis Ford Coppola pour participer au tournage du film *Hammett*. Ainsi, son cinéma a été toujours marqué par cette intersection culturelle entre l'Amérique et l'Europe. Notre objectif, dans cet article, est celui de mettre en évidence les croisements du cinéma avec l'art, la relation des sujets avec l'espace, ainsi que les influences d'un sur l'autre dans les représentations cinématographiques. Notre référentiel théorique sera fondé, surtout, sur les notions de «fiction» et de «documentaire» chez François Niney. Nous espérons, à partir de cette réflexion, pouvoir comprendre plus en profondeur la façon

dont Wenders travaille dans son film la métaphorisation de la lumière dans les mises en scènes, en proposant, en quelque sorte, un dialogue entre les concepts de «clarté» et d'«ombre», en ayant comme arrière-plan l'idée de fiction.

Abstract:

This article shows the way that the cinema represents on the screen the boundaries between the imaginary world of the characters and the one that we used to call "real world". In order to verify the representation on the screen of this contradictory relationship, sometimes complementary, we will do a brief study of the movie *The State of Things* (1982), of Wim Wenders. Our intention is to put in evidence the crossings of the cinema with the art, the people and the space, and their mutual influences as well. Our theoretical references will be mainly based on François Niney's notion of "fiction" and "documentary". We hope, from this reflection, to be able to understand more deeply the way that Wenders works in this movie the metaphors of light on the character's "mise en scène", proposing, somehow, a dialogue between the concepts of "clarity" and "shadow", having as background the idea of fiction.

Mots-clés:

Fiction ; Personnages ; Réalité ; Représentation ; Wim Wenders ; *L'État des Choses*

Key words:

Fiction; Characters; Reality; Representation; Wim Wenders; *The State of Things*

Resumen:

Este artículo investiga la manera que el cine representa en la grand pantalla la frontera que existe entre el mundo imaginario de los personajes y este que nosotros llamamos "el mundo real". Afin de verificar la figuración de esta relación a veces contradictoria, a veces complementaria, nosotros haremos un breve estudio de la película *El Estado de las Cosas* (1982), de Wim Wenders. El cineasta nació en Alemania en 1945. Inicialmente, Wenders estudió medicina y filosofía durante dos años, pero en 1967 cambió de opinión para continuar sus estudios en audiovisual. A partir de ahí, el director se hizo conocido como uno de los representantes más famosos del "Nuevo Cine Alemán". En 1978, fue invitado por Francis Ford Coppola para participar en el rodaje de

Hammett. De esta manera, su cine siempre ha estado marcado por esta intersección cultural entre América y Europa. Nuestro objetivo, en este estudio, es de poner en evidencia las intersecciones del cine con el arte, los sujetos y el espacio, así que las influencias del uno sobre el otro en las representaciones cinematográficas. Nuestro marco teórico se basa sobre todo en los conceptos de "ficción" y "documental" de François Niney. Esperamos que, a partir de esta reflexión, podamos comprender más profundamente cómo Wenders trabaja, en su película, la metáfora de la luz en la "mise en scène" des personajes, proponiendo, en cierto sentido, un diálogo entre los conceptos de "claridad" y de "sombra", tomando como telón de fondo la idea de ficción.

Palabras clave:

Ficción; Personajes; Realidad; Representación; Wim Wenders; El estado de las cosas

1. *L'État des Choses* (1982) et la métaphorisation du monde

L'État des Choses (1982), de Wim Wenders, est un film chargé d'une forte signification métaphorique. La trame consiste en la tentative d'une équipe de tournage de faire le *remake* du film « The survivors ». Cependant, l'histoire se concentre sur la quête de ressources financières pour la réalisation de l'œuvre. Si on essaie de comprendre le message transmis par le titre, il est déjà possible de remarquer le caractère critique et métalinguistique de l'intrigue. *L'État des Choses* met en évidence justement la dépendance artistique du financement du gouvernement ou des sociétés privées pour la réalisation des produits audiovisuels. Ce message, montré au public depuis le début de l'intrigue, donne au spectateur l'impression que les personnages restent toujours dans un constant processus de composition de leur

personnalité, au fur et à mesure que les événements se déroulent. Selon ce que souligne le personnage du producteur américain à la fin de l'intrigue, l'existence d'un film dépend strictement de la construction des « murs », afin d'édifier la narration. Dans le cas de *L'État des Choses*, cette métaphore est représentée par la quête de financement de la part de l'équipe de tournage pour finaliser le *remake* de « The survivors ». Autrement dit, c'est la tentative des producteurs « d'édifier » l'œuvre. De cette façon, la société représentée par le producteur joue le rôle d'un personnage qui est le détenteur du pouvoir, tandis que les techniciens représentent la classe artistique soumise aux lois du capitalisme. Ainsi, le public est invité à participer à l'essai de réaliser le tournage au milieu des obstacles montrés tout au long du récit. Ce parcours de la part du spectateur se développe avec une question en tête : Est-ce que l'équipe survivra aux défis inhérents à la réalisation de l'œuvre ? En outre, il y a une deuxième réflexion : dans quelle mesure s'agit-il vraiment d'une métaphore et non de l'adaptation par le cinéma de la façon dont les choses du monde réel sont conditionnées à la volonté de l'État capitaliste ? Ces interrogations sont métaphorisées dans le film dans différentes situations. Comme exemple, on peut citer la scène où une femme est assise sur une falaise. A ce moment-là, elle expose la relation parfois contradictoire, voir complémentaire, entre les mots « clarté » et « ombre ».

« Dans la nature il n'y a que de la clarté et de l'ombre. La seule manière de peindre ça, c'est de mettre la clarté contre l'ombre. Sinon, il n'y a rien. Tout est clarté et ombre, obscurité et lumière. L'écume des vagues c'est la lumière, et les brisants ce sont les ombres. C'est ce qui donne une forme » (extrait du film *l'Etat des Choses* 1'14").

En appliquant cette réflexion au film, on peut dire que l'ombre est représentée par l'illusion de réalité qu'un film fictionnel prétend montrer au spectateur, tandis que la clarté peut signifier le moment où les coulisses de la mise en scène sont montrées au public. De cette manière, ce qu'on observe dans le processus de montage du film est

« le défi de laisser aux images, aux protagonistes, aux voix, une part d'indétermination rendant aux situations et actions une certaine liberté, et

permettant au spectateur d'en imaginer les autres dimensions possibles. Grâce à quoi l'univers fictionnel – renonçant à sa complétude feinte pour devenir 'lacunaire, dispersif, erratique' (Deleuze) – retrouverait la vie... ou du moins, un régime de croyance à la hauteur de la vie actuelle » (Niney, 2011 :54).

Cette idée métaphorique reste présente aussi dans la mosaïque linguistique dont la narration est composée. Tout au long du film, le spectateur peut observer la présence de trois langues différentes : l'anglais, le français et le portugais. C'est-à-dire que, comme la communication est un processus efficace dans la mesure où les parlants se comprennent mutuellement, la production d'un film réussit dès qu'il y a un travail d'équipe vraiment cohérent et synchrone. Donc, de même que le manque de compréhension d'un idiome peut compromettre l'établissement du contact entre les parlants, le manque d'un des outils nécessaires à la réalisation d'un film peut impliquer l'incomplétude de son travail de production. Dans le contexte de *l'État des Choses*, ce qui manque est justement l'argent pour financer le restant du tournage. En raison de cette quête de ressources pour la réalisation de l'œuvre, le film est considéré une sorte de protestation de la part du réalisateur par rapport aux difficultés qu'il a eues lors de la réalisation de son travail précédent : *Hammett*. Le tournage de cette œuvre avait été entravé par des problèmes financiers, fait qui a forcé le cinéaste à étendre le temps de réalisation du film, qui a pris quatre ans pour être finalisé. A partir de là, dans le cas de *l'État des Choses*, le contexte réel des coulisses du tournage se mélange avec la mise en scène des personnages en représentant leurs rôles dans « *The survivors* ». Ce qui met les événements du monde réel en relation avec ceux représentés dans le film de Wenders est ce qu'Odin appelle « l'effet fiction ». Selon le théoricien, « la production de l'effet fiction présuppose que le film soit structurable par le spectateur sous la forme d'un monde mais aussi sous la forme d'un récit ; il faut, pour me faire « vibrer », un récit qui stimule mon désir » (Odin, 2000 :26). De cette manière, le spectateur est plongé dans une intrigue où il s'interroge à plusieurs reprises pour savoir quels sont les faits qui appartiennent à « *The Survivors* » et quels sont ceux qui appartient au film « *L'État des Choses* »

lui-même. Au fur et à mesure que le récit se déroule, le public est invité, d'une façon intuitive, à isoler les éléments symboliques capables de lui expliciter cette distinction entre les deux représentations cinématographiques projetées à l'écran au même temps, comme on le démontrera par la suite.

2. Souvenirs du Réalisme Italien

Au-delà du côté métaphorique du film, une autre question remarquable concerne la proximité de cette œuvre de Wenders avec les prémisses du Réalisme Italien. Comme on le remarque tout au long de l'intrigue, les prises de vue sont, en grande partie, faites en décor naturel. Ce fait dénonce la tentative des cinéastes de naturaliser la représentation cinématographique, en quittant le studio, ainsi que de masquer la mise en scène par l'utilisation des lieux réels. Une autre caractéristique de ce mouvement est celle d'essayer de transformer l'équipement de tournage en personnage. Dans quelques moments du film, il est possible de remarquer des mouvements de caméra qui reproduisent l'action d'un être vivant, dont le regard est matérialisé par l'objectif. A l'époque, il s'agissait d'une innovation substantielle en ce qui concerne l'utilisation des équipements portables d'enregistrement du mouvement. Dans le cas de *l'État des Choses*, le réalisateur va encore plus loin, en mettant en scène deux cinéastes assez célèbres pour jouer le rôle d'acteurs : Samuel Fuller et Roger Corman. Ainsi, le spectateur est plongé dans un jeu où il s'interroge sur le fait de savoir jusqu'à quel point l'identité du réalisateur-acteur et du réalisateur lui-même partagent un seul corps. Grâce aux caractéristiques comme celles qui ont été mentionnées plus haut, Wim Wenders est considéré comme un des principaux représentants du Nouveau Cinéma Allemand. Ce courant a été fortement influencé par le Réalisme Italien et puis par la Nouvelle Vague Française. Le fameux « cinéma d'auteur », dont Wenders est un des principaux porte-voix, a atteint une résonance mondiale. Dans ce contexte, *l'État des Choses* est, au moins, un morceau de l'expérience pratique du réalisateur allemand adaptée à l'écran. Dans ce sens, l'œuvre est transformée dans un miroir où une partie

de la vie professionnelle du cinéaste est reflétée à l'écran d'une façon à révéler au public les coulisses de la production cinématographique. Ce que l'on voit c'est que le capitalisme et l'art n'ont jamais été assez proches. La figure du réalisateur Friedrich Munro fonctionne comme un investigateur dont le principal outil pour montrer l'obscurité du monde du *business* au spectateur est la caméra, comme on le voit clairement dans la séquence finale.



Fig. 1. Séquence finale de *l'État des Choses* (1982)

3. La question de la couleur

Si la question métaphorique présente dans le film dénote une relation assez étroite des personnages avec le monde réel, le tournage noir et blanc exerce un rôle complètement contraire à cette impression de réalité. L'économie chromatique de *l'État des Choses* renvoie le spectateur justement à une atmosphère onirique et fictionnelle qui s'oppose clairement à la vision humaine. De cette manière, il est possible de concevoir que le réalisateur essaie de reproduire l'imaginaire des acteurs de façon à montrer au spectateur cette intentionnalité. Cependant, il y a deux mondes imaginaires qui cohabitent l'espace filmique : celui du film « The survivors » et l'autre qui est la tentative de faire le *remake* de cette œuvre. Donc, la tonalité sépia chez « The survivors » fonctionne comme l'élément distinctif de ces deux mondes fictionnels. Dans ce jeu de couleurs réside une des contradictions les plus éloquentes du film, étant donné que, en même temps que la représentation métalinguistique de *l'État des Choses* reflète des caractéristiques biographiques chez Wim Wenders, le tournage noir et blanc exprime clairement qu'il s'agit d'une réalité inaccessible. L'adaptation faite par Niney

(2009) de l'expression « la momie du changement » créée par Bazin nous aide à mieux comprendre ce processus réflexif entre les événements de la vie réel du réalisateur et ceux qui constituent l'intrigue de *l'État des Choses*.

Le film est certes une re-présentation, au sens symbolique du mot (il transpose et compose la réalité dans son cadre et selon ses valeurs optiques, comme un tableau), mais il est aussi une reproduction analogique de l'objet, c'est bien l'objet lui-même ou plutôt son empreinte lumineuse qui se tient là et évolue à l'écran, dans son étrange présence-absence. Comme la bandelette de la momie, le film est un modelage, une empreinte fidèle de la réalité qui s'y expose. C'est cette ambivalence de la prise de vue, à la fois image et empreinte, représentation et reproduction, présence et absence, que le cinéma tire sa duplicité et son pouvoir de suggestion, tenant à la fois du rêve et de la réalité (Niney, 2009 :32).

L'objet auquel on fait référence est, donc, la biographie du réalisateur. Pendant certains moments dans le film, il y a des passages qui nous rappellent la vie réelle de Wenders, au même temps qu'une nouvelle diégèse est construite inspirée par les événements de sa vie personnelle. Ainsi, les éléments constitutifs de l'intrigue se mélangent avec ceux de la carrière du cinéaste. C'est dans ce sens qu'on peut apercevoir cette sorte d'aller-retour vers le monde réel et l'imaginaire dans *L'État des Choses*. La question de la couleur peut être vue, dans ce cas, comme un moyen de communiquer au public que l'intrigue n'est rien de plus qu'une lecture personnelle d'une situation spécifique. Malgré la présence de quelques carrefours entre l'intrigue et l'histoire personnelle du cinéaste, le film ne fait que montrer une des nombreuses manières d'adapter la réalité à l'écran.

4. Wim Wenders et les *Road Movies*

Depuis les années 70 l'œuvre de Wenders s'est fait connaître par sa proximité avec le genre *Road Movies*. Il s'agit de la représentation des espaces de circulation collective où d'anciennes frontières linguistiques se trouvent dépassées. Malgré le fait que le film *l'État des Choses* ne soit pas inclus dans ce mouvement-là, il y a des connexions parfaitement faisables avec l'œuvre en question, comme le souligne Wannmacher :

Ce que Wenders quête dans son œuvre est de parcourir la route avec la liberté et l'audace avec lesquelles il essaie de découvrir le métier cinématographique, en dépassant les frontières culturelles, en pensant les langages les plus divers. Le cinéma contemporain le plus avancé n'est plus un langage – et spectacle – mais il est devenu un style (Wannmacher, 2008 :1 – traduction de l'auteur).¹

Comme on l'a déjà remarqué plus haut, la révélation du processus de fabrication du film est une question déterminante tout au long de l'intrigue. Grâce à cet axe conducteur présent dans *l'État des Choses*, on découvre avec le réalisateur lui-même, ainsi qu'avec les personnages créés par lui, les nuances d'un métier en constant renouvellement. Il s'agit d'une métamorphose constante qui touche non seulement le côté esthétique en ce qui concerne le langage, mais aussi la technique du cinéma. Néanmoins, lorsqu'on arrive à la fin, il n'y a pas de réponse statique à la question de savoir quelles sont les possibilités stylistiques qui intègrent ce domaine. Il s'agit d'un champ complètement ouvert aux nombreux dialogues transdisciplinaires, qui finissent par constituer toute l'hybridité de l'art cinématographique. Ce message peut être perçu dans la séquence finale, où il n'y a pas de responsable pour prendre la paternité du crime qui surprend le public. C'est-à-dire que les possibilités sont infinies, ainsi que les combinaisons que le cinéma peut établir avec les champs artistiques les plus diversifiés.

5. L'influence biographique

Afin de comprendre en profondeur certaines représentations faites dans *l'État des choses*, il faut chercher dans les données biographiques du réalisateur quelques connexions entre le film et sa vie réelle. D'abord, il est intéressant de souligner que Wenders est né justement en 1945 en Allemagne. De cette manière, on peut remarquer que sa formation culturelle a été toujours conditionnée à la censure qui a sévi à l'Allemagne de l'ouest

¹ O que Wenders busca em sua obra é percorrer a estrada com a liberdade e a ousadia que pretende descobrir o fazer cinematográfico, rompendo fronteiras culturais, pensando linguagens diversas. O cinema contemporâneo mais avançado deixou de ser linguagem – e espetáculo – para tornar-se estilo (Wannmacher, 2008:1).

pendant la période de l'après-guerre. Ainsi, c'était au milieu de ce contexte que le cinéaste a entretenu son admiration pour la culture américaine et, spécialement pour Hollywood. Un fait capable de renforcer cette approche entre Wenders et les États Unis est l'invitation faite par Francis Ford Coppola, en 1977, afin que le cinéaste allemand puisse le rejoindre dans ses prochaines productions cinématographiques. A partir de ce fait, Wenders s'est plongé de plus en plus dans l'univers culturel américain.

Cependant, les influences européennes sont également remarquables dans son travail. Comme on l'a déjà souligné antérieurement, dans la scène où une femme est assise sur une falaise, il est possible de remarquer la relation très étroite entre cet extrait du film et la peinture romantique allemande du XIX^{ème} siècle, dont Caspar David Friedrich est un des représentants les plus célèbres. Son tableau « Le voyageur au-dessus de la mer des nuages » (1817/1818) dialogue d'une façon assez proche avec la scène de *l'État des Choses* où le personnage d'une femme contemple le paysage.



Fig 2. Relation entre le tableau « Le voyageur au-dessus de la mer des nuages » (1817/1818), de Caspar David Friedrich, et un extrait du film *l'État des Choses* (1982)

Une des interprétations possibles pour ces images c'est la représentation de la fragilité de la figure humaine devant les forces de la nature. C'est-à-dire que les personnages occupent une place extérieure au monde. Dans ce sens, un mélange de sentiments contradictoires –comme la prétentive « domination » de cette réalité de la part de l'homme et, en même temps, la

« solitude » face à la grandeur de l'univers– cohabitent l'inconscient de ces individus.

Le décor symbolise aussi la fin du monde et la rencontre des êtres humains avec le paradis. Par ailleurs, cet espace imaginaire n'est pas occupé. De cette façon, le personnage représente le contact de l'homme avec l'inconnu. Cette image figure l'annonciation d'une nouvelle expérience de vie de la part de l'homme, avec des nouveaux apprentissages. La figure de l'enfant dans l'extrait du film peut être vue, dans ce cas, comme une métaphore de ce nouvel « être » en formation. Ainsi, le lien entre le paysage et le nom « The survivors » devient encore plus clair. Il symbolise la quête pour la survivance dans un monde infesté par des obstacles qui mettent en jeu, sans arrêt, la résistance humaine devant le pouvoir de la nature.

6. Réflexions Finales

Le débat concernant la frontière entre le réel et la fiction dans le cinéma est loin d'avoir une fin. Comme le souligne Aumont, les images migrent constamment et, à chaque re-présentation, des nouvelles significations sont créées de manière spirale et infinie. Les concepts qu'on utilise pour réfléchir et classer ces transformations suivent la même logique. Donc, même si l'on n'applique pas les termes « réel » et « fiction » dans nos analyses, leurs référentiels sémiotiques sont toujours présents, même que d'une manière déguisée, dans nos productions textuelles. C'est dans ce sens qu'on considère que Niney évoque par plusieurs reprises cette discussion afin d'éclairer certains aspects des représentations cinématographiques.

L'exercice qu'on a essayé de mettre en pratique dans cette brève réflexion était justement celui de confronter les terminologies parfois fluides qui apportent les questionnements concernant le monde des personnages et celui qu'on appelle « le monde réel » dans les œuvres cinématographiques. Ainsi, lorsqu'on parle de « personnage », « imaginaire », « fiction » et « représentation », on a toujours comme arrière-plan les rassemblements et les contradictions que ces termes entretiennent les uns avec les autres. C'est

dans cette perspective qu'on a essayé d'isoler certains éléments du film *L'État des Choses*, de Wim Wenders, comme les racines du Réalisme Italien chez le réalisateur, la manière dont la couleur est travaillée dans ce film spécifiquement, ainsi que les influences des événements de la vie réel de Wenders dans son travail en tant que réalisateur. A partir de ce croisement de points de vue, on a essayé de construire une réflexion autour de la façon dont le jeu entre la « fiction » et le « réel » est mené tout au long de l'intrigue par Wenders dans *L'État des Choses*. On a observé, donc, que ces deux termes apparemment opposés varient leur signification en fonction du contexte dans lequel ils sont appliqués. Ce que *L'État des Choses* fait c'est justement présenter au spectateur cette gamme de possibilités de figuration de ces deux univers –le réel et le fictionnel– au sein des chemins les plus sinueux que l'art cinématographique nous permet de suivre. C'est à nous de choisir la perspective selon laquelle nous voulons voir le monde et de défendre notre point de vue fondé par les migrations sémantiques les plus variées que ces terminologies nous offrent. Cela est une des spécificités les plus passionnantes que seulement l'art, ou peut-être le cinéma dans son essence, est capable de nous fournir.

Références Bibliographiques

AUMONT, Jaques, (2007). *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris : Cahiers du Cinéma.

NINEY, François, (2002). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.

NINEY, François, (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

ODIN, Roger, (2000). *De la fiction*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.

WANNMACHER, Eduardo, (2008). *Os caminhos de Wim Wenders*. Porto Alegre – Brasil: Diversidade Cinematográfica. n° 20.

<http://www.caspardavidfriedrich.org/The-Wanderer-above-the-Mists-1817-18.html> [Consulté le 03/11/2011].