

La réflexivité dans l'oeuvre de Wim Wenders

Nicole de MOURGUES
Université de Rouen

Wim Wenders appartient à la catégorie des cinéastes cinéphiles dont l'oeuvre est marquée du sceau de l'amour du cinéma : ses films sont truffés de multiples références à l'histoire du cinéma, à l'évolution de ses techniques, aux différents genres. Les hommages sont légion ainsi que les citations plus ou moins conscientes. Wim Wenders aime par dessus tout mettre en scène, exhiber le dispositif du cinéma. Comme Godard, Truffaut ou Fellini, il a le goût de la réflexivité.

La question de la réflexivité est intimement liée à celle de l'énonciation. Nous situerons notre réflexion dans le cadre théorique proposé en 1991 par Christian Metz¹. Dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, il explique en effet qu'à son avis et contrairement aux propositions les plus courantes, celles de théoriciens comme Bettetini² ou Casetti³ par exemple, c'est une erreur de "concevoir un appareil énonciatif essentiellement déictique"⁴. Les marques déictiques, les "pôles énonciatifs" restent très liés au langage articulé et donc "une conception déictique de l'énonciation au cinéma" ne lui semble pas du tout "adaptée aux réalités du film"⁵. Comme l'écrit Metz dans les lignes qui suivent :

l'énonciation se marque dans l'énoncé, au cinéma, par des constructions *réflexives* (...). Le film nous parle de lui-

¹ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Ed. Méridiens Klincksieck, 1991.

² Gianfranco Bettetini, *La Conversazione audiovisiva, Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milan : Bompiani, 1984.

³ Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo, il film e il suo spettatore*, Milan : Bompiani, 1986. Traduction française : *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

⁴ Metz, 19.

⁵ Metz, 13.

Spectacle et specularité

même, ou du cinéma, ou de la position du spectateur, et c'est alors que se manifeste cette sorte de dédoublement de l'énoncé, (...) dédoublement métafilmique (métadiscursif), (...), *repli* (qui) peut prendre beaucoup de formes réflexives mais aussi bien commentatives, fréquentes dans les films et suffisamment nombreuses pour recouvrir la nomenclature courante des postures énonciatives : film dans le film, adresse *off*, adresse *in*, image subjective, champ-contrechamp, flash-back, etc.⁶.

Nous voudrions tenter de dégager quelques aspects des différentes facettes de la réflexivité dans l'oeuvre de Wim Wenders, oeuvre qui compte à ce jour quelques 25 films (16 longs métrages et 9 courts métrages).

Le cinéma en miroir

Deux de ses films surtout, *L'Etat des choses* (1982) et *Les Ailes du désir* (1987), montrent le cinéma au travail, le cinéma en train de se faire. Les aspects essentiels du dispositif cinématographique sont exhibés à l'occasion de la mise en scène du "film dans le film" qui est, selon C. Metz, "une figure réflexive-type, puisque le principe de redoublement y fonctionne à découvert"⁷. Cela permet de montrer au spectateur tout ce que le film premier, le film d'accueil, est contraint de cacher.

Tout comme dans *Le Mépris* de Godard où Fritz Lang tourne *L'Odyssée*, ou dans *La Nuit américaine* de Truffaut où Truffaut (alias Ferrand) tourne *Je vous présente Pamela*, au sein de *L'Etat des choses* de Wim Wenders, on assiste au tournage d'un autre film, un film de science-fiction, réalisé par un cinéaste européen nommé Fritz Munro (!). Ce film a pour titre *The Survivors* et n'est autre qu'un remake d'un film tourné dans les années 50 par le réalisateur américain Alan Dwan (le titre de ce film, *The Most dangerous Man*, évoque à son tour *The Most dangerous Game* de Schoedsack et Pichel). Le film second, *The Survivors*, évoque le réalisateur américain John Ford qui, pour son film *The Searchers* — c'est-à-dire *La Prisonnière du désert* — s'est inspiré du livre d'Alan May intitulé *The Survivors*. Bel exemple de vertige cinéphilique et superbe illustration du principe de mise en abyme qui ne tarde pas à s'enrichir d'un troisième niveau de profondeur puisque le personnage principal du film second, à son tour, filme le monde dévasté qui l'entoure à l'aide d'un caméscope. Montrer ainsi dans *L'Etat des choses* le cinéma en train de faire du cinéma (à la puissance 2), voilà une manifestation typique du principe de réflexivité.

Quant à son film intitulé *Les Ailes du désir*, il s'agit, entre autres choses, d'un documentaire sur le tournage d'un film : à trois reprises, nous assistons au tournage du film dans le film. Le titre de ce film n'est jamais mentionné : nous savons seulement qu'il s'agit d'un film sur la période du nazisme et que la production est américaine. Le lieu de tournage est un ancien

⁶ Metz, 19-20.

⁷ Metz, 93.

Nicole de MOURGUES : Wim Wenders

“bunker” de défense anti-aérienne transformé pour l'occasion en studio. L'ambiance du tournage est fidèlement rendue. Toute l'équipe est là, du metteur en scène aux accessoiristes en passant par l'assistant-réalisateur (plan 201) et les techniciens (au plan 195 on aperçoit Henri Alekan, le directeur de la photo du film premier), le photographe de plateau sans oublier les habilleuses (le choix d'un chapeau par Peter Falk donne lieu à une série de plans savoureux). La caméra s'attarde aussi longuement sur les nombreux figurants et sur leurs occupations respectives pendant les moments de pause. On assiste à quelques exercices de cascades (plans 206 à 214). On suit la vedette du film, l'acteur américain Peter Falk, qui, entre deux prises, s'occupe en dessinant, cherche un chapeau à sa convenance ainsi qu'il a été dit, ou encore profite d'un creux pour donner une interview à une équipe de télévision berlinoise. Le dispositif proprement dit, au sens de “matériel qui sert à faire du cinéma” est aussi à l'honneur : le camion de la production (plan 195), des câbles en désordre, des projecteurs et la caméra bien sûr qui, perchée sur une grue (plan 246) avance pour filmer deux cascadeurs en action. Wenders prend manifestement plaisir à filmer le film en train de se faire.

Si Wenders enchâsse volontiers le tournage d'un film second dans un film premier, il montre aussi d'autres étapes de la vie des films et particulièrement le moment de l'exploitation des films en salle. La caméra de Wenders s'arrête parfois, dans les villes où se déroulent plusieurs de ses films, sur une façade de cinéma et cadre l'enseigne ainsi que le titre du film à l'affiche. Dans *l'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1972), le héros, J. Bloch va plusieurs fois au cinéma : la première fois il va voir un western puis un film qui s'appelle *Das Zittern des Fälschers* (*L'Empreinte du faux*). Ce film n'existe pas; Wenders l'a inventé à partir du titre d'un roman de Patricia Highsmith qu'il lisait à ce moment là : on sait que plusieurs livres de cet écrivain ont inspiré des cinéastes, parmi lesquels Wim Wenders. Enfin, dans le village où Bloch s'est installé après le meurtre, on donne *Plus que 72 heures*!

Lorsque le cinéaste nommé Fritz Munro part à la recherche du producteur Gordon à Los Angeles, il déambule en ville : sur Sunset Boulevard, il voit *The Searchers* de J. Ford à l'affiche!

Bruno Winter, le projectionniste ambulant d'*Au fil du temps* (1976) fait le tour des cabines de projection de toutes sortes de petites villes allemandes pour réparer le matériel. On assiste à l'occasion à des bribes de projection : quelques plans d'un film porno au *Postlichtspiele* puis une bande-annonce montée en boucle au même cinéma. A la fin du film, la caméra cadre l'enseigne du cinéma *Lichtspiele WeiBe Wand* (qui signifie mot à mot “jeux de lumière sur écran blanc”); or W. W. sont aussi les initiales de Wim Wenders.

Il arrive aussi que Wenders filme des plans de films qui passent à la télévision. Dans *Alice dans les villes* (1974), P. Winter, le photographe-reporter en panne de reportage, regarde, dans sa chambre d'hôtel, *Young Mister Lincoln* de J. Ford.

La présence d'un écran de télévision dans l'écran de cinéma est un exemple, parmi d'autres, du principe de redoublement du

Spectacle et specularité

dispositif que Wim Wenders affectionne. Dans ses films, et tout particulièrement dans *Alice dans les villes*, il multiplie volontiers les plans de fenêtre, pare-brise, rétroviseur, etc., lesquels sont autant d'écrans seconds faisant voir au spectateur quelque chose qui est déjà pris dans un cadre avant d'apparaître dans le rectangle écranique.

Le cadre intérieur, le cadre second, a pour effet de mettre en évidence le premier, c'est-à-dire le lieu de l'énonciation, dont il est, parmi d'autres, une "marque" fréquente et reconnaissable⁸.

Après la configuration classique du "film dans le film", voici donc, avec cette utilisation du principe de redoublement du dispositif, un autre exemple fort de "repli métadiscursif".

La famille du cinéma

Beaucoup de métiers du cinéma sont mis en scène dans les films de Wenders, lequel filme également volontiers des personnalités du monde du cinéma. A l'occasion des tournages de films seconds enchâssés dans les films premiers tels que ceux dont il vient d'être question, la caméra cachée (celle du film premier) filme toute l'équipe du film second au travail. Dans *L'Etat des choses*, par exemple, nous voyons en direct, et au Portugal, par conséquent, les préparatifs ainsi que le tournage de plusieurs plans du film du réalisateur européen Fritz Munro (interprété par Patrick Bauchau); celui-ci est assisté du directeur de la photo Joe Corby (interprété par Samuel Fuller) et le film est produit par un certain Gordon, resté à Los Angeles. Il est facile de lire d'autres noms sous les noms et de voir en Fritz Munro, par exemple, un être bicéphale représentatif d'une période particulièrement brillante du cinéma allemand : il se prénomme Fritz comme Lang et Munro peut passer pour l'anagramme de (Friedrich Wilhelm) Murnau, le réalisateur de *Faust*, *Nosferatu*, et de *Tabou*. C'est aussi, bien sûr, à travers ce personnage qui lui ressemble, un peu Wenders lui-même rendant hommage à ses maîtres allemands, lui dont le prénom "Wim" n'est autre qu'une abréviation de Wilhelm, l'un des prénoms de Murnau. De plus, Wenders et Lang ont en commun l'axe Europe/Amérique : un soir de mars 1933, Fritz Lang dut fuir le régime hitlérien et quitter l'Allemagne pour Paris d'où il émigra aux Etats-Unis. Wenders, lui, grandit dans les ruines de la seconde guerre mondiale, et quitta lui aussi "l'amère patrie" pour Paris puis les Etats-Unis. Sans doute est-ce pour cela que tous deux ont une filmographie européenne et américaine.

Or le fantôme même de Lang et la configuration du film dans le film renvoient à un autre réalisateur de la modernité, Jean-Luc Godard, avec qui Wenders a beaucoup d'affinités électives, et au film réflexif qu'est *Le Mépris*. En effet, Fritz Lang, dans ce film, est à la fois acteur et cinéaste : il y joue son propre rôle de

⁸ Metz, 72.

Nicole de MOURGUES : Wim Wenders

réalisateur, tournant *L'Odyssée*. Autre clin d'oeil encore de Wenders à Godard, à propos du décor, cette fois-ci : la ressemblance étonnante entre la terrasse-toit de la villa de Malaparte à Capri (sur laquelle "Monsieur Lang", le "dinosaur", assisté de Godard, le "bébé", tourne le dernier plan du film second) et la terrasse de l'hôtel en ruine de *L'Etat des choses*, toutes deux envahies par une équipe de tournage, laquelle est donc filmée en train de filmer.

Dans le film second de *L'Etat des choses*, film premier dont il vient d'être plusieurs fois question, le choix de Samuel Fuller pour jouer le rôle de Joe Corby, directeur de la photo de Fritz Munro, n'est pas innocent : Fuller est bien entendu un autre "dinosaur" du cinéma. Quant au patronyme de Corby, il faut y voir l'anagramme de Biroc, lequel était le chef de la photographie lors du tournage de *Hammett*, produit par Coppola. Biroc, lui aussi prénommé Joe, est un spécialiste du film noir : il a été le chef opérateur de Frank Capra, a travaillé sur un grand nombre de films de série B, collaborant également à plusieurs films de Samuel Fuller et de Gordon Douglas (comme par hasard le producteur véreux de *L'Etat des choses* s'appelle Gordon et ressemble à Coppola). On le voit, la réflexivité ne s'arrête pas à la configuration du film dans le film : il y a aussi des noms sous les noms, pour la plus grande joie du cinéphile averti.

En voici d'autres exemples. Dans *L'Etat des choses*, tout comme dans *Les Ailes du désir*, plusieurs séquences filment les membres d'une équipe de film au travail : on y voit le photographe de plateau, le scénariste, la script-girl, l'accessoiriste, l'habilleuse, les techniciens, les cascadeurs, et bien entendu les acteurs. Dans *Les Ailes du désir*, la vedette du film second (film américain enchâssé dans un film européen) n'est autre que Peter Falk, mondialement connu pour ses prestations télévisuelles en inspecteur Colombo.

Le choix de Denis Hopper pour jouer Tom Ripley dans *L'Ami américain* (1977) était motivé, entre autre, par le succès que cet acteur avait obtenu dans *Easy Rider*, ainsi que nous le verrons plus loin.

Dans *Tokyo Ga* (1985), film qui est avant tout un hommage au réalisateur japonais Ozu, Wenders filme sa rencontre avec deux témoins du passé, l'acteur fétiche d'Ozu, Chishu Ryu (qui a joué le rôle du père dans la plupart des films d'Ozu) et son caméraman Yukaru Atsuta.

Wenders fait aussi parfois appel à des acteurs d'une autre génération, rendant ainsi un hommage cinéphilique à une époque précédente, comme s'il y avait là une manière de ne pas briser la chaîne du cinéma. C'est ainsi que dans *Hammett* (1982) dont il a été question plus haut à propos de Biroc, Wenders fait jouer des petits rôles par des "vétérans du film noir"⁹ : Elisha Cook Jr. a côtoyé Humphrey Bogart dans *Le Faucon maltais*, Sylvia Sydney a été l'héroïne d'un film peu connu de Rouben Mamoulian, *City Streets*, et Royal Dano jouait le personnage muet dans *L'Homme de l'Ouest* d'Anthony Mann et l'assassin dans *Johnny Guitar* de

⁹ Michel Boujut, *Wim Wenders*, Paris : Flammarion, (Coll. Champs contre-champs), 1989, 126.

Spectacle et specularité

Nicholas Ray.

Mais, plus important encore, sans doute, Wenders n'hésite pas à mettre en scène comme acteurs des réalisateurs célèbres qu'il vénère tout particulièrement : Nicholas Ray dans *L'Ami américain* et *Nick's Movie* (1980), Samuel Fuller dans *L'Ami américain* et *L'Etat des choses*, ou encore Daniel Schmid, le réalisateur suisse de *La Paloma* et de *L'Ombre des anges*, qui interprète le rôle de l'homme à abattre dans ce même film, *L'Ami américain*, film dans lequel, ajoutons-le, Jean Eustache joue le rôle d'un consommateur dans un bar où Jonathan prend un verre.

Les pères que Wenders aurait voulu avoir s'appellent donc Murnau et Lang, pour l'Europe, pour l'Amérique, Ford, Ray, Fuller et Hitchcock, et pour l'Asie, le japonais Ozu. De multiples hommages leur sont rendus, que ce soit à leur personne, à leur nom, à leur style, ou à leurs films. Aux exemples déjà proposés, nous ajouterons encore ceux qui suivent.

Pour ce qui est de leur personne, rappelons que Wenders montre des photos de John Ford et Fritz Lang dans *Alice dans les villes* et *Au fil du temps*. Dans le journal qu'achète Philip et qui annonce la mort (réelle) de John Ford (dans *Alice*), sous la photo du cinéaste, on lit la légende suivante : "Verlorene Welt" (un monde perdu).

Quant au style, celui de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* est très hitchcockien : "dans ce film, je me suis référé aux films d'Hitchcock presque à chaque plan"¹⁰. Dans *Alice*, alors que Philip et Alice attendent l'autobus assis sur une barrière, près de l'aéroport d'Amsterdam, la caméra décrit un panoramique qui s'arrête sur un panneau indicateur sur lequel on peut lire *North by Northwest*, film célèbre d'Hitchcock s'il en est.

Quant à celui qu'il considère comme son "père américain", Nicholas Ray, Wenders lui donne le rôle du peintre dans *L'Ami américain*. Dans *Au fil du temps*, il s'inspire d'une scène des *Indomptables*. Et, rappelons-le, lorsque le grand cinéaste et réalisateur se sait atteint d'un cancer, Wim Wenders, en accord avec lui, filme ses derniers jours. Cet émouvant document est l'occasion pour Wenders de rendre hommage non seulement à l'ami et au cinéaste mais aussi, tout particulièrement, d'évoquer *We Can't Go Home Again*.

Avec *Tokyo Ga*, qui peut sembler un documentaire sur le Japon moderne, Wenders part en fait sur les traces de son "père japonais" Yasujiro Ozu : "Je reviens dans cette ville avec la mémoire des films d'Ozu"¹¹. Au cours du film, il ne résiste pas au plaisir de citer quelques scènes de plusieurs films du maître. Dans ce film-hommage à Ozu, Wenders filme à la manière du maître japonais; c'est ainsi qu'il utilise par exemple l'objectif 50 dans ce film, un téléobjectif léger dont Ozu se sert systématiquement.

¹⁰ Wim Wenders, *La Vérité des images*, Paris : Ed. de l'Arche, 1992, 255.

¹¹ Boujut, 162.

La mémoire du cinéma

Wenders va même jusqu'à évoquer dans ses films la préhistoire du cinéma. La petite enfance du cinéma est en effet intimement liée à la thématique de l'enfance qui joue un rôle tellement essentiel dans ses films.

Dans *L'Ami américain*, Wenders se souvient de plusieurs appareils inventés à la fin du dix-neuvième siècle pour recréer le mouvement à partir de procédés optiques : le praxinoscope, le zootrope, le stéréoscope, le phénakitiscopes, la croix de Malte en bois ou encore, "près du lit de l'enfant, la lampe avec la locomotive à vapeur qui traverse le paysage à toute allure"¹².

Une séquence d'*Au fil du temps* recrée avec humour et nostalgie un spectacle d'ombres chinoises qui amuse beaucoup les enfants présents dans la salle. Ce film multiplie aussi les souvenirs de l'époque où le cinéma était ambulancier.

La grande époque du muet (et particulièrement l'apogée du cinéma muet allemand avec des personnalités comme Murnau, Lang ou Jannings), est citée à de nombreuses reprises. Le cinéma muet américain n'est pas oublié non plus : plusieurs plans des *Ailes du désir* sont inspirés du *Cirque* de Chaplin.

A travers la personnalité du directeur de la photographie Henri Alekan, avec qui Wenders a travaillé à plusieurs reprises ainsi qu'il a été rappelé plus haut, en particulier dans *L'Etat des choses*, *Les Ailes du désir*, et *Si loin, si proche*, c'est un certain cinéma français des années trente et quarante, celui de Vigo, Carné, et Cocteau, et surtout une manière bien particulière de traiter la lumière et le noir et blanc, qui sont évoqués.

Dans *L'Ami américain*, Jonathan est filmé occupé à lire *La Théorie du film* du théoricien B. Balazs, livre dans lequel sont abordés des problèmes d'esthétique du cinéma.

Peinture, photographie, vidéo et cinéma

Comme Fritz Lang et Peter Greenaway, Wenders aurait voulu être peintre. La peinture tient donc une place importante dans sa vie et dans son oeuvre. La question du cadre par exemple est essentielle aussi bien pour la peinture que pour le cinéma: Jonathan, le héros de *L'Ami américain* est encadreur de métier: ce n'est pas un hasard. Dans ce film, il est aussi question de trafic de tableaux, de rapports entre l'original et le vrai (Nicholas Ray joue le rôle d'un faussaire), bref une sorte de *F for Fake*¹³!

La photographie est extrêmement présente dans les films de Wenders, surtout dans *Alice dans les villes* où elle est envisagée du point de vue de l'instantanéité et de la "communicabilité". La photographie a certes été une étape vers le cinéma mais Wenders l'envisage plutôt d'un point de vue métaphorique par rapport au cinéma, tout en privilégiant parfois l'acte photographique et ses aléas. Dans *Alice dans les villes*, Philip Winter exerce le métier de photographe, dans *L'Ami américain*, Ripley se mitraille avec son

¹² Wenders, 256.

¹³ Orson Welles, *F. for Fake*, 1973.

Spectacle et specularité

polaroïd, et il y a un photographe dans *L'Etat des choses*. La photo est là aussi comme preuve, ce qui est le cas de films tels que *Alice dans les villes*, ou *Paris, Texas*. Enfin elle intervient comme élément de décoration et de souvenir dans *Alice dans les villes*, et *Les Ailes du désir*, ou encore dans *Au fil du temps* où l'on voit Robert Lander découper une photo de plateau du *Mépris* de J.-L. Godard : il s'agit d'une photo de F. Lang entre J. Palance et M. Picoli.

Avec ces références à la peinture, à la photographie ou encore au cinéma, ce sont des questions telles que celle de la représentation et celle des moyens plus ou moins sophistiqués dont dispose l'artiste pour reproduire la réalité, qui sont posées.

Quant à la vidéo, Wenders l'utilise de façon poignante dans *Nick's Movie* pour filmer, ainsi qu'il a été rappelé plus haut, la mort en direct de son ami Nicholas Ray, lequel était atteint d'un cancer et mourut avant la fin du tournage. Les séquences en vidéo (tournées par l'acteur Tom Farrell) qui alternent avec des séquences cinématographiques, ont un coefficient de réalité beaucoup plus fort. La confrontation des deux techniques permet, au-delà des différences d'ordre purement technique, de souligner la "technologie documentaire" de la vidéo et de poser, en termes nouveaux, l'opposition entre documentaire (ou cinéma du réel) et fiction.

Citations, autocitations et cinéma

Le gavage cinéphilique a été tel pour Wenders qu'il avoue ne pas avoir toujours conscience des citations que l'on reconnaît dans ses films. En tous cas, il y en a beaucoup. Quelques exemples suffiront. Dans *Au fil du temps*, on relève une citation de *Pierrot le fou* de Godard. Après que le "Kamikaze" se soit jeté dans l'Elbe avec sa VW, il arrive à en sortir, sa valise à la main et nage jusqu'au bord. On revoit alors Belmondo et Karina marcher dans l'eau, leurs valises sur la tête, une fois qu'ils ont, eux aussi perdu leur voiture. Dans ce même film, il y a également une citation explicite d'une scène des *Indomptables* de Nicholas Ray :

(La scène) où Robert Mitchum rentre chez lui et commence par ramper sous la maison pour tirer de sa vieille cachette la boîte en fer blanc et ses trésors d'enfant nous a paru être une telle incarnation de ce que nous voulions exprimer, être si incomparablement la vraie forme de notre scène que nous avons fini par la citer, par en faire une variation¹⁴.

Dans *L'Ami américain*, *Easy Rider* est cité, ainsi qu'il a déjà été dit, et cela se fait tout naturellement, par l'intermédiaire du personnage qu'interprète Denis Hopper, Tom Ripley. Celui-ci se trouve sur le balcon de sa villa à Hambourg, d'où il regarde l'Elbe. "Ce fleuve, dit-il, m'en rappelle un autre." Il se met alors à chanter, à la manière de Roger Mc Guinn, la Ballade d'*Easy Rider* : "The river flows, it flows to the sea."

¹⁴ Wenders, 256.

Nicole de MOURGUES : Wim Wenders

Lorsque Jonathan s'enfuit après avoir abattu sa victime dans le RER, on voit sa fuite sur les écrans de contrôle comme au temps des *Mille yeux du Docteur Mabuse* de Fritz Lang.

Sur le générique de fin de *L'Ami américain* souffle un vent comparable à celui de *Johnny Guitar*.

Dans *L'Etat des choses*, Gordon se dispute avec son chauffeur : la question est de savoir si John Garfield joue dans *They drive by night* (*Une Femme dangereuse*) de R. Walsh ou bien dans *Thieves' Highway* (*Les Bas-fonds de Frisco*) de Jules Dassin. En fait, ils se trompent tous les deux ! L'acteur en question joue dans *He Ran all the Way* (*Menaces dans la nuit*) de John Berry et dans *Body and Soul* (*Sang et Or*) de R. Rossen.

Dans *Les Ailes du désir*, lorsqu'après le démontage du chapiteau, Marion reste assise au centre de la piste, dans la sciure, on pense inévitablement au dernier plan du *Cirque* de Chaplin. Wenders dit ne jamais en avoir eu conscience au tournage. Bel exemple de cinéphilie assimilée !

Quant aux auto-citations, on en trouve souvent ; par exemple, plusieurs plans de ciel de *L'Etat des choses* rappellent certains plans d'un autre film tourné en noir et blanc par le même réalisateur, à savoir un film déjà maintes fois cité, *Alice dans les villes*. *L'Ami américain* et *Nick's Movie* ont beaucoup d'affinités : le premier plan du second film est en effet une citation de l'ouverture du premier : même lieu, New-York, Soho, au croisement de Spring Street et de West Broadway, même cadrage et même taxi jaune qui s'arrête devant un immeuble de Manhattan, mais cette fois c'est Wenders qui en descend, et non pas un détective privé.

Enfin, Wenders se souvient de certains genres cinématographiques : la tradition du film noir (*L'Ami américain*, *Hammett*, par exemple), le burlesque (séquence des ombres chinoises dans *Au fil du temps*), le porno (*Au fil du temps*).

Il pratique aussi le "remake" : *La Lettre écarlate*, qu'il tourne en 1972, est la troisième adaptation du roman de Nathaniel Hawthorne, dont la première version, celle de Victor Sjöström, date de 1926. Quant à *Les Survivants*, film second de *L'Etat des choses*, il s'agit là encore d'un "remake".

Conclusion

A travers une série d'exemples variés, nous avons tenté de montrer combien Wenders cinéaste est marqué par la cinéphilie, par son amour du cinéma et de toutes les formes de représentation qui s'y rapportent de près ou de loin. Il revendique constamment son appartenance à la grande famille du cinéma et prend plaisir à en parler, à montrer toutes sortes d'aspects du monde du cinéma. Son oeuvre est riche en postures énonciatives mettant en jeu la spécularité et la réflexivité, si bien qu'au-delà de la séduction exercée par ses films sur le spectateur, celui-ci reçoit, à chaque projection, une véritable leçon de cinéma de la part de ce cinéaste de la modernité, auteur aussi important pour le septième art qu'Eisenstein ou Godard.