

Détour par l'enfance

Marie-Christine Michel

Alice dans les villes (*Alice in den Städten*, 1974), après le tournage catastrophique de *La Lettre écarlate* (*Der Scharlachrote Buchstabe*, 1973), a représenté un ultimatum pour Wim Wenders : ou bien il se prouvait à lui-même qu'il valait quelque chose en tant que cinéaste, ou bien il renonçait au cinéma. *Paris, Texas*, dix ans plus tard, constitue un tournant tout aussi considérable, après le constat pessimiste dressé dans *L'État des choses* (*Der Stand der Dinge*, 1982). Pour ses deux renaissances, Wim Wenders met en scène des enfants ; les deux films, de surcroît, présentent des similitudes dans leur façon de traiter la relation entre l'adulte et l'enfant. Dans *Alice dans les villes* comme dans *Paris, Texas*, un adulte et un enfant parcourent un bout de chemin ensemble ; l'adulte se prend à rêver qu'il va retomber en enfance, mais il n'y fait qu'un détour, qui va lui permettre de sortir de l'impasse où sa vie stagnait. Au terme de l'aventure, c'est lui qui a grandi.

Nostalgie

Wim Wenders considère l'enfance comme un âge d'or. Néanmoins, né en 1945, il hérite d'un passé historique lourd à porter ; ce contexte particulier a fait de lui « *une proie facile* »¹ pour les mythes américains qui ont nourri son imaginaire. Le plaisir procuré par le cinéma et par le rock'n'roll allège le présent, « *quand le passé est un livre ouvert et l'avenir un champ libre* »². Au-delà du divertissement, il importait de se doter de pères fondateurs sortables, tels que John Ford ou Chuck Berry – présents tous deux dans *Alice dans les villes*. Le film s'ouvre sur la désillusion de Philip Winter (Rüdiger Vogler), journaliste venu aux États-Unis pour rédiger un reportage, et qui n'y parvient pas, faute de pouvoir retrouver dans la réalité l'Amérique qu'il s'était inventée. Cette déconvenue est celle de Wim Wenders, lors de son premier voyage aux États-Unis : « *le paradis de mon enfance m'apparut vide et pourri* »³. Armé d'un appareil qui crache des photos à volonté, Philip mitraille tout ce qui l'entoure, en faisant le même constat désabusé chaque fois que le cliché apparaît : « *on ne retrouve jamais ce qu'on a vu* ». Mais que croit-il avoir vu ? Comme l'enfant de l'histoire qu'il racontera plus tard à Alice (Yella Rottländer), qui se perd à force de suivre d'autres personnages, Philip a perdu sa faculté d'observer. Il accumule les clichés, dans les deux sens du terme. Travis (Harry Dean Stanton), le personnage principal de *Paris, Texas*, est affecté du même mal, qu'il décrit à son fils Hunter (Hunter Carson) en lui parlant de son propre père, qui ne parvenait pas à voir son épouse, tant il était obnubilé par l'image qu'il avait d'elle, avant de comprendre qu'il a reproduit le schéma familial avec son ex-compagne, Jane (Nastassja Kinski).

Dépossédé de son regard, Philip devient, selon ses propres mots, «étranger à lui-même». Plutôt que de chercher en lui les causes de cette aliénation, il préfère accuser le flot d'images qui saturent sa vision : néons, panneaux publicitaires, émissions décérébrées, l'excèdent au point qu'il détruit le poste de télévision de sa chambre de motel. La télévision a pourtant trouvé grâce à ses yeux en diffusant, aux heures tardives, un film de John Ford. Il s'agit de *Vers sa destinée* (*Young Mister Lincoln*, 1939), que Wim Wenders place sur le parcours de son personnage pour l'inciter à se dépasser : le film évoque la trajectoire d'un jeune avocat, qui devra renoncer à son passé pour devenir le Lincoln légendaire auquel il ressemble encore si peu. À travers ce film, tout l'univers de Ford surgit ; Wim Wenders évoque en ces termes l'œuvre de l'un de ses cinéastes favoris : «*Dans [quels films] trouver autant de gaité, de soin, de détail, de sûreté, de gravité, de tranquillité, d'humanité ?*»⁴. Comme l'enfance, les films de Ford s'apparentent à un paradis perdu ; et il n'est pas anodin que Philip, au terme du cheminement sinueux que lui a fait parcourir Alice, lise à la une de la *Süddeutsche Zeitung* un article annonçant la mort de John Ford. Il s'intitule *Verlorene Welt* (un monde oublié) : le spectateur éprouve de la nostalgie pour une certaine conception du cinéma, au moment où Philip perd la part d'enfance qui l'empêchait de poursuivre son accomplissement.

Car après Alice, l'histoire continue pour Philip ; l'histoire de Wim Wenders avec les États-Unis aussi. Il fallait au cinéaste un autre film pour démythifier son rêve d'Amérique et l'assimiler : ce sera *Paris, Texas*. Près de la frontière mexicaine, Wenders campe son Monument Valley ; tel un cowboy, surgit Travis. Il a perdu son cheval, et ses oripeaux, modernes, sont passablement mal assortis : sa casquette rouge remplace le chapeau texan, et elle jure avec son costume sombre. Par la suite, malicieusement, Wenders va coiffer Walt (Dean Stockwell, le frère de Travis) d'une casquette comparable, portant la marque Stetson. À la fin du film, comme Ethan Edwards (John Wayne) dans *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956), Travis reprend la route, en justicier solitaire. Avec *Paris, Texas*, Wenders a réussi son film américain ; ce film, comme *Alice* dix ans plus tôt, lui a aussi fait entamer un nouveau cycle de création.

L'inversion des rôles

Wim Wenders décrit Travis surgissant du désert comme un être «*en état d'enfance*»⁵. De fait, comme un jeune enfant, il doit réapprendre les gestes les plus simples. Sa démarche est d'abord hésitante ; il est longtemps mutique, avant de prononcer son premier mot, «*Paris*». Walt est venu le chercher, à l'appel du médecin qui a recueilli Travis ; il fait preuve, avec son grand frère, d'une patience d'ange ; il se comporte en père avec lui, en l'habillant de neuf et en l'incitant à manger. Il supporte ses fugues et ses caprices, quand Travis refuse de prendre l'avion pour Los Angeles, ou tient à poursuivre le voyage dans

la *même* voiture de location que celle qu'ils ont conduite jusqu'à l'aéroport. Malgré le temps perdu, Walt cède : il est désarçonné devant ce grand enfant qui joue avec la fontaine de l'aéroport, ou croit naïvement que Walt, propriétaire d'une entreprise de panneaux publicitaires, a fabriqué tous les panneaux qui existent. Philip Winter peut aussi se montrer très enfantin. Par exemple, il conclut l'embarrassant entretien avec son agent new-yorkais – à qui il a dû avouer qu'il n'avait rien écrit du reportage commandé – d'une manière aussi insolite qu'insolente : en lui tirant le portrait, comme un gamin vengeur tirerait la langue. Il oublie à nouveau les bonnes manières à l'aéroport, quand il fouille sans façon dans le sac à main de Lisa (Lisa Kreuzer), la mère d'Alice. Au regard passablement interloqué qu'elle lui adresse, il répond par le sourire candide de l'enfant à qui il faut tout pardonner.

Pour des raisons très différentes, Philip et Travis sont confrontés à de véritables enfants : avec une légèreté surprenante, Lisa va confier sa fille de neuf ans à Philip, pour qu'il l'accompagne à Amsterdam, où elle doit les rejoindre (rendez-vous qu'elle n'honorera pas) ; Travis va retrouver Hunter, son fils de huit ans, dont il avait oublié jusqu'à l'existence, et qui a été élevé pendant quatre ans par Walt et son épouse, Anne (Aurore Clément). Ces deux mises en présence obligent nos grands enfants à ne plus se percevoir comme tels, et à se construire une identité d'adulte. Philip rechigne à le faire, et Alice s'en rend compte, qui lui reproche deux fois de n'aspirer qu'à se débarrasser d'elle. Une complicité s'établit pourtant entre eux : il aime jouer avec elle, en tentant de lui faire croire, à minuit, qu'il peut *éteindre* l'Empire State Building en le soufflant comme une bougie. Travis, à l'inverse, ressent l'urgente nécessité de restaurer le lien qui l'unit à son fils, et le jeu, entre eux, reconstruit progressivement l'identité du père. Rôle difficile à interpréter : Hunter considère avec circonspection ce quasi-inconnu, et Travis a peu de chance de trouver dans les magazines, où il cherche un modèle, quelle apparence peut avoir un père. Il reçoit les conseils avisés de la femme de ménage, qui, après l'avoir revêtu d'un costume de Walt, l'engage à lever la tête, pour retrouver sa dignité. Elle vise juste : depuis le début du film, on a surtout vu Travis préoccupé de ses pieds (quoi de plus normal, quand on a marché des mois, jusqu'à être chaussé de ces loques qui apitoient Walt ?), ou préoccupé des pieds des autres (quand il cherche à s'intégrer dans la famille de son frère, en cirant toutes les chaussures qu'il a pu trouver dans la maison). L'essai est concluant : digne et costumé, Travis est adopté comme père. Jouant de son embarras, il campe un personnage qu'Hunter se plaît à imiter, de son côté de la rue. *Si loin, si proches*, ils cheminent chacun sur son trottoir, jusqu'à ce que Travis ose traverser la rue et rejoindre Hunter. Les deux silhouettes qui se détachent alors à contrejour ne sont pas sans rappeler celles de Charlot et du *kid*.

La victoire est complète, alors ; mais elle n'allait pas de soi. Hunter, par exemple, a semblé prendre un malin plaisir à exprimer sa passion pour les avions, au moment où