



PARIS, TEXAS

UN FILM DE WIM WENDERS

Cannes 1984

Palme d'or

Prix de la Critique Internationale

BAFTA Film Award 1985

Meilleur Réalisateur

Bavarian Film Awards

Meilleure photographie

et de très nombreux autres prix et nominations



CHANEL



Argos Films présente

PARIS, TEXAS

UN FILM DE WIM WENDERS

SORTIE LE 3 JUILLET 2024
NOUVELLE RESTAURATION 4K



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES
1984



SÉLECTION OFFICIELLE
CANNES CLASSICS
FESTIVAL DE CANNES
2024

DISTRIBUTION TAMASA

5 RUE DE CHARONNE - 75011 PARIS

T. 01 43 59 01 01

contact@tamasadistribution.com

www.tamasa-cinema.com

PRESSE LES PIQUANTES

ALEXANDRA FAUSSIER

T. 01 42 00 38 86 - 06 14 61 48 41

presse@lespiquantes.com



" Je pense que PARIS, TEXAS fait partie de ces films qui captent l'essence des choses au moment idéal. Tout s'est mis en place parfaitement. On ne peut pas le planifier ni le programmer. En regardant mon film aujourd'hui, 40 ans plus tard, je me rends compte que j'ai eu beaucoup de chance avec mon équipe créative et mes partenaires. À l'époque, Sam Shepard était l'écrivain le plus en vogue aux Etats-Unis. Robby Müller était au sommet de son art et un modèle pour de nombreux jeunes directeurs de la photographie. Ry Cooder était déjà une légende vivante et, bien que PARIS, TEXAS ait pratiquement été sa première musique de film, on ne peut pas penser au film sans la musique, ni à la musique sans le film. Sans oublier les performances exceptionnelles des protagonistes : Harry Dean Stanton, une véritable révélation dans son premier rôle principal et Nastassja Kinski, absolument superbe. En fait, j'étais le seul qui aurait pu tout rater " .

Wim Wenders, 15 mai 2024



Un homme maigre, vêtu d'un costume foncé et d'une casquette de baseball rouge, surgit de la chaleur brûlante du désert américain près de la frontière mexicaine. Travis. Il boit la dernière goutte d'eau de sa bouteille et continue, titubant, son chemin à travers la terre inhospitalière dénommée «le terrain du diable».

Travis semble muet et amnésique, mais il désire reprendre contact avec sa famille.

La Palme d'or emblématique de Wim Wenders reçue à Cannes en 1984, superbement photographié par Robby Müller, traite avec profondeur du cheminement vers soi-même et de la rédemption, grâce aux liens indissolubles de l'amour.

Le jeu exceptionnel de Harry Dean Stanton et Nastassja Kinski, le scénario magistral de Sam Shepard et la bande originale ensorcelante de Ry Cooder ont contribué au statut de film culte de PARIS, TEXAS et à son envoûtement, même 40 ans plus tard. La nouvelle restauration 4K le fait rayonner encore.



DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR ENTRETIEN AVEC WIM WENDERS

Il y a une image à l'origine du film ?

Il y en a toujours. C'est une image qui existait dans une seule phrase de « Motel Chronicles », l'image de quelqu'un qui quitte le freeway et se met en marche directement dans le désert. Et aussi un autre sentiment présent dans « Motel Chronicles » - plus une image qu'un sentiment : regarder l'atlas ou la carte routière des Etats-Unis et partir d'un moment à l'autre à un endroit qu'on trouve sur l'atlas. C'est là vraiment que le film a commencé.

Avant qu'il ait une biographie, avant qu'il n'y ait le garçon, et la femme, Travis était quelqu'un qui regardait la carte et qui se perdait. Il était un jour au Texas, et deux jours après on le retrouvait dans l'Illinois parce qu'il avait vu le nom d'une ville sur la carte et qu'il voulait y aller.

Le titre : PARIS, TEXAS, c'est venu comment ?

Ça aussi, c'est en rapport avec cette toute première idée d'un homme qui voyageait sans cesse d'une façon totalement impulsive. Moi aussi, j'étais un peu comme ça quand j'ai pensé à ce film. J'avais commencé à écrire une histoire d'une cinquantaine de pages, pas un scénario, une nouvelle. C'était en 79 ou en 80, et ça s'appelait « Motels » c'était l'histoire de quelqu'un qui voyageait sans but, sans autre repère que ça: regarder les cartes routières et prendre une décision.

Par ailleurs, j'ai commencé à écrire une collection de certains noms, j'ai trouvé les 22 Paris qu'il y a aux Etats-Unis, du moins j'en ai trouvé 22, peut-être qu'il y en a plus. J'ai trouvé 16 Berlin. Des trucs comme ça. Je l'ai fait avec toutes les villes européennes qui existaient sur les cartes américaines. Et Paris a gagné.

Quand on a commencé à inventer une histoire ensemble. Sam et moi, l'histoire de Travis, ça n'avait pas de titre. A un moment donné quand Travis voulait retourner à un endroit, pas celui où il était né mais celui où il avait été conçu, j'ai dit: « Tiens, pourquoi pas Paris ? » Ce n'était pas encore le titre. Puis un jour on a joué avec les titres, on a fait une liste. Et peu à peu il est devenu évident que toute notre histoire se retrouvait dans ce titre et qu'il n'y avait pas de titre plus complet ou plus simple.

Ça vous était déjà arrivé, ce type de collaboration ?

Non, c'est même assez invraisemblable qu'on ait trouvé une histoire ensemble. Il y a une histoire, puis on la raconte à quelqu'un d'autre, ou bien il y a déjà un roman, quelque chose. Là, on a vraiment inventé une histoire, l'histoire ensemble.

Pourquoi le choix de Harry Dean Stanton ?

Harry Dean, c'était une de mes toutes premières idées, j'avais un peu peur qu'il soit trop vieux. Sam ne le connaissait pas vraiment. Et puis, Sam l'a rencontré à Santa Fé tout à fait par hasard.

Il y avait un festival Zoetrope. Ils ont passé une soirée ensemble et ils se sont saoulés. J'étais à Tokyo à ce moment-là, mais quand on a recommencé à discuter du rôle de Travis, Sam a dit que maintenant qu'il connaissait Harry Dean, il le voyait bien dans le rôle. Pour les autres rôles, j'ai plutôt fait le choix moi-même, en tenant Sam au courant. Mais le rôle de Travis, il me semblait essentiel qu'il soit d'accord et que ce soit une décision prise ensemble. Parce qu'aussi, c'était tellement Sam lui-même, d'une certaine façon. C'est pour ça qu'il n'a pas voulu le jouer lui-même.

Harry Dean avait peur de jouer le rôle principal, ce qu'il n'avait jamais fait de toute sa carrière. Il ne savait pas s'il pouvait tenir le coup. C'est quelqu'un qui a besoin d'une certaine conception idéologique ou théorique pour un rôle. Bien qu'il le joue d'une manière tout à fait spontanée et pas du tout intellectuelle, il a besoin d'intellectualiser certaines choses avant. Pour lui, un grand truc, c'était l'innocence de Travis, même si c'est assez abstrait. Parce qu'il est comme ça. En vingt ou trente années d'expérience à Hollywood, il a gardé une certaine innocence.

Pourquoi tourner en couleur cette fois-ci ?

Le film, déjà dès le début, à l'époque où ça sortait du bouquin « Motel Chronicles », le film était en couleur. Aussi parce qu'après le travail avec Alekan, il n'y avait pas de raison de continuer en noir et blanc. Cela avait été tellement bien, on n'aurait pas pu aller plus loin.

Vous vous êtes efforcé de tourner autant que possible dans l'ordre chronologique ?

Ça a été un grand avantage, surtout du fait que la fin du film n'existait pas. Sinon nous aurions pu faire des fautes graves, surtout dans le personnage de Travis. Pour l'enfant aussi, il nous semblait absolument nécessaire qu'il puisse vivre son rôle et son personnage en continuité.

Dans les premières semaines de tournage, il n'y avait pratiquement que Harry Dean Stanton et Dean Stockwell. Harry Dean avait besoin de connaître son passé, et son ignorance de ce qu'il s'était passé il y avait quatre ans le rendait incertain. Bien sûr cela était lié avec la fin. La façon dont il allait retrouver Jane était liée à ce qui s'était passé quatre ans avant. Et ça changeait.

Quand on a commencé à tourner, il y avait toujours l'idée qu'il y avait quelqu'un, soit le père de Jane, soit le prédicateur, qui était responsable d'un événement très violent quatre ans plus tôt. Peu à peu je me suis rendu compte que c'était beaucoup plus intéressant de lier ça au personnage de Travis. Ce qui s'était passé, c'était entre Travis et Jane, il n'y avait aucun besoin d'un événement extérieur pour les séparer.

Quand on avait fait le plan de travail, il y avait pas mal de petits détours, de méandres dans l'histoire qui comptaient beaucoup pour Sam, des petits personnages dont deux ont été conservés :

Tom Farrell, l'homme qui hurle, et Viva à la télévision, la scène avec l'étoile sur Hollywood Boulevard. Il y en avait beaucoup plus. Mais le film s'est beaucoup réduit pendant le tournage. On aurait pu le réduire avant, ça aurait été peut-être plus sage, mais en même temps, c'était bien que ça se passe d'une façon plus organique, j'ai mieux compris le rythme et je savais mieux, après deux semaines, ce qui était important et ce qui l'était moins.

Pendant le tournage, l'attente de Nastassja, ça correspondait un peu à son attente dans le film, un personnage-clé qui n'est pas là...

J'avais l'impression que si on suivait le scénario tel qu'il était écrit, on n'avait pas besoin d'elle. On avait besoin de ce prédicateur ou d'un père. J'avais déjà voulu appeler John Huston pour qu'il joue le père. Je ne l'ai pas fait au dernier moment, parce que j'avais le sentiment que ce n'était pas juste et qu'il fallait attendre. Et que si jamais j'avais eu le père ou le prédicateur, je devais laisser tomber l'idée de Jane. Parce qu'elle serait devenue un rôle sans importance.

A quel moment s'est cristallisée la fin telle qu'elle est maintenant, alors ?

Une fois arrivés à Los Angeles, j'ai appelé Sam qui était déjà en tournage sur COUNTRY. Où il y avait aussi des problèmes énormes : ils ont changé de metteur en scène, il y avait des problèmes de temps, de

la neige pendant la moisson. Je lui ai dit : « Sam, il faut réécrire la fin, d'abord il faut gagner du temps, laisser tomber des scènes, arriver à Houston plus vite, il faut laisser tomber le père parce que, si on continue comme ça, on n'a pas de rôle pour Nastassja. On n'a pas de rôle valable pour elle ». Sam a dit : « Je veux bien écrire, je peux écrire les weekends ou les nuits, mais je ne sais pas comment résoudre le problème de l'histoire. Si tu me donnes un synopsis, tu me décris les scènes que tu envisages, j'écrirai le dialogue. Envoie-moi un traitement, mais je ne peux rien faire sans ça ».

Alors j'ai commencé ce travail, mais j'avais besoin d'aide. Claire Denis m'a beaucoup aidé. Mais il fallait quelqu'un qui puisse vraiment travailler là-dessus. Et puis j'ai connu Kit, le père de Hunter. Nous nous sommes bien entendus, nous avons des discussions où on imaginait, on rêvait d'autres façons de continuer l'histoire. Il a une sorte de fantaisie qui libère ces choses-là. J'ai compris ce qu'il fallait, c'était vraiment réduire l'histoire à Travis et Jane et en faire un vrai personnage. Il était assez évident que tout ce qu'on avait essayé avant, c'était une manière d'éviter son personnage, de ne pas devoir la définir en repoussant la responsabilité de leur histoire sur quelqu'un d'autre.

Alors je suis revenu à l'idée du peep-show, qui était déjà dans une autre version, avec une conception différente. Ça a pris quelque temps, mais à la fin de ce hiatus involontaire, j'ai pu écrire et envoyer un traitement à Sam de la deuxième moitié du film.

C'était surtout cette nouvelle conception du peep-show qui a produit ou qui a fait naître le caractère de Jane tel qu'il est maintenant. Dans toutes les versions précédentes, elle était toujours une victime de l'histoire, de n'importe quelle histoire.

Ce qui est arrivé, ça a été sa décision ?

Parfaitement une décision mais une acceptation.. et une façon de vivre avec ce passé-là. Evidemment, elle travaille dans cet établissement étrange, pas seulement pour gagner du fric, mais il y a quelque chose en elle, dans son passé, dans son personnage qui a besoin de ça aussi, de cette position dans laquelle elle est...

C'est-à-dire l'exhibition ou de ne pas être touchée ?

De ne pas être touchée, mais d'être en contact. On n'a pas voulu être trop explicite là-dessus. De toute façon, pour moi, elle n'était plus victime. Elle était victime du passé. Sans l'histoire avec Travis (et ses conséquences : elle ne pouvait plus accepter l'enfant), elle n'aurait pas besoin de faire ce boulot-là. Et c'est ça qui devenait l'histoire de Travis : comprendre qu'il ne pourrait plus rentrer avec elle et l'enfant dans une histoire de famille, que c'était sa responsabilité de les libérer l'un pour l'autre... l'enfant pour la mère, et la mère pour l'enfant. Et bien sûr, en même temps renoncer lui-même aux deux autres. C'est la conception que j'ai envoyée à Sam : cette idée de quelqu'un qui tout d'abord ne peut pas parler

et de deux personnages qui arrivent finalement à se libérer en parlant. Ce qui a sauvé vraiment la fin du film, ça a été d'inventer un endroit où on pouvait parler, dont le but est de parler, mais dans l'anonymat du peep-show. Et l'idée que cet homme qui était muet au début arrivait là, et que le film commencé de façon assez silencieuse finirait avec un très long discours, ça a été le tournant.

C'est vraiment un tournant assez important, pas seulement pour ce film-là, mais aussi dans mon travail et par rapport à mes autres films, ça a été un grand pas pour moi, d'arriver à ce moment-là.

C'est la première fois que vous parlez des rapports entre hommes et femmes.

C'était assez énorme pour moi, et j'étais vraiment très convaincu que j'avais trouvé quelque chose qui ne valait pas seulement sur le plan de l'intrigue. Sam, lui aussi, était très content.

J'ai l'impression qu'il y a beaucoup plus de risques pris dans ces scènes du peep-show que dans le reste du film ?

Pas tellement dans la première scène entre Jane et Travis. Elle est découpée et tournée plus ou moins comme le reste du film. Ça se voit d'un point de vue formel. On a essayé de tourner de sorte à ne pas exploiter jusqu'au bout leurs positions respectives et le miroir entre eux. Je me suis retenu, on n'a pas utilisé toutes les possibilités parce qu'on savait que la scène la plus importante était la dernière.

On ne passe pas de son côté à elle, dans la première scène.

Si, une fois on voit l'autre côté du miroir, mais on ne les voit pas ensemble. De toute façon c'est surtout dans la deuxième scène que j'ai pris des risques et alors sans réticence ; j'étais tellement sûr de la scène que je n'avais aucun doute. En général, on ne prend pas ce genre de risques, on tourne sous plusieurs angles pour pouvoir manipuler au montage. On a vraiment joué la scène comme une pièce de théâtre, mot pour mot : si l'un des deux acteurs changeait un seul mot, on arrêtait. On était tellement sûr de la scène qu'il n'était pas possible de prendre de précautions. Et j'ai voulu que le spectateur sente ça, c'est pour ça que le rythme est tout à fait différent.

A chaque plan, vous changiez de magasin ?

Oui, par exemple, la deuxième moitié de la dernière scène était un seul plan qu'on a tourné pas mal de fois. La scène durait huit minutes, c'est-à-dire qu'il fallait commencer une nouvelle bobine chaque fois, et c'était notre dernière journée dans le peep-show, il fallait retourner à Houston le lendemain. Quand on a commencé cette dernière partie, il nous restait quatre magasins. La seule possibilité était de tourner en un seul plan. C'est quand même une scène très délicate, surtout pour Nastassja. On a interrompu trois fois la scène, il restait une bobine, la dernière, après il n'y avait plus rien. Et c'est celle qui est dans le film, le plan où elle a fait toute la scène entière sans faute. Je me suis presque évanoui.

Et l'idée de son accent texan, c'était aussi une part de cette idée de risque ?

Je n'aurais même pas osé le suggérer parce qu'elle n'avait jamais mis les pieds au Texas, et je trouve que c'est un accent qui ne se prend pas si vite que ça. Moi, par exemple, je peux imiter d'autres accents, mais pas celui-là. L'idée m'est venue, mais je n'en ai jamais parlé. C'est elle qui est venue deux jours avant le tournage me dire : « Ça ne serait pas mal de le faire avec un accent du Texas ». « Oui, ça ne serait pas mal, mais tu n'auras pas le temps de l'apprendre ». Elle n'a rien dit, elle a travaillé avec Harry Dean et le jour du tournage elle a dit : « Je voudrais bien qu'on essaie ». On a tourné la première fois avec une bobine complète et c'était vraiment étonnant, il y avait pas mal de Texans dans l'équipe et ils ont été stupéfaits. « Impeccable. » Le mérite en revient entièrement à Nastassja et Harry Dean, il l'a beaucoup aidée, il vient du Kentucky, c'est plus ou moins le même accent.

Et puis, il y avait le miroir, qui était bien sûr inclus dans l'idée du peep-show. Mais le fait qu'on a tourné avec un miroir sans tain, c'est Robby qui l'a suggéré. Je pensais qu'on pouvait aussi bien tourner avec un vrai miroir ou avec une vitre. Et il a dit « Non, il faut essayer ça avec un vrai miroir sans tain ». Parce que certains effets sont faits sans découpage : Travis arrive, et il se voit dans le miroir. Puis la lumière dans la cabine est allumée, et le miroir

devient un verre. A la fin aussi, quand il renverse le miroir, bien sûr, ce n'était possible qu'avec un vrai miroir sans tain. C'était difficile parce que ce miroir nécessitait deux ou trois diaphragmes d'un côté, pas de l'autre. On devait travailler avec beaucoup de lumière, il faisait une chaleur infernale dans la cabine. De plus, on n'a pas pu voir les rushes avant la fin. C'était vraiment excitant aussi pour les acteurs ; Nastassja, à l'intérieur, ne voyait vraiment pas Harry Dean. Elle se voyait vraiment comme dans un peep-show.

Le film est littéralement bouclé avec cette scène. Et la fin ? Elle est assez mystérieuse.

J'espère que c'est vrai. A la fin du film, le héros sort plus ou moins de l'histoire et la laisse à sa femme et à l'enfant. Au moment où il termine son discours, on passe sur elle, c'est comme si un autre film commençait dont elle et l'enfant seraient les héros. On devine le début d'un autre film. Il disparaît, presque comme il est apparu au début, dans le désert, il disparaît dans sa voiture, on ne voit plus que la ville. Pour moi c'est l'image d'un cercle.

De tous vos films récents, c'est celui qui est le moins un film sur le cinéma.

C'était, bien sûr, délibéré. C'est une des premières choses que j'ai dites à Sam : ce qui m'intéressait, c'est quelque chose qui ne soit pas basé du tout sur les expériences d'autres films. Et il n'y a

même pas les petits jeux qu'il y a dans n'importe quel film. On n'y a même pas pensé dans ce film. C'est vraiment un film hors des règles du cinéma.

Le travail avec Przygodda, c'est un travail plus conflictuel qu'un travail pendant le tournage, avec Robby, par exemple ?

Jusqu'à maintenant le conflit n'a jamais été entre nous, mais entre le matériel énorme et la nécessité de raconter d'une façon plus économique. On a déjà fait ensemble deux ou trois films qui étaient beaucoup trop longs. AU FIL DU TEMPS, par exemple, on avait un vrai montage de six heures. On est arrivés à deux heures quarante-cinq. ALICE aussi, la première projection durait toute une journée, c'était insensé. Et aussi, on se connaît tellement bien maintenant que même le conflit est devenu prévisible, que c'est presque un jeu.

Peter est quelqu'un qui invente une méthode chaque fois qu'il monte un film, un peu comme Robby. Dans ce film, ça a commencé pendant le tournage, il a coupé énormément, j'étais bouleversé. Je crois qu'il avait l'impression que le rythme devait devenir très très calme, alors il a commencé avec le contraire, puis il a réduit, peu à peu.

J'ai eu l'impression, après la première séance d'enregistrement, que Ry Cooder avait des relations très précises au film.

Personne d'autre n'aurait pu faire la musique pour ce film. Avec toutes les musiques de mes autres films, il y a toujours eu un moment de surprise, un décalage. On se dit « Alors ça, c'est la musique, tiens, je l'ai entendue un peu différemment ». Avec la musique de Ry, c'était différent. C'était si précisément et si exactement la musique dont j'avais rêvé. La musique qu'a faite Ry, c'est comme si je l'avais connue avant, mais je n'avais pas osé espérer que ça serait le cas. Il y a quelque chose dans le son de Ry à la guitare qui correspond 100% au travail qu'a fait Robby, par exemple. Le travail d'image, si on pouvait le traduire dans une musique, pour moi, on ne pourrait pas le traduire plus juste.

Par exemple, la musique mexicaine, c'était son idée à lui. L'autre musique, le blues, nous l'avions discutée entre nous. Et le thème « Dark is the night », je l'avais entendu le jouer avant, c'était de ce thème que toute la musique devait partir. Mais le fait qu'il ait introduit cette chanson mexicaine, c'était comme s'il était descendu dans l'inconscient du film. Il n'a jamais lu le scénario - il a vu le prémontage de trois heures, où étaient déjà coupées les scènes à propos de la mère de Travis. Il ne savait donc pas qu'elle était d'origine mexicaine. Et cette musique mexicaine nous a accompagnés tout le temps. Pour la première fois, il n'y a pas de « source music », il n'y a pas de chanson de rock'n'roll dans le film, bien que ce soit un film on the road; dans AU FIL DU TEMPS, il y en avait une

douzaine. Pour une fois il n'y a pas deux musiques dans un de mes films: il n'y a pas la musique source rock'n'roll et la musique composée, c'est une seule et même musique.

Extraits d'entretiens menés par Bernard Eisenschitz

A Rapid City, South Dakota, ma mère m'a donné à sucer des cubes de glace enveloppés dans des serviettes. Je faisais mes dents, et la glace engourdisait mes gencives.

Cette nuit-là nous avons traversé les Badlands. J'étais sur la plage arrière de la Plymouth, derrière le siège et je regardais les étoiles. La vitre était glaciale si on la touchait.

Nous nous sommes arrêtés dans la Prairie, à un endroit où de grands dinosaures en plâtre blanc étaient disposés en cercle. Il n'y avait pas de ville. Rien que des dinosaures avec des lampes qui les éclairaient depuis le sol.

Ma mère me transportait dans une couverture brune de l'Armée en fredonnant un air lent. Je crois que c'était « Peg o' My Heart » Elle se le fredonnait à elle-même, très doucement. Comme si ses pensées étaient très loin.

Nous avons évolué lentement parmi les dinosaures. Entre leurs pattes. Sous leur ventre. Tourné autour du Brontosauure. Contemplé les dents du Tyrannosaure Rex. Ils avaient tous de petites lampes bleues à la place des yeux.

Il n'y avait personne. Rien que nous et les dinosaures.





UN LONG VOYAGE ENTRETIEN AVEC SAM SHEPARD

Comment PARIS, TEXAS a-t-il été écrit ?

Ça a commencé par notre rencontre pour HAMMETT. A l'origine, Wim voulait que je travaille sur le scénario. Je n'y tenais pas, je n'aime pas le travail de scénariste à l'intérieur d'un studio, où on produit pour ainsi dire à la demande-et j'ai refusé.

Ensuite il a voulu que je joue dans HAMMETT, et nous nous sommes soumis à ce rituel absurde des bouts d'essai filmés, parce que Coppola n'était pas persuadé que je convienne pour le rôle. A un moment donné, Wim a dit qu'il aimerait bien travailler avec moi sur une sorte de film de science-fiction. Il avait vu ma pièce « Angel City » et il lui semblait qu'on pourrait travailler ensemble dans ce genre. « Très bien, ai-je dit, j'aimerais travailler avec toi dans tous les cas », parce que j'aimais ses films. Puis je lui ai montré le manuscrit de « Motel Chronicles », qui s'appelait alors « Transfixion ». Ça lui a beaucoup plu, et il m'a dit qu'il voudrait en tirer un film. Il m'a montré une sorte de premier jet, qui ne m'a pas dit grand-chose. Et je voyais bien que lui-même n'était pas emballé par la forme qu'avait prise son adaptation. Nous nous sommes donc demandés : comment adapter ces histoires et en faire un film ? J'ai dit : « si nous prenions l'essence de ces histoires en partant des personnages, plutôt qu'avec l'intention de tirer de ces récits une adaptation littérale ? » Il a été d'accord, et nous nous sommes mis à jouer avec l'idée d'un personnage, de deux personnages. Nous sommes partis sur cette histoire de frères : l'un des frères

souffre d'une forme d'amnésie, mais ce ne serait pas expliqué en ces termes. C'était plutôt un retrait du monde, puis un retour dans le monde. Et l'autre frère est tout à fait dans le monde. Ces deux pôles.

Ainsi ça a vraiment démarré comme une idée à propos de frères... et ça s'est transformé en tout autre chose, sur le rapport entre homme et femme. Au fond, ça parle bien plus d'hommes et de femmes que du problème des frères. Et c'est plus fort pour cette raison même, à mon avis. Mais c'est un long voyage, ça a été un script long, difficile...

C'est amusant parce que pour notre premier jet, nous avons foncé comme des fous: un vrai incendie de prairie, une course jusqu'à la fin. Après les trois ou quatre premières semaines, nous avons dans les 160 pages.

Et puis nous nous sommes mis à y réfléchir davantage et nous avons vu des tas d'écueils, des tas d'endroits où nous essayions de manipuler l'histoire. Il y a eu plusieurs fins... La deuxième moitié du film a toujours été la plus difficile, en ce qui concerne la conception.

On a l'impression que tout le travail sur le scénario a consisté à éliminer progressivement l'anecdote extérieure.

Wim et moi, chacun à son tour ou parfois conjointement, nous produisons des idées extravagantes qui... ne fonctionnent pas.

Elles peuvent nous exciter beaucoup, parce qu'extérieurement elles sont pleines d'activité. Mais nous arrivons vite à un point où les manques... ce n'est excitant que de cette manière superficielle. Et nous nous répétons : « Qu'est-ce que nous voulons vraiment ? » C'est un exercice formidable, de revenir perpétuellement à la source originelle et de repartir de là, de revenir où nous voyons que ça commence à perdre en honnêteté et à dévier dans une autre direction. Ça a été un drôle de trajet, cette expérience.

La première version, c'était celle avec le prédicateur qui a kidnappé Jane ?

Dans « Motel Chronicles », j'avais écrit une histoire sur un prédicateur que j'avais vu au Texas. Il faisait un sermon et en même temps, il le disait en langage des signes, pour les sourds. Et c'était fascinant à cause des différents signes: Le signe pour le Christ consiste à se taper là et là, sur les mains, ce qui signifie les clous de la Croix. C'était un personnage totalement explicite quant au langage par signes, à l'opposé du langage parlé. Ensuite nous nous sommes lancés dans cet épisode avec un prédicateur fanatique, qui était toujours à la limite du cliché; nous avons essayé d'échapper à ça d'une manière ou d'une autre, et nous avons fini par tout jeter.

Une autre idée était que le personnage principal, Travis, remonte vers des origines familiales mystérieuses à partir d'un vieux album

de photos, et qu'il va voir différentes personnes un peu partout. Wim voulait aller jusqu'aux Territoires du Nord-Ouest et en Alaska, et même à un moment donné en Europe, et revenir. C'était une idée démente et je me suis dit : autant essayer d'aller jusqu'au bout. Et c'est devenu vraiment trop extravagant. Encore une idée que j'ai rédigée, c'était que le père de Jane était un de ces milliardaires texans, un baron de la terre, et qu'il voulait garder sa fille sous clé. Ça non plus, ça ne fonctionnait pas.

En fin de compte, c'est Kit Carson et Wim qui ont eu l'idée de la fin. Ils ont trouvé cette idée des cabines à parole, ces boxes où les filles parlent aux clients. J'ai écrit tout le dialogue, mais l'idée venait d'eux.

Il y a eu aussi à un moment une fin « mythologique », où le père et le fils partent dans le désert.

Je ne sais pas de qui c'est venu, mais je dirais que Wim était le plus séduit. Et pendant longtemps on s'est dit qu'en tout cas, quelle que soit la direction que prendrait le film, on aurait cette « marche mythologique » : ils partent à pied vers Paris Texas, l'enfant sur les épaules du père, et le père qui lui raconte des histoires, des légendes. Et ça aussi, on a fini par laisser tomber. Mais ce n'est pas plus mal. Parce que telle qu'elle est maintenant, la fin est beaucoup plus cohérente : ce fait qu'il lui reste quelque chose qu'il doit affronter, seul.

Justement, cette fin ?

Pour moi, ça vient de la découverte qu'il fait qu'il ne suffit pas de recoller quelque chose qui était cassé. Ce qui est vraiment cassé est en lui. Et pour recoudre ça, pour en voir la vraie nature, il doit le voir seul. Tout retaper et se contenter de ça, ça ne pourrait qu'aboutir à recréer la situation qui existait avant. Ce n'est pas assez de rassembler les morceaux brisés de son passé ; ce qu'il doit réussir à faire, c'est rassembler les morceaux brisés en lui-même. Et ça, il doit le faire seul. Et au fond, c'est à ça qu'il en arrive. Il réunit la mère et le fils, mais ensuite, c'est lui-même qu'il doit retrouver.

En fin de compte, ce n'est pas tant l'histoire d'une famille que celle de personnages qui rêvent leur famille. Jusqu'au titre qui indique cela.

J'espère que ça passe dans le film, cette idée qu'il y a un partenaire imaginaire, une vie imaginaire, qui oblitèrent toujours la réalité. Je crois que c'est important, pas seulement comme idée, mais comme contexte émotionnel du film...

C'est assez énorme, dans les rapports entre homme et femme, cette idée que chaque partenaire se fait de l'autre, cette situation idéaliste qui se joue toujours dans le contexte réel de la vie à deux. Les deux sont toujours en juxtaposition : l'idée que je me fais de la personne avec qui je suis, et la personne réelle avec qui je suis.

C'est intéressant, cette rencontre entre vous et Wim pour raconter une histoire, quand on connaît la réticence qu'a Wim à « raconter une histoire »...

Moi aussi.

Et aussi « Motels Chronicles » comme point de départ...

Oui, des histoires brisées.

Quand je travaillais avec Joe Chaikin, il a dit une chose intéressante à propos de cette idée de « raconter des histoires ». Il disait : « Au début du siècle, à cette époque-là, raconter une histoire constituait une forme véritable, et les gens avaient un peu l'impression que ça correspondait à leur vie : cette longue forme – début, milieu et fin - avait vraiment un sens pour eux. Peut-être qu'aujourd'hui, nous vivons dans un temps où ça n'a plus de sens. Un temps qui exige quelque chose de nouveau, d'autres types de conceptions : peut-être que l'histoire ressemble davantage à des moments, plutôt qu'à cette longue forme épique qui n'a plus aucun rapport avec notre vie, tellement tout est fragmenté et brisé... »

Et pour moi, c'est dur à avaler, parce que j'ai toujours tendance à évoluer vers cette forme classique ancienne, même si j'en suis incapable. Je me suis essayé des tas de fois à cette forme ample, et ça ne marche pas...

Parce que c'est notre culture, elle n'a plus rien de naturel pour nous. L'exemple classique, c'est Godard.

La tradition orale, une histoire qu'une personne raconte à une autre, c'est toujours très solide, à mon avis, ça a toujours une force immense. Mais cette idée d'un long point de vue panoramique, ça n'a plus de raison d'être. Les Japonais sont les seuls à y arriver encore : Kurosawa. Mais lui, c'est l'aboutissement d'une tradition narrative. Et les Américains ne viennent pas vraiment de ce grand style. C'est plutôt un héritage oral. Les légendes, peut-être.

C'est marrant qu'aujourd'hui, Hollywood s'entête encore à essayer de continuer ça. Et à mon avis, ça rate de plus en plus, cette idée d'une histoire littéraire mise en film.

La manière dont le script de PARIS, TEXAS a été conçu, c'est moment par moment. Dans sa forme originale, c'est tout à fait une affaire de moment après moment. Jusqu'à ce que nous soyons à mi-chemin, nous n'avons jamais commencé à nous poser des questions du genre « où allons-nous ? ». Seulement ce moment-ci, et le suivant, et le suivant. C'était une manière épatante de travailler. Parce que la plupart des réalisateurs avec qui on travaille, la plupart des gens qui essaient d'écrire un scénario, n'arrêtent pas de penser à l'avenir, au but ultime... Grâce à ça, notre début surtout a une certaine forme d'intensité. Une fois passé l'épisode de Los Angeles, ça a commencé à se perdre. Mais en fin de compte, je crois que ça aussi, ça a été résolu ...

Ça a été une très bonne expérience. Ma meilleure expérience sur un scénario. Nous avons beaucoup de choses en commun, c'était étonnant. Même en musique. Un jour, nous sommes allés en voiture d'ici à Los Angeles, j'avais un tas de cassettes, Wim en avait emporté aussi : nous avons parfois exactement les mêmes morceaux, et c'étaient des blues plutôt ésotériques. Du genre Skip James, ces choses-là. Mais pas seulement Skip James, exactement la même plage. Et ce genre de petits détails surgissait sans arrêt.

Wim ressent cette fascination de l'Amérique, que quelque part je ressens aussi... Mais j'ai l'impression qu'à cause de son... européanité... il est sensible à certains aspects de la culture américaine que normalement, un cinéaste américain ignorerait complètement. Un cinéaste américain ne serait pas fasciné comme lui par une enseigne au néon d'une diligence qui se balance au vent. Mais lui, du fait probablement de ses origines européennes, il y voit d'un seul coup quelque chose d'obsessionnel...

COFFEE SHOP





DES VOIX SOUS LA PEAU ENTRETIEN AVEC NASTASSJA KINSKI

Voyez-vous un lien entre vos personnages de FAUX MOUVEMENT et de PARIS, TEXAS ?

Vous pouvez peut-être le dire mieux que moi, mais il y a peut-être une certaine aspiration, un isolement, une impossibilité d'arriver à communiquer vraiment, un désir d'amour qui est peut-être un peu animal... Le personnage de FAUX MOUVEMENT ne parlait pas, son aspect animal tenait à ça ...

Comment voyez-vous l'histoire de Jane avant le début du film ?

J'ai écrit tout un journal sur ce qui lui est arrivé avant. Je crois que c'était une jeune fille, peut-être venue d'Europe, qui rencontre un homme : tout semble possible, il arrive des choses insensées qu'on croyait inimaginables, elle commence à vivre. Elle rencontre un homme qui la fait rire, et il n'y a ni hésitation, ni questions, pas de pourquoi ni de comment. Pour lui, elle est une jeune femme qui lui donne vie ; il lui donne son amour. Dès qu'ils ont l'enfant, il commence à changer. Quand un homme a besoin de quelqu'un, il essaie à tel point de s'accrocher que son amour devient étrange, envahissant. L'amour peut être menaçant, étouffant, on ne peut plus respirer. Voilà comment je voyais l'histoire: c'est comme une toile d'araignée qui enserre cette femme avec son enfant. Il ne laisse pas le monde la toucher, la corrompre, il est prêt à détruire ce qu'il a de plus précieux au monde par cet amour omniprésent, et elle devient folle, elle a des accès de violence, elle ne peut plus

vivre avec elle-même, ni donner son amour à l'enfant... Elle quitte l'homme, elle quitte l'enfant, tout en le laissant en bonnes mains, en un sens elle ne le quitte pas...

Je ne crois pas qu'après cette aventure, elle ait jamais ressenti d'amour ou d'autres émotions. A travers cet étrange travail cette pièce étrange avec ces hommes et ces créatures, il se peut qu'elle ait essayé de comprendre Travis, de le percer à travers d'autres hommes, en attendant d'autres hommes, même de cette manière absurde. Aider ces hommes, c'est comme lui communiquer son amour... Ce n'est pas par accident qu'elle travaille là... Elle est allée vers cette ville, vers cet endroit, pour faire ce qu'elle a à faire, il n'y avait nulle part où aller...

Que pensez-vous de la fin ?

Pour moi, c'est vraiment un signe d'amour, le signe de la possibilité d'un recommencement. Par le geste de Travis, elle peut apprendre à les aimer de nouveau. L'enfant est vraiment la chose la plus importante dans la vie d'une femme ; si l'enfant n'est plus là, il n'y a plus de vie, il n'y a plus que des tourments de l'esprit et de l'imagination...

Dans la dernière scène, vous jouez pendant plusieurs minutes devant un miroir. Quel effet cela fait-il ?

C'était très étrange de se regarder, d'avoir l'impression de se parler à soi-même... Mais ça m'a aidée que ce soit fait sans truquage.

On se sent totalement isolée du monde. Parfois, il me semblait que c'était une communication plus profonde que d'être en face de la personne à qui on parle. Ça devenait très intime, comme des voix sous la peau... On s'habitue au fait de ne pas voir l'autre, et l'imagination dépasse la perception physique... Si on entend seulement une voix, comme les aveugles, on devient beaucoup plus sensible à ce qu'on entend, à ce qu'on perçoit... C'était la même chose, là. Et je pensais toujours à cette phrase qu'elle dit : « Chaque homme avait ta voix. » Les filles doivent changer de personnage d'un jour à l'autre, et elle est une grande simulatrice, une comédienne... Mais à chaque fois, il me semble, les hommes lui laissaient quelque chose qu'elle rattachait à lui...





L'INNOCENCE PERDUE ENTRETIEN AVEC HARRY DEAN STANTON

Quelle a été votre impression devant le premier scénario ?

J'ai été très intrigué par la première description que fait Sam de Travis : quelqu'un qui ne parle pas. Le personnage m'a plu : il ne parle pas, c'est tout. Pas question de motivations le problème n'est pas, au fond, de savoir pourquoi il ne parle pas. Il ne veut pas parler, un point c'est tout. Tout le monde parle trop.

Dans le film ce n'est pas expliqué.

C'est une bonne chose, non ? Mais ça a été un problème pour moi, en tant qu'acteur. J'en ai parlé avec une fille qui est étudiante en cinéma. Elle m'a raconté qu'elle avait traversé une phase catatonique dans son adolescence, et elle avait été enfermée, elle était passée par une sale période. Elle m'a beaucoup aidé, et j'ai essayé d'aller dans ce sens : tout votre système est fermé. Elle me racontait qu'elle pouvait entendre parler son père et sa mère (« Pourquoi est-ce qu'elle ne dit rien ? ») mais qu'elle n'arrivait pas à se sentir concernée.

Et toute ma vie, ça a été un de mes sentiments préférés : la capacité de communiquer sans parler. Pendant le tournage de MISSOURI BREAKS, Marlon Brando me parlait de ça. Il m'a raconté que quand des Indiens viennent en ville, par exemple, l'un d'eux arrive, il s'arrête à un endroit donné, puis un autre se met près de lui, mais il ne dit rien. Ils peuvent rester là vingt minutes avant que l'un d'eux ne parle : ou alors, s'il se met à parler, il parle pendant

cinq minutes d'affilée. Ou il s'arrête de parler et c'est l'autre qui... Il n'y a pas de forme fixe. Et puis l'autre s'en va. Sans un mot.

Ce genre de choses m'impressionne. Communiquer en silence, c'est un sacré phénomène.

PARIS, TEXAS est un film sur des sentiments fondamentaux, des réactions fondamentales...

En même temps, je me retrouve toujours en train de jouer ce que je ressens personnellement. Tout ce matériau, toute cette situation, sont très proches de moi. J'ai un fils que je n'ai jamais vu. Et Nastassja, j'avais déjà travaillé avec elle dans COUP DE CŒUR, j'avais été très touché par elle, comme tout le monde, elle est magique. Dean Stockwell, bien sûr, je le connais depuis des années. Je ne connaissais pas le petit garçon, mais un enfant est universel, tout le monde connaît un enfant ... j'espère. Et je crois que c'est un grand thème dans le travail de Sam, la perte de l'innocence. Le mot n'est pas la chose, mais c'est ce qui a disparu.

Alors, il ne s'agissait pas tellement de jouer. En vérité, tout ce que je ressens à propos de l'innocence, des enfants, de Nastassja, d'un frère... C'est ma vie, tout ça, c'est l'histoire de ma vie.

Je dis ce genre de choses depuis pas mal de temps déjà, et dans les dernières années j'en suis arrivé à ce point de vue, et ça ne devrait pas changer - à moins que je ne travaille dans un contexte de stylisation.

Je crois que la plupart des acteurs font ça. Les bons artistes le font, un peintre peint son âme, et un bon acteur choisit des rôles qui ont un rapport avec ce qu'il est intérieurement. Certaines personnes se laissent influencer par les circonstances extérieures, et se contentent de faire ce qu'on leur dit. Je n'en suis pas capable, et je crois que tout individu créatif en est incapable.

Ce film, ça a commencé avec mes rapports personnels avec Sam Shepard. Je tendais vers ce genre de sujet, et j'ai dit à Sam que j'avais joué beaucoup de personnages négatifs toutes ces années : des tueurs agressifs, des hommes en colère, parce que j'étais en colère.

Et que vous étiez typé.

Oui, et je déteste ça. C'est l'ennui, le contraire de la vie. Autant être mort.

Bref, je racontais tout ça à Sam, à Santa Fé. Et je crois que c'est à cause de ça qu'il m'a appelé, quelques semaines après, et m'a proposé ce rôle.

Je suis un professionnel-amateur, vous savez. J'essaie de fonctionner comme un documentaire. Ce qui a été dur avec le texte de Sam, c'était de découvrir comment le prendre. En fin de compte, c'est Wim qui m'a dit : « Ne joue pas ce texte, dis-le. Comme de la poésie, dis-le avec une « scansion. » » C'est ce que Nastassja et moi nous avons essayé, pour la fin... simplement dire le texte. Je crois

que c'est le problème des gens qui montent les pièces de Sam. Ils essaient de jouer, et on ne joue pas des textes comme les siens. On n'a même pas besoin de motiver, si on arrive à être simple, parce que tout ce qui doit être dit est dans l'écriture.

Je crois que moins un acteur en fait au cinéma, plus il est efficace. Même pour donner cette impression documentaire, c'est un art, ça aussi : rendre ce qu'on fait intéressant, fascinant, tout en gardant ce sentiment de réalité.





PARIS, TEXAS DANS LA PRESSE

PARIS, TEXAS relève de l'absolue beauté, celle que l'on cherche plus que jamais... Ce film-là ouvre sur tous les horizons...

Claire DEVARRIEUX - LE MONDE

Harry Dean Stanton dans le rôle principal de Travis, tellement présent, du premier plan à l'infini, qu'il réussit l'exploit d'éclipser tous les autres acteurs (pourtant somptueux) jusque y compris la stupéfiante Nastassja Kinski, baby-doll à mourir...

Gérard LEFORT - LIBERATION

Un film bourré d'émotions, une fiction captivante... Un long suspense sentimental de toute beauté, étourdissant de pudeur et de maîtrise.

Jean Luc DOUIN - TELERAMA

Ses images sont entrées d'ores et déjà dans notre imaginaire cinématographique... C'est même une impression bizarre que de voir, comme ça, un (déjà) futur « classique », aussi évident. Paysage de l'Ouest à la John Ford, un aigle se posant sur un rocher, musique de guitare sèche qui résonne et perdure, d'un coup, tout un pan de cinéma américain mythique nous entre dans la mémoire...

Michel BOUJUT - LES NOUVELLES LITTÉRAIRES

Le meilleur de Wim Wenders se retrouve dans PARIS, TEXAS... L'errance, le goût sensuel de la route et le plaisir de parcourir, la nostalgie des lieux, le désir de la présence amicale ou amoureuse des êtres... PARIS, TEXAS, c'est tout de suite le bonheur du regard. Wenders a gagné la partie. En donnant à voir d'abord, mais aussi en retenant l'intérêt par le plus long suspense émotionnel qui soit...

Michel PEREZ - LE MATIN

PARIS, TEXAS n'a pas pris une ride. Au contraire, il frappe par sa cohérence et la simplicité de son déroulement.

Frédéric BONNAUD - LES INROCKS

Le film le plus américain de l'un des plus grands réalisateurs européens. L'espace s'y déploie tout autant que le temps : à l'intérieur des espaces du dehors et du dedans, dans la sphère de l'intime, surtout, se meuvent des personnages d'une sensibilité accordée à celles de leurs auteurs.

Sarah ELKAÏM - CRITIKAT

PARIS, TEXAS, c'est 2h25 de mots choisis et utilisés avec parcimonie pour créer ce manque que ressent Travis. Travis qui court. Il ne fait que courir. Après la femme qu'il aime, après son fils, après sa vie. Paris, Texas, c'est cette scène inoubliable dans le peep-show où Travis retrouve Jane. Jane ne le voit pas. Travis parle. Jane comprend. Travis les raconte. Jane pleure. Et nous aussi nous pleurons. Ovationné lors de sa projection à Cannes en 1984, Paris, Texas fait entrer Wim Wenders dans le cercle très fermé des réalisateurs de génie...

Laurence SEGUY - À VOIR À LIRE

Enfin un cinéaste européen qui réussit à montrer l'Amérique... Des images à vous couper le souffle...

VARIETY

Le film est stupéfiant. Il retrouve l'aspect magique du cinéma. Et nous devons tous lui en être reconnaissants...

Derek MALCOM - THE GUARDIAN

Wim Wenders a offert le seul authentique chef-d'oeuvre du festival. Une réussite inoubliable. Simultanément passionnée et lyrique.

Rex REED - NEW YORK POST

PARIS, TEXAS transforme le cinéma d'auteur, comme Godard, il y a vingt-cinq ans, avec A BOUT DE SOUFFLE.

Ce film offre au public la liberté d'exalter ses propres émotions.

SUDEUTSCHE ZEITUNG/MUNCHEN

Un grand film qui fera date... Magie d'un style qui investit tout dans les images, le fort lyrisme visuel provoquant ardeurs et tensions... Wim

Wenders fait le film de sa vie...

Gian Luigi RONDI - IL TEMPO





CASTING

Travis Harry Dean Stanton

Jane Nastassja Kinski

Walt Dean Stockwell

Anne Aurore Clément

Hunter Hunter Carson

Employé de station-service Sam Berry

Docteur Ulmer Bernhard Wicki

Employée agence location de voitures Claresie Mobley

Femme à la télévision Viva Auder

Carmélite Socorro Valdez

Hunter à 3 ans Justin Hogg

Ami de Hunter Edward Fayton

Homme qui crie Tom Farrell

« Slater » John Lurie

Orchestre qui répète The Mydollis

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur Wim Wenders

Scénario Sam Shepard

Adaptation L.M. Kit Carson
Bernard Eisenschitz

Directeur de la photographie Robby Müller

Direction artistique Kate Altman

Costumes Birgitta Bjerke

Monteur Peter Przygodda

Son Jean-Paul Mugel

Assistante réalisateur Claire Denis

Producteur Don Guest

Musique Ry Cooder

Producteur exécutif Chris Sievernich

Producteur délégué Anatole Dauman

Une co-production franco-allemande

Road Movies GmbH, Berlin et Argos Films, Paris
en association avec

Westdeutscher Rundfunk, Cologne - Channel 4, London
et Pro-Ject Film, Munich.

Tourné entre le 29 septembre et le 11 décembre 1983

à Big Bend, Texas - Marathon, Texas - Fort Stockton, Texas
El Paso, Texas - Four Corners, Californie - Los Angeles, Californie
Burbank, Californie - Deming, Nouveau-Mexique - Houston, Texas
Nordheim, Texas - Port Arthur, Texas
et sur beaucoup de routes entre ces endroits.

Format 1,66 - Couleur - Durée 2h25 - DCP VOSTF - Visa 57747

Restauration 4K

Distribution TAMASA - 5, rue de Charonne - 75011 Paris
contact@tamasadistribution.com - www.tamasa-cinema.com



WIM WENDERS RÉALISATEUR

Wim Wenders (né en 1945 à Düsseldorf/Allemagne) est considéré comme l'un des plus importants représentants du cinéma mondial contemporain. Outre des longs métrages richement primés, tels que PARIS, TEXAS (1984), LES AILES DU DESIR (1987) et PERFECT DAYS (2023), il a également créé des documentaires novateurs tels que BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999), PINA (2011) et ANSELM (2023). Wenders est un réalisateur, producteur, photographe et auteur acclamé ; son travail photographique a été exposé dans les musées du monde entier, et sa production littéraire comprend de nombreux ouvrages de photos, livres de films et recueils d'essais.



CHRIS SIEVERNICH PRODUCTEUR

Chris Sievernich (né en 1946 à Francfort-sur-le-Main) a été l'un des partenaires historiques de la société de production Road Movies de Wim Wenders et producteur de plusieurs films de ce dernier, notamment NICK'S MOVIE ou LIGHTNING OVER WATER (1982), CHAMBRE 666 (1982), L'ETAT DES CHOSES (1982), REVERSE ANGLE (court métrage, 1982), PARIS, TEXAS et TOKYO-GA (1985). Au milieu des années 1980, Chris Sievernich déménage successivement à Dublin, Londres puis Los Angeles, où il travaille encore en tant que producteur.



ANATOLE DAUMAN PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ

Producteur de films et mécène légendaire, Anatole Dauman (1925-1998) est né à Varsovie et a émigré en France alors qu'il était enfant. Inspirés par les courts métrages novateurs du documentariste italien Luciano Emmer, Anatole Dauman et Philippe Lifchitz ont créé Argos Films en 1949 avec l'intention de réaliser des films sur l'art. Après avoir produit une série de documentaires sur l'art et la musique au début des années 50, Anatole Dauman produit des longs métrages réalisés par Bresson, Godard, Marker, Oshima, Resnais, Schlöndorff, Tarkovski et Wenders. Autodidacte, Anatole Dauman aimait l'innovation, la provocation et la créativité et a réalisé avec les films portant le logo du hibou d'Argos Films des oeuvres d'art uniques.



ROBBY MÜLLER

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Robby Müller (1940 - 2018), est né à Willemstad, Curaçao, dans les Antilles néerlandaises, et s'est installé à Amsterdam en 1953. Après avoir étudié à la Dutch Film Academy, il travaille comme assistant cameraman jusqu'en 1968. Müller préférait la lumière naturelle à l'éclairage artificiel, qu'il considérait comme lourd et peu spontané. La collaboration entre Wim Wenders et Robby Müller a duré 30 ans, depuis les premiers courts métrages de Wenders jusqu'à BUENA VISTA SOCIAL CLUB. Après PARIS, TEXAS, Müller a travaillé avec une myriade de réalisateurs renommés tels que Andrzej Wajda, Jim Jarmusch, Lars von Trier, Roberto Benigni et Steve McQueen.



PETER PRZYGODDA MONTAGE

Peter Przygodda (1941 - 2011), né à Berlin, a commencé à travailler comme monteur indépendant en 1970. Ce monteur légendaire pour des réalisateurs comme Wim Wenders, Volker Schlöndorff et Peter Handke voyait un lien entre sa passion première - l'architecture - et le montage, estimant que le montage n'est pas seulement une question de « coupe », mais aussi de rythme, de forme et de proportions. Il parlait du principe qu'au-delà des intentions originales du scénario, le matériel cinématographique devait parler par lui-même, ce qui permettait au monteur de réagir impulsivement aux matériaux sonores et visuels bruts, limité uniquement par les rêves et les visions du cinéaste. Przygodda a remporté le prix du cinéma allemand (Bundesfilmpreis) pour FAUX MOUVEMENT de Wenders en 1975 et L'AMI AMÉRICAIN en 1978. Il a travaillé sur tous les films de Wim Wenders jusqu'à RENDEZ-VOUS A PALERME (2008).



SAM SHEPARD SCÉNARIO

Sam Shepard (1943 - 2017), né à Fort Sheridan (Illinois), était un acteur, dramaturge, écrivain, réalisateur et scénariste américain. Sa carrière brillante et prolifique s'est étendue sur plus de 50 ans, au cours desquels il a écrit 58 pièces de théâtre, dont BURIED CHILD, lauréate du prix Pulitzer. Il a joué dans de nombreux films, dont LES MOISSONS DU CIEL de Terrence Malik. Enfant, Shepard a voyagé avec sa famille d'une base militaire à l'autre et, plus tard, il a exercé divers métiers, d'éleveur à serveur. Ces expériences formatrices se reflètent dans ses écrits, qui sont remplis de moments sombres mais poétiques, de personnages sans racines et de moments d'humour noir. Il a écrit ou coécrit plusieurs scénarios, dont celui de ZABRISKIE POINT d'Antonioni. Après avoir coécrit PARIS, TEXAS, il poursuit jusqu'à la fin de sa vie une carrière hyperactive d'acteur et d'écrivain.



L.M. KIT CARSON CO-SCÉNARISTE

L.M. Kit Carson (1941 - 2014), coauteur du scénario de PARIS, TEXAS, avec Sam Shepard, n'est peut-être pas un nom familier, mais il a laissé une trace dans le monde du cinéma. Né à Dallas, au Texas, il a coécrit et joué dans LE JOURNAL DE DAVID HOLZMAN, écrit le scénario de l'adaptation américaine d'A BOUT DE SOUFFLE de Godard et aurait lancé la carrière de jeunes Texans tels que Wes Anderson, Owen et Luke Wilson.



RY COODER MUSIQUE

Ry Cooder (né en 1947 à Santa Monica) est un musicien et compositeur plusieurs fois récompensé aux Grammy Awards. Il a commencé à jouer de la guitare à l'âge de trois ans. À l'âge de dix-huit ans, il était déjà multi-instrumentiste. Après avoir travaillé avec les Rolling Stones, il s'est fait connaître du grand public et, après avoir enregistré son premier album solo en 1970, il a commencé à composer des musiques de film et a créé pour PARIS, TEXAS une bande originale unique et emblématique. À la fin des années 1990, Cooder a joué un rôle important dans l'appréciation accrue de la musique cubaine traditionnelle, grâce à sa collaboration avec Wim Wenders sur BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999). Depuis lors, Cooder a publié une série d'albums en solo. Son dernier album en date est GET ON BOARD: THE SONGS OF SONNY TERRY AND BROWNIE MCGHEE (2022), réalisé en collaboration avec Taj Mahal.



CLAIRE DENIS ASSISTANTE RÉALISATEUR

Claire Denis, née en 1946 à Paris dans une famille de fonctionnaires, a passé son enfance en Afrique de l'Ouest, une expérience qu'elle a ensuite évoquée dans plusieurs de ses films.

Elle avait travaillé comme assistante-réalisatrice pour des cinéastes de renom tels que Rivette, Makavejev, Enrico et Costa-Gavras, avant de collaborer avec Wim Wenders sur PARIS, TEXAS et, plus tard, LES AILES DU DÉSIR (1987). Denis, qui, selon Wenders, « était plus que prête à faire ses propres films », a joué un rôle central dans le tournage de PARIS, TEXAS.

Aujourd'hui, elle est devenue sans aucun doute l'une des plus grandes cinéastes européennes avec une oeuvre impressionnante comprenant des films tels que CHOCOLAT, NENETTE ET BONI, BEAU TRAVAIL, UN BEAU SOLEIL INTERIEUR, HIGH LIFE et, plus récemment, AVEC AMOUR ET ARCHARNEMENT et STARS AT NOON.



HARRY DEAN STANTON TRAVIS

Harry Dean Stanton (1926 - 2017) est né dans le Kentucky et a passé un certain temps dans l'armée avant d'accepter une série de seconds rôles dans des films indépendants et cultes. Il se fait remarquer par Sam Shepard, qui l'a repéré lors d'un festival de cinéma, et obtient le rôle de Travis dans PARIS, TEXAS. Il a continué à travailler pour le cinéma et la télévision, faisant parfois la tournée des boîtes de nuit en tant que chanteur et guitariste, jusqu'à sa mort à l'âge de 91 ans.



NASTASSJA KINSKI JANE

Nastassja Kinski (née en 1961 à Berlin) est une actrice récompensée plus d'une fois et qui a étudié avec Lee Strasberg à l'Actors' Studio de New York. Elle a joué son premier rôle au cinéma dans FAUX MOUVEMENT (1975) de Wim Wenders, collaboration qui s'est poursuivie avec deux autres films : PARIS, TEXAS (1984) et SI LOIN, SI PROCHE! (1993). Kinski, qui a mené une brillante carrière au cinéma et à la télévision, tant en Europe qu'aux États-Unis, a remporté un Golden Globe pour son interprétation dans TESS de Roman Polanski



DEAN STOCKWELL WALT

Né à Los Angeles dans une famille d'acteurs, Dean Stockwell (1936-2021) a commencé sa carrière à l'écran à l'âge de six ans. Se retirant plusieurs fois de l'écran et poursuivant sa carrière à la télévision et à Broadway, Stockwell fait un retour mémorable avec PARIS, TEXAS, suivi d'un rôle dans DUNE de David Lynch la même année. Au cours de sa longue carrière, il a reçu deux Palmes d'or à Cannes ainsi que deux Golden Globes et a été nommé aux Oscars. Il s'est retiré du métier d'acteur en 2015 à la suite de problèmes de santé et s'est consacré à la sculpture et à d'autres arts visuels.



AUORE CLÉMENT ANNE

Aurore Clément (née en 1945 à Soissons/France) a commencé à faire du mannequinat à l'âge de seize ans pour subvenir aux besoins de sa famille après le décès prématuré de son père. Après ses débuts au cinéma dans LACOMBE LUCIEN de Louis Malle en 1976, elle a joué dans plus de 80 longs métrages avec des réalisateurs italiens, suisses et allemands, dont Chantal Akerman, Claude Chabrol, Mario Monicelli, Pupi Avati, Claire Denis et Patrice Leconte. Après son rôle dans PARIS, TEXAS, Clément a continué à prouver sa polyvalence en travaillant avec une nouvelle génération de réalisateurs comme Sofia Coppola (MARIE ANTOINETTE) ou Bertrand Bonello (DE LA GUERRE).



HUNTER CARSON HUNTER

Hunter Carson (né en 1975 à Los Angeles) est le fils de l'actrice Karen Black et du scénariste L.M. Kit Carson, coauteur de PARIS, TEXAS. Après ses débuts à l'écran dans le film de Wim Wenders, Hunter Carson a continué à travailler dans l'industrie cinématographique en tant qu'acteur, scénariste, producteur et réalisateur.

WIM WENDERS STIFTUNG

La Wim Wenders Stiftung, une fondation publique basée à Düsseldorf/Allemagne, a été créée en 2012 pour créer un cadre permettant de rassembler l'oeuvre cinématographique, photographique, artistique et littéraire de Wim Wenders et de la rendre accessible au public dans le monde entier. Le modèle de fondation à but non lucratif garantit que l'ensemble de son oeuvre reste hors de la portée de toute forme d'intérêt privé. Tous les bénéfices sont utilisés pour financer les objectifs de la fondation : la préservation, la restauration, la recherche et la distribution de l'oeuvre de Wim Wenders, le soutien aux jeunes talents par le biais de bourses (en partenariat avec Medienstiftung Nordrhein Westfalen) pour le développement de narrations cinématographiques innovantes et l'engagement de la fondation dans l'éducation à l'image dans les écoles. En mai 2024, 17 longs métrages et 6 courts métrages de Wim Wenders ont été restaurés numériquement, la plupart en 4K. Ils sont considérés comme exemplaires dans le domaine relativement nouveau de la restauration numérique des films.

ARGOS FILMS

Fondée en 1949 par Philippe Lifschitz et Anatole Dauman, Argos Films s'est rapidement imposée comme une référence majeure du cinéma français, produisant de nombreux courts métrages primés et une série de longs métrages de renommée internationale. Argos Films s'est toujours efforcé de créer des films de qualité, quels que soient les risques encourus, tout en conservant une identité forte et indépendante. Au cours des décennies suivantes, Argos a produit une série de films emblématiques d'Alain Resnais, Jean Rouch et Edgar Morin, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Robert Bresson et Volker Schlöndorff, pour n'en citer que quelques-uns. A partir des années 1980, la collaboration d'Argos Films avec Wim Wenders a marqué l'histoire du cinéma avec une série de films personnels puissants d'une incroyable beauté visuelle : PARIS, TEXAS (Palme d'Or), LES AILES DU DESIR (Prix de la mise en scène à Cannes) et JUSQU'AU BOUT DU MONDE.

CHANEL

La Maison Chanel est fière de soutenir la Fondation Wim Wenders pour la restauration en 4K de PARIS, TEXAS. Ce soutien s'inscrit dans la volonté de la Maison de diffuser et faire connaître au plus grand nombre les chefs d'oeuvres du cinéma mondial. Il témoigne d'un engagement de la Maison pour la préservation d'oeuvres qui ont marqué l'histoire du septième art autant que celle de Chanel. PARIS, TEXAS est un film culte, réalisé par l'un des plus grands cinéastes contemporains. Proche de la Maison, Wim Wenders est en effet un cinéaste dont Virginie Viard (Directrice artistique des collections Mode de CHANEL) apprécie particulièrement le travail et la vision artistique. Chanel avait soutenu en 2023 le film CHAMBRE 999 de Lubna Playoust, un long-métrage inspiré de CHAMBRE 666 de Wim Wenders (1982) interrogeant l'avenir du cinéma : Wim Wenders est le premier à répondre à la question qu'il avait lui-même posée quarante ans plus tôt à des cinéastes présents à Cannes « Le cinéma est-il un langage en train de se perdre, un art qui va mourir ? ». Wim Wenders a également reçu le Prix Lumière en 2023 au Festival Lumière dont Chanel est partenaire.

Service presse de Chanel: presse.chanel.mode@chanel.com

PROGRAMME DU PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE ALLEMAND (FFE)

Depuis janvier 2019, le gouvernement fédéral, les Länder et l'Office fédéral du film allemand (FFA) collaborent pour préserver le patrimoine cinématographique allemand. Le programme d'aide aux films de patrimoine, financé à parts égales par le Commissaire du gouvernement fédéral pour la Culture et les Médias (BKM), le FFA et les États fédéraux, accorde jusqu'à 10 millions d'euros de subventions par an pour la numérisation des oeuvres cinématographiques. Les fonds sont alloués dans trois domaines : la restauration, l'exploitation et la conservation.



RESTAURATION

PARIS, TEXAS a été tourné en négatif couleur 35 mm, avec un ARRIFLEX 35 BL III, à l'automne 1983.

En 2014, le négatif original a été numérisé en 4K, puis restauré et étalonné en 2K, à l'initiative du coproducteur français, Argos Films. Tous les travaux ont été effectués à L'Immagine Ritrovata à Bologne et au Groupe Eclair à Paris, avec l'aimable soutien du CNC. Le 2K étant la norme de projection dans la plupart des cinémas à l'époque, la restauration, l'étalonnage et le mastering ont été effectués en cette résolution.

Cependant, comme des tests approfondis ont démontré que toutes les informations contenues dans le négatif 35 mm ne sont pleinement reproduites qu'en résolution 4K, et que les normes de projection et de diffusion évoluent dans ce sens, Wim Wenders et la Wim Wenders Stiftung ont décidé d'effectuer une restauration élaborée et un étalonnage de PARIS, TEXAS en 4K pour coïncider avec le 40e anniversaire du film, en 2024. Le travail de restauration en 4K, rendu possible grâce au soutien de Chanel et du programme allemand de financement du patrimoine cinématographique (FFE), a été effectué à Basis Berlin Postproduktion, en utilisant les scans 4K réalisés à L'Immagine Ritrovata.

La Wim Wenders Stiftung a ainsi pu actualiser le matériel du film en rendant le film disponible en DCP 4K pour les projections en salle, et en UHD - en HDR - pour la diffusion et le streaming.



PHILIPP ORGASSA CHEF ÉTALONNEUR

Philipp Orgassa, associé chez Basis Berlin Postproduktion, vient de l'industrie de l'impression où il a acquis une vaste expérience dans les domaines de la numérisation, la retouche, la typographie, l'imagerie numérique et la conception graphique. Il a obtenu un diplôme en technologie des médias à l'Université des médias de Stuttgart en 2002. Philipp a commencé sa carrière en post-production dans la société de production de vidéos musicales DoRo à Berlin et a ensuite travaillé chez Das Werk et ARRI Media, où il est devenu l'un des "coloristes" de films les plus demandés en Allemagne, étalonnant tous les genres et formats disponibles. Il travaille avec des réalisateurs et des directeurs de la photographie nationaux et internationaux sur des films de renom, ainsi que sur des productions commerciales et des séries. Ayant débuté comme coloriste télécinéma, il a été l'un des premiers à étalonner des longs métrages dans le cadre du processus intermédiaire numérique. Fort de cette expérience, Philipp a commencé à travailler sur les longs métrages de Wim Wenders en 2008 et restaure ses films pour la Wim Wenders Stiftung depuis 2014.

BASIS BERLIN POSTPRODUKTION GMBH

Basis Berlin Postproduktion est une société de postproduction basée à Berlin, qui dispose d'une nouvelle suite image et son dotée de technologie de pointe. Un certain nombre d'ingénieurs du son, d'étalonneurs et de spécialistes de la restauration numérique très expérimentés s'occupent de la restauration de films pour les principales archives allemandes de films, ainsi que pour la Fondation Wim Wenders. La post-production chez Basis Berlin comprend des longs métrages, des séries, des publicités, des documentaires ainsi que des films d'art.





5, rue de Charonne - 75011 Paris - www.tamasa-cinema.com

Distribution **TAMASA**