

Entretien avec Wim Wenders

Bernard Perron

Volume 14, Number 3, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/890ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Perron, B. (1995). Entretien avec Wim Wenders. *Ciné-Bulles*, 14(3), 15–19.

«C'est cela la grande différence: la qualité du regard.»

Wim Wenders

par Bernard Perron

C'est bien par choix, et non parce qu'il a été exclu de la compétition, que Wim Wenders a voulu présenter son dernier opus dans la section tout aussi officielle «Un certain regard». Certes, **Lisbonne Story** ne saurait égaler les grands films du réalisateur, mais il parvient — presque — à faire oublier l'amère déception de **Jusqu'au bout du monde** (1991) et **Si loin, si proche!** (1993). Ce qui, au départ, devait être un documentaire sur la capitale du Portugal s'est transformé en un bel hommage au début du cinéma et à la beauté d'une ville. Rüdiger Volger, l'acteur fétiche de Wenders, incarne ici un ingénieur du son, Phillip Winter, qui se rend à Lisbonne afin de porter secours à Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), son ami réalisateur disparu en laissant un film inachevé fait d'images tournées avec une vieille caméra à manivelle.

Lisbonne Story emprunte le ton léger du burlesque de Buster Keaton et de Charlie Chaplin. Le réalisateur portugais Manoel de Oliveira imite d'ailleurs Charlot; il s'agit d'un des beaux moments du film. Micro à la main, les promenades de Volger dans Lisbonne nous renvoient à la douce errance propre à l'œuvre de Wenders. Certains traits d'esprit du cinéaste sont savoureux, notamment cette flèche lancée aux vidéo-touristes que Volger appelle «vididiots». Mais tout se gâte réellement à la fin lorsque Wenders poursuit une réflexion — quelque peu prétentieuse — sur la prolifération des images. C'est là que le film se perd et qu'une entrevue prend tout son sens.

Ciné-Bulles: Vos propos dans le dossier de presse de **Lisbonne Story** se réfèrent à l'innocence perdue du cinéma, à la tendresse ainsi qu'à la curiosité qu'il lui reste. Le ton léger de votre film réussit en grande partie à parler du cinéma sans trop de nostalgie.

Toutefois, le dernier échange entre Phillip, l'ingénieur de son, et Friedrich, le réalisateur, nous renvoie à une certaine amertume. Croyez-vous qu'il soit possible de célébrer 100 ans de cinéma sans nostalgie, sans un retour sur le passé et sur cette fameuse innocence perdue?

Wim Wenders: Je ne crois pas que le fait que le cinéma ait 100 ans change quoi que ce soit pour les dix ou les 100 prochaines années. Nous sommes dans une période de transition. Il y a des nouvelles images et des nouvelles technologies qui surviennent, mais cela n'a rien à voir avec les célébrations du centenaire. Pour la première fois, il nous est possible de réaliser des images qui proviennent d'on ne sait d'où. Pour cette raison, je crois que nous pouvons regarder ces 100 ans de cinéma non pas par nostalgie, mais plutôt pour voir qu'est-ce qui vaut le coup d'amener et de garder avec nous dans une petite valise. Nous ne pouvons pas plonger dans ce nouveau langage les mains vides. On veut certainement conserver et sauver des choses. C'est le bon sens qui veut qu'on ne jette pas tout à la poubelle avant de dire: «Allez, où est le prochain ordinateur!»

Ciné-Bulles: Vous avez été l'un de ceux qui s'est grandement intéressé à la confrontation des langages développés par le cinéma et la vidéo. Aujourd'hui, le premier pullule d'images provenant du second. L'union semble indubitable.

Wim Wenders: Le conflit dont nous avons été témoin dans les années 60 et 70 entre film et vidéo est un conflit désuet, qui n'existe même plus. Le cinéma n'aurait peut-être pas pu survivre sans l'aide de la télévision et de la vidéo. Nous utilisons maintenant continuellement et tout normalement les moyens vidéo en faisant des films. Le langage électronique a besoin du film, et vice versa. Ce sont des alliés. À présent, nous pouvons avancer. Le nouveau conflit qui s'annonce consistera maintenant à opposer l'image électronique et photographique à l'image virtuelle.

Ciné-Bulles: Il s'agira d'un conflit qui se jouera sur le champ du contenu. Car la majorité des films qui utilisent les nouvelles technologies sont concernés par l'image mais oublient souvent de raconter des histoires et de mettre en scène de véritables personnages.

Wim Wenders: C'est un peu vrai parce que tout ce nouveau langage est arrivé en forme d'effets spéciaux. Ce sont les gens de la publicité et de ces effets spéciaux

Filmographie de Wim Wenders:

- 1967: **Same Player Shoot Again** (c.m.)
- 1968: **Silver City** (c.m.)
- 1969: **Alabama: 2000 Light Years** (c.m.)
- 1969: **3 American LP's** (c.m.)
- 1970: **Polizeifilm** (c.m.)
- 1970: **L'Été dans la ville**
- 1971: **L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty**
- 1973: **la Lettre écarlate**
- 1973: **Alice dans les villes**
- 1974: **Aus Der Familie Der Panzerechsen / Die Insel** (t.v.)
- 1975: **Faux mouvement**
- 1976: **Au fil du temps**
- 1977: **L'Ami américain**
- 1980: **Nick's Movie** (coréalisé avec Nicholas Ray)
- 1982: **Hammett**
- 1982: **L'État des choses**
- 1982: **Reverse Angle - New York City, Marche 1982** (c.m.)
- 1982: **Chambre 666** (c.m.)
- 1984: **Paris Texas**
- 1985: **Tokyo-Ga** (doc.)
- 1987: **les Ailes du désir**
- 1990: **Carnet de notes sur vêtements et villes** (doc.)
- 1991: **Jusqu'au bout du monde**
- 1992: **Arisha, The Bear and the Stone Ring** (c.m.)
- 1993: **Si loin, si proche!**
- 1995: **Lisbonne Story**
- 1995: **Par delà les nuages** (coréalisé avec Michelangelo Antonioni)



Le regard de Wim Wenders (Photo: Véro Boncompagni)

qui ont d'abord utilisé les images virtuelles depuis quelques années. La technologie était trop chère pour faire autre chose. Aujourd'hui, nous sommes peu à peu en mesure d'en élargir les utilisations. Cependant, le tampon apposé par les effets spéciaux est tel qu'il sera difficile d'en effacer la marque. La plupart du temps, les images virtuelles sont encore utilisées pour dire «regardez ce que l'on sait faire.» Ça ne sert à rien, car personne ne veut regarder uniquement de la technologie. En ce sens, **la Cité des enfants perdus** de Jeunet et Caro, que j'ai bien aimé et que je vais défendre, est un film qui montre parfaitement que nous sommes dans une période de transition. La nouvelle technologie est parfois utilisée de façon poétique. Le film montre vraiment les deux facettes du phénomène. D'une part, on reconnaît les possibilités du médium. D'autre part, tous ces moyens peuvent être utilisés de manière simple et pour «raconter avec». Voilà ce qui sera le plus difficile durant la période de transition. La technologie est employée pour exciter, pour surprendre ou pour créer des événements spectaculaires. Ce qui ne veut pas dire que cela est mauvais. Il faut alors les assimiler et savoir leur donner une dimension de récit et d'émotion. Mais tout est tellement cher, qu'on n'a pas encore le luxe de simplement raconter une histoire.

Ciné-Bulles: Vous allez utiliser cette nouvelle technologie? Vous n'en avez pas peur?

Wim Wenders: Toute une séquence du film que je coréalise avec Michelangelo Antonioni est faite sur une base digitale. Je prépare aussi un film de science-fiction dont l'action se déroule en l'an 2050 et qui va utiliser tous ces moyens. On ne peut donc pas considérer ce film sans l'apport de l'image de synthèse. Je suis encore horrifié, oui, mais par les prix!

Ciné-Bulles: La technologie, ou plutôt la technique, mise au devant de la scène dans **Lisbonne Story** est celle du son. Le film est autant, sinon plus, sonore que parlant. Cette importance du son, de la musique du groupe portugais **Madredeus**, du bruitage de Phillip pour le film de Friedrich, n'est-ce pas un moyen de donner au cinéma une nouvelle vision? N'est-ce pas à cela que renvoie la citation de **Fernando Pessoa** que vous utilisez: «Au grand jour, même les sons brillent.»?

Wim Wenders: Ce qui a révolutionné le cinéma depuis son enfance, c'est bien le son: une première fois en 1920 avec son avènement et une seconde fois dans les années 80 avec le stéréo et le son digital.

Entretien avec Wim Wenders

Chaque fois, le royaume des images a été bouleversé. On prend pourtant toujours les sons comme une garantie bien que, dans la pratique, un metteur en scène consacre plus de temps au son qu'à l'image. Le découpage des images est effectué en quelques semaines et ensuite, durant des mois, on travaille sur le son. Quand je vais au cinéma, le son m'empêche à l'occasion de voir quelque chose. C'est très rarement l'inverse. C'est ce qui explique pourquoi j'ai voulu faire un film qui commençait d'abord par le son pour que celui-ci aide à voir.

Ciné-Bulles: *Cette quête de sons pour un film muet renvoie-t-elle au problème d'incommunicabilité des images, un thème qui vous est cher?*

Wim Wenders: Ce thème est chose du passé. Je suis tout de même devenu un amateur de *communicabilité* et de communication. Dans **Jusqu'au bout du monde**, l'idée centrale était qu'une femme aveugle devrait voir des images à la fin de sa vie. Finalement, on a compris qu'elle devrait mourir de ces images si elle devait les voir. Dans **Lisbonne Story**, en mettant d'abord l'importance sur les sons, on pourrait non pas mourir du son, mais mieux regarder.

Ciné-Bulles: *Dans cette perspective, parlez-nous de votre fascination pour la musique du groupe Madredeus. Vous avez présenté le film en disant que, pour la première fois, vous aviez une musique avant d'avoir une seule image et que vous en avez été grandement inspiré. Il y a d'ailleurs une longue scène où le groupe joue pour Phillip Winter.*

Wim Wenders: Comme cela m'est souvent arrivé, je n'avais pas de scénario pour **Lisbonne Story** mais seulement une forme, soit les neuf chansons de Madredeus. Eux vivent à Lisbonne, c'est leur ville. Ainsi, leurs chansons décrivent mieux que tout scénario l'émotion et l'esprit de cette ville, de certains quartiers et de la rivière. La musique était donc ma référence et mon guide. Cela ne m'était encore jamais arrivé. Je rêvais que peut-être un jour la musique serait déjà là avant mon film et qu'on pourrait faire des images après. C'est donc un hasard très heureux que le son et la musique soient en première place dans **Lisbonne Story**. Et lorsque j'ai vu le visage des musiciens, et surtout de la chanteuse Teresa Salgueiro, j'ai absolument voulu les avoir dans le film.

Ciné-Bulles: *Vous avez fait des études de philosophie. De la sorte, l'idée de Friedrich d'enregistrer*

des images en tournant le dos à ce qu'il veut filmer et celle voulant que les images soient pour montrer et non pour vendre tiennent-elles du positivisme, d'une certaine objectivité face à la subjectivité du regard?

Wim Wenders: Il ne faut pas confondre les idées dont parle Friedrich avec les idées d'un metteur en scène nommé Wim Wenders. Friedrich parle d'un point de vue assez extrême, celui de quelqu'un qui a perdu le chemin et qui se retrouve dans un trou noir. Quand il dit qu'aujourd'hui la plupart des images sont en train de vendre au lieu de montrer, je peux le souligner et le signer très facilement. Tout le monde sait cela. Mais que la solution soit de tourner des images que personne ne regarde, c'est autre chose. En 1982, j'ai fait un film avec le même sacré personnage de Friedrich Monroe, **l'État des choses**. Il m'énervait déjà à l'époque et j'ai dû le tuer. Cette fois-ci, j'ai eu plus de pitié et je l'ai laissé survivre mais on aurait dû le tuer aussi. C'est un grand romantique, mais il a des idées folles.

Ciné-Bulles: *À la fin de Lisbonne Story, Phillip dit à Friedrich de se retourner, de refaire confiance à son œil et de retrouver le plaisir de faire des images avec son cœur. Friedrich se décide enfin à terminer son film et il reprend la vieille caméra à manivelle du début du siècle. Cependant, il aurait bien pu terminer son film en changeant de médium et en utilisant le caméscope. Le discours de Lisbonne Story aurait alors été tout autre. Vous avez fait un choix en tant que scénariste.*

Lisbonne Story

35 mm / coul. / 100 min /
1995 / fict. / Allemagne

Réal. et scén.: Wim Wenders

Image: Lisa Rinzler

Son: Vasco Pimentel

Mus.: le groupe Madredeus

Mont.: Peter Przygodda et
Anne Schnee

Prod.: Road Movies

Filmproduktion, Lisboa 94
et WDR

Int.: Rüdiger Volger, Patrick
Bauchau, le groupe Madredeus
et la participation exceptionnelle
de Manoel de Oliveira



L'ingénieur du son, Phillip Winter (Rüdiger Volger)



(Photo: Véro Boncompagni)

Wim Wenders: Je crois que Phillip a raison de conseiller à son ami de continuer son film avec la vieille caméra. Nous avons, nous aussi, beaucoup tourné en vidéo. Ce matériel a finalement été peu utilisé alors qu'on s'est servi énormément du matériel filmé par la vieille caméra. Lorsqu'on tournait «à la Keaton», cela durait une éternité. C'était un peu chiant d'installer la caméra à manivelle, de mettre et remettre la pellicule afin de regarder ce que l'on tournait. Je ne savais pas que, lorsqu'on filmait, on ne voyait rien dans la caméra. Griffith n'a pas pu regarder à travers la caméra. Vaguement, on voit la direction dans laquelle elle pointe mais autrement, on ne voit rien. Alors qu'avec la caméra vidéo c'est l'inverse: on ne voit rien sauf quand on tourne. Avec la vieille caméra, chaque fois que nous tournions la manivelle, les 12 personnes sur le plateau étaient silencieuses et concentrées. Tout était important durant les 30 ou les 60 secondes de la prise, tout avait une signification. Alors qu'en tournant en vidéo et nous et les enfants le faisons continuellement, c'était sans aucune conséquence. C'était l'acte d'enregistrer qui était important, pas ce qui se passait devant. C'est cela la grande différence: la qualité du regard. Elle est tellement différente entre les deux médiums. Toute personne qui aurait fait l'expérience avec nous

ou qui l'a déjà fait aurait donné le même conseil, et pas seulement à Friedrich mais à tout metteur en scène.

Ciné-Bulles: *L'expérience de la vieille caméra est plus mémorable. Manoel de Oliveira dit dans le film que la seule vérité, c'est la mémoire et que le cinéma garde la trace du fantôme d'un moment déjà passé. Et Oliveira qui joue alors Charlot...*

Wim Wenders: C'est pour cette raison que nous étions tous tellement émus au moment où Oliveira a commencé à parler de la mémoire dans le contexte du cinéma. Je ne l'ai pas provoqué ou programmé, c'est lui qui a décidé d'en parler. Nous avons filmé Oliveira comme il est aujourd'hui en train de regarder et de marcher dans Lisbonne. Nous avions déjà terminé mais Manoel a dit qu'il voulait un plan pour lui. Il nous a demandé de tourner la tête sans que nous sachions pourquoi. Dix secondes plus tard, il est revenu avec sa petite moustache. Il a descendu la rue et n'est même pas revenu.

Ciné-Bulles: *Qu'est-ce qui vous a attiré à Lisbonne? L'explosion des nouvelles images dans la vie quotidienne n'est-elle pas en train de tuer l'imaginaire simple et sain des gens de cette ville?*

Wim Wenders: Elle ne sera pas détruite par les images mais par la spéculation des courtiers en immeubles. Quelques quartiers de la ville leur ont encore échappé.

Ciné-Bulles: *Dans ce cas, il serait peut-être bon que les villes qui perdent peu à peu leur cachet se mettent à se filmer pour ne pas perdre leurs images. La grande majorité des villes européennes n'ont gardé des traces de leur visage passé qu'à travers des documentaires.*

Wim Wenders: Cela m'est arrivé une fois de garder les traces d'une ville qui n'existe plus. Le Berlin de 1986 n'existe plus que dans **les Ailes du désir**.

Ciné-Bulles: *Tokyo-Ga (1985) s'intéresse également aux traces d'une ville, le Tokyo du réalisateur japonais Yasujiro Ozu. Quelle relation y a-t-il entre ce film et Lisbonne Story?*

Wim Wenders: Dans **Tokyo-Ga**, il n'y avait pas de fiction. C'était un journal. D'une drôle de manière, ce film est à la source de **Lisbonne Story**. Nous avons fait **Tokyo-Ga** à deux: le caméraman et moi qui étais l'ingénieur de son. J'ai passé tout le tournage

Entretien avec Wim Wenders

avec des écouteurs sur les oreilles à regarder mon instrument et à découvrir Tokyo à travers ses bruits. C'est cette expérience qui m'a donné l'idée d'offrir à Rüdiger Volger le rôle de bruiteur et d'ingénieur de son. Quand on a commencé à passer du temps à Lisbonne l'année dernière au mois de mai, je pensais faire de nouveau un film en solitaire sous forme de journal. Mais après quelques jours de flâneries dans Lisbonne, je me suis rendu compte que cela me manquait qu'il n'y ait pas d'histoire. Je me suis justement rappelé **les Ailes du désir**. Les villes se sentent beaucoup mieux préservées dans une histoire. Je me suis aussi souvenu que j'avais vu des centaines de documentaires sur la ville de San Francisco quand j'ai préparé **Hammett** (1982). Mais les seules images que je retiens aujourd'hui de cette ville sont celles de **Vertigo** d'Alfred Hitchcock. Chaque plan de **Vertigo** se sont inscrits dans ma mémoire. Il faut donc se méfier du documentaire pour conserver l'esprit d'une ville. Il vaut mieux avoir une histoire, d'où **Lisbonne Story**.

Ciné-Bulles: Vous parliez de flâneries. Il y a justement toujours un personnage un peu égaré qui marche, qui flâne dans vos films.

Wim Wenders: C'est agréable de pouvoir flâner un peu. Comme metteur en scène, on essaie de le faire de temps en temps. Qu'est-ce qu'on deviendrait si nous n'avions pas le droit de nous promener en ne pensant à rien?

Ciné-Bulles: En ce sens, vous aimez laisser la caméra tourner de longs moments dans vos premiers films, parfois sans qu'il ne soit possible de comprendre de façon précise pourquoi vous filmiez et de saisir ce que vous vouliez montrer.

Wim Wenders: À l'époque de mes courts métrages, j'avais un énorme problème qui me fait rigoler lorsque je les revois. Il me manquait un mot dans mon vocabulaire, et ce mot c'était «Coupez». Quand il y avait de la pellicule dans la caméra, je croyais qu'une fois qu'on déclenchait l'appareil, on n'avait pas le droit d'interrompre. En d'autres mots, la seule raison de finir un plan, c'était parce qu'il n'y avait plus de pellicule dans le magasin. Si on disait «coupez», quelque chose pouvait arriver au prochain moment. C'était tragique dire «coupez». Avec un peu de jugement, on aurait dit «voilà, ça suffit, on tourne un autre plan.» Mais je n'osais pas parce que je me suis toujours dit: «Ah! Si je dis "coupez" maintenant, tout de suite quelque chose de vraiment incroyable va se passer.» Désormais, j'ai appris le mot.

Ciné-Bulles: Au début du film, vous dites que l'Europe s'agrandit. S'il n'y a plus de frontières, il n'y aura plus d'identités cinématographiques nationales?

Wim Wenders: Justement, ces cinémas nationaux vont disparaître à l'intérieur d'un grand cinéma européen qui serait le seul possible, celui qui va venir de tous ces petits cinémas essayant de survivre. ■



Films de Wim Wenders disponibles sur vidéo:

- 1971: *l'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (s.-t.a.)
- 1972: *la Lettre écarlate* (s.-t.a.)
- 1973: *Alice dans les villes* (s.-t.a.)
- 1974: *Faux mouvements* (s.-t.a.)
- 1976: *Au fil du temps* (s.-t.a.)
- 1977: *l'Ami américain* (s.-t.a.)
- 1980: *Nick's Movie* (s.-t.a.)
- 1982: *Hammett* (v.a.)
- 1982: *l'État des choses* (v.a.)
- 1984: *Paris, Texas* (v.a.)
- 1985: *Tokyo-Ga* (s.-t.a.)
- 1988: *les Ailes du désir* (v.f. et v.a.)
- 1990: *Carnet de notes sur vêtements et villes* (s.-t.a.)
- 1991: *Jusqu'au bout du monde* (v.o. et v.f.)
- 1993: *Si loin! si proche!* (v.f. et s.-t.a.)

Phillip Winter (Rüdiger Volger) et Friedrich Monroe (Patrick Bauchau) terminent leur film...