

Entretien avec Wim Wenders

Claude Racine

Numéro 47, janvier–février 1990

Les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24708ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Racine, C. (1990). Entretien avec Wim Wenders. *24 images*, (47), 31–33.

ENTRETIEN AVEC *Wim Wenders*

PROPOS RECUEILLIS PAR CLAUDE RACINE



PHOTO: JACQUES DUFRESNE

WIM WENDERS A LARGEMENT CONTRIBUÉ, CES DIX DERNIÈRES ANNÉES, À ALIMENTER LA RÉFLEXION SUR LES RAPPORTS ENTRE CRÉATEURS ET PRODUCTEURS. EN PLUS D'AVOIR FAIT DE CE SUJET LE THÈME CENTRAL DE *L'ÉTAT DES CHOSES* (1982), LE CINÉASTE A CONSTAMMENT NAVIGUÉ DE LA GROSSE PRODUCTION AU FILM À PETIT BUDGET. NOUS AVONS RENCONTRÉ CETTE FIGURE EMBLÉMATIQUE DU CINÉMA DES ANNÉES 80, ALORS QU'IL S'ENVOLAIT LA JOURNÉE MÊME VERS L'AUSTRALIE, EN REPÉRAGES POUR SON PROCHAIN FILM.

- 24 images: *Que retenir-vous de la décennie 80 ?*

- Wim Wenders: C'est très large les années 80 et cela me semble si lointain déjà. En 1980, je terminais *Nick's Movie* alors que nous n'en finissions plus avec *Hammett*. Puis, il y eut ce tournage à l'improviste au Portugal de *L'état des choses* en 1981. C'est si loin tout ça ! Les années 80 ont apporté au cinéma un énorme renouvellement. On a vu apparaître un jeune cinéma américain très vivant: Jim Jarmusch, Spike Lee, Steven Soderbergh et Atom Egoyan ici. À la fin des années 70 on était loin de tout ça, le cinéma était fatigué.

- 24 images: *Vous entretenez un certain rapport de familiarité avec la caméra vidéo depuis le tournage de Hammett à la fin des années 70. De Nick's Movie (1980) à Carnet de notes pour vêtements et villes (1989) comment jugez-vous de son évolution ?*

- W. Wenders: Je tiens d'abord à préciser qu'on a tourné *Hammett* avec «video assist» et que j'étais le «guinea-pig» de Coppola sur ce tournage. À cette époque, travailler avec la vidéo était encore plus ou moins marginal pour un cinéaste, aujourd'hui cela fait partie du quotidien.

La petite caméra vidéo 8 d'aujourd'hui, les moniteurs miniatur-



Marilu Henner et Frederick Forrest, *Hammett*

res qu'on peut tenir dans une main, les «walkmans», la petite enregistreuse que vous avez en main à l'instant étaient tous des appareils encore inimaginables en 1980. L'évolution s'est passée très vite. Par exemple, *Nick's Movie* a été tourné avec une Betamax qui était une grosse caméra très lourde que l'on devait porter à l'épaule, alors qu'on obtient une qualité mille fois supérieure aujourd'hui avec une petite caméra ultralégère.

- 24 images: *Qu'en est-il pour les tournages de fiction réguliers ?*

- W. Wenders: Pour les tournages réguliers cela n'a pas tellement changé, au contraire c'est même devenu plus lourd. Tourner en 35 mm comporte toutefois d'énormes avantages. La caméra 35 mm crée elle-même le climat sur un tournage, cette vieille machine de l'âge mécanique a une aura que n'a pas la caméra vidéo. Ceux qui apparaissent devant la caméra 35 mm sont subitement transformés par sa présence, la vidéo n'a pas cet impact, elle n'impressionne pas les gens. Chaque fois qu'on allume les lumières et qu'on met la caméra 35 mm en marche, on trompe la réalité qui est alors profondément transformée par cette présence. C'est quand même cela qui fait la magie du cinéma! Lorsque la 35mm tourne, on sent que ce moment est privilégié, alors qu'on ne distingue aucune différence entre le moment où la caméra vidéo se met en marche, et lorsqu'elle arrête de tourner, rien ne se passe.

- 24 images: *Quel avantage voyez-vous à utiliser la caméra vidéo ?*

- W. Wenders: J'étais fasciné à l'idée d'intégrer dans un même film ces deux différentes formes d'expression que sont vidéo et cinéma. Cela m'a permis d'expérimenter et de mieux comprendre les différences entre cinéma et vidéo. C'est ce que m'a apporté ce petit travail de *Carnet de notes pour vêtements et villes*—je ne peux l'appeler autrement—c'est en quelque sorte un exercice. C'est aussi un privilège de pouvoir tourner avec caméra vidéo et film en même temps, alors qu'il n'y a pas ce gros budget et toute une équipe qui remettent ton travail en question à chaque seconde. La petite caméra «Elmo» avec laquelle j'ai tourné, je l'ai achetée pour mille dollars. Elle



Hunter Carson et Nastassja Kinski dans *Paris, Texas*. Palme d'or à Cannes en 1984

fonctionne avec une petite bobine qui dure 60 secondes et coûte le prix d'un disque. Ce n'est pas cette catégorie insensée du cinéma où la machinerie coûte cinquante mille dollars par jour.

- 24 images: *Carnet de notes pour vêtements et villes, comme certains autres de vos films, s'apparente à la forme documentaire.*

- W. Wenders: Je dois refuser cet énoncé, j'ai trop de respect pour les cinéastes qui sont documentaristes. Moi, je ne fais pas de documentaires et j'insiste là-dessus. Le documentaire exige au départ d'autres données, une autre concentration. Ce petit film qu'est *Carnet de notes*... est une forme de journal comme certains autres travaux que j'ai faits dans le passé. Ces films ont un côté documentaire mais on ne peut leur accoler cette identification, les documentaristes ont une autre morale, une autre éthique. Dans un documentaire le langage du film est au service de son objet, au service de l'univers qui se trouve devant la caméra. Un documentariste essaie d'être objectif, je dis bien il essaie. Ce que je fais est tellement subjectif, j'insiste pour qu'on l'appelle journal.

- 24 images: *En 1982 dans L'état des choses, vous dressiez un portrait assez sombre des relations entre Hollywood et les créateurs qui font le cinéma ; la coexistence y apparaissait même impossible. Comment voyez-vous aujourd'hui l'évolution de la situation du cinéma d'auteur au cours des années 80 ?*

- W. Wenders: Dans les années 80, le cinéma d'auteur a connu d'énormes difficultés. Que ce soit au niveau de la production, de la distribution que de la situation des salles «art et essai». Tout le marché—si on peut utiliser ce mot absurde—du cinéma d'auteur a énormément rétréci. Il n'y a jamais eu autant de premiers films et en même temps le cinéma d'auteur n'a jamais connu autant de problèmes de diffusion. Il y a énormément de bons films qui n'ont pas trouvé de sorties normales. Il y eut aussi énormément d'inflation au niveau des coûts de production, ce qui explique peut-être en partie pourquoi il se tourne moins de films.

D'un autre côté, la grande industrie n'a jamais autant

Solveig Dommartin et Bruno Ganz dans *Les ailes du désir*

essayé de trouver de nouveaux auteurs, il ne s'est jamais autant tourné de premiers films. Ils investissent pour chercher leur nouveau Spielberg mais laissent très rapidement tomber ces jeunes cinéastes après un essai. Dans les années 70, il y eut pas mal de jeunes réalisateurs qui ont pu travailler dans une vraie continuité, celle-ci est devenue un privilège dans les années 80. Plusieurs cinéastes doivent lutter pendant cinq à six ans avant de pouvoir tourner à nouveau et on sait bien que de ne pouvoir travailler en continuité signifie presque devoir recommencer à zéro. C'est la grande différence avec les années 70: on donne une chance aux jeunes pour ensuite les laisser tomber comme des pommes de terre chaudes.

- **24 images:** Vous êtes un des cinéastes qui a exercé le plus d'influence sur la jeune génération de réalisateurs des années 80. Comment réagissez-vous lorsqu'on parle de l'effet Wenders sur certains jeunes cinéastes?

- **W. Wenders:** Je suis la dernière personne à pouvoir commenter cela car je n'ai rien fait pour exercer une telle influence, si ce n'est aider quelques jeunes metteurs en scènes avec leurs premiers longs métrages. Et si ça existe, c'est à eux de réagir. Moi, j'ai été influencé par une foule de gens, par le cinéma américain, par Godard, par Truffaut, on est toujours influencé par quelqu'un. Mais peut-être ont-ils été influencés par les mêmes choses que moi tout simplement. Il y avait le même discours sur l'influence de Godard dans les années 60-70. Personnellement en cette fin de décennie, je crois qu'il faudrait plutôt parler maintenant de l'influence de Jim Jarmusch et d'Atom Egoyan.

- **24 images:** Après les succès qu'ont connus coup sur coup *Paris, Texas* et *Les ailes du désir*, comment expliquez-vous les difficultés de production que vous avez rencontrées pour monter votre prochain film *Jusqu'au bout du monde*?

- **W. Wenders:** Pour les financiers du cinéma, les films d'auteur ne se différencient pas des films commerciaux que par la forme et le style, mais aussi par leurs budgets respectifs qui peuvent

Le couturier Yamamoto apparaît sur le petit moniteur portable dans *Carnet de notes pour vêtements et villes*

être beaucoup plus importants dans le cas du cinéma commercial. Le plafond des budgets du cinéma d'auteur n'est jamais bien élevé, on considère qu'à partir de tant de millions de dollars nous n'avons plus le droit de faire des films d'auteur. *Jusqu'au bout du monde* a un budget de 18 millions de dollars et ils considèrent que j'ai débordé les cadres du cinéma d'auteur. J'insiste pour travailler comme avant, sans perdre mes privilèges et responsabilités de cinéaste. Ce budget de 18 millions a représenté tellement de problèmes, que ça fait six ans que j'essaie de monter ce film. Pourquoi un film d'auteur ne pourrait-il pas bénéficier des mêmes possibilités pour faire les effets spéciaux, qu'un film de science-fiction commercial? Pour pouvoir représenter l'avenir, pourquoi devrait-on toujours se contenter de petits moyens comme a eu Godard pour tourner *Alphaville*, lorsqu'on veut dire des choses sur les années 2000? Pourquoi nous refuse-t-on les moyens de Spielberg si nous voulons réfléchir sur l'avenir de façon sérieuse?...

- **24 images:** Les problèmes de production qu'ont eus des cinéastes comme Antonioni et Bresson au cours des années 80 alors qu'ils n'arrivent plus à tourner, sont-ils du même ordre?

- **W. Wenders:** Absolument, on leur refuse les budgets nécessaires à la production de leurs films, on veut emprisonner le cinéma d'auteur dans le ghetto du petit film à petit budget. ■

FILMOGRAPHIE DES ANNÉES 80

- 1980 *Lightning Over Water/Nick's Movie* (coréalisation: Nicholas Ray) 91 minutes
- 1982 *Hammett*, 94 minutes
L'état des choses, 127 minutes, N. & B.
Quand je m'éveille, 17 minutes
Chambre 666, 21 minutes
- 1984 *Paris, Texas*, 150 minutes
- 1985 *Tôkyo-ga*, 80 minutes
- 1987 *Les ailes du désir*, 130 minutes, couleur et N. & B.
- 1989 *Carnet de notes sur vêtements et villes*, 80 minutes