



Paris, Texas

de Wim Wenders

Fiche technique

R.F.A - 1984 - 2h25

Réalisateur :
Wim Wenders

Scénario :
Sam Shepard

Musique :
Ry Cooder

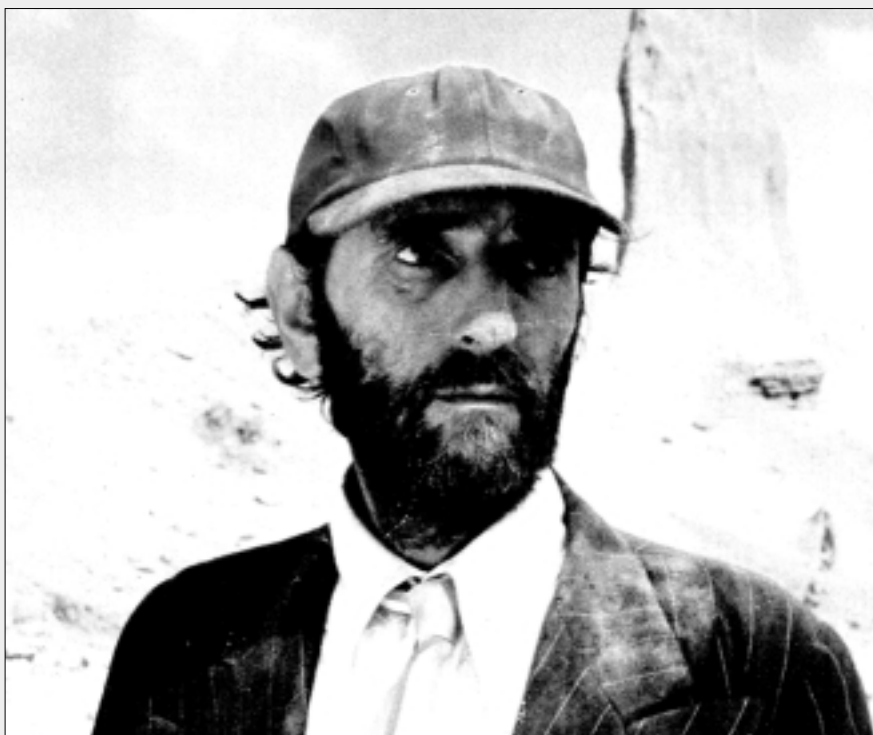
Interprètes :
Harry Dean Stanton
(Travis)

Nastassia Kinski
(Jane)

Dean Stockwell
(Walt)

Aurore Clément
(Anne)

Hunter Carson
(Hunter)



Harry Dean Stanton dans *Paris, Texas*

Résumé

Paris est une localité qui se trouve dans le Texas, tout près de la frontière mexicaine. Un homme arrive là après avoir marché pendant longtemps : il s'écroule vaincu par la fatigue. On le transporte à l'hôpital mais il n'a aucun papier d'identité et refuse de parler. Grâce à une carte de visite, on retrouve son frère, Walt, qui vient le chercher et le ramène chez lui. L'homme nommé Travis retrouve son fils Hunter, âgé de huit ans, élevé par son oncle et son épouse car la mère de l'enfant, Jane, l'a abandonné. Travis part à la recherche de Jane qui travaille dans un peep-show de Houston. Il lui confie l'enfant et repart pour une destination inconnue.

Critique

Paris, Texas vient mettre un terme à la période américaine de Wim Wenders (la version originale du film est en anglais). Avec cette dernière production se termine la fascination de Wenders, l'Européen en mal de patrie, pour les États-Unis. Toutefois le sujet n'est pas sans rappeler celui d'**Alice dans les villes** où un homme partait à la recherche d'une épouse qui avait abandonné son enfant. Le dénouement d'**Alice dans les villes**, tout en laissant le spectateur dans le vague, était moins déconcertant que celui de **Paris, Texas**. Pourtant ce dernier film réalisé onze ans après **Alice dans les villes** l'emporte nettement par la perfection de la mise en scène, la qualité de la photo, de la musique et de l'interprétation. Une certaine tendresse absente dans les films précédents est un atout supplémentaire pour

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

nous faire apprécier ce **Paris, Texas** qui, considéré comme le chef-d'œuvre de Wim Wenders en dépit de quelques longueurs, obtint la palme d'or au festival de Cannes en 1984.

Michel Azzopardi
Guide des films

Comme souvent chez Wenders, **Paris, Texas** est d'abord un itinéraire, recherche de la communication autant que de soi, avec le regard d'un enfant comme miroir et comme guide. Chose plus rare, une place importante est accordée à la femme et à l'amour.

Si les rapports du père et de l'enfant sont autant de moments privilégiés, on ne peut, en effet, négliger la présence de Jane, d'abord implicite, puis éclatante dans la séquence de la rencontre, remarquablement maîtrisée par Wenders, malgré sa longueur. Il est vrai que la durée est une des composantes essentielles de ce film, qui prend le temps de s'exprimer par des moyens purement cinématographiques et où l'émotion naît d'un cadrage, de la perfection des images, d'un regard, d'un geste avorté, de la brillance d'une couleur ou de la subtile alliance de la musique de Ry Cooder. A quoi il faut encore ajouter la qualité de l'interprétation, dont se détache la performance étonnante de Harry Dean Stanton.

Voilà comment, avec tendresse et pudeur, on échappe à ce qui aurait pu n'être qu'un mélodrame banal sans le talent singulier de Wim Wenders.

Paris, Texas a obtenu la Palme d'or à Cannes sans que personne ne discute cette décision. Fait rarissime qui souligne bien l'exceptionnelle qualité de ce chef d'œuvre de Wim Wenders et que devait confirmer le succès public du film en France.

François Chevassu
La saison cinématographique 1985

Entretien avec le réalisateur

Dans ce film, les sentiments, l'émotion, arrivent jusque sur l'écran, ils viennent beaucoup plus à la surface que dans vos autres films. Est-ce que c'est lié au fait que vous étiez deux pour écrire, que vous étiez obligés de parler davantage que quand on est seul, ou est-ce que ça correspond pour vous à un moment où c'est important que les choses arrivent plus à la surface de l'écran ?

Ça a beaucoup à voir avec Sam, je crois. Si on lit ses écrits, ils sont comme ça. A la fin, il y a toujours un éclat énorme, et c'est là, vraiment, pas caché. Une autre raison tient certainement aux acteurs américains, Harry Dean surtout, qui travaillent comme ça. Tous les deux, Harry Dean (Stanton) et Dean (Stockwell), travaillent avec cette volonté de mettre tout devant soi, de ne rien retenir en eux. Il y a aussi, évidemment, que je n'ai jamais raconté d'histoire d'amour, et pour moi, il y avait quelque chose que je voulais sortir de la tête de mes protagonistes, quelque chose qui, avant, était toujours dedans. Même dans **Au fil du temps**, où il y avait un grand désir chez les deux hommes, ils gardaient ce désir dans leur corps et dans leur tête.

C'est la première fois que vous inventez un lieu, un décor qui n'existe pas dans la réalité.

C'est simplement la nécessité de ce lieu-là qui l'a "inventé". Parce qu'il fallait un lieu comme ça pour finir notre histoire, pour arriver à la possibilité pour Travis de tout raconter, où lui qui ne parlait pas du tout au début du film puisse parler de façon tout à fait dessinée.

On a essayé, avant l'idée du peep-show, de faire s'affronter les deux personnages de façon cinématographique, avec champ-contre-champ, dans une vraie situation face à face, ça n'a pas

marché. Avant l'idée du peep-show, Sam avait écrit quelques scènes où Travis, Jane et Hunter parlaient ensemble en voiture de Houston, et toute la fin se déroulait dans un motel, sur la plage, en Louisiane. On avait trouvé un endroit qui s'appelait Holly Beach que j'ai énormément aimé, où pendant longtemps j'ai voulu tourner la fin du film. Sam avait commencé à écrire cette confrontation finale, mais ça ne menait jamais à une vision complète de la fin du film, ça menait toujours à des scènes qui devaient en amener d'autres qu'on n'avait pas, ça ne menait à rien. Alors il fallait inventer quelque chose et ce peep-show s'est inventé lui-même pour ainsi dire.

Dans ce film, au fur et à mesure que les plans arrivent, j'ai eu un sentiment très présent du découpage et du cadre, plus que dans vos films antérieurs qui traitent de sujets assez proches. Et ce sentiment devient encore plus présent dans la scène longue du peep-show, où l'on voit littéralement les plans tomber les uns après les autres.

Moi, je ne me suis rendu compte de ça qu'au montage. C'est mon monteur, Peter Przygodda, qui me l'a dit. Il avait déjà commencé à monter à Berlin, au mois de décembre, pendant qu'on tournait encore. Je n'avais rien vu et il m'a montré vingt minutes du film. Au tournage, dans ce que j'avais envisagé comme découpage, je ne croyais pas qu'il y avait quelque chose de nouveau ou de différent, sauf à la fin dans le peep-show, où le découpage se présentait de façon différente du début du film, mais Robbie et moi, on avait pu suivre ce changement pendant le tournage. C'était la première fois que Peter travaillait seul au montage, mais il a fallu le faire, parce que j'avais promis à Anatole Dauman et à Chris, bien que ça ait paru peu vraisemblable, de finir le film pour Cannes. C'était très important pour Anatole, en tant que producteur

français. Avant de me montrer ces vingt minutes, Peter m'a dit : "Tu vas voir, c'est différent, j'ai découpé beaucoup plus que jamais, je l'ai fait comme ça parce que c'est venu en voyant le matériel filmé. Je ne sais pas ce que tu as fait mais j'ai découpé beaucoup plus ". Et il m'a fait un long discours pour me dire qu'il n'avait pas encore trouvé la méthode, qu'il fallait monter ce film d'une autre façon et que j'allais détester ce qu'il avait fait, que pour chaque dialogue, il n'avait gardé que celui qui parle, jamais celui qui entend mais qu'il avait eu raison de monter de cette façon, tout "in". Ce qui était étrange, surtout dans les premières scènes avec le docteur, puis dans les premiers dialogues entre Walt et Travis dans le restaurant, c'est que c'était presque comme à la télévision américaine. Il y avait quelqu'un qui parlait et on le voyait, puis on passait à l'autre quand il disait quelque chose. Peter insistait sur l'idée que c'était important de faire ce montage-là, avant d'essayer autre chose, il me disait : "Tu as tourné de façon différente, moi je dois trouver la méthode pour monter ce film, et ne me dis pas que c'est comme d'habitude, parce que ce n'est pas comme d'habitude". Il était même furieux. Et on a monté le premier bout à bout du film entier comme ça. Puis peu à peu ça s'est modifié, ça s'est simplifié, mais il y a des coupes qui sont restées dans le film qui étaient là dès le début qui sont plus visibles que jamais ; votre impression est juste, elles sont restées visibles. Ce film ne flotte pas comme d'autres films où il y avait quelque chose qui traversait chaque coupe, qui continuait d'un plan sur l'autre, là c'est toujours une césure. Mais ce n'est toujours pas expliqué. Peter m'a expliqué, mais je n'ai pas compris.

*Vous avez travaillé sur la question des origines dans **Au fil du temps** avec le passage par la maison de l'enfance et la visite au père. Là, j'ai l'impression que*

vous le faites d'une façon aiguë, et pendant que je voyais le film, il y a cette formule de Freud qui m'est revenue à l'esprit : « Wo es war, soll ich werden ». Et j'ai eu l'impression que pour Travis, avec ce lieu d'origine, c'était une peu de ça qu'il sagissait.

Oui, c'est vrai. Sa référence au début à ce lieu et son désir de retrouver ce lieu, c'est tout à fait relié à ça, il me semble. Et même avant que le lieu s'appelle Paris, Texas, il y avait l'idée de retrouver le lieu où il a été conçu. Et puis c'est vraiment étrange la façon dont ça a évolué. Il y avait d'abord l'idée de Travis qui arrive et veut retrouver cette femme, mais le premier endroit où il va, il ne sait pas où il se trouve, mais il se dirige vers un village dont tout ce dont il se rappelle c'est que son père ou sa mère lui avait dit une fois que c'était là qu'ils s'étaient rencontrés. Cet endroit ne s'appelait pas du tout Paris Texas, on ne savait pas où c'était. Quand Sam a commencé à écrire, il m'a dit un jour : "Il faut donner un nom à cet endroit". Moi, j'ai proposé la ville de Corpus Christi, mais on a laissé tomber tout de suite, après quelques minutes, parce que c'était quand même un peu pénible. Puis j'ai proposé Paris, Texas parce que la nuit d'avant pour m'endormir, je n'avais rien à lire, je n'avais que le Road Atlas des Etats-Unis, et j'ai fait une liste de tous les Berlin, de tous les Paris, de tous les Varsovie et Paris avait gagné. Ensuite j'ai comparé le nombre d'habitants de tous les Paris et Paris, Texas était le plus grand. J'ai proposé Paris, Texas ; mais ce n'était pas du tout le titre du film, à ce moment-là il n'y avait pas encore l'histoire du père et de la plaisanterie, il y avait seulement l'idée : il veut retourner à l'endroit où il a été conçu. J'aimais bien le son : Paris, Texas. Peu à peu l'endroit même a introduit l'idée de ce décalage entre le père et la mère et a amené l'idée que Walt serait marié à une française et que d'une façon tout à fait inconsciente, ils

répèteraient l'histoire de leurs parents sans même s'en rendre compte. Et tout d'un coup cet endroit s'est imposé comme le titre du film parce que toute l'histoire était dans le nom, on pouvait vraiment dire que Travis, sa maladie, son désir, le film entier était dans ces deux mots : Paris, Texas.

C'était magique, on avait besoin d'un endroit et cet endroit nous donne toute une justification pour notre histoire et même le titre. Puis, je suis allé passer quelques jours là, pour voir, j'avais parié avec Sam qu'il y avait une petite Tour Eiffel ou un Moulin Rouge, j'ai perdu mon pari, il n'y avait ni l'un ni l'autre, mais il y a les Campbell Soups qui se font là et une grande usine d'ordinateurs.

Alain Bergala, Alain Philippon et Serge Toubiana.
Les cahiers du cinéma N° 360/61 1984

Le réalisateur

Il a fait des études de médecine et de philosophie puis a échoué à l'IDHEC. Sa formation, il l'a surtout acquise à la cinémathèque de Paris. Sa première œuvre (l'expulsion du terrain par l'arbitre d'un gardien de but conduit ce dernier à étrangler sans explication une jeune femme) est particulièrement déroutante : dialogues non en situation, syncopes et ellipses brisant la narration, absence d'explications. Ces ruptures, ce refus du principe narratif se retrouvent dans **Alice, Faux mouvement** (d'après Goethe) ou **Au fil du temps**. Film policier curieux puisque toutes les ombres subsistent à la fin du film, **L'ami américain** vaguement inspiré de Patricia Highsmith, vaut surtout pour une fort belle photo et une pléiade d'acteurs metteurs en scène (Dems Hopper, Blain, Eustache, Ray, Fuller) qui finissaient par créer une atmosphère envoûtante. Nouvel et ultime hommage à Nicholas Ray: **Nick's Movie**, qui filme la mort

du grand metteur en scène rongé par un cancer. Une œuvre qui laisse, à dire vrai, un sentiment de malaise. Autre hommage : **Hammett**, épisode imaginaire de la vie de l'auteur du **Faucon maltais**. On découvre ainsi un Wenders curieusement américanisé. Point culminant de cette américanisation **Paris Texas**, couronné au festival de Cannes. Sur fond de paysages américains (déserts ou décors urbains) Wenders reprend le problème de la communication entre les êtres. Une version verticale de Berlin à travers le regard des anges, c'est ce que nous offrent **Les ailes du désir**, le film qui a fait connaître Wenders au grand public.

J.-P. Devillers
"Win Wenders"

Filmographie

Summer in the City L'été dans la ville	1971
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter L'angoisse du gardien de but au moment du penalty	1971
Der Scharlachrote Buchstabe La lettre écarlate	1972
Alice in den Stadten Alice dans les villes	1973
Falsche Bewegung Faux mouvement	1974
Im Lauf der Zeit Au fil du temps	1975
Der amerikanische Freund L'ami américain	1977
Lightening over Water Nick's Movie	1980
Hammett Hammett	1982
Der Stand der Dinge L'état des choses	1982
Paris, Texas Paris, Texas	1984
Tokyo-Ga	1985
Der Himmel über Berlin Les ailes du désir	1987
Bis aus Ende der Welt Jusqu'au bout du monde	1991
Faraway, so close! Si loin, si proche	1993