



HAL
open science

Ce que nous apprend sur *Enfance berlinoise* la réécriture cinématographique de Wim Wenders

Pascal Vacher

► To cite this version:

Pascal Vacher. Ce que nous apprend sur *Enfance berlinoise* la réécriture cinématographique de Wim Wenders. *Loxias*, 2013, Autour des programmes littéraires de concours 2014, 43. hal-04528995

HAL Id: hal-04528995

<https://hal.science/hal-04528995v1>

Submitted on 3 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Ce que nous apprend sur *Enfance berlinoise* la réécriture cinématographique de Wim Wenders

Pascal Vacher

Résumé

Après avoir constaté une problématique commune des rapports entre le sujet et l'histoire, dans *Une Enfance berlinoise*, de Benjamin et *Les Ailes du désir*, de Wim Wenders, et après avoir identifié l'Ange de l'Histoire comme figure de Benjamin convoquée par Wenders, l'article montre, à partir d'une convergence de correspondances, que l'on peut voir le film de Wenders comme la réécriture d'*Une Enfance berlinoise*. Cette réécriture est évidemment un hommage à Benjamin, mais elle est aussi une façon pour Wenders d'affirmer sa conception benjaminienne de l'histoire. Cette réécriture éclaire alors l'actualité du texte de Benjamin pour un lecteur contemporain.

Remarque préliminaire : Cet article revêt une forme lâche, liée au triple objectif poursuivi et au désir de ne pas systématiser une pensée mais de mettre à disposition des approches que l'on souhaite utiles pour les lectures que l'on peut faire du texte de Benjamin. Triple objectif : 1) rendre hommage à Jean-Michel Palmier qui nous a guidé dans notre lecture de Benjamin et a, le premier, évoqué un possible rapprochement entre le Wenders des *Ailes du désir* et Benjamin, au cours de sa postface à son livre *Retour à Berlin*¹, 2) montrer par quelques exemples que *Les Ailes du désir* peut être lu comme une réécriture d'*Enfance berlinoise*, 3) montrer que cette réécriture éclaire et enrichit notre lecture d'*Enfance berlinoise*.

*

Il peut paraître étrange d'inclure *Enfance berlinoise* dans un programme de récits d'enfance autobiographiques. Benjamin ne raconte pas son enfance : il n'y a ni mise en scène d'un personnage d'enfant, ni présentation de sa famille, ni, surtout, évolution de l'*infans* à l'adulte comme en témoigne la variété d'ordre des textes dans les différentes éditions. Et si toutes se terminent par « Le Petit Bossu », ce n'est certes pas parce que ce texte rendrait compte de la sortie de l'enfance, alors qu'un tel décalage temporel entre le dernier chapitre et l'ensemble du livre est bien à l'œuvre dans *Autres rivages*, de Nabokov, ou *Enfance*, de Sarraute.

A contrario, personne ne trouvera étrange de considérer *Les Ailes du désir*, de Wim Wenders, comme l'histoire d'un ange qui veut devenir un homme. Rappelons que le film de Wenders est composé de deux parties, l'une en noir et blanc avec quelques incises en couleur, la seconde en couleur avec quelques images en noir et

¹ Jean-Michel Palmier, « Les anges, Berlin, les ruines et la mémoire. Variations sur *Les Ailes du désir* de Wim Wenders », dans *Retour à Berlin*, Payot, 1989, Payot et Rivages pour l'édition de poche, 1997, p. 277-300. Notons bien que l'ouvrage n'est pas consacré à Benjamin, et que la postface évoque de temps à autre le rapprochement entre le film de Wenders et le texte de Benjamin.

blanc. Le noir et blanc est le code utilisé par Wenders pour les images vues du point de vue des anges. Dans la première partie, les deux anges principaux, Daniel (Bruno Ganz) et Cassiel (Otto Sander) observent la vie des habitants de Berlin et écoutent leurs voix intérieures. Au cours de ces explorations, Daniel a fini par être pris du désir de devenir un homme, sa motivation essentielle étant l'amour qu'il éprouve pour une trapéziste (Marion, interprétée par Solveig Donmartin). Ce désir et cette incarnation constituent la trame narrative. Et pourtant, à y regarder de plus près, ce que nous voyons pendant la majeure partie du film ne ressemble pas tellement à l'histoire d'un personnage. Ponctué certes de mises au point qui aident à construire l'évolution de Daniel, le film se présente dans sa première moitié comme ce qu'il voit de Berlin, donc comme une succession de séquences donnant à voir des habitants de Berlin et à entendre leurs voix intérieures. Aussi la caméra traverse-t-elle des lieux de Berlin en nous montrant des gens qui ne sont en rien des personnages². Que fait d'autre Benjamin ? Et pourtant, nous accordons bien plus volontiers le caractère narratif au film de Wenders qu'au livre de Benjamin. Peut-être cela tient-il au fait que Wenders a la capacité technique de nous montrer le véritable fil unificateur de tous ces moments qui se succèdent, à savoir, le regard³. Le regard qui suturerait les différents textes de Benjamin en une enfance berlinoise est à inventer par le lecteur. Mon hypothèse est donc que Wenders offre ce regard au texte de Benjamin en réécrivant *Une Enfance berlinoise*.

² On pourrait objecter à ce constat que le devenir de Daniel constitue un fil narratif. Cependant, le simple relevé du découpage de cette première partie en indiquant en **caractères gras** les séquences où il est question de ce qu'éprouve Daniel et de son évolution sur le chemin de la réalisation de son désir suffit à prouver que ce fil narratif n'occupe qu'une place mineure quantitativement. Or les séquences qui ne relèvent pas de cette « intrigue » intéressent tout autant le spectateur qui ne hiérarchise donc pas son appréhension du film en fonction du devenir de Daniel. Ouverture 0-2'42'' ; les voix intérieures 2'43''- dans la voiture d'exposition : le compte rendu des anges 10'08''-12'28'' ; **le désir de Daniel 12'28''-15'08''** ; la *Staatsbibliothek* 15'21''-21'08'' ; le métro 21'09''-23'35'' ; **la trapéziste 23'36''-34'10''** ; le mourant sur le pont 34'11''-37'02 ; Homer et Cassiel, Potsdamer Platz 37'03''-42'44'' ; le taxi 42'45''-44'45'' ; le tournage du film dans le film 44'45''-53'20 ; le cirque 53'20''-58'26 ; l'histoire des temps immémoriaux 58'27''-61'22'' ; « **me conquérir à moi-même une histoire** » 61'24''-62'35'' ; le tournage du film dans le film 62'35''-63'33'' ; la voix d'Homer le conteur 63'33''-64'22'' ; le suicidé et l'angoisse de Cassiel 64'22''-67'42'' ; **Marion 67'42''-75'54''** ; Cassiel à la *Staatsbibliothek* 75'54''-76'48'' ; **Daniel suit Marion au concert de Nick Cave ainsi que dans ses rêves 76'48''-82'12''** Cassiel en bus 82'12''-83'45'' ; **Peter Falk à l'Imbiss s'adresse à Daniel 82'12''-85'25''** ; **Le Mur et la mort de l'ange Daniel 85'25''-88'**. Ce relevé nous confirme la dispersion des centres d'intérêt jusqu'à la soixante-septième minute où le film se centre de plus en plus sur l'incarnation à venir. Il faudrait certes nuancer ce relevé dans la mesure où, par exemple, voir mourir un homme est pour Daniel une façon de se rappeler qu'il deviendra mortel dès qu'il s'incarnera. Il est donc excessif de dire que les séquences sans rapport direct avec l'histoire de Daniel ne jouent pas un rôle dans son devenir. Cependant, le relevé montre que l'on est fort loin d'un récit unifié centré sur le personnage de Daniel.

³ Le deuxième plan après le générique n'est autre qu'un œil, suivi par une transition en surimpression vers une vue aérienne d'immeubles de la ville. (1003 : Un ciel nuageux. FONDU ENCHAINE (8 sec.) ; 1004 : Un œil. FONDU ENCHAINE (2 SEC.) ; 1005 : (prise de vue aérienne). La ville en perspective cavalière. (20 sec.))

L'Ange de l'histoire

Dans la grande scène des *Ailes du désir* se déroulant à la *Staatbibliothek zu Berlin*, nous entendons les voix intérieures des lecteurs silencieux. Elles se mêlent en une espèce de chœur écouté par les anges, lesquels ont installé leur quartier général en ce lieu. Or cette séquence est l'occasion pour Wenders de faire poser par ces voix des questions (philosophiques, historiques, etc....) ou de faire entendre des références artistiques et littéraires, qui peuvent éclairer son œuvre. Ainsi est lue, par la dernière lectrice, une définition de Cassiel, « *the angel of solitude and tears* », ainsi est entendue également la voix de la première lectrice (juste après le premier lecteur) à propos de Benjamin :

Walter Benjamin a acheté, en 1921, l'*Angelus Novus* de Paul Klee. Jusqu'à ce qu'il prenne la fuite de Paris, en juin 1940, cette aquarelle fut suspendue au mur de ses différents cabinets de travail. Dans son dernier ouvrage, *Sur le concept d'histoire* (1940), il interprète le tableau comme une allégorie du regard rétrospectif porté sur l'Histoire : ⁴

Citation que nous pouvons aisément compléter en citant le passage correspondant du texte de Benjamin :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « *Angelus Novus* ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. (« *Sur le concept d'histoire* », IX)⁵.

L'*Angelus Novus* intervient dans le cadre d'une méditation sur l'histoire engagée contre l'historiographie traditionnelle qui n'est, pour Benjamin, que l'histoire des vainqueurs. Car l'histoire dite objective n'est en somme que le constat de ce qui est arrivé, c'est-à-dire le constat effectué par les vainqueurs, puisque les vaincus n'ont pas survécu, ou ne tiennent pas les rênes du pouvoir. Benjamin s'élève contre cet historicisme visant à asseoir la position des vainqueurs. Pour ces historiens positivistes, le passé n'est qu'un matériau inerte que l'on convoque quand on en a besoin, alors que pour Benjamin, le passé est le fruit d'une construction, si bien qu'il n'y a pas un passé donné pour toujours mais un passé fonction du regard jeté sur lui depuis le présent. Cette pensée sur l'histoire ne serait certes pas très novatrice, n'était l'originalité de Benjamin soulignée par Jacques-Olivier Bégot :

⁴ Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, trad. Dominique Petit et Bernard Eisenschitz, Jade-Flammarion, 1987, p. 27. Remarquons que la citation de la lectrice (appelée « deuxième lecteur ») est beaucoup plus longue dans le scénario que dans le film. Sans doute continue-t-elle à parler, mais sa voix se perd, si bien que le scénario écrit livré au lecteur est l'occasion d'explicitier ce que le spectateur n'a pu entendre.

⁵ Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 434.

Si le passé n'existe pas indépendamment du travail de construction réalisé par l'historien (s'il se découvre sous un jour nouveau chaque fois que de nouvelles questions lui sont adressées), c'est peut-être parce que son existence est foncièrement précaire, fugitive et dépendante des rapports de force dont il est l'enjeu. À la confiance exprimée par le mot de Gottfried Keller, « la vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous », Benjamin oppose la conscience de la fragilité de notre connaissance foncièrement contingente du passé : « c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. » [*Sur le concept d'histoire*, V, p.430] La relation entre le présent et le passé, loin d'être univoque ou à sens unique, comporte donc deux aspects : non seulement le passé n'est pas un donné disponible à volonté, mais il adresse au présent un appel qui exige d'être entendu – sous peine de voir se répéter les crimes du passé, comme l'exprime cet avertissement hyperbolique : « si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. » [*Sur le concept d'histoire*, VI, p.431] »⁶

On peut donc schématiquement distinguer trois strates dans la pensée benjaminienne de l'histoire, telle qu'elle apparaît à partir de l'allégorie de l'Ange de l'histoire. Première strate : l'histoire est précaire et risque à chaque instant de devenir une image irrécupérable du passé si l'on n'y prend garde. Or Wenders entreprend un travail de récupération et de sauvegarde des images de l'histoire en nous livrant au sens propre des *images* d'archives auxquelles il redonne toute leur force et leur valeur en nous les faisant appréhender par le prisme de consciences. Notons d'ailleurs que le projet de sauvegarde de l'histoire si cher à Benjamin est ici prolongé et amplifié par Wenders qui se débarrasse de l'histoire objective puisqu'il intègre des images « objectives » d'actualités dans des flux de conscience, mais ne réduit pas cette appréhension à celle d'une subjectivité en multipliant les regards et les voix intérieures.

La deuxième strate concerne l'histoire des vaincus, dont Wenders se préoccupe de la même façon que Benjamin. Le tournage du film dans le film en donne un exemple assez ironique avec la voix intérieure de l'acteur qui joue un SS : « Ils étaient élégants, les frangins. Ils s'y connaissaient. », exprimant par là une fierté de nazi vaincu. De même, une figurante jouant une Juive portant l'étoile jaune ne saurait non plus faire figure de vainqueur, elle qui se souvient d'autres vaincus dans les ruines de Berlin, telle la femme secouant ses draps au deuxième étage de sa maison à moitié tombée. Plus largement, toutes les voix du film en noir et blanc sont celles de vaincus de l'histoire, ou encore de porteurs de projets contrariés par l'histoire dans laquelle ils se trouvent pris (Homer ne parvenant pas à écrire son épopée de la paix, Marion obligée d'abandonner son rêve de trapéziste, le jeune homme qui se suicide malgré la présence de Cassiel, Cassiel obligé d'admettre douloureusement son impuissance, le motard mourant sur le pont...). Il y a certes également des moments heureux où l'influence bienfaisante des anges paraît se faire sentir, mais si le désespéré du métro se redresse fièrement en se disant qu'il ne doit

⁶ Jacques-Olivier Bégot, *Walter Benjamin. L'Histoire désorientée*, Belin, coll. Voix allemandes, 2012, p. 208.

pas se laisser aller, cela n'en fait pas pour autant un vainqueur de l'histoire. Certes, Marion et Damiel réaliseront leurs désirs, mais ce sera dans le film en couleur.

La troisième strate est le retournement benjaminien du temps passé appelant le présent. Et si c'est là l'aspect le plus original de la pensée de Benjamin, c'est aussi celle que l'on retrouve de la façon la plus prégnante dans *Les Ailes du désir*, puisque cet appel du présent par le passé structure le film dans son ensemble. Cet appel est au principe même du passage du monde des anges à celui des humains, soit du passage du noir et blanc à la couleur. C'est ainsi qu'il faut comprendre les images redoublées, qui sont également significatives de la réalisation de son désir d'incarnation par Damiel. Du simple point de vue chronologique, le noir et blanc fonctionne comme le passé de la couleur. En outre, la couleur est aussi la mise en ordre de ce passé dans lequel il n'y avait pas de structuration temporelle, Wenders entretenant à plusieurs reprises des correspondances entre les différentes séquences en noir et blanc pour déconstruire toute éventuelle chronologie. L'hélicoptère que l'on entend au-dessus de *Potsdamer Platz*, alors que le vieil Homer s'assied dans un fauteuil défoncé au milieu du terrain vague, peut tout à fait être le même que celui qui lâche l'armure sur Damiel endormi au pied du Mur. Une vue identique de Berlin incluant dans un vaste ensemble l'ange de la Victoire, deux fois utilisée en noir et blanc et une fois en couleur, peut fort bien suggérer la simultanéité des actions que nous avons pu croire prises dans un déroulement temporel parce qu'elles sont présentées au fur et à mesure de la projection du film. Passer du noir et blanc à la couleur, c'est entrer dans le temps⁷. Le poème de l'enfance dont l'écriture encadre tout le film est l'histoire même de ce passage du monde en noir et blanc au monde en couleurs, histoire du passage du monde de l'enfant à celui de l'adulte, qui se conclut dans l'un des trois derniers plans⁸ du film. Or l'écriture de ce poème s'inscrit dans une filiation de la perte de l'innocence de l'enfant qui n'est pas sans rappeler les *Songs of innocence and experience* de William Blake, le même regard double se retrouvant sous la plume de Benjamin dans *Enfance berlinoise*, dès lors que les signes précurseurs sont pointés par l'adulte et vus par le regard de l'enfant qui ne peut les déchiffrer. Le monde des anges est en outre un monde de l'enfance, Wenders nous donnant à entendre des voix d'enfants, et reprenant à son compte la parabole évangélique de la pureté du regard des enfants seuls capables de voir au-delà des apparences, certains d'entre eux paraissant voir les anges devenus invisibles pour les adultes. Les anges en eux-mêmes relèvent d'un univers de la croyance aux anges, laquelle se perd en général avec le passage à l'âge adulte. On retrouve donc bien chez Wenders cette pensée benjaminienne du présent ne prenant toute sa valeur que parce qu'il répond à l'appel du passé ; et l'on peut dire que la pensée de

⁷ Cela est dit à plusieurs reprises par Damiel : lors de l'incarnation (« Je vais entrer dans le fleuve », Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, op. cit., p. 128) et, plus tard, lors des retrouvailles avec Peter Falk (« Peter Falk : – Combien de temps ? / Damiel : – Des minutes, des heures... (off) des jours... des semaines, des mois... le temps ! », Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, op. cit., p. 142).

⁸ Wenders bâtit en effet une triple fin : 1) la main écrivant en couleur « Je... sais... maintenant... ce... qu'aucun... ange... ne sait. » ; 2) Cassiel un peu triste assis sous l'aile de l'ange de la Victoire ; 3) Homer et sa voix intérieure : « nous sommes embarqués ».

Benjamin est en outre approfondie par Wenders lorsqu'il identifie partiellement ce monde passé au monde de l'enfance.

Les lieux d'un monde perdu

On retrouve étrangement dans *Les Ailes du désir* ce sentiment que Jean-Michel Palmier constate chez Benjamin : « la tristesse de savoir que ce monde était en train de disparaître⁹ ». De Benjamin à Wenders, l'histoire a fait disparaître « ce monde ». Et c'est bien d'une disparition qu'il est question lorsque Homer cherche *Potsdamer Platz*, évoquant la place joyeuse d'avant le nazisme, la même qu'a connue Benjamin dans son enfance. Cette nostalgie est portée dans le film par le noir et blanc, ainsi que par la façon de se tenir des anges, par leurs gestes lents et réguliers, par l'absence de sourire de Cassiel, par le geste de connivence discret et sans affect des autres anges dans la *Staatsbibliothek*. Mais le monde en train de disparaître lorsque Benjamin écrit et le monde disparu dont Wenders constate l'absence en filmant les façades de maisons manquantes, le vide de *Potsdamer Platz*, ou des ruines conservées depuis 1945, ne sont pas exactement les mêmes. Il faudrait d'ailleurs parler de mondes disparus au pluriel chez Wenders : monde de la vie d'avant 1933¹⁰, monde de Berlin capitale du IIIe Reich bombardée et martyrisée, monde d'une Allemagne une dont la disparition est symbolisée par le Mur. Mais dans le même temps, Wenders n'entend-il pas les voix qui s'élèvent de plus en plus à l'Est et s'unissent pour alimenter le vaste mouvement qui conduira à la chute du Mur ? Certes, 1986 n'est pas 1989, mais lorsque l'on entend le discours en voix off de Damiel prononcé sur des images de Berlin Est (« À moi-même me conquérir une histoire [...] assez longtemps hors du monde ! En avant dans l'histoire du monde !¹¹ »), auquel répondra à la fin celui de Marion (« le monde entier prend part à notre décision. Nous deux, nous sommes désormais plus de deux. [...] et toute la place est pleine de gens qui rêvent de la même chose que nous [...]¹² »), on pourrait presque les considérer comme annonciateurs de la réunification. Nous ne discuterons pas pour savoir si ces discours polysémiques sont le fait de l'artiste prophète ou de l'artiste informé et engagé, qui a compris ce qui venait de s'inaugurer avec la *perestroïka* en 1985. Au nombre des mondes disparus, il faut encore compter celui de ce temps immémorial évoqué par Damiel et Cassiel lors de leur promenade sur les bords de la Spree. Cette nostalgie se conjugue à la tristesse éprouvée par Cassiel qui anticipe le départ de son ami vers le monde des humains, car cette promenade est un adieu. Dans le devenir de Damiel, le monde en noir et blanc va disparaître ; et même si c'est pour laisser la place au monde humain dans

⁹ Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, édition posthume établie par Florent Perrier, Klincksieck, 2006, p. 65.

¹⁰ Nous pouvons citer Homer évoquant la montée du nazisme avec une image : « Et puis, soudain, des drapeaux sont apparus... Toute la place en était couverte... Et les gens n'étaient plus du tout aimables, la police non plus. » (Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, op. cit., p. 62-63).

¹¹ Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, trad. Dominique Petit et Bernard Eisenschitz, Jade-Flammarion, 1987, p. 88-89.

¹² Peter Handke, Wim Wenders, *Les Ailes du désir*, op. cit., p. 166-167.

lequel Daniel a choisi de s'intégrer, on peut légitimement considérer que la vision en noir et blanc est ici porteuse du même sentiment de tristesse qu'éprouvait Benjamin selon Jean-Michel Palmier. Car le monde en noir et blanc, artistement composé par les ombres et les lumières d'Alekan, a une beauté propre inévitablement perdue par le passage à la couleur. Il y a certes une beauté des couleurs (le rouge de Marion, la veste outrageusement bariolée de Daniel, les fresques du Mur, et même certaines couleurs criardes des vitrines), mais le passage à la couleur exclut de fait l'esthétique du noir et blanc.

Jean-Michel Palmier, encore, nous guide dans notre exploration des lieux de Benjamin : « *Enfance berlinoise* renferme, comme un écrin, d'admirables portraits de lieux – le *Tiergarten*, la colonne de la Victoire, les marchés et les immeubles du vieil Ouest – [...]»¹³. La Colonne de la Victoire est peut-être le monument le plus emblématique de la filiation de Wenders envers Benjamin. Les deux artistes lui donnent une place importante dans leur topographie berlinoise personnelle. Les plans brefs sur la Colonne de la Victoire jalonnent *Les Ailes du désir*. Les deux anges amis s'y reposent tour à tour, paraissant à la fois être protégés par l'ange sculpté et veiller sur la ville depuis ce poste d'observation. Si, de fait, l'ange de la Victoire est filmé en noir et blanc puisqu'il appartient aux images du monde des anges, Wenders prend cependant soin de le filmer également dans le récit en couleur, sa dorure éclatante attirant l'œil, image du monde de la couleur qui justifie l'exergue d'*Enfance berlinoise* : « Ô, colonne de la Victoire, dorée comme un biscuit glacé par le sucre des jours enfantins ». Il y a donc une continuité affichée par Wenders qui transpose le texte de Benjamin en images. Et cela paraît être confirmé par le voisinage dans notre édition de « TIERGARTEN » et de « COLONNE DE LA VICTOIRE » séparés seulement par « PANORAMA IMPERIAL ». Mais, prenons-y garde, le voisinage de *Tiergarten* et de la colonne de la Victoire n'est pas le même dans la réalité du Berlin de Benjamin et de celui de Wenders. En effet, entre les deux, il y a eu le nazisme et la réorganisation de Berlin. Désireux de faire oublier la République de Weimar, les urbanistes nazis l'ont déplacée au milieu du *Tiergarten*, l'excentrant en quelque sorte en la posant au milieu du carrefour actuel que nous connaissons, alors qu'elle se trouvait précédemment en face du *Reichstag*, place de la République. Or, il est probable que son déplacement dans ce parc l'a préservée des destructions causées par les bombardements alliés. La Colonne de la Victoire est donc porteuse chez Wenders d'une mémoire multiple qui inclut également celle de Benjamin.

Loin des grands monuments, c'est aussi à des lieux quotidiens que s'intéresse Wenders – tout comme Benjamin le flâneur – filmant les *Imbiss*, les rues, les vitrines, la chaussée, les façades des immeubles, les cours des cités, les passages, à l'instar du narrateur d'*Une Enfance berlinoise* décrivant les loggias, les marchés, les ruelles mal famées. Et puisque les Berlinoises sont comme la Loutre d'*Une Enfance berlinoise* (« On se fait une image de la personnalité de quelqu'un à partir de l'appartement qu'il habite et du quartier où il réside¹⁴. »), la ville n'est pas seulement

¹³Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 68-69.

¹⁴ *Une Enfance berlinoise*, édition Maurice Nadeau, 1979, réimpression de 2007, p. 59.

filmée en extérieur, mais aussi de l'intérieur, l'indiscrete caméra qui accompagne le flottement du regard de Daniel s'introduisant dans divers appartements. Ainsi, la disposition d'un séjour meublé avec des meubles bon marché et laissant trôner au milieu une vieille télévision que le père de famille, seul, absorbé dans des pensées sur son fils, ne regarde même plus, en dit plus long sur la misère socio-culturelle et sur l'absence de communication à l'intérieur de la famille qu'un long récit fictif. Le spectateur est ainsi déchiffreur de signes, tels ceux que le cinéaste nous montre pour critiquer l'idéologie consumériste ou pour nous faire appréhender la misère sociale ou la fragilité de la vie.

Et le Sujet ?

L'on a pu évoquer plus haut l'absence d'unification narrative d'*Une Enfance berlinoise*, que l'on retrouve également dans la première partie des *Ailes du désir*. Cependant, même les fragments apparemment sans aucun rapport avec le devenir de Daniel peuvent être repris par un lecteur spectateur qui leur conférerait un sens symbolique, voire une valeur initiatique marquant une étape sur un chemin, même si le chemin ne trouve sa cohérence qu'après coup. Or ce mouvement d'unification est facilité par le dispositif cinématographique qui met le spectateur en situation de suivre un regard. En effet, à quelques exceptions près facilement identifiables, le film en noir et blanc est vu par le prisme du regard de Daniel, auquel le spectateur adhère sans difficulté. Or ce regard est porteur de désir (un désir explicité au bout de douze minutes de projection), et c'est là ce qui l'unifie dans l'esprit du spectateur. Mais tout regard sur le monde n'est-il pas unifié par la subjectivité qui le porte ? C'est pourquoi la stratégie de présentation de Berlin par le biais d'un regard qui ne met pas en avant le sujet ne constitue cependant pas une négation de la subjectivité, bien au contraire.

C'est pourquoi, lorsque Jean-Michel Palmier écrit, en suivant l'itinéraire du narrateur flâneur : « [...] il s'attache à des détails – éléments d'architecture, espaces, monuments, nuances de style de vie, émotions intimes – pour explorer un paysage intérieur inséparable de la ville¹⁵. », chaque terme employé ici paraît trouver une illustration dans *Les Ailes du désir*. Sans doute appliquer à Wenders un propos écrit sur Benjamin peut-il sembler un exercice un peu vain, car l'existence de correspondances, voire le même usage par les deux auteurs des correspondances entre ce qui est décrit et l'état intérieur du narrateur, ne prouve pas la volonté d'une réécriture systématique ; cependant, force est de constater que dans les deux cas, la stratégie stylistique est la même. On sait que Benjamin passant de *Chroniques berlinoises* à *Une Enfance berlinoise vers 1900* s'est ingénié à gommer les marques de la subjectivité, mais c'est précisément par le regard porté sur les choses et l'environnement que cette subjectivité revient. Et si l'on a pu noter plus haut la polysémie du discours de Daniel ou de Marion, à la fois personnel et collectif, celle-ci est une des caractéristiques d'*Une Enfance berlinoise* : « L'adulte qui rassemble

¹⁵ Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, op. cit., p. 73.

les fragments de son enfance défigurée, monde enseveli d'objets, de lieux et d'émotions, et l'Ange de l'Histoire contemplant un même passé en ruine, fait d'expériences individuelles ou collectives¹⁶ ». Et il y a incontestablement une grande analogie entre cet écrivain qui évite d'écrire *je* et de se mettre en scène et ce cinéaste qui filme Berlin comme observé par un regard désincarné. Dans les deux cas la subjectivité est implicite et structurante.

N'est-il pas troublant que par-delà l'écart temporel entre le film de Wenders et le livre de Benjamin, certaines références intimes soient communes aux deux auteurs et interviennent de façon voilée ? Que l'on songe à Franz Hessel, évoqué sans être nommé dans « TIERGARTEN » et, de même discrètement et incomplètement cité par Peter Falk dans les premières minutes du film : « If Grandmother was there, she'd say *Spazieren... Go spazieren !* », « *Spazieren* » étant le début du titre du livre de Franz Hessel *Spazieren in Berlin*¹⁷ publié en 1929.

Mais au-delà de ces analogies, Wenders réinvestit la vision du monde benjaminienne pour la réorienter. Wenders s'emploie en effet à montrer comment la vision benjaminienne de l'écriture de l'histoire des vaincus est aujourd'hui plus que jamais nécessaire. Nous avons vu ci-dessus comment le film déploie cette vision, mais le passage du noir et blanc à la couleur est aussi une invitation à sortir du passé pour créer un avenir précisément fondé sur l'histoire des vaincus, ainsi que le signifie le redoublement des scènes en noir et blanc dans la partie du film en couleur. Ce qui a été vu en noir et blanc prend sens dans la vie, et c'est là l'élan lyrique du film. Ainsi de l'affiche pour le concert de Nick Cave, par exemple. Le temps est remis en route à partir d'une vision subjective construite par la partie du film en noir et blanc. Aussi peut-on dire que le film de Wenders rend visible le regard qui sous-tend *Une Enfance berlinoise*, mais dans le même temps, il va plus avant sur le chemin de la construction du personnage que ne le fait Benjamin. Par contraste, il fait alors ressortir la spécificité benjaminienne d'une construction subjective qui ne passe pas par le biais d'un personnage.

*

Dans *Une Enfance berlinoise*, le Sujet est en somme assimilé au regard porté sur l'histoire. *Une Enfance berlinoise* n'est-il pas ce texte par lequel le passé – ou le monde en train de disparaître – lance un appel vers le présent pour que l'histoire catastrophique en train de s'effectuer trouve face à elle une résistance qui tire sa force de la façon dont elle répond à cet appel au lieu de se soumettre au diktat de l'histoire des vainqueurs ? Et si aujourd'hui nous lisons cette œuvre de résistance comme un testament, l'un des intérêts de la réécriture d'*Enfance berlinoise* par Wenders est sans doute de lui redonner son actualité d'œuvre de résistance au diktat de l'histoire objective, car le noir et blanc est subjectif, porté qu'il est par le regard des anges. Plus exactement la justification sémantique du noir et blanc réside dans la

¹⁶ Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, op. cit., p. 73.

¹⁷ Traduit de l'allemand par Jean-Michel Beloeil sous le titre *Promenades dans Berlin*, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

nécessité de distinguer les images du monde réel en couleur de celles vues par les anges – qui voient aussi le monde réel – en noir et blanc. De là à dire que les anges de Wenders accueillent au sein de la *Staatsbibliothek* l'ange de l'Histoire échappé des écrits de Benjamin, il n'y a qu'un pas fictif.

Pascal Vacher, Maître de Conférences en littératures comparées, Université de Bourgogne, laboratoire CPTC, a été membre du jury de l'agrégation externe de Lettres modernes, de 2002 à 2008. Est l'auteur d'une trentaine d'articles sur la littérature, le cinéma et le théâtre du XXe siècle, en particulier autour des problématiques de la mémoire et de la représentation du politique. HDR en cours de rédaction sur « Violence et politique sur la scène théâtrale contemporaine » (Edward Bond, Wajdi Mouawad, René Kalisky, Enzo Cormann, Matéi Visniec). Axes d'étude : croisement du psychique et du politique, poétisation de l'histoire et de la politique, comment la réception de l'œuvre d'art peut aider à devenir sujet de son histoire.