



Alice in den Städtern

ein Film
von Wim Wenders
mit Rüdiger Vogler
und Yella Rottländer

Kamera
Robbie Müller
Musik: CAN
im Filmverlag

Alice dans les villes

Wim Wenders, 1974

Générique technique

Réalisateur : Wim Wenders
Assistant-réal : Mickey Kley
Scénaristes : Wim Wenders, Veit von Fürstenberg
Production : PIFDA 1 (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), Westdeutscher Rundfunk (Cologne)
Directeur de production : Peter Genée
Musique : Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, Stories, Gustav Mahler
Photographie : Robby Müller
Son : Martin Müller, Paul Schöler
Assistant-op : Martin Schäfer
Montage : Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen

Générique artistique

Rüdiger Vogler : Philip Winter
Yella Rottländer : Alice
Lisa Kreuzer : Lisa, la mère d'Alice
Edda Köchl : L'Amie de New-York
Didi Petrikat : La Femme de la piscine
Hans Hirschmüller : un policier
Autres : Sam Presti, Ernst Böhm, Mirko, Lois Moran, Sibylle Baier

Pays de production : Allemagne (ex RFA)

Sortie le 17 mai 1974 (Allemagne)

16mm, Noir et Blanc / Durée : 110 minutes

Genre : Road Movie



Wim Wenders (né en 1945)

Wilhelm Ernst Wenders, alias Wim Wenders, est un réalisateur, producteur, scénariste et photographe d'origine allemande. Il est né à Dusseldorf (RFA) le 14 août 1945 dans une famille catholique traditionnelle. Wim Wenders évolue dans un milieu relativement aisé puisque son père, Heinrich Wenders, est chirurgien.

Wim Wenders passe son enfance à Dusseldorf, ville détruite (par les bombardements des Alliés) à 50 % (90% des bâtiments sont endommagés). Enfant, la seule image qu'il a du monde est composée de montagnes de gravas et de maisons coupées en deux. Cela ne l'enchantait pas et c'est à travers la peinture que le futur réalisateur va découvrir un monde différent.

Le cinéma ne fut pas la passion première de Wenders mais il se remémore tout de même avoir vécu, à l'âge de six ans, son premier choc cinématographique. Son père venait de remonter de la cave un vieux projecteur 9,5mm des années trente qui avait survécu aux bombardements. Ce projecteur était accompagné d'une douzaine de petites bobines de films américains d'animations, de Buster Keaton ou Charlie Chaplin. Très vite, Wenders commença à faire des expérimentations avec la machine et organisa des projections pour ses amis. En deux ou trois ans, le réalisateur affirme avoir projeté ces bouts de films une centaine de fois. Il dit

s'être senti important, comme s'il était devenu maître du temps. Cependant, avec l'arrivée de la télévision dans les foyers, ses camarades furent moins intéressés par ces petites bobines et Wenders oublia le cinéma pour un temps.

Durant sa jeunesse, la passion véritable de Wenders fut la peinture. Il dit d'ailleurs régulièrement dans ses interviews être un peintre raté. Enfant, il contemplait les modestes reproductions de peinture accrochées aux murs de sa maison et feuilletait l'encyclopédie de son père pour en apprendre davantage. À l'âge de dix-douze ans, il parti seul en Hollande et y visita le Rijks Museum d'Amsterdam. Le cinéaste affirme que c'est à ce moment là qu'il décida de devenir peintre. Il trouvait le monde des peintures beaucoup plus plaisant que le monde réel notamment grâce aux cadres délimitant l'organisation interne des tableaux. Ce goût pour le cadrage, Wenders l'exprimera par la suite par l'intermédiaire du cinéma mais aussi de la photographie à partir des années 80.

Wim Wenders obtient son baccalauréat à Obserhausen et débute des études de médecine en 1963. Il échoue. Il poursuit par la suite en 1964 avec des études de philosophie, néanmoins cela ne lui convient pas plus. Le réalisateur raconte qu'il se sentait obligé d'étudier un sujet « sérieux » afin d'obtenir un métier «



Photographie de Dusseldorf, 1945



Wim Wenders, Autoportrait, 1975

décent » pour convenir aux aspirations de son père. Finalement, il lui avoua son ambition de devenir peintre. Heinrich Wenders encouragea son fils à monter sur Paris, ce qu'il fit. Il débarqua dans la capitale française en octobre 1966. Il trouva une place dans un atelier, L'Ermitage, fondé en 1949 par le graveur franco-allemand Johnny Friedlaender. Il y expérimenta les dernières techniques d'estampes et peignit des paysages et des villes à l'aquarelle, l'huile ou l'acrylique.

Habitant dans une petite chambre de bonne mal chauffée et n'ayant cours que le matin, Wim Wenders se mit à la recherche d'une activité afin d'échapper au froid de l'après-midi. Il commença à fréquenter la Cinémathèque religieusement puisqu'il pouvait s'y chauffer pour 1 franc. À cette époque, il regardait quatre à six films par jours et s'acheta une vieille histoire du

cinéma afin de comprendre ce qu'il voyait. C'est ainsi à Paris qu'il découvre le cinéma Allemand et ses maîtres comme Murnau ou Lang. Il dit n'avoir jamais su avant que le cinéma allemand avait pu être aussi beau.

Parallèlement, Wenders apprend que certains peintres américains comme Stan Brakhage ou Michael Snow commencent à développer une pratique cinématographique expérimentale. Wenders comprend alors que la caméra peut être un outil en plus au service de la peinture. Il investit dans une caméra 60 millimètres et fait son premier film maladroit, non narratif, composé essentiellement de vues de paysages. Il y prend goût, trouvant dans le cinéma quelque chose de plus complexe que dans la peinture. Wenders décide alors de tenter sa chance et de s'inscrire dans une école de cinéma.



Eye Myth, Stan Brakhage, 1967

Histoire du Cinéma Allemand : du Muet à la Seconde Guerre Mondiale

1895-1918 : Les débuts du cinéma allemand

Le Cinéma Allemand est l'un des cinémas nationaux à l'histoire la plus prestigieuse. L'aventure cinématographique débute en Allemagne en 1895, alors que les frères Max et Emil Skladanowsky présentent au public des images animées au Wintergarten. Ils y présentent leur nouvelle invention, le bioscope, trois ans après la première projection sur écran d'Émile Reynaud et un mois avant la première projection publique des frères Lumière. Wim Wenders leur consacra un film : *Les Lumières de Berlin* (1995).

L'industrie cinématographique allemande débute vers 1905. Après quelques années d'hésitations, certains films notables voient le jour comme *L'Étudiant de Prague* de Stellan Rye et Paul Wegener (1913). La production allemande se développe avec les comédies d'Ernst Lubitsch, les films historiques de Carl Froelich ou encore les films d'aventures de Harry Piel.

Très tôt, le Kaiser comprend qu'il peut utiliser ce nouveau médium pour son propre compte, ouvrant la voie à une utilisation politique du cinéma. Pendant la Première Guerre Mondiale, l'UFA est créée pour contrer la propagande

anti-allemande lancée par les États-Unis. Au lendemain de la guerre, les difficultés économiques de l'état Allemand le pousse à vendre ses parts de la UFA à la Deutsche Bank. Cette privatisation induit un changement de cap puisque l'objectif devient alors de produire des films de qualités pouvant être exportés à l'étranger.

L'essor du cinéma érotique provoque des manifestations et l'on commence alors à envisager une nationalisation du cinéma ou un code de censure. Finalement, la loi de mai 1920 interdit l'accès des cinémas aux enfants de moins de douze ans. Ainsi, aucun film en Allemagne n'est interdit à cause de son contenu à cette époque.

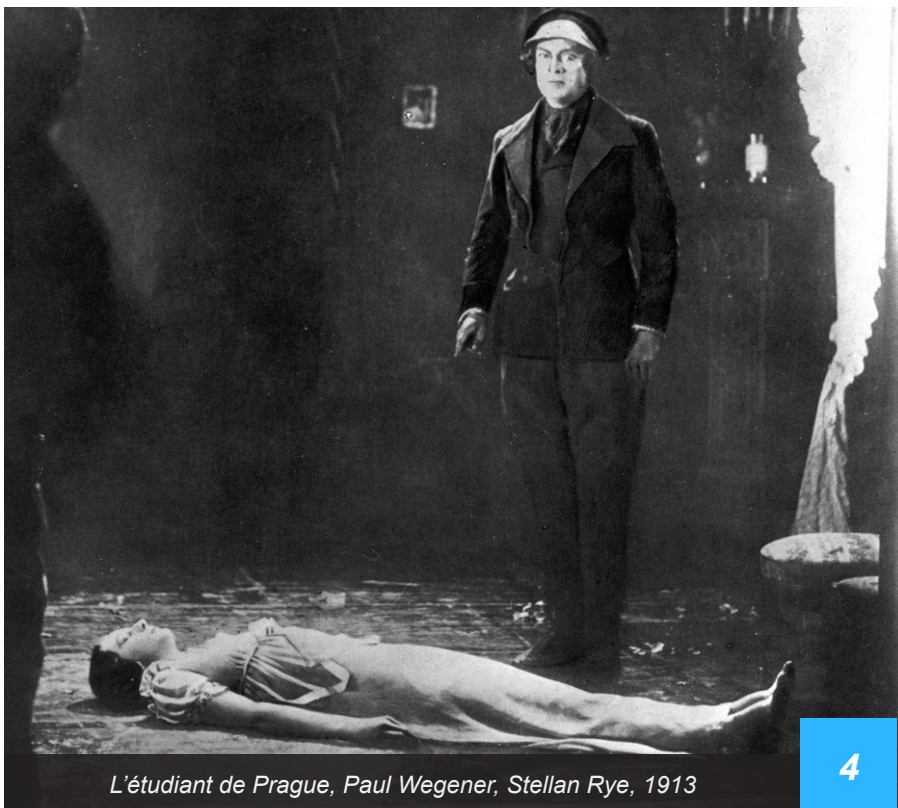
Le cinéma se fait le miroir d'une époque tourmentée dans laquelle chômage et inflation représentent le quotidien de la population.

1918-1933 : Le cinéma allemand sous la république de Weimar

Sous la république de Weimar, le cinéma allemand est créatif et plein de vitalité. L'époque est marquée par la percée du courant expressionniste (apparu avant la Première Guerre Mondiale dans la peinture et la littérature) dans le septième art. C'est la période d'or du cinéma Allemand qui se démarque par ce style qui utilise les ressorts de l'expressionnisme pictural en



Max et Emil Skladanowsky



L'étudiant de Prague, Paul Wegener, Stellan Rye, 1913

accentuant ses caractéristiques. Le primat est donné à l'émotion, l'expressivité. On représente le monde d'une façon déformée, outrée. Les thématiques tournent autour de l'irruption du fantastique dans le monde réel ou sur la confusion entre les rêves/cauchemars et la réalité. La critique Lotte Eisner parle d'écran démoniaque pour qualifier ce cinéma aux thèmes ambigus et sombres qui puise dans le romantisme allemand. Siegfried Kracauer, dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*, démontre que ce cinéma est un révélateur des dispositions psychologiques des allemands coincés entre le désir d'émancipation et le besoin d'une figure d'autorité après la défaite de 1918.

C'est le temps des grands réalisateurs comme Robert Wiene (*Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920), F.W Murnau (*Nosferatu*, 1922) ou encore Fritz Lang qui, avec audace et un budget pharaonique (5,3 millions de Reichmarks = 35 millions d'euro en 2009) réalise *Métropolis* en 1927. On note aussi de grands opérateurs comme Karl Freund, Carl Hoffmann ou encore Fritz Arno Wagner ; et de grands décorateurs comme Otto Hunte ou Hermann Warm...

En opposition à ce courant expressionniste, on voit apparaître le courant du film de chambre (Kammerspiel) emprunt d'un certain naturalisme social et le courant plus réaliste du film de rue (Strassenfilm) dans lequel Georg Wilhelm Pabst s'engouffre avec des films comme *La Rue sans joie* (1925) ou *Loulou* (1929). Ces courants cherchent à décrire et comprendre la réalité de l'époque et les relations entre les différentes classes sociales. On y parle de sujet scandaleux comme la sexualité, l'avortement, la

prostitution, l'homosexualité ou encore la toxicomanie.

En parallèle, on note également des films expérimentaux (Hans Richter, Viking Eggeling) ainsi que des films documentaires comme *Berlin symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann (1927).

Dès la moitié des années vingt, le prestige du cinéma allemand n'est plus à prouver. Les grands studios américains convient F.W Murnau, Paul Leni, Wilhelm Dieterle ou encore Karl Freund qui quittent l'Allemagne pour les États-Unis.

Avec l'arrivée du parlant, on voit percer la mode des opérettes. On note tout de même des films notables comme *L'Ange Bleu* de Joseph Von Sternberg (1930) dans lequel Marlene Dietrich fait ses débuts aux cotés de Kurt Gerron ou encore le chef d'oeuvre de Fritz Lang, *M Le Maudit* (1931).

Le 30 janvier 1933, vers midi, Adolf Hitler est nommé chancelier de la république de Weimar. C'est la fin de l'âge d'or du cinéma Allemand.

1933-1945 : Le Cinéma Allemand sous le Troisième Reich

Avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir, le style de production du cinéma Allemand change du tout au tout. Plus d'un millier de personnes du cinéma choisissent l'exil ou y sont contraints. Avec la politique d'aryanisation, les juifs ne peuvent plus exercer de métier en Allemagne. Robert Siodmak ou Max Ophüls s'exilent en France puis aux États-Unis. Kurt Gerron, lui, est déporté au camp de Theresienstadt. Là-bas, il tient un cab-



Nosferatu, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922



Metropolis, Fritz Lang, 1927

aret nommé « Le Karussell». En 1914, les nazis l'obligent à réaliser un film de propagande (*Le Führer donne une ville aux Juifs*) sur le camp pour montrer à la communauté internationale l'« agréable » camp de Theresienstadt. Après la réalisation de ce film, Geron est déporté puis exterminé à Auschwitz où il est gazé dès son arrivée avec sa femme ainsi que toute l'équipe de tournage.

Joseph Goebbels comprend très vite l'intérêt du cinéma comme instrument de propagande. Il propose à Fritz Lang (qu'il admire) un poste à l'IFK (Internationale Film Kammer). Ayant une mère juive, Fritz Lang refuse et fuit en France, puis aux États-Unis.

Le 16 février 1934, la loi nationale socialiste sur le cinéma est votée. Les scénarios sont désormais contrôlés par un comité de censure qui s'assure que ces scénarios soient en conformité avec la doctrine nazie. Une fois le film terminé, un deuxième comité de censure dirigé par le ministère de la propagande vérifie à nou-

veau le film. Il en va de même pour les films étrangers.

La propagande allemande sort les grands moyens pour sa production cinématographique. On produit des fresques historiques en reprenant des grandes figures comme Jeanne D'Arc. C'est le temps de Leni Riefenstahl avec ses films comme *Le Triomphe de la volonté* (1935) sur le congrès de Nuremberg et des *Dieux du Stade* (1938) inspiré par l'Art Gréco-romain.

Le succès public de ces films reste mitigé. C'est entre 1943 et 1945, alors que l'Allemagne est sous les bombardements Alliés, que le nombre de spectateur dépasse pour la première fois le milliard. Le Cinéma Allemand devient le deuxième pays à l'industrie cinématographique la plus forte au monde, après les États-Unis. À cette époque, les allemands se tournent vers les romances qui font oublier pour un moment les désastres de la guerre.



Le Triomphe de la volonté, Leni Riefenstahl, 1935



Les Dieux du stade, Leni Riefenstahl, 1938

Histoire du Cinéma Allemand : de l'après-guerre à La Nouvelle Vague allemande

1945-1960 : Le Cinéma d'après-guerre

Après la guerre, le Cinéma Allemand se voit vite dépassé en quantité et qualité par ses voisins Français et Italiens. L'industrie cinématographique Allemande va mettre plusieurs années à se remettre de l'immigration massive liée à la guerre et de la défaite de 1945.

Alors qu'aux États-Unis Otto Preminger ou Billy Wilder (exilés d'origine autrichienne) triomphent, en Allemagne se sont les vétérans de la Weimar comme Pabst ou d'ancien réalisateurs vedettes du troisième Reich (Willy Forst, Karl Hartl) qui font subsister l'industrie. Le pays est occupé à l'Ouest par les Alliés et à l'Est par les troupes soviétiques. L'Allemagne se retrouve scindée en deux zones d'occupations, La République Fédérale d'Allemagne à l'Ouest (RFA) et République Démocratique d'Allemagne à l'Est (RDA).

Le Cinéma en RDA

C'est à l'Est que le cinéma Allemand est le plus actif après la guerre. En effet les autorités soviétiques relancent la production. L'état a le monopole de la production à travers la DEFA et jusqu'à cinquante films marqués par l'antifascisme et la reconstruction sont produits comme *Les Assassins sont parmi nous* de Wolfgang Staudte (1946). Le cinéma s'oriente plutôt vers

un certain réalisme et ses thèmes sont dictés par le Parti Socialiste Unifié d'Allemagne. On trouve alors dans la production de l'époque des thématiques chères aux communistes comme la glorification du prolétariat ou l'illustration historique de la lutte des classes. On note une grande vitalité du documentaire.

La Censure est présente à l'Est et en 1961, l'affaire Biermann opposant un dramaturge et poète allemand aux autorités de l'Est marquera chez beaucoup une forte désillusion quant aux idéaux socialistes.

Le Cinéma en RFA

En zone d'occupation alliés, les fonctions de production, distribution et projection sont séparées. Les autorités souhaitent officiellement préserver la démocratie en vue de la dénazification de l'Allemagne. Officieusement, cela permet également d'endiguer l'émergence d'un concurrent national qui pourrait s'avérer sérieux. La politique cinématographique est placée sous la responsabilité du Bureau de l'Information de Guerre. Son objectif est de culpabiliser et de ré-éduquer la population allemande. On produit des documentaires sur les camps de concentration et on diffuse des actualités anglo-américaines.

Le public est plus attiré par la fiction et le di-



Les Assassins sont parmi nous, Wolfgang Staudte, 1946

vertissement car il souhaite fuir le quotidien d'un pays en ruines. Ainsi, les Allemands se tournent vers le cinéma américain ce qui provoque l'effondrement du cinéma d'Allemagne de l'Ouest. En 1962, seulement 63 films sont produits sur le sol allemand.

Progressivement, la production va reprendre avec des films de décombres (qui ne trouvent pas vraiment son public), les films de terroir (Heimatfilme : genre typiquement allemand dans lequel on célèbre les régions et les campagnes allemandes sur fond de critique sociale.), les adaptations d'oeuvres classiques comme *Faust* (Peter Gorski) ou encore les films sur les nazis et La Seconde Guerre Mondiale (*La Fin d'Hitler*, Pabst, 1953). On note le retour de Robert Siodmak qui réalise *Les SS frappent aussi la nuit* (1957) et de Fritz Lang qui réalise *Le Tigre du Bengale* (1959) et *Le Tombeau Hindou* (1959).

La Nouvelle Vague Allemande

À la fin des années cinquante, le cinéma Européen opère un tournant. Avant, c'était surtout les praticiens qui faisaient vivre le cinéma avec des évolutions techniques permettant de nou-

velles possibilités d'expression. Pour devenir réalisateur, il fallait gravir la hiérarchie des studios et commencer en bas de l'échelle.

Dans les années soixante, alors que les fondamentaux sont acquis (couleur, son), le cinéma perd de son côté artisanal et le renouvellement du cinéma ne passe plus seulement par un travail en studio mais aussi par une réflexion sur le médium lui-même.

Ainsi, à partir des années 60, les nouveaux cinéastes ne sont plus des anciens opérateurs ou câblistes mais des critiques, des historiens ou des étudiants. Ces derniers ne découvrent plus le métier à travers des postes subalternes mais plutôt en voyant des films et en les analysant.

En février 1962, en Allemagne de l'Ouest au festival d'Oberhausen, 26 jeunes auteurs de documentaires ou de courts métrages se réunissent autour de Joe Hembus qui, un an avant, avait rédigé le pamphlet « Le film Allemand ne peut être meilleur ». Tous signent ce manifeste d'Oberhausen visant à édifier un nouveau cinéma allemand, demandant aux institutions de financer les premiers films de cer-



Le Désarrois de l'élève Törless, Volker Schlöndorff, 1966

tains auteurs et demandant la création d'établissements d'enseignements du cinéma. Ces demandes aboutissent et le 1er février 1965 est créé le Curatoire du jeune film Allemand qui reçoit pour mission de soutenir financièrement de nombreux nouveaux films allemands, avec l'appui du ministère de l'Intérieur.

Jean-Marie Straub, avec son film *Non réconciliés* (1965), offrit au public l'un des tout premiers exemples du Nouveau Cinéma Allemand. *Non réconciliés* divisa la critique en deux camps opposés, d'un côté les enthousiastes, de l'autre les détracteurs d'un film qu'ils considéraient tout au plus comme un navet de la dernière mode.

Au festival de cinéma de Cannes de 1966, c'est par *Le désarrois de l'élève Törless* que le Nouveau Cinéma Allemand se fit connaître du grand public. Volker Schlöndorff y adapta le roman du même nom de Robert Musil en y intégrant une composante propre à l'histoire allemande. Törless, élève dans un internat, observe les maltraitances subies par un camarade juif. Il désapprouve mais n'intervient pas.

Une jeune femme juive qui fuit la RDA pour se réfugier en République Fédérale mais qui n'y est pas non plus acceptée : telle est la protagoniste du film d'Alexander Kluge, *Anita G*, qui fut récompensé au festival de Venise de 1966 par le Prix Spécial du Jury.

Le premier janvier 1968 entra en vigueur la nouvelle loi sur l'encouragement du film. L'Institut de Promotion du Film (Filmförderungsanstalt) fut créé à Berlin-Ouest avec des subventions attribuées sur des critères qualitatifs.

Peu après, le Nouveau Cinéma Allemand remportait un beau succès avec la comédie de May Spils, *Venons-en aux faits, trésor !*, sorti dans les salles allemandes le 4 janvier 1968.

Lors de la Berlinale de 1968, Werner Herzog fut récompensé par l'Ours d'Argent de la mise en scène pour son film *Signe de vie*, qui montre l'échec de la tentative de rébellion d'un soldat à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

L'année 1969 fut marquée par de nouvelles controverses, soulevées cette fois par le film de Peter Fleischmann, *Scènes de chasse en Basse-Bavière*, qui déclencha une vague de "films de terroir" (Heimatfilme) de style critique. Dans cette oeuvre, un homosexuel s'attire la haine de la population rurale bavaroise, se fait soupçonner de meurtre avant d'être pourchassé sans pitié.

En cette même année 1969, Rainer Werner Fassbinder fit ses débuts à la Berlinale avec *L'amour est plus froid que la mort*. Ce premier grand film suit le modèle des films de genres américains et de ceux de Jean-Marie Straub. Il constitue une étude détournée des mondes souterrains munichoïses.



L'Amour est plus froid que la mort, Rainer Werner Fassbinder, 1969

Wim Wenders (né en 1945) : Les débuts

C'est dans ce paysage cinématographique allemand que Wim Wenders fait ses premiers pas. Ce dernier a la particularité d'être l'un des premiers metteurs en scène de ce jeune cinéma allemand à suivre les étapes de la création cinématographique dans les règles. Il fit parti de la première promotion de l'école supérieure de télévision et de cinéma de Munich. Alors qu'il poursuit ses études, il écrit pour la *Filmkritik* et la *Süddeutsche Zeitung*. Il s'agit principalement de compte-rendus de films, généralement des descriptions positivistes comme lorsqu'il défend le film de Michael Snow, *Wavelength*, sorti en 1967. Alors écrivain pour ces magazines, il se lie d'amitié avec Peter Handke, un écrivain, auteur dramatique, scénariste, réalisateur et traducteur autrichien né le 6 décembre 1942 avec qui il collabora plus d'une fois.

Étudiant, Wim Wenders réalise avec ses camarades et le soutien financier de l'école ses premiers courts métrages. L'esprit est fraternel dans cette école et chacun s'apporte un soutien mutuel dans les projets. Ces étudiants débutants n'ayant que leur amour du cinéma ainsi que leur expérience de spectateur s'entraident afin d'apprendre ensemble un métier pour lequel ils n'ont aucun maître en Allemagne.

Les résultats sont rudimentaires, surtout

au niveau de la photographie. Les plans sont généralement figés, trop longs et ce style est vite qualifié par la critique de « style munichois ». Cela n'est que l'aspect visible de l'absence de moyen de ce jeune cinéma allemand qui n'a personne capable de les former ou de leur servir de modèle.

À cette époque, il n'y a presque plus d'industrie du cinéma allemand si ce n'est quelques malheureux restes. Les producteurs surnagent avec des films à l'eau de rose ou érotiques. Les sociétés de distribution comme Constantin ne se risquent plus dans le non conventionnel. La majorité des propriétaires de salles ainsi que les producteurs ou sociétés de distributions s'associent en opposition contre le jeune cinéma allemand. Pour eux, ces jeunes ne produisent que des films pour instituts d'aveugles que personne ne veut voir.

En 1970, Wim Wenders sort diplômé de l'école de cinéma de Munich avec son film *Summer in the City*. Pour réaliser ce film de fin d'études, Wenders avait un budget à respecter. Alors que ses camarades réalisent des courts métrages en couleur, Wenders qui souhaite faire un long métrage décide de tourner en noir et blanc et de ne travailler qu'en une seule prise. *Summer in the city* est donc un film de plus de



Summer in the City, 1970

deux heures qui s'inspire beaucoup du travail de John Cassavetes.

Pour avoir un avenir en tant qu'auteur de film, celui-ci réalise très vite qu'il doit avoir un pied dans le circuit commercial cinématographique. En 1971, Le Filmverlag des Autoren est créée. Composée de 14 cinéastes et dirigée par Laurens Straub, le but de cette association est d'assurer la commercialisation des films des jeunes cinéastes allemands. À cela, s'ajoute la création de la P.I.F.D.A, destinée au financement et à la production de projets. Néanmoins cette dernière fera faillite en 1974 à cause de problèmes de trésorerie après vingt-cinq productions dont trois films de Wim Wenders (*L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, *La Lettre écarlate*, *Alice dans les villes*). Par la suite Wim Wenders créera sa propre société de production, Road Movie, en 1975.

Le métier d'auteur demeure difficile. Sans argent propre et avec des sociétés de productions plutôt familiales, obtenir des crédits bancaires pour financer un film est presque impossible. Ainsi, sans politique nationale d'aide au cinéma ainsi que ses différentes commissions ou les sociétés de télévision de droit public, presque aucun film allemand de qualité n'aurait vu le jour durant ces années soixante-dix.

Même si l'histoire de cette nouvelle vague allemande entretient des similitudes avec la nouvelle vague française, celle-ci tend à s'en différencier par quelques aspects. Contrairement à la France, en Allemagne, cette nouvelle vague ne naît pas en opposition au « cinéma de papa ». Le cinéma allemand n'avait pas survécu à la guerre et il n'existait pas vraiment de cinéastes dont il fallait prendre la place. Aussi, ces jeunes du cinéma allemand n'ont jamais eu comme intention de se distinguer des autres productions par un style commun. La solidarité était certes leur seul capital néanmoins chacun possédait son propre style et continuait à chercher sa propre voix.

C'est donc sans maître, avec une grande liberté et l'aide de ses compagnons de route que l'œuvre de Wim Wenders vit le jour.

En 1972 sort le premier film de Wim Wenders *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*. Ce film relate l'histoire d'un gardien de but de classe internationale qui lors d'une rencontre à Vienne est expulsé par l'arbitre. Le joueur entame une errance dans la métropole de Vienne. Ce film s'inspire d'un roman de Peter Handke avec qui il entretient la même affection pour des thèmes comme la place de l'homme face à l'existence, aux femmes, l'identité. On



L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty, 1972

retrouve également la question des frontières et une fascination pour le cinéma américain. D'ailleurs, pour ce film, Wenders dit tout devoir à Hitchcock. Pour la photographie, Wenders s'entoure de Robby Müller, avec lequel il collaborera treize fois (dont *Alice dans les villes* et *Paris, Texas*). Pour le montage, il fait appel à Peter Przygodda, avec lequel il travaillera seize fois (dont également *Alice* et *Paris, Texas*). On retrouve également l'acteur Rüdiger Vogler dans un second rôle.

Fort de son succès, Wenders réalise un second film, *La Lettre écarlate*, une adaptation du roman américain de Nathaniel Hawthorne. L'action se déroule à Salem, en Nouvelle-Angleterre au XVII^{ème} siècle. L'histoire est celle d'Esther Prynne qui vit seule depuis la disparition de son mari. Elle accouche d'une fille adultère et est condamnée à porter la lettre rouge, symbole de

son infamie, puisqu'elle refuse de divulguer le nom de son amant. Pour Wenders, ce film est un fiasco. Alors qu'il rêvait de tourner aux États-Unis, il est envoyé en Espagne pour tourner dans les décors des westerns spaghetti. Selon lui le film n'est pas réussi. Il s'agit d'un film historique, en costume et Wenders n'y croyait pas. Cela demandait en plus trop d'organisation, de contraintes. De plus le réalisateur avoue qu'il n'avait aucune idée de ce qui pouvait bien se passer dans la tête de cette femme du XVII^{ème}.

Wim Wenders sort déçu de cette expérience. En proie au doute, il ne voit pas l'intérêt de continuer le cinéma si c'est pour copier le style d'autres réalisateurs ou bien tourner des films auxquels il ne croit pas.

C'est une grande période de remise en question et le réalisateur se laisse un film avant de décider s'il met fin ou non à sa carrière.



La Lettre écarlate, 1973

Alice dans les villes, 1974 : Genèse et production

Alice dans les villes provient d'une tentative consciente de Wim Wenders de faire un film que lui seul peut faire.

Pour le scénario, il s'inspire de son ami écrivain Peter Handke et de son expérience en tant que parent isolé. Il puise également dans une nouvelle de sa dernière, *La Courte lettre pour un long adieu*, qui relate l'histoire d'un écrivain autrichien recevant une lettre de sa femme Judith qui se trouve à New-York et qui lui demande de ne pas partir à sa recherche. L'écrivain va tout de même aux États-Unis et la recherche de sa femme va l'amener à se poser des questions sur sa vie, son enfance, ses relations. La nouvelle d'Handke partage beaucoup de thèmes avec *Alice dans les villes* et même *Paris, Texas* que Wenders réalisera en 1984. On trouve dans *Alice* des extraits du film de John Ford, *Vers sa destinée* (1939), clin d'œil à son ami Handke qui avait inséré ces références dans sa nouvelle.

Depuis toujours, Wenders a le rêve de tourner aux États-Unis. Puisque la première partie du film *Alice dans les villes* se passent aux États-Unis, le réalisateur s'y rend pour effectuer des repérages. Un ami américain l'emmène alors voir le nouveau film de Peter Bogdanovich, *La Barbe à Papa* (1973). Ce film relate le voyage d'un père et d'une fille qui ne se connaissent que très peu et qui se rendent dans le Missouri pour confier l'enfant à une tante. Wenders, stupéfait, considère que ce film est en tout point similaire à *Alice* qu'il vient d'écrire. Il décide alors de tout annuler, ne désirant pas faire un film « déjà fait ». Alors qu'il rend visite à son ami réalisateur Samuel Fuller, ce dernier lui fait re-

marquer que ce serait fou de tout annuler puisque le budget est déjà bouclé. Wenders change d'avis et décide de remanier le scénario pour mener à bien son projet.

Le réalisateur s'entoure d'une petite équipe, toujours la même, composée de Peter Przygodda pour le montage et de Robby Müller à la photographie. Au départ, Wenders souhaitait tourner en format 1:66, format courant à cette époque, très prisé par la Nouvelle Vague Française. Néanmoins, pour des raisons de diffusion en télévision, Wenders se voit imposer le format 4/3. Avec Robby Müller, ils décident de tourner tout de même en 1:66 et de générer un format 4/3 à partir du négatif. La version restaurée que l'on peut voir en cinéma aujourd'hui est au format 1:66, comme le souhaitait le réalisateur dans les années 70.

Chez les acteurs on retrouve Yella Rottländer dans le rôle de la petite Alice. Elle avait déjà joué un petit rôle dans *La Lettre éclaire* et rejouera pour Wenders en 1993 pour son film *Si loin si proche*. La mère d'Alice, elle, est jouée par Lisa Kreuzer, une actrice allemande ayant joué dans plus de 110 films ou séries. Elle fut la femme de Wim Wenders entre 1974 et 1978. Rüdiger Vogler, quant à lui, porte pour la première fois le rôle de Philip Winter, alter ego du cinéaste.

Le film fut tourné dans l'ordre chronologique, de la Caroline du Nord à New-York, puis de Amsterdam à l'Allemagne, durant l'été 1973. Progressivement, le réalisateur dit avoir pris confiance en lui et tenté l'improvisation en laissant le script de côté.



La Barbe à papa, Peter Bogdanovitch, 1973

Alice dans les villes : Thématiques

Les États-Unis : entre dégoût et fascination

Dans *Alice dans les villes* on remarque la forte prégnance de la culture américaine. Déjà par la musique, on retrouve des stars américaines comme Chuck Berry, la B-O est composée par le groupe rock allemand Can qui n'a jamais caché ses influences américaines.

Les États-Unis et sa culture sont indissociables du travail de Wim Wenders, même lorsque les films de ce dernier se déroulent en Allemagne.

Wim Wenders a grandi en Allemagne de L'Ouest, et il déclare dans ses interviews que la culture américaine a colonisé l'imaginaire collectif des allemands. Le travail de Wenders peut ainsi se lire comme une source de documentation sur l'américanisation de l'occident d'après guerre.

Néanmoins la critique qu'effectue Wenders de la culture américaine n'est pas seulement à charge. C'est un mélange de dégoût et de fascination.

La fascination, le réalisateur l'éprouve en particulier pour le monde de la représentation. On retrouve l'influence du cinéma américain dans tous les films de Wenders, en particulier dans *L'Ami Américain*, une déclaration d'amour

au film noir américain, mais aussi dans *Hammet* (film réalisé pour la compagnie de production de Francis Ford Coppola) et dans le film *Paris, Texas*, un road movie culte au milieu des paysages désertiques américains. On trouve chez Wenders un réel désir d'appartenance et de filiation avec le Nouvel Hollywood. C'est ainsi qu'il fait tourner Harry Dean Stanton (figure du cinéma indépendant américain), Samuel Fuller, Nicholas Ray ou encore Dennis Hopper. Pour Wenders, la culture américaine semble être un refuge. Ainsi son protagoniste dans *Alice dans les villes* se rend à un concert de Chuck Berry et y boit un coca alors qu'il vient de déposer Alice à la police.

Cependant même si la culture américaine est un refuge, elle est également un facteur d'aliénation au monde. En effet, les sollicitations visuelles et auditives constantes sont bien montrées dans la première partie d'*Alice*. Il en résulte une perte de sens dans l'image, ainsi qu'une certaine perte de soi. Philip Winter tente bien de se connecter au paysage américain à travers ses polaroids mais il ne parvient pas à obtenir une once de vérité dans ses images.

Aliénation et self-estrangement

Philip Winter est un écrivain chargé d'écrire



un article sur les États-Unis. Malheureusement, il est atteint du syndrome de la page blanche. Il passe son temps à prendre des polaroids dont il n'est jamais satisfait et « gribouille » inlassablement sur son carnet. Pour Wenders, le polaroid est la dernière grande invention de l'argentique. Nouveauté à l'époque, ce dispositif permet d'obtenir instantanément une image et supprime ainsi l'étape de la chambre noire. Le polaroid permet une comparaison immédiate entre l'image et son sujet (Robby Müller et Wim Wenders l'utilisaient d'ailleurs régulièrement pour les tournages, puisqu'ils n'avaient pas d'autres moyens à l'époque pour avoir une prévisualisation). Pour Philip Winter, la représentation est toujours insuffisante par rapport à la réalité.

Philip Winter est l'alter ego de Wim Wenders. D'ailleurs, Wenders est présent dans *Alice dans les villes*. Il met une musique sur un jux box et il est appelé à l'aéroport d'Amsterdam. On retrouvera le personnage de Philip Winter dans d'autres films de Wenders, toujours interprété par Rudiger Vogler, comme dans *Lisbonne Story*. Cet alter ego permet à Wenders d'exprimer, par l'entremise d'un personnage, ses questionnements existentiels quant au monde et sa représentation. Wim Wenders parle de représentation et de cinéma dans tous ses films, dans une démarche auto-réflexive.

Le personnage de Philip Winter est attaché

à son polaroid comme nous pourrions l'être aujourd'hui avec nos téléphones portables. Le pola et l'acte photographique permet à Winter d'instaurer une distance entre lui et le monde. Le personnage est en crise existentielle. Il est défini par sa condition d'étranger au monde et à lui-même.

On note deux grandes influences dans le film de Wim Wenders. D'une part, celle du romantisme allemand (1770-1850). Le romantisme est un courant artistique qui est apparu en réaction au siècle des Lumières, période à laquelle tout était expliqué par le rationnel et durant laquelle le néoclassicisme (retour à l'esthétique Antique) prônait en art. Le romantisme c'est donc le retour du fantastique, du merveilleux. Charles Beaudelaire disait que le romantisme était avant tout une « manière de ressentir ». Le romantisme, c'est la loi du sentiment, de la perception intime du monde.

L'Allemagne et l'Angleterre furent les berceaux de ce courant dans lequel les personnages sont souvent en proie à la mélancolie et dans lequel la nature est au centre (suivant la pensée de Rousseau selon laquelle l'homme est foncièrement bon mais corrompu par la société). Ainsi on trouve dans la peinture du romantisme Allemand une forte présence de paysages, comme ceux de Caspar David Friedrich. Dans son tableau du *Voyageur contem-*



Le Voyageur contemplant une mer de nuages, C. D. Friedrich, 1820



Route 6 North Eastham (détail), Edward Hopper, 1941

plant une mer de nuages (1820) on distingue un homme de dos (facilitant l'identification du spectateur) faisant face seul à l'immensité du paysage, vierge de toutes activités humaines. Ce tableau cherche à susciter un certain vertige quant à courte et minuscule présence de l'homme sur terre. On constate aussi dans son autre tableau *Abbaye dans la forêt* (1808-1810) la prégnance des sujets comme les ruines qui révèlent un certain goût du romantisme allemand pour le macabre, mais aussi pour l'histoire et l'origine de l'homme.

Venir puiser à nouveau dans le romantisme allemand après la Seconde Guerre Mondiale semble tout à fait compréhensible puisque sous le Troisième Reich, on était retourné au rationnel et au goût de l'Antique comme lors du siècle des Lumières. Néanmoins, les romantiques allemands étaient des patriotes, chose que l'on ne retrouve pas chez Wim Wenders puisque ses personnages semblent être des étrangers partout, des sortes d'apatrides.

Wim Wenders est avant tout un cinéaste de son époque, de la modernité et des villes. Même si ses personnages empruntent au romantisme allemand, la plus grande influence de Wenders est celle de la peinture de l'artiste américain Edward Hopper. Wenders l'a découvert en 1972, il fut fasciné par les cadrages d'Hopper et sa façon particulière de peindre la lumière. Il montra les tableaux d'Hopper à Robby Müller pour qu'il s'en inspire dans la photographie de ses

films.

Hopper et Wenders ont des sujets communs : un goût prononcé pour les villes et les paysages ainsi que pour les individus isolés, solitaires. Tous les deux évoquent dans leurs œuvres la solitude des hommes, en particulier dans les grandes villes.

Comme un personnage d'Hopper, Philip Winter est un homme seul au milieu d'un immense pays. Il souffre d'un manque de communication. Cela peut être causé par une certaine forme d'égoïsme, comme lorsqu'il parle avec son amie mais ne l'écoute pas. Philip est autocentré et ainsi seul au milieu des autres. Ses difficultés, sa crise existentielle font qu'il est comme prisonnier de lui-même et donc aliéné aux autres et au monde. C'est une sorte de romantique moderne dont la vie va être bouleversée par l'irruption d'une petite fille de dix ans : Alice.

De l'autre côté du miroir

C'est à partir de la rencontre entre Philip Winter et Alice que l'errance de ce dernier prend fin. Celui-ci semble s'être résigné à rentrer chez ses parents puisqu'il est sans le sou. Il rencontre la mère d'Alice à l'aéroport. Celle-ci semble être en crise, tout est suggéré mais il semble qu'elle soit en difficulté avec son compagnon. Finalement, après quelques péripéties, elle confie Alice à Philip, pour qu'il escorte la petite fille jusqu'à Amsterdam. Alice se retrouve ainsi forcée pour sa propre survie de suivre cet



adulte qu'elle ne connaît pas et Philip est quant à lui forcé d'être moins autocentré et de vivre davantage dans le présent puisqu'un autre être dépend de lui.

C'est Alice qui porte le mouvement dans ce road movie. Tandis que Philip les avait guidé (elle et sa mère) aux États-Unis, une fois à Amsterdam c'est Alice qui se fait guide touristique, puisqu'elle a déjà vécu là-bas.

Alice et Philip ont un point commun : ils sont tous deux étrangers à leurs origines allemandes. Après un court séjour à Amsterdam, ils partent en Allemagne dans l'espoir de retrouver la grand-mère de la fillette. Mais Alice est comme amnésique, elle ne se souvient plus le nom de sa grand-mère, ni l'endroit où elle habite. La tâche s'avère donc difficile et la recherche est ici prétexte pour le réalisateur de filmer les rues, les habitants de cette Allemagne des années soixante-dix, encore fortement marquée par la guerre.

Finalement, Alice retrouve une photographie de la maison de sa grand-mère. L'objet photographique vient aider les protagonistes puisqu'elle aide comme support à la mémoire pour retrouver la maison. Néanmoins, les habitants ne semblent pas savoir, tout semble avoir été oublié dans cette Allemagne post-guerre.

Finalement, ils retrouvent la maison. Alice s'y rend mais n'y retrouve pas sa grand-mère. Elle

n'y habite plus et l'italienne qui vit dans la maison ne connaît pas les anciens propriétaires. La réaction de Philip semble alors surprenante. Il ne semble pas désespéré, au contraire, une chose a changé chez lui. En retrouvant cette maison à partir d'une photographie, et en les comparant comme il comparait ses polas aux paysages américains, il découvre le rôle mémoriel de la photographie (à ce sujet *La Chambre Claire*, Roland Barthes). La photographie vient palier au manque de filiation et de mémoire tout en attestant de l'identité d'Alice. Philip semble avoir trouvé un peu de vrai, enfin, dans cette image.

Durant la quête des deux protagonistes, Alice fait passer Philip de l'autre côté du miroir (le nom de son personnage faisant ainsi référence à *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll). On peut considérer qu'Alice fait rentrer Philip Winter dans son monde au moment où ils se rencontrent dans la porte tournante de l'aéroport de New-York, puis, celle-ci le fait passer de l'autre côté du miroir en le prenant elle-même en photo « pour qu'il sache à quoi il ressemble ». Philip rencontre en Alice une altérité salvatrice. Au contact de cette enfant qui, par nature, vit avant tout dans le présent, Philip se confronte à toutes sortes d'émotions : la joie, la colère, la tristesse. Finalement, lorsqu'ils se prennent en photo dans le photomaton, on ne voit pas



le résultat des photographies avant qu'Alice ne les regardent le lendemain. Winter apprend progressivement que la photographie compte finalement moins que le moment en lui-même.

Durant la scène où ils sont sur un bateau, juste avant que le policier ne les retrouvent et indique l'adresse de la grand-mère d'Alice, Winter entreprend de prendre une photographie d'une femme, d'un enfant et d'Alice. En tant que spectateur, nous pouvons alors voir en vue subjective à travers l'objectif photographique. Winter prend son temps pour saisir l'image, et dans le cadre, on perçoit le mouvement, en adéquation avec la vie. De plus, Winter prend comme sujet des individus, alors qu'avant il ne se concentrait que sur des villes ou paysages sans humain. Cette scène est une déclaration d'amour de Wenders au cinéma, une sorte de manifeste pour ses projets à venir.

L'aventure se termine dans le train qui les ramène vers la grand-mère d'Alice. Philip dit à Alice qu'il compte finir son histoire. S'ensuit un long panoramique qui s'écarte progressivement de la fenêtre du train et filme le paysage vu d'au dessus.

Cette fin reste ouverte, ce n'est pas la fin mais un début. *Alice dans les villes* était une tranche de vie sur des voyageurs et une rencontre salvatrice. Vu du ciel, Wenders replace cette petite histoire dans l'immensité du monde.

Wim Wenders et le Road Movie

Le Road Movie est à partir de ce film le genre de prédilection de Wim Wenders. Comme per-

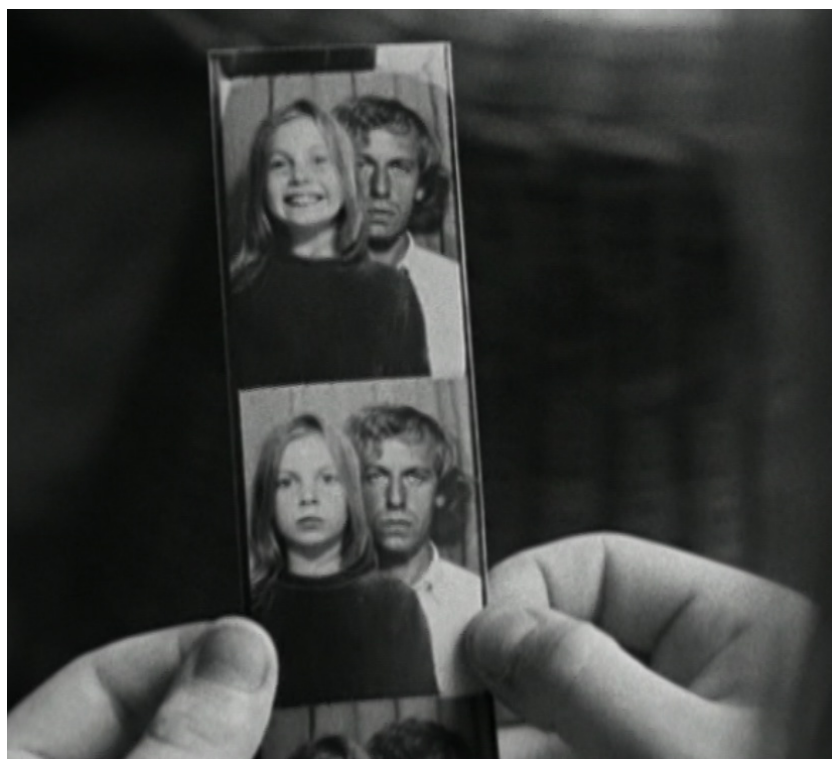
sonne, Wenders a su s'emparer de ce genre typiquement américain jusqu'à en devenir l'un des maîtres.

Alice dans les villes marque le début de sa trilogie de la route. Au départ, Wenders n'avait pas l'optique de réaliser une trilogie mais ce sont les critiques, qui, par la suite, on réunit ensemble ces trois films (*Alice dans les villes*, *Faux Mouvement* et *Au fil du temps*) puisqu'ils entretiennent des thèmes et une esthétique similaires autour de la présence du même acteur : Rüdiger Vogler.

Faux Mouvement (1975) est une adaptation d'un roman d'apprentissage de Goethe. Un homme, victime d'une mère oppressante, décide de partir pour la ville afin de devenir écrivain. Il fait de multiples rencontres (un athlète, une actrice...) et rien ne se passe comme prévu. Tourné en Allemagne de l'Ouest, ce film creuse l'histoire de l'Allemagne en abordant des sujets délicats comme l'holocauste. C'est le seul des trois films à être en couleur.

Au fil du temps (1976) relate les aventures d'un réparateur de projecteur de cinéma qui voyage entre la RFA et la RDA à bord de son camion de déménagement dans lequel il vit. Il rencontre Robert qui vient de quitter sa femme. Tous deux vont exprimer leurs espoirs et leurs désirs de changer de vie. Le film témoigne également de la difficulté du cinéma allemand après la seconde guerre mondiale.

Si avant *Alice dans les villes*, la thématique du voyage était déjà prégnante dans l'œuvre de Wenders, dans ces trois films, le voyage ab-



sorbe l'histoire et la redéfinit. Ils sont tous les trois réalisés avec une grande mobilité de la part de Wenders et de l'équipe du film. Le voyage n'est plus seulement présent devant la caméra mais aussi derrière, puisque l'équipe entreprend le périple dans l'ordre chronologique. Wenders improvise et redéfinit son histoire en fonction des lieux, des pays qu'il visite. Ses films sont faits sur la route, et l'histoire est créée en fonction du décor. Comme *Wanda* (Barbara Loden, 1970), les films de Wenders possèdent une dimension documentaire (le plus frappant étant probablement *Les Ailes du Désir*).

Wenders se réapproprie le road movie en conservant certains traits caractéristiques du genre comme la grande présence de la musique (Rock chez Wenders). Les héros de Wenders ne sont plus seulement des anti-héros mais aussi des voyageurs, qui d'ailleurs expérimentent les aléas pas forcément glamours du voyage (vendre une voiture, acheter un ticket, être bloqué par les grèves des transports, vivre dans l'uniformité des chambres d'hôtels). Ses personnages sont également souvent amnésiques, à la recherche d'un proche, d'une identité. Les films de Wenders s'achèvent rarement par une fin tragique ou irrémédiable. Ce sont des tranches de vie, des extraits de réalité prélevée.

Wenders capte ses personnages partout et est un véritable cinéaste voyageur (un peu comme Chris Marker) : Cuba, Tokyo, Lisbonne, Paris, New-York.... Il filme également tous types de transports, comme s'il effectuait un catalogue : vélo, voiture, train, bus, avion, train suspendu... La mobilité est au cœur du travail de Wenders. Le mouvement est indissociable du médium cinématographique. D'ailleurs, le cinéma et la voiture sont les deux grandes inventions du XX^{ème} et elles ont bouleversé notre rapport au monde.

Cette réappropriation que fait Wenders du Road Movie semble avoir tout son sens, surtout pour un réalisateur provenant d'Allemagne de L'Ouest, particulièrement inondé de culture américaine. Dans cette Allemagne d'après guerre, la notion de frontière est plus que jamais au centre des questionnements avec la construction du mur de Berlin en 1962. Wenders est un cinéaste témoin de son époque, marquée par la création européenne, la division puis la réunification de l'Allemagne et de la mondialisation. À travers ses Road Movies (dont le plus célèbre reste *Paris, Texas*) il analyse la place de l'homme moderne au sein de ses métropoles et d'un monde qui change.



Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

Annexe 1

Filmographie de Wim Wenders Longs métrages en tant que réalisateur

Fictions

1970 : Summer in the City
1972 : L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)
1973 : La Lettre écarlate (Der Scharlachrote Buchstabe)
1974 : Alice dans les villes (Alice in den Städten)
1975 : Faux Mouvement (Falsche Bewegung)
1976 : Au fil du temps (Im Lauf der Zeit)
1977 : L'Ami américain (Der Amerikanische Freund)
1982 : Hammett
1982 : L'État des choses (Der Stand der Dinge)
1984 : Paris, Texas
1987 : Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin)
1991 : Jusqu'au bout du monde (Bis ans Ende der Welt)
1993 : Si loin, si proche ! (In weiter Ferne, so nah !)
1994 : Lisbonne Story (Lisbon story)
1995 : Par-delà les nuages (Al di là delle nuvole)
1995 : Les Lumières de Berlin (Die Gebrüder Skladanowsky)

1997 : The End of Violence
2000 : The Million Dollar Hotel
2004 : Land of Plenty
2005 : Don't Come Knocking
2008 : Rendez-vous à Palerme (The Palermo Shooting)
2015 : Every Thing Will Be Fine
2016 : Les Beaux Jours d'Aranjuez (The Beautiful Days of Aranjuez)
2017 : Submergence
2018 : The Miso Soup

Documentaires

1980 : Nick's Movie (ou Lightning Over Water)
1984 : Docu Drama
1985 : Tokyo-Ga
1989 : Carnets de notes sur vêtements et villes (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)
1998 : Willie Nelson at the Teatro
1999 : Buena Vista Social Club
2002 : Viel passiert - Der BAP-Film
2003 : The Soul of a Man (documentaire produit par Martin Scorsese Presents)
2011 : Pina (en stéréoscopie)
2014 : Le Sel de la Terre (The Salt of the Earth)
2018 : Le Pape François : Un homme de parole



Annexe 2

Bibliographie :

Ouvrages disponibles à La Bibliothèque de Caen La Mer :

- Wim Wenders, Buchka Peter, édité par Rivages, 1986
- Wim Wenders, Pango Gérard | Bonnaud Frédéric , édité par Arte Ed. , 1984
- Wim Wenders : Berlin, L.A., Berlin, Devillers Jean-Pierre, préface de Fuller Samuel édité par S. Tastet, 1985
- La logique des images : essais et entretiens, Wenders Wim, édité par l'Arche, 1990
- La Vérité des images : essais, discours et entretiens, Wenders Wim, édité par Arche, 1992
- Une fois : Images et histoires, Wenders Wim | Eisenschitz Bernard, édité par L'Arche, 1994
- Le cinéma allemand, Eisenschitz Bernard | Vanoye Francis. Directeur de publication, édité par Armand Colin, 2008
- Histoire du cinéma allemand, Schneider Roland | Schlöndorff Volker, édité par Les Éditions du Cerf, 1990
- Les révélations du parcours photographique dans Alice in den Städten de Wim Wenders road movie et self-estrangement, Jenny Brasebin, Hors-champ, septembre/octobre 2019, article disponible en ligne : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article311>

Liens Youtube (gratuit)

- Wim Wenders (Paris, Texas) | Leçon de cinéma | ARTE Cinéma : <https://www.youtube.com/watch?v=nWSmxyQ507c>
- In conversation with... Wim Wenders, on Alice in the Cities (anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=FbzFZ0CjEVY>
- Wim Wenders Interview: Painter, Filmmaker, Photographer (anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=XrCUFfM7wEQ>
- Wim Wenders influencé par Hopper : <https://www.youtube.com/watch?v=SakYrQaOLJQ>
- On a discuté avec WIM WENDERS de ses films préférés : <https://www.youtube.com/watch?v=NqQJ-Ss0DJ8>



Wim Wenders devant Cape Cod Morning d'Eward Hopper, 1950