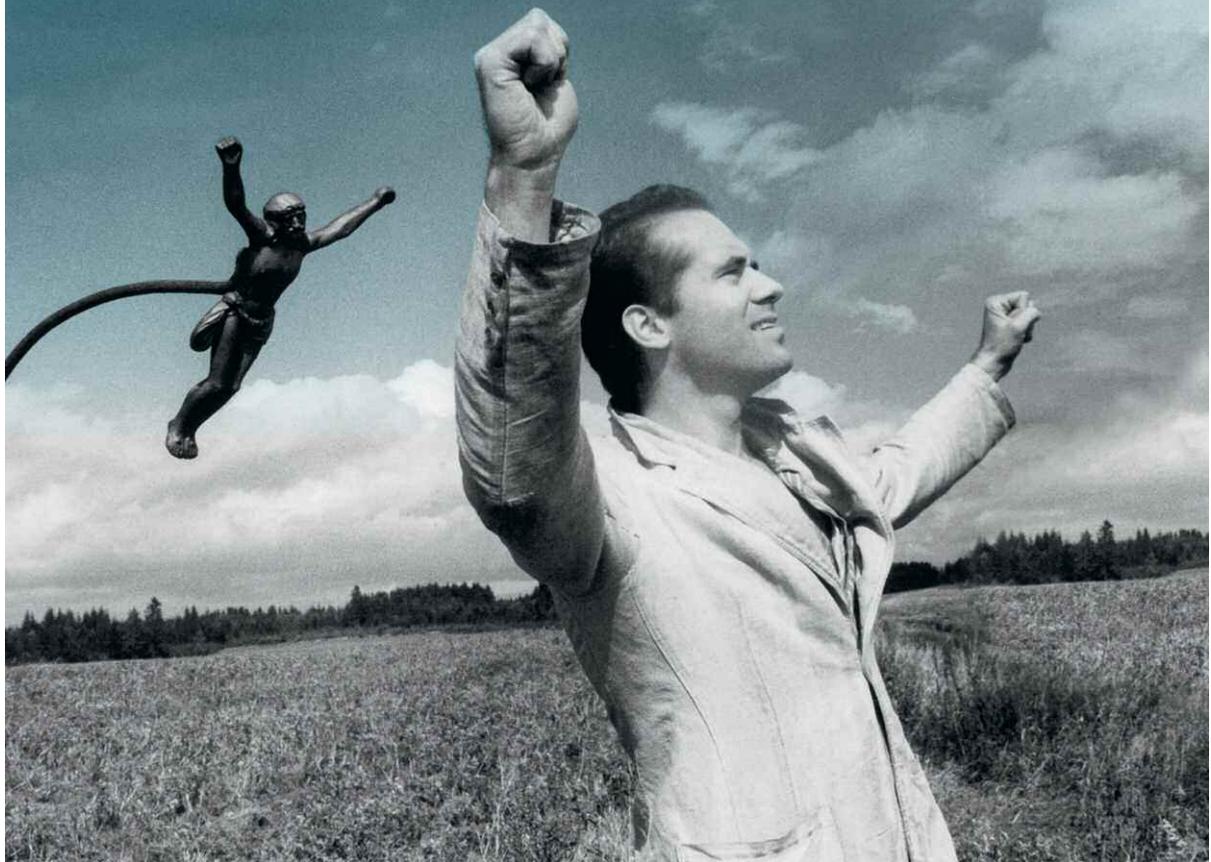


Wim Wenders

EN VERSION RESTAURÉE

**L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY
ALICE DANS LES VILLES • FAUX MOUVEMENT • AU FIL DU TEMPS
L'AMI AMÉRICAIN • L'ÉTAT DES CHOSES**



AU CINÉMA À PARTIR DU 14 MARS 2018

DISTRIBUTION

LES ACACIAS pour LE PACTE

Tel : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

LAURETTE MONCONDUIT

JEAN-MARC FEYTOUT

Tel : 01 43 48 01 89

lmonconduit@free.fr

jeanmarcfeytout@gmail.com

DOSSIER DE PRESSE ET PHOTOS TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.ACACIASFILMS.COM

L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY



Allemagne de l'Ouest / Autriche - 1971 - 1h40 - Couleur - Stéréo - 1.37 - Visa 45 689

Restauration 4K à partir du négatif original 35 mm, menée par la Fondation Wim Wenders.
Le film a bénéficié d'un nouveau mixage son.

FICHE TECHNIQUE

Réalisation : **Wim Wenders** - Scénario : **Wim Wenders** d'après le roman de **Peter Handke** - Dialogues : **Wim Wenders, Peter Handke** - Directeur de la photographie : **Robby Müller** - Montage : **Peter Przygodda** - Son : **Rainer Lorenz, Martin Müller** - Musique : **Jürgen Knieper** - Producteurs : **Peter Genée, Wim Wenders** - Production : **Produktion 1 im Filmverlag der Autoren, Österreichische Telefilm Fernsehproduktion AG**

FICHE ARTISTIQUE

Joseph Bloch : **Arthur Brauss** - Hertha Gabler : **Kai Fischer** - Gloria T : **Erika Pluhar** - Anna : **Libgart Schwarz** - Maria : **Marie Bardischewski** - Idiot : **Rüdiger Vogler** - Le Vendeur : **Michael Toost** - Officier Customs : **Bert Fortell** - La fille : **Edda Köchl** - Le bricoleur de l'école : **Mario Kranz** - Inspecteur des impôts : **Ernst Meister** - La femme du bus : **Rosl Dorena** - Le concierge : **Rudi Schippel**

SYNOPSIS

Joseph Bloch est gardien de but de classe internationale. Lors d'une rencontre à Vienne il « décroche », encaisse un but et se fait expulser par l'arbitre. Il entame alors une errance dans la métropole et finit par étrangler une caissière de cinéma avec qui il vient de passer la nuit.

Il part en autocar pour la petite ville de Bierbaum où il essaie de renouer avec une ancienne petite amie.

“ A l'origine de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, il y a mon amitié avec Peter Handke. J'avais lu le roman avant parution et je lui avais dit : « En lisant ton roman, j'ai l'impression de voir un film, c'est comme la description d'un film. » Il m'a répondu, un peu en blaguant : « Alors, tu n'as qu'à le faire ! » Je n'avais jamais écrit de scénario, ni même vu à quoi ça ressemblait. J'ai pris le bouquin et je l'ai divisé en scènes, il n'y avait pas grand-chose à faire, puisque le livre était déjà structuré comme un film. Chaque phrase donnait un plan, c'était facile.

Peter Przygodda, qui m'avait aidé à monter *Summer in the City*, m'a parlé d'un acteur impressionnant, Arthur Brauss. Moi, j'avais en tête de faire jouer un vrai gardien de but, Wolfgang Fahrian, qui a été le goal de l'équipe nationale pendant un certain temps, mais qui n'était pas assez discipliné. Il jouait dans l'équipe de Cologne et c'était un héros de ma jeunesse, un grand « keeper ». Je l'ai rencontré, mais il était difficile de tourner le film entre les matches. Ça ne pouvait pas marcher. Je ne connaissais aucun acteur, j'ai donc rencontré Arthur Brauss qui avait joué dans quelques films, mais ce qui m'a surtout plu, c'est qu'il avait été cow-boy au Texas : c'est déjà pas mal pour un Allemand. Là-bas, dans une petite ville du Texas, il avait rejoint une troupe de théâtre amateur qui jouait Shakespeare. Après, il a voulu devenir acteur. Il avait surtout fait des films d'action, beaucoup de rôles de cow-boy dans les westerns-spaghetti, un des vingt méchants.(...)

Il y a, dans ce film, un plan qui m'a frappé quand je l'ai revu : un gros plan sur une pomme dans un arbre. C'est un mystère : il est tout à fait hors contexte par rapport à l'histoire. Sur le tournage, nous avions une deuxième caméra muette ; un des premiers jours du tournage, j'ai voulu faire un plan d'insert sur un objet, je ne me souviens plus lequel, on n'a pas pu le faire à cause de la lumière qui avait changé pendant qu'on chargeait cette caméra. On s'est dit alors, avec Robby Müller, mon opérateur, qu'on aurait dorénavant cette seconde caméra toujours chargée, pour pouvoir faire ces inserts aux bons moments. Si bien qu'on a finalement tourné une trentaine de plans, surtout pendant les jours de repos : uniquement des plans qui n'avaient rien à voir avec l'histoire. On appelait cette bobine notre « Kunst-kassette », ce qu'on pourrait traduire par notre « bobine Art et essai ». Ensuite, au montage, on avait ces plans sans destination. Peter Przygodda me disait qu'ils étaient parmi les plus beaux, et qu'il fallait en monter au moins un. Au dernier moment, avant le mixage, on a inséré ce plan d'une pomme, qui est resté un mystère.



Par rapport à notre idée des « films imaginaires », il y avait là un film parallèle, le film des objets, sans histoire, dont il ne reste que cette belle pomme étrange. Et je suis content que Peter m'ait forcé à la mettre dans le film.

L'Angoisse du gardien de but doit beaucoup à Hitchcock, plus qu'aucun de mes autres films, sans doute parce que le roman de Peter s'en inspirait déjà. Dans un plan où Bloch se réveille et voit sa veste sur une chaise, j'ai utilisé la même technique qu'Hitchcock pour le célèbre plan de la tour dans *Vertigo* : un travelling avant combiné à un zoom arrière.

Quant à la vieille dame qui observe Bloch dans l'autobus, elle sortait directement d'*Une femme disparaît*. ”

ALICE DANS LES VILLES



Allemagne de l'Ouest - 1973 - 1h52 - Noir et blanc - Stéréo - 1.37 - Visa 45 690

Restauration 2K menée par la Fondation Wim Wenders à partir du négatif original 16 mm et d'un internégatif 35 mm pour certaines séquences endommagées.

FICHE TECHNIQUE

Réalisation : **Wim Wenders** - Scénario : **Wim Wenders, Veith v. Fürstenberg** - Directeur de la photographie : **Robby Müller** - Montage : **Peter Przygodda, Barbara v. Weitershausen** - Son : **Martin Müller** - Musique : **Can** - Producteurs : **Wim Wenders, Peter Genée, Veith v. Fürstenberg** - Production : **Produktion 1 in Filmverlag der Autoren**

FICHE ARTISTIQUE

Phillip 'Phil' Winter : **Rüdiger Vogler** - Alice : **Yella Rottländer** - La mère d'Alice : **Lisa Kreuzer** - Angela : **Edda Köchl** - L'Editeur : **Ernest Boehm** - Le vendeur de voitures : **Sam Presti** - L'hôtesse de l'aéroport : **Lois Moran** - L'amie de Francfort : **Didi Petrikat**

SYNOPSIS

Philippe Winter, un journaliste allemand, est aux Etats-Unis pour les besoins d'un reportage que lui a commandé son éditeur munichois. Malheureusement, confronté à la page blanche, Philippe n'a rien réussi à écrire. Pour ne pas avoir le sentiment d'avoir fait le voyage pour rien, il s'est rabattu sur son appareil photo, figeant des instantanés de la réalité américaine. A l'aéroport de New York, il fait la rencontre de Lisa, une compatriote, qui lui confie Alice, sa fillette de 9 ans, lui demandant de la ramener à Amsterdam où elle les rejoindra le lendemain. Lorsque Philippe et Alice arrivent en Hollande, il s'aperçoivent que Lisa n'est pas au rendez-vous. Alice suggère à Philippe de l'emmener chez sa grand-mère, à Wuppertal, dans la région de la Ruhr...

“ A l'origine d'*Alice*, il y a une chanson de Chuck Berry : *Memphis*. Dans les paroles, on croit qu'il est question d'une femme, et on découvre à la fin qu'il parle de sa fille qui a six ans. Vers la fin du film, on retrouve mon personnage, Philip Winter, à un concert de Chuck Berry qui chante cette chanson. Dans cet enfer qu'a été le tournage de *La Lettre écarlate*, il y avait eu une courte scène entre Rüdiger Vogler et la petite Yella Rottländer, un moment assez protégé, où je me suis dit : tiens, si le cinéma pouvait ressembler tout le temps à cette journée de tournage, ce serait un bonheur. Et pendant le montage de *La Lettre écarlate*, j'ai écouté cette chanson de Chuck Berry en faisant attention aux paroles. Je me suis dit : le bonheur de cette chanson ajouté au bonheur de cette scène entre Rüdiger et la petite Yella, ça peut faire un film.

Au départ d'*Alice*, il y a aussi les Polaroids et les Etats-Unis. Au cours de mon voyage là-bas, j'avais fait beaucoup de Polaroids, mais avec l'ancien système : il fallait attendre une minute avant de découvrir d'un seul coup la photo déjà développée. Quand on s'est mis au projet du film, on savait par la rumeur qu'il existait un appareil fantastique qui faisait des photos que l'on pouvait voir apparaître. On a écrit à Polaroid, qui nous a prêté deux appareils, bien avant qu'ils ne soient commercialisés. Avoir cet appareil, ça nous a émerveillés. J'ai encore la première photo que j'ai prise avec ce Polaroid, dans une cafétéria à New York.

J'avais écrit l'histoire du film — pas encore le scénario — et, à New York, je suis allé à une projection de presse, invité par un ami, voir *La Barbe à papa* de Peter Bogdanovich, dont j'avais beaucoup aimé *La Dernière Séance*. C'était la catastrophe : l'histoire que je venais d'écrire ressemblait trop à *La barbe à papa* — un mec qui voyage avec une petite fille et qui la ramène, à la fin, chez sa tante. Comme dans mon film. En plus, Tatum O'Neal ressemblait à mon *Alice*, il n'y avait que Ryan O'Neal qui ne ressemblait pas trop à Rüdiger Vogler. Horrifié, j'étais prêt à tout laisser tomber et j'ai téléphoné à mon chef de production pour tout annuler. En plein désespoir, j'ai accepté d'aller à Los Angeles montrer mes trois premiers films. Je me souviens de la projection de *Summer in the city* : j'étais seul dans la salle avec le projectionniste, on a regardé le film jusqu'au bout.

J'avais connu Sam Fuller quand il tournait en Allemagne *Un Pigeon est mort dans Beethoven Street*. Comme j'étais à Los Angeles, je l'ai appelé, il m'a invité à venir prendre le petit déjeuner vers dix heures du matin. Nous sommes restés à table jusqu'au soir : mille plats, de la merveilleuse cuisine juive polonaise, beaucoup de vodka, et à la fin du repas, je lui ai raconté mon histoire du film que je ne pouvais plus tourner, à cause de son copain Bodganovich. Il m'a dit : « Oh, ça ne peut pas être si grave, je connais ce genre de problème, ça m'est déjà arrivé. » Il avait vu *La Barbe à papa*, et il m'a demandé de lui raconter mon histoire. J'ai commencé, mais il n'a pas eu la patience de m'écouter jusqu'au bout : « Arrête, arrête, je vois déjà ton problème. » Et il s'est mis à me raconter mon propre film, dans sa version à lui. Ça n'avait plus rien à voir avec *La Barbe à papa*, ce n'était pas non plus tout à fait ce que j'avais écrit, mais tout d'un coup, le film devenait à nouveau possible. Sam m'a dit : « There is only a handfull of stories », tous les films ne sont que des variations sur un nombre limité d'histoires. Le soir-même, j'appelais l'Allemagne pour dire qu'on ferait le film. Sam m'avait vraiment remonté le moral. Grâce à lui, je n'ai jamais plus été inquiété par le fantôme de *La Barbe à papa*.

C'est avec *Alice dans les villes* que j'ai trouvé mes propres marques dans le cinéma. Beaucoup plus tard, je me suis rendu compte que pendant toutes ces années, mon travail avait oscillé d'un pôle à un autre : entre les films en noir et blanc sur des sujets personnels, et des films en couleurs adaptés d'oeuvres littéraires. Entre *Summer in the city* et *L'Angoisse du gardien de but*, entre *Alice dans les villes* et *Faux mouvement*, entre *Au fil du temps* et *L'Ami américain*. "



FAUX MOUVEMENT



Allemagne de l'Ouest - 1974 - 1h43 - Couleur - 1.66 - Visa 48 501

Restauration 4K à partir du négatif original 35 mm, menée par la Fondation Wim Wenders.

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur : **Wim Wenders** - Scénario : **Peter Handke** d'après le roman de **Goethe** *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* - Directeur de la photographie : **Robby Müller, Martin Schäfer**
Montage : **Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen** - Son : **Martin Müller, Klaus Peter Kaiser** - Musique : **Jürgen Knieper** - Producteurs : **Peter Genée, Wim Wenders** - Production : **Wim Wenders Produktion, WDR, Solaris Film**

FICHE ARTISTIQUE

Wilhelm Meister : **Rüdiger Vogler** - Laertes : **Hans Christian Blech** - Therese Farner : **Hanna Schygulla** - Mignon : **Nastassja Kinski** - Bernhard Landau : **Peter Kern** - L'industriel : **Ivan Desny** - La mère : **Marianne Hoppe** - Janine : **Lisa Kreuzer**

SYNOPSIS

Wilhelm Meister quitte sa mère et sa ville natale, sur les bords de la Baltique, pour réaliser son rêve : devenir écrivain. Il voyage beaucoup et rencontre plusieurs personnes qui vont le suivre au cours de ses pérégrinations : Laertes, chanteur des rues, ancien nazi ; une adolescente, jongleuse et acrobate qui ne parle jamais ; une chanteuse, Thérèse, dont il tombe amoureux et enfin un poète autrichien. Dès lors, rien ne se passera comme prévu pour Wilhelm... 6 jours dans la vie d'un jeune homme, 6 jours pour décider de son avenir et se confronter à l'apprentissage de la réalité.

“ Après *Alice dans les villes*, je n'avais pas de projet, pas de désir d'un autre film. Mais déjà, à l'époque de *L'Angoisse du gardien de but*, on avait vaguement discuté avec Handke d'une possible collaboration à partir de Goethe: «*Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* ». Un jour, Peter m'a relancé au téléphone, il n'avait pas grand-chose à faire, il avait envie de revenir sur ce projet. J'étais en train de faire un travail alimentaire pour la télévision, il s'est mis à écrire le scénario, pratiquement sans aucune annotation de mise en scène, ni même de lieux. On aimait tous les deux le livre de Goethe, en se disant que tout ce qui était dans le livre, ce mouvement émancipateur, aujourd'hui, ne mènerait à rien, nulle part. Le voyage comme apprentissage, pour comprendre le monde, ce rêve n'était plus pensable pour nous aujourd'hui. Le film qu'on pourrait en tirer serait donc le voyage de quelqu'un qui a cet espoir de comprendre le monde, et pour qui le contraire se passe : il va se rendre compte que son mouvement le mène vers le néant, qu'à la fin, il n'a pas bougé d'un centimètre. D'où le titre : *Faux mouvement*.

A partir du texte de Handke, j'avais une grande liberté de mise en scène, mais je n'ai pas changé un mot des dialogues. Après le tournage, quand nous avons visionné ensemble le film au montage, nous avons ajouté une voix intérieure qui n'était pas prévue au départ.

A l'origine du film, il y a donc de nouveau Peter, le plaisir commun tiré de la lecture de Goethe, et pour moi l'envie de découvrir le paysage allemand. Au milieu du film, quand on s'approche du Rhin, cette longue montée, on voit dans le lointain la petite ville de Bopard où est née ma mère et où j'ai passé une grande partie de mes premières années, juste après la guerre. J'ai toujours gardé en mémoire cette grande rivière, le Rhin, mais de façon trop vague, enfouie, pour pouvoir la nommer. J'ai absolument voulu aller là, alors que Peter voulait un paysage plat. J'avais aussi envie de faire un voyage à travers l'Allemagne : de partir du point le plus au nord, pour finir au sud, du bord de la mer jusqu'au point le plus élevé. Au départ, sur une carte de l'Allemagne, j'ai cherché un point très au nord, une petite ville que j'ai choisie strictement pour son nom, Glickstadt (« ville de bonheur »), sans y être jamais allé. Et le film devait se terminer sur le point le plus élevé, la Zugspitze. Beaucoup de mes films ont commencé en regardant d'abord des cartes.

Pour ce film, je cherchais une jeune fille de treize ans : Mignon, c'était son nom déjà dans le roman de Goethe. Je n'ai jamais vraiment fait de casting et j'ai horreur de ça, alors j'ai cherché un peu dans les discothèques. J'étais avec Lisa Kreuzer, lorsqu'on l'a vue dans une de ces boîtes. Elle était vraiment belle, elle avait quelque chose dans les yeux et dans sa façon de bouger et de sautiller tout le temps. Elle s'appelait « Stassi ». Lisa est allé lui dire qu'on voulait parler à ses parents pour la faire tourner dans un film. Le lendemain, on a vu sa mère et on a appris que c'était la fille de Klaus Kinski, Nastassja. Elle a eu ses quatorze ans pendant le tournage. Elle n'avait jamais été devant une caméra et elle avait souvent des fous rires au milieu du plan. Elle était magnifique, c'était encore une enfant, mais elle avait quelque chose qui nous a beaucoup touchés. La moitié de l'équipe était tombée amoureux d'elle. C'était évident, dès qu'on a vu les premiers rushes, que ce serait une actrice, même si à l'époque, elle n'avait pas vraiment pris la décision. On a vu qu'elle avait cette présence, et le rôle est devenu plus important à cause de cela. ”

AU FIL DU TEMPS



Allemagne de l'Ouest - 1975 - 2h55 - Noir et blanc - 1.66 - Visa 46 097

Restauration 4K à partir du négatif original 35mm, menée par la Fondation Wim Wenders.

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur : **Wim Wenders** - Scénario : **Wim Wenders** - Directeur de la photographie : **Robby Müller, Martin Schäfer** - Montage : **Peter Przygodda** - Son : **Martin Müller, Bruno Bollhalder**
Musique : **Improved Sound Limited, Axel Linstädt** - Directeurs artistiques : **Heidi Lüdi, Bernd Hirsborn** - Producteur : **Wim Wenders** - Producteur exécutif : **Michael Wiedemann** - Production : **Wim Wenders Produktion**

FICHE ARTISTIQUE

Bruno Winter : **Rüdiger Vogler** - Robert Lander : **Hanns Zischler** - Pauline, la caissière : **Lisa Kreuzer**
Le père de Robert : **Rudolf Schündler** - L'homme qui a perdu sa femme : **Marquard Böhm** - Paul, le garagiste : **Hans Dieter Traier** - La propriétaire du cinéma : **Franziska Stömmer** - Le présentateur : **Peter Kaiser** - Le petit garçon : **Patrick Kreuzer** - Le professeur : **Michael Wiedemann**

SYNOPSIS

Marginal et solitaire, Bruno Winter vit dans un camion aménagé en camping-car. Il se déplace le long de la frontière qui sépare alors l'Allemagne de l'Ouest de la RDA, au gré de son travail : réparateur de projecteurs dans les cinémas de village. Mais les salles disparaissent une à une. Un matin, Bruno voit une voiture passer à vive allure et tomber dans l'Elbe. Son conducteur, Robert Lander, s'en extirpe à grand-peine. Dès lors, il accompagnera Bruno dans son périple. Une amitié naît entre les deux hommes, qui les amène à réfléchir sur leur vie et à revisiter leur passé. Ainsi Robert va-t-il renouer avec son père, avec qui il était en froid, et Bruno retrouver la maison de son enfance...

Au départ de ce film, il y avait ce reportage que Walker Evans a fait dans le sud des États-Unis, pendant la Dépression, cette commande de la « Farm Security Administration ». Dans cette série de photos de Walker Evans, il y a un style clairement voulu, singulier, qui est vraiment un travail sur l'idée même de dépression. Comme cette région qu'on traversait à l'intérieur de l'Allemagne, ce « no man's land » avec la frontière de l'Allemagne de l'Est, était aussi pour moi un terrain de dépression — tout le monde partait, c'était vide, une région sans espoir —, on avait l'impression de faire une sorte de rapport semblable à celui de Walker Evans. On a bien regardé les photos.

Avec Robby Müller, nous voulions utiliser le noir et le blanc de manière différente que dans *Alice dans les villes*, où il ne fonctionnait pas à partir d'un désir de style. Nous voulions mieux le maîtriser, surtout en tournant en 35 mm alors qu'*Alice* était en 16. A l'époque, on aurait bien voulu tourner *Alice* avec la première Arri BL qui venait de sortir, mais on n'avait pas pu l'obtenir et il était impossible de tourner ce film avec une caméra 35 mm plus lourde.

L'inspiration de Walker Evans, on la sent par exemple dans cette scène où les deux personnages, Bruno et Robert, tombent sur ce blockhaus, sans doute aussi parce qu'il avait été construit par les soldats américains, habité par eux et qu'il y avait dessus leurs graffitis. On avait trouvé ce bout d'Amérique dans ce « no man's land » allemand, et c'est là que l'inspiration des photos de Evans a rencontré une réalité. Les photos de Evans guidaient souvent notre regard, il arrivait justement parce qu'un bout de paysage ou un élément d'architecture nous sautait aux yeux et s'inscrivait dans l'esprit de ces photos. Par exemple, cette scène où les deux personnages s'arrêtent sur la route, devant un vieux camion qui fait office de fast-food ambulante.

En roulant, pendant le tournage avec Robby, nous étions passés devant cette roulotte, plus exactement on l'avait vue, et ce n'est que deux kilomètres plus loin que j'ai dit : « Robby, tu as vu ce que j'ai vu ». on a ralenti et il m'a répondu : « Oui, et j'ai été étonné que tu ne t'arrêtes pas. » On a fait demi-tour, suivis par la caravane du tournage, et nous avons tourné tout le reste de la journée devant ce fast-food. On n'aurait pas fait attention à lui si nous n'avions pas été inspirés par les photos de Evans.

Même chose avec la vieille usine désaffectée où on a tourné une longue scène, celle où deux personnages se séparent et où un autre homme arrive la nuit. On s'est arrêtés devant cette usine parce qu'elle était en tôle ondulée : et justement, en regardant les photos de Walker Evans, on s'était dit qu'il avait de la chance parce que toutes les maisons qu'il photographiait étaient en tôle ondulée, ce qui rend bien sur des photos en noir et blanc.

Au fond, pour chaque film, on se rend compte qu'on est guidé par ce que l'on a regardé avant ; sinon, on est perdu par le trop-plein de ce qu'il y a à voir.

L'AMI AMÉRICAIN



Allemagne de l'Ouest / France - 1976 - 2h06 - Couleur - Stéréo - 1.66 - Visa 46 873

Restauration 4K à partir du négatif original 35 mm, menée par la Fondation Wim Wenders.

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur : **Wim Wenders** - Scénario : **Wim Wenders** d'après le roman *Ripley s'amuse* de Patricia Highsmith - Directeur de la photographie : **Robby Müller** - Montage : **Peter Przygodda** - Son : **Martin Müller, Peter Kaiser** - Décor : **Heidi et Toni Lüdi** - Musique : **Jürgen Knieper** - Producteur : **Wim Wenders** - Producteurs exécutifs : **Renée Gundelach, Margaret Menegoz** - Production : **Road Movies Film Production GmbH, Wim Wenders Produktion, Les Films du Losange** en association avec **Westdeutscher Rundfunk**

FICHE ARTISTIQUE

Tom Ripley : **Dennis Hopper** - Jonathan Zimmermann : **Bruno Ganz** - Marianne Zimmermann : **Lisa Kreuzer** - Raoul Minot : **Gérard Blain** - « Derwatt » : **Nicholas Ray** - L'Américain : **Samuel Fuller** - Marcangelo : **Peter Lilienthal** - Igraham : **Daniel Schmid** - L'Homme sympathique : **Jean Eustache** - Le docteur : **Sandy Whitelaw** - Rodolphe : **Lou Castel**

SYNOPSIS

Tom Ripley, cowboy urbain américain, arpente la ville allemande de Hambourg à la manière d'un Far West, où il est venu pour son commerce de tableaux contrefaits. Il fait la connaissance de Jonathan Zimmermann, un encadreur de tableaux. Ce dernier remarque que le bleu du tableau de Derwatt qu'il lui a confié ne possédait pas sa teinte habituelle. Impressionné par la sagacité du bonhomme, Tom le recommande à Raoul Minot, un malfrat français qui recherche un tueur à gage. Tant pis si le modeste artisan n'y connaît rien à l'art du meurtre. Jonathan, atteint d'un cancer incurable, n'hésite pourtant pas à accepter le marché...

“ Pour ce film, notre modèle n'était plus un photographe, mais un peintre : Edward Hopper. Le germe principal, c'est d'abord l'envie de travailler à partir d'un roman de Patricia Highsmith. Ce n'est d'ailleurs pas celui que je voulais, je lui avais demandé *Le Cri du hibou*, ce n'était pas possible ; ensuite *The Tremor of Forgery*, puis deux autres encore. C'était par ordre de préférence, mais les droits n'étaient pas libres. Alors elle a eu pitié de moi et elle m'a donné le manuscrit qu'elle était en train d'écrire. Handke la connaissait et m'avait introduit, nous avons eu une correspondance, puis nous nous sommes rencontrés. Là elle m'a montré le troisième « Ripley », qu'elle venait de terminer, à l'état de manuscrit. L'histoire de *Ripley s'amuse* se passe en France et en Allemagne : le personnage vit près de Paris et tue à Hambourg, ce qui me plaisait, mais on a tout inversé dans le film, et ça a été un changement beaucoup plus important que je l'avais cru naïvement.

Au début, je voyais assez clairement le personnage de Ripley, surtout quand j'ai été sûr qu'il serait joué par Dennis Hopper, mais j'avais du mal à trouver mon identification à Jonathan, en qui je ne voyais qu'une victime. J'ai commencé à mieux cerner le personnage quand j'ai réalisé qu'il faisait à peu près le même métier que moi : encadreur. J'ai eu alors l'idée qu'il pourrait aussi restaurer des objets et des appareils des débuts du cinéma, cela m'a permis d'imaginer plus concrètement son cadre de vie. L'appartement où il vit avec sa famille : l'abat-jour avec le train qui bouge dans la chambre de l'enfant, le zoetrope à côté du téléphone dans l'entrée. L'atelier où il travaille : une visionneuse stéréoscopique du début du siècle, une photo animée d'un visage qui sourit pendant sa première rencontre avec Ripley. Pour l'identifier encore plus à moi, j'ai fait chanter par Jonathan deux de « mes » chansons : en balayant son atelier, il chante celle des Kinks, *There's is too much on my mind and there is nothing I can do about it...* Et à la fin, dans la voiture de Ripley, il chante *Baby you can drive my car* des Beatles.

Dans le même esprit, ayant du mal à imaginer ce que pouvait être la représentation des nombreux gangsters qui peuplaient l'histoire, j'ai eu l'idée de les faire jouer par des amis cinéastes : Dennis Hopper, Sam Fuller, Daniel Schmid, Gérard Blain, Peter Lilienthal, Jean Eustache, et puis finalement Nick Ray.

Le rôle de Nicholas Ray n'était pas prévu à l'origine. Encore que dans le roman, il y avait ce personnage du peintre, Derwatt, qui produisait des « faux ». Nous étions à New York, pour tourner des scènes qui faisaient partie de l'arrière-plan du film : cela tournait autour d'une histoire de pornos, tournés à New York et diffusés en Europe. Donc on était là pour tourner avec Sam Fuller, qui était censé jouer le rôle du mafioso qui commandite ces films pornos. Et Sam n'arrivait pas, il était en train de faire des repérages en Yougoslavie ; on attendait avec toute l'équipe, sans savoir quand il serait là.

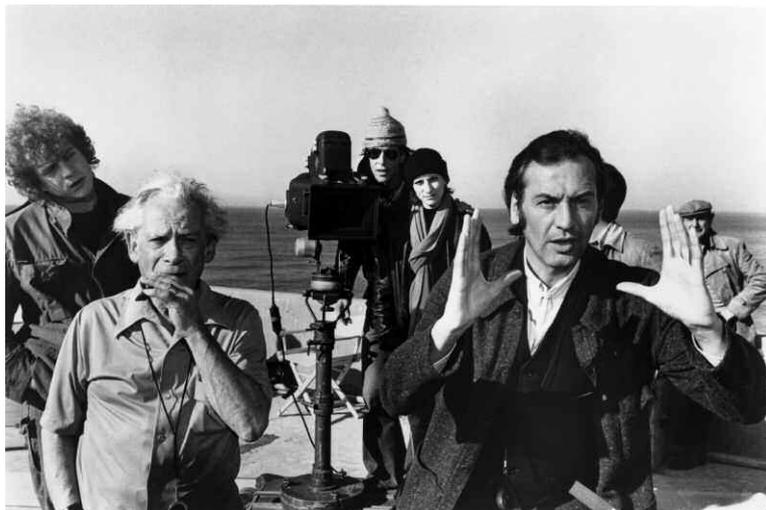
C'est pendant cette attente que, par l'intermédiaire de Pierre Cottrell, j'ai rencontré Nicholas Ray. Pierre, qui était coproducteur du film, m'avait dit qu'on pouvait le rencontrer un soir, parce qu'il passait devant un tribunal, à cause d'une histoire de loyers. Nous y sommes allés, et après la séance du tribunal, on a dîné avec lui. Nick m'a demandé de lui raconter l'histoire du film qu'on tournait, puis on a joué au Backgammon toute la nuit... On s'est revus le lendemain, et je lui ai dit qu'on était un peu paumés à cause de Sam. Nick m'a dit : « Tu es pris au piège, tu peux attendre toute ta vie, tu devrais plutôt changer ton scénario. » Là, je me suis rendu compte qu'on pouvait éliminer toute l'histoire de la Mafia, pour la remplacer par celle du peintre, qui était d'ailleurs présente dans le « background » du film.

C'était aussi l'occasion d'avoir des scènes entre Dennis Hopper et Nick, qui ne s'étaient pas vus depuis *La Fureur de vivre*, un des premiers rôles de Dennis au cinéma. Nick était enthousiaste à l'idée de jouer le peintre, on a écrit ensemble, très vite, en une nuit. Dennis est arrivé et on a tourné ce plan où Nick s'éloigne sur le West Side Highway, en l'improvisant sur le lieu de tournage, pensant qu'il pourrait servir pour la fin du film, ce qui a été le cas.

Le dernier jour de tournage avec Nick, alors que l'histoire de la Mafia avait été abandonnée, voilà que Sam arrive. Fuller et Ray ne s'étaient jamais rencontrés, c'était drôle, Sam avec son gros cigare. Et on a tourné encore un plan avec Sam, qui est dans le film, le seul qui concerne encore la Mafia. ”



L'ÉTAT DES CHOSES



Allemagne de l'Ouest - 1981 - 2h01 - Noir et blanc - Stéréo - 1.66 - Visa 53 970

Restauration 4K à partir du négatif original 35 mm, menée par la Fondation Wim Wenders.

Lion d'or à la Mostra de Venise 1982

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur : **Wim Wenders** - Scénario : **Wim Wenders, Robert Kramer** - Directeur de la photographie : **Henri Alekan, Fred Murphy** - Musique : **Jürgen Knieper** - Montage : **Barbara von Weitershausen, Peter Przygodda** - Son : **Maryte Kavaliauskas** - Directeur artistique : **Zé Branco**
Producteur : **Chris Sievernich** - Producteurs associés : **Paulo Branco, Pierre Cottrell** - Producteurs exécutifs : **Antonio Gonçalo, Steve McMillin** - Production : **Road Movies GmbH - Wim Wenders Produktion - Project Filmproduktion im Verlag der Autoren GmbH & Co. KG - Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)** En association avec **Pari Film, Musidora, Gray City Inc., V.O. Filmes, Film International, Artificial Eye**

FICHE ARTISTIQUE

Le réalisateur Friedrich 'Fritz' Munroe : **Patrick Bauchau** - La scripte Kate : **Viva Auder** - Le caméraman Joe Corby : **Samuel Fuller** - Le scénariste Dennis : **Paul Getty III** - Directeur de production : **Artur Semedo** - Ingénieur du son : **Francisco Baiao** - Le cadreur : **Robert Kramer** - Anna : **Isabelle Weingarten** - Joan : **Rebecca Pauly** - Mark : **Jeffrey Kime** - Julia : **Camilla Mora** - Robert : **Geoffrey Carey** - Jane : **Alexandra Auder** - Le producteur Gordon : **Allen Goorwitz** - L'avocat : **Roger Corman** - La secrétaire : **Martine Getty** - Herbert : **Monty Bane** - Karen : **Janet Rasak** - La serveuse : **Judy Mooradian**

SYNOPSIS

Sur la côte portugaise, près d'un hôtel moderne et déserté, le réalisateur Friedrich Munro tourne un film de science-fiction, *The survivors*. Mais le tournage s'arrête, faute de pellicule : l'équipe attend une éventuelle reprise, et chacun vaque à ses occupations. Le temps passe, et le metteur en scène se décide à partir à Los Angeles, à la recherche du producteur disparu...

“ Pour comprendre la genèse de ce film, il faut remonter à un projet que j'avais écrit et qui ne s'est pas fait : « Stiller » d'après un roman de Max Frisch. C'était dans cette période d'incertitude entre les deux tournages de *Hammett*. Francis Coppola tournait *One from the Heart* avec Fred Forrest. J'étais à Zürich pour être dans l'ambiance de « Stiller » et je me suis mis à écrire. J'avais rencontré Frisch à New York et j'avais contacté Bruno Ganz, qui était le seul acteur possible pour le rôle. C'était l'hiver 1980. J'adorais le livre, mais ça n'allait pas : d'abord je ne me sentais pas bien à Zurich et puis il semblait évident qu'il y aurait des problèmes de droits avec une Américaine qui les possédait. Elle voulait avoir son mot à dire sur le casting. J'ai senti qu'il n'y aurait que des problèmes et j'ai laissé tomber.

J'étais en contact avec Isabelle Weingarten qui tournait *Le Territoire* avec Raoul Ruiz au Portugal. Elle me racontait qu'il y avait des problèmes de financement, il n'y avait plus de pellicule et le tournage risquait de s'interrompre. On avait quelques bobines dans le frigo du bureau à Berlin et, au lieu d'aller à New York comme prévu, je suis passé par Lisbonne, sur le chemin, pour voir Isabelle et pour apporter de la pellicule à Raoul. En arrivant, je tombe sur l'équipe de Raoul qui tournait paisiblement dans la région de Lisbonne, à Sintra. Ça n'avait rien d'un tournage de film, c'était un pique-nique, paradisiaque, dans un décor de rêve. Il y avait là Henri Alekan que je ne connaissais que par son travail ; j'ai assisté un peu au tournage : c'était un rêve, parce que, sur le tournage de *Hammett*, il y avait deux cents techniciens, avec tous les problèmes, de scénario, de contrôle, etc.. et là, ils étaient dans la forêt de Sintra, travaillant à l'abri de toute pression, de manière sereine. Sauf qu'il n'y avait pas d'argent. Pour moi, c'était le paradis perdu. Aussi j'ai prolongé mon séjour, je me suis promené dans la région et je suis tombé sur cet hôtel incroyable, vide, qui avait été ravagé par une tempête ou un ouragan l'hiver précédent : comme une baleine échouée sur la plage. Là, je me suis dit : il y a tout ce qu'il faut pour faire un film. L'océan, un lieu magnifique, le point le plus à l'Ouest en Europe, le plus « proche » de l'Amérique. Il m'est apparu que je devais faire un film à partir de ma propre situation, entre les continents, et parler de cette angoisse qui est celle de faire un film en Amérique. J'ai demandé à Henri, à l'équipe technique et aux acteurs de Raoul s'ils voulaient enchaîner avec un autre film, juste après *Le Territoire*. Tout le monde a dit « bien sûr », mais sans réellement me prendre au sérieux. Je suis allé à New York pour réveiller Chris Sievernich, lui demander de trouver un financement à toute vitesse. Un mois plus tard, le tournage commençait.

Le germe de *L'Etat des choses*, c'est le désir d'entrer moi-même dans cette forêt, de rencontrer Henri qui était là en train de mesurer la lumière, si paisiblement.

Et ça reflétait la situation dans laquelle je me trouvais : le rêve et l'angoisse. D'où le scénario : une équipe de cinéma qui n'a plus de pellicule. Une idée de film trouvée sur le chemin. ”

**Les propos de Wim Wenders de ce dossier sont issus du
N°400 des Cahiers du Cinéma paru en octobre 1987.**

Photos © Wim Wenders Stiftung



AUTRES ÉVÉNEMENTS AUTOUR DE WIM WENDERS

- Wim Wenders est le parrain de la 6ème édition du Festival international du film restauré, *Toute la mémoire du monde* qui se tiendra du 7 au 11 mars 2018 à la Cinémathèque Française et également dans plusieurs villes en régions jusqu'au 27 mars en partenariat avec l'ADRC et l'AFCAE.

Presse :

Elodie Dufour

La Cinémathèque française

51 rue de Bercy 75012 Paris

Tél. : 01 71 19 33 65 - e.dufour@cinematheque.fr

- Ressortie des *Ailes du désir* le 25 avril 2018 en version restaurée : Distribution Tamasa Distribution.

Presse :

Les Piquantes

Tél. : 01 42 00 38 86 - presse@lespiquantes.com

DISTRIBUTION LES ACACIAS pour LE PACTE

www.acaciasfilms.com - <https://www.facebook.com/AcaciasDistribution/>