



Université de Toulouse II - Jean Jaurès, France
Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Nathalie Vernerey

Wenders sur les traces d'Ozu

A la recherche de nouvelles images

Sous la direction de Philippe Ragel



Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Esthétique du cinéma
Mémoire de Master 2
Session de Septembre 2018

Université de Toulouse II – Jean Jaurès, France

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Mémoire de Master 2

Session de Septembre 2018

Wenders sur les traces d'Ozu

A la recherche de nouvelles images

Nathalie Vernerey

Sous la direction de Philippe Ragel

A Noé

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux enfants, Gaspard et Noé, obligés de se nourrir de pizzas le mercredi et de gagner en autonomie au cours de cette année pleine de travaux, déménagement, bac de français, brevet, leçons de conduite... Merci de votre soutien.

Je remercie mes lecteurs avisés : Julien Arzi, Maurice Baux, Serge Rived et mon père Michel Vernerey.

Je remercie particulièrement Philippe Ragel pour le suivi de mon travail, ses nombreuses lectures et ses réponses à mes questions de plus en plus fréquentes en fin d'été.

Je remercie également Pierre Arbus et Zachary Baqué d'avoir accepté de participer au jury de soutenance.

Je remercie enfin Adèle Cassigneul pour m'avoir “remise sur les rails”.

Sommaire

Introduction	5
1. <i>Tokyo-Ga</i> : Wenders sur les traces d'un père et de ses pairs	11
1.1. Yasujiro Ozu vu par Chishu Ryu.....	13
1.2. Yasujiro Ozu vu par Yuharu Atsuta.....	19
1.3. Rencontre avec Werner Herzog.....	29
1.4. Rencontre avec Chris Marker.....	34
1.5. Yasujiro Ozu vu par Wim Wenders.....	41
2. Transports dans le paysage	
A la recherche des paysages dans <i>Tokyo-Ga</i> ou le train comme signe de la vérité des images cinématographiques.....	53
2.1. Imageries de Tokyo et images du Japon d'Ozu.....	54
2.2. Lieux de mémoire d'Ozu.....	60
2.3. Le paysage vu depuis un moyen de transport (avion, train et voiture).....	64
2.4. Le train comme extension du paysage et comme métaphore du cinéma.....	74
3. De nouvelles images	
Comment et pourquoi ? En quoi la technique peut-elle influencer le regard du cinéaste ?.....	79
3.1. S'auto-produire, être indépendant.....	79
3.2. Comment filmer ? L'importance du son et du rock.....	83
3.3. Filmer en argentique, de la photographie au cinéma.....	87
3.4. Sur la vidéo, la télévision et les images numériques.....	92
Conclusion	105

*Le coup de pistolet de l'oeil du peintre disloque le réel.
Ensuite le peintre le remonte et l'organise dans ce même
œil, selon son goût, ses méthodes, son Beau-idéal.¹*

Robert Bresson

Introduction

Ecrire comme l'on pense.

Filmer comme l'on regarde.

Cela serait si simple.

Je découvris Wenders avec *les Ailes du Désir (Der Himmel über Berlin)*, à sa sortie, en 1987. J'avais quatorze ans. Ce fut une révélation, qui perdura à travers les années sans jamais perdre de son intensité.

Une évidence.

Ce film marqua certainement mon éveil au cinéma, la découverte de Wim Wenders, de Berlin, de Nick Cave, de Peter Handke, de Bruno Ganz, de Solveig Dommartin et de Peter Falk autrement qu'en *Inspecteur Colombo* et que je redécouvris à nouveau dans *Husbands* (John Cassavetes, 1970).

Je regrettai juste de ne pas avoir choisi allemand au collège.

Et pourtant un autre film le surpassa : *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985). Un journal filmé.

Un film à la fois tout aussi évident et qui, pourtant m'incitait à chercher, à me questionner, à le comprendre.

1 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Folio Gallimard, 1988, p.130.

De ma formation en photographie, j'ai retenu très tôt une citation d'Hervé Guibert : « Rüdiger Vogler, le héros des films de Wim Wenders, fait souvent des Polaroid (ou des Photomaton) dans le cours de ses désœuvirements et de ses errances, comme pour doubler sa solitude d'une trace, pour s'en détacher, et aussi pour accroître la distance qui le sépare du monde [...] »². Guibert fait bien entendu référence à l'acteur qui incarne le personnage de Philip Winter dans *Alice dans les Villes* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974), et que nous retrouvons dans *Lisbonne Story* (*Lisbon Story*, Wim Wenders, 1994), dans une relation au monde non plus visuelle mais sonore... Il part au secours de son ami cinéaste Friedrich Monroe qui ne parvient pas à terminer son film et s'interroge sur la pureté des images, à l'instar de Werner Herzog que croise Wenders à Tokyo.

Winter ne cesse de photographier les paysages urbains américains en même temps qu'il se lamente : « On ne retrouve jamais ce qu'on a vu »³. Les formes photographiées et filmées appartiennent à un monde qui s'éloigne déjà si rapidement de nous, elles prennent un caractère d'étrangeté remarquable et accroissent la distance qui nous sépare du monde. « La réalité ne cesse d'échapper à l'image qui est restée sur place. »⁴

C'est cette réalité que Wenders manque à Tokyo : le Tokyo de Yasujiro Ozu n'existe plus à part dans ses films. Il ne peut que constater le changement qui s'est opéré. Tokyo est devenue une ville grouillante de sons et d'images.

La fascination chez Wenders pour la modernité peut sembler paradoxale, dans la mesure où les moyens techniques de reproduction qui l'attirent se révèlent être des forces qui détruisent en fin de compte la subjectivité, les images intérieures et la pureté qu'il recherche à travers le cinéma d'Ozu : la vérité qui vient des images du maître japonais, la transparence de son regard capable de donner une cohérence au monde.

« Plus la réalité de Tokyo renvoyait une profusion d'images menaçantes, sinon inhumaines, plus grande et plus majestueuse encore me revenait en mémoire l'image tendre et bien ordonnée du Tokyo mythique des films de Yasujiro Ozu. Voilà ce qui peut-être n'existait plus, le regard encore capable de

2 GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, p. 119.

3 Les citations qui proviennent des dialogues et commentaires des films ne seront pas référencées par la suite (la langue dépendra de la version visionnée).

4 FAVROD Charles-Henri, « Jusqu'au bout du monde », in WENDERS Wim, *Photos*, Heidelberg, Goethe-Institut, Edition Braus, 1995, non paginé.

créer un ordre dans un monde de plus en plus confus. Un regard qui parviendrait encore à rendre ce monde transparent. Peut-être un tel regard était-il devenu aujourd'hui impossible. Même pour quelqu'un comme Ozu. L'inflation galopante des images avait peut-être déjà trop détruit... »

Les films de Wenders nous interrogent dans ce qui constitue notre relation au cinéma et au monde, et nous construit par la même occasion. Quels modèles, quels pères nous choisissons-nous — que ce soit en référence ou en opposition ? Wenders questionne la création cinématographique à travers l'évocation de figures paternelles et la convocation de pairs.

La première question que je me pose est celle-ci : comment parvenir à créer ses propres images tout en restaurant celles du passé ? Comment construire sa propre identité, et créer ses propres images, quand une autre culture nous a été imposée ? Et comment des images plus lointaines et plus anciennes peuvent paradoxalement résonner en nous et nous aider à trouver du sens ?

Comment également rendre sensible (et visible) une réflexion sur l'image et sur notre relation au monde ? Comment créer une image qui tout en étant un “simple” regard sur le paysage, puisse éveiller chez le spectateur un questionnement sur la relation au monde que ces images révèlent ?

Et encore comment porter un regard critique, éveillé sur des images de plus en plus nombreuses tout en produisant soi-même des images que l'on souhaite éveillées ? Est-il encore possible de trouver du sens et de se retrouver soi dans cette inflation d'images de plus en plus nombreuse et rapides (et peut-être éloignées de la réalité) ?

Pour répondre à la question de notre identité et de la filiation des images, dans la première partie de mon mémoire je tenterai de cerner les particularités du cinéma de Wenders à travers le cinéma d'Ozu tel que le racontent ses anciens collaborateurs, puis en observant comment Wenders définit son cinéma dans sa relation avec ses pairs.

Je commencerai par esquisser une définition du cinéma d'Ozu à travers l'expérience de son acteur Chishu Ryu puis à travers la collaboration avec son chef-opérateur Yuharu Atsuta.

Je m'attacherai à découvrir et à préciser les préoccupations cinématographiques

de Wenders en les mettant en parallèle des réflexions ou des œuvres de deux de ses contemporains qu'il rencontre à Tokyo : Werner Herzog et Chris Marker.

Je reviendrai ensuite sur la relation de Wenders à ce père symbolique qu'est Yasujiro Ozu ; je tenterai de saisir ce qu'il cherche dans le cinéma du maître japonais, et pourquoi celui-ci résonne autant en lui (et comment cela est transposé dans son propre cinéma).

Ensuite, en deuxième partie, je questionnerai la représentation de l'espace et du temps à travers le paysage et comment ce paysage peut devenir une réflexion sur le cinéma (et sur notre relation au monde et aux images).

Au-delà de l'imagerie traditionnelle du Japon, le paysage filmé par Wenders rapproche des images contemporaines du Japon avec les images du Japon disparu d'Ozu, un Japon disparu dont les films d'Ozu gardent la trace. Ce pays, dans lequel nous suivons Wenders en pèlerinage, peut être visité comme un lieu de mémoire marqué par Ozu.

Les paysages des films de Wenders sont presque toujours vus en déplacement, depuis des moyens de transport qui ont une incidence sur la représentation du paysage. Les films d'Ozu comme ceux de Wenders sont traversés par des trains, à tel point que nous pouvons envisager le train comme une métaphore du cinéma, au sens où la manière d'envisager le paysage révèle le regard d'un cinéaste.

Enfin, en troisième partie, en espérant trouver mon chemin parmi cette multitude sans cesse croissante d'images, j'aborderai différents éléments constitutifs de la création de l'image cinématographique en me demandant comment ces éléments très divers peuvent modifier la pureté des images que recherche Wenders.

Je tracerai d'abord un rapide historique des différentes sociétés de production auxquelles a pris part Wenders, conscient de la nécessité de financer ses films et le jeune cinéma.

Je m'interrogerai ensuite sur la relation qu'entretient Wenders avec le son et, en particulier, avec le rock parfois à l'origine de ses films.

Je questionnerai en dernier lieu l'influence du médium ou de la technique qu'il utilise, que ce soit le film argentique comme garantie de la "réalité" de ses images ou la vidéo comme risque de destruction de la "vérité" des images, avant d'aborder les possibilités liées au numérique selon Wenders.

En recherchant l'adéquation entre le sens des images et leur moyen technique de production, Wenders pose par touches les bases d'une théorie du cinéma et d'une recherche par la pratique. Davantage que tous ses autres films, *Tokyo-Ga* est une leçon de cinéma, une leçon particulière dans le sens où Wenders apprend tout autant qu'il transmet, et qu'il crée des images en même temps qu'il s'interroge sur cette création.

Comment continuer à créer des images et que filmer quand, comme Wenders, on « reconnaît au cinéma d'être la perception de la vérité et en même temps sa destruction⁵ » ?

Wenders cherche ce qu'est le cinéma, il recherche à réanimer ou à réinventer un certain cinéma perdu, voire idéal. Sur ses pas, ou plus exactement sur ses images, les deux sont liés, je vais donc me mettre en recherche.

5 YSHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, Editions de la Différence, 1986, p. 178.

1. *Tokyo-Ga* : Wenders sur les traces d'un père et de ses pairs

La première fois que j'ai revu *Tokyo-Ga*, j'avais cru m'être trompée de film : après le logo de la compagnie de cinéma Argos, une tête d'aigle dans un triangle, le film s'ouvrait sur une image noir et blanc du Fuji-Yama, logo d'une autre compagnie de cinéma. Le générique commençait, des caractères japonais tracés en blanc sur fond gris apparaissaient. Ces idéogrammes étaient sous-titrés en français : il s'agissait du *Voyage à Tokyo* d'Ozu (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953). Puis une voix en français s'élevait par-dessus la musique, avec des hésitations dans la prononciation et un petit accent qui m'assuraient qu'il s'agissait bien de la voix de Wenders, alors que pendant quelques longues secondes, je crus à une nouvelle présentation de ciné-club.

Les informations données par le commentaire off forment une chronologie rapide de la vie d'Ozu, de son histoire et de la thématique de ses films, ainsi que, par extension, d'un morceau d'histoire du cinéma. La voix est émouvante, le passé utilisé marque une certaine nostalgie, une mélancolie.

Le générique et la voix font place aux premières images noir et blanc du *Voyage à Tokyo* : la rue, le train, une petite maison vue de l'extérieur, puis l'intérieur d'une maison — la même ? — où un couple âgé, tout en devisant avec la voisine, se prépare pour aller à Tokyo, et à nouveau un plan d'ensemble sur une ville dont les cheminées d'usine se découpent sur le ciel.

Tous les plans sont fixes, pas un seul mouvement de caméra. L'objectif ne va pas à la recherche des événements, mais il fixe des parties d'espace et attend que les choses adviennent — laissant hommes et choses entrer dans le cadre et s'y placer — et que le temps (se) passe.

Le son et les images sont celles du film d'Ozu, elles ne sont pas retravaillées si l'on excepte l'introduction, la présentation orale par-dessus le générique. La "parole" est donc laissée à l'extrait sans autre intervention, mais le commentaire de Wenders donne aux images une qualité de passé, d'un lointain perdu — un paradis —, comme des images de défunts (voire des images défuntes ou disparues).

Fondu au noir.

Une nouvelle musique se substitue à la musique du film d'Ozu. Cette musique, je la reconnais aussitôt, c'est celle de Loory Petitgand, pour *Tokyo-Ga*. Cette musique, c'est finalement ce qui me reste de plus net du film de Wim Wenders que j'avais découvert à la fin des années quatre-vingt. Depuis, les images se sont effacées,

mélangées et inventées : je croyais que la figure de Yasujiro Ozu était présente et vivante, à l'instar de celles de Nicolas Ray dans *Nick's Movie (Lightning Over Water*, Nicholas Ray, Wim Wenders, 1980) et de Manoel de Oliveira dans *Lisbonne Story*.

J'avais également oublié que le film commençait par le début du film d'Ozu, rendant ainsi hommage au maître japonais et affirmant une filiation directe au documentaire de Wenders. Il s'agit d'une incursion dans le Tokyo d'Ozu, d'un retour sur le Tokyo des films d'Ozu, vingt ans après sa mort.

Les images de Wenders peuvent ainsi apparaître comme une émanation de celles d'Ozu, dans le sens où elles naissent de la vision de ce film. Ces images originales génèrent d'autres images, lesquelles deviennent aussitôt leurs fragments, leurs reflets.

Le film de Wenders se clôt par les images du film d'Ozu, comme si le film de Wenders était contenu dans celui du réalisateur japonais, comme s'il existait entre deux photogrammes, comme si à un moment on s'endormait rituellement dans le premier pour se réveiller dans l'autre trente ans plus tard.

Ce qui m'étonne le plus est l'omniprésence de la musique de Petitgand. Par cet accompagnement extradiégétique (utilisé même pendant les interviews de Chishu Ryu et Yuharu Atsuta), ce documentaire prend une allure de rêve, accentuant la complexité parfois cacophonique de la bande son, et renforçant encore le côté irréel du film, le côté somnambulique créé par le commentaire off de Wenders, qui implique alors un recul par rapport au temps du film. Un regard poétique.

Ce regard poétique et de somnambule oscille entre la tendance inconsciente de Wenders à revoir *son* Tokyo imaginaire, celui qu'il avait connu dans les films d'Ozu, et sa tentative de reconnaissance immédiate, qui échoue car il ne reconnaît pas plus les images qu'il a filmées. Le fondu au noir se prolonge. Par-dessus la musique, la voix de Wenders continue, reprend, précise :

« L'oeuvre d'Ozu n'a pas besoin de mes éloges. Un sanctuaire du cinéma ne peut exister que dans l'imaginaire et mon voyage à Tokyo n'avait rien d'un pèlerinage. J'étais simplement curieux. Trouverais-je encore quelques traces, peut-être reste-il encore des images ? Ou même des gens ? Ou peut-être découvrirais-je tant de changements à Tokyo que je ne pourrais plus rien y reconnaître. »

Pour moi, spectatrice, ce voyage apparaît cependant comme un pèlerinage car Wenders travaille à la coïncidence de la succession chronologique et parce qu'il a occulté une des raisons de ce voyage, le fait qu'il était invité au Japon pour une semaine sur le cinéma allemand.

Tokyo-Ga, journal filmé, est aussi bien un portrait en creux d'Ozu, qu'une recherche du regard du maître japonais dans un documentaire sur la ville de Tokyo. Wenders raconte que son projet est venu avant le tournage de *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1983) : il avait envie de poursuivre l'expérience du journal filmé et du direct et a profité d'une invitation à Tokyo pour y tourner entre deux à trois semaines.

« Au départ, on ne voulait pas vraiment faire un film sur Tokyo, mais se mettre sur les traces d'Ozu. Il a fallu du temps pour contacter Ryu Chishu, l'acteur d'Ozu, qu'on avait rencontré grâce à Madame Kawakita qui nous avait aussi prêté sa maison pour y tourner. Entre-temps, nous avons filmé un peu au hasard, en sortant de notre hôtel, dans les salons de *pachinko*, le métro, les stades de base-ball... Les seuls points fixes, c'étaient les entretiens avec Ryu Chishu et Yuharu Atsuta, l'opérateur d'Ozu. »⁶

1.1. Yasujiro Ozu vu par Chishu Ryu

Aux images frénétiques de la télévision dans la chambre d'hôtel — diffusant, grâce à la technologie japonaise, les images américaines — succèdent celles belles et calmes d'un extérieur d'une maison traditionnelle dans la campagne verte et humide.

Le contraste est d'autant plus marquant que la séquence précédente, après une balade nocturne dans un taxi équipé d'une petite télé, ne cadrait plus que le poste de télévision dans la chambre d'hôtel, les images accélérées et bruyantes de la publicité remplaçaient le film de Ford. Je ne peux m'empêcher de penser que Wenders n'a pas détruit le téléviseur, contrairement à son personnage Philip Winter.

Bien que la voix de Wenders soit présente dès les premières images, il semble se dégager un calme incroyable, une unité retrouvée. Le temps semble suspendu et concentré dans ces quelques plans qui lentement viennent cerner Chishu Ryu qui se tait. Un portrait inhabituel et déconcertant pour un entretien. Le commentaire off de Wenders nous fournit, comme au début pour Ozu, une rapide biographie de l'acteur

6 WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 51.

qui a tourné dans presque tous les films d'Ozu. Depuis les films muets auxquels il a participé — Ryu commence sa carrière d'acteur deux ans avant qu'Ozu ne tourne ses premiers films – jusqu'aux derniers films en couleurs, Ozu a toujours réservé un rôle à Ryu, que ce soit de la simple figuration jusqu'au premier rôle. Ce que nous pouvons prendre pour un signe de confiance, voire de fusion entre l'acteur et le réalisateur puisqu'ils ont tourné ensemble cinquante-deux films sur les cinquante-quatre filmés. Pourrions-nous parler d'alter-ego, à l'instar du couple Vogler-Wenders ?

Après un gros plan sur les gouttes d'eau qui tombent du toit, nous avons le contrechamp : nous voyons et entendons Chishu Ryu parler en japonais, mais nous ne le comprenons pas. Pas de sous-titres, ni de traduction, il nous faut attendre la voix de Wenders qui recouvre celle de Ryu pour avoir accès à ses propos. Nous éprouvons d'une certaine manière la réalité de Wenders qui doit attendre la traduction de l'interprète pour accéder aux réponses du vieil acteur. Ces plans, avec seule la voix en japonais (et la musique de Petitgand) se répèteront plusieurs fois et dureront en moyenne vingt secondes — le montage nous offre une durée certainement plus courte que dans la réalité mais qui n'en demeure cependant pas relativement longue dans la durée de la séquence. Il est peut-être un temps où Wenders n'aurait rien coupé. Peut-être s'est-il aussi retrouvé dans l'obligation de monter ces plans puisque la durée de la pellicule impose une fin — physique, matérielle — aux prises de vues alors que la bande magnétique permet un enregistrement sonore beaucoup plus long, et par conséquent une continuité temporelle bien plus importante.

Les longs portraits sont entrecoupés par quelques plans différents sur l'acteur (les mains, un profil) et par quelques vues sur le paysage, depuis la terrasse, intégrant un morceau de la maison, ou bien depuis un point de vue extérieur, avec ou sans la demeure. Cette manière de recomposer l'entretien en alternant avec ces vues “vides” est finalement plus proche du cinéma d'Ozu que le plan au 50 mm que Wenders tentera de filmer rapidement à la nuit dans une rue vide, après la journée passée avec Ryu.

Par l'intermédiaire de Wenders, Chishu Ryu nous renseigne sur la manière dont travaillait Ozu avec ses acteurs.

« En ce temps-là, il avait trente ans et le personnage dont [Ozu] lui avait parlé était supposé avoir soixante ans. Il ne s'agissait pas tant de jouer la vieillesse que

d'avoir l'air vieux. Rien ne lui avait donné plus de souci que d'avoir l'air vieux. Ozu lui disait simplement comment il devait faire et il s'exécutait alors [...], il s'agissait moins pour les acteurs d'apporter leur expérience que de suivre à la lettre les indications du metteur en scène. »

Il me paraît nécessaire de définir cet air, avoir l'air. Je m'attarderai sur quelques citations de Bresson, ces notes sous forme d'haïku qu'il m'est parfois difficile de comprendre avec certitude, afin d'éclairer la “direction d'acteur” d'Ozu.

« ETRE (modèles) au lieu de PARAITRE (acteurs). »⁷

« Aie l'oeil du peintre. Le peintre crée en regardant ». ⁸

« Le vrai est inimitable, le faux, intransformable ».

« Modèle. Tu lui dictes des gestes et des paroles. Il te donne en retour (ta caméra enregistre) une *substance*. »⁹

Ozu semble se servir de ces acteurs pour ce qu'ils sont, tout en les transformant. Il ne veut pas qu'ils jouent, mais qu'ils soient. Et c'est seulement s'ils sont “vrais” qu'ils seront transformables par Ozu pour atteindre ce qu'il cherche et rendre cet air, cette « expression de vérité »¹⁰ selon les mots de Roland Barthes. En partant d'un modèle (vrai) il peut le transformer par son art, par son regard, en quelque chose de vrai et d'inimitable. Chishu Ryu précise cet art :

« Ozu [...] avait tout modelé à son image. Ainsi tout devenait Yasujiro Ozu. [...] J'avais surtout appris à m'oublier moi-même pour devenir une feuille blanche pour ainsi dire. [...] Mon seul souci était de devenir une couleur sur la palette d'Ozu ».

Il est étrange qu'autant de termes empruntés aux arts de la sculpture (modeler) et surtout de la peinture (feuille blanche — qui peut également se référer à l'écriture —, couleur, palette) soient utilisés pour décrire l'art cinématographique d'Ozu et qu'ils se rapprochent ainsi du vocabulaire que Wenders utilise pour qualifier le cinéma d'Ozu.

7 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op.cit., p.16.

8 *Ibid.*, p. 130.

9 *Ibid.*, p. 41.

10 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980, p. 180.

Il est aussi étrange que, malgré la longue relation de travail qui unissait le maître et l'acteur, Ryu ait toujours eu le sentiment d'être un mauvais acteur. Il explique que le réalisateur était rarement satisfait des premières prises et que le faire répéter, voire tourner, prenait toujours davantage de temps : « Mais avec lui, Ryu, le travail devenait plus difficile. Peut-être devait-il donc se classer parmi les mauvais ».

Ryu était-il un grand acteur, ou un acteur maladroit comme le laissait entendre Ozu : « Une fois j'ai entendu Ozu dire : « Ryu n'est pas un acteur adroit - c'est pourquoi je l'utilise ». Et c'est la vérité. »¹¹ ? Il précise que le réalisateur n'hésitait pas à multiplier les prises, parfois jusqu'à trente fois, pour éliminer toute touche personnelle, toute interprétation du rôle afin qu'ils soient tels qu'il les imaginait dans sa tête.

Il me paraît intéressant de faire un parallèle avec les joueurs de golf que l'on retrouve dans quelques un des films d'Ozu. Il semble que les Tokyoïtes aient tous cette fascination et cette recherche d'un geste parfait. « Ozu a déjà montré cet enthousiasme pour le golf avec ironie. C'est pourtant tourné de la façon dont on le pratiquait ici, comme pure forme. Beauté et perfection du mouvement. »

Sur les toits des buildings, Wenders filme ces joueurs conquis par ce sport de grand air alors que très peu d'entre eux ont l'occasion de jouer sur un vrai terrain. Le réalisateur, avec certainement davantage de fascination que d'ironie, multiplie les plans sur ces golfeurs tapant dans la balle, de jour comme de nuit, pour améliorer leur swing afin d'obtenir la trajectoire idéale. Au bas d'un immeuble, un homme, seul, continue de répéter le geste avec son journal au lieu du club de golf. Comme si l'essence de ce sport était concentrée dans ce seul geste de rotation. Précision, concentration, technicité et endurance.

C'est finalement ce que Ryu faisait : répéter, recommencer... afin de s'approcher le plus possible de la conception d'Ozu, bouger en harmonie avec les instructions du maître.

Cette reproduction technique, mécanique, répétitive du geste est peut-être ce qui permet de libérer le corps. Ou plus exactement, à force d'épuiser le geste et l'acteur, par une économie de moyens, cela permet d'accéder à l'essence du geste, à sa simplicité, à sa banalité, à sa quotidienneté. Un geste tellement banal qu'il devient mécanique et libre de toute pré-pensée.

11 YUKIO David, « RYÛ Chishû, l'acteur fétiche d'Ozu (1904–1993) », 29 juillet 2006, URL = [<http://japon.canalblog.com/archives/2006/07/29/2237758.html>], consulté le 08/07/2018

Ryu disait également : « Je ne pensais à rien d'autre qu'à mon travail, ce qui signifiait avant tout que je n'avais pas d'idée préconçue sur ce travail ».

Si Ozu exige une telle perfection de la part de ses acteurs, il est normal de penser que le réalisateur avait la totalité du film dans sa tête dès le scénario — ce que nous confirmera le scénario qu'Atsuta prête à Wenders — et qu'il exerçait un contrôle total sur le tournage :

« Au studio, par exemple, il ne s'occupait pas seulement de l'aspect général de la construction et de la décoration, mais également de chaque détail et de chaque petite chose. Il arrangeait chaque coussin et déterminait une place à chaque objet dans le décor. Il ne laissait rien au hasard. »

Objets, lieux, personnages sont tout aussi importants les uns que les autres. J'utiliserai le terme de matériau — ou de couleur pour reprendre le terme de Ryu — pour les regrouper, ce sont les couleurs du film, ce avec quoi Ozu compose et recompose son film.

Tous les éléments sont ramenés au même niveau de simples matériaux, des couleurs qui participent toutes au même niveau à la création des films d'Ozu, dans des jeux d'équilibre, de contraste et de tension. Si je retiens l'idée qu'Ozu raconte toujours les mêmes histoires, c'est un peu comme si Ozu était un peintre qui exécute, répète, multiplie les coups de pinceau, se perfectionnant pour réussir une toile parfaite mais qui ne le sera jamais puisque le sujet de sa peinture ne peut être épuisé. Même si son sujet demeure toujours le même, il n'en finit pas de changer dans le temps, dans une sorte de présent éternel mais inaccessible puisque chaque instant passe (mais se condense dans la toile, dans le film).

Ce qui crée la force du regard d'Ozu, ce regard qui parvient à ordonner, à éclaircir — rendre transparent — le monde avec tendresse, respect et retenue, c'est son obsession, sa volonté à continuer inlassablement tout en sachant qu'il n'y parviendra pas. Une sorte de combat perdu d'avance mais qu'il se doit de mener malgré tout : donner du poids, du sens à ce vide qui est en chacun de nous, ou plus exactement que nous deviendrons tous. Vide ou poussière selon les croyances.

Pour continuer un parallèle avec la peinture, de nombreuses natures mortes, et certains portraits au miroir, sont des vanités : allégorie de la mort, du temps qui fuit

et de la vacuité de toute activité humaine. Illusion de la vie, nous mourrons tous.

Wenders, quand il fait le lien entre les trains qui traversent ses propres films et ceux d'Ozu, évoque parfois, rarement, « les trains allemands aussi ». Cette expression laconique signifie tout ce qui ne peut être dit, cet ineffable de la Seconde Guerre mondiale : les camps et les trains sont l'héritage allemand imposé de Wenders, qui se double d'une culture américaine.

« Je crois qu'il n'y a pas deux autres peuples dans le monde qui ont été tellement victimes des Américains que les Japonais et les Allemands. Et ça, on l'a sûrement en commun. L'histoire de la guerre et de ce qui se passait avant, c'est surtout une histoire entièrement différente. L'histoire après-guerre il y a quand même pas mal de parallèles. »¹²

Je n'ai pas vu tous les films d'Ozu, mais, à travers les articles et extraits de livres que j'ai lus, je n'ai pas eu la sensation qu'Ozu avait parlé de la guerre¹³. Le fameux « Tu n'as rien vu à Hiroshima » se fond dans le bleu de Klein. Peut-on continuer à vivre de la même manière ? Comment vivre autrement ? Comment vivre tout simplement ? Comment montrer cela ?

Le vide.

Mu.

Le *mu*, concept étroitement lié au bouddhisme zen, est un des fondements des *dô* qui sont des voies de réalisation : cette pratique s'attache à la transformation et à l'amélioration de l'esprit. Arts martiaux ou arts du thé, des fleurs... On retrouve aussi le vide comme principe d'organisation et de mobilité de l'espace dans l'architecture et la peinture. Dans le *shodo*, la voie de la calligraphie, on dit que le vide revêt autant de signification que les traits du pinceau. Les *dô* sont l'art de vivre avec le vide, en s'harmonisant avec lui, en le mettant en ordre, en le faisant vivre tout simplement. *Mu* est ce signe qui peut finalement représenter à la fois le Japon traditionnel mais aussi le Japon contemporain de l'après-guerre.

Mu.

C'est le signe gravé sur la tombe de Yasujiro Ozu, sur laquelle l'acteur japonais et le réalisateur allemand vont se recueillir, la tombe du père manquant. Contrairement à ce disait Wenders, nous pouvons assurément qualifier ce voyage de

12 URL = [<http://www.ina.fr/video/I08101797/cinema-video.html>], consulté le 30/06/2018

13 Les événements historiques ne sont pas traités directement mais sont présents en toile de fond.

pèlerinage, que ce soit après ce temps de recueil dans le cimetière de Kita-Kamakura, ou par l'exposition des reliques du réalisateur, dévoilées plus tard dans le film par son chef-opérateur qui les garde précieusement depuis la mort d'Ozu. La visite au cimetière se fait dans un grand silence ou plus exactement dans une absence de paroles. Seule la musique de Petitgand accompagne les rituels de commémoration qu'accomplit Ryu.

Malgré le seau jaune qui dénote dans ce cérémonial intemporel¹⁴, cette séquence revêt un caractère immuable qui contraste avec la gloire éphémère attachée à Ryu Chishu : il est photographié par et parmi un groupe de femmes qui l'a reconnu, non pour sa présence dans les films d'Ozu, ironie du sort, mais parce qu'il joue dans une série télévisée.

La rencontre avec Ryu se clôt par une réflexion de Wenders qui songe à ce vide, à ce rien et aux films d'Ozu :

« Rien, ça ne pouvait exister. [...] Seul pouvait exister ce qui était là. Le réel, la réalité. [...] [les films d'Ozu étaient] une vérité étendue, qui se prolongeait de la première à la dernière image. Des films qui parlaient vraiment et constamment de la vie mêmes et dans lesquels les hommes mêmes, les choses mêmes, les villes et les paysages mêmes se révélaient. Une telle représentation de la réalité, un tel art, n'existe plus au cinéma. Cela était une fois. *Mu*, le vide, ce qui règne maintenant. »

Ozu a rejoint le vide et il est difficile d'aller à sa rencontre avec une caméra.

1.2. Yasujiro Ozu vu par Yuharu Atsuta

Wenders va recueillir la mémoire d'un autre survivant du temps d'Ozu : Yuharu Atsuta a commencé comme second assistant caméra sur les films muets avant de devenir le caméraman attitré d'Ozu pendant presque vingt ans.

Nous nous éloignons à nouveau de Tokyo pour gagner le calme retrouvé d'une maison traditionnelle japonaise. La musique sera identique à celle utilisée pendant la rencontre avec Ryu : une sorte de leitmotiv mélancolique et doux qui contraste avec

14 Ce seau jaune "dénote" dans le paysage mais peut faire écho aux objets colorés américains qui contrastaient avec les fonds neutres ou les couleurs délavées des films d'Ozu.

les accents métalliques, percutants et parfois dissonants de la musique du Tokyo moderne filmé en 1982.

Avec Ryu, Wenders était resté dans un échange dialogué et un temps de recueillement partagé. Ici Wenders ne veut pas seulement entendre des souvenirs de l'expérience partagée avec Ozu, mais il veut la voir, imaginant peut-être qu'il aura ainsi accès aux secrets d'Ozu, bien qu'il se soit déjà rendu compte que réutiliser par exemple la technique particulière du 50 mm ne suffit pas à retrouver le regard d'Ozu.

La rencontre avec Atsuta dure une vingtaine de minutes, soit le quart du film ou deux fois plus longtemps que celle avec Ryu, et se divise en deux parties. La démonstration-reconstitution de la manière de filmer d'Ozu est suivie d'un entretien plus classique.

Wenders et Lachman, certainement assistés de leur traductrice, ont réussi à dénicher, vingt ans après, la caméra avec laquelle Atsuta et Ozu ont effectivement tourné *Le Goût du saké* (*Sanma no aji*, Yasujiro Ozu, 1962). La démonstration se déroule dans un premier temps à l'intérieur, dans une pièce dont la cloison mobile s'ouvre sur un jardin, puis à l'extérieur. Le mur, en s'éclipsant, fait pénétrer la nature dans l'espace domestique. Réapparaissant, il peut se refermer en un lieu plus intime. L'espace vécu, habité, se module en de multiples variations spatiales et lumineuses.

Cette séquence se décompose en quelques plans, chacun séparé par un infime mais visible passage au noir, comme pour bien marquer la coupure du film et le manque. Je me demande, sans pouvoir y répondre, pourquoi Wenders ressent le besoin de rendre aussi tangible les coupes du film, ce dont il s'était abstenu pendant le reste du documentaire ? Choix volontaire ou contrainte technique due à la longueur de la pellicule, déjà évoqué lors de l'entretien avec Ryu. De manière similaire, la voix de Wenders vient parfois recouvrir celle d'Atsuta et rapporter ses propos.

« Au fil des ans, Yasujiro Ozu a réduit radicalement le vocabulaire de son langage cinématographique. S'il existait encore dans ses premiers films des travellings et des panoramiques, il les a peu à peu éliminés pour finalement ne tourner que des plans fixes, au niveau de l'oeil de quelqu'un assis au sol et toujours avec l'unique objectif, le 50 mm. »

Wenders nous décrit le célèbre “plan tatami”, sorte de signature des films

d'Ozu. Nous voyons Atsuta installer la vieille Mitchell au sol, à l'aide d'un triangle en bois pour assurer la stabilité de la caméra puis s'installer pour regarder dans le viseur, presque couché au sol. Dans le plan suivant, il rajoute un deuxième triangle avec des pieds afin de surélever la caméra afin de ne pas entraîner de déformations trop importantes pour les plans rapprochés. Agenouillé, le chef-opérateur nous explique — en japonais — et nous montre comment placer la caméra.

Le troisième plan nous montre un troisième trépied « qu'Ozu avait dessiné lui-même pour les tournages en extérieur [...] afin de permettre une position de caméra encore plus basse qui n'était pas possible avec les autres trépieds. » A cause de ce point de vue très bas et de la position allongée de l'opérateur qui en découle, certains mouvements de caméra ont été supprimés.

Les nouvelles coupes seront “remplacées” par des photographies montrant Ozu à la caméra regardant par le viseur. Ces photographies ont une sorte de double fonction : elles sont signalées comme document d'archive par le noir et blanc qui les distingue du reste du matériau du documentaire en couleur, mais en étant cadrées plein champ, elles deviennent des photogrammes fixes du film, comme si la mémoire d'Atsuta était assez puissante pour convoquer les images du passé. C'est le seul moment où nous verrons Ozu à l'œuvre. Comme si la technique et la répétition des mêmes gestes du cinéaste (et non des acteurs) nous ramenaient au temps d'Ozu et nous permettaient de dépasser la reconstitution. La quatrième photo nous offre le regard d'Ozu ; je parodierais les mots de Roland Barthes qui a vu les yeux qui ont vu l'Empereur : « Je vois les yeux d'Ozu qui me voient ». Voici enfin le passé présent, la distance abolie, les temps réunis. Ils¹⁵ sourient, et je suis (presque) heureuse avec eux.

Ces photos de tournages me semblent extrêmement funestes : elles portent en elles l'absence et la perte d'Ozu, peut-être encore plus fortement que l'image de la tombe d'Ozu sur laquelle Ryu allait rendre les honneurs funéraires.

Un peu plus tard, les photographies viennent à nouveau entrecouper la continuité de l'entretien mais de manière différente. Atsuta, assis à une table, est filmé sous un seul et unique axe. Le son paraît avoir été enregistré en continu. S'il y a eu coupe, je ne peux m'en rendre compte car le commentaire de Wenders donne l'impression d'un flux continu. Sur un support, nous voyons la première fois une

15 Atsuta est derrière la caméra, Ozu au milieu de l'image, et derrière lui se tient debout Setsuko Hara. Seul le regard franc et direct d'Ozu semble traverser la caméra tandis que ceux de la comédienne et du chef-opérateur portent légèrement au-dessus, au-delà, de l'objectif.

photographie, qui sera recouverte au fil des plans suivants par une autre photographie, puis encore une fois par une troisième. Elles ont ici une autre valeur : ce sont des documents, des archives matérielles que l'on peut manipuler, à l'instar du chronomètre et du scénario. Elles nous tiennent à distance et acquièrent ainsi leur véritable valeur de passé révolu et authentique. La photographie porte à la fois la présence et l'absence, le présent et le passé. Walter Benjamin écrivait : « Avec la reproduction technique, il n'y a pas de mémoire, mais la remémoration en regardant les images où se cristallisent pour les hommes leurs croissantes aliénations : à l'aide des images ils font l'inventaire de leur passé comme d'un avoir mort. »¹⁶ Plus que la remémoration d'Ozu, c'est maintenant son absence qui est visée, affirmée par trois fois. Wenders filme l'absence d'Ozu et ce qu'a créé sa disparition : Atsuta n'est pas seulement le dépositaire des reliques mais aussi le compagnon fidèle qui n'a pas pu trahir la mémoire d'Ozu. Après sa mort, il n'a pu travailler avec aucun autre cinéaste :

« J'ai continué à travailler pendant un certain temps, mais je n'étais sensible ni au travail ni au metteur en scène. Quelque chose s'était perdu. Ozu tirait le meilleur de moi, et moi, je lui donnais mon mieux, que je n'ai pas retrouvé avec les autres. »

Après avoir installé une certaine distance avec ces photos-documents, Wenders les utilise à nouveau comme des photogrammes du film — c'est-à-dire plein cadre, et de plus en plus souvent, avant de les montrer en série de photos successives, comme si le passé était ravivé par l'émotion grandissante d'Atsuta. Mais à force d'évoquer le souvenir de son maître, poussé et mis à nu par cette caméra qui ne cesse de filmer, Atsuta n'arrive plus à retenir ses larmes.

C'est d'abord une voix qui devient plus forte avec l'émotion, des tressaillements dans la voix, le regard qui se détourne de la caméra, le corps qui sort du cadre, puis qui y revient, la voix s'élève à nouveau. Pendant ce temps-là, le commentaire de Wenders ne recouvre plus les paroles du chef-opérateur. Il n'est pas traduit sur le moment, nous ne le comprenons pas, mais nous entendons l'émotion qui le saisit, nous la comprenons peut-être même encore plus fortement car nous percevons seulement le rythme, la couleur de la voix, la manière dont le cadre est occupé, le regard d'Atsuta. Une image, juste une image, une image juste ?

16 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire*, cité par YSHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, op. cit., p. 168.

Cette image poignante me rappelle la séquence avec Nicholas Ray à la fin de *Nick's movie*. Ce portrait complexe mêle tendresse et crudité, voire une certaine cruauté et soulève la question des limites du film ? Qu'avons-nous le droit de filmer ? Qu'avons-nous le devoir de filmer ? Atsuta demande de cesser de filmer, presque comme Ray qui, filmé dans chambre d'hôpital, repoussait l'ultime *cut*. Atsuta ne peut plus contenir ses larmes à l'évocation de la disparition d'Ozu, sa peine le submerge. Sous l'effet de la douleur, Ray ordonnait l'arrêt de la caméra et, dans le même temps, sonnait l'arrêt de sa vie de cinéaste et d'homme. Dans cet échange de *cut/don't cut* entre Ray et Wenders résidait un autre enjeu : la passe d'armes entre les deux réalisateurs et la mise à mort du plus vieux. Lequel des deux osera prononcer ce fatidique mot et, telle une Parque, couper le film et le fil de la vie ? Ce sont effectivement les dernières images de Nicholas Ray — on ne le revoit pas vivant dans le film et il meurt avant la fin du tournage, le 16 juin 1979.

Rien d'aussi tragique dans le portrait d'Atsuta, nous ne voyons pas la mort à l'oeuvre mais deux hommes regardant la mort en face. Ray l'apprivoise ou lui fait un ultime pied de nez (symboliquement, c'est lui qui décide de sa mort) tandis qu'Atsuta subit à nouveau celle d'Ozu (manipuler la vieille Mitchell a fait resurgir la présence d'Ozu). L'ancien chef opérateur ne peut couper l'entretien, il ne peut que répéter qu'on le laisse tout en rendant un dernier hommage à Ozu :

« Je lui suis reconnaissant. Parfois, on se sent seul. Laissez-moi maintenant. Je vous remercie. Oui, on devient seul. Ce qui donne la force, ce qu'on appelle l'âme, on ne peut l'expliquer à personne. Les gens avec lesquels il a travaillé, il s'est occupé d'eux. Il était plus qu'un metteur en scène, il était comme un roi. Il doit être content en ce moment. Quelque chose ne va pas aujourd'hui. Maintenant, s'il vous plaît, laissez-moi seul. Je suis désolé, mais Yasujiro Ozu était un homme bien. »

Atsuta ne peut mettre fin à l'entretien qu'en sortant du cadre ; il se lève mais il est suivi par la caméra qui semble hésiter : le laisser ou le cadrer. L'homme se rassoit puis détourne son regard avant de cacher son visage derrière ses mains pour cacher ses larmes. La caméra le laisse enfin et se lève pour cadrer le ciel au-dessus de la ville et à travers les rideaux.

Le Voyage à Tokyo reprend alors sur la jeune fille en pleurs, dont le visage caché derrière les mains fait écho à celui d'Atsuta.

Par ce dédoublement du geste et par le jeu du montage, Wenders intègre Atsuta au film d'Ozu. Il est fréquent que certaines gestuelles, individuelles ou collectives, soient répétées dans le cinéma d'Ozu. Ce sont parfois des gestes que l'on retrouve longtemps après comme dans *Il était un père* (*Chichi ariki*, Yasujiro Ozu, 1942), le père et le fils pêchant ensemble au début du film, puis à la fin du film mais quelques années après. Ils pêchent de manière similaire, occupant la même position et lançant et remontant la canne à l'unisson. Ce sont plus fréquemment des gestes quotidiens marquant une action ritualisée souvent liée à une bière ou une tasse de thé bue, lors d'un événement volontaire tel un anniversaire, mais montrant aussi une sorte d'empathie, de mimesis involontaire dans la répétition légèrement décalée d'un même geste (s'accroupir ensemble et regarder dans la même direction comme les deux femmes dans *Dernier caprice* (*Kohayagawa-ke no aki*, Yasujiro Ozu, 1961), ou se frotter la joue avec une pipe et avaler un morceau de sucre, par deux fois, comme les trois hommes dans *Fin d'Automne* (*Akibyori*, Yasujiro Ozu, 1960). Cette répétition de gestes, organisée en une sorte de ballet précis et pourtant inconscient (ou instinctif) et mécanique, c'est peut-être là ce que visait Ozu à travers la direction de ses acteurs et les innombrables répétitions de prises : montrer ces gestes à la fois quotidiens et si fortement ancrés en nous qui révèlent notre "habitude" de vivre ensemble, et qui peuvent être caractéristiques d'une identité commune. Et cela, ni les années qui passent, ni les changements de la société et son américanisation ne peuvent le changer. C'est certainement cela qu'exprimait Wenders par ce commentaire : « Aussi japonais soient-ils, ses films peuvent prétendre à une compréhension universelle. J'ai pu y reconnaître toutes les familles de tous les pays du monde, ainsi que mes parents, mon frère et moi. »

Le film se clôt sur une image caractéristique d'Ozu mais également sur une propre à Wenders : la douce levée de la caméra vers le ciel, souvent signe d'optimisme et d'ouverture. L'histoire n'est pas terminée, elle reste à imaginer. Il se peut que le cinéma dont rêve Wenders ne soit pas mort avec Ozu.

Revenons sur les reliques d'Ozu que Atsuta tenait à montrer à Wenders.

Le chronomètre d'Ozu, telle une montre que l'on transmet de génération en génération et de père en fils, maintenant en possession de son chef-opérateur, est la seule chose qu'il a de lui. Il nous est présenté en deux plans, le premier plan monte de la main jusqu'au visage d'Atsuta penché vers le chronomètre, le deuxième plan est

fixe sur le chronomètre dans la main. Après l'explication en japonais, Wenders nous rapporte le fonctionnement particulier de cet outil :

« Voilà le chronomètre qu'Ozu s'était fait fabriqué. Il s'en est servi pendant toutes ces années. Avec ce chronomètre, il a minuté aussi bien les inserts que les scènes d'action. La ligne rouge indique le métrage donné en format standard 35mm. La ligne du milieu indique les secondes et la troisième ligne, ici, donne le métrage pour le 16mm. Ce chronomètre permettait à Ozu de donner le temps exactement en seconde et image par image. »

Atsuta, lors de la démonstration de tournage en extérieur avait également précisé qu'on entendait le son du déclenchement de l'appareil de mesure, ce qui intriguait l'ingénieur du son. Ozu semble vouloir tout contrôler, pendant le tournage comme après : il minutait à nouveau chaque prise lorsqu'il regardait les rushes.

Ce contrôle est aussi notable dans le scénario du *Voyage à Tokyo* qui est prêté à Wenders mais qui lui reste obscur, contrairement au film. La cinémathèque française est en possession d'un scénario original et annoté. S'il ne s'agit pas du même film, les annotations, signes, chiffres, croquis et couleurs sont exactement de même nature sur les deux documents. Yuzo Morita a analysé le scénario que consulte Wenders, suite à la donation à l'université de Tokyo des archives de Yuharu Atsuta après sa mort en 1992. Il a réussi à décrypter et comprendre une partie du système de codes établi par Ozu :

« Chaque type d'annotation correspond à « une étape ou une autre de la production : repérage, tournage, visionnement des rushes, montage, mixage etc. [...] Pour exemple certains numéros de plans sont reliés par un trait ce qui indique qu'Ozu avait déterminé, dès avant le tournage, l'arrangement des plans et des personnages respectifs. Nous savons que cette notation est antérieure au tournage car certains numéros de plans écrits au crayon ont été annotés en rouge probablement en cours de tournage ».¹⁷

Morita termine en précisant que « les images enchaînées et homogènes que nous voyons sur l'écran se révèlent hautement surdéterminées quand on regarde le

17 GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu : une pépite dans les archives de la cinémathèque », 25 octobre 2016, Cinémathèque, URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/972.html>] , consulté le 08/07/2018

script. »¹⁸. Cette méthode de travail s'oppose à celle de Wenders, qui pouvait commencer à tourner avec un scénario à peine rédigé et plutôt déterminé par les lieux de tournage que par l'histoire ou les personnages (voir *Au fils du temps* ou *Paris, Texas*), mais elle explique que les qualités des films d'Ozu qu'aime le réalisateur procèdent d'un regard ordonné. Plus qu'ordonner le monde, il le crée à son image et à son idée, tout en s'en inspirant¹⁹.

Le regard d'Ozu ne se concentre pas dans le seul objectif 50 mm et découle d'une mise en image d'un scénario anticipée et extrêmement maîtrisée. Si la création d'une image, et surtout d'un regard, ne réside pas seulement dans une donnée technique, nous pouvons donc espérer que les changements de techniques ne sont pas suffisants à effacer un regard, et que celui-ci pourra prendre parti du changement (et du progrès) de ces techniques de production.

C'est ce qu'expérimente Wenders une nuit :

« Je posais ma caméra avec laquelle je filmais comme d'habitude, et puis, une deuxième fois, la même ruelle, filmée de la même position de caméra mais avec un autre objectif, le 50, un téléobjectif léger qu'Ozu utilisait pour chacun de ses plans sans exception. Une autre image se manifestait. Une image qui ne m'appartenait plus. »

Le lendemain, ou plus exactement ce qui nous est donné à voir par le montage comme le lendemain (même si Wenders a souvent tourné et monté de manière chronologique), le réalisateur filme des enfants jouant au base-ball et une femme âgée portant un enfant sur son dos. Bien que les enfants jouent à un jeu américain, ce qui me semble important est ce jeu entre eux, et la relation (familiale) entre la femme et l'enfant. Wenders, après avoir éprouvé l'inefficacité du 50 — il précise qu'il ne reconnaît pas ses images mais omet de dire qu'il n'a pas non plus trouvé celles d'Ozu —, ressent le besoin de filmer des enfants pour se rapprocher du regard d'Ozu. Mais filmer des enfants suffit-il à retrouver le regard d'Ozu, sachant que Wenders en filme

18 *Ibid.*

19 Peut-être un peu à la manière du photographe allemand August Sander qui photographiait la société allemande en une série de portraits à la représentation individuelle et à la dimension archétypale. Il projette de dresser un portrait organisé de la société en photographiant ce qu'il a sous les yeux : les modèles sont issus des habitants de sa région, et plus particulièrement de son cercle d'amis et de sa clientèle. Une même personne peut donc prêter ses traits à des modèles typologiques différents (ayant aussi différentes fonctions dans la société). Ce proche (ré)organisé peut prétendre à une valeur universelle et intemporelle.

souvent et leur donne une place particulière (une sorte de médiateur, capable d'entendre les anges de Berlin, de réconcilier les hommes avec leur histoire et de filmer, voire d'inventer un nouveau langage) ?

Comment caractériser encore plus précisément le cinéma d'Ozu dont Wenders déclare qu'il donne une image utile et vraie de l'homme qui lui sert à se reconnaître et à apprendre de lui-même ?

Deleuze écrit :

« Ozu lui-même n'est pas le gardien des valeurs traditionnelles ou réactionnaires, il est le plus grand critique de la vie quotidienne. De l'insignifiant même il dégage l'intolérable, à condition d'étendre sur la vie quotidienne la force d'une contemplation pleine de sympathie ou de pitié. L'important c'est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires. »²⁰

Ce n'est pas (seulement) par un phénomène d'identification que Wenders se reconnaît dans les films d'Ozu. Ce qui surprend Wenders, au-delà des qualités de présent, de vérité, d'existence à l'état pur qu'il répète pour qualifier le cinéma d'Ozu, c'est la manière dont est présentée l'histoire qui se déroule.

Je reprendrai une partie des propos de Wenders que je compléterai si besoin. Ozu cherche à remettre en question le point de vue du spectateur, à le débarrasser de cette distance ironique que nous instaurons souvent avec un film : « Chacun connaît par lui-même le décalage souvent ridicule entre ses expériences personnelles et les représentations au cinéma. » Le regard de l'enfant est important car il va de soi, pas besoin de traduction car l'enfant fait un avec les gens, les choses, le monde. Voire, il en devient le médiateur.

Atsuta expliquait qu'il avait toute liberté pour décider de la lumière et des éclairages : il demandait seulement des indications de "durée" afin de savoir quelle impression de saison donner à la lumière. Ozu, peu prolix en compliments, l'avait félicité pour la lumière qu'il avait créée pour la fin de *Il était un père*, une lumière plus forte que ce qu'il avait d'abord imaginé, car il ne souhaitait pas « que le vieux meure dans l'obscurité. [Il] aimerait mieux qu'il rende l'âme dans une sorte de clarté, de luminosité ». Malgré cette confiance que lui accordait Ozu et malgré ses tentatives, Atsuta n'a jamais réussi à lui faire utiliser un autre objectif. Ozu

20 DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 30.

répondait : « C'est bien ce que je pensais, ce n'est pas aussi beau qu'avec le 50 ». Cet objectif donne peut-être un supplément de beauté, mais il nous rapproche surtout du sujet en resserrant l'espace autour de lui. Cet objectif est utilisé en permanence et Wenders pense que cet effet subtil produit à la longue « un effet tout à fait déterminant »²¹, qui, associé au point de vue « légèrement d'en dessous [qui] génère un sentiment de respect et de modestie vis-à-vis de l'autre. Et comme cet angle de prise de vue reste toujours le même [...] on peut déposer son bouclier. »²² C'est-à-dire regarder sans a priori, sans préjugé, sans distance : regarder simplement, tranquillement et pleinement.

D'une manière conventionnelle (en respectant la loi des 180° lors d'un dialogue filmé en champ/contrechamp), le spectateur a l'illusion, par le biais d'un regard hors champ légèrement à côté de la caméra, que les acteurs se regardent. « La position du témoin (invisible) nous met à une certaine distance qui nous permet de regarder le dialogue sans devoir y prendre part. »²³

Ozu procède de manière différente, il franchit la ligne, filme à 360 ° (et ose des contrechamps à 180°).

« Les acteurs ne se regardent pas ! [...] Ils regardent la caméra. [...] L'acteur *on-camera* regarde son interlocuteur « à travers la caméra ». Cela fait une différence extrêmement étonnante ! En tant que spectateur [...] de ce dialogue, soudain, on n'est plus « à l'écart ». Les deux acteurs nous regardent (!) et nous intègrent. »²⁴

« Ozu applique donc des méthodes extrêmement simples mais efficaces pour démolir notre barrière de protection, de sorte que nous puissions devenir partie prenante de l'humanité. »²⁵

Cependant, cette spécificité de raccord peut être troublante et se double parfois d'une absence de cohérence entre les positions des personnages d'un plan à un autre. Ozu, un peu à la manière d'un Hitchcock, ne se préoccupe pas « de la vraisemblance corporelle et spatiale que le cinéma a pour habitude de présenter au spectateur. »²⁶

21 WENDERS Wim, *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes*, Paris, L'Arche, 2017, p. 150.

22 Ibid., p. 150.

23 Ibid., p. 152.

24 Ibid., p. 153

25 Ibid., p. 154

26 GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu, cinéaste et japonais. Histoire d'un cinéma sans ancrage ? », Cinémathèque, 5 mai 2017, URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/1040.html>], consulté le 11/07/2018

« Que ce soit par le montage ou la composition des images filmées, Ozu invente un monde d'où se dégage une sensation d'étrangeté, un monde aux espaces changeants et aux formes inconstantes [...] Le cinéaste déconcerte le regard et par là, la conscience. Ozu, explorateur impénitent, fouille, image après image, les possibilités et les limites du cinéma. »²⁷

1.3. Rencontre avec Werner Herzog

Ozu a paradoxalement réussi à donner cette image ordonnée du monde et de l'humanité en restant sur place, au Japon, tandis que Wenders semble avoir besoin de parcourir le monde pour filmer, comme s'il ne pouvait rester en place. Avant de continuer sur les pas d'Ozu, partons avec Wenders à la rencontre de deux de ses pairs, autres cinéastes voyageurs qu'il croise à Tokyo.

Wenders tourne son documentaire à Tokyo à l'occasion d'une semaine sur le cinéma allemand : « J'ai passé deux après-midi à présenter les films ». Werner Herzog, autre représentant majeur du jeune cinéma allemand (des années 70) était aussi invité : « Il y avait là Herzog, c'est pourquoi il apparaît dans *Tokyo Ga* ». ²⁸ Dans le film, Wenders nous propose une autre raison ou complète la première explication : « Au sommet de la tour de Tokyo, j'avais rendez-vous avec un ami, Werner Herzog, qui en route vers l'Australie, faisait escale quelques jours à Tokyo ».

Wenders et Herzog ont des envies de pays similaires, des parcours qui se croisent : déjà après *L'Ami américain (Der Amerikanische Freund)*, Wim Wenders, 1977), Wenders voulait faire son film suivant en Australie, un film de science-fiction chez les aborigènes. A cette époque, il a déjà écrit les premières lignes de ce qui deviendra de longues années plus tard *Jusqu'au bout du monde (Bis ans Ende der Welt)*, Wim Wenders, 1991). Après avoir passé une dizaine d'années à sa préparation, il craignait que ce film d'anticipation, dont l'histoire se déroule en 2000, soit dépassé par la réalité.

Herzog, quant à lui, est parti aux Etats-Unis après avoir tourné en Australie. Nous sommes en 1982, il doit être en train de préparer ou de tourner *Le pays où rêvent les fourmis vertes (Wo die grünen Ameisen träumen)*, Werner Herzog, 1984).

27 *Ibid.*

28 WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange*, op. cit., p. 51.

Tous deux ont rêvé de travailler dans les conditions américaines, et pas seulement avec de l'argent américain comme le fit Herzog pour *Nosferatu, fantôme de la nuit* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog, 1979). Wenders déclarait au début du tournage de *Hammett* (Wim Wenders, 1982) : « Je ne fais pas du cinéma américain. La production est américaine, mais le film que je fais est de moi ». Il pensait alors réussir ce que Fritz Lang avait raté, selon lui, comme en témoigne le constat suivant sur les films américains de ce père émigré :

« Je voulais voir quelle expérience il avait faite [...]. Quand on voit [ses films] les uns après les autres, on peut y lire un échec, il y a un véritable dérapage, on le voit peu à peu devenir quelqu'un qui travaille pour l'industrie, et non plus à partir de lui-même. »²⁹

Wenders devra revenir sur ses propos car l'industrie hollywoodienne aura raison de lui : au milieu de 1981, il avoue qu'il a échoué, qu'il se sent ruiné et à bout. Après plusieurs réécritures, retourné presque en entier, *Hammett* verra enfin le jour après plus de quatre ans, en 1982.³⁰

Herzog rencontrera un retard aussi important pour son *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) et mettra trois ans pour le terminer. Le tournage, loin de tout, en pleine jungle amazonienne, est retardé pour de nombreuses raisons. Jason Robards doit interrompre définitivement le tournage suite à une dysenterie après six semaines de tournage tandis que le rôle de Mick Jagger, parti après l'interruption de tournage pour une tournée, est finalement supprimé car Herzog ne peut se résoudre à le remplacer. Herzog doit lui aussi retourner la moitié du film après avoir remplacé Jason Robards par Klaus Kinski. L'équipe subit une série de catastrophes naturelles : des pluies diluviennes obligent à interrompre le film qui se tourne dans la boue, le guide piqué par un serpent venimeux doit se tronçonner la jambe pour survivre, le chef opérateur a la main sectionnée pendant le tournage dans les rapides, le campement est régulièrement envahi par certaines tribus indiennes car un conflit les oppose à des compagnies pétrolières, l'équipe rencontre des difficultés de ravitaillement suite à deux accidents d'avions... Et pour finir, les Indiens proposent à Herzog d'assassiner Kinski...

29 BUCHKA Peter, *Wim Wenders*, Paris, Rivages/Cinéma, 1986, p. 22-23.

30 Nous pouvons établir un parallèle entre *La Ballade de Bruno* (*Stroszek*, Werner Herzog, 1977) et *l'Etat des Choses* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982) qui offrent une vision désabusée du rêve américain et de son impossibilité : Bruno se suicidera tandis que Friedrich Munro sera tué.

Indépendamment de ces incroyables anecdotes de tournage, l'entreprise est titanique. Herzog, qui veut filmer sans trucages — il a le même souci de vérité que Wenders même s'il s'agit d'une fiction —, a décidé de faire passer le sommet d'une colline à un bateau à vapeur entier de plus de trois cents tonnes, alors que le véritable Carlos Fitzgerald avait découpé son bateau en morceaux pour le transporter d'une rivière à une autre. Plus d'un millier d'Indiens Campas sera mobilisé pour hisser et tracter le bateau, à la force de l'homme et à l'aide de poulies géantes, dans des conditions réelles, sans effets spéciaux.

Cet acte impossible, où la réalité dépasse la fiction, se reflète dans les propos du cinéaste aventurier qu'est Herzog. Il est traduit directement par le biais de sous-titres, traitement différent qui s'explique simplement par le fait que Wenders et Herzog parlent tous deux allemand (peut-être aussi parce que cette rencontre ne fait pas partie du pèlerinage de Wenders, et c'est un moyen de l'en démarquer — cette partie étant bien entendue traduite par des sous-titres dans la version française).

Herzog, à l'instar de Wenders qui recherche le regard d'Ozu, paraît aussi intéressé par ce qui est perdu : « Il ne reste plus guère d'images possibles, on est comme un archéologue qui fouille avec ses outils et on doit encore tenter de sauver quelque chose de ce paysage assailli. » Pour Cézanne, tout disparaissait. Pour Herzog, presque tout a déjà disparu, mais il paraît plus enclin à filmer des territoires extrêmes et vierges, encore non atteints et altérés par l'homme.

Herzog dit qu'il veut aussi filmer des images actuelles, il évoque la conquête spatiale à travers le projet du Skylab. On a pourtant reproché à Herzog de ne s'intéresser qu'au passé et de fuir le présent contemporain de l'Allemagne, contrairement aux films de Fassbinder ou de Wenders.

« C'est simple, il ne reste que très peu d'images à faire. [...] Bien sûr cela comporte très souvent des risques que je serai toujours prêt à courir. [...] Nous avons absolument besoin d'images en accord avec notre société actuelle et ce que nous ressentons en notre for intérieur. Et au besoin, il ne faut pas hésiter par exemple à témoigner d'une guerre. Je ne me plains jamais d'être obligé, disons, de grimper à 8000 mètres d'altitude pour faire des images qui soient encore pures et claires. Ici, rien ne va plus. Il faut vraiment chercher. Je serai prêt à aller sur Mars ou Saturne dans le premier vaisseau qui m'accepterait. Il y a par

exemple un projet de la Nasa, avec ce Skylab [...] J'aimerais bien y aller avec une caméra car c'est devenu difficile de trouver ici sur cette planète ce qui détermine la transparence d'une image. C'était possible avant. J'irais n'importe où. »

Il semblerait que la pureté des images que recherche Herzog soit différente de celle de Wenders. Cette transparence paraît liée à la virginité des territoires non explorés (et qui ne deviendront paysage que sous l'oeil du cinéaste). Cela peut sembler paradoxal car l'ascension de l'Everest, par exemple, est devenue une véritable autoroute, ou plus exactement une expédition sur-assistée et commercialisée. Herzog ne cherche pas seulement des terres vierges, mais des hommes exceptionnels qui défient la nature. Pour cela, Herzog est prêt à prendre des risques, parfois non maîtrisés comme dans *La Soufrière (La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, Werner Herzog, 1977)* :

« Le volcan allait entrer en éruption, toute l'île (la Guadeloupe, ndlr) avait été évacuée à l'exception d'un fermier qui refusait de partir. Je ne voulais pas escalader le volcan pour faire le malin, mais rencontrer quelqu'un qui avait une attitude différente devant la mort. Mes deux opérateurs m'ont demandé ce qui se passerait si la montagne explosait. Je m'entends encore leur répondre : "Nous serons pulvérisés." Tous les deux sont restés. Mais c'était vraiment de la roulette russe... »³¹

Herzog continuera par la suite à filmer des gens au destin effectivement étonnant dans des lieux incroyables, à des altitudes et des profondeurs extrêmes, dans des contrées encore sauvages ou sur des lieux de conflit... Il est prêt à se rendre partout, n'importe où, pas seulement pour des paysages aux images pures et claires mais aussi pour des gens :

« Ce qui m'intéresse vraiment chez l'homme, c'est savoir qui nous sommes. Moins une image complète mais plutôt poser des questions, des questions nouvelles, ou bien montrer des gens d'une manière nouvelle comme on ne les a jamais montrés. »³²

31 DOUHAIRE Samuel, « Le zigue Herzog », Libération, 21 mai 2004, URL = [\[http://next.liberation.fr/culture/2004/05/21/le-zigue-herzog_480310\]](http://next.liberation.fr/culture/2004/05/21/le-zigue-herzog_480310), consulté le 12/07/2018

32 URL = [\[https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-01-aout-2012\]](https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-01-aout-2012), émission écoutée le 12/07/2018

Herzog veut filmer des images nouvelles en adéquation avec ce que nous ressentons, il veut montrer les aspirations et les craintes des hommes : « Le cinéma est à son meilleur quand il parle de nos rêves [...], mais aussi des cauchemars qui sont en nous.»³³ Nous pouvons également envisager cette recherche de paysages, d'images pour traduire des états d'âme, des paysages intérieurs. Serait-il un cinéaste romantique, selon la critique française ? puisqu'il filme beaucoup la nature, une nature impressionnante et imposante mais que l'homme tente de dépasser — un peu à la manière d'un peintre romantique comme Caspar David Friedrich.

« Il y a une sorte de paysages de que j'essaye de trouver dans mes films, des paysages qui existent dans nos rêves. Pour moi, un vrai paysage n'est pas seulement une représentation d'un désert ou d'une forêt. Il montre un état d'esprit intérieur, littéralement des paysages intérieurs, c'est l'âme humaine qui est visible à travers ces paysages représentés dans mes films [...]. C'est ma vraie connexion à Caspar David Friedrich, un homme qui ne voulait pas peindre les paysages en tant que tel, mais qui voulait les explorer afin d'en montrer les paysages intérieurs. »³⁴

Wenders, un peu plus tôt dans l'année 1982, a déjà filmé Werner Herzog, ainsi que d'autres cinéastes, à l'occasion du Festival de Cannes, dans la chambre 666 de l'hôtel Martinez. Les différents réalisateurs doivent répondre à une question, écrite sur une feuille, sur l'influence de la télévision sur l'esthétique du cinéma, et sur la mort prochaine du cinéma. Ils ont le temps d'une bobine pour répondre aux préoccupations de Wenders.

Herzog est le seul cinéaste à éteindre le poste de télévision qui trône en arrière-plan. Il n'est pas si inquiet : « Je ne vois pas du tout la situation de manière si dramatique que la question le laisse entendre ». La question est bien sûr posée par Wenders et reflète ses propres préoccupations.

Herzog n'a pas peur de l'invasion de la télévision : il peut l'éteindre. Il reconnaît

33 DOUHAIRE Samuel, *art. cit.*

34 CRONIN Paul, *Herzog on Herzog*, Londres, Faber and Faber, 2002, p. 136.

« These are the kinds of landscapes I try to find in my films, the landscapes that exist only in our dreams. For me a true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films [...]. This is my real connection to Caspar David Friedrich, a man who never wanted to paint landscapes per se, but wanted to explore and show inner landscapes. »

cependant que notre quotidien est déjà assailli : « On pourra bientôt — probablement le peut-on déjà — faire des virements bancaires par vidéo. »

Herzog reste optimiste : « Ce qui se déroule à la télévision, justement, ce n'est pas la vie. Lorsque la vie pénètre en nous de la façon la plus directe, c'est là qu'est le cinéma. Et ça, ça survivra. »

1.4. Rencontre avec Chris Marker

Après avoir rencontré Herzog en haut de la tour de Tokyo, et renoncé à aller voir le Disneyland qui venait de s'ouvrir aux portes de la ville, Wenders est allé filmer « des gens que la pluie n'empêchait pas de se sentir comme en Amérique ».

« Cette même nuit, je rencontrais dans un bar de Shinjuku qui porte le nom d'un de ses films, *La Jetée*, le metteur en scène français, ami des chats, Chris Marker. Quelques jours plus tard, je devais aller voir son dernier film, le magnifique *Sans soleil* dans lequel il montre des images de Tokyo inaccessibles à la caméra d'un étranger comme moi. Comme tant de photographes, Chris Marker n'aime pas être photographié. Mais ce soir-là, il risque quand même un œil. »

Etonnamment, les rares portraits photographiés de Marker sont signés du nom de Wim Wenders (comme la photographie imprimée dans le livret du DVD de *La Jetée* (Chris Marker, 1962) et de *Sans soleil* (Chris Marker, 1983)). Nous ne pouvons que nous interroger sur cette rencontre entre les deux hommes qui paraît fortuite. Peut-être avaient-ils prévu de se retrouver dans ce bar — qui existe depuis juillet 1974 et qui est toujours un des repères de prédilection des cinéphiles japonais et des cinéastes de passage à Tokyo, mais il n'est plus question d'y croiser Marker aujourd'hui. Le demi-portrait que Wenders filme apparaît donc comme encore plus exceptionnel et lointain — Marker est mort et les images si présentes, trop modernistes, sont assurément celles d'un Tokyo déjà passé.

Je ne tenterai pas d'analyser le très riche et mythique film de Marker — d'autres ont déjà oeuvré avec succès et là n'est pas mon propos, je m'appliquerai à établir une comparaison entre les deux films, à partir des séquences de Wenders, afin de mieux cerner quelques spécificités propres au cinéma des deux réalisateurs.

Wenders et Marker filment avec des moyens similaires : Chris Marker tourne avec une Beaulieu, muette, avec des bobines de 30 mètres, soit un peu plus de deux minutes d'autonomie (Wenders utilise une caméra Aaton avec certainement des bobines plus longues, vue la longueur de certains plans — malgré les coupes). Il enregistre le son avec un simple magnétophone à cassette, tandis Wenders est équipé d'un baladeur cassette perfectionné, capable de contrôler le niveau sonore d'enregistrement. Dans *Sans soleil*, aucune image n'est synchronisée avec le son alors que les images de Wenders ont le son synchronisé (au moins lors des entretiens).

Wenders estime que Marker a filmé des images inaccessibles à un étranger comme lui. Il est vrai que ce n'est que la troisième fois que Wenders vient au Japon, tandis que Marker s'intéresse à ce pays depuis les années soixante et y séjourne régulièrement.

Ce n'est pas seulement une plus grande connaissance du Japon³⁵ qui lui permet de filmer *Sans soleil*, c'est surtout un regard qui n'est pas nostalgique, en quête de quelque chose qui a disparu. Marker possède un regard “politique” : il se préoccupe du monde contemporain et cherche à débusquer l'histoire dans les différents lieux qu'il filme au présent. Autrement dit, il questionne la mémoire des peuples à travers le rapport qu'ils entretiennent avec le monde.

Sans soleil commence par une image du bonheur et de la jeunesse que l'alter ego imaginaire du cinéaste, Sandor Krasna, a essayé vainement d'associer à d'autres images : il décide donc de commencer un film par cette image mais avec une longue amorce de noir.

Les deux essais documentaires commencent tous deux par une image du bonheur, d'une certaine manière une image de l'enfance, mais la démarche est différente : Wenders dans un pèlerinage-enquête va chercher à comprendre ce qui faisait la spécificité des images d'Ozu, tandis que Marker cherche les images et les sons qu'il pourrait associer à ses images islandaises, engendrant ainsi de nouvelles significations, inventant son propre langage. Tous deux sont à l'étranger, dans un pays lointain. Nous pouvons penser à l'ouverture de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) : « Je vous écrit d'un pays lointain ».

Les questions du voyage, du dépaysement, de la rencontre de l'autre et de sa propre altérité, du souvenir et de la mémoire — et donc de l'histoire, sont au cœur du

35 Cette connaissance peut s'acquérir hors du pays, même si elle reste théorique et n'est pas éprouvée ou vérifiée avant le voyage.

cinéma de Marker, et de celui de Wenders. En quoi leur approche diffère-t-elle ou se ressemble ?

Bien que Wenders et Marker n'aient pas la même connaissance du Japon, nous retrouvons parfois les mêmes images : les trains, les gens dans les trains, la circulation dans les rues, l'omniprésence des télévisions dans l'espace urbain, les jeux vidéo, les danseurs du dimanche dans les parcs de Tokyo... Certaines séquences sont même montées selon un rythme similaire, des plans relativement courts et donc avec un montage cut rapide.

Un son d'ambiance recouvre l'ensemble et se mêle avec une bande musicale différente pour les deux : une musique écrite par un unique compositeur pour Wenders — et que l'on peut qualifier d'extradiégétique — et des extraits musicaux variés qui s'entremêlent avec la bande électro-acoustique composée par Marker lui-même sous le pseudonyme de Michel Krasna. Le rapport entre les images et le son n'est pas le même malgré l'apparente unité donnée par les voix. La voix de Wenders, nostalgique, hésitante, donne une empreinte mélancolique et sentimentale très forte à l'ensemble du film, tandis que la voix de femme qui lit les lettres crée, chez Marker, une distanciation importante car elle rappelle le passé en répétant, à chaque nouvelle lettre : « Il écrivait ». De plus, c'est une voix féminine, neutre, qui lit les lettres d'un cinéaste homme : elle n'a donc pas valeur à remplacer la voix de l'écrivain mais celle de la destinataire du courrier. La voix de Wenders emporte avec lui l'adhésion du spectateur tandis que la voix de Florence Delay laisse un espace qui invite le spectateur à participer plus activement à la création de sa propre compréhension des images.

Les deux cinéastes montent chaque séquence avec le souci de transposer une certaine homogénéité chronologique tout en montrant les actions de différentes personnes dans le même temps : nous savons qu'ils ont une seule caméra et qu'ils ont donc morcelé et dilué une seule et même action en l'entremêlant avec d'autres (inserts divers sur des objets ou d'autres participants de l'événement). Il s'agit de montrer comment de nombreuses personnes participent chacune de l'existence d'une fête, d'une danse, d'un rituel...

Tous deux filment une séance de rock dans un parc un dimanche.

Wenders cherche non seulement les images passées d'Ozu mais aussi celles de

sa propre jeunesse. Le commentaire est très court : il ne regrette pas sa décision d'avoir renoncé à se rendre au nouveau Disneyland : « Je trouvais des gens que la pluie n'empêchait pas de se sentir comme en Amérique ». Il est paradoxal de rechercher à la fois les images d'un Japon "disparu" et de trouver à la place, avec un certain contentement, des images américaines, qui sont celles dont il rêvait enfant. Il faut cependant distinguer cette copie conforme des attractions du parc de Disney de ce rock des années soixante que s'approprient toujours vingt ans après les jeunes Tokyoïtes vêtus des mêmes blousons en cuir. Une image rétro des Etats-Unis (une image de la jeunesse de Wenders).

Marker filme également des jeunes Japonais qui dansent sur du rock, du rock plus contemporain des années quatre-vingt que celui des rockeurs des *sixties* de Wenders. Ils inventent et apprennent leur danse comme s'il s'agissait d'un nouveau langage, ou d'un langage unique à eux. Le commentaire de Marker est plus long, à la fois plus introspectif et ouvert à l'actualité de la société japonaise. Il parle aussi de la famille japonaise, de la fragilité et de la force de la jeunesse, d'une manière plus engagée et nous invite à repenser nos propres liens, avec nos parents, avec nos enfants.

« Je ne laisserai jamais dire que vingt ans n'est pas le plus bel âge de la vie.

La jeunesse qui se rassemble tous les week-ends à Shinjuku, c'est évident qu'elle n'est pas sur une rampe de lancement pour la vraie vie, quelle même est une vie à consommer toute de suite comme les groseilles. C'est un secret très simple. Les vieux essaient de le masquer. Tous les jeunes ne le connaissent pas. La fillette de dix ans qui a balancé sa petite camarade du haut du treizième étage après lui avoir lié les mains parce qu'elle avait dit du mal de sa classe ne l'avait pas découvert. Les parents qui réclament l'extension des lignes téléphoniques spéciales pour prévenir des suicides d'enfants s'aperçoivent un peu tard qu'ils l'avaient trop bien caché. Le rock est un langage international pour propager le secret [...].

Pour les *Takenoko*, vingt ans est l'âge de la retraite, ce sont des bébés martiens. Je vais les voir danser tous les dimanches au parc de Yoyo. Ils cherchent à se faire remarquer et n'ont pas l'air de remarquer qu'on les remarque. Ils sont dans un temps parallèle. [...] Je peux passer un après-midi à contempler la jeune *Takenoko* qui apprend, sans doute pour la première fois, les usages de sa planète. »

Je pourrais qualifier le regard de Wenders de touriste, même si c'est un touriste particulier, au sens où il reste ici à la surface des choses : il filme "ses" rockeurs comme un divertissement, une trouvaille ou une curiosité qui viendrait remplir un vide, l'ennui de l'attente avant la rencontre avec Atsuta qui tarde à s'organiser. Cela l'empêche de se questionner et de rencontrer le Tokyo contemporain à côté duquel il passe sans se rendre compte, hypnotisé par sa recherche des images d'Ozu ou de sa propre enfance (des images qu'il reconnaisse et qui le rassurent...).

Marker et Wenders filment tous deux de nombreux jeux, souvent révélateurs de la société japonaise, comme la variante du jeu avec les bébés-phoques remplacés par des têtes étiquetées selon un rang dans l'entreprise :

« Le type que j'ai filmé, et qui cassait de la hiérarchie avec une énergie enviable, m'a confié que le jeu pour lui n'était pas du tout allégorique, qu'il pensait très précisément à ses supérieurs. Voilà sans doute pourquoi la marionnette du chef du personnel a été si souvent et si fortement matraquée qu'elle est hors-service, et qu'il a fallu la remplacer à nouveau par un bébé-phoque. »

Wenders se concentre sur les salons de *pachinko* qu'il fréquente assidûment. C'est la seule fois où il évoque directement l'histoire³⁶ du Japon et où il se laisse prendre dans le présent de ce pays.

« Jusque tard dans la nuit et toutes les nuits suivantes, je me suis perdu dans un énorme *pachinko*, où l'on est assis dans le bruit infernal de grosses machines [...]. Une sorte d'hypnose émane de ce jeu, un étrange bonheur, il n'y a pas grand-chose à gagner, sauf que le temps passe. On se retrouve complètement hors de soi pour un moment et on oublie ce qu'on avait envie d'oublier. Ce jeu est apparu juste après la guerre perdue, alors que les Japonais avaient tous un traumatisme national à effacer. »

36 Ozu a peu filmé la guerre, même si le contexte social est toujours présent et traité en arrière-plan. Elle apparaît principalement dans *Récit d'un propriétaire* (*Nagaya shinshiroku*, 1947) qui montre les faubourgs de Tokyo dévastés par la guerre. Sa réflexion la plus marquante tient dans cette simple phrase extraite du *Goût du saké* : « Si ça avait été l'inverse, si le *saké*, le *samisen* et les perruques de *geisha* s'étaient soudain introduits dans la banalité quotidienne des Américains ? », revenant sur la transformation du paysage japonais quotidien par la culture américaine. Les films américains ont tellement intégré la culture japonaise que les acteurs américains parlent japonais. C'est ce que découvre Wenders lorsqu'il voit le film de Ford à la télévision : John Wayne parle japonais alors qu'il parlait allemand dans sa jeunesse.

« Beaucoup de gens considèrent ça comme un jeu de consolation qui permet de noyer le chagrin de la défaite. [...] Dans les années 80, ils mettaient beaucoup de marches militaires. »

La séquence multiplie les plans, plus ou moins serrés, sur les joueurs, leur regard, leurs mains ainsi que sur les billes. Des miroirs démultiplient le nombre de joueurs et de machines. Les écrans de surveillance, en noir et blanc, nous découvrent Wenders et Lachman en train de filmer — les filmeurs sont filmés. Le plan suivant isole l'un des moniteurs vidéo et nous montre brièvement Wenders en train de jouer au pachinko. Dans le bonus du DVD, il explique qu'il était devenu "accro" à ce jeu : « Tous les jours après le tournage, je restais assis comme ces types pendant des heures. »

C'est le seul moment où Wenders sera intégré dans le présent des images et des nombreux écrans vidéos japonais, sorte de preuve qu'il était bien à Tokyo, ce dont il ne doute pas, bien qu'il ne reconnaisse pas ses propres images et qu'il ait le sentiment d'être dans un rêve. Peut-être Wenders était-il déjà dans un rêve, incapable d'être sensible, réceptif au monde présent puisqu'il cherchait des images du passé ? Peut-être avait-il déjà compris qu'il ne reconnaîtrait pas le Tokyo qu'il cherchait, ce qui le plonge dans le même besoin d'oublier, dans la même perte de mémoire, que les Japonais.

Les deux films sont traversés de questions sur le souvenir et l'écriture de la mémoire. Wenders dit : « Je n'ai plus la mémoire, je ne me souviens plus de rien. J'étais à Tokyo, c'était le printemps 83, je sais. J'avais emmené une caméra et j'ai filmé. Ces images, elles existent maintenant et elles sont devenues ma mémoire. »

Marker-Krasna écrit : « J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire. »

Wenders continue : « Mais je pense que si j'y étais allé sans caméra, je me souviendrais mieux maintenant. »

Krasna-Marker répond :

« Perdu au bout du monde, sur mon île de Sal, en compagnie de mes chiens tout farauds, je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se

souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir... Je sais, elle écrivait la Bible. La nouvelle Bible, ce sera l'éternelle bande magnétique d'un Temps qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé. »

Les deux films se complètent et se répondent. L'un éprouve cette mémoire, la ressent, tandis que l'autre l'expérimente, la met à l'épreuve et la théorise dans une sorte d'essai-manifeste. L'un, tourné vers le passé, a peur de perdre des images modèles et sacrées tout en étant fasciné par les nouvelles technologies qui menacent ces images ; l'autre associe les images entre elles, les questionne tout en mettant à jour des liens entre les pays et leur histoire et se tourne ainsi vers l'avenir tout en faisant coexister les temps. Déjà dans *La Jetée*, une phrase résumait l'imbrication du passé, du présent et du futur : « Elle l'interroge sur son collier, le collier du combattant qu'il portait au début de cette guerre qui éclatera un jour » tandis que le sophisme « Puisque l'humanité avait survécu, elle ne pouvait pas refuser à son propre passé les moyens de sa survie » affirmait que chaque temps est interdépendant des autres, c'est le propre de l'Histoire.

Dans cet échange, tous deux mènent une réflexion sur l'image, qu'elle soit photographique et/ou cinématographique : les photos chez Wenders deviennent des photogrammes du film, tandis que les photogrammes de Marker deviennent des photos. Il fige, gèle ces plans de regards de femmes, ces regards directs interdits par le cinéma³⁷ et les hommes³⁸ :

« Je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré un 25ième de seconde, le temps d'une image »

Bien que la réflexion reste à mener — elle n'est pas même commencée, c'est un début d'état des lieux sur les parallèles entre les questionnements de Wenders et de Marker —, je terminerai par cette dernière citation de Marker-Krasna, où le cinéaste rejoint les inquiétudes de Wenders sur le mensonge des images télévisées tout en

37 « Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ? »

38 « Toutes les femmes détiennent une petite racine d'indestructibilité, et le travail des hommes a toujours été de faire en sorte qu'elles s'en aperçoivent le plus tard possible. »

faisant confiance à la nature des images vidéo dont Wenders se méfie.

« Mon copain Hayao Yamaneko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé... Il m'a montré les bagarres des *sixties* traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. [...] Hayao Yamaneko invente des jeux vidéo avec sa machine. Pour me faire plaisir, il y laisse entrer mes animaux familiers, le chat et la chouette. Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. »

Wenders se questionne évidemment sur la mémoire — il rêve de cinémathèques —, mais il est davantage préoccupé par la qualité des images qu'il faudrait y conserver. Mais revenons à présent sur celles qui sont assurément à sauvegarder : les images pures d'Ozu, celles qui contiennent une vérité qu'il reste encore à préciser.

1.5. Yasujiro Ozu vu par Wim Wenders

Ozu est l'un des cinéastes qui a le plus marqué Wenders comme le prouve également la dédicace à la fin des *Ailes du désir* : « A tous les anges précédents, particulièrement Yasujiro, Andreï et François... ».

A travers le portrait que dessine Wenders du réalisateur japonais, c'est aussi son autoportrait qui s'esquisse, tentant de cerner sa propre identité et de définir son regard de cinéaste.

Les premières paroles de Wenders dressent une très rapide biographie d'Ozu, mais sans se répandre dans des détails biographiques ou des anecdotes de tournage. Tout en retenue et en discrétion, dans une sorte de portrait en creux, il cerne la vision du maître japonais, qui est aussi la sienne : montrer ce qui est en donnant à sentir ce qui n'est plus ou va disparaître.

« Si notre siècle donnait encore sa place au sacré, s'il devait s'élever un sanctuaire du cinéma, j'y mettrais pour ma part l'oeuvre du metteur en scène japonais Yasujiro Ozu.

Il a tourné cinquante-quatre films. Des films muets dans les années vingt, des films noir et blanc dans les années trente et quarante, et puis des films en couleurs jusqu'à sa mort en 1963, le 12 décembre, jour de son soixantième anniversaire.

Ses films racontent toujours, avec des moyens réduits au minimum, les mêmes histoires simples, les mêmes gens, dans la même ville, Tokyo. Cette chronique qui s'étend sur une quarantaine d'années enregistre la métamorphose de la vie au Japon. Les films d'Ozu parlent du lent déclin de la famille japonaise et par là même du déclin d'une identité nationale. Il le fait sans dénoncer ni mépriser le progrès et l'apparition de la culture occidentale et américaine, mais plutôt en déplorant, avec une nostalgie distancée, la perte qui a lieu simultanément... »

Mais revenons à la découverte d'Ozu par Wenders.

Etrangement, sa rencontre avec les films du maître japonais reste vague, et varie, voire se contredit, selon les ouvrages. Il est couramment accepté que Wenders a découvert les films d'Ozu à la Cinémathèque française qu'il fréquente assidûment entre 1966 et 1967 lors de sa formation en gravure dans un atelier parisien. Ceci semble infirmé par le fait que les films d'Ozu n'aient été programmés qu'en 1963 et 1972³⁹, et que la sortie française du *Voyage à Tokyo* date de 1978, vingt-cinq ans après sa sortie japonaise.

Pour Peter Buchka, « Wenders n'a eu connaissance des films d'Ozu qu'après *L'Angoisse du gardien de but* et il a vu immédiatement dans cette façon de faire du cinéma une confirmation de sa propre démarche [qui concerne la reproduction de signaux et de signes émanant de la société industrielle comme moyens de distanciation et de suspension de la narration]. »⁴⁰ *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)* date de 1972.

Pour Michel Boujut, Wenders découvre le *Voyage à Tokyo* « il y a quinze ans, un jour de pluie à New York »⁴¹, soit en 1968 si l'on prend en compte la date de tournage de *Tokyo-Ga* ou en 1970 si l'on se réfère à l'année de sortie du documentaire, quoiqu'il en soit avant la date évoquée par Peter Buchka. Pour

39 Pourtant, en 1963 et 1972, la Cinémathèque française projette certains de ses films (Henri Langlois ! "En passant des extraits de Mizoguchi, de Kurosawa et d'Ozu, j'encense les deux premiers aux dépens du troisième, tandis que je constate qu'Ozu les écrase complètement. Une bobine d'Ozu en sandwich entre Kurosawa et Mizoguchi m'a fait comprendre son génie").

GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu, cinéaste et japonais. Histoire d'un cinéma sans ancrage ? », Cinémathèque, 5 mai 2017, URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/1040.html>], consulté le 02/07/2018

40 BUCHKA Peter, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 148.

41 BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Paris, Edilic, 1986, p. 127.

Wenders il s'agit alors d'une révélation :

« J'en suis sorti [...] les larmes aux yeux. J'avais rêvé d'un cinéma idéal où le regard et le rêve se mêlaient étroitement, comme chez un peintre. J'ai vu aussitôt après, au musée d'Art moderne, cinq autres films d'Ozu, chacun plus beau que le précédent. Je découvrais que les films d'Ozu étaient ceux auxquels j'avais rêvés, mais dont je ne croyais pas l'existence possible. »⁴²

Un cinéma idéal où le regard et le rêve se mêlent étroitement comme chez un peintre... Que faut-il entendre par regard ? Et par rêve ? Quel est la particularité du peintre ? N'y a-t-il pas contradiction avec cette autre citation de Wenders sur le cinéma d'Ozu : « Je suis d'avis qu'il y a toujours une relation avec la vie dans ce paradis, dans le temps paradisiaque de ses films ».⁴³

Je vais tenter d'éclaircir cela par petites touches.

D'abord la vie et la vue.

Malgré la méfiance que Wenders a envers les images⁴⁴, il leur garde toute confiance. La vision est pour lui dénuée d'opinion ; c'est une attitude libre face au monde et qui permet d'avoir une relation avec les personnes. Il y a une vérité latente dans la vision : « le plus joli mot pour voir, c'est *warnehen* (percevoir) parce qu'il y a dedans le mot *wahr* (vrai). »⁴⁵ Il continue ainsi : « Pour moi, voir c'est se plonger dans le monde tandis que penser, c'est prendre ses distances ». Peut-être pourrions-nous voir là le mouvement de ses films, un jeu de va-et-vient, d'allers et retours entre la vision, qui nous rapproche, et la pensée qui nous éloigne du monde et de notre existence. Après tout, la “suite” des *Ailes du désir* avec ces anges qui entendaient toutes nos pensées s'intitule *Si loin si proche (In weiter Ferne, so nah!*, Wim Wenders, 1993).

Pour Wenders, une image se représente elle-même et doit continuer à être elle-même (avec sa possibilité de raconter quelque chose) sans que le montage, l'association avec d'autres images-événements ne viennent la transformer, la pervertir : « Pour moi, l'histoire est la somme des différents événements et chaque

42 *Ibid.*, p. 127.

43 WENDERS WIM, *La Vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992, p. 76.

44 « Jamais auparavant et dans aucun autre pays on ne s'est servi des images et de la langue avec aussi peu de scrupules qu'ici, jamais auparavant les images et la langue n'ont été à ce point rabaissées au rang de véhicules du mensonge ».

BUCHKA Peter, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 16.

45 WENDERS WIM, *La Vérité des images, op. cit.*, p. 68.

événement est si important que j'aime le voir clos, voir chaque image pour elle-même ».⁴⁶

La question du temps me semble alors importante, il faut avoir la possibilité d'avoir le temps de regarder chaque image comme on regarderait un tableau. Cette expérience prend du temps, un tableau ne peut être saisi en un instant. Dans une multiplicité d'allées et venues, le regard du spectateur met en lumière chaque fragment, créant ainsi une dynamique propre au tableau et à chacun (sans compter le déplacement du spectateur par rapport à la toile, alors qu'au cinéma il reste statique).

Ensuite, Wenders a longtemps voulu devenir peintre, et y pense encore : « Les premiers films que j'ai faits étaient au fond comme des tableaux, mais pas avec des couleurs ni une toile, avec une caméra seulement, c'étaient des tableaux qui s'attardaient longtemps. »⁴⁷ Ses premiers films étaient des points de vue sur la ville, depuis la fenêtre d'un immeuble et duraient le temps de la bobine, soit trois minutes.

Lorsque j'étais étudiante en arts appliqués, j'avais pris l'habitude de faire des photographies de plusieurs secondes, voire parfois de plusieurs minutes. L'image obtenue était au final aussi étrange et éloignée de la réalité qu'une image instantanée qui isole un instant si bref que l'oeil ne peut percevoir. Ces plans fixes cinématographiques sont, comme le dit Wenders, peut-être ce qu'il y a de plus proche de la vie⁴⁸.

Je reprendrais les mots de Deleuze sur le cinéma d'Ozu quand il précise, après avoir distingué les espaces vides des natures mortes, qu'une bicyclette peut cependant représenter « la forme immuable de ce qui se meut, à condition de demeurer, de rester immobile » avant d'affirmer que : « La nature morte est le temps. [...] Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement. Le temps, c'est la réserve des événements dans leur justesse. »⁴⁹

Ozu et Wenders ont ce respect du temps ; ils prennent le temps de regarder et l'offrent, le partagent avec le spectateur et cela nous permet d'approcher une certaine vérité et d'envisager une relation libre à ce qui est présenté et représenté.

Il m'est difficile d'éclaircir la fusion entre le regard et le rêve comme chez un peintre, mais il me paraît utile de revenir rapidement sur le lien entre photographie et

46 *Ibid.*, p. 69.

47 *Ibid.*, p. 65.

48 A défaut d'avoir retrouvé la citation exacte, j'ai trouvé la confirmation de cette affirmation dans la question que lui pose Peter W. Jansen : « Tu as dit : le cinéma est plus proche de la vie que d'autres arts. »

WENDERS Wim, *La Vérité des images*, op. cit., p. 76.

49 DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, op. cit., p. 28.

peinture. L'invention de la photographie a permis de libérer la peinture de son obligation de représenter le monde avec fidélité et lui a ainsi permis de s'engager dans la voie de l'abstraction. Franz Whilhem l'écrit autrement : « La photographie ôte ainsi à la peinture la tâche de créer des images de la réalité de son époque [...] : elle laisse à la peinture l'autre devoir des arts plastiques : être, au sein de son époque, la conception utopique du monde. »⁵⁰ Le regard du cinéaste et le rêve du peintre entremêlés seraient la combinaison de la reproduction fidèle de la réalité et de la vision qui permet d'éclairer le monde, de l'ordonner, de lui donner du sens.

Enfin, un cinéma idéal, un temps paradisiaque... La réponse se trouve certainement dans la figure de l'enfant, que ce soit ceux des films d'Ozu que Wenders reconnaît (ou veut reconnaître) dans le petit garçon du métro ou ceux des films de Wenders. Seule Alice est capable de réconcilier Winter avec lui-même en lui offrant son image : « Comme ça, au moins, tu sauras à quoi tu ressembles ! ». Et Friedrich Monroe donne aux enfants lisboètes des caméras pour filmer à sa place.

« En ce qui concerne la relation avec la vision, la pensée, l'intuition, [Wenders] estime que les enfants sont tous simplement des modèles »⁵¹ (et pour les relations en général, avec le monde, avec les gens). « Les enfants, dit-il, représentent une sorte de vue idéale, et cela a beaucoup à faire avec les films parce que les films cherchent à avoir cette attitude. »⁵² La difficulté réside donc à retrouver le paradis perdu de l'enfance, sa sensibilité, ses rêves. Comment donc avoir accès à ce trésor, à cette attitude et ce regard ?

Une citation de Cézanne revient souvent pour caractériser le cinéma de Wenders : « Ça va mal. Il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose. Tout disparaît. ».

On peut la comprendre, l'interpréter de différentes manières.

Est-ce notre aptitude à voir qui disparaît, qui s'amenuise à mesure que l'on grandit ? Perdons-nous ce regard d'enfant apte à saisir le monde et notre capacité à créer des relations dénuées d'arrière-pensées ?

Est-ce une question de paysage et de lumière ? Une urgence à peindre ou à filmer pour saisir telle lumière, retrouver telle figure qui n'apparaît que sous ce point

50 LANGE Suzanne, « Voir, observer, penser : la profession de foi d'un photographe », *August Sander*, Paris, Centre National de la Photographie, 1995, Photo Poche n°64, non paginé.

51 WENDERS WIM, *La Vérité des images*, op. cit., p. 67.

52 BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, op. cit., p. 41.

de vue ? Comment retranscrire l'apparence de tous les changements et faire sentir à la fois ce que n'est déjà plus le paysage et ce qu'il demeure ?

Est-ce la nature qui se réduit suite à l'activité humaine, et se transforme marquée par l'empreinte de l'homme et ses multiples interventions et constructions ? Sont-ce ces mêmes architectures qui tombent en ruine, abandonnées avant d'être remplacées par d'autres ? Comment garder une image historique ? Et toute image ne se charge-t-elle pas d'histoire, et de temps, puisque qu'elle montre de plus en plus ce qui n'est plus ? Comment monter ce temps à l'oeuvre ?

Autant Ozu filme simplement "les mêmes histoires, avec les mêmes gens, dans les mêmes lieux", autant Wenders, angoissé par une disparition annoncée, inexorable et universelle, n'a de cesse de parcourir le monde pour le filmer et enregistrer les traces de l'homme sur ce monde, en une sorte de quête impossible. Nombreuses sont les variations de la figure du cinéaste dans les films de Wenders. A défaut d'être partout, comment démultiplier cet enregistrement ? Et que photographier, filmer ?

Petit détour par la photographie et la peinture... avant de revenir au cinéma.

L'enregistrement rigoureux de formes éphémères construites par l'homme m'évoque Berndt et Hilla Becher. Ils photographient de manière systématique et sous forme de série l'architecture industrielle de l'Allemagne : les châteaux d'eau, les hauts-fourneaux... Ces éléments ressemblent à ceux que photographie Philip Winter (ainsi que Wenders). Cette réflexion sur la perte de maîtrise de l'être humain face à son environnement se double d'un témoignage sur une architecture vouée à la ruine ; à travers ce registre de formes transparait une beauté fugitive. La référence incontournable est Walker Evans avec ses photographies de paysages urbains, vides, mais saturés d'écritures (affiches, enseignes...), signes d'une instabilité naissante entre le provisoire, l'instantané et le permanent ; les slogans, la publicité, les informations submergent et recouvrent l'architecture et le paysage — celui d'une Amérique transformée par les propres images qu'elle produit.

Philip Winter est le double de Wenders mais pourrait être également celui de Raymond Depardon : Winter photographie d'autant plus qu'il est incapable d'écrire. Au lieu de le rassurer sur sa présence, son passage dans ce lieu, les Polaroid ne font que renforcer le sentiment de vide en accentuant l'impossibilité de saisir le réel ou plus exactement d'être en adéquation avec ce réel. Je pense en particulier à son court-métrage *New-York, NY* (Raymond Depardon, 1986) constitué de trois plans (un

travelling aller filmé depuis le Roosevelt Island Tram qui longe le Queensboro Bridge, un plan fixe dans une rue, un travelling retour de nuit) sur lesquels Depardon exprime son désarroi : « J'étais venu à New York filmer un film. Loin, cela me semblait évident. [...] Je n'arrivais pas à filmer cette ville ». Winter ne cesse cependant de noter ses réflexions, ses impressions et ses sentiments dans un carnet de voyage, ce qu'Alice nomme ses “griffonnages”. Les photographies des *Correspondances new-yorkaises* sont légendées de ses réflexions personnelles. J'en retiendrai une, *Correspondance n°2/9. 1er mai. 14 h 30. New York*, issue de la deuxième série réalisée en couleur et à la chambre 4 x 5 inches en 2017, à travers laquelle Depardon rend hommage à Evans et Ozu :

« Angle 43e rue et 9e avenue. Comment ne pas penser au photographe Walker Evans, l'inventeur du reportage moderne. Né en 1903 comme mon père et comme le cinéaste japonais Ozu. Ils sont toujours des références pour voir les choses avec douceur et élégance, surtout dans les rues de New York bruyantes et mille fois photographiées. »⁵³

Les films de Wenders multiplient ces images : Philip Winter photographie ces signes de la ville (panneaux de signalisation, panneaux publicitaires, architectures industrielles) pour se prouver qu'il était là, tout en se lamentant de ne pas y retrouver ce qu'il y a vu, avant de se remettre en mouvement. Distanciation de la narration et/ou suspension du déplacement).

Sur un des Polaroid, Alice a ce commentaire : « C'est une jolie photo, elle est tellement vide ».

Les plans vides, sans personnages, montrant la rue vide, les enseignes lumineuses et les panneaux publicitaires, les cheminées d'usines mais aussi des ciels nuageux, des intérieurs, des objets du quotidien... ne cessent de surgir dans les films d'Ozu : ce sont autant de suspensions de l'action en cours, comme la résurgence, la présence, du hors champ dans le champ (montrer l'évolution de la société japonaise à travers et au-delà du cercle de la famille), ou encore la représentation du temps... Les débats sont nombreux autour de ces “natures mortes”.

53 DEPARDON Raymond, Exposition correspondance new-yorkaise 2017, Libération, URL = [http://www.liberation.fr/photographie/2017/05/05/exposition-correspondance-new-yorkaise-2017-par-raymond-depardon_1567570], consulté le 05/07/2018

Peut-être que les peintures de Vermeer synthétisent tout cela : un instant saisi, suspendu et chargé, rempli des événements à venir ; le hors-champ à travers les ouvertures des fenêtres, des reflets de la ville à l'intérieur d'un intérieur tranquille et domestique, qui est toujours le même ou presque (la pièce est parfois différente, l'arrangement des objets change au fil des compositions). Ce ne sont ni des intérieurs vides, ni des natures mortes et pourtant ces peintures sont tout cela en même temps : les natures mortes sortent du cadre et en débordent en grains de lumière tandis que le personnage reste en arrière-plan dans une sorte de mouvement inverse (à la fois centrifuge et centripète). Du plein et du vide, du mouvement et de l'immobilité.

Presque une abstraction d'un autre hollandais plus récent : Mondrian. « Des images apparaissent qui forment des tableaux, liés ensemble par la symétrie, la forme, la lumière ou encore l'analogie... »⁵⁴

Il y a définitivement de la peinture chez Ozu.



Illustration 1 : *Herbes flottantes* (*Okigusa*, Yasujiro Ozu, 1959)

54 GUYON Rachel, *art. cit.*

Tout en ayant longtemps été (dé-)considéré comme un cinéaste “trop” japonais, autrement dit imperméable à la culture occidentale (montrant un Japon contemporain et pas assez exotique et historique, avec des samouraïs et des geishas), Ozu sera ensuite loué comme emblématique de la culture et de l'identité japonaises alors qu'il montre les changements de la société japonaise avant et surtout après-guerre.

Je répéterai à nouveau les mots de Wenders :

« Les films d'Ozu parlent du lent déclin de la famille japonaise et par là même du déclin d'une identité nationale. Il le fait sans dénoncer ni mépriser le progrès et l'apparition de la culture occidentale et américaine. [...] Aussi japonais soient-ils, ses films peuvent prétendre à une compréhension universelle. J'ai pu y reconnaître toutes les familles de tous les pays du monde, ainsi que mes parents, mon frère et moi-même. »

Cette ressemblance, outre cette compréhension universelle, s'explique aussi par une histoire parallèle entre l'Allemagne et le Japon après la Seconde Guerre mondiale. Wenders reconnaît quelque chose de familier dans le Japon, quelque chose avec lequel s'établit tout de suite un rapport. « Cette deuxième culture qui s'est imposée à une autre, plus vieille, cette culture américaine que j'ai adorée quand j'étais petit, mais que j'ai aussi appris à craindre. »⁵⁵

Ozu et Wenders ont cette même référence, ce même détour, à la culture américaine, mais sans avoir les mêmes modèles cinématographiques : Ernst Lubitsch pour Ozu⁵⁶ et les westerns pour Wenders, né après-guerre — en particulier ceux de John Ford, dont l'ombre plane sur *Alice dans les villes*, depuis l'extrait de *Young Mister Lincoln* (John Ford, 1939) diffusé à la télévision, à l'annonce de sa mort dans le journal que lit Winter dans le train. La télévision dans la chambre d'hôtel à Tokyo diffuse la fin d'un western de John Ford avec John Wayne. Dans *l'Etat des choses* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982), un des acteurs lit le roman d'Alan Le May, *The Searchers*, adapté par John Ford.

Point commun à ces trois cinéastes : les trains — les trains traversent les films d'Ozu, de Ford et de Wenders.

55 URL = [<http://www.ina.fr/video/I08101797/cinema-video.html>], consulté le 30/06/2018

56 GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu, cinéaste et japonais. Histoire d'un cinéma sans ancrage ? », Cinémathèque, 5 mai 2017, URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/1040.html>], consulté le 28/06/2018

Fritz Lang est considéré comme le père manqué ou émigré, cinéaste allemand exilé que Wenders ne découvrira lui-même qu'une fois aux Etats-Unis.

Le père imposé, Hitler, a créé une véritable coupure :

« Je ne crois pas qu'il y ait, nulle part ailleurs que chez nous, une telle perte de confiance dans nos propres images, nos propres histoires et nos propres mythes ; Nous, les metteurs en scène du Jeune cinéma allemand, avons le plus vivement ressenti cette perte en nous-mêmes, dans le manque, l'absence d'une tradition propre, en tant que nous n'avons pas de père... ».⁵⁷

« On pourrait presque dire que c'est précisément pour cette raison que l'adieu à hier devint une nostalgie de l'avant-hier. Toute une génération de cinéastes s'est employée avec une véritable fièvre à retrouver dans le passé des germes de cette humanité que Hitler semblait avoir totalement anéantie. »⁵⁸

Wenders participe aussi de cette recherche en réalisant son seul *heimatfilm* : *La lettre écarlate* (*Der Scharlachrote Buchstabe*, Wim Wenders, 1973). Cette commande de la télévision allemande, qui est tournée en Espagne, est le seul film que Wenders "regrette" : c'est le seul film dans lequel on ne voit ni voitures, ni pompes à essence, ni juke-box ou antennes de télévision... Ces signes modernes du monde réel dans lequel vivent Wenders et Ozu.

Si Wenders se reconnaît autant dans les films d'Ozu, ce n'est pas seulement à cause de ce passé commun, mais aussi et surtout parce qu'il partage les mêmes préoccupations que le maître japonais.

Ozu a, avait ce respect du temps, et alors quelque chose de *vrai*, d'absolument universel se faisait jour dans sa description toute simple et tranquille d'une chose quotidienne (même lorsque ces choses quotidiennes sont représentées avec des moyens qui diffèrent de ceux de Wenders, moyens techniques auxquels il reste très attaché).

Ces termes de vérité, de pureté, de transparence reviennent au long du commentaire de Wenders. Ces qualités qu'il attribue aux films d'Ozu sont des questions qui traversent son cinéma, sa photographie et ses écrits.

57 BUCHKA Peter, *Wim Wenders*, op.cit., p. 16.

58 *Ibid.*, p. 17.

Cependant, le cinéma d'Ozu dépasse cette seule recherche de vérité et de réalité. Il possède un regard en puissance, capable d'ordonner le monde et de lui donner du sens en lui rendant sa transparence, même si Wenders se lamente en même temps de sa disparition (après avoir douté même de son existence)⁵⁹.

« Voilà ce qui peut-être n'existait plus, le regard encore capable de créer un ordre dans un monde de plus en plus confus, un regard qui parviendrait à rendre ce monde transparent. Peut-être ce regard était-il devenu aujourd'hui impossible, même pour quelqu'un comme Ozu, l'inflation galopante du mal avait peut-être déjà trop détruit ».

Dans son introduction, Wenders avait aussi précisé le pouvoir du regard d'Ozu:

« Pour moi, le cinéma ne fut, jamais auparavant et plus jamais depuis, si proche de sa propre essence et de sa détermination même, donnant une image utile, une image vraie de l'homme au vingtième siècle, qui lui sert non seulement à se reconnaître, mais aussi à apprendre sur lui-même. »

Cette image vraie, utile me fait penser au terme grec *kalos* qui exprime à la fois quelque chose de beau et de bon, utile... de pur, de parfait, d'accompli. La beauté extérieure doit refléter des qualités intérieures telles que la noblesse, la droiture, l'honnêteté... Peut-être une image morale. Une image nécessaire. Une ligne de conduite. Non seulement une leçon de cinéma mais aussi de vie, non seulement pour le spectateur mais aussi pour les personnes qui ont accompagné Ozu dans son processus de création.

« De l'insignifiant même [Ozu] dégage l'intolérable, à condition d'étendre sur la vie quotidienne la force d'une contemplation pleine de sympathie ou de pitié. L'important c'est toujours que le personnage ou le spectateur, et tous deux ensemble, deviennent visionnaires. »⁶⁰

59 Une sorte de *saudade* (même si le mot est intraduisible), le regret de quelque chose qui n'a pas existé. A nouveau en quête de ces images pures, Wenders explorera ce sentiment à travers le fado du groupe Madredeus et de l'écriture de Fernando Pessoa dans *Lisbonne Story*.

60 DELEUZE Gilles, *L'image-Temps*, op. cit., p. 30.

Je terminerai par ces mots de Deleuze, que j'ai déjà cités, en confrontant les termes *kalos* et intolérable, afin de cerner une ultime fois la particularité de l'art d'Ozu. Le réalisateur filme les gens tels qu'ils sont en réalité, dans leur “intolérable vérité” avec leurs faiblesses, leurs petits défauts, voire leurs viles pensées, celles qui nous traversent et que nous repoussons. Il double cette réalité d'un regard qui la réorganise afin de nous montrer le chemin, de nous apprendre à devenir des gens “biens”, capable d'accueillir chacun dans sa complexité.

2. Transports dans le paysage

A la recherche des paysages dans *Tokyo-Ga* ou le train comme signe de la vérité des images cinématographiques

J'hésite, je tergiverse, quel(s) paysage(s) choisir, pourquoi retenir celui-ci plutôt qu'un autre, selon quelles caractéristiques ? Retrouver ce paysage précis mais que je ne retrouve plus... A la recherche de ces images perçues et perdues... Retenir ce paysage qui fait sens, qui permet de me retrouver en cohésion avec le monde, de le comprendre, ou de me mettre en réflexion, en me faisant sortir de moi, de mes habitudes pesantes et de mon temps quotidien.

A la recherche... Celle de Proust, de sa madeleine, et des pavés de guingois qui le ramènent à Venise et lui redonnent l'envie, la force, de reprendre son projet d'écriture.⁶¹

Le train, le paysage traversé par le train, le paysage vu (ou non vu) depuis le train, le train comme élément filmé par les deux réalisateurs dans des pays différents et à des époques différentes.

Signe de la vérité, une sorte d'oxymore...

Signe car chaque image, dans son artificialité, peut être interprétée à travers l'agencement de différents signes qui la composent, indices d'une époque, d'un lieu... Traces du réel puisque l'image argentique a été engendrée par la prise d'empreinte d'un instant ou d'une durée par le truchement de la lumière.⁶²

Signe car chaque image, telle une lettre ou une parole, associée avec une autre

61 Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il put vivre, jouir de l'essence, des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.[...] Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1954, P. 226-227.

62 BAZIN André, « Ontologie de la photographie », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions du Cerf, Paris, 1997

va engendrer un nouveau sens, une sur-signification que nous avons à penser (si elle ne nous est heureusement pas livrée de manière trop directe et monosémique).

Une image vraie, une image juste ? Ce n'est pas celle qui va être la plus fidèle à la réalité mais celle qui fait coïncider différentes réalités et temporalités. Je pense au portrait de la mère de Roland Barthes⁶³ : il la reconnaît telle qu'il ne la jamais connue — elle est photographiée dans un jardin d'hiver alors qu'elle n'a que quatre ans. Barthes n'a jamais pu la connaître à cet âge-là mais pourtant il la reconnaît toute entière. Cependant, cette image, il se garde bien de nous la montrer.

La vérité de l'image résiderait-elle dans le lien de proximité et d'intimité avec son spectateur ? Cela pourrait éventuellement s'entendre pour la photo de famille, mais comment l'accepter pour le cinéma qui est projeté à des milliers voire des millions de spectateurs ? Faut-il alors le comprendre comme une reconnaissance de moi en l'autre, et de l'autre en moi, ce que laisse supposer la citation suivante, que je répète à nouveau comme le noème wendersien du cinéma d'Ozu :

« Aussi japonais soient-ils, ses films peuvent prétendre à une compréhension universelle. J'ai pu y reconnaître toutes les familles de tous les pays du monde ainsi que mes parents, mon frère et moi-même. Pour moi, le cinéma ne fut jamais auparavant et plus jamais depuis si proche de sa propre essence et de sa détermination même, donnant une image utile, une image vraie de l'homme du XXe siècle, qui lui sert non seulement à se reconnaître, mais surtout à apprendre sur lui-même ».

2.1. Imageries de Tokyo et images du Japon d'Ozu

Wenders est la recherche des images d'Ozu, ou plus exactement celles du Tokyo d'Ozu : « Trouverai-je encore quelques traces, peut-être reste-il des images ? Ou même des gens ? Ou peut-être découvrirai-je tant de changements à Tokyo depuis la mort d'Ozu que je ne pourrais plus rien y reconnaître ».

Il existe de nombreux lieux que l'on ne connaît pas mais que l'on reconnaît par l'imagerie qu'ils véhiculent, que ce soit une imagerie communiquée, fabriquée par un pays, un studio de cinéma ou une agence de publicité. Ces images préfabriquées, ces clichés, ses stéréotypes, ses préjugés, ses idées reçues se croisent, se mêlent et

63 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*

s'articulent en une imagerie plus personnelle que chacun se constitue au fil du temps, collectes partielles de lectures et de films.

Si je devais pour ma part définir mon imagerie du Japon, il y aurait le Fuji-Yama de la *Grande Vague* d'Hokusai mais aussi celui explosant dans un des *Rêves* de Kurosawa (*Yume*, 1990). Du même réalisateur, il y aurait également les *samourais* du roi Lear, et surtout cette grande forêt qui abrite aussi bien les mariages des renards que les querelles des *tanukis* de Takahata ou les apparitions du grand cerf de Miyazaki. Les images de *pachinko* de Wenders se mêleraient à celles de William Klein. De l'autre Klein, Yves, je retiendrais ses silhouettes bleues, ses anthropométries, traces des corps projetés et disparus sur les murs d'Hiroshima. L'absence de ces corps chez Resnais : « Tu n'as rien vu à Hiroshima... » et la présence du corps de Tomoko baigné par sa mère, et photographié par Eugène Smith. Les *yakuzas* de Kitano errant le long de la plage, la couleur de leurs tatouages auxquels se mêlent peut-être quelques *Pokémon*. Ces couleurs saturées contrasteraient avec le noir et blanc angoissant de *La Femme des sables* (*Suna no onna*, Hiroshi Teshigahara, 1964) ou avec celui imprimé des nombreux mangas aux thèmes très variés, dont ceux de Taniguchi qui nous fait découvrir son quartier et la cuisine à travers les promenades d'un gourmet.

Et bien sûr il y aurait les cerisiers en fleurs, semant leurs pétales de neige à tout vent. C'est pourquoi je ne peux ne pas retenir cet archétype du Japon traditionnel, cette image débordante de ces cerisiers en fleurs. Comme si le paysage prenait forme ici à travers le motif de l'arbre en fleur.

La caméra est au sol, en légère contre-plongée. Les cerisiers cachent entièrement le ciel de leurs branches couvertes de fleurs.

Nous sommes au printemps 1983. Lors de cette quinzaine de jours où les cerisiers sont en fleurs. Ce que ne laissait pas supposer le plan précédent : des arbres étaient visibles, mais allongés, étirés par le reflet : ils ressemblaient à des arbres morts, sans feuilles ou dont le feuillage vert virait sur le vert foncé, voire le brun : une fin d'été, un début d'automne...

Dans ce lieu enfin caractéristique de l'imagerie du Japon, les traditionnels cerisiers en fleur cohabitent avec un groupe de jeunes hommes en costume occidental moderne qui piqueniquent à même le sol. La musique s'estompe au profit de gros plans sonores sur le groupe s'amusant et mangeant, avec en arrière-plan les restes

d'un autre repas sur la bordure de terre longeant l'allée et d'où se dressent deux troncs de cerisiers.



Illustration 2 : *Tokyo-Ga*

Les cerisiers longent régulièrement la route goudronnée : nous ne sommes pas en pleine nature, mais dans un lieu organisé et cultivé : certainement un parc. Ce que viendront nuancer certains éléments du paysage, de nombreuses stèles sont visibles : ce n'est pas un parc, c'est un cimetière, peut-être le seul lieu de verdure dans la capitale — je ne connais pas Tokyo. Cet espace de nature, lieu sacré partagé entre les vivants et les morts, semble être le seul espace de vie, de loisir et de flânerie : on peut s'y promener, s'y photographier, y pique-niquer (boire et manger), et même y danser (le rock des *sixties* pour Wenders et la sorte de danse extraterrestre des adolescents japonais dans *Sans Soleil* de Marker). Quoiqu'il en soit, cet espace d'arbres et de pierres taillées, sacré et ludique, est un lieu où les citadins semblent faire abstraction de la ville et de ses contraintes. Le paysage nous renseigne sur la manière de vivre et d'occuper l'espace dans cette ville avec une très forte densité de population.

Les plans suivants sont des inserts sur différents éléments du repas ; puis Wenders nous montre un homme en train de photographier : son appareil photo et le flash cache son visage, sa main gauche soutient l'objectif en même temps qu'il fait le

point. En arrière-plan, les arbres et les buissons sont foison, et se mêlent à des stèles pyramidales. Le sol est jonché de pétales blancs. L'œil concentré dans le viseur cadre ce que nous ne voyons pas, en hors champ, mais la continuité induite par le contrechamp nous présente un groupe posant pour le photographe, ainsi que pour Wenders, rappelant une des photos de groupe lors d'un mariage dans les derniers films en couleurs d'Ozu⁶⁴.

Suivent différentes variations de cette figure du filmeur ou du photographe, une mise en abyme qui vient doubler la figure de Wenders — ou plus exactement de Lachman, le caméraman de Wenders — lui-même en train de filmer entre les allées longées de stèles sous les cerisiers en fleurs.

Le filmeur filmé, le simulacre est élevé au carré, mis en abyme. Ce doublage visuel, caractéristique des films “miroirs” de Wenders rappelle qu'une photo est toujours une image double : elle montre son objet ainsi que son désir, c'est-à-dire l'attitude, l'intention de la personne qui enregistre. Peut-être pourrions-nous étendre cette idée à la peinture à travers la citation de Max Ernst⁶⁵ : « Le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui ».

Ce jeu de croisement, d'inversion se retrouve dans le chiasme de Merleau-Ponty⁶⁶ : « Cette précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est, c'est la vision même ».

D'une certaine manière, c'est ce que montrent certaines scènes coupées⁶⁷ que Wenders n'a pas décidé d'intégrer lors du montage, comme celles des deux jeunes enfants, tous deux vêtus de rouge sont “hissés” tour à tour entre les branches d'un arbre par leur mère, afin que le père en fasse un portrait.

Les parents ont le désir de voir leurs enfants dans un arbre, de réaliser le portrait de chacun au travers des branches d'un arbre : ils imaginent ces portraits, les mettent en scène, et la photographie (ou la vidéo) vient attester de cette réalité : cela a bel et bien été, pour renforcer la formulation de Barthes⁶⁸.

64 *Fleurs d'Équinoxe (Higanbana, Yasujiro Ozu, 1958).*

65 MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio Plus, 2006, p. 22.

66 *Ibid.*, p. 58.

67 Scènes coupées présentes dans le bonus du DVD du film de Wenders

68 Le « ça a été » atteste d'une réalité passée.

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*



Illustration 3 : *Tokyo-Ga*

Le rouge du pull contraste avec le vert foncé de la mousse du tronc de l'arbre. Ce rapprochement avec la nature est mis en tension par la figure du Donald de Disney représenté sur les pulls des enfants : une image qu'Ozu n'aurait certainement pas reniée dans ces derniers films en couleurs : ce rouge vif du tissu, le jaune saturé du bec du canard, le bleu marin de son habit, le vert profond et insondable de l'arbre, toutes ces couleurs auraient contrasté, percuté les « teintes délavées, inaccentuées, de la vie japonaise » comme les nomme Deleuze⁶⁹.

Cet unisson de leurs enfants avec la nature fictive, ou du moins restrictive au sens où cette nature luxuriante n'existe pas ; cependant le cadrage permet de fabriquer ce souvenir de leurs enfants grimpés dans des arbres. Un vrai souvenir mis en scène, un souvenir fictif et irréel comme est toute photographie.

Ces portraits en nature n'ont pas été gardés lors du montage mais ils sont cependant montrés dans le DVD : quel est ce repentir, ce regret ? Peut-être justement à cause de leur mise en scène ? Manqueraient-ils de vérité, de naturel, comme on ne peut s'empêcher de demander à quelqu'un qui pose : « Sois plus naturel(le), sois toi-même » ? Ou bien est-il question d'intention : est-ce l'image désirée par les parents, ou désirée par Wenders pour répondre à sa recherche d'images de familles ? La version commentée du film par l'auteur nous apprend que Lachman et lui ont engagé

⁶⁹ DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 25.

démarche, de leur demander l'autorisation de les filmer, voire — nous pouvons imaginer — de les diriger tels des acteurs, même s'il s'agit d'un documentaire.

En filmant ces personnes, devenues personnages du film, Wenders a tenté de retrouver la famille d'Ozu, mettant en scène les relations entre les (jeunes) hommes riant, bavardant et buvant, et les relations entre parents et enfants : « C'est cette intimité et cette proximité que mes images de Tokyo recherchaient ».



Illustration 4 : *Tokyo-Ga*

La séquence se termine par une des allées du cimetière, avec au premier plan à gauche des bennes débordant d'ordures et de déchets et en fond sonore, le croassement des corbeaux qui restent invisibles et qui me rappellent cependant la présence de ceux au bord du fleuve, lors de l'enterrement, dans *Dernier Caprice*, d'Ozu.

Le son donne à voir ce que parfois l'image ne peut montrer. Wenders semble être travaillé par « le croassement des corbeaux [qui] persista encore longtemps dans [sa] tête ». Cette présence visible, et non seulement sonore, des oiseaux semble être cruciale pour Wenders : ces corbeaux qui pourraient traverser le champ seraient pour lui un moment de vérité⁷⁰.

⁷⁰ « On retient son souffle et on tréssaille si tout à coup sur un écran, on découvre quelque chose de vrai, de réel, que ce soit un oiseau qui travers l'image, ou un nuage qui projette son ombre à un moment ou le geste d'un enfant en arrière-plan... Il est devenu rare dans le cinéma d'aujourd'hui que de tels moments de vérité se produisent, et que les hommes et les choses se montrent tels qu'ils sont. »

Le paysage se construit à la fois par l'image et par le son.

Nous pouvons voir également dans cette image un voeu pieux de Wenders de conserver une image intacte du Japon traditionnel, avec ses cerisiers, débarrassé des si nombreuses images de la publicité qu'elles terminent à la poubelle.

Le paysage se construit aussi par la couleur, le cadrage, les rapports entre le vide et le plein ; il préexiste déjà dans certains cas ou peut-être recadré, transformé, inventé... C'est ce que m'invitent à penser ces quelques réflexions de Chishu Ryu lorsqu'il est filmé, assis humblement sur le pas d'une maison, comme en osmose avec le paysage verdoyant. « Personnellement, j'avais surtout appris d'Ozu à m'oublier moi-même, à devenir une page blanche pour ainsi dire. [...]. Mon seul souci était de devenir une couleur sur la palette d'Ozu » pour cerner des notions clés de la peinture, mais transposables au cinéma : le vide, la composition, l'écriture, la lumière, l'ombre, la couleur. Wenders filme également le paysage comme s'il peignait :

« Pour moi, le paysage est tellement lié au cinéma. La première fois [...] j'ai tourné un plan de paysage. J'ai installé la caméra, et rien ne s'est produit. Pour moi, c'était le prolongement de la peinture, une peinture de paysages. [...] Aujourd'hui encore, quand je tourne un film, j'ai l'impression de m'intéresser plus au soleil qui se lève sur un paysage qu'à l'histoire qui s'y déroule. »⁷¹

2.2. Lieux de mémoire d'Ozu

La séquence qui se situe vers la fin du film, avant de rencontrer Yuharu Atsuta, semble reconstituer le trajet à accomplir pour se rendre chez le chef opérateur, bien que nous n'en voyons ni le départ, ni l'arrivée.

Cette suite de plans, par le montage, recompose l'artificialité de la continuité du déplacement d'un train tout en nous dévoilant un incident, que l'on peut qualifier de moment de "vérité" à travers l'ombre du caméraman et du preneur de son. Nous pourrions aussi parler d'autoportrait en action ou de révélation du dispositif de représentation

Le premier plan, large et fixe, en plongée, montre des voies de chemins de fer qui convergent au loin et un train qui strie le champ en une diagonale ascendante et qui disparaît à l'horizon. Le bruit du train et la musique de Loory Petitgand. L'attente,

71 WENDERS Wim, *La Logique des images*, Paris, l'Arche, 1990, p. 63.

les voies vides. La voix de Wenders s'élève : « Les trains. Tous les trains des films d'Ozu. Pas un seul film dans lequel on ne voit pas au moins une fois un train. »

Un jour, on lui a demandé pourquoi il y avait autant de trains dans ses films : « [Ozu] a répondu que c'était parce qu'il les aimait beaucoup. Le train, avec tous ses rouages, est indissociable du cinéma. C'est une machine très proche de la caméra. [...] Les trains sont des caméras à vapeur sur rails ». ⁷²



Illustration 5 : *Tokyo-Ga*

L'attention tombe et la caméra se déporte sur la droite, sur une main qui pointe quelque chose. Nous découvrons deux ombres au sol, celles du caméraman et du preneur de son. La caméra reprend sa première attention sur la voie ferrée.

Un deuxième train à la forme aérodynamique et aux couleurs blanche et bleue, traverse le cadre dans le sens inverse. Dans cet espace zébré apparaissent un carré d'un rouge solide, un triangle d'un jaune pointilliste et un trapèze d'un bel aplat bleu, plus brillant que celui du ciel qui occupe le cinquième supérieur de l'image, et de nombreuses taches de vert dans le coin droit inférieur.

Ce train est là en tant que tel, et valant pour tous les autres trains. D'ailleurs les trains d'Ozu sont des vrais trains comme le revendique Yuharu Atsuta :

72 WENDERS Wim, *La Logique des images, op. cit.*, p. 59.

« Les intérieurs, on les a systématiquement tournés en studio, jamais dans des décors naturels. La seule exception, c'étaient les trains. Quand il fallait tourner dans un train, j'ai toujours dit à Ozu, surtout pas en studio, et il a bien accepté ça. On peut faire ce qu'on veut, les trains en studio, ça a toujours l'air faux. Ça tremble de partout, mais ça n'a rien à voir. Dans tous les films d'Ozu après-guerre, vous pouvez en être sûr, les trains sont authentiques. »

Raccord mouvement, nous distinguons avec peine le train qui passe à l'arrière-plan entre les maisons, la caméra le suit du regard en un panoramique horizontal vers la gauche. Le train traverse un pont qui enjambe un cours d'eau : nous sommes dans le film *Gosses de Tokyo* (*Otona non miru ehon – Umarete wa mita keredo*, Yasujiro Ozu, 1932) mais en couleur. Des enfants (ou des adolescents) jouent et s'affrontent — au foot — en contrebas, sur les rives boueuses. Coupe. Le même pont, filmé depuis un point différent — la caméra s'est déplacée sur l'autre rive. Le train semble reprendre sa traversée du pont pour la continuer avant de laisser celui-ci vide. Les rives ne sont pas laissées en friche comme de l'autre côté : elles sont aménagées en zones de circulation, aires de jeu et espaces verts.

Nouveau plan plus rapproché, sans aucune musique : deux maisons, le bruit du train, puis le train même qui pénètre dans le cadre. Le train même, le *même* train. Le bruit du train continue brièvement sur le plan suivant, sur l'intérieur d'une maison, ouverte elle-même sur un jardin. La voix de Wenders reprend : « Yuharu Atsuta était le deuxième assistant-caméra des films muets d'Ozu... ».

Cette séquence me semble synthétiser autant de caractères propres au cinéma de fiction qu'au cinéma du réel.

D'abord la durée : du temps est pris pour montrer ces trains — une minute entière pour le premier plan. Ces trains sont là en tant que tels et leur passage dans l'espace réel prend du temps restitué et recomposé à l'écran dans la même durée. Dans un des premiers films de Wenders, il y avait une minute de noir dû au passage dans un tunnel. Cette minute de noir, c'est ce que durait le tunnel qui faisait huit cents mètres.

Cependant, il y a ici reconstitution d'une continuité. Par la musique qui lie les trois premiers plans, nous avons l'impression qu'il s'agit d'un même et unique train qui traverse l'écran. Or, nous savons qu'il n'y a qu'une caméra et que ce train est en réalité plusieurs trains différents à plusieurs moments discontinus, malgré le temps

qui lui est accordé. Lors de la même rencontre, Wenders avait rajouté qu'en tant que cinéaste, il devait garder une loyauté à l'égard du temps, même si les choses étaient représentées de façon artificielle et que ce n'était plus du tout une réalité. Par cette séquence, Wenders met donc en application sa pensée du cinéma : il suit ce(s) train(s) au fil du temps, en tentant de restituer la juste et unique durée de ce déplacement même si celle-ci doit être composée de différentes durées de différents trains selon différents points de vue dans l'espace et à différentes distances. Wenders nous donne à voir ce train unique en le reconstituant dans chaque moment de sa durée et de son déplacement.

Attardons-nous sur "l'incident" gardé, lorsque le caméraman perd le cadre sur la voie ferrée et dévoile les deux ombres : il n'y pas de rupture du temps, le déroulement est respecté, il n'y a pas de coupe. Pourquoi avoir gardé ce décadage, cette déconcentration ? Pourquoi ne pas avoir recommencé ce plan ? Parce qu'il s'agit d'un documentaire, d'un cinéma "direct" dont on ne peut refaire la prise ? L'absence d'événementialité du passage des trains suppose que cette prise peut se refaire, sauf si la pellicule est comptée. Ce souci de réalité (ou d'éthique?) est pourtant contredit par l'effet de reconstitution de la continuité du déplacement du train...

Ou bien parce que cela permet d'inscrire le corps du cinéaste dans l'espace qu'il filme ? Une sorte d'autoportrait involontaire qui permet cependant de rappeler que ces images sont issues d'une intention, qu'elles existent parce que quelqu'un les a fabriquées ? Un autoportrait en action, révélant le dispositif d'enregistrement : un homme à la caméra, un autre au son.

Ce double autoportrait nous révèle une autre vérité : ce ne sont effectivement pas les images de Wenders qui, pour la première fois, est au son, mais celles de Lachman. Ceci explique certainement la difficulté à les reconnaître : développées et vues près de six mois après, Wenders n'a pas filmé lui-même les images dont il avait pourtant le désir et l'intention. Tout en étant libre de son cadre, le caméraman répond aussi aux indications de l'auteur comme le montre la main et l'index pointant un élément pour l'instant invisible pour nous mais qu'il veut faire advenir dans notre regard. Wenders montre ce qu'il voit et l'intention de ce qu'il voit.

Le corps du cinéaste est bien visible et voyant. Il est dans l'espace du paysage, fait corps avec lui, ou plus exactement se fond en lui par la projection des ombres⁷³.

⁷³ Le photographe Lee Friedlander photographie la ville en y projetant très souvent son ombre ou son reflet comme une sorte d'intrusion dans cet espace saturé de signes mais affirmant aussi la photo

Je mettrai cet incident en parallèle avec un extrait de Merleau-Ponty⁷⁴ :

« Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible [...] Puisque les choses et mon corps sont fait de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète. « La nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. »

C'est l'instant de vérité cherché par Wenders à travers le hasard du vol de l'oiseau⁷⁵ : il y a l'aller-retour, le (re)croisement, le mouvement de la vision, le tressaillement qu'évoque Wenders à défaut de l'étincelle.

2.3. Le paysage vu depuis un moyen de transport (avion, train et voiture)

Les plans vus depuis un avion sont aussi caractéristiques des films de Wenders — c'est d'ailleurs par un tel plan que commence *Tokyo-Ga*. Le tiers supérieur du champ est bleu, le tiers inférieur blanc, et le reste gris. Une aile d'avion obstrue une grande partie de l'image, séparant le ciel d'une mer de nuages cachant eux-aussi la Terre en dessous. Peut-on alors parler de paysage puisque celui-ci n'est pas visible ? Pourquoi le retenir malgré tout ? Certainement à cause du commentaire de Wenders : « Ca me faisait du bien de regarder par la fenêtre ».

Même s'il s'agit d'un hublot d'avion, qui est clos, il y a cette volonté de regarder par la fenêtre, de l'intérieur vers l'extérieur, d'ouvrir à autre chose. Et je ne peux m'empêcher de penser à la formule d'Alberti sur la fenêtre et la peinture :

« D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée — ou — de laquelle on puisse regarder — ou — contempler l'histoire. »⁷⁶

davantage comme une perception que comme une conception.

74 MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.15-16.

75 cf. note 68

76 « La perspective centrale : Alberti et son traité *De Pictura* », 13 février 2009, URL =

Cette fenêtre se désigne comme espace où du visible va advenir, le cadre est à la fois le repérage du lieu et l'ouverture d'un champ de projection d'image et d'histoire. C'est une écriture subjective, celle du peintre qui va à la rencontre du spectateur et lui assigne une place, certes fixe mais qui lui permet de rencontrer, de partager cet espace (via la continuité illusoire créée par la perspective, selon la construction que définit Alberti en 1540 dans son traité sur la peinture *De Pictura*).

Peut-on parler de peinture puisqu'il s'agit d'un film ? Et se pose-t-on encore la question d'une peinture narrative ? Ou plus exactement peut-on parler de peinture sans histoires ou sans accumulation de toutes les histoires qui les recouvrent et des multiples interprétations qu'elles ont suscitées à travers leurs innombrables rencontres avec chacun⁷⁷ ?



Illustration 6 : *Tokyo-Ga*

[<http://laperspective.canalblog.com/archives/2009/02/13/12518073.html>], consulté le 27/12/2017

⁷⁷ Avec ou sans ses moustaches, dans l'escalier ou ailleurs, la Joconde reste toujours aussi mystérieuse et nous regarde (même si, dans son anglais approximatif, *Look* s'écrit *L.H.O.O.Q.* ...) pendant que, dans la foule, nous la regardons ou tentons de la regarder malgré sa démultiplication sur les écrans des téléphones et malgré sa protection en vitre blindée (les artistes évoqués sont Robert Filliou et Marcel Duchamp).

Si j'ai retenu cette vue à travers une fenêtre, c'est qu'elle est aussi caractéristique des surcadrages qu'affectionne Wenders (même si nous ne voyons ici que la vitre sans les limites du hublot) : ces cadres dans le cadre transforment directement l'environnement dans lequel nous évoluons en autant de paysages, c'est-à-dire des images du pays déjà matérialisées avant même leur enregistrement. Ce jeu de cadres visibles nous met aussi à distance du paysage, nous devenons extérieur, étranger, au monde.

Cette épaisseur de vitre fait écran, elle se donne à voir telle la toile et/ou la touche d'un peintre : elle est visible à travers de nombreuses petites taches. Peut-être pouvons-nous considérer ce filtre qui s'interpose entre le paysage et nous comme la matérialisation du regard du cinéaste — sans être sa représentation — et qui nous est imposé. Nous ne pouvons qu'adopter le point de vue présenté (d'autant plus que le son et la voix le renforcent).

Le point est incertain. Une sorte d'entre-deux : la netteté n'est ni sur le ciel ou la mer de nuages, sujet de nombreux paysages que ce soit dans la peinture ou la photo, ni sur l'aile de l'avion, ni sur la vitre elle-même — encore moins sur la pluie, comme celle ruisselant sur la pare-brise dans la série de photographies de Kiarostami.

Wenders veut-il montrer cette frontière qui sépare physiquement ce ciel, le monde, de cet espace clos et pressurisé de l'avion ? Comme une difficulté d'être au monde, ou plus exactement d'être coupé du monde ? Après tout, Wenders a bien écrit (ou dit) qu'il préférerait éviter de prendre l'avion lorsqu'il en avait la possibilité.

Ou bien veut-il nous faire accéder à la matérialité de l'image, à sa chair ? La présence sensible de la vitre agit comme un filtre — l'épaisseur du hublot transforme déjà ce que Wenders voit. L'absence de mise au point renforce le flou qui mêle les différents éléments entre eux. Et le grain du film — du 16 mm — achève de les unifier : cette image est de formes et de couleurs.

A force de regarder cette image, mise en pause, figée hors de la durée de douze secondes du plan et de son léger mouvement, je me dis qu'il s'agit peut-être d'une chaîne de montagnes, et que ce n'est pas l'ombre de l'aile projetée sur les nuages, mais le dessin bleuté de vallées....

Peu importe, que ce soit bien un paysage ou pas, ce plan m'invite à la fois au repos et au mouvement : à la rêverie, celle de l'enfant qui chercherait des formes à travers les diverses compositions des nuages ou qui regarderait le temps passer à

travers le déplacement de ces mêmes nuages⁷⁸. S'échapper un temps de ce temps qui passe si vite. Etre-là. Etre. Etre absorbé par le paysage. S'oublier. Ne pas être. Mais cela est une rêverie personnelle : je ne suis pas allongée dans l'herbe, avec le souffle du vent, la caresse et le chatolement du soleil, le chatouillement parfois effrayant des insectes... Je ne suis pas dans la nature⁷⁹, je suis devant cette fenêtre albertienne qui organise le paysage selon les codes de la peinture et de la perspective classiques⁸⁰, devant un tableau qui anime ma pensée, devant une image animée de la pensée de Wenders.

Cette vue sur un paysage aérien qui ouvre le film de Wenders à l'intérieur du film d'Ozu vient se doubler de celle qui clôt le film de Wenders dans celui d'Ozu, lorsque la caméra se lève au-dessus d'Atsuta. J'ai déjà écrit que je voyais en ce mouvement ascendant un signe d'optimisme, à l'instar de la caméra qui s'envole pour filmer la plus grande étendue possible du paysage allemand, lorsque Winter et Alice partent ensemble en train, à la fin du film. Ce regard ascendant, vers le ciel (et non depuis le ciel, n'est peut-être pas ici aussi optimiste puisque cette ouverture est filtrée, occultée par un rideau. Nous pouvons peut-être y voir le signe de la matérialisation fantomatique du regard d'Ozu...

Ce paysage aérien intervient après un premier plan noir, sur lequel la voix de Wenders s'élève : « Dans l'avion il y avait un film. Et comme toujours j'ai essayé de ne pas le regarder. Et comme toujours je n'ai pu m'en empêcher. » et un deuxième plan qui montre l'intérieur de l'avion : « Sans le son, les images, là-bas, sur le petit écran, m'apparaissaient encore plus vides, une forme creuse, simulatrice d'émotion. »

Wenders développera tout au long du film ce paradoxe sur sa propre fascination pour des images et des technologies qui détruisent son désir d'images, que ce soit en tant que spectateur ou que créateur.

La voix de Wenders continue « Si seulement on pouvait filmer comme ça, comme on ouvre les yeux, seulement regarder, sans vouloir rien prouver ».

78 Le photographe Stieglitz a photographié les nuages pendant une dizaine d'années à partir de 1922. A travers ces purs arrangements presque abstraits de formes et de valeurs, Stieglitz cherche des équivalences (dont la série tire son nom : *Equivalent*), entre ses expériences, ses pensées, ses émotions, révélant ses états intérieurs en des paysages intimes sans cesse recomposés.

79 Même si je m'y suis laissée emporter — ou transporter — quelques instants...

80 L'horizon est justement ce qui manque dans les photographies de Stieglitz qui ont été prises sans se préoccuper des repères spatiaux tandis que la vue de l'avion, avec la présence imposante de l'aile, est spatialement marquée par la distinction entre le ciel et la Terre plus ou moins masquée de par la mer de nuages.

Comment entendre cette phrase ? Comme le souhait d'un acte de création qui serait naturel — mais alors il faut définir le terme naturel : aisé, facile, sans pensée ? Ou de pré-pensée ? Spontané, instinctif, originel ? Que veut dire Wenders par “prouver”⁸¹ ? Il prétend ne pas être venu en pèlerinage, mais espère reconnaître le Tokyo d'Ozu, il cherche des traces (des preuves ?) de son regard.

Cette dualité, ce déchirement se font sentir à travers tout le film. Il s'interroge sur ces (ses) images qu'il ne reconnaît pas mais qui sont devenues sa mémoire ; il dit qu'il a filmé alors qu'il s'occupait du son ; il pense que s'il était venu sans caméra, il se souviendrait mieux maintenant.

Il y a définitivement quelque chose d'insaisissable : à vouloir enregistrer ce qui reste de Tokyo, il en perd le souvenir, la reconnaissance. Peut-être que Wenders ne peut voir que ce qui a déjà été dépeint et filmé par Ozu et qu'il lui est effectivement difficile de reconnaître ce qui est différent et nouveau. C'est peut-être cette complexité que vise Wenders quand il souhaiterait filmer comme on ouvre les yeux ?

Qu'est-ce que filmer comme si on ouvrait les yeux ? Est-ce filmer le réel et tenter de le rendre tel que, de rendre sensible ce rapport direct ? Est-ce prendre le temps de poser son regard, de donner du temps au temps ?

Posons nos yeux sur cette vue d'ensemble que nous propose maintenant Wenders. Ce plan fixe d'une minute sur un des quartiers de la ville de Tokyo, strié par les voies de transport, semble répondre à la description de Marker : «Tokyo est une ville parcourue de trains, cousue de fils électriques, elle montre ses veines ».

Au premier plan sur la gauche, la terrasse d'un immeuble, et deux rues qui se croisent, ou plus exactement une autoroute à deux fois quatre voies qui s'inscrit dans le tiers droit inférieur. Une route surélevée et les lignes des chemins de fer découpent le cadre et délimitent un espace triangulaire réservé à un chantier duquel s'élèvent de nombreuses grues. C'est une ville en construction — comme toutes les villes. En arrière-plan se dresse une barrière d'immeubles surélevés de publicités colorées.

81 Relisant à nouveau ce verbe, et au vu de ce que j'ai écrit depuis, je me demande si les preuves que cherchent Wenders ne seraient pas celles de l'existence de Dieu. Pourquoi a-t-il besoin de prouver la présence de ce Dieu auquel il croit ? Veut-il nous en convaincre ?

Le terme original en allemand pourrait nous éclairer, mais l'on peut se fier à la traduction française sachant qu'elle a été écrite par Solveig Dommartin et Wim Wenders.

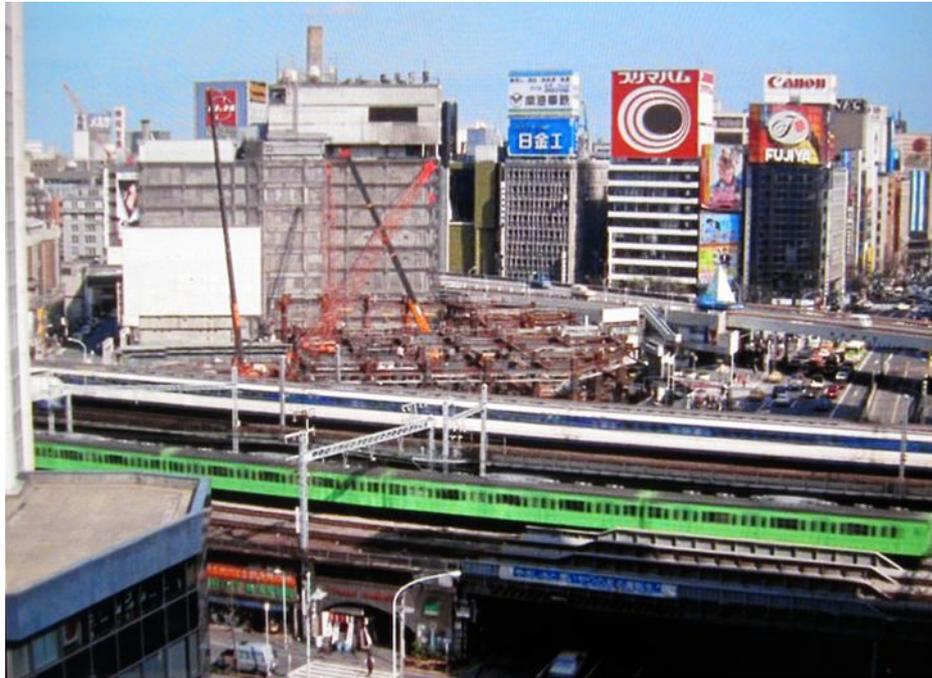


Illustration 7 : *Tokyo-Ga*

Le seul élément qui nous indique que nous soyons au Japon est la langue : les idéogrammes sont asiatiques, et les marques, FUJI et Canon, japonaises. Cependant je pourrais faire à peu près le même paysage dans le quartier de la gare Montparnasse à Paris, et j'imagine que cela pourrait être le cas dans de nombreuses grandes autres villes.

Peut-on pour autant qualifier ce paysage de non-lieu tel que les définit Marc Augé ? « *Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.* »⁸²

Le non-lieu est un passage, souvent à la périphérie des villes et gommant leur identité ; chaque ville peut être nommée pour une caractéristique mais chaque zone industrielle est similaire à n'importe quelle autre, est de plus en plus intégrée dans les réseaux de transport, comme les gares excentrées et les aéroports. Le passage est provisoire et éphémère, mais répété.

Cette répétition, Wenders semble s'en amuser et la détourner dans le plan suivant. Les voitures, raccourcies par le reflet déformant de la vitrine, semblent tourner les unes derrière les autres sur les notes légères de la musique qui évoquent

⁸² AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 100.

maintenant un carrousel, un manège⁸³ et contrastent avec les accents graves du saxophone du plan précédent.

Le train permet de pénétrer le paysage plus rapidement même s'il ne permet pas de rejoindre l'horizon puisqu'il le longe (ou plus exactement le spectateur assis dans le train voyage parallèlement à l'horizon, alors qu'en voiture, le conducteur ou le passager avant regardent l'horizon, tendent vers l'horizon, voire vers l'infini puisque l'horizon demeure inaccessible même s'il n'est qu'à quelques kilomètres⁸⁴. La vue dans les taxis japonais est oblitérée par une télévision annonçant la multiplication et l'omniprésence des écrans dans les lieux où l'on risque de “perdre du temps” dans une attente imposée.



Illustration 8 : *Carnet de notes sur vêtements et villes*

Au début de *Carnet de notes sur vêtements et villes* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städte*, Wim Wenders, 1989) la route à travers le pare-brise se démultiplie en plusieurs vues via un moniteur vidéo qui occulte la moitié droite du champ. Les images de l'écran vidéo, légèrement bleutées, sont décalées dans le temps et dans l'espace, ce n'est pas la même route qui est filmée. Dans l'espace de la voiture, autre sorte de caméra, sont réunies les vues de deux villes à deux moments différents : le présent de Paris et le passé de Tokyo.⁸⁵

83 Nous retrouvons un regard ludique, peut-être enfantin...

84 A hauteur de regard, l'horizon est à moins de cinq kilomètres. Plus l'altitude augmente, plus l'horizon s'éloigne.

85 Ce moniteur vidéo, sorte de double choisi de la télévision des taxis tokyoïtes, peut être envisagé comme une anticipation des actuels écrans que nous transportons en permanence. Véritables auxiliaires de vue, nous regardons et cadrans avec nos téléphones le paysage dans lequel nous nous trouvons, comme si cela nous permettait de mieux le voir. Lorsque le paysage ne nous convient pas,

Au début de *Lisbonne Story*, lorsque Winter part de Berlin pour Lisbonne, les paysages succèdent les uns aux autres sans presque se modifier : la composition offre le même horizon vers lequel fuit la route. Il est difficile d'identifier le paysage, les autoroutes se ressemblent toutes. Seul les panneaux de signalisation nous permettent de savoir quel pays nous traversons. Le son de la radio vient confirmer la langue écrite. Seul le langage nous permet de savoir où nous sommes, comme si petit à petit tous les pays (ou plus exactement les voies de transport qui permettent de se rendre d'un pays à un autre) se ressemblaient dans une certaine universalité.

En revenant de la tombe d'Ozu, Wenders filme un plan-séquence de deux minutes à la fois fixe et mobile, ce qu'il voit depuis le train à travers la fenêtre, ou plus exactement, puisqu'il fait noir à l'extérieur, ce qui se reflète sur la surface la vitre : l'intérieur du train, fixe et légèrement flou, et les nombreux reflets, plus ou moins lumineux, des autres trains croisés, dans le sens inverse, dans le même sens à différentes vitesses, recouvrant partiellement ou totalement, l'image fixe de l'intérieur du train. Parfois des enseignes lumineuses transparaissent dans le flux incessant de cette oscillation de multiples reflets, immédiatement remplacés par d'autres impressions. Le son du roulement, du ronronnement, du train accentue l'effet hypnotique de cette démultiplication d'images et invite à la "méditation", à la réflexion.

Ces images m'invitent à reprendre la remarque de Victor Hugo⁸⁶ : « tout devient raie ». Clément Chéroux continue : « Le paysage qui défile [...] se résume souvent à deux bandes larges colorées azur et brune, le ciel et la terre. »⁸⁷ Je corrigerais la couleur des bandes : bleues, vertes, cyan... sur un fond noir. Ces couleurs sont souvent associées à la vidéo, à l'image électronique.⁸⁸ La différence réside aussi dans le fait qu'il s'agit d'un paysage nocturne, et que j'y vois comme une sorte de négatif de la déclaration de Ryu qui souhaite être une page blanche sur nous pouvons regarder les images de n'importe quel autre paysage et remplacer notre réalité présente par des images.

86 Victor Hugo, Lettre du 22 août 1837 à sa femme Adèle, in CHEROUX Clément, « Vues du train », *Etudes photographiques*, n°1, novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL = [\[https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101\]](https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101) consulté le 04/01/2018

87 CHEROUX Clément, « Vues du train », *art. cit.*

88 « Lorsque je vois apparaître sur l'écran cette petite lumière qui devient image dans un souffle électronique bleu, je me sens chez moi » déclare Bill Viola, *Artension* n°125, mai/juin 2014.

Nous retrouverons ces couleurs dans les images du générique du film sur Yohji Yamamoto, film pour lequel Wenders utilise volontairement la vidéo (contrairement au film sur Nicholas Ray, pour lequel l'utilisation des images vidéo a été décidée au montage).

laquelle Ozu appose et dispose les couleurs de sa palette. Le noir de la nuit, comme le blanc des nuages ou de la page, invite aussi à l'imagination et la méditation au mouvement de la pensée.



Illustration 9 : *Tokyo-Ga*

Autant je continuerai de tenter d'éclairer cet extrait avec des emprunts liés à la peinture, autant il me faut d'abord faire ici une distinction entre l'espace coloré de la peinture (en synthèse soustractive, les différentes couleurs sont obtenues, sur une surface blanche, par le mélange des primaires) et l'espace coloré de la vision et des écrans électroniques (en synthèse additive, le mélange de lumières colorées recomposent les différentes couleurs jusqu'au blanc). Avec la projection cinématographique classique, nous sommes dans un entre-deux : l'obscurité est requise pour voir les images qui sont cependant issues de la synthèse soustractive. Les liens entre cinéma et peinture sont effectivement à questionner au-delà de la matérialisation des couleurs. Pour cela, je continuerai à relever différentes citations en lien avec la peinture dans l'article *Vues du train* de Clément Chéroux, que je mettrai en relation avec les paroles ou les images de Wenders.

Les rares paysages d'Edgar Degas ont été conçus dans une voiture de chemin de fer. A l'intérêt de son ami Ludovic qui lui demande s'il s'agit d'état d'âme, Degas répond qu'il s'agit « simplement d'états d'yeux ». Ces états d'yeux sont à rapprocher

du souhait de Wenders sur la possibilité de « filmer comme ça, comme on ouvre les yeux, seulement regarder ». Peut-être n'y a-t-il rien de plus à chercher derrière ces images qu'un simple enregistrement de ce qui se trouve dans le champ de l'appareil photographique ou cinématographique ? Cependant, l'appareil photo, malgré son objectivité mécanique et scientifique ne reproduit pas le réel comme semble le regretter Philip Winter, le photographe en errance dans le film de Wenders, *Alice dans les villes* : il ne reconnaît pas ce qu'il vient juste de photographier, ou plus exactement il ne retrouve pas l'intention ou le désir qu'il a voulu photographier. Pourquoi s'étonner alors de la difficulté de Wenders à reconnaître, plus de six mois après, des images qu'il n'a pas filmées lui-même alors que les Polaroid de Winter lui permettent de comparer presque instantanément — après une minute de développement — le paysage photographié et la photo qu'il a obtenue. Il semblerait que la mécanique objective de l'appareil d'enregistrement transforme malgré tout le réel, ce que je confirmerai par la remarque de Chéroux : « L'image rêvée est une image ratée », car pour donner l'impression du mouvement du train, il faut refuser la netteté de l'instantanéité des images et réinjecter du flou afin de ne pas figer le déplacement et révéler la vitesse et la fugacité des images.

Clément Chéroux continue en citant Verlaine : « Le paysage, dans le cadre des portières, court furieusement. » Depuis l'intérieur du wagon, nous retrouvons la même vision encadrée, délimitée et par conséquent fragmentaire qui s'offre à l'œil du voyageur : la fenêtre albertienne résiste et se démultiplie à travers les différents moyens de transport (l'avion, le train — et certainement la voiture). Dès 1897, le catalogue des films Lumière comporte des *Panoramas pris du train*, tout en “inventant” le travelling ces plans-séquences proposent une démultiplication des images recréant une sorte de métaphore du cinéma : une vue en remplace une autre en alternant une oscillation entre lumière et obscurité, jusqu'à recréer l'effet du kaléidoscope, avec la fragmentation et la recomposition incessante des différents éclats de lumière et de couleur en de nouvelles images devenues abstraites.

2.4. Le train comme extension du paysage et comme métaphore du cinéma

Ces deux plans, par leur mouvement répétitif et aléatoire et pourtant déterminé, par leur relative abstraction et par la présence du noir me font penser au dernier plan de *Five* (*Five Dedicated to Ozu*, Abbas Kiarostami, 2003), lorsque le réalisateur filme la lune se reflétant dans l'étang. Autant Kiarostami, pour suivre cette lune qui se déplace hors du champs de son objectif, recompose un plan-séquence à partir de nombreux plans dont le point de vue est différent, autant Wenders filme en un seul plan une vue qui se brouille par excès d'images : surimpressions des images et des reflets se démultipliant et se superposant aux différentes vues extérieures et intérieures, sans oublier celles évoquées, imaginées, ainsi que celles "dites" par Wenders, révélant, nous rendant sensible les contours de son être intérieur et intime. Et il est surprenant qu'au moment où il semble perdre tout espoir de (re)créer cet instant de vérité apparaisse ce fameux "geste d'un enfant en arrière-plan" tant recherché : depuis un autre train voyageant parallèlement un enfant manifeste sa présence à la caméra, il nous salue.

Autant Kiarostami laisse croître notre pensée, autant Wenders nous livre la sienne (cependant, dans la suite du film, il nous réservera, comme on parle d'une réserve en peinture pour un espace qui reste à peindre, d'autres plans et temps sans la présence sonore de sa pensée et dans lesquels notre perception sensible pourra se développer en pensée) : « Le vide. Rien. J'ai songé à ce signe dans le train, en revenant. Rien. Enfant, j'ai souvent essayé de me l'imaginer... »

Rien, le vide...

Le rapprochement du train et de rien m'amène encore à un nouveau détour, à une autre scène dans un train, filmée par un réalisateur dont le contrôle et la maîtrise sur ses films — à travers sa direction d'acteurs et ses story-boards parfaits —, peuvent faire écho à certains traits d'Ozu, même si à l'inverse du réalisateur japonais, Hitchcock préfère filmer les scènes de train en studio, même si cela peut paraître faux. Dans le train de *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) : Eve Kendall déjeune avec Roger O. Thornhill dans le wagon restaurant du train filant à une allure modérée. A la vue de son paquet d'allumettes, elle l'interroge sur la signification du O dans son nom, il lui répond : « rien »⁸⁹... Rien, un vide, une

89 « – That's my trademark, R.O.T. – Roger O. Thornhill, what does the O stand for? – Nothing. »

superficialité insignifiante (propre à son métier de publiciste) qu'il lui faudra creuser et combler afin de se retrouver : il doit retrouver sa véritable identité et se construire, grandir, c'est-à-dire se détacher de sa mère, et devenir un homme, prendre sa liberté et sa responsabilité en tant que personnage valant pour un individu⁹⁰ — cette indépendance peut s'envisager également du côté du paysage : la Datar a accordé aux vues du train un genre artistique à part entière, au même titre qu'un portrait, une marine ou une nature morte⁹¹.

Revenons à cette réflexion d'Aldous Huxley sur la vision globale⁹² :

« Beaucoup de choses ont défilé devant mes yeux, mais je ne puis prétendre en avoir retenu beaucoup et quand je m'en souviens, ce ne sont pas tant des objets distincts qu'une vision globale. D'innombrables images séparées, saisies pendant des heures de contemplation, se sont fondues et rejointes pour former, dans ma mémoire, comme une seule unité. ».

Effectivement, la vue se brouille par un excès d'images, par la suppression des images montrées — elles-mêmes composées d'une surimpression de multiples reflets et sans cesse se transformant en de nouvelles images qui les remplacent, celles évoquées, celles imaginées, celles dites également par la voix de Wenders...

Il semblerait qu'au moment où Wenders abandonne l'espoir de retrouver le regard d'Ozu, contraint à renoncer à ce modèle, il s'en émancipe et réussit à concilier ses aspirations contraires. J'ai la sensation que Wenders, dans ces deux plans “du train et depuis le train”, a réussi à créer cette “image globale” entremêlant sa fascination pour la prolifération des images et le désir de se soustraire à cette fascination.

Ce plan suivant d'une quarantaine de secondes, nous montre, toujours filmé depuis un train, encore un train qui roule dans le même sens et qui, parfois s'éloigne et se perd dans l'obscurité de la nuit, et parfois se rapproche avant de sortir du cadre ne laissant qu'une vue abstraite constituée d'alignements verticaux de lumières vert

90 D'une certaine manière, nous pouvons envisager ce film d'Hitchcock comme un film d'apprentissage qui permet au personnage principal d'apprendre sur lui-même et de devenir un homme responsable et engagé. Le film, à défaut d'une compréhension de l'humanité, ouvre le spectateur à une compréhension sensible de l'art en général et de l'art cinématographique en particulier.

91 CHEROUX Clément, « Vues du train », *art. cit.*

« Parmi les sujets que les photographes étaient tenus de représenter, les concepteurs de la campagne photographique avaient en effet adjoint aux paysages de la campagne, de la montagne, des bords de mer, des espaces urbains ou suburbains, les paysages vus du train. »

92 HUXLEY Aldous, « Le monde en passant », *Journal de voyage*, 1926, in CHEROUX Clément, « Vues du train », *art. cit.*

pâle émanant d'un immeuble, presque une écriture, un idéogramme d'une nouvelle langue. Une langue à penser qui nous invite à imaginer un nouveau pays et qui nous y transporte.

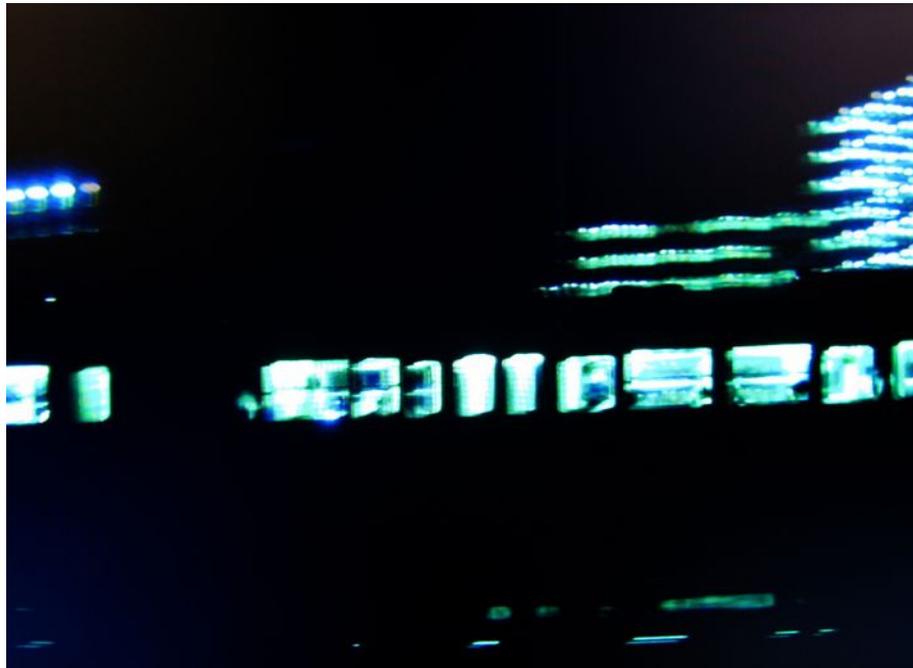


Illustration 10 : *Tokyo-Ga*

Je reviens à ces idéogrammes sur lesquels Ezra Pound a travaillé et que Sergueï Eisenstein a utilisés comme principe de montage. Des images concrètes sont associées pour créer un concept, la combinaison de deux choses représentables donne la représentation de quelque chose que l'on ne peut dépeindre graphiquement. Le kabuki apprend également à Eisenstein l'art de la synesthésie : les sens s'entremêlent pour créer un sens unifié, que l'on pourrait peut-être comparer à cette image globale d'Huxley. Je m'aventurerais à parler de surréalité pour Wenders tant il semble inquiet de la “vérité” ou au contraire de “l'étrangeté” de ses images : cette recherche de sens par la collision entre les images rêvées et vraies mais disparues du Tokyo d'Ozu et celles ordinaires et étranges (au sens de méconnaissable — j'aurais préféré le néologisme *areconnaissable*) d'un Tokyo présent me paraît répondre à la définition donnée par le CNRTL⁹³ : « Réalité essentielle résultant de l'interpénétration du réel ordinaire et du rêve, de l'inconscient. » suivie de la citation de Breton : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve

93 URL = [<http://www.cnrtl.fr/definition/surrealite>], consulté le 05/01/2018

et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité»⁹⁴ Ce rapprochement me paraît d'autant plus important à travers la figure du photographe Eugène Atget « dans son rapport ambigu aux surréalistes, qui avaient cru trouver dans cette œuvre les échos de leurs propres préoccupations »⁹⁵.

Je conclurai par un extrait de la lettre filmée de Jean-Luc Godard à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, dans laquelle il filme un tramway qui s'enfonce dans la nuit, qu'il suit en voiture puis dépasse pour retrouver le goudron mouillé de la rue dans lequel se reflète l'éclairage urbain. Sur ce plan, les mots de Godard se succèdent en un poème :

« L'année passée, toujours présente,
j'ai même pris le tramway des Asthéniens
Métaphore
Métaphôré
Métaphore et... »

Je suis étonnée de l'utilisation du terme Asthéniens, et non tout simplement Athéniens, qui fait certes référence à l'origine grecque du mot métaphore mais peut aussi se rapporter aux personnes souffrant d'asthénie, cette fatigue physique qui par extension peut concerner l'état psychique... Godard veut-il signifier que l'on filme par manque ? Comme Lou Andreas-Salomé refusait que Rilke suive une psychanalyse par peur que, bien portant, il n'écrive plus ? Ou fait-il simplement référence à Aristote qui est un des premiers à définir le terme de métaphore dans sa *Poétique*, et qu'il est aussi fondateur de l'école péripatéticienne, du grec “*qui aime se promener*”. Aristote enseignait à ses élèves en marchant...

A défaut de marcher, prenons le tramway, la voiture, le train pour nous transporter, puisque le terme grec signifie transport au sens concret comme au sens abstrait. Autant Aristote utilisait dans sa *Poétique* la peinture comme paradigme de l'art poétique, à partir de la question du modèle, autant nous pourrions prendre le train comme métaphore du cinéma — le déplacement rapide du train transforme,

94 BRETON André, Manifeste du Surréalisme, 1924, sur le site du CNRTL, URL = [<http://www.cnrtl.fr/definition/surrealite>], consulté le 05/01/2018

95 GUILLOT Claire, « Eugène Atget, un honnête artisan ? », article du Monde du 11 juillet 2012, URL = [https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/photographie-eugene-atget-un-honnete-artisan_1732122_3246.html], consulté le 05/01/2001

métamorphose, le paysage — voire d'un méta-cinéma : Wenders rend visibles ses propres interrogations sur le cinéma à travers le regard qu'il porte sur d'autres cinéastes.

La fascination de Wenders réside dans la prolifération des images et pour les moyens techniques de reproduction, ces forces qui, en fin de compte, détruisent la subjectivité, les images intérieures, ses images modèles qui ont construit son regard sur les choses. Il y a une certaine ambiguïté, une véritable contradiction dans cette fascination pour les forces destructives des techniques de reproduction qui mènent, selon lui, à une certaine impossibilité de cinéma puisqu'il n'est plus possible de porter le regard d'Ozu sur les choses et qu'il perd, qu'il manque la vérité qui lui venait de ses images.

Ambiguïté dont il est conscient comme il l'affirme dès le début du film et que je répète : « Et comme toujours j'ai essayé de ne pas le regarder. Et comme toujours je n'ai pu m'en empêcher. »

Le seul moyen d'y échapper semble d'être en déplacement d'un lieu à un autre, avec ces temps de suspension, de respirations, créés par le voyage. Cette obligation de mouvement rompt la narration ou suspend l'action, et libère le mouvement de sa pensée — il est doublement transporté. Il peut ainsi tenter de définir ce qu'est aujourd'hui le cinéma *par*⁹⁶ lui à travers ce qu'il n'est malheureusement plus *pour* lui.

Le train est peut-être la Sainte-Victoire de Wenders⁹⁷.

96 *Par* au sens où Wenders nous montre la construction de sa vision du cinéma qu'il est dans "en train" de créer.

97 Le train qui traverse le paysage est le double de la caméra qui décompose et recompose le paysage dans une approche à la fois sensible et analytique.

Sur les murs de la maison des *Beaux Jours d'Aranjuez* (Wim Wenders, 2016) est affichée une petite aquarelle de Cézanne qui, lorsque la caméra s'en rapproche afin de l'agrandir, se désagrège en pixels (à défaut d'agrandir le grain de la photo...). Cette pixellisation porte à la fois l'espoir d'un regard qui continue d'interroger l'acte de voir et de filmer mais qui a aussi renoncer à chercher et admet sa propre perte.

« Ce que la petite Montagne Sainte-Victoire a d'insaisissable, c'est peut-être simplement que ce que tout le monde peut faire aujourd'hui avec la technique du numérique a été fait à l'époque, pour la première fois, par quelqu'un qui n'avait pour cela qu'un crayon et de l'aquarelle. Et fut ému par ce qu'il avait fait à un point qu'il ne nous est plus donné de connaître aujourd'hui. Vu sous cet angle, contempler la petite aquarelle de 1900, c'est faire le constat, de ses propres yeux, d'une immense perte. »

WENDERS Wim, *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes*, op. cit., p. 197.

3. De nouvelles images

Comment et pourquoi ? En quoi la technique peut-elle influencer le regard du cinéaste ?

Après *L'État des choses* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982), Wenders déclare que « toutes les histoires parlent de la mort », la mort du cinéma, la mort au cinéma (que ce soit par manque d'argent ou par manque d'histoires suite à l'épuisement des histoires racontées en boucle — chaque film n'étant que le *remake* d'un précédent) et que ses « films ne parleront plus de cinéma ! »⁹⁸ Ses courts-métrages suivants, ainsi que *Tokyo-Ga*, viennent démentir ses propos : ses documentaires interrogent encore plus directement la production des images à différents niveaux. Quels sont les éléments matériels et autres qui influent sur la réalisation d'un film ? Comment cela peut-il également influencer le regard du cinéaste ?

3. 1. S'auto-produire, être indépendant.

En première partie, j'avais écrit que la première fois que j'avais vu *Tokyo-Ga*, à la fin du siècle dernier, le film s'ouvrait sur le logo de la compagnie Argos, qui avait longtemps produit et distribué les films de Wenders. Ce logo si reconnaissable représentait une tête de chouette à l'intérieur d'un triangle équilatéral en équilibre sur sa pointe. Cette chouette devait certainement plaire à Chris Marker dont la compagnie Argos a également produit certains films.

Aujourd'hui ce logo a été remplacé par celui de *Das Werk*. D'abord froidement métallique, écrites dans une forme ressemblant à un engin spatial, les lettres de la société de production semblent s'échauffer brusquement avant d'exploser telle une étoile. Sous cette pluie d'atomes, c'est ensuite au logo de la compagnie de production de Wenders d'apparaître : *Road Movies*.

Das Werk est une société allemande de production et de post-production, créée en 1992, qui a produit de nombreux films de Wenders ainsi que des films de Loach, Almodovar, Polanski... Elle avait fusionné avec *Road Movie Group* en 1999 avant de

98 BOUJUT Michel, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 107.

subir une banqueroute fin 2002, et a depuis réorienté son activité dans la conception-finition de publicité et la post-production numérique. Six mois plus tard, Wenders était candidat au rachat de son ancienne maison de production *Road Movie* qui lui avait permis de produire la majorité de ses films jusqu'en 2001.

En 2008, Wenders fonde *Neue Road Movies*. Cette structure particulière réinjecte encore aujourd'hui tous les revenus des films dans la production, la distribution et la restauration. Wenders a réussi à racheter les droits d'une cinquantaine de ses films en 2012, et à restaurer en 2014 un de ses films les plus abîmés : *Alice dans les villes*⁹⁹.

En 2012, il fonde la *Wim Wenders Stiftung* regroupant ses différentes productions cinématographiques, photographiques et littéraires. La fondation sert d'une part à financer de jeunes talents et d'autre part à préserver la mémoire de ses propres films et à les diffuser dans la forme originale qu'il avait décidé : *Jusqu'au bout du monde* dure aujourd'hui 280 minutes et n'est plus diffusé dans sa version commerciale de trois heures.

L'aspect économique et financier s'est imposé très tôt à Wenders.

Au cours de ses études à l'école Supérieure de télévision et de cinéma de Munich – qui apporte son soutien financier, les étudiants s'entraident, se soutiennent mutuellement lors des différentes réalisations de courts métrages : chacun va aider les autres, apprenant ainsi l'ensemble d'un métier. Au sortir de l'école, tout reste à créer car ce qui reste de l'industrie cinématographique allemande n'est pas prête à financer ce jeune cinéma. Wenders, s'il veut devenir cinéaste, doit prendre une part active dans le circuit commercial du cinéma.

Avec quatorze autres cinéastes, dont Fassbinder, Schlöndorff, Böhm, Herzog..., Wenders fonde, en 1971, le *Filmverlag der Autoren* qui devait assurer la commercialisation des films. Après avoir produit quelques rares films, le *Filmverlag* s'est concentré sur la distribution qui était capitale pour le jeune cinéma allemand. Peu après, Wenders monte sa propre maison de production (qui porte son nom) et prend une participation dans la société *Road Movie*.

99 PATTERSON Britt, "A Work in Process: The Restoration Work of the Wim Wenders Foundation" *A Workshop Report from the Film:Restored_2 Festival*, décembre 2017 URL = <https://thepeepingarchivist.com/a-work-in-process-the-restoration-work-of-the-wim-wenders-foundation-a-workshop-report-with-wim-wenders-october-2017-berlin-germany/> consulté le 16/07/2018

C'est aussi grâce à la politique nationale d'aide au cinéma et à la collaboration de la télévision que de nombreux films ont pu voir le jour dans les années soixante-dix. Au final, « il ne s'agit là que des préalables nécessaires sur le marché du cinéma pour pouvoir continuer à exercer tant bien que mal sa véritable profession, à savoir celle d'auteur de film. »¹⁰⁰

Je passerai sur les différents aléas de financement et de production de films de Wenders car là n'est pas mon propos. Il me semblait cependant important de souligner¹⁰¹ ce besoin et ce désir d'être indépendant afin de réaliser ses films tels qu'il le souhaitait.

Il est étonnant de constater que Wenders a alterné des films adaptés d'oeuvres littéraires et des films plus personnels au scénario parfois à peine écrit et aux dialogues finalisés la nuit avant le tournage. Ce va-et-vient entre deux pôles vient certainement du fait que Wenders considère les histoires comme des mensonges, mais des mensonges dont nous avons besoin et qui nous rassurent et nous donnent le sentiment qu'il y a un sens et un ordre dans le monde dans lequel nous vivons — c'est ce qu'avait retrouvé Wenders dans le regard et dans les histoires filmées par Ozu. « Les histoires sont impossibles mais sans histoires il nous serait impossible de vivre. »¹⁰² Sauf à créer des images qui puissent se passer d'histoire ou des images qui créent les histoires ?

Pendant les quatre ans de la création d'*Hammett*, Wenders réalise avec de petits moyens quatre autres films qui sont pour moi emblématiques de son cinéma et de son regard : *Nick's Movie*, *L'Etat des choses*, *Quand je m'éveille* (Reverse Angle – New York City, Wim Wenders, 1982) et *Chambre 666* (Wim Wenders, 1982).

Je noterai ici seulement les questions liées au financement des films, car je reviendrai sur certains de ces films par la suite.

Nick's Movie est filmé à New York en quelques semaines éparées, selon les disponibilités de Wenders, occupé à Los Angeles sur le tournage d'*Hammett*. Dans les premières minutes, nous voyons les deux cinéastes, chacun depuis un bout du loft, échanger sur leur travail respectif¹⁰³ :

100 BUCHKA Peter, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 12.

101 Cela me semblait d'autant plus important que Wenders y consacre un chapitre entier dans *La Logique des images*, op. cit. : « Comment une petite dépendance en est devenue une grande ».

102 WENDERS Wim, *La Logique des images, op. cit.*, p. 97.

103 Ce sont les sous-titres français des dialogues en anglais.

Ray : Prêt à me remettre au travail.
 Wenders : Sur quoi ?
 Ray : C'est très prétentieux.
 Wenders : Je suis sûr que ça l'est.
 Ray : Sur quoi tu travailles ?
 Wenders : *Hammett*
 Ray : Quel est le budget ?
 Wenders : Dix millions.
 Ray : Ce n'est pas prétentieux ça. Pour un pour cent de ça, je pourrais faire... la foudre sur l'eau.
 Ray : Wim, on devrait faire un film ensemble.
 Wenders : Aujourd'hui si tu veux
 Ray : Ce sera sur quoi ?

Entre l'ambiguïté des dialogues, leur ironie parfois douteuse (la voix de Wenders n'est pas toujours assurée ou juste, Ray s'inquiète que ça ait l'air joué¹⁰⁴) et la traduction française, je ne sais pas si je dois entendre que Ray pourrait faire des éclairs sur l'eau pour cent mille dollars, ce qui serait une "super-production", ou bien *Lightning Over Water*, le film qu'ils sont en train de tourner, avec un budget que je suppose par conséquent équivalent (Wenders a financé ce film : *Road Movie* et sa propre société de production apparaissent au générique). Cent mille dollars, c'est aussi le cachet de Wenders pour *Hammett*.¹⁰⁵

Le tournage est interrompu à la mort de Nicholas Ray, le 16 juin 1979.

Le film suivant, *L'État des choses* naîtra d'un sauvetage cinématographique : Il reste de la pellicule que Wenders offrira à Raoul Ruiz dont le tournage du *Territoire* (*O Território*, Raoul Ruiz, 1981) est interrompu faute d'argent. Wenders sauve le film du réalisateur franco-chilien. Sur place, au Portugal, il est illuminé par un grand hôtel, vide, en béton, assiégé par les vagues, et dont la terrasse qui s'avance sur la mer peut rappeler celle de la villa Malaparte du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963).

« Tout a commencé par une idée venue spontanément au Portugal et inspirée par ce pays, et, deux semaines plus tard, le financement, la distribution, les préparatifs du film étaient bouclés et nous avons réellement commencé à tourner. Ce doit être une sorte de record pour un long métrage ». ¹⁰⁶

104 – Does it sound like acting ? – No, not at all.

105 BUCHKA Peter, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 26.

106 *Ibid.*, p. 27.

Le film, commencé en janvier 1981, sera tourné en cinq semaines, avec les comédiens et les techniciens de Ruiz, dont Henri Alekan, et des restes de pellicule de *L'Etat des choses* seront utilisées par Jim Jarmush pour *Stranger than paradise*. Rien ne se perd.

Quand je m'éveille est considéré comme le premier journal filmé de Wenders. Se souvenant de cette commande, Wenders utilisera à nouveau un dispositif léger — et peu coûteux — pour *Tokyo-Ga* : « Une caméra Aaton et un Walkman, c'est assez pour faire un film. »¹⁰⁷

3.2 Comment filmer ? L'importance du son et du rock.

« Dans l'avion, il y avait un film. Peu importe lequel. Et comme toujours, je n'ai pu m'empêcher de le voir quand même. » Alors, annoncée, l'image du film dans l'avion surgit, comme invoquée par Wenders, comme si sa voix créait ces images. Il s'agit de *La maison du Lac*. Le film est reconnaissable, je l'ai vu enfant, et Wenders donne son titre dans le bonus du DVD, il s'en souvient donc très bien malgré ses dires et les années passées (le commentaire doit dater de la première sortie du DVD en 2004, ou de la réédition de 2008).

« Sans le son, les images, là-bas sur le petit écran, m'apparaissaient encore plus vides. Une forme creuse, simulatrice d'émotion. »

Le son : du bruit, de la musique et des paroles... Mais les paroles sont des mots, des phrases, des histoires. Et Wenders se méfie des histoires, tout en reconnaissant leur nécessité, leur force et leur signification pour l'homme. Il constate que : « la narration semble mener logiquement l'écrivain à des histoires — en ce sens que chaque mot cherche à appartenir à une phrase et que les phrases cherchent à exister dans un contexte. Il n'est pas obligé de forcer pour faire entrer [...] les phrases dans une histoire. »¹⁰⁸ Il continue en expliquant que les images sont là pour elles-mêmes et n'aboutissent pas forcément à une histoire et que, si on veut les faire fonctionner de manière analogue, il faut les forcer, les manipuler et que toute manipulation est dangereuse pour les images car « elle absorbe tendanciellement ce

107 WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange*, op. cit., p. 51.

108 WENDERS Wim, *La logique des images*, op. cit., p. 87.

qu'elles contiennent de “vie”. »¹⁰⁹ Et il arrive bien souvent qu'il ne ressorte rien de cette manipulation, si ce n'est des images vidées de leur “vie” et qui ne sont pas devenues pour autant des histoires. Autrement dit, si nous ne pouvons entendre les paroles qui suppléent à cette perte en étant les seules support de l'histoire, il ne reste plus rien, si ce n'est une forme creuse et vid(é)e.

Wenders parle peu du son dans *Tokyo-Ga* alors que c'est le film qui va lui prendre conscience de l'importance du son puisque c'est lui qui est au son. Ed Lachman est à la caméra, ce qui explique aussi la difficulté à reconnaître comme siennes des images qu'il n'a pas filmées, même si elles le sont selon ses directives.

Wenders, comme on le voit dans l'écran de vidéo surveillance dans le salon de *pachinko*, avait toujours un casque sur les oreilles et le micro à la main.

« Tous ces sons incroyables. Quand on est ingénieur du son sur un film, on pense constamment au son. J'en rêvais. Le paysage sonore de Tokyo est incroyable. Le son le plus incroyable est au salon de *pachinko*. [...] Il faut aimer ce qui fait beaucoup de bruit. J'aime ce qui est bruyant comme le rock and roll. [...] Ce son peut sembler horripilant. Moi je l'adorais. »

Ce travail complexe du son, les voix se mêlant à la musique et aux multiples sources sonores propres à la grande ville moderne grouillante et bruyante qu'est Tokyo, se retrouvera au début de son film sur Berlin. Les anges, dans le tumulte de la ville entendront toutes les pensées entremêlées des Berlinoises, superposées à la bande son à nouveau composée par Laurent Petitgand.

J'ai trouvé peu d'écrits sur le son chez Wenders, qui l'envisage d'une manière classique, c'est à dire synchrone avec l'image, comme je l'avais déjà envisagé dans le rapprochement avec le film de Marker, et comme le confirme cet extrait d'entretien avec Jean-Luc Godard.

« Godard : Je me souviens d'un problème que j'ai eu avec la scène finale de *Nouvelle vague*. Delon y était atrocement mauvais. J'ai tout essayé, découpé, raccourci — et soudain, j'ai eu une idée : j'ai enlevé le son du direct pour mettre sur cette scène une petite sonate de Paul Hindemith. Tout à coup, la scène a été

109 *Ibid.*, p. 88.

absolument formidable.

Wenders : Ton traitement est tout simplement génial.

Godard : Je travaille avec vingt-quatre pistes...

[...]

Wenders : Là, je touche vraiment à mes limites. Au montage, j'ai beaucoup de peine à m'imaginer un autre son que celui qui était associé au départ à l'image.

Godard : Mais cette association n'est pas la seule possible. Assis à la table de montage, je commence par visionner les images sans le son. Puis je fais passer le son sans les images. C'est seulement ensuite que je mets les deux ensemble comme ils ont été tournés. J'ai parfois le sentiment que quelque chose ne va pas dans une scène — peut-être irait-elle avec un autre son. Alors je remplace un dialogue par des aboiements, par exemple. Ou j'essaie avec une sonate. »¹¹⁰

Cette liberté qui crée de nouveaux rapports entre le son et l'image permet d'engendrer de formes renouvelées et d'activer les sons entre eux. Si l'on peut dire que le montage transforme chaque image, c'est aussi le cas pour le son. Le son peut être garant et porteur de la continuité temporelle mais il peut aussi devenir source de discontinuité et de désordre par un montage qui reste "effrayant" pour Wenders qui demeure dans ce domaine plus traditionaliste, voire mélancolique puisqu'il évoque dans *Lisbonne Story* le temps du cinéma muet (un autre paradis perdu ?). Le film a d'ailleurs été filmé en partie avec une caméra muette, à la manivelle. Nous retrouvons Rüdiger Vogler qui incarne à nouveau Philip Winter, devenu ingénieur du son et bruiteur. Winter, caché derrière la cloison d'une pièce, compose un film pour les oreilles des jeunes Lisboètes. Par la simple évocation sonore, les enfants voient surgir le cow-boy, s'installant pour la nuit auprès d'un feu qui lui servira aussi à griller ses œufs au plat. Les westerns, les films de l'enfance de Wenders, ne sont jamais loin.

Le rock de son adolescence non plus.

Le groupe des Velvet Underground déclarait « *My life was saved by Rock and Roll* ». Cela pourrait être le credo de Wenders. A son époque, les jeunes, quelles que soient leurs études, faisaient surtout de la musique, une musique nouvelle, comme celle des Beatles, des Rolling Stones ou des Kinks. Si ces jeunes étaient capables d'une telle musique, d'une telle nouveauté, alors, à leur instar, il devait oser faire du cinéma. Cette musique électrique, le rock, a convaincu Wenders de faire des films :

110 WENDERS Wim, *La Vérité des images*, op. cit., p. 241-242.

« Le rock'n'roll a tiré toute une génération de sa solitude [...] mais poussé aussi à réaliser sa propre créativité. C'était vraiment ce qu'il y avait de fantastique dans le rock'n'roll des années soixante [...] : la transmission d'un tel plaisir des possibilités de sa propre imagination. [...] Cela m'a finalement poussé à vouloir déterminer ma vie moi-même. »¹¹¹

Le rêve de Wenders est alors de mettre la musique à l'écran. Encore aujourd'hui, la musique reste essentielle pour lui et l'accompagne au quotidien : c'est une énergie, une confiance, une source permanente de vie. La musique ne vient pas seulement "illustrer" les images, elle les accompagne, voire les invente. Elle participe de l'acte de filmer, autant que les personnages et les paysages. Très souvent, Wenders savait quelle musique mettre sans connaître le film. Le court-métrage *Alabama* est né d'une chanson de Bob Dylan.

« Mon premier long-métrage, *Summer in the City* (1970), est né du même désir : l'envie de porter à l'écran mon hit-parade de l'époque, avec une histoire en plus qui permettait d'inclure de nombreuses chansons. Un prétexte pour installer toutes sortes de scènes avec des juke-boxes, des magnétophones, des radios dans les voitures. »¹¹²

Effectivement, la source sonore est toujours visible à un moment ou à un autre dans le champ de l'image. Comme la musique se prolonge sur les plans suivants, ou les anticipe, le spectateur oscille souvent entre un son off ou extradiégétique.

Malgré cette nouveauté du rock, Wenders apparaît parfois empreint d'une certaine nostalgie, à l'instar des danseurs de rock de *Tokyo-Ga*. Dans *Alice dans les villes*, Winter assiste à un concert de Chuck Berry qui est déjà un musicien reconnu au milieu des années 70, une figure emblématique de cette courte histoire du rock. Un père du rock. C'est cette chanson, *Memphis Tennessee*, qui est à l'origine de ce film, qui a fait rêver Wenders de ce film.

Dans le même film, Winter et Alice écoutent une chanson des Canned Heat : *On the road again*. Wenders disait que « la musique doit raconter l'histoire aussi bien

111 *Ibid.*, p. 42.

112 WENDERS Wim, *La logique des images, op. cit.*, p. 140.

que l'histoire elle-même. Pas toujours, mais dans le meilleur des cas. »¹¹³ Le titre, qui fait référence à Kerouac, est emblématique de ce film pour lequel Wenders a voulu utiliser tous les moyens de transport possibles.

J'avais écrit que Wenders était nostalgique et tournait son regard vers le passé. Il filme cependant très souvent des musiciens en direct, Chuck Berry, Roney Blackley (mais sa place de chanteuse est double puisqu'elle figure dans *Nick's Movie* aussi, ou surtout, en tant que femme de Wenders), Nick Cave, les musiciens du Buena Vista Social Club auxquels est consacré un documentaire entier, sous l'égide de Ry Cooder.

Pour son film de science-fiction, Wenders demandera à tous ses rockeurs préférés de composer une musique inédite, chacune portant ou éclairant une partie de l'histoire.

3.3. Filmer en argentique, de la photographie au cinéma.

Nous savons que la technique utilisée influe sur la production des images : le tube de peinture chimique (avec l'aide libératrice de la photographie) a permis aux peintres d'aller sur le motif et de peindre directement en extérieur les effets de la lumière. La caméra 16 mm (mais pas seulement), plus légère, a poussé les cinéastes dans la rue, dans des décors naturels (ce qui leur a permis aussi de réaliser des films à moindre coût et d'acquérir une certaine indépendance). Chaque pellicule a une couleur et un grain spécifiques, indépendamment de la lumière utilisée.

Qu'est-ce qui différencie une image argentique d'une image électronique ou d'une image numérique en dehors de la technique d'enregistrement et de production ? La distinction entre images argentique, électronique et numérique est à envisager à deux niveaux : la création et le lien entre l'image et son modèle ; la qualité et l'apparence de l'image, et son adéquation au modèle. .

Dans de nombreux ouvrages, la photographie argentique (et par extension le cinéma) est considérée comme une image indicielle, c'est à dire qui offre un rapport de contiguïté physique avec ce qu'elle représente. La spécificité de la photographie ne réside pas seulement dans son objectivité essentielle et sa fidélité irréductible avec

113 Masterclass avec Wim Wenders à l'occasion de la rétrospective qui lui était consacrée à la Cinémathèque française URL = [<https://www.arte.tv/fr/videos/081908-002-A/lecon-de-cinema-avec-wim-wenders/>] écoutée le 17/07/2018

la réalité, liée à la mécanique et à l'optique, mais aussi et surtout, dans sa chimie qui permet de prendre une empreinte de ce réel.

Voici quelques extraits qui cernent la nature particulière de la photographie et qui me semblent pertinents pour éclairer ce qui est en jeu chez Wenders.

Bazin utilise la photographie pour définir le cinéma.

« Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la choses sur sa reproduction »¹¹⁴

« L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. [...] Ces ombres grises [...] c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée [...] La photographie embaume le temps. [...] Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. [...] Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée. »¹¹⁵

Barthes questionne la réalité de l'image, et sa vérité.

« Quoi qu'elle donne à voir et que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère. »¹¹⁶

« Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc “Ça-a-été”. »¹¹⁷

« L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité : [...] l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. Sur cette photo de vérité, l'être [...] n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide. »¹¹⁸

« [La photographie] accomplit la confusion inouïe de la réalité (« Cela a été ») et de la vérité (« C'est ça! »). »¹¹⁹

114 BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit.*, p. 13.

115 *Ibid.*, p.14.

116 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 18.

117 *Ibid.*, p. 120.

118 *Ibid.*, p. 168.

119 *Ibid.*, p. 176.

Dubois questionne l'instant de la coupe.

« L'acte photographique implique donc non seulement un geste de coupure dans la continuité du réel mais aussi l'idée d'un passage, d'un franchissement irréductible. L'acte photographique, en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre. »¹²⁰

J'aime cette image d'une transformation de la chair en pierre : tout en portant en elle la présence de mort déjà développée chez Barthes, elle reprend les morts pierreux et les momies de Bazin, et surtout elle m'évoque les morts de Pompéi (Pompéi serait l'instant et Rome la durée par l'accumulation de strates) et me renvoie à la sculpture et au premier autoportrait photographique, comme si Hippolyte Bayard avait déjà compris le pouvoir pétrifiant de la photographie. Sur l'un des trois exemplaires uniques de cet autoportrait, on trouve au sol une petite statue, certainement un moulage de plâtre. Ce photographe, à peine assuré de la maîtrise technique de la photographie, l'utilise pour conter une histoire et invente la fiction de son propre suicide. Ce qui peut apparaître comme une coïncidence est confirmée par un autre autoportrait : Bayard photographie la sculpture du chevalier homonyme sur la place St André, à Grenoble.

Très tôt, avant même les premières retouches et les photomontages, nous savons déjà que la photographie peut mentir. C'est une “documenteuse” comme aime à le répéter Christian Caujolle : un document qui ment, que ce soit par la mise en scène du réel, par le cadrage plus ou moins restrictif (comme le raconte la photographe dans le roman *Nocturne indien* d'Antonio Tabucchi), ou par la légende qui guide la lecture de la photographie — bien sûr la photographie de Bayard ne s'intitulait pas alors *Autoportrait en noyé*, elle était accompagnée d'un texte expliquant les raisons du suicide de Bayard, donc photographié comme mort pour attester de son suicide et envoyer la lettre.

Toute photographie reste une représentation de la réalité, et non la réalité elle-même malgré le réalisme de la photographie. Et cependant, malgré tout cela (et malgré le numérique), la photographie profite toujours autant d'un transfert de réalité

120 DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1990, p. 160.

que n'ont pas les autres arts. La photographie peut faire voir et faire croire à ce qui est montré, elle devient alors un instrument de création de réalité.

Dans un premier texte, *To shoot pictures*,¹²¹ Wenders insistait sur le fait que la photographie était toujours une image double qui montre son objet, vers l'avant, dans le champ devant l'objectif, ainsi que, vers l'arrière, derrière le viseur, l'image de celui qui photographie, c'est-à-dire son point de vue, son intention, sa subjectivité et peut-être aussi une prise de distance... « Une silhouette de l'âme du photographe [...] un appareil photo voit devant lui son objet et il voit derrière lui la raison pour laquelle cet objet devait être fixé. Il montre simultanément LES CHOSES et LE DESIR de ces choses. »

Si les deux images coïncident, alors le photographe est avec ce qu'il a photographié, et non pas séparé de ce qu'il a vu. Peut-être est-ce pour montrer cela que Wenders fusionne le visage d'Alice au portrait qu'elle a pris de Philip Winter ? La photographie faite par l'enfant lui a permis de se retrouver et ainsi d'être au monde. Sur cette idée de coïncidence, nous pouvons reprendre les propos de Barthes : parfois la vérité et la réalité coïncident dans une photographie, nous retrouvons la personne en “elle-même”.

Dans un autre texte écrit plus récemment, « *Don't take 4 granted all that is there* », écrit pour accompagner une rétrospective de ses photographies en 2015, Wenders ne semble plus se préoccuper de cette coïncidence entre l'objet de la photographie et l'intention du photographe, mais seulement de l'objet de la photo et de l'existence des choses photographiées. Il déplore la disparition de la réalité, son absence croissante.¹²² Il revient sur la technique argentique qui offrait un lien de contiguïté physique entre l'objet photographié et son image sur le négatif puis sur les positifs. Cette chaîne d'évidence, comme il l'appelle, n'existe plus avec le numérique. Et une photo ne prouve plus rien qu'elle-même (elle n'atteste même plus forcément de la réalité passée).

121 Extrait (dont je n'ai que la photocopie) du recueil *Once : Pictures and Stories*, édité en 2001.

122 WENDERS Wim, « *Don't take 4 granted all that is there* », *4 real & true 2*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Schirmer/Mosel, 2015, p. 230-231.

This is exactly the root fo my discomfort : the lack, or rather : the growing absence of the real (or shouldn't I even have to say : of the “true?”).

Wenders revient sur l'intention et le désir du photographe de vue qui sont également remis en question par le fait que l'on puisse prendre autant de photos que l'on souhaite : à force de multiplier des cadrages variés, c'est le point de vue personnel de l'auteur qui se perd, se dilue et disparaît (il ne prend plus position puisqu'il peut multiplier à loisir les points de vue, au risque de ne pas s'engager). La possibilité de pouvoir vérifier immédiatement ce que l'on a cadré, encore plus rapidement qu'avec un Polaroid, dispense également d'être sûr de ce que l'on a fait (ce qui contribue encore à la disparition de l'intention et du sentiment d'avoir la "bonne" photo). Effacer des photos est similaire à effacer une intention et un acte.

Le photographe n'est plus un chasseur qui "tire" des photos mais un cueilleur qui collecte des morceaux de réalité qu'il peut assembler, aujourd'hui, à l'ordinateur, comme si la réalité même servait de matériau à une nouvelle réalité non plus réelle mais inventée... Comme si tout avait existé, ou plus exactement comme si tout pouvait exister.¹²³ Il est donc primordial pour Wenders de montrer l'existence des choses sans assembler, inventer ou ajouter d'éléments. Ne pas manipuler les images de la réalité est le seul moyen d'assurer sa propre réalité. Cette nouvelle prise de position me laisse dubitative et je ne comprends pas pourquoi Wenders a délaissé la question du regard pour la seule non manipulation de l'image, comme si seule la réalité photographiée était suffisante (même si la question de la manipulation est effectivement importante pour lui car elle transforme les images en mensonge et les vide de leur vie et/ou de leur vérité).

Wenders s'inquiète aussi du fait que les gens ne s'interrogent même plus sur la véritable existence des réalités photographiées. Tout est ramené au même niveau, donc tout est potentiellement vrai ou, à l'inverse, rien n'est vrai... A force de multiplier les fausses images de la réalité, resterons-nous, spectateurs, capable de la reconnaître ? Et si on ne peut plus avoir d'images de la réalité, peut-on encore trouver de la vérité dans les images ? Le spectateur est-il encore capable de voir « quand le plan [ou la photo] manque de réflexion ou de patience, quand il se contente de se montrer un peu curieux, avide de sensations, dédaigneux, négatif, voire méprisant. »¹²⁴ Le numérique ne modifie pas seulement la manière de faire des films mais aussi la manière de les regarder (indépendamment de la variété des "écrans").

La présence de la réalité (et de la vérité) est une question cruciale pour

123 *Ibid.*, p. 240.

Because these fotos act as if all that *had* existed or at least *could* exist ?

124 WENDERS Wim, *La Vérité des images*, *op. cit.*, p. 183.

Wenders. Ce n'est pas qu'une question de frontière entre la fiction et le réel (les deux s'entremêlent sans problème chez Wenders — ou plus exactement ses fictions deviennent des documents d'un temps passé : le Berlin des *Ailes du désir* est devenu historique). Elle pose notre rapport au monde et notre relation aux autres. Une relation paisible et attentionnée à l'autre. Pouvoir se reconnaître dans l'autre et le considérer comme même.

3.4. Sur la vidéo, la télévision et les images numériques.

J'ai peu (ou pas) parlé du pouvoir mortifère de la photographie, il est certain que cela est récurrent dans les réflexions de nombreux écrivains (Barthes, Guibert...). Ce qui est valable pour la photographie l'est souvent pour le cinéma. Wenders s'inquiète de la mort du cinéma, menacé en premier lieu par la télévision, ainsi que par les images vidéos.

Que ce soit dans *Tokyo-Ga* ou dans *Chambre 666*, Wenders semble particulièrement inquiet, au-delà de l'inflation des images électroniques, de l'influence de la télévision sur le cinéma. Il fustige en particulier les images américaines, dans lesquelles il voit des images commerciales et publicitaires.

« Je suis maintenant au centre du monde et chacune de ces télévisions de merde constitue n'importe où le centre du monde. Le centre est devenu un concept ridicule et le monde, l'image du monde, une idée tout aussi absurde. Tous les postes de télé s'accumulent. Me voilà dans le pays où on fabrique des téléviseurs pour le monde entier pour que le monde entier puisse regarder les images américaines. »

Peut-on considérer la télévision et le modèle américain comme une nouvelle divinité dont le centre serait partout et la circonférence nulle part, selon la définition pascalienne de Dieu ? Ce modèle américain ne touche pas seulement les images mais aussi la nourriture comme le montre la fin de la séquence sur la fabrication de simulacres de nourriture pour les vitrines des restaurants qui se clôt sur l'effigie d'une chaîne de *fast food* américains¹²⁵.

125 La même chose reproduite à d'infinis exemplaires. Ce ne sont pas seulement les images qui

« Plus la réalité de Tokyo envoyait une profusion d'images menaçantes sinon inhumaines, plus grande et majestueuse me revenait en mémoire l'image tendre et bien ordonnée de Tokyo mythique des films de Yasuhiro Ozu. » Tout en nous donnant à comprendre et à ressentir ce qu'est le cinéma d'Ozu, Wenders nous rend présentes son angoisse et sa fascination pour la multiplication de ces images qui détruisent le regard d'Ozu. C'est une véritable dichotomie puisque cette culture américaine a également produit les westerns qui ont nourri son imaginaire et son enfance. Et l'on peut imaginer que certains de ces westerns ont été découverts via le petit écran¹²⁶.

Wenders découvre le cinéma lors de son année d'apprentissage chez un graveur parisien. Sa formation l'occupait le matin et comme il faisait froid dans sa chambre de bonne, il passait ses après-midis à la Cinémathèque française où la séance ne coûtait qu'un franc en 1966. C'est là, hors d'Allemagne, qu'il découvrit le cinéma allemand, avec Lang et Murnau.

Revenons à la télévision : c'est elle aussi qui permet depuis plusieurs décennies de financer une partie de la production cinématographique et d'offrir parfois un espace de liberté pour des expérimentations visuelles. La télévision a effectivement commandité des films à Wenders, que ce soit *La Lettre écarlate*, ou *Quand je m'éveille*, qui lui permet d'expérimenter une nouvelle forme. Ce court métrage est

sont reproduites, mais aussi les choses, tels les plats exposés dans les vitrines. « Tout commence avec la vraie nourriture sur laquelle on répand une gélatine liquide qu'on laisse refroidir. On obtient ainsi des moules qui sont emplies de cire et ces formes en cire sont rectifiées aux ciseaux, puis peintes et traitées ultérieurement. » Ici, il s'agit de nourriture, mais le déroulement de ces opérations présente bien de similitudes avec la conception d'un film. Chaque aliment est fixé, embaumé par la gélatine (à laquelle sont incorporés les halogénures d'argent), à l'instar d'une prise de vue, puis retravaillé aux ciseaux, tel un plan dont on va redécouper les morceaux que l'on souhaite éliminer. Ces aliments sont alors triés et assemblés pour recomposer un plat entier, comme les plans qui sont montés afin de créer l'ensemble du film. « Je restais là toute la journée. A midi, je n'ai pas eu le droit de continuer mon tournage, ce qui était dommage. Tous les employés étaient assis entre leurs oeuvres de cire, et la nourriture qu'ils avaient apportée pour leur déjeuner ressemblait exactement aux imitations tout autour. On pouvait vraiment craindre que l'un d'eux se trompe et croque dans un petit pain de cire. » La photographie bénéficie indéfectiblement d'un transfert de réalité sur sa reproduction et la question de la distinction entre l'original et ses copies devient de plus en plus problématique. Lorsque le monde réel est submergé d'images, n'y a-t-il pas destruction, perte de cette réalité ? ou, au moins, perte de la cohérence du monde puisque, le centre étant partout, il n'a plus de centre, plus d'ordre ? Seulement des images américaines : la séquence sur la fabrication de ces simulacres de nourriture se clôt sur l'effigie d'une chaîne américaine de *fast food*. Barthes écrivait dans *La chambre claire*, p. 182 : « Voyez les Etats-Unis : tout s'y transforme en images : il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images ».

126 Ma propre culture cinématographique s'est construite à travers les films diffusés à la télévision, via *La dernière séance*, le *Ciné-club*, le *Cinéma de Minuit*... Adolescente, j'allais très peu au cinéma, beaucoup plus souvent une fois devenue étudiante, mais cela dépendait des villes : les salles de cinéma n'offraient pas souvent une programmation de qualité entre les salles dédiées au cinéma porno ou aux films de karaté... Il était plus difficile de voir un bon film à Marseille qu'à Grenoble.

une commande d'une émission de cinéma à la télévision française et cette expérience du "direct" et du journal (intime) filmé motivera Wenders pour la réalisation de son second journal filmé, *Tokyo-Ga*.

Dans cette lettre new-yorkaise, Wenders filme des couloirs de métro, des escaliers roulants, les rues de la ville la nuit, les façades lumineuses des cinémas, et de nombreuses images de télévision, qu'il remplace ensuite par la littérature, la musique et la sérénité des peintures de Hopper, feuilletées dans un livre et retranscrites à travers le plan fixe sur une jeune fille appuyée à la fenêtre. Nous voyons ensuite Wenders dans des salles de montage, avec les images de *Hammett* et lors de discussion avec Coppola. Dans l'écran d'une télévision : Wenders apparaît, il est interviewé dans une émission américaine à propos du tournage de *Hammett*. Tout en continuant à admirer les studios hollywoodiens, il défend qu'il existe d'autres moyens de filmer, de façon plus personnelle¹²⁷. Il est remplacé par des images de *L'Etat des choses*, dont les personnages passent en bus sur Hollywood Boulevard.

Lors de cette période difficile pour lui, il revient sur son rapport aux images, qui peuvent être hostiles qu'elles soient liées au cinéma ou à la télévision :

« Le cinéma n'aide pas non plus, au contraire : les nouveaux films américains ressemblent de plus en plus à leur propre bande-annonce. Tout ici, en Amérique, a tendance à devenir sa propre publicité. L'invasion et l'inflation d'images vidées de sens. Et la télévision, comme toujours. Le poison des yeux ».

« Je ne vois plus rien, aucune ne me semble remarquable : des images sans forme, parce qu'il n'y a pas de regard qui pourrait leur en donner. Et on obtient dans ce cas le pire qui puisse arriver : le regard touristique. Le regard de celui qui n'a pas de point de vue. »

Tout est donc question de regard.

Le regard doit donc être inspiré, habité, questionneur, malgré les dires de Wenders qui rêve d'un regard qui n'ait rien à prouver, à annoncer. En laissant les choses advenir et apparaître telles qu'elles sont, Wenders révèle la capacité des images à être énonciatrices d'un point de vue et donc d'une histoire : « Les histoires me viennent à l'esprit dans des moments [...] contemplatifs, quand je vois des paysages, des maisons, des rues et des images. »¹²⁸

127 Les budgets alloués ne sont plus les mêmes.

128 WENDERS Wim, *La Logique des images, op. cit.*, p. 87.

Ce questionnement sur la justesse et non la beauté des images — Wenders se méfie maintenant lorsqu'on le complimente sur la beauté de ses images et pense alors qu'il a raté quelque chose... — se retrouve dans une conversation avec Nicholas Ray : « On fait de belles images quand on ne sait pas quoi montrer ».

Le cinéma meurt des images lisses — belles formes creuses vides de sens — et des histoires qui se répètent de remake en remake¹²⁹.

L'état des choses filmait la mort du cinéma et la mort au cinéma, mais il s'agissait de la mort d'un des personnages — fictifs — (et qui valait pour la mort du cinéma). Comme l'écrit Boujut : « S'il est une œuvre qui justifie la phrase de Cocteau selon laquelle « le cinéma filme la mort à l'oeuvre », c'est bien [*Nick's movie*] plus qu'aucune autre à ce jour. »¹³⁰

Ce film, qui utilise en partie et pour la première fois la vidéo, a nécessité un deuxième montage car Wenders souhaitait que ce soit une histoire et non un témoignage, cependant les deux sont inextricablement liés. C'est une fiction¹³¹ et document malgré les dires et la volonté de Wenders : « Ce n'est pas un document sur la genèse du travail d'un film, mais bien une fiction sur un cinéaste qui cherche à se redéfinir alors qu'il approche de la mort. »¹³² Il précise que pour que le film devienne « davantage du cinéma »¹³³, il a ajouté un commentaire à la première personne. Ce commentaire subjectif, que nous retrouvons dans *Tokyo-Ga*, permet de lier les différents événements entre eux et de leur redonner une continuité ; comme si, à défaut de retrouver le regard qui a créé ces images, la parole permettait de les ordonner et de les ré-emplir d'une certaine “réalité”, même lorsqu'il s'agit de fiction. C'est peut-être pour cela que le rapport à la réalité est si crucial dans les photographies de Wenders : elles n'ont pas de son, pas de voix qui puissent les transformer.

Poursuivons sur cette idée de transformation et de mort à l'oeuvre :

« J'étais perdu. Quelque chose se passait dès que la caméra était sur Nick, une chose qui échappait à mon contrôle. Dans la caméra même, quand je regardais Nick dans le viseur. Comme un instrument de précision, elle montrait clairement

129 Ou en remake de remake, un remake au carré : « Le remake s'arrête, constate Wim, et le vrai film commence. »

BOUJUT Michel, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 100.

130 *Ibid.*, p. 81.

131 Il faut préciser que, pendant longtemps, Wenders n'envisageait le cinéma que comme une fiction.

132 *Ibid.*, p. 83.

133 *Ibid.*, p. 83.

et sans pitié que son temps était compté. Car ça ne se voyait pas à l'oeil nu, il y avait toujours de l'espoir. Mais pas dans la caméra. Je ne savais pas comment prendre ça. J'étais terrifié. »

Ce regard impitoyable, clairvoyant qui montre la mort à venir de Nicholas Ray, est aussi bien celui de la vidéo que celui du 35 mm, ou plus fortement celui de la vidéo, qui par sa “maladresse” (ou devrais-je dire son innocence, son amateurisme au sens où ces images n'étaient pas préméditées), permet d'attester la vérité des images cinématographiques. La vidéo n'était pas prévue à l'origine du projet, elle est arrivée par hasard pendant le tournage : un des acteurs filmait avec sa caméra vidéo.

« Tom Farrell avait décidé de tout enregistrer en vidéo, explique Wim. Aucun de nous n'avait eu l'idée que ces images vidéo pourraient servir. Mais durant le montage, nous nous sommes rendu compte que ce que Tom avait perçu, sans aucune limitation d'espace, de lumière, de préparation, était mille fois plus direct et plus vrai que les images trop lisses, trop propres du 35mm. Le film a gagné en présence par la confrontation avec la vidéo. C'est dans la combinaison de la crudité de la vidéo et de la surface polie du 35 que s'est constitué le film. Dans la collaboration des deux sources d'images. »¹³⁴

Dans ses multiples écrits contre la vidéo (et l'image numérique), Wenders reste extrêmement méfiant envers la vidéo et revient régulièrement sur le lien entre la réalité et sa représentation. Pour lui, l'image “doit” rester porteuse de vérité. Tout en étant contre la manipulation d'images qui les vide de leur vie et de leur vérité, il n'est pas non plus foncièrement contre les montages à l'intérieur des images ou les trucages tant qu'on peut les reconnaître et les reconstituer, tant qu'il y a un négatif original même manipulé. Ce qui n'est plus le cas avec l'image numérique. Le danger est qu' « On ne sait jamais ce que l'image a encore de vrai. »¹³⁵

Et pourtant, il reconnaît que ces images vidéos peuvent également enregistrer la réalité : elles sont plus vraies, plus directes que les images argentiques dans *Nick's movie* : « L'aspect brut, un peu abîmé de l'image vidéo saisissait davantage la réalité et montrait de manière plus vraie l'état de Nick. La pellicule semblait le transformer et montrer une image embellie de lui. La vidéo [...] montrait sans complaisance »¹³⁶.

134 *Ibid.*, p. 84.

135 WENDERS Wim, *La Vérité des images*, *op. cit.*, p. 108.

136 BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, *op. cit.*, p. 84.

« Naturellement, c'est d'un côté le pur arbitraire, le pur caprice, et de l'autre — du fait qu'il n'y a plus de volonté formelle —, c'est une possibilité de garder la réalité d'une autre manière : plus impulsive, plus spontanée et parfois même plus authentique puisque la forme, la grammaire cinématographique sont absentes. »¹³⁷

Dans le commentaire du film, Wenders considère la vidéo comme le cancer à l'intérieur du film. Elle devient aussi une métaphore du cancer de Nicholas Ray : à l'instar des cellules qui prolifèrent de manière désordonnée, ces nouvelles images se multiplient sans un langage ou un regard pour les ordonner. Pourtant en les intégrant à son film, c'est une manière de les mettre en ordre et en forme. Je peux dire qu'il a trouvé une première adéquation entre les images qu'il veut faire et cette nouvelle technique impressionnante pour l'époque (c'est-à-dire en 1979) et qui apparaît comme un progrès alors incroyable puisque quelqu'un peut filmer tout seul.

Dix ans après, suite à la commande du centre Pompidou, Wenders commence à tourner *Carnet de notes sur vêtements et villes* avec une équipe restreinte avant de préférer filmer seul afin de se retrouver sur un pied d'égalité avec Yohji Yamamoto et de privilégier l'intimité de cette relation et rencontre. Wenders avait choisi une caméra 35mm avec des bobines de trente mètres qui permettent d'enregistrer une seule minute, mais cette brève durée restant hasardeuse pour saisir de potentiels moments forts, il a opté également pour une caméra vidéo 8, qui lui permet de filmer vraiment tout seul.¹³⁸

Wenders va progressivement apprivoiser cette ennemie pour ne plus qu'utiliser celle-ci ou presque, mais ceci est aussi lié à l'industrie audiovisuelle. Chaque nouveau produit ne s'impose qu'en remplaçant et dépassant le produit précédent, en le remplaçant, et chaque technologie modifie la manière de produire des images, non seulement d'un point de vue technique mais aussi en ayant une incidence sur les images elles-mêmes. Ce que craint Wenders, c'est une technologie qui le fascine tellement qu'il perde son regard et ne produise que des images creuses. L'autre risque est de succomber, ou de ne pas résister aux pressions financières et commerciales,

137 WENDERS Wim, *La Vérité des images*, op. cit., p. 107.

138 Ce que fait déjà Marker dans *Sans Soleil* six ans plus tôt, en filmant seul mais sans son — ou en réutilisant des images d'autres cinéastes —, nous savons aussi l'importance de la synchronicité du son et des images pour Wenders, ou plus exactement sa réticence ou sa résistance à les dissocier.

ainsi qu'aux supposés goûts et attentes du public.... La question serait donc : comment continuer à tenir, à cultiver, son regard malgré les différentes influences, et sans s'imiter ?

Le film s'ouvre sur ce que Boujut appelle « la neige d'un écran télé, vieille signature wendersienne dont tous ses films sont semés. »¹³⁹ Pour ma part, je ne vois pas la neige de cet écran télé qui exaspère d'habitude Wenders, mais le fourmillement des photophores noirs, bleus et cyan de l'écran vidéo. L'utilisation du médium est pleinement assumée, ou presque. Après les lettres rouges du générique défilent les mots blancs d'un préambule sur l'identité : « Comment ça se voit l'identité ? On fabrique une image de soi-même, on essaie de lui ressembler. C'est ça, l'identité ? L'accord entre l'image que nous donnons et nous-mêmes ? C'est qui, nous-mêmes ? ».

Le texte fait place aux premières images, filmées depuis une voiture dans la circulation urbaine. La voix de Wenders s'élève et expose ses craintes sur ces images qui changent et mettent à mal notre propre identité. « Nous changeons tout. Tout change. Les images surtout changent très vite et se multiplient de plus en plus vite depuis l'explosion des images électroniques. [...] L'idée même de l'original est dépassée. Tout est copie. Pas étonnant que l'idée d'identité soit dans un triste état. »

Wenders, à nouveau à Tokyo, est toujours à la recherche d'un regard qui aide l'homme à se retrouver, à savoir qui il est. Cette question est réitérée ici à travers la création, que ce soit celle d'images qu'il voudrait "éternelles et fixes" alors qu'elles ne cessent de se remplacer dans ce nouveau flux proliférant, soit celle de vêtements qui doivent sans cesse être renouvelés afin de rester à la mode. Finalement, l'image vidéo est peut-être le bon outil pour filmer la mode...

Wenders a raconté plusieurs fois sa rencontre avec les vêtements créés par Yamamoto : la robe rouge que porte le personnage de Marion dans *Les Ailes du désir*, et surtout ses propres chemise et veste. Une chemise pourtant nouvelle mais déjà vieille, dans laquelle il se reconnaît, mais en mieux. Une veste qui lui rappelle son père, quand lui était enfant. Yamamoto serait-il un double d'Ozu ? A défaut de pouvoir recréer le regard d'Ozu, qui continue cependant d'exister au présent dans chacun de ses films, Wenders rencontre quelqu'un capable "d'ordonner le monde",

139 BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Flammarion, Paris, 1989, p. 182.

c'est-à-dire capable de lui apprendre sur lui-même au présent et au passé, mais aussi au futur (il est lui-même et plus qu'avant...). Étonnamment, si cette chemise lui permet d'être lui (mieux et plus qu'avant), les robes de Yamamoto permettent à Solveig Dommartin d'être « différente, comme si elle avait changé de corps ».

Revenons sur ce regard qui permet d'être soi et d'être autre en même temps... Comme si un vêtement permettait d'aller à la rencontre de soi et de l'autre, se reconnaître et apprendre sur soi et sur l'autre... Un rêve pour Wenders. Il est étonnant que ce soit à nouveau un Japonais, cette fois-ci de l'âge de Wenders, qui soit capable de lui offrir cela... Est-ce dû à cette culture envahie par celle américaine, ou est-ce le partage d'une culture commune, ou plus exactement le goût commun d'un photographe allemand, August Sander ? L'album de Sander, *Les Hommes du XXe siècle*, qui apparaissait déjà dans *Les Ailes du désir*, feuilleté par le vieux conteur Homer, est une source d'inspiration pour le styliste. Yamamoto crée des vêtements qui ont une histoire, qui s'inscrivent dans l'Histoire, tout en étant pleinement présent dans cette mode qui ne se vit que dans l'instant présent, ici et maintenant.

« Yohji ne copie pas les vêtements des hommes et des femmes photographiés par Sander. Si ce livre est important pour lui, comme pour moi, c'est à cause de l'attitude et du sens du vêtement qu'il y cherche. Il est à la fois un couturier et quelqu'un qui ne suit pas du tout la règle de ce jeu qu'est la mode. Il y a chez lui quelque chose qui est hors de la mode, un sens de l'Histoire et du temps qui remonte sans doute à l'époque où le vêtement avait une vérité. »¹⁴⁰

Ah, cette terrible vérité... La vérité est cette chose "indéfinissable" qui se constitue, indépendamment de tout support pouvons-nous dire maintenant, en réalisant la performance ou le miracle de conjuguer la coexistence des temps dans le même objet (un vêtement, une chorégraphie, un film, une photo...). Le passé et le présent s'éclaircissent mutuellement pour éclairer le futur. A défaut de transmettre quelque chose de passé, il y a une volonté de prendre en compte ce qui s'est passé et ce qui est présent (d'où le côté politique des films de Wenders bien qu'il ne se considère pas comme un cinéaste politique ou engagé comme Marker) et d'en rendre compte (sans pour autant rendre des comptes...).

140 *Ibid.*, p. 183.

Marker, justement, utilise la souche d'arbre pour montrer la coexistence des temps, ou plus exactement que le présent lié à notre passé induit notre futur. L'image de *La Jetée*, avec ce point hors de la souche d'arbre, fait écho à celle de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) reprise dans *Sans soleil* (et plus tard dans le remake de Terry Gilliam) avec ce point à l'intérieur de la souche de séquoia. Wenders, dans *Chambre 666*, choisit une image peut-être plus forte tout en étant moins marquante : il filme par trois fois un arbre magnifique mais coincé entre des voies d'autoroute. Ce cèdre du Liban doit avoir plus de cent cinquante ans. Et comme Wenders le fait remarquer, cet arbre a “vu” les débuts de la photographie et du cinéma et pourrait bien survivre à toutes les transformations à venir des images magnétiques, électroniques, numériques...

Si je dis que cette image de l'arbre, comme métaphore de la mémoire et de l'Histoire, m'apparaît comme plus forte, c'est que l'arbre est vivant, et non coupé et exposé. Il continue de vivre malgré son environnement qui se transforme et le contraint. Peut-être est-ce là aussi la force des regards que cherche Wenders : un regard chargé de temps et d'Histoire, et qui se dresse sans dévier vers la transparence du ciel (domaine des idées et des anges...).

Dans *Chambre 666*, Antonioni apparaît être le réalisateur le moins effrayé par la vidéo. Il évoque la difficulté à s'adapter quand on est plus âgé, mais a la sensation que ce ne sera pas si difficile de se « transformer en hommes nouveaux, mieux adaptés aux technologies nouvelles. »¹⁴¹ En 1982, il émet déjà l'idée que la pellicule ne répond plus aux besoins du cinéma d'aujourd'hui : il vient de tourner en vidéo *le Mystère d'Oberwald (Il mistero di Oberwald, Michelangelo Antonioni, 1981)* dans lequel il a continué d'expérimenter et approfondir ses recherches chromatiques. Il est certainement le mieux placé des cinéastes pour rassurer Wenders sur l'utilisation de la vidéo même s'il doit le constater de lui-même, le voir de ses propres yeux :

« Tout à coup, en pleine rue, à Tokyo, je me suis rendu compte que l'image propre de cette ville pourrait très bien être une image électronique, et pas seulement mes images soi-disant “sacrées” sur pellicule. Dans son propre langage, cette caméra vidéo saisissait cette ville d'une façon appropriée. J'étais épaté.

141 WENDERS Wim, *La Logique des images, op. cit.*, p.55.

Un langage d'images, ce n'était donc vraiment pas le privilège du cinéma. Ne fallait-il pas tout repenser ? La notion d'identité aussi bien que les notions de langage, d'image, d'auteur. Peut-être nos futurs auteurs étaient-ils aussi les faiseurs de publicité, de vidéoclips, de jeux électroniques, de langages d'ordinateurs, oh là là... »

Miracle de la technologie ou prise de conscience de Wenders, qui comprend que d'autres créateurs sont aptes à lui rendre son image, d'autres créateurs lui permettent de se retrouver en soi et en l'autre, et de participer de la grande famille de l'humanité quelle que soit la technique utilisée. Chaque technique peut développer son propre langage, en lien avec l'objet dont elle veut se saisir ou construire.

Wenders reconnaît aujourd'hui qu'il aime tout (ou presque) ce qui a été fait sur film, mais qu'il ne regrette pas la pellicule. Nombreux sont les films qu'il n'aurait pas pu faire sinon, comme *Carnet de notes sur vêtements et villes* avec ses quarante heures de bande vidéo qu'il a refilmées en 35mm... La nature, la qualité de l'image vidéo est altérée, transformée par le passage en argentique.

Aujourd'hui, avec les images haute définition, la netteté est telle qu'il est difficile de distinguer les deux supports. C'est ainsi que Wenders a pu filmer les séquences de *Jusqu'au bout du monde*, en manipulant les images sans altérer leur qualité (certaines des images sont composées de cent couches superposées, ce qui n'aurait pas été possible en argentique). Ou encore le *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999) avec ses centaines d'heures de rushes qui lui permettraient de réaliser un documentaire par musicien. Wenders déclare que filmer au téléphone est valable car cela permet de saisir des choses qu'on ne pourrait pas filmer autrement.¹⁴² Les techniques changent les images, mais les désirs d'images changent aussi les outils.

Wenders a largement revu sa position sur la vidéo, que ce soit pour réaliser des documentaires ou même des fictions. Dans son court-métrage *Ten minutes older : Twelves miles to Trona* (*Ten minutes older, film collectif, 2002*), Wenders multiplie les effets spéciaux, les manipulations d'images afin de mettre en scène et traduire la perte de réalité qu'il avait vécue plus jeune, suite à l'ingestion accidentelle de drogue, et qui explique enfin la place si estimable qu'il accorde à la réalité (et pourquoi sa relation à la réalité est si importante dans sa vie et dans son travail).

142 URL = [<https://www.arte.tv/fr/videos/081908-002-A/lecon-de-cinema-avec-wim-wenders/>], écouté le 22/07/2018

The soul of a man (2004, Wim Wenders) mêle des morceaux interprétés par des musiciens contemporains ainsi qu'une reconstitution donnée pour vrai : « Un acteur incarnait Blind Willie Johnson, et j'avais travaillé l'image pour lui donner un aspect ancien. J'ai fabriqué du faux avec du vrai. Peut-on alors encore parler de documentaire ? »¹⁴³

Wenders pense aujourd'hui que la technologie peut sauver le documentaire. Il a attendu vingt ans la caméra idéale pour filmer les chorégraphies de Pina Bausch :

« Ses chorégraphies sont si libres, si vivantes, que je ne savais pas comment les mettre en scène. C'est en voyant un film tourné en 3D numérique que la solution m'est apparue. Enfin, je pouvais obtenir la profondeur de champ suffisante et sentiment d'immersion dont je rêvais. J'ai toutefois préféré attendre encore deux ans avant d'entamer le tournage, la technique n'était pas tout à fait au point. Hélas, à force d'attendre, Pina nous a quittés quelques semaines avant la date des premières prises de vues. [...] Parler de *Pina* m'amène à repenser à notre discussion du début, sur la frontière ténue entre documentaire et fiction. Dans ce film, les danseurs s'expriment avec leur corps, leur visage. Leurs témoignages dansés nécessitaient plusieurs prises. Comme avec un acteur, finalement. »¹⁴⁴

La chorégraphe disparue, il voulait abandonner le projet mais les danseurs l'ont convaincu de continuer, pour lui rendre hommage. Pour *Pina* (2011), Wenders a filmé les danseurs en des portraits silencieux sur lesquels il a rajouté leurs paroles, des paroles qui rappellent les propos que Ryu tenait sur Ozu : « Pina était peintre afin qu'on devienne les couleurs de ses tableaux. J'écrivais le mot *lune* de tout mon corps pour qu'elle voie la lune. »

En filmant ses entretiens silencieux et pleins d'amour, Wenders a une révélation devant le moniteur 3D de contrôle :

« C'était incroyable : il y avait une personne devant ma caméra et devant moi (et par conséquent devant les spectateurs). Un vrai corps ! Pas seulement une forme ou une silhouette découpée comme au cours du siècle de cinéma écoulé. Il y avait du "volume" ! [...] C'était une vraie présence pour chacun et pour tous [...] que vous pouviez atteindre et toucher, et pas seulement avec vos mains.

143 DJIAN Laurent, « La leçon de cinéma de Wim Wenders », L'Express, URL = [\[https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-lecon-de-cinema-de-wim-wenders_1610169.html\]](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-lecon-de-cinema-de-wim-wenders_1610169.html), 15/10 / 2014, consulté le 12/07/2018

144 *Ibid.*

Vous pouvez aussi toucher quelqu'un avec vos yeux, quand il (ou elle) est là avec vous, devant vous... »¹⁴⁵

Il est convaincu que la technologie peut sauver non seulement le documentaire mais aussi le cinéma.

« Comment et combien ce moyen technique a pu réellement transcender (au sens même du terme) le monde du cinéma, de la représentation cinématographique et créer (ou imiter, je ne suis pas sûr) la présence, la présence humaine, en tant que corps et âme...

J'ai été bouleversé par par perspective d'un cinéma complètement différent et nouveau qui nous immergerait tout en nous concernant et nous impliquant.

[...]

Un outil pour représenter ... la réalité.

La réalité humaine. Notre planète. Notre existence. Nos préoccupations et nos inquiétudes. Je suis convaincu que c'est pour cela que la 3D a été inventée et que c'est ce qu'elle peut faire. »¹⁴⁶

145 WENDERS Wim et ZOURNAZI Mary, *Inventing Peace, a dialogue on perception*, Londres et New York, I. B. Tauris, 2013, p. 169-170.

There was a person in front of the camera, and in front of me (eventually also in front of the audience!). A real body! Not just a shape, a cut-out figure, like in a hundred years of cinema before. There was 'volume'! [...] There was a true 'presence' to each and everybody! [...] When you can reach out and touch, not only with your hands. You can also touch somebody with your eyes, when he (or she) is there with you and in front of you. »

146 « How this medium was able to actually transcend (in the very sense of the word) the realm of cinema, of cinematic representation and create (or imitate, I'm not sure) presence, human presence, in body and soul... I was overwhelmed with the prospect of a whole different kind of cinema that would immerse us and involve us ! [...] A tool to represent ... reality. Human reality. Our planet. Our existence. Our concerns. I am convinced that this is what 3D was invented for and what it can do. »

WENDERS Wim et ZOURNAZI Mary, *Inventing Peace, a dialogue on perception*, *op. cit.*, p. 171-172.

Conclusion

Les liens qui nouent Ozu à ses anciens collaborateurs sont très forts, toujours présents après vingt ans. Le chef-opérateur et l'acteur vouent une admiration sans borne, un amour inconditionnel au cinéaste. Fidèles et loyaux, ils étaient prêts à tout pour lui, comme devenir une couleur sous le regard-pinceau d'Ozu pour participer de sa fresque familiale et sociale.

Les films d'Ozu, tout en restant très japonais et modernes (par rapport à l'époque à laquelle ils sont tournés), sont cependant accessibles à chacun et relèvent d'une compréhension universelle où chacun peut se reconnaître, se retrouver et apprendre sur lui et sur les autres dans ce qu'ils ont de grand mais aussi de petit. Les portraits que dresse Ozu sont à la fois sans complaisance et pleins de tendresse. L'absence de jugement et la place flottante mais présente et humble laissée au spectateur lui permet d'investir le film et d'apprendre de chaque situation.

Ozu arrive à rendre une image "claire et transparente", pacifiée de ce Japon américanisé dans lequel les histoires de familles continuent de se répéter, à la fois similaires et différentes, parvenant à intégrer une identité et un héritage traditionnels à cette nouvelle culture imposée.

Wenders reconnaît dans les films d'Ozu une histoire commune, une culture américaine imposée et partagée. Il partage avec lui un regard, une attention aux signes du monde moderne et habité (les paysages sont toujours marqués d'une manière ou d'une autre par l'empreinte, la trace de l'homme).

Ozu devient le témoin de ces changements de la société moderne japonaise, qu'il filme et met en scène avec une maîtrise et une perfection qui laisseront paradoxalement surgir un geste ou une expression naturels. Cet artifice extrême permet de rendre perceptible et sensible un fragment du monde, un moment de réalité ou de pure vérité comme le nomme Wenders.

A l'inverse d'Ozu, Wenders ressent le besoin de voyager et de parcourir le monde (en particulier les Etats-Unis) à la recherche d'images vraies qui coïncident avec le monde dans lequel il vit et qui lui redonnent un sens. Réconcilié avec lui-même grâce au portrait que fait de lui la jeune Alice, Winter est prêt à renouer avec ses racines (il envisage de retourner chez ses parents) et à vivre en Allemagne, n'ayant pas trouvé ce qu'il voulait en Amérique (c'est-à-dire une image du monde qui ressemble à la réalité qu'il vit).

Wenders est donc à la recherche de ce regard, un regard qu'il pense être perdu dans la ville bruyante et grouillante qu'est devenue Tokyo en 1983 et dont il filme les rues et les parcs. Wenders porte une attention particulière aux paysages, auxquels il peut s'intéresser plus qu'à l'histoire qui s'y déroule. Le paysage est cet espace dans lequel se manifeste le temps, le temps passé à travers les choses qui vont disparaître et le temps présent à travers les signes qui le saturent (cela peut être des architectures, des affiches, des panneaux de signalisation... tout signe de notre société).

A l'instar d'Ozu, Wenders fait égard d'une grande loyauté pour représenter le temps qui passe, et marque des pauses dans le déplacement, temps de suspension dans la narration ou temps de contemplation et de réflexion qui permettent au spectateur de percevoir de manière sensible et intelligible la réalité des images. Le temps d'une branche de cerisier ou d'une cheminée d'usine dépassant des frondaisons des arbres, le spectateur peut élever son regard et émanciper sa pensée.

Pour parcourir les pays, Wenders utilise de nombreux moyens de transport, mais celui qu'il affectionne le plus est le train — train que l'on retrouve dans de nombreux films d'Ozu. Son déplacement parallèle à l'horizon, lorsqu'on est passager et que l'on regarde par la fenêtre, offre une transformation incessante du paysage en sa fragmentation, sa démultiplication à travers les effets de lumière, de pluie et de poussière sur cette vitre-filtre cadrée par la fenêtre. Le train est une caméra sur rails qui transforme le pays qu'elle parcourt en des images qui se succèdent les unes aux autres, oscillant de la figuration jusqu'à l'abstraction. Cette caméra objective parvient finalement à transformer la réalité en une image abstraite, cette image utopique mais claire et ordonnée du monde qui était réservée au peintre.

Ce double regard de peintre et de rêveur était spécifique à Ozu ; filmer depuis un train permet à Wenders d'accéder à cette vérité de l'image qui serait une double conjonction de réalité et de rêve. Nous pourrions aussi parler de coïncidence entre l'objet et le désir de la photographie, une coïncidence qui permet d'être au monde, d'entrer en contact avec l'autre et de le retrouver en lui-même. Certains regards de cinéastes permettent le miracle de cette rencontre et le sentiment d'appartenir au monde.

Le train, métaphore du cinéma et plus encore du travelling avec ses rails qui convergent vers l'horizon, permettrait à Wenders de décomposer l'image en de nombreux fragments que l'on peut réagencer à sa guise, en de multiples combinaisons au risque de perdre de vue la réalité mais avec aussi le hasard, la chance, la vision de s'en saisir avec connaissance et compréhension.

Deux personnages récurrents des films de Wenders reflètent quelques-uns de ses questionnements sur le cinéma : Phillip Winter et Friedrich Munro (ou Monroe).

Tous deux se voient contraints de cesser ses photographies pour l'un et son film pour l'autre par manque d'argent. Wenders, tout en rêvant de grandes productions (américaines), a compris très rapidement la nécessité de pouvoir financer ses propres films afin de tourner les images et les histoires qu'il souhaite (voire des images sans histoires — c'est peut-être pour cela qu'il a réduit sa production cinématographique et expose davantage ses photographies, car il croit à la fois à la réalité de ces images-paysages et à leur puissance créatrice d'histoire). Wenders est conscient également de l'importance de la diffusion des films, que ce soit pour toucher un public large et varié et dans les meilleures conditions possibles. Le réparateur de projecteurs Bruno Winter voyait les salles de cinéma disparaître une à une. Wenders a aujourd'hui ouvert une fondation pour restaurer ses propres films et encourager de jeunes auteurs.

Dans *Lisbonne Story*, Phillip Winter rejoint Friedrich Monroe. L'ingénieur du son doit sonoriser les images muettes du film inachevé de son ami. Wenders admire le travail sonore de Godard et de Marker, mais il demeure très traditionaliste en ce domaine et respecte la synchronisation du son et des images. Il reconnaît la puissance du son, sans lequel les images risquent d'apparaître vides, sans émotions. Il accorde une importance particulière au rock capable d'accompagner voire d'inventer les images : la musique participe autant du film que les personnages ou les paysages.

Comme Phillip Winter et Friedrich Monroe, Wenders multiplie les médiums (Polaroid, caméras ciné de toute sorte, caméscopes vidéos...) à la recherche du moyen technique qui lui assurera la possibilité de saisir le réel et de percevoir la vérité sans la détruire. Il cherche à retrouver une image du paysage ou de la personne, ainsi qu'une image qui permette à chacun d'être au monde et d'y vivre. Une image dont le moyen technique de production soit en adéquation avec son sens, son intention et ce qu'elle représente, de telle sorte que ce qui est devant et derrière

l'objectif coïncident. Wenders a préféré un temps le réalisme du noir et blanc¹⁴⁷, que l'on a souvent associé à ses films les plus personnels, avant de filmer en couleurs ou de mêler noir et blanc et couleurs, comme il mêlera également argentique et vidéo. Son alter ego Phillip Winter a cessé de casser des postes de télévision et accepte de se laisser guider dans la ville par des enfants filmant en vidéo leur quotidien.

Longtemps âpre défenseur de l'image cinématographique argentique, seule garante, selon lui, de la vérité des images et du lien à la réalité du monde (voire de sa présence), Wenders est aujourd'hui un promoteur enthousiaste des techniques numériques : la 3D est à même de sauver le cinéma en restituant la présence physique et spirituelle des gens filmés (en corps et en âme).

J'ai aujourd'hui le sentiment que Wenders a perdu son regard, ou plus exactement son regard cinéphile et réflexif des films que j'aimais, ce regard qui interrogeait la création et la perception des images, leur mode de relation à la réalité, et comment la transformation du réel nous rendait sensible à ce réel, à la réalité qui nous entourait tout en nous sensibilisant à l'artificialité des images. Au-delà de la relation entre le monde et le cinéma, c'était la relation entre le monde et soi qui était visée.

Wenders a aussi renoncé au regard d'Ozu qui donnait un ordre, un sens au monde et faisait grandir le spectateur : « Si sa vision du cinéma peut avoir été alors paradisiaque, elle est devenue, dans la perspective actuelle, complètement utopique »¹⁴⁸.

Wenders a-t-il été dépossédé de la forme de son regard critique et cinéphile par la multiplication des images et des appareils d'enregistrement ? Ses images, et celles d'Ozu, ont-elles été emportées dans ce flux incessant et inflationniste ? A-t-il été tellement bouleversé et impressionné par la technologie numérique que sa fascination et son engouement l'empêchent d'avoir un regard sur les images des objets qu'il filme et non seulement sur les objet de ses images ?

147 Comme le remarque le camaraman de *L'Etat des choses* : « Black and white is more realistic ».

148 WENDERS Wim et ZOURNAZI Mary, *Inventing Peace, a dialogue on perception*, op. cit., p.98.

Ozu's films let us glimpse back into that basic condition for perceiving peace. His filmmaking vision might have been paradisiac, once, seen from today it is now strictly an utopian world.

Je m'aventurerai à émettre l'hypothèse que les événements du 11 septembre 2001¹⁴⁹ ont modifié le regard de Wenders, ou ont accéléré sa transformation, sa dissociation¹⁵⁰, comme s'il voulait être plus direct, efficace et univoque, et aller à l'essentiel en montrant des personnes exemplaires, des gens avec des bons sentiments, de bonnes actions. Les derniers films de Wenders promeuvent des modèles afin que les gens vivent en meilleure harmonie entre eux, en paix.

Wenders continue de répondre à la question essentielle « comment vivre » de manière plus directe et engagée, mais en délaissant la question des images, ou plus exactement en ne montrant plus cette interrogation à l'image¹⁵¹ (peut-être par peur que ce cinéma réflexif détourne l'attention du spectateur, qui s'intéresserait plus à l'image qu'à son sujet ?).

La question « comment vivre ? » devrait se doubler d'une autre question qui nous concerne tous, créateur et spectateur d'images : « comment vivre dans un monde d'images ? ».

Une citation de Chris Marker mêle deux pistes de réflexion que j'envisageais :

« Vous avez lu *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares ? [...] Eh bien, c'est exactement le monde de ce chef-d'oeuvre que je retrouve dans *Second Life*. »¹⁵²

149 WENDERS Wim, *4 real & true 2, Landscapes. Photographs.*, op. cit., p. 212.

Something terrible has happened here, something altogether infernal. But time will heal it. Let this not become a ground for more hate. Let the lives that were taken here not become the reason for more bloshed. Let this be forever a place of peace and healing.

150 Comme s'il ne parvenait plus à concilier ses différents regards, comme si son regard qui interrogeait les images s'était séparé du regard qui enregistrait un état des lieux et de notre relation au monde. Au lieu de les entremêlait, Wenders privilégie maintenant un regard univoque qui propose un modèle exemplaire, un modèle lisse, presque héroïque, mais qui s'éloigne de la complexité des personnages des films d'Ozu, des gens tels qu'ils sont dans la réalité et qui nous ressemblent.

151 Wenders semble effectivement délaissier cette réflexion sur les images et le cinéma dans ses propres films alors qu'il continue pourtant de réfléchir sur les images comme le prouvent les nombreux textes qu'il écrit pour des catalogues d'expositions et de rétrospectives.

152 [6:06] *Sergei Murasaki* – Vous avez lu *L'INVENTION DE MOREL* d'Adolfo Bioy Casares ?

[6:06] *Iggy Atlas* – Non, aucun de nous deux ne l'a lu. Honte à nous ?

[6:07] *Sergei Murasaki* – Pas de quoi vous vanter... Eh bien, c'est exactement le monde de ce chef-d'oeuvre que je retrouve dans SL.

GESTER Julien, « La seconde vie de Chris Marker », Les Inrockuptibles, le 29 avril 2008, URL = [<https://www.lesinrocks.com/2008/04/29/cinema/la-seconde-vie-de-chris-marker-1151546/>], consulté le 20/08/2018

Filmographie

Wim Wenders

Alice dans les Villes (Alice in den Städten, 1974)

Au fil du temps (Im Lauf der Zeit, 1976)

L'Ami américain (Der Amerikanische Freund, 1977)

Nick's Movie (Lightning Over Water, avec Nicholas Ray, 1980)

Chambre 666 (1982)

Hammett (1982)

L'Etat des Choses ((Der Stand der Dinge, 1982)

Quand je m'éveille (Reverse Angle, New York City, 1982)

Paris, Texas (1983)

Tokyo-Ga (1985)

Les Ailes du Désir (Der Himmel über Berlin, 1987)

Carnet de notes sur vêtements et villes (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städte, 1989)

Jusqu'au bout du monde (Bis ans Ende der Welt, 1991)

Lisbonne Story (Lisbon Story, 1994)

Les Lumières de Berlin (Die Gebrüder Skladanowsky, 1995)

The End of Violence (1997)

Buena Vista Social Club (1999)

Ten minutes older : Twelves miles to Trona (Ten minutes older, film collectif, 2002)

Land of Plenty (2004)

Invisible Crimes (2007)

War in Peace (2007)

Rendez-vous à Palerme (The Palermo Shooting, 2008)

Pina (2011)

Every Thing Will Be Fine (2015)

Le Sel de la Terre (avec Juliano Ribeiro Salgado, 2014)

Les Beaux Jours d'Aranjuez (2016)

Yasujiro Ozu

Gosses de Tokyo (Otona non miru ehon – Umarete wa mita keredo, 1932)

Récit d'un propriétaire (Nagaya shinshiroku, 1942)

Il était un père (Chichi ariki, 1942)

Voyage à Tokyo (Tokyo monogatari, 1953)

Fleurs d'Equinoxe (Higanbana, Yasujiro Ozu, 1958)

Fin d'Automne (Akibyori, 1960)

Dernier caprice (Kohayagawa-ke no aki, 1961)

Le Goût du saké (Sanma no aji, 1962)

Werner Herzog

Aguirre, la colère de Dieu (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)

Fitzcarraldo (1982)

Chris Marker

Lettres de Sibérie (1957)

La Jetée (1962)

Sans soleil (1982)

A.K. (1985)

Divers

Husbands (John Cassavetes, 1970).

New York, NY (Raymond Depardon, 1986)

La prisonnière du désert (The Searchers, John Ford, 1956)

Frontière chinoise (Seven Women, John Ford, 1966)

Sueurs froides (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)

La Mort aux trousses (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)

Five (Five Dedicated to Ozu, Abbas Kiarostami, 2003)

Les Indomptables (The Lusty Men, Nicholas Ray, 1952)

Johnny Guitare (Nicholas Ray, 1954)

La Forêt interdite (Wind Across the Everglades, Nicholas Ray, 1958)

Bibliographie

De Wim Wenders

WENDERS Wim, *Emotion pictures, Essais et critiques*, Paris, l'Arche, 1987.

WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.

WENDERS Wim, *La Logique des images*, Paris, l'Arche, 1990.

WENDERS Wim, *La Vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992.

WENDERS Wim, ZOURNAZI Mary, *Inventing Peace, A Dialogue on Perception*, Londres-New York, I. B. Tauris, 2013.

WENDERS Wim, *4 Real & True 28 Landscapes. Photographs.*, Düsseldorf-Munich, Museum Kunstpalast, Schimer/Mosel, 2015.

WENDERS Wim, *Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes*, Paris, L'Arche, 2017.

Sur Wim Wenders

BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Paris, Edilic, 1986

BOUJUT Michel, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1989.

BUCHKA Peter, *Wim Wenders*, Paris, Rivages/Cinéma, 1986

FAVROD Charles-Henri, « Jusqu'au bout du monde », in WENDERS Wim, *Photos*, Heidelberg, Goethe-Institut, Edition Braus, 1995

GRAF Alexander, *The Cinema of Wim Wenders : The Celluloid Highway*, Londres-New York, Wallflower Press, 2002.

PETIT Catherine, DUBOIS Philippe et DELVAUX Claudine, *Les Voyages de Wim Wenders* Crisnée, Belgique, Yellow Now, coll. « Nuit blanche », 1985.

Sur la photographie

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Le Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, coll. « Arts & esthétique », 1997.

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1990.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.

LANGE Suzanne, « Voir, observer, penser : la profession de foi d'un photographe »,

August Sander, Paris, Centre National de la Photographie, coll. « Photo Poche » n°64, 1995.

Esthétique du cinéma

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions du Cerf, Paris, 1997.

BELLOUR Raymond, *Les Hommes, le dimanche, de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côtés films », 2009.

BONITZER Pascal, *Peinture et Cinéma, Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, coll. « Essais », 1995.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Folio Gallimard, 1988.

CRONIN Paul, *Herzog on Herzog*, Londres, Faber and Faber, 2002.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1986.

GODARD Jean-Luc, MIEVILLE Anne-Marie, *2 x 50 ans de cinéma français*, Paris, P.O.L, 1998.

GRANGE Marie-Françoise, *L'autoportrait en cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2008.

LEPERCHEY Sarah, *L'Esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2011.

MOULIN Joëlle, *Cinéma et peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2016.

YSHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, Editions de la Différence, 1986.

Anthropologie, Esthétique, Philosophie...

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

AUGE Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2014.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber-Raisons d'Agir, 1996.

CAUQUELIN Anne, *Les théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.

COURTINE Jean-François, DEGUY Michel, ESCOUBAS Eliane, LACOUÉ-LABARTHE Philippe, LYOTARD Jean-François, MARIN Louis, NANCY Jean-Luc, ROGOZINSKI Jacob, *Du sublime*, Paris, Belin, 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio Plus Philosophie, 2006.

NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, Paris, Editions Galilée, 2014.

Littérature

BIOY CASARES Adolfo, *L'invention de Morel*, Paris, 10/18, 2018.

HANDKE Peter, *La leçon de la Sainte-Victoire*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2016.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de Poche », 1954.

TABUCCHI Antonio, *Nocturne indien*, Paris, 10/18, 2006.

Revues

Caméra /Stylo, n°1, *Wim Wenders*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987.

Etudes cinématographiques, n° 159/164, *Wim Wenders*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1989.

Regards sur la peinture, n°11, *Cézanne*, Paris, Fabbri, 1988.

Articles sur Internet

CHEROUX Clément, « Vues du train », *Etudes photographiques*, n°1, novembre 1996

URL = [<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101>]

DE MOURGUE Nicole, « La réflexivité dans l'oeuvre de Wim Wenders »

URL = [http://www.sercia.net/pdf/Mourgues_Wenders.pdf]

DEPARDON Raymond, exposition correspondance new-yorkaise 2017, Libération

U R L = [http://www.liberation.fr/photographie/2017/05/05/exposition-correspondance-new-yorkaise-2017-par-raymond-depardon_1567570]

DJIAN Laurent, « La leçon de cinéma de Wim Wenders », L'Express, 15 octobre 2014

U R L = [https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-lecon-de-cinema-de-wim-wenders_1610169.html]

DOMINGUEZ JIMENEZ Roman, « Ozu, le siècle et le geste », *Appareil*, n°8, 2011,
 URL = [<https://journals.openedition.org/appareil/1365?lang=en>]

DOUHAIRE Samuel, « Le zigue Herzog », *Libération*, 21 mai 2004
 URL = [http://next.liberation.fr/culture/2004/05/21/le-zigue-herzog_480310]

GESTER Julien, « La seconde vie de Chris Marker », *Les Inrockuptibles*, 29 avril 2008
 U R L = [<https://www.lesinrocks.com/2008/04/29/cinema/la-seconde-vie-de-chris-marker-1151546/>]

GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu : une pépite dans les archives de la cinémathèque », *Cinémathèque française*, 25 octobre 2016,
 URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/972.html>]

GUYON Rachel, « Yasujiro Ozu, cinéaste et japonais. Histoire d'un cinéma sans ancrage ? », *Cinémathèque française*, 5 mai 2017
 URL = [<http://www.cinematheque.fr/article/1040.html>]

GUILLOT Claire, « Eugène Atget, un honnête artisan ? », *Le Monde*, 11 juillet 2012
 U R L = [https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/photographie-eugene-atget-un-honnete-artisan_1732122_3246.html]

HURAUULT-PAUPE Anne, « Edward Hopper et le Road Movie », *in* SIPERE Dominique, COHEN Alain J.-J., *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2007
 URL = [<https://books.openedition.org/pur/736>]

KOIDE Emi, « Le Japon selon Chris Marker », *Philosophie et cinéma*, n°6, 2010.
 URL = [<https://journals.openedition.org/appareil/1107>]

MURAT Pierre, « Critique du Sel de la Terre », *Télérama*, 5 décembre 2015
 URL = [<https://www.telerama.fr/cinema/films/le-sel-de-la-terre,491850.php>]

PATTERSON Britt, “A Work in Process: The Restoration Work of the Wim Wenders Foundation” *A Workshop Report from the Film:Restored_2 Festival*, décembre 2017
 URL = [<https://thepeepingarchivist.com/a-work-in-process-the-restoration-work-of-the-wim-wenders-foundation-a-workshop-report-with-wim-wenders-october-2017-berlin-germany/>]

PRAGER Brad, « Aux limites du cadre : Werner Herzog n'est pas Alfred Hitchcock », *Décadrages, cinéma à travers champs*, n°25, 2013

URL = [<https://journals.openedition.org/decadrages/719>]

YUKIO David, « RYÛ Chishû, l'acteur fétiche d'Ozu (1904–1993) », 29 juillet 2006,

URL = [<http://japon.canalblog.com/archives/2006/07/29/2237758.html>]

Vidéos, émissions de radio et blogs sur Internet

URL = [<https://www.arte.tv/fr/videos/081908-002-A/lecon-de-cinema-avec-wim-wenders/>]

URL = [<http://www.ina.fr/video/I08101797/cinema-video.html>]

URL = [<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/wim-wenders-13>]

URL = [<https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-08-novembre-2013>]

URL = [<https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-01-aout-2012>]

URL = [<https://www.dailymotion.com/video/x4a8v1t>]

URL = [<https://www.cineserie.com/news/cinema/wim-wenders-veut-sauver-son-ex-societe-de-production-de-la-banqueroute-1800410/>]

« La perspective centrale : Alberti et son traité De Pictura », 13 février 2009, URL = [<http://laperspective.canalblog.com/archives/2009/02/13/12518073.html>]

URL = [<http://www.cnrtl.fr/definition/surréalité>]

Index nominum

- Alberti Leon Battista : 64, 65, 67, 73.
Alekan Henri : 83.
Almodovar Pedro : 79.
Andreas-Salomé Lou : 77.
Antonioni Michelangelo : 100.
Aristote : 77.
Atget Eugène : 77.
Atsuta Yuharu : 7, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 38, 60, 61.
Augé Marc : 69.

Barthes Roland : 15, 21, 54, 57, 88, 89, 90, 92, 95.
Bausch Pina : 102.
Bayard Hippolyte : 89.
Bazin André : 88, 89.
Beatles : 85.
Benjamin Walter : 22.
Becher Berndt et Hilla : 46.
Berry Chuck : 86, 87.
Bioy Casares Adolfo : 109.
Blackley Roney : 87.
Böhm Hark : 80.
Boujut Michel : 42, 95, 98.
Bresson Robert : 5, 15.
Buchka Peter : 42.
Buena Vista Social Club : 87.

Canned Heat : 86.
Cassavetes John : 5.
Caujolle Christian : 89.
Cave Nick : 5, 87.
Cézanne Paul : 31, 45, 64.

Chéroux Clément : 71, 72, 73.
Cooder Ry : 87.
Coppola Francis Ford : 94.

Degas Edgard : 72.
Delay Florence : 36.
Deleuze Gilles : 27, 44, 52, 58.
Delon Alain : 84.
Depardon Raymond : 46, 47.
Dommartin Solveig : 5, 99.
Dubois Philippe : 89.
Dylan Bob : 86.

Eisenstein Sergueï : 76.
Ernst Max : 57.

Falk Peter : 5.
Farrell Tom : 96.
Fassbinder Rainer Werner : 31, 80.
Fitzgerald Carlos : 31.
Frémaux Thierry : 77.
Friedrich Caspar David : 33.
Ford John : 13, 49, 50.

Ganz Bruno : 5.
Gilliam Terry : 100.
Godard Jean-Luc : 77, 82, 84, 85, 107.
Guibert Hervé : 6, 92.

Herzog Werner : 6, 8, 29, 30, 31, 33.
Hitchcock Alfred : 28, 74, 100.
Hitler Adolf : 50.
Hopper Edward : 94.

Hokusai Katsushika : 55.
 Hugo Victor : 71.
 Huxley Aldous : 75, 76.

 Jacob Gilles : 77.
 Jagger Mick : 30.
 Jarmush Jim : 83.
 Johnson Willie : 102.

 Kiarostami Abbas : 66, 74.
 Kinks : 85.
 Kinski Klaus : 30.
 Kitano Takeshi : 55.
 Klein William : 55.
 Klein Yves : 18, 55.
 Krasna Michel : 36.
 Krasna Sandor : 35, 39, 40.
 Kurosawa Akira : 55.

 Lachman Ed : 20, 39, 57, 58, 63, 84.
 Lang Fritz : 30, 50, 93.
 Le May Alan : 49.
 Loach Ken : 79.
 Lubitsch Ernst : 49.

 Marker Chris : 8, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 56, 68, 79, 84, 99, 100, 107, 109.
 Merleau-Ponty Maurice : 57, 64.
 Miyazaki Hayao : 55.
 Mondrian Piet : 48.
 Morita Yuzo : 25.
 Murnau Friedrich Wilhelm : 93.

 Ozu Yasujiro : *passim*.

 Pascal Blaise : 90.
 Petitgand Loory/Laurent : 11, 14, 19,
 61, 84.
 Polanski Roman : 79.
 Pound Ezra : 76.

 Ray Nicholas : 12, 23, 82, 95, 96, 97.
 Resnais Alain : 55.
 Rilke Rainer Maria : 77.
 Robards Jason : 30.
 Rolling Stone : 85.
 Ruiz Raoul : 82, 83.
 Ryu Chishu : 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
 18, 19, 20, 21, 60, 71, 102.

 Sander August : 99.
 Schlöndorff Volker : 80.
 Smith Eugène : 55.

 Tabucchi Antonio : 89.
 Takahata Isao : 55.
 Taniguchi Jiro : 55.
 Tarkovski Andreï : 41.
 Teshigahara Hiroshi : 55.
 Truffaut François : 41.

 Verlaine Paul : 73.
 Vermeer Johan : 48.
 Vogler Rüdiger : 6, 14, 85.

 Walkers Evans : 46.
 Wayne John : 49.
 Wenders Wim : *passim*.

 Yamamoto Yohji : 97, 98, 99.
 Yamaneko Hayao : 41.

Table des illustrations

Montage de photogrammes issus de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders et du <i>Voyage à Tokyo</i> d'Ozu.....	couverture
Illustration 1 : photogramme issu du film <i>Herbes flottantes</i> d'Ozu URL = [http://www.cinematheque.fr/article/1040.html]	50
Illustration 2 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	58
Illustration 3 : photogramme issu du scènes coupées de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	60
Illustration 4 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	61
Illustration 5 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	63
Illustration 6 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	67
Illustration 7 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	71
Illustration 8 : photogramme issu de <i>Carnets de notes sur vêtements et villes</i> de Wenders.....	72
Illustration 9 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	74
Illustration 10 : photogramme issu de <i>Tokyo-Ga</i> de Wenders.....	78

Table des matières

Remerciements.....	1
Sommaire.....	3
Introduction.....	5
1. Tokyo-Ga : Wenders sur les traces d'un père et de ses pairs.....	11
1.1. Yasujiro Ozu vu par Chishu Ryu.....	13
1.2. Yasujiro Ozu vu par Yuharu Atsuta.....	19
1.3. Rencontre avec Werner Herzog.....	29
1.4. Rencontre avec Chris Marker.....	34
1.5. Yasujiro Ozu vu par Wim Wenders.....	41
2. Transports dans le paysage	
A la recherche des paysages dans <i>Tokyo-Ga</i> ou le train comme signe de la vérité des images cinématographiques.....	53
2.1. Imageries de Tokyo et images du Japon d'Ozu.....	54
2.2. Lieux de mémoire d'Ozu.....	60
2.3. Le paysage vu depuis un moyen de transport (avion, train et voiture).....	64
2.4. Le train comme extension du paysage et comme métaphore du cinéma.....	74
3. De nouvelles images	
Comment et pourquoi ? En quoi la technique peut-elle influencer le regard du cinéaste ?.....	79
3.1. S'auto-produire, être indépendant.....	79
3.2. Comment filmer ? L'importance du son et du rock.....	83
3.3. Filmer en argentique, de la photographie au cinéma.....	87
3.4. Sur la vidéo, la télévision et les images numériques.....	92
Conclusion.....	105
Filmographie.....	113
Bibliographie.....	115
<i>Index nominum</i>	120
Table des illustrations.....	122

Tokyo-Ga est une sorte de journal filmé, qui rend compte du voyage de Wim Wenders à la recherche du regard du cinéaste Yasujiro Ozu, un regard capable d'ordonner le monde, de lui donner du sens et de nous apprendre sur nous-mêmes.

En quête de ces images de vérité, Wenders découvre le Japon des années quatre-vingt, à la recherche des traces encore visibles de ce père idéal mais disparu. Lors de ce pèlerinage, il rencontre Chishu Ryu et Yuharu Atsuta, l'acteur fétiche et le fidèle chef- opérateur d'Ozu. Adeptes des trains à l'instar d'Ozu, Wenders les filme à travers le paysage et filme aussi le paysage depuis le train, sorte de caméra capable de tout transformer en images sans cesse renouvelées. Dans ce Tokyo moderne et bruyant, Wenders est à la fois fasciné et désespéré par cette prolifération d'images qui, selon lui, s'éloignent de plus en plus de cette vérité et peut-être même de la réalité.

Est-il encore possible de filmer aujourd'hui ? La technique (quelle qu'elle soit : le 50 mm d'Ozu, l'argentique ou aujourd'hui le numérique) peut-elle être une réponse ? Comment continuer à filmer et vivre dans ce monde saturé d'images ?

Tokyo-Ga is a filmed diary on Wim Wenders's journey in Japan. He's looking for Yasujiro Ozu's vision: a filmmaking vision able to order the world around us, to give it a meaning and to learn about ourselves.

Seeking these true and useable images, Wenders discovered Japan in the eighties, searching the still visible traces of this ideal father Ozu was. During this pilgrimage, he met Chishu Ryu and Yuharu Atsuta, Ozu's favorite actor and faithful photography director. In love with trains, like Ozu, Wenders films them through the landscape and also films landscapes from the train. We may see the train as a camera that would transform everything into everchanging images. In this modern and loud Tokyo, Wenders is both fascinated and desperate by this proliferation of images that, according to him, are moving away, further and further, from this truth and maybe even from reality.

Is it still possible to make movies today? Can technique (what ever it is: Ozu's 50 mm, silver image or today digital picture) be an answer? How can we keep on creating true images and living peacefully in this world of images?