HAL
open science

La redécouverte de l'humanité à travers le regard des anges dans Les ailes du désir de Wim Wenders

Elena Persechini

To cite this version:

Elena Persechini. La redécouverte de l'humanité à travers le regard des anges dans Les ailes du désir de Wim Wenders. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01943178

HAL Id: dumas-01943178

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01943178v1

Submitted on 3 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elena Persechini
Master 2 Recherche Cinéma

La redécouverte de l'humanité à travers le regard des anges dans *Les Ailes du Désir* de Wim Wenders.

Sous la direction de Vincent Amiel
Méthodologie de la recherche en études cinématographiques
Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne
UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'art

Table des matières

Introduction 3

I. Le point de vue des anges: métaphore du regard de l'enfant. 9

1. La mise en place du point de vue de l'ange 9

2. L'importance de l'enfance et de l'innocence 17

II. Les anges et la liberté filmique 28

1. Abolissement des limites matérielles et temporelles: tout voir 28

2. Abolissement des limites physiques : tout entendre 36

3. Lorsque l'ange devient humain 43

III. Le rejet du schéma classique du film à héros 48

1. Parler de tout le monde 48

2. « Extra humans » 55

IV. L'humanité vue à travers l'histoire de Berlin et l'Histoire du monde 60

1. Homère et l'histoire de Berlin 60

2. L'ange de l'Histoire : le passé des anges et l'histoire de l'Homme 70

Conclusion 76

Annexes 79

Bibliographie 82

Fiche technique du film 87

«*Lorsque l'enfant était enfant il a lancé un bâton contre un arbre, comme une lance,*

Et elle y vibre toujours. »

Peter Handke

Après avoir remporté le lion d'or à Venise pour *L'État des Choses* en 1982 et la palme d'or pour *Paris, Texas* en 1984, Wim Wenders réalise en 1987 *Les Ailes du Désir*. Ce film signe son retour en Allemagne, après plusieurs années passées aux États-Unis et dans le reste de l'Europe. Tout d'abord, Wim Wenders souhaitait, à travers ce film, renouer avec la ville de Berlin qu'il avait en quelque sorte fui ou évité de regarder durant ces dernières années en outre-Atlantique. Sa première volonté était en effet de faire un film à et sur Berlin, principalement dans le but de rendre compte de la présence inévitable des traces du passé au sein de cette ville. Wenders explique qu'à Berlin, le passé peut être vécu et ressenti partout, sans être quelque chose de forcé. C'est une liberté que l'on a là-bas de retrouver le passé de la ville. Il y a des cicatrices, des trous, des no man's land, des maisons isolées : l'intérieur de Berlin s'ouvre, et on peut y voir ses blessures et cicatrices, la plus grande étant le Mur, qui limite de toute évidence la liberté. Wenders avait donc de multiples intentions lors de la réalisation des *Ailes du Désir*: filmer Berlin, plus particulièrement la tension entre le passé et le présent, et parler de l'être humain. La particularité de l'histoire de son film, selon lui, est qu'elle ne pourrait se passer nulle part ailleurs.

Dans son livre *La Logique des images, essais et entretiens*[1], Wim Wenders partage ses premières réflexions à propos des *Ailes du Désir*, rédigées en 1986. Il explique le cheminement de la création de cette histoire et partage notamment une sorte de «préhistoire» au film, une introduction afin de mieux situer l'arrivée des anges dans la ville de Berlin:

« *Lorsque Dieu, infiniment déçu, se disposa à se détourner pour toujours de la terre et à abandonner l'humanité à son sort, il arriva que certains de ses anges le contredirent et prirent parti pour la cause des hommes, soutenant qu'il fallait leur donner une dernière chance. Dieu, irrité de leur opposition, les bannit dans le lieu qui*

1 WENDERS Wim, 1990 *La Logique des images, Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, p.124

était alors le plus effroyable au monde: Berlin.
Et il se détourna.
Tout cela se passait à l'époque que l'on appelle aujourd'hui «vers la fin de la deuxième Guerre Mondiale». Et c'est ainsi que depuis, ces anges déchus de «la deuxième chute des anges», sont prisonniers dans cette ville, pour toujours, sans espoir de délivrance ou même de retour au ciel. Leur malédiction les contraint à être des témoins, d'éternels spectateurs et rien de plus, ne pouvant exercer la moindre influence sur les hommes ou sur le cours de l'histoire. Ils ne peuvent même pas déplacer un grain de sable...».

Ce préambule permet ainsi déjà de mettre en place l'idée selon laquelle les anges se trouvant sur Terre se sont retrouvés là à cause de leur bienveillance inébranlable envers les êtres humains et qu'ils sont condamnés à errer dans le monde tels des fantômes pouvant tout voir mais n'agir sur rien.
Wenders va également puiser l'inspiration pour ses Anges dans les *Élégies de Duino*[2] du poète allemand Rainer Maria Rilke. Vous trouverez d'ailleurs en annexe la *Huitième Élégie*, qui semble être la plus pertinente au regard des *Ailes du Désir,* et que Wim Wenders cite par ailleurs dans son livre *La Logique des Images*[3]*.* Dans cette élégie, le poète fait l'éloge de l'enfance et de la liberté dont nous pouvions jouir lorsque nous n'avions pas toutes les craintes et les barrières qui se forment petit à petit en vieillissant. L'enfant, tel l'animal, parvenait à voir l ' « Ouvert », tandis que l'homme adulte n'y arrive plus. Roger Munier traduit et commente cette Huitième Élégie de Rilke ; selon lui, l' «Ouvert » serait un invisible qui fait de l'humain un spectateur hors du monde : « *Non pas par son impossibilité à voir ce qui se dérobe, mais, au contraire, par sa faculté de voir, de mettre à distance, en quelque sorte, le monde tel qu'il le délimite. On est au monde,* traduit Roger Munier, *mais pas dans le monde, dans ce que Rilke nomme l'Ouvert.* »[4] Wenders semble vouloir étudier cet « Ouvert » à travers le regard des Anges et à travers l'idée que l'être humain, en grandissant, se forge des barrières et parvient à voir et à ressentir

2 RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie

3 « Et nous : spectateurs toujours et partout, tournés vers tout, et jamais au-delà ! », cité par WENDERS Wim, 1990 dans *La Logique des images, Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, p.117

4 RILKE Rainer Maria, *Huitième élégie de Duino, traduite et commentée par Roger Munier.* Paris, Fata Morgana, collection es immémoriaux, 1998. 51 pages.

moins de choses que lorsqu'il était enfant.

La plupart des synopsis que l'on peut trouver des *Ailes du Désir* résument le film approximativement de la même manière : deux anges errent dans Berlin et observent les êtres humains. L'un d'eux va tomber amoureux et renoncer à son immortalité afin d'avoir enfin accès aux sensations humaines. En effet, la naissance progressive du désir chez le personnage de Damiel et son envie irrépressible de devenir humain afin de retrouver Marion, la trapéziste dont il est tombé amoureux, ou plutôt dont il veut tomber amoureux, constituent la plupart du temps l'un des principaux axes d'analyses du film. Un remake américain des *Ailes du Désir* a d'ailleurs été réalisé en 1998 par Brad Silberling appelé *La Cité des Anges*. Ce film se déroule à Los Angeles et raconte l'histoire de Maggie, une chirurgienne qu'observe l'ange Seth – la version américaine supposée de Damiel – et dont il tombe amoureux, ce qui le poussera à « tomber » sur Terre afin de devenir humain et être avec elle. Ce remake reprend de nombreux éléments des *Ailes du Désir*, parfois même mot pour mot ou plan par plan : le compagnon de Seth s'appelle Cassiel, les anges résident dans une grande bibliothèque semblable à celle de Berlin représentée dans le film de Wenders, les enfants voient les anges, les anges lisent dans les pensées, peuvent se déplacer où ils veulent et Seth rencontre même un homme qui se trouve être un ancien ange, tout comme le personnage de Peter Falk que Damiel rencontre dans *Les Ailes du Désir*. Malgré ces similitudes, ce film se concentre exclusivement sur la rencontre amoureuse entre Seth et Maggie, d'ailleurs facilitée par le fait que Seth puisse se montrer aux humains comme bon lui semble. De plus, le film se termine de manière très dramatique avec la mort de Maggie. Sa mort a lieu après sa réelle « rencontre » avec Seth et leur première nuit ensemble, après lui avoir fait découvrir toute sorte de sensations et d'expériences humaines. Seth, bien que dévasté, se sent alors prêt à rester humain et à vivre de la manière que lui avait appris Maggie.

On peut en partie tirer de ce film que l'unique raison pour laquelle un ange souhaiterait devenir humain serait l'amour : c'est pour cela que l'ex-ange que rencontre Seth est devenu humain, et c'est pour cela que Cassiel, lui, n'en ressent pas le besoin. Il est intéressant, donc, de visionner ce remake afin de remarquer toutes les facettes et les subtilités des *Ailes du Désir* qui n'ont pas trouvé leur place dans le film américain. Il apparaît également comme évident que l'intention de

Wenders n'est pas seulement de dépeindre une histoire d'amour entre une humaine et un ange, et que cette histoire ne représente finalement qu'une petite parcelle de tout ce que le réalisateur cherche à raconter et à exprimer dans ce film. En 1987, Wim Wenders dit à Serge Daney : «*C'était pour pouvoir montrer les humains que j'ai inventé les anges*»[5].

Lorsqu'il était enfant, Wim Wenders avait l'habitude de faire chaque soir une prière aux six anges qu'il imaginait avoir à ses côtés. Et, lorsqu'il priait, il disait avoir pitié de ces anges présents depuis toujours et prisonniers de l'éternité, qui devaient grandement s'ennuyer, coincés ici à l'observer et à l'écouter. L'idée de l'éternité commence alors à naître dans son esprit, et cette notion semble le terrifier bien plus que la mort. Dans ce souvenir, raconté à Serge Daney lors de la sortie du film en 1987, les principales idées développées dans le film et sur lesquelles nous nous pencherons sont déjà présentes : l'enfance, les anges, l'éternité, l'humain et le quotidien. Ce souvenir d'enfance est en partie ce qui lui inspire alors de faire un film sur le simple fait d'être en vie et sur la chance qu'un humain a de ne pas être éternel, comme ces anges à qui il priait chaque soir. En effet, il semblerait avant tout que *Les Ailes du Désir* soit un film au sein duquel le réalisateur cherche à nous faire prendre conscience du privilège que l'on a d'être humain et d'être en vie. Wim Wenders pose ainsi un regard innocent et sincère sur les hommes, dont les actions quotidiennes et qui nous paraissent banales constituent une source d'émerveillement, d'étonnement et de curiosité constante pour les anges.

Un très grand nombre d'auteurs partout dans le monde se sont penchés sur *Les Ailes du Désir* depuis la sortie du film en 1987, analysant et scrutant cette œuvre de fond en comble, décortiquant chaque scène et dialogue afin d'y déceler une signification singulière. Bien qu'un grand nombre de ces ouvrages nous servent ici de référence et d'appui lors de la rédaction de ce mémoire, il y a très peu de textes et de théories concernant l'Homme et le point de vue particulier qu'adopte Wenders sur l'être humain tout au long du film. C'est d'ailleurs dans les ouvrages rédigés par le réalisateur ou lors de ses interviews que nous trouvons un appui et un soutien concernant l'idée de recherche sur la façon dont Wim Wenders choisit

5 Emission radio France Culture : *Wim Wenders à Serge Daney*, dans Micro Films, « Les Nuits de France Culture », première diffusion le 10 septembre 1987

de représenter l'humanité à travers ce film si particulier. Nous pouvons alors nous demander en quoi Wim Wenders parvient à poser un regard nouveau et singulier sur les êtres humains, c'est-à-dire un regard sans jugement, empreint de pudeur et de tendresse à travers le point de vue des anges dans *Les Ailes du Désir*.

Afin de tenter de répondre à cette question, notre recherche est divisée en quatre grands axes. Tout d'abord, nous analyserons la mise en place du point de vue de l'ange et l'utilisation des anges comme métaphore du regard de l'enfant, magnifié grâce à son caractère fantastique, en constante fascination devant le quotidien et le banal. En effet, les enfants sont les seuls êtres à pouvoir voir les anges et le film est ponctué par un récit en voix-off d'un poème de Peter Handke, qui raconte ce que c'est que d'être enfant et comment le monde et la vie sont perçus à travers ses yeux. Nous analyserons donc à la fois le regard de l'enfant et celui des anges de manière distincte, tout en pointant leurs similarités. Ensuite, du point de vue filmique, nous verrons comment l'emploi des anges permet à Wenders d'abolir toutes les limites qui peuvent se poser dans un film afin d'avoir accès à une liberté totale : les anges peuvent aller partout, tout voir, au plus près comme au plus loin, tout entendre, traverser le mur de Berlin, et attraper l'essence des objets. Mais nous verrons que cette liberté en apparence sans restriction que les humains pourraient envier aux anges est finalement à double tranchant. En effet, ces derniers sont privés de sentiments. Ils ne peuvent être vus, entendus ou sentis et ne peuvent interagir avec le monde qu'ils sont condamnés à observer pour l'éternité. C'est ce qui poussera Damiel à se transformer en humain, suivi par Cassiel dans la suite des *Ailes du* Désir réalisée en 1993 par Wim Wenders : *Si Loin, Si Proche !* Dans cette suite, Cassiel devient à son tour humain et retrouve Damiel, nous permettant alors de voir comment les anges s'intègrent au monde et à la vie humaine dont ils ont toujours rêvé. Dans *Les Ailes du Désir,* les anges errent dans Berlin, ils observent et écoutent avec attention les pensées des êtres humains qu'ils croisent. De ce fait, nous avons accès à l'intériorité d'une multitude de personnages, en voix-off, sous forme de flux de paroles et de chuchotements constants, ce qui constituera le troisième axe d'analyse de ce mémoire. En effet, qu'il s'agisse d'une femme à vélo, d'un jeune homme dans sa chambre, de gens dans le métro ou d'un homme devant la télévision, nous suivons leurs histoires, connaissons leurs pensées les plus intimes puis nous les abandonnons. Wim

Wenders « *refuse de hiérarchiser la fiction principale et son arrière-plan*»[6], car même si nous suivons de manière plus régulière Damiel, Cassiel et Marion, chaque passant peut devenir à tout moment le protagoniste du film. Les Berlinois sont avant tout observés en tant qu'êtres humains et pourraient être de n'importe quelle nationalité car nous pouvons nous identifier à leurs préoccupations, leurs joies, leurs interrogations et leurs pensées. Les anges sont donc un prétexte pour montrer l'humain, tous les humains à travers eux. Enfin, dans la continuité de cette idée de vouloir montrer toute l'humanité grâce aux anges, nous analyserons plus précisément la manière dont Wenders choisit de représenter l'être humain à travers l'histoire de la ville de Berlin et le personnage d'Homère, et, de manière plus générale, à travers l'Histoire du monde dont les Anges ont été témoins depuis la création de la Terre.

6 PHILIPPON Alain, « Les Ailes du Désir de Wim Wenders. Retour amont » in Les Cahiers du Cinéma. Octobre 1987, numéro 400

I- Le point de vue des anges: métaphore du regard de l'enfant.

1. La mise en place du point de vue de l'ange

Afin de démontrer comme s'opère la mise en place du point de vue des anges au sein de la mise en scène, nous analyserons en premier lieu le début des *Ailes du Désir.* Cet incipit permet en effet de mettre en place dès les premières secondes du film les éléments essentiels à l'élaboration d'un point de vue nouveau et atypique sur l'être humain. A travers l'analyse de la première séquence du film, nous observerons notamment les thèmes principaux de cette séquence d'introduction : la mise en place du point de vue de l'ange, l'opposition entre les enfants et les adultes et l'introduction de la fascination des anges envers les humains. L'incipit commence par un gros plan sur une main écrivant un poème récité en voix-off, accompagnant quelques secondes plus tard le générique :

« *Lorsque l'enfant était enfant,*
Il marchait les bras ballants,
Il voulait que le ruisseau soit rivière
Et la rivière, fleuve.

Que cette flaque soit la mer.
Lorsque l'enfant était enfant,
Il ne savait pas qu'il était enfant,
Tout pour lui avait une âme
Et toutes les âmes étaient une.

Lorsque l'enfant était enfant,

Il n'avait d'opinion sur rien,

Il n'avait pas d'habitude

Il s'asseyait souvent en tailleur,

Démarrait en courant,

Avait une mèche rebelle,

Et ne faisait pas de mines quand on le photographiait. »

Ce poème de Peter Handke, que l'on retrouvera tout au long du film, est récité ici comme une comptine et exprime d'emblée la volonté de Wim Wenders d'observer le monde et les êtres humains de façon innocente et candide, à la manière d'un enfant. Selon Handke et Wenders, l'enfant s'étonne et s'émerveille de tout, il ne pose pas de limite à ses désirs et ses rêves et ne se présente que tel qu'il est, en toute sincérité. Malgré cela, ce n'est pas le regard d'un enfant que Wenders va utiliser afin d'observer les hommes, ce dernier va adopter le point de vue des anges. En effet, le générique se termine sur le titre du film suivi d'un fondu enchaîné sur un plan du ciel. Le plan du ciel est ensuite succédé par un nouveau fondu enchaîné d'un gros plan sur un œil qui s'ouvre, puis sur un plan aérien qui se déplace au dessus de la ville. On découvre ensuite Damiel, debout au sommet de « l'Eglise du Souvenir », la Gedächtniskirche, avec des ailes d'ange dans le dos.

S'en suit alors une alternance de plans entre des enfants qui remarquent Damiel au sommet de cette église, ce dernier se confondant avec les gargouilles, puis un gros plan sur une aile en mouvement et un fondu enchaîné sur un homme qui marche avec son bébé dans le dos vu en plongée. Grâce à ces enchaînements de plan, Wenders signifie donc d'emblée que le point de vue adopté n'est pas celui d'un humain, et que la manière dont l'ange et le spectateur percevront les choses sera singulière. En effet, le réalisateur souhaitait avant tout utiliser les anges afin de montrer les hommes d'un point de vue se concentrant particulièrement sur la gentillesse et la tendresse. Le fait de nous entraîner aussitôt dans le point de vue d'un ange (qui est donc inhabituel et insolite pour le spectateur) lui permet de nous rendre plus attentif aux petites choses et aux détails qui passent habituellement inaperçus dans un film, tout comme l'ange qui observe méticuleusement ces êtres.

On observe dès lors les premières oppositions entre les adultes et leurs enfants, clairement signifiées dans le plan et en voix-off. L'homme est en train de penser :

« *La joie de lever la tête vers la lumière, ici, dehors, au grand air, la joie du soleil inondant les couleurs des yeux des gens.* » mais il continue à marcher droit devant lui alors que son enfant observe un oiseau dans le ciel. Puis, on suit une femme à vélo, avec sa petite fille dans le siège arrière. La petite fille a elle aussi la tête penchée vers le ciel, regardant un avion, tandis que la mère regarde droit devant, en train de penser : « *Enfin folle, enfin plus seule. Enfin folle, enfin sauvée. Enfin folle, enfin tranquille. Enfin un fou, enfin une lumière intérieure.* »

A travers ces plans, Wenders met en avant la capacité infinie des enfants à s'étonner de chaque détail de la vie qui se manifeste à leurs yeux, qu'il s'agisse d'un

oiseau ou d'un avion. Ils rêvent en regardant les nuages et en se laissant porter, tandis que les adultes avancent droit devant eux sans détourner le regard. Malgré cela, cette séquence ne semble pas exprimer la perte d'émerveillement des adultes sur le monde, car bien qu'ils ne prêtent plus attention aux éléments du quotidien qui fascinent un enfant, ces derniers continuent de rêver et d'espérer à travers leurs pensées, tandis que les enfants le font à travers leur regard. Le plan suivant est un travelling arrière parmi les passagers d'un avion, avec en bande son un mélange d'une multitude de pensées. La caméra s'arrête sur une petite fille qui regarde à son tour la caméra et sourit. On voit ensuite Damiel en plan rapproché taille qui se retourne afin de lui sourire également. Les enfants sont en effet les seuls êtres capables de voir les anges. Ils n'en parlent jamais et ne semblent pas étonnés de les voir, comme s'il s'agissait de quelque chose d'ordinaire, d'une simple présence agréable.

On entend ensuite hors champ une voix off en anglais, il s'agit de Peter Falk, que l'on retrouvera plus tard dans le film. Damiel s'attarde quelque peu sur lui, il est en train de penser à son rôle et énonce des noms de villes en regardant par la fenêtre : « *Tokyo, Kyoto, Paris, Londres, Trieste... Berlin.* ». Le plan suivant est un plan aérien de Berlin, comme si cette ville allait être le théâtre des êtres humains en général, et non pas une représentation d'une certaine classe ou nationalité. La caméra se perd dans les nuages, et nous entraîne ensuite en fondu enchaîné sur un plan aérien autour d'une tour de radio de laquelle émane une multitude de voix dans toutes sortes de langues : allemand, anglais, italien... Ce plan permet à Wenders d'appuyer sa volonté de montrer l'Humain, pas seulement les Allemands, les femmes, les hommes ou les enfants mais l'être humain en général.

La caméra s'approche lentement d'un immeuble puis s'infiltre dans des appartements à travers la fenêtre, elle semble flotter et se déplace dans les pièces de fenêtre en fenêtre. On sait d'emblée que l'on suit le point de vue de Damiel, il entend toutes les pensées des personnages, il flotte autour d'eux et écoute leurs inquiétudes et leurs secrets. On observe d'abord un enfant qui regarde la télévision avec sa grand-mère derrière lui sur le canapé, puis une femme qui s'installe dans un nouvel appartement, un homme qui se rend dans l'appartement de sa mère récemment décédée, un jeune homme enfermé dans sa chambre et ses parents dans des pièces séparées qui s'inquiètent chacun de leur côté. Il y a une continuité

sonore grâce à la musique que l'on entend dans un appartement et qui continue en bruit de fond dans un autre et on comprend que Damiel se déplace au sein du même immeuble. La suite du poème de Peter Handke se fait à nouveau entendre lorsque Damiel observe des enfants qui jouent, puis une petite fille avec sa mère qui lui installe des atèles aux jambes :

« *Lorsque l'enfant était enfant, ce fut le temps des questions suivantes :*
Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi ?
Pourquoi suis-je ici et pourquoi pas là ?
Quand commence le temps et où finit l'espace ?
La vie sous le soleil n'est pas qu'un rêve ?
Ce que je vois, entend et sens, n'est-ce pas simplement l'apparence d'un monde devant le monde ?
Le mal existe-t-il vraiment avec des gens qui sont vraiment les mauvais ?
Comment se fait-il que moi qui suis moi, avant de le devenir je ne l'étais pas, et qu'un jour moi qui suis moi, je ne serais plus ce moi que je suis ? »

La suite de la comptine transmet les pensées d'un enfant qui commence à prendre conscience du monde et de lui-même, se posant alors toute sorte de questions existentielles. La répétition « *lorsque l'enfant était enfant* » insiste sur l'idée que l'homme adulte ne se pose plus ce genre de questions sur lui-même ou sur le monde. Mais ces interrogations qui peuvent nous paraître désormais évidentes ou que l'on ne se pose plus nous interpellent à nouveau ici. Le fait que ces questions sur l'enfance parcourent le film et soient récitées par une voix invisible, très probablement celle d'un ange, nous permet de les remarquer et de les considérer comme étant toujours valables.
Damiel regarde cette petite fille qui ne peut apparemment pas marcher, celle-ci le remarque et lui sourit à pleine dents. Elle semble heureuse malgré sa condition, et chaque élément de sa chambre laisse comprendre qu'elle est fascinée par le dehors et rêve d'évasion. Tous ses jouets et ses peluches partent du sol et forment une ligne en direction de la fenêtre, chevauchant les chaises et la table à repasser, prêts à s'enfuir.

En effet, les adultes semblent se résigner à devoir rester bloqués dans une situation ou à tout simplement laisser faire le temps, tandis que les enfants continuent à croire à une possibilité d'échappatoire. Ils continuent à s'émerveiller des choses banales, auxquelles on ne prête quasiment pas attention mais qui sont au fond des choses extraordinaires : le ciel, un oiseau ou un avion. C'est cette innocence et cette candeur qu'ont les anges lorsqu'ils observent les humains. Nous sommes habitués à notre condition, au fait d'être en vie et à toutes les petites actions quotidiennes que l'on fait parfois même sans s'en rendre compte. Les anges de Wim Wenders sont privés de toutes ces choses, ils les envient et les considèrent comme des privilèges, des moments précieux. Le simple fait d'enlever ses chaussures après une longue journée et d'étirer ses pieds sous la table, de sentir ses os lorsqu'on marche ou de se réjouir d'un repas sont pour eux source de curiosité et d'ébahissement. Dans cet incipit, Wenders observe l'être humain avec empathie et compréhension. Il montre des hommes isolés dans leurs propres pensées. Même s'ils ne sont pas seuls dans une pièce, ils s'isolent dans leurs réflexions et leurs questionnements. Ces questions et ces inquiétudes qui nous semblent pesantes sont justement ce qu'envient les anges aux humains : ils ont besoin de questionner et de deviner, tandis que les anges savent tout et ne se posent aucune question. Les anges sont témoins pour l'éternité du spirituel chez l'homme, ils ne peuvent agir que sur le psychique (en redonnant de l'espoir à certaines personnes lorsqu'il pose une main sur leurs épaules) et ne peuvent que saisir l'essence des choses (un stylo, une pierre). Il y a donc une opposition entre les humains qui ne peuvent que ressentir et qui sont prisonniers de l'affect, et les anges qui ne sont qu'une entité

flottante, observant les hommes, curieux et envieux de leurs bouleversements et exaltations.

Afin de poursuivre cette réflexion sur l'enfance et l'innocence et ainsi d'introduire la seconde partie, nous pouvons tout d'abord nous pencher quelques instants sur la philosophie de Friedrich Nietzsche et ce en quoi elle se rapproche des idées que transmet Wenders à travers le regard des anges dans *Les Ailes du Désir.*
Tout d'abord, on entend à tort et à travers que Nietzsche est un nihiliste alors qu'il s'agit finalement du contraire. Les nihilistes ne voient pas l'intérêt d'une vie qui ne mène qu'inexorablement à la mort, sans gain. Nietzsche dit que la vie est le gain même, le cadeau, la récompense que les nihilistes attendent toujours. Le thème de l'innocence est très présent dans la philosophie de Nietzsche et joue un rôle fondamental dans sa pensée. L'innocence est définie de manière générale comme le fait de ne pas savoir, de ne pas être coupable ou de ne pas se sentir coupable. Il s'agit de l'état, par excellence, de la vie libre s'affirmant elle-même. L'innocence renvoie donc à un état d'ignorance au sens positif du terme. Ne pas savoir, comme c'est le cas des enfants, veut dire ne pas avoir d'idées préconçues, ne pas nourrir d'arrière-pensées et être donc totalement présent et se donner totalement à ce que l'on vit. L'enfant qui joue ne fait rien d'autre et connaît alors un bonheur sans pareil. L'innocence est également considérée comme une suspension de la pensée et une suspension de la haine. Être innocent, comme nous l'avons vu, signifie également ne pas se sentir coupable et ne pas avoir honte. Selon Nietzsche, il faut oser vivre dans l'instant présent, sans honte ni haine et cesser de penser à mal à propos de tout. Dans le prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra*, on trouve un texte intitulé « Les trois métamorphoses »[7] :

« *L'enfant est innocence et oubli, un nouveau commencement et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré. Oui pour le jeu sacré, mes frères. Il est besoin d'un oui sacré. Je vous ai nommé les trois métamorphoses : comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion et comment, enfin, le lion devient enfant.* »

7 VERGELY Bertrand, 2001. *Nietzsche ou la passion de la vie,* éditions Milan, collection Les Essentiels Milan

Ici, la figure du chameau désigne celui qui baisse l'échine afin d'obéir aux valeurs et d'assumer tous les devoirs. Quand il est chameau, l'esprit dit : « Tu dois. ». Une fois métamorphosé en lion, l'esprit conserve sa liberté de refuser les devoirs qui lui sont imposés car il peut se dire : « Je veux ». La dernière métamorphose où l'esprit devient l'esprit de l'enfant désigne la libre affirmation de la vie, qui n'a pas besoin d'obéir ni de se révolter pour vivre, qui vit de manière complète et sereine dans l'instant. Il s'agit là de la plus haute forme d'esprit selon Zarathoustra. Dans son ouvrage *Anfractuosité et unification: la philosophie de Nishida Kitarô*[8], l'auteur Michel Dalissier observe des similitudes entre la pensée de Nietzsche et celle du philosophe japonais Nishida Kitarô concernant l'enfance et l'innocence. La conception de l'innocence du philosophe japonais fait également écho au choix de Wenders de faire en sorte que seuls les enfants soient capables de voir les anges car, pour Kitarô, l'enfance est l'état d'expérience pure et ce qui exprime une proximité ultime entre l'Homme et Dieu. En effet, l'Homme était au plus proche de Dieu lorsqu'il était enfant, et il parviendra à retrouver cette proximité grâce à l'oubli de soi et le retour à la sincérité, l'innocence et à la naïveté de l'enfant.

Pour en revenir à Nietzsche, dans *Humain trop humain*[9], celui-ci exprime également l'idée selon laquelle l'homme innocent serait l'homme sage, et que cette innocence peut être acquise grâce à la connaissance : « *L'habitude héréditaire des erreurs d'appréciation, d'amour, de haine, a beau continuer d'agir en nous, sous l'influence de la science en croissance elle se fera plus faible : une nouvelle habitude, celle de comprendre, de ne pas aimer, de ne pas haïr, de voir de haut, s'implante insensiblement en nous dans le même sol et sera, dans des milliers d'années, peut-être assez puissante pour donner à l'humanité la force de produire l'homme sage, innocent (ayant conscience de son innocence), aussi régulièrement qu'elle produit actuellement l'homme non sage, injuste, ayant conscience de sa faute — c'est-à-dire l'antécédent nécessaire, non pas l'opposé de celui-là* ». Cette idée d'accès à l'innocence à travers la connaissance est également très présente dans les *Ailes du Désir*, nous allons le voir, grâce au personnage d'Homère et à sa quête de retrouver une innocence perdue.

8 DALISSIER Michel, 2009. *Anfractuosité et unification : La philosophie de Nishida Kitarô.* Editions Librairie Droz, collection Hautes études orientales, p.131

9 NIETZSCHE Friedrich, 1995. *Humain trop humain.* Editions Le Livre de Poche, collection Classiques de la Philosophie, p.132

2. L'importance de l'enfance et de l'innocence

« *Une fois chaque chose, une fois seulement. Une fois et pas plus. Et nous aussi,*
une fois. Jamais plus. Mais d'avoir été
une fois cela, ne fût-ce qu'une fois :
d'avoir été terrestre ne semble pas révocable. »[10]

Extrait de la *Neuvième Elégie*, Rilke, 1912-1922

Lors d'une scène située à 39mn du film, on retrouve le personnage d'Homère joué par Curt Bois précédemment introduit dans une séquence dans la Bibliothèque d'État – l'endroit de regroupement des anges. Comme le suggèrent son nom et ses monologues, Homère représente la mémoire collective de Berlin et du monde entier, un poète immortel qui empêche les mythes de son temps de tomber dans l'oubli en les léguant à ses « auditeurs », ses « enfants ».

On le retrouve à nouveau dans la bibliothèque, seul à une table entouré de dizaines de globes terrestres. Il observe une plaque représentant le système solaire et le mouvement des planètes. On entend ses pensées en voix-off : « *Le monde paraît se noyer dans le crépuscule, mais je raconte comme au début, dans ma monodie qui me soutient, par le récit épargné des troubles du présent et protégé pour l'avenir.* » Il rit en observant les planètes bouger, comme un enfant. Homère semble être le seul être humain adulte dans le film à avoir gardé véritablement une âme d'enfant et une innocence relativement optimiste et naïve, malgré tout ce qu'il semble avoir vu et vécu. Il refuse de laisser le mal et la noirceur de certains aspects du monde prendre le pas sur ce qu'il peut y avoir de bon. Cassiel l'observe et veille assis derrière lui, impassible. On voit ensuite Homère ouvrir un gros livre de photographie : « Les hommes du XXe siècle » d'Auguste Sander et ses photos de « juifs persécutés »[11].

Wenders introduit ensuite des images d'archives de la seconde Guerre Mondiale avec des cadavres jonchés sur le sol dans la rue, accompagnées de la voix de Curt

10 RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie, p.95-87

11 SANDER Auguste, 1980. *Hommes du XX e siècle,* coffret de 7 volumes. Editions La Martinière (2002), collection Photo Thème, 1430 pages.

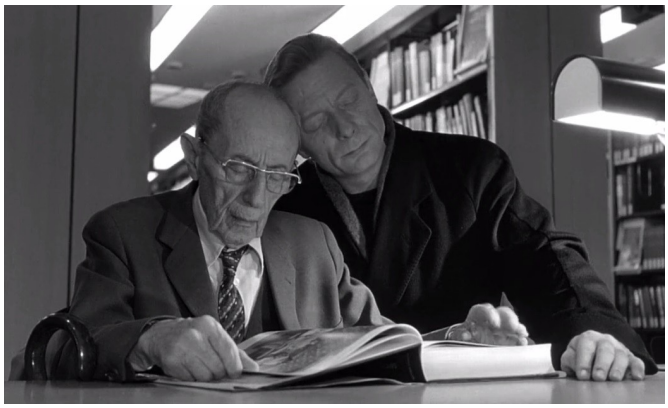
Bois en off : « *Mes héros ne sont plus les guerriers et les rois, mais les choses de la paix, toutes égales entre elles, les oignons qui sèchent valant le tronc d'arbre. Mais nul n'a encore réussi à chanter une épopée de la paix.* »

Son récit semble totalement en décalage avec les images qui apparaissent à l'écran, mais tout à fait en accord avec le reste du film de Wenders et ce qu'il veut montrer. En cela, le personnage d'Homère semble être une sorte de personnification du réalisateur, étant donné que les propos énoncés par Curt Bois correspondent en tout point avec ce que Wim Wenders dit à Serge Daney lors de leur entretien à France Culture en 1987[12]. Sans être mièvre ni naïf, et tout en montrant les aspects sombres de l'humanité, Wenders refuse de laisser place au désespoir et de sombrer dans un fatalisme pessimiste. Dans son entretien avec Serge Daney il exprime en effet son désir de parler du bien, qui n'a pas assez sa place dans le cinéma : « *Il est nécessaire de parler du bien, de la gentillesse et de la tendresse*. »

12 Emission radio France Culture : *Wim Wenders à Serge Daney*, dans Micro Films, « Les Nuits de France Culture », première diffusion le 10 septembre 1987

Il explique qu'il est généralement plus difficile d'en parler au cinéma, car la violence est souvent plus attractive, en plus d'être plus facile à représenter. C'est également parce qu'il est extrêmement conscient de la présence du « mal » qu'il veut parler du bien : « *[...] chaque seconde où on en parle, c'est une seconde perdue pour parler du bien. C'est lui faire trop d'honneur*. »

A ce moment là, Cassiel pose sa tête contre celle d'Homère et ferme les yeux, comme signe d'empathie et de compassion. Ce geste est souvent exécuté par les anges lorsque les hommes qu'ils sont en train d'écouter se trouvent en proie à des pensées pessimistes et désespérées.



Cependant, Homère semble déjà décidé à ne pas se laisser aller au désespoir, et le geste de Cassiel prend alors une double signification : peut-être cherche-t-il à s'imprégner de l'innocence d'Homère, autant qu'il essaye de lui insuffler à nouveau de l'espoir. La voix-off de Curt Bois continue : « *Pourquoi la paix ne peut-elle pas exalter à la longue, ne se laisse-t-elle pas raconter ? Renoncer ? Si je renonce, l'humanité perdra son conteur. Et si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance.* » La perte de l'enfance est vue par Homère, et ainsi par Wim Wenders, comme la plus grande tragédie qui pourrait arriver à l'homme. Le postulat de Wenders est donc ici très clair : raconter la paix, raconter le bien, malgré les horreurs et le mal qui se produisent sur Terre. Sans son enfance et son innocence, l'humanité ne pourra survivre.

Lors de son entretien avec Serge Daney, Wenders[13] explique également qu'il est extrêmement difficile d'exprimer dans un film à quel point les choses les plus

13 *Ibid.*

banales peuvent être magnifiques dans leur simplicité : pouvoir toucher quelque chose, pouvoir boire un café ou pouvoir sentir la pluie sur son visage quand on marche. Ces choses sont tellement quotidiennes qu'il est difficile d'en parler. Wenders dit: « *Alors il faut inventer les anges pour pouvoir dire : Nous les Hommes, c'est nous les privilégiés. On peut faire des expériences tout le temps, on peut se promener tous les jours et regarder, rencontrer d'autres gens tout le temps, on a quand même le privilège fantastique de vivre. Et c'est tellement mieux que l'éternité*.»

Cette idée et cette volonté de montrer le quotidien et le banal avec enthousiasme et fascination se retrouve également dans le cinéma de Richard Linklater. En effet, dans la plupart de ses films, il accorde une importance primordiale aux détails, aux futilités et banalités de la vie quotidienne qui marquent et façonnent les personnages en profondeur. Dans *Before Sunrise*[14] par exemple, les deux protagonistes, Jesse et Céline, discutent dans le train. Jesse parle à Céline d'une idée d'émission télévisée 24 heures sur 24 qui capturerait "*la vie telle qu'elle est vécue"* : un homme se réveille le matin, il prend une longue douche, mange son petit déjeuner, prend un petit café et lit le journal. "*Attends attends*, répond Céline, *toutes ces choses banales et ennuyeuses que tout le monde doit faire tous les jours de sa vie ?*" ce à quoi Jesse répond : "*J'allais dire la poésie du quotidien*."
Il se questionne ensuite sur ce qui peut être considéré comme beau et poétique et ce qui ne l'est pas : « *Pourquoi est-ce qu'un chien qui dort allongé au soleil est si beau ? C'est vrai, c'est beau. Mais un type devant un distributeur de billets a l'air d'un idiot ?* » Pour Linklater, le dévoilement de la vie est digne de représentation et de conversation et l'idée de la vie quotidienne qui vaudrait le coup d'être regardée, comme une sorte de poésie, fait écho au point de vue adopté par Wenders dans *Les Ailes du Désir* et à ses propos concernant le manque de représentation du quotidien dans le cinéma grand public ou à la télévision. La surprise de Céline face à l'idée que lui présente Jesse est d'ailleurs un exemple probant de l'idée selon laquelle la plupart des gens ne sont pas familiers à l'idée de voir la vie quotidienne représentée à l'écran, comme si elle n'y avait pas sa place.
Les Anges et leur regard innocent sont donc avant tout un prétexte et une ruse utilisés afin de pouvoir montrer dans un film, sans que cela paraisse niais ou

14 LINKLATER Richard, *Before Sunrise,* 1995, Castle Rock Entertainment & Columbia Pictures

stupide, un émerveillement immense et enfantin envers les actions quotidiennes qu'effectuent les hommes. En effet, le fait de les montrer à travers les yeux de créatures surnaturelles qui sont condamnées à l'éternel, au spirituel et au savoir absolu permet de modifier le regard du spectateur sur ces mêmes actions. Nous écoutons et observons avec plus de curiosité les choses que nous connaissons et auxquelles nous ne prêtons généralement pas attention.

Dans une scène, située à 00:10:55, Damiel et Cassiel se retrouvent à l'avant d'une voiture dans une concession automobile afin d'échanger leurs observations de la journée. La séquence commence sur un plan rapproché taille de Damiel derrière le pare-brise de la voiture, suivi d'un travelling et panoramique horizontal vers la gauche qui dévoile le siège vide à côté de lui. Damiel ferme les yeux puis la caméra repart dans un travelling horizontal en partant du siège de droite avec Cassiel dedans, comme si Damiel l'avait appelé. Un plan demi ensemble dévoile les deux anges à l'avant d'une voiture, dans une grande salle où l'on voit d'autres véhicules derrière. Cassiel commence à rapporter ses observations à Damiel : « *Un homme a ralenti le pas, regardé par dessus son épaule, dans le vide*. », Damiel l'interrompt et lui montre derrière la vitrine un jeune couple qui s'embrasse dans la rue. Puis il reprend : « *A la poste 44 , un homme qui veut en finir aujourd'hui a collé des timbres spéciaux sur ses lettres d'adieux, sur chacune un autre. […] Au métro Zoo, le chef de quai, au lieu du nom de la station s'est écrié « Terre de feu ». Dans les collines, un vieillard lisait l'Odyssée à un enfant, et son petit auditeur a cessé de cligner des yeux.* » Damiel raconte ensuite ses observations : « *Une passante qui, sous la pluie, a fermé son parapluie d'un coup sec et s'est laissée tremper. Un écolier qui décrivait à son maître comment une fougère sort de terre, et son maître étonné. Un aveugle qui a cherché des mains sa montre, en percevant ma présence.* »

Une fois ses observations énoncées, Damiel exprime à Cassiel son désir de pouvoir un jour faire et ressentir toutes ces choses que les humains ont la chance d'expérimenter. Il est las du spirituel, de l'éternité et rêve de pouvoir dire : «maintenant» plutôt que « depuis toujours et à jamais ». Il rêve de pouvoir un jour s'exalter d'un repas, de la ligne d'une nuque, de pouvoir étirer ses pieds sous la table après une longue journée et de sentir son squelette bouger lorsqu'il marche. Cette séquence nous démontre que parmi les milliers de choses que les anges observent chez les hommes tous les jours depuis la nuit des temps, ce sont les plus simples et les plus banales qui les émerveillent, les choses auxquelles nous ne prêtons plus attention. Ce dialogue entre les deux anges fait écho aux poèmes de Peter Handke qui ponctuent le film en voix-off (récités d'ailleurs par Bruno Ganz), notamment celui que l'on entend un peu plus loin dans le film, lors d'une séquence de cirque :

« *Lorsque l'enfant était enfant, beaucoup de gens lui paraissaient beaux, et à présent, ça n'arrive plus que par chance. Il avait une image claire du Paradis, et à présent il le devine tout au plus. Ne pouvait imaginer un néant, et aujourd'hui il tremble à son idée. Lorsque l'enfant était enfant, il jouait avec enthousiasme, et à présent, il est à son affaire comme jadis seulement quand cette affaire est son travail.* »

En effet, les anges font preuve d'une curiosité ingénue semblable à celle des enfants, naturelle et désintéressée, qu'évoque d'ailleurs Rousseau dans *Émile ou De l'éducation.* Pour l'enfant, tout comme Damiel et Cassiel, «*le plus violent, le plus terrible, ne s'est pas encore fait sentir à lui*» et son innocence reste intacte. Lorsque Damiel renonce à son éternité afin de devenir humain, sa première expérience physique sera celle de la douleur, et son premier goût celui du sang. Malgré cela, Damiel est totalement ravi et ne cesse de regarder sa main ensanglantée, il est heureux du froid, heureux de deviner les couleurs sur un mur. Lorsqu'il s'incarne, Damiel arrive au monde avec l'esprit d'un enfant, qu'il réussit d'ailleurs à garder durant le reste du film et de ses expériences humaines.

La transformation de Damiel a lieu au bout d'une heure et demi du film. Il retrouve Cassiel dans l'entre-deux du Mur de Berlin, qui sépare la partie Ouest de la ville de la partie Est. Cette frontière apparaît alors comme le lieu de passage entre le monde des anges et le monde humain, entre le concret et le spirituel, entre le présent et l'éternel. La caméra suit Cassiel jusqu'au mur grâce à un panoramique

vertical, puis la caméra décolle et se soulève jusqu'à passer de l'autre côté du mur où se trouve Damiel, avec deux soldats derrière lui qui évidemment n'ont aucune idée de sa présence. Nous suivons les deux anges qui marchent dans le secteur de ronde des soldats, Damiel explique à Cassiel les premières choses qu'il fera en tant qu'humain : prendre un bain, se faire raser, lire un journal du début à la fin, se faire servir, comprendre toutes les langues sans prononcer un mot. Puis ils s'arrêtent et se font face, la caméra s'approche de Cassiel jusqu'à le voir en plan rapproché épaule. Un contre-champ nous dévoile Damiel qui se pare petit à petit de couleur, la caméra toujours en mouvement, en opposition au plan sur Cassiel qui reste lui en noir et blanc.

Ce dernier baisse les yeux et observe des traces de pas sur le sol, premiers signes de l'incarnation de Damiel. Un second champ-contre-champ oppose le monde éternel de Cassiel en noir et blanc et la nouvelle existence mortelle de Damiel en couleur, qui porte à son front la pierre dont il avait attrapé l'essence dans la roulotte de Marion.

Un travelling va et vient de droite à gauche puis de gauche à droite et nous montre Damiel et Cassiel puis les soldats qui commencent à se déplacer et à chercher quelque chose, comme s'ils percevaient enfin la présence de Damiel et pouvaient l'entendre. La caméra revient sur Cassiel en train de porter son compagnon devenu

humain et l'emporte du côté Ouest du mur. A partir de ce plan, le reste de la séquence est en couleur et nous suivons les premiers instants de Damiel en tant qu'humain. Nous allons voir que l'expérience humaine de ce dernier va d'abord se faire à travers l'expérience des cinq sens du corps humain : l'ouïe, la vue, l'odorat, le toucher et le goût.

Un travelling avant dévoile Damiel couché au pied du mur, il se fait réveiller brutalement par une armure en bronze qui lui tombe violemment dessus, vraisemblablement jetée de l'hélicoptère volant au dessus de lui. Le bruit du choc de l'armure suivi du moteur de l'hélicoptère constituent ainsi les premiers sons entendus par Damiel en tant qu'humain, et l'expérience de son premier sens : l'ouïe. La première réaction de Damiel est de rire, les larmes aux yeux et des enfants qui l'observent se disent qu'il doit être saoul. Damiel se relève et se met en route, longeant le mur de Berlin parsemé de graffitis colorés. Il s'arrête un instant pour toucher sa tête à l'endroit où l'armure l'a heurté et découvre sa main pleine de sang. Il est émerveillé et, comme l'a probablement déjà fait chaque enfant découvrant son sang à cause d'une petite blessure, lèche son doigt et fait l'expérience de son premier goût. « Je commence à comprendre », se dit-il en continuant sa marche.

Le sang comme expérience tangible et incontestable de la mortalité ressentie comme un soulagement fait également écho à une nouvelle de Jorge Luis Borges : *L'Immortel*. Dans cette nouvelle, un légionnaire romain décide de partir à la recherche d'un fleuve inconnu censé conférer l'immortalité à qui s'y abreuve. Il parvient à le trouver et à se rendre à la Cité des Immortels, peuplée d'êtres étranges qui existent depuis si longtemps qu'ils ont tout oublié. Ils se sont détournés des choses matérielles, jusqu'à perdre le langage et toute sensation physique, ne se nourrissant qu'une fois par mois et ne vivant plus qu'en pensée. Avant d'en arriver là, ces Immortels ont cherché à travers toute la planète un fleuve qui aurait l'effet inverse et leur rendrait leur mortalité. Le légionnaire décide alors de partir à son tour à sa recherche. Au cours de son voyage, il découvre un ruisseau dans lequel il s'abreuve. En remontant sur la berge, il s'écorche la main sur un arbuste et, surpris de la douleur vive qu'il ressent, comprend alors qu'il est redevenu mortel : « *Incrédule, taciturne, heureux, je regardais se former une précieuse et lente goutte de sang. « Je suis redevenu mortel, me répétais-je, de*

nouveau je suis pareil aux autres hommes » [15]».

Lors de sa marche, Damiel rencontre un passant et l'interroge sur la couleur de son sang et du mur afin de tester sa vue, et plus précisément sa vue des couleurs qu'il découvre pour la première fois. Le passant lui offre quelques pièces afin que Damiel s'achète un café. Sa première rencontre avec un autre être humain est simple et bienveillante. Damiel va alors acheter un café dans un petit stand dans la rue, afin de faire l'expérience dont Peter Falk lui avait fait l'éloge : boire un café chaud et se frotter les mains afin de se réchauffer. Cette éloge des actions simples et ordinaires rappelle également un passage de la *Neuvième Elégie* de Rainer Maria Rilke, lorsque celui-ci invite l'homme à vanter à l'Ange non pas l'indicible mais la simplicité de la vie humaine, qui l'étonnera beaucoup plus que n'importe quelle autre sensation éternelle dont il a la connaissance :

« *Montre-lui combien une chose peut être heureuse, innocente*
et nôtre,
combien même la douleur plaintive se décide purement à
prendre forme,
sert de chose, ou va mourir et être chose, – et bienheureuse
s'échappe du violon, au-delà. »[16]

15 BORGES Jorge Luis, 1952. *L'Aleph.* Éditions Gallimard, 1977. Collection L'Imaginaire, p.20

16 RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie, p.99-101

Damiel hume le café, le boit en deux gorgées et se frotte les mains en les clapant, faisant ainsi l'expérience de l'odorat et du toucher. Il poursuit sa route, la caméra le suivant de dos en travelling avant dans les rues de Berlin, tandis qu'il récite la suite du poème de Peter Handke :

« *Lorsque l'enfant était enfant,*
les pommes et le pain suffisaient à le nourrir,
et il en est toujours ainsi.
Lorsque l'enfant était enfant,
les baies tombaient
dans sa main comme seules tombent des baies,
et c'est toujours ainsi.
Les noix fraîches lui irritaient la langue,
et c'est toujours ainsi.
Sur chaque montagne il avait le désir
d'une montagne encore plus haute,
et dans chaque ville le désir
d'une ville plus grande encore,
et il en est toujours ainsi.
Dans l'arbre, il tendait les bras vers les cerises,
exalté comme aujourd'hui encore,
était intimidé par les inconnus,
et il l'est toujours.
Il attendait la première neige
et il l'attend toujours.

Lorsque l'enfant était enfant,
il a lancé un bâton contre un arbre,
comme une lance,
et elle y vibre toujours. »

Ces derniers vers de Peter Handke reprennent le même schéma que ceux que nous entendons au début du film, contant au spectateur ce que c'était que d'être enfant

en l'opposant à la vision du monde adulte, empreint d'un ton plutôt nostalgique. Ici, Handke et Wenders expriment le fait que l'être grandissant ne perd pas son âme d'enfant, que ses rêves et ses fascinations ne disparaissent pas avec l'âge mais que, au contraire, comme le bâton lancé par l'enfant, ils vibrent toujours. Ces vers résonnent d'autant plus avec la séquence de l'incarnation de Damiel que nous venons d'analyser. Certes, sa fascination pour tout ce qui l'entoure vient principalement du fait qu'il découvre pour la première fois toutes les sensations physiques et concrètes d'un corps, comme un nouveau né, mais il ne faut pas négliger le fait que Damiel fut témoin du commencement du monde et de l'humanité, qu'il a assisté à tous les moments tragiques de l'histoire de l'homme. Malgré cela, et contrairement à Cassiel, Damiel choisit de concentrer son attention sur le bon et l'innocence, sur la beauté dans la simplicité du quotidien et parvient alors à garder l'esprit candide, et non pas forcément naïf, d'un enfant.

II. Les anges et la liberté filmique

1. Abolissement des limites matérielles et temporelles: tout voir

«Peu à peu, on a réduit pour ne retenir que l'essentiel: le regard. Tout à coup, ce qui s'est cristallisé: un regard libre...»[17]
Wim Wenders

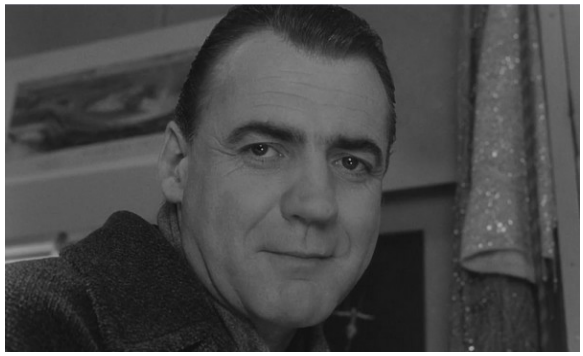
Le point de vue singulier que Wim Wenders porte sur l'homme et qu'il transmet au spectateur puise en grande partie sa force dans le fait que l'utilisation des anges permet au réalisateur de jouir d'une liberté filmique totale. Là où la plupart des films et des réalisateurs s'imposent des limites par souci de vraisemblance, Wim Wenders se permet les plus grandes libertés : ses créatures surnaturelles peuvent aller partout, elles peuvent se glisser par les fenêtres des immeubles, traverser le mur de Berlin, se tenir au dessus de l'épaule de quelqu'un qui lit et se promener dans des appartements tout en restant invisibles. Lors d'une scène se trouvant à 00:45:32 du film, Cassiel monte dans la voiture d'un homme dont on ne connaît ni le but ni l'identité. Ce dernier réfléchit sur les notions d'états et de frontières, et l'isolement qu'elle provoquent chez le peuple allemand et l'homme en général. Cassiel prend des notes sur un carnet tout en regardant par la fenêtre, et nous transporte alors dans le passé grâce à une alternance de plans entre des images d'archives des rues de Berlin en ruines durant la seconde guerre mondiale vue à travers une vitre et des plans de rues de nos jours.

17 WENDERS Wim, *Le souffle de l'ange.* Evreux, éditions Cahiers du Cinéma, p.64

Le fait que ces images soient intégrées directement dans le décor de la scène et ne soient pas simplement projetées en tant qu'images d'archives documentaires permet à Wim Wenders d'alterner les temporalités du film et de basculer du passé au présent à l'intérieur d'une même scène et du même décor, permettant alors au spectateur de faire un saut dans le temps aux côtés de l'ange et de ses souvenirs. Le statut d'ange permet donc d'abolir les limites temporelles et de transporter le spectateur dans l'Histoire de Berlin sans avoir recours à des « flash-backs ». Grâce à l'utilisation des anges, Wenders se permet également d'abolir toute limite matérielle et concrète. Rien n'arrête les anges : qu'il s'agisse d'un mur, d'une porte, du Mur de Berlin ou d'une fenêtre, ces créatures invisibles peuvent aller partout, et ainsi tout observer. En adoptant le point de vue de l'ange, le réalisateur invite le spectateur à partager les observations de ce dernier et nous offre ainsi un point de vue inédit sur l'être humain dans son intimité, vulnérable et totalement sincère dans ses précieux moments de solitude.

Durant ses déambulations, Damiel se retrouve dans le cirque Alekan où les artistes répètent pour la soirée finale. Il semble particulièrement subjugué par Marion, la trapéziste française avec son costume d'ange qui s'entraîne pour son dernier numéro. On entend uniquement ses pensées, un mélange d'allemand et de français, et Damiel va la suivre jusque dans sa caravane.

Durant cette séquence de six minutes, Damiel observe cette femme dans sa plus profonde intimité et Wenders invite ainsi le spectateur à en faire de même. Nous avons accès à ses pensées les plus secrètes, à ses peurs et à ses rêves, tout en nous promenant à travers le regard de l'ange dans sa roulotte regorgeant de souvenirs et de reliques de son passé. Marion lance un disque de Nick Cave et se met à réfléchir à son avenir, exprimant sa solitude. Damiel se met à côté d'elle et l'écoute d'une oreille attentive et compatissante. Soudain, Marion laisse reposer sa tête et son regard se fixe sur la caméra, comme sur les yeux de Damiel, alors qu'elle est en train de se dire « *Parce que je pense comme si je parlais en même temps à quelqu'un d'autre* ». Damiel semble au premier abord surpris par ce regard, puis sourit. C'est la première fois dans le film qu'un adulte semble regarder un ange comme s'il se rendait compte de sa présence, et en cet instant, un lien se noue entre Marion et Damiel. Il a pour la première fois le sentiment d'être vu pendant quelques secondes, et ces deux personnages semblent partager la même quête : celle des sensations. Mais ce regard qui une nouvelle fois le traverse sans vraiment se poser sur lui ne fait que lui rappeler son errance éternelle et accentue ce vide et ce manque de quelque chose qu'il n'a pourtant jamais connu.



«*A l'intérieur des yeux fermés, fermez encore les yeux. Alors même les pierres se mettent à vivre*», peu après que Marion ait eu cette pensée, Damiel observe les souvenirs de celle-ci et s'empare de l'essence d'une des pierres posées sur la table : il saisit l'idée de la pierre, mais la pierre en elle-même reste à sa place. À travers ce geste, Wenders symbolise bien plus qu'avec des mots le désir grandissant de Damiel de vivre, devenant petit à petit de plus en plus insoutenable. Il tient la pierre dans sa main sans vraiment la tenir, la regarde et la soulève délicatement comme s'il essayait de sentir son poids dans sa main, de sentir sa texture sur ses

doigts. Cette pierre réapparaîtra d'ailleurs lorsque Damiel se transforme enfin en humain. Il la tient dans le creux de sa main lors de sa transformation, puis la porte à son front afin de sentir la froideur de la pierre sur sa peau, de sentir enfin sa matière. Cette pierre est donc tout au long du film un symbole multiple : symbole et relique de Marion et de leur première « rencontre », symbole du désir de Damiel de devenir humain et de sa quête de sensations.

Les pensées de Marion continuent à ponctuer la scène : « *Nostalgie. Nostalgie d'une vague d'amour qui monterait en moi.* » à ce moment là, Damiel fait mine de caresser la nuque et l'épaule de Marion. Elle porte à son tour sa main droite sur son épaule, comme si elle avait senti le contact imperceptible de Damiel. C'est la première fois dans le film qu'un ange a un geste qui n'est pas seulement de l'ordre du réconfort envers un humain, mais qui semble ici empreint de tendresse et de sensualité. Il ne s'agit pas de désir sexuel, étant donné que Damiel en est privé, mais du désir de savoir enfin ce que signifie de désirer une femme, l'aimer et la prendre dans ses bras, comme il l'évoque plus tard à Cassiel juste avant de devenir humain. Damiel souhaite devenir humain tandis que Marion souhaite réapprendre à vivre et cherche à aimer. Lorsque Damiel regarde la pierre qu'il a pris dans la roulotte de Marion, on entend celle-ci, assise sur son lit, se dire «Envie d'aimer, envie d'aimer» puis elle se pare soudain de couleurs tandis que le noir et blanc disparaît. Elle s'incarne. Elle est la première touche de couleur du film et celle qui décide Damiel à renoncer à son éternité.

Le fait de tout voir grâce à l'invisibilité des anges permet donc non seulement à Wenders d'adopter un point de vue filmique original sur les êtres humains qu'il filme, en équilibre entre dévoilement et pudeur, mais il permet également d'introduire les éléments qui décideront Damiel à renoncer à son immortalité afin de devenir humain et de découvrir le monde physique. Il veut être visible, il veut être regardé, et, comme il l'expliquait précédemment à Cassiel, être capable de s'exalter non plus pour le spirituel mais pour « *la ligne d'une nuque* ».

Damiel va à nouveau agir comme le confident invisible de Marion lorsque celle-ci s'apprête à faire son dernier numéro de trapèze. La scène commence sur un plan demi-ensemble de Marion, située à gauche du cadre s'appuyant sur la porte de sa roulotte. Elle porte son costume de scène à paillettes, elle est prête pour la

représentation de ce soir. Une guirlande éclaire le haut du plan, et la lumière du miroir marque une délimitation en bas du cadre. Elle s'avance au centre du plan en pensant « *J'y arriverais jamais ce soir.* » Damiel apparaît alors en gros plan, de face, qui semble la suivre du regard. On entend encore les pensées de Marion : « pas de trapèze les soirs de pleine lune. », puis elle se baisse petit à petit pour s'asseoir devant son miroir. La caméra se rapproche d'elle et s'abaisse en la suivant. Elle pense encore : « *Pas la dernière fois. La toute dernière fois. Je pense que je dois arrêter ce rêve. Fini le cirque, fini.*».

S'en suit alors un champ-contre-champ qui met en place un jeu de regard et d'écoute entre Damiel et Marion. En effet, le mouvement de la caméra correspondant au mouvement de Damiel, nous comprenons tout de suite que nous observons la scène de son point de vue d'ange, invisible et imperceptible à Marion. Ils apparaissent ensuite tous les deux dans le même plan, Marion est assise de dos et se regarde dans le miroir. On voit son reflet de face dans le miroir de gauche et son reflet de profil dans le miroir de droite. Damiel est au-dessus d'elle derrière le miroir et l'observe. Ici, Marion est renvoyée à son reflet qui se dédouble, encadrée par le triple miroir qui l'enferme dans sa propre image. « *L'essentiel parfois, n'être rien que beau.* », se dit-elle en se regardant.

Damiel lui, se trouvant derrière les multiples reflets de Marion, la regarde directement. Il ne voit pas son reflet ou une reproduction de son image mais il la voit réellement. Marion semble ici être résignée à être emprisonnée par l'apparence et le reflet, comme l'évoquent ses pensées. En effet, en tant que

trapéziste, l'essentiel est avant tout d'être beau et de réussir son numéro. Les pensées et les inquiétudes qui la hantent demeurent enfouies dans son esprit, et seul Damiel, grâce à son statut d'ange, parvient à voir au-delà de son apparence et à percevoir son intériorité dans toute sa profondeur et son intimité. Cette proximité que permet le personnage de l'ange va être amplifiée dans les plans suivants lorsque Damiel se baisse petit à petit afin de se tenir derrière le miroir. Comme par magie, le miroir paraît transparent face à la caméra et au regard de Damiel qui parvient alors à voir le visage de Marion, qui réapparaît alors du néant. A ce moment-là, Damiel devient le miroir à travers lequel Marion se regarde. Celle-ci est d'ailleurs en train de penser : « *Se regarder dans le miroir, c'est se regarder penser. Qu'est-ce que tu penses alors ?* »

Le miroir est un objet extrêmement présent au cinéma, et sert à de nombreux buts narratifs: l'introspection d'un personnage face à son reflet, le trouble identitaire avec le reflet brisé, le passage vers un autre monde, la peur lors d'une apparition inattendue dans un reflet... Ici, pour la première fois, un personnage parvient à en observer un autre à travers un miroir. En effet, les anges permettant de briser toutes les limites qui s'imposent habituellement à un réalisateur par souci de réalisme et de véracité, Wenders profite ici de cette liberté afin de sonder davantage les êtres qui peuplent son film et d'exposer au spectateur leur humanité. Cette utilisation particulière du miroir rappelle également celui de la cabine où Travis et Jane se retrouvent dans *Paris, Texas*[18]. De la même manière que Marion ne

18 WENDERS Wim, *Paris Texas,* 1984, Argo Films & Road Movies FilmProduktion

peut pas voir Damiel à travers le miroir derrière lequel il se trouve, Jane ne peut pas voir Travis derrière la fenêtre à vitrage teintée et est renvoyée à son propre reflet. Travis et Damiel observent tous les deux la femme dont ils sont amoureux avec bienveillance et mélancolie car ils ne peuvent pas interagir avec elles. Damiel en est incapable car il est invisible aux yeux de Marion et Travis, ne pouvant pas révéler son identité à Jane, est donc incapable de lui parler réellement ou de lui faire face. A travers ces scènes, Wenders ne semble pas chercher à instaurer une idée de voyeurisme – ce qui peut sembler paradoxale dans *Paris, Texas* étant donné que Jane travaille dans un peep show – mais au contraire, installe une intimité particulière entre ces personnages et à travers ces reflets.

En effet, depuis le début, Marion pense comme si quelqu'un l'écoutait et comme si elle parlait à quelqu'un d'autre, comme si inconsciemment, elle se confiait à Damiel.

Jane et Travis, derrière la vitre, dans *Paris, Texas* (1984)

Bien que le réalisateur se permette de mettre à nu ses personnages en nous faisant voir les personnages dans leurs moments de solitude, celui-ci ne cherche jamais à les ridiculiser ou à les dénigrer, bien au contraire. Durant le monologue intérieur de Marion, nous prenons conscience aux côtés de Damiel de la peur et de la tristesse inexplicable qu'elle ressent. Mais la douleur qu'elle exprime ne la rend pas pathétique et ne la présente pas comme inférieure. Lors du dernier plan, Marion soupire puis fait un clin d'œil au miroir en disant : « *C'est parti. C'est plus là. Ça va*

revenir. », puis elle sourit et dit à voix haute : « *C'est pas grave !* ». Wenders semble avant tout souligner la force et le courage de Marion, et plus généralement des gens que nous croisons au cours du film. Elle parvient en effet à passer au-dessus de ses peurs, tout en sachant et en acceptant que celles-ci vont refaire surface, et exécute malgré tout son numéro. C'est une fois de plus un regard empreint de compassion et de bienveillance que Wim Wenders porte sur l'être humain à travers le point de vue de ses anges, qui ont le pouvoir de tout voir et ainsi de tout nous montrer.

2. Abolissement des limites physiques : tout entendre

En plus d'abolir les limites matérielles qui pourrait se poser dans un film, grâce aux anges, Wenders abolit également les limites physiques qui font que nous ne pouvons et ne pourrons jamais entendre les pensées d'un autre être humain. La « télépathie » des anges permet effectivement d'avoir un point de vue singulier sur les hommes et la perception de leur intériorité car nous pouvons entendre les pensées des gens dans des moments de leur vie où il est impossible de les deviner : des personnes assises dans le métro, un enfant seul adossé contre un mur, des gens dans leur appartement...

Dans le film, Wenders se sert des anges afin de montrer les hommes, principalement à travers leurs pensées perçues par les anges dès qu'ils passent à côté d'un humain. En effet, la bande sonore du film consiste principalement en un mélange extrêmement ingénieux de la musique de Jürgen Knieper et de multitudes de pensées des personnes qui se trouvent dans le plan. La plupart du temps, ces pensées sont quasiment inaudibles et résonnent comme des murmures incessants et un bourdonnement qui accompagnent la musique. Lorsqu'un ange tend l'oreille, on entend plus distinctement les pensées des gens qu'il croisent aléatoirement. Ce pouvoir nous donne ainsi un accès quasiment illimité à l'intériorité de simples passants, qui appuie donc de manière significative le désir de Wim Wenders de parler avant tout de l'humain, de manière sincère et authentique. Les pensées des gens que croisent les anges ne sont pas exceptionnelles et consistent principalement à des inquiétudes quotidiennes ou des pensées aléatoires, mais c'est la raison principale pour laquelle ces personnages que nous observons et entendons quelques secondes et que nous ne reverrons plus nous touchent : car ils sont familiers. Le fait de pouvoir tout entendre grâce aux anges aurait pu servir à faire entendre des pensées surprenantes, comiques ou choquantes, mais Wenders choisit au contraire de nous faire entendre du banal, du familier, qui captive pourtant le spectateur étant donné que celui-ci n'a pas l'habitude d'entendre les pensées de n'importe qui au cinéma. Le fait d'entendre les pensées en voix-off renforce également le lien entre le spectateur et l'inconnu que nous entendons à l'écran. En effet, les anges nous permettent d'entendre ce que personne n'est censé entendre, et nous écoutons une voix qui ne s'adresse à personne, qui ne sait pas

qu'elle est entendue, nous plongeant alors dans l'intimité la plus profonde de ces personnes. Ces voix sont un des éléments principaux de la bande sonore du film, que Wenders a d'ailleurs mis des semaines à mixer, qui permet à ce dernier de mettre en place de manière complète et absolue son point de vue sur l'humanité dont témoignent les anges. Dans *Le récit filmique*, André Gardies parle d'ailleurs du langage et de la voix au cinéma en disant : «*[...] elle possède au plus haut degré les marques de l'humain (que l'on songe, par exemple, à la force d'humanisation que la voix donne aux figures graphiques du dessin animé), et qu'à ce titre elle active le processus d'identification du spectateur.* »[19].

Nous pouvons prendre pour exemple une scène se déroulant dans un métro où Damiel se déplace parmi les gens et la caméra se promène de visage en visage avec un travelling horizontal accompagné des pensées de chacun en voix-off. Ces pensées furtives nous plongent en quelques mots et en quelques secondes dans la vie privée de personnages que nous ne reverrons jamais. On entend un homme penser : « *Peut-être qu'elle n'a pas d'argent pour voir un autre docteur. Voilà quatre ans que je ne l'ai pas vue, deux qu'elle est malade*. », puis une femme : « *Ces petites qui font de l'œil aux hommes...* » et un homme dont on ne voit que les mains qui se demande: « *Pourquoi est-ce que je vis ?* ».

Wenders crée une multitude de petites fictions à l'intérieur de la fiction principale, sans pour autant les reléguer à l'arrière plan. Elles sont si présentes dans le film et si importantes aux yeux des anges que ces brefs moments et pensées partagés avec ces inconnus ont une importance égale au reste de l'histoire de Damiel, Cassiel et Marion.

Certaines scènes viennent néanmoins briser ce flux de pensées familières et apparemment ordinaires. Wenders met notamment en scène le suicide d'un jeune homme dont nous entendons les dernières pensées à travers Cassiel, qui ne parvient pas à le sauver. Même lors de cette séquence au sujet très sombre et tragique, les pensées du jeune homme restent très simples et banales : « *Drôle que je sois si calme. Mes chaussettes rouges. Brumeux et froid. Du gravier sur le toit, pourquoi ? Pour qu'il ne s'envole pas ? Ses petits pieds ! Elle sautillait en dansant... si mignonne. Ne plus penser du tout. Je m'en vais, et pourquoi ?* » Il semble que

19 GARDIES André. 1993, *Le récit filmique,* Paris, Hachette Livre. Collection « Contours littéraires », chapitre 8, p.117

Wenders tienne à maintenir une vision bienveillante et pleine de pudeur sur les hommes. Même lorsqu'il s'agit d'un suicide, les raisons ne nous sont pas révélées, le jeune homme n'est pas montré en détresse ou en larmes et ses pensées restent empreintes d'une poésie chère au réalisateur. Son but n'est pas de montrer ou de créer du sensationnel et de faire de ces êtres mis à nu un spectacle, mais de montrer leur humanité et leur simplicité à travers des petits détails et des pensées furtives et banales.

La mort du jeune homme affecte cependant considérablement Cassiel, qui n'est pas censé avoir de sentiments mais ne peut s'empêcher de pousser un cri de désespoir lorsque le jeune homme finit par se jeter du toit. Cet échec semble plonger Cassiel dans une vision du monde radicalement opposée à celle de Damiel, bien plus sombre et torturée. Peu après cette séquence, on retrouve Cassiel au sommet de la Siegessäule, la Colonne de la Victoire, d'où il se laisse tomber comme pour recréer le geste de l'homme qu'il n'a pas pu sauver. Sa chute est représentée comme une chute vertigineuse dans les aspects plus lugubres de la ville et du monde, composée de plans en accéléré dans la ville puis d'images d'archives de guerre accompagnées d'un violon mélancolique et de bruits de sirènes. Les plans que nous distinguons lorsque la caméra ralentit accentuent d'autant plus la noirceur de la scène : une personne à terre dans des escaliers, une femme qui se fait jeter sur un

lit ou encore un enfant seul dans la rue qui appelle sa mère.

En outre, le personnage de Peter Falk, qui joue son propre rôle, introduit une dualité intrinsèque importante concernant le caractère omniscient et apparemment omnipotent de l'ange. Lors d'une scène où on le voit prendre un café seul à un camion restaurant, Damiel le rejoint et l'observe. Soudain, Peter Falk s'exclame : « *Je ne peux pas te voir mais je sais que tu es là. Je le sens.* ». Damiel est très surpris, et on apprendra quelques scènes plus tard que Peter Falke est en fait un ancien ange qui a lui aussi décidé de devenir humain. Il explique alors à Damiel pourquoi être humain est une chose si importante et fabuleuse en utilisant des exemples très simples : toucher quelque chose, fumer, boire un café, dessiner, ou se frotter les mains lorsque l'on a froid. Il dit : « *Il y a tant de bonnes choses. Mais tu n'es pas là, moi je suis là. J'aimerais que tu sois là, que tu puisses me parler.* »

En effet, les anges possèdent une liberté de déplacement totale et peuvent avoir accès aux pensées du monde entier, mais ils ne pourront jamais agir sur ce qu'ils observent. Ils se contentent d'être des témoins silencieux de l'humanité, fascinés par les joies et les maux des humains jusque dans leurs plus petits détails. Ils tentent de redonner espoir aux hommes par un « contact » bienveillant, qui échoue parfois. Les deux anges réagissent cependant de manière totalement opposée à cette dualité et à ce sentiment d'impuissance face à ce dont ils témoignent : l'un va vouloir renoncer à son éternité afin de pouvoir vivre ce qu'il observe depuis la création de l'homme et ce dont lui parle Peter Falk, tandis que l'autre, beaucoup plus focalisé sur les aspects négatifs et tristes de l'humanité, préfère maintenir son statut de créature invisible et observatrice. Mais cette faculté de tout voir et de tout entendre semble parfois peser particulièrement sur Cassiel, et rappelle également au spectateur qu'il s'agit avant tout d'une malédiction pour les anges, condamnés à vivre éternellement dans ce flux constant d'images et sons pour s'être détournés de Dieu et avoir pris la défense des humains. En effet, lors d'une scène où nous quittons le personnage de Marion qui fait ses adieux au cirque avec une musique composée de percussions, nous passons ensuite sur un plan de Cassiel une nouvelle fois au sommet de la Siegessäule. La musique continue en bande son perpétuelle, jusqu'à ce que Cassiel se couvre l'oreille afin de créer un silence total, comme fatigué de cette cacophonie constante.

Lors du visionnage d'un documentaire sur la vie de Patti Smith, chanteuse et poète américaine, une phrase qu'elle prononce m'a semblé parfaitement faire écho à ce que Wenders cherche à faire percevoir au spectateur dans les *Ailes du Désir* à travers ses anges et ces flux constants de pensées, de bruits et de sons auxquels les anges comme les humains ne peuvent échapper, et dont ils vont alors déceler la beauté : « *La vie n'est pas une ligne horizontale ou verticale. Chacun a son propre univers intérieur qui n'est pas ordonné. D'où l'importance et la beauté de la musique, des sons, des bruits. Quand on marche dans la rue, on entend la circulation, les gens qui parlent, les enfants qui rient, les oiseaux qui gazouillent, une sono à fond... Des centaines de sons différents qui sont tous potentiellement beaux. L'œil voit des morceaux de ciel, l'Empire State Building, la rue, nos pieds qui marchent, la texture de notre peau... Des couches et des couches d'existence humaine simple. On ressent et on voit tout ça simultanément. On traverse l'intérieur de notre esprit, qui est lui-même une autre jungle. »*[20]

Lors d'une autre séquence, Damiel se trouve sur le tournage du film dans lequel joue Peter Falk. L'ange se promène parmi les nombreux figurants, en costumes, qui attendent impatiemment leur scène. Damiel s'assoit à côté d'une femme assez âgée portant l'étoile jaune sur son manteau. D'un gros plan sur la visage de cette femme, nous passons en fondu enchaîné sur des plans d'archives en couleur de la Seconde Guerre Mondiale, ponctués par les pensées du personnage en voix-off *: « La maison*

20 SEBRING Steven. 2008, *Patti Smith : Dream of Life,*

était à moitié tombée, il restait encore quelques chose. Pour combien de temps ? Je vois encore cette femme qui se tenait là-haut, dans les ruines, et qui secouait les couettes. »

Le plan de cette femme se tenant en haut de ruines au milieu de ses draps rouges vifs s'enchaîne en fondu sur un gros plan de Damiel, de retour en noir et blanc, les yeux fermés, tourné vers la femme qu'il écoute. Ce plan permet alors à Wenders de mêler les deux libertés filmiques que permettent les anges : non seulement Damiel écoute les pensées et les souvenirs de cette femme, mais il parvient également à avoir accès aux images de ces souvenirs ; ce qui est d'autant plus étonnant que les anges ne sont pas censés être capables de voir les couleurs.

Dans *La Vérité des Images*, Wenders exprime d'ailleurs l'opportunité qu'offre le cinéma de conserver et de montrer l'histoire et les lieux avec beaucoup plus de liberté que la photographie : « *Le film paraît conserver les choses et les lieux autrement que la photographie. L'avant et l'après sont pour ainsi dire immanents à*

la photo qui raconte toujours les deux en même temps, justement parce qu'elle ne retient que la fraction de seconde qui les sépare. Ce n'est pas le cas du film. Tout ce qui importe au film, c'est son propre temps. Il le fabrique en racontant une histoire, et la temporalité du lieu est soumise à cette histoire.»[21] Cette liberté qu'offre donc le cinéma est ici redoublée grâce au personnage de l'Ange qui permet en effet de pouvoir tout entendre, mais également d'aller partout, qu'il s'agisse du passé ou du présent.

21 WENDERS Wim, 1997. *La Vérité des Images*, Paris, éditions L'Arche, p.181

3. Lorsque l'ange devient humain

En 1993, Wim Wenders réalise *Si loin, Si proche !,* une suite des *Ailes du Désir.* Cette suite nous permet de retrouver les anges des *Ailes du Désir* et d'observer leur nouvelle vie en tant qu'humains ainsi que la manière dont ceux-ci réussissent à vivre en tant que simple mortels, sans les libertés que nous avons évoqué précédemment. On y retrouve Cassiel, toujours présent en ange observateur aux côtés de Raphaela, un nouvel ange interprété par Nastassja Kinski. Le Mur est tombé, Damiel tient une pizzeria où il coule des jours heureux avec Marion et leur petite fille. Un jour, Cassiel devient à son tour humain de manière brutale et presque à son insu dans le but de sauver une petite fille qui tombe d'un balcon. Il va alors retrouver Damiel et découvrir la vie humaine, mais d'une manière radicalement différente de ce dernier. Cassiel ne se réjouit pas de sa mortalité et de pouvoir expérimenter les sensations propres à l'homme, se focalisant sur les plus mauvaises : la solitude (il se désole notamment de ne plus pouvoir entendre ce que ressentent les gens), le manque, la peur. Il se retrouve en cellule dès son premier jour, devient alcoolique, sans abri, puis parvient à se remettre sur pieds en trouvant un travail « d'associé » auprès d'un homme assez douteux.

Cette suite des *Ailes du Désir*, qui paraît du moins très différente du premier film, ouvre alors de nombreux questionnements. En effet, même si Wenders nous montre et nous fait parfois entendre des passants dans la rue, l'humanité est observée ici principalement à travers quelques personnages récurrents. Bien que ce film ait énormément de similitudes avec *Les Ailes du Désir*, le réalisateur semble avoir adopté un point de vue opposé à celui qu'il avait en 1987. En effet, les anges continuent à observer le quotidien des hommes avec gentillesse et émerveillement, mais ce n'est plus la simplicité et la banalité que Wenders donne à voir. D'une part, le film semble plus « scénarisé » : il y a plusieurs intrigues concernant les personnages que Cassiel observe qui se mêlent et finissent par être résolues, les personnages observés ne sont plus de simple passants. Ensuite, même si l'humanité de Cassiel se déclenche lorsqu'il sauve une petite fille, le thème de l'enfance est également beaucoup moins présent et n'est pas central. Le point de vue des anges ne semble plus être une métaphore du regard de l'enfant, ils n'observent plus avec autant de curiosité et d'émerveillement, mais paraissent

empreints d'une lente et pesante tristesse face à leur impuissance au sein du monde qu'ils observent. *Les Ailes du Désir* présentait une humanité blessée par la violence de son passé mais dénuée de haine et survivant coûte que coûte. Dans *Si loin, Si proche !*, Wenders ne renie pas la poésie du quotidien si bien dépeinte dans *Les Ailes du Désir* mais choisit également de représenter la violence : le trafic d'armes, le trafic d'argent et même une prise d'otage. Pourquoi Wim Wenders a-t-il alors choisi de créer une suite empreinte d'un regard plus pessimiste et plus sombre sur l'humanité ?

Le film s'ouvre avec un extrait d'un évangile de Saint Matthieu[22] :

« *L'œil est la lampe du corps.*
Si ton œil est bon, tout ton corps sera illuminé,
mais si ton œil est mauvais,
tout ton corps sera dans les ténèbres.
Si donc la lumière qui est en toi est ténèbres, combien seront grandes les ténèbres ! »

Dès les première secondes du film, une différence majeure avec les *Ailes du Désir* s'impose : le caractère religieux de l'ange n'était jamais mentionné dans ce dernier tandis que *Si Loin, Si Proche* s'ouvre littéralement sur une référence biblique. Celle-ci, nous allons le voir, est d'ailleurs un élément clé à la compréhension du film et de la transformation « ratée » de Cassiel en humain. La plupart des explications de ce verset commencent par analyser ces mots de manière littérale. L'œil, physiquement, peut en effet être considéré comme la lampe du corps. C'est à travers l'œil que la lumière passe et que l'œil va alors communiquer au reste du corps l'information que contient cette lumière. Il s'agit donc du centre de notre perception, comme une fenêtre ouverte sur le réel nous permettant d'observer le monde et tous les êtres et les objets qui le peuplent. Cette notion de perception peut donc être comprise littéralement, mais il y a également un aspect spirituel à cette question qui apparaît comme non négligeable. Ces versets sont traduits de différentes manières et varient principalement sur la deuxième phrase : « Si ton œil est bon », « bon » pouvant être remplacé par « sain » et « simple ». Il s'agirait donc avant tout d'avoir une vision simple, c'est-à-dire de concentrer son attention et son

22 Evangile de Jésus-Christ selon saint Matthieu (6, 19-23)

dévouement envers une seule chose, et qui ne peut avoir différents points de convergence. Au premier abord, l'explication de ce verset paraît ainsi assez simple : il faut se concentrer sur Dieu afin d'accéder à la lumière et de ne pas céder aux ténèbres. Mais l'utilisation de ce passage précis par Wenders semble avant tout être un préambule assez explicite aux aventures malheureuses de Cassiel devenu humain, radicalement opposées aux aventures de Damiel qui semble pleinement comblé et heureux de son statut d'homme. Pourquoi est-ce que leurs ressentis vis à vis de l'existence humaine sont-ils si distincts ? Il s'agit peut-être tout simplement des raisons qui les ont poussé à se transformer. Cassiel voulait faire l'expérience de vivre comme les êtres qu'il observe depuis le commencement du monde, tout comme Damiel, mais ce dernier possède dès le début un élément principal et fondateur de sa quête : celui de retrouver Marion. En effet, Damiel cherche avant tout à la rencontrer et à se lier à elle, vivre avec elle ce quotidien qu'il observe et chérit depuis toujours. Cassiel, quant à lui, arrive dans le monde humain sans but précis et, bien que n'étant pas totalement seul car il retrouve Damiel, finit par ressentir une solitude insoutenable. Il se désole du fait que personne n'entende ce que l'autre ressent, que personne ne demande rien et reste enfermé dans ses propres pensées et idées. Il déplore le fait que les humains ne croient qu'en ce qui leur est visible et que l'invisible ne compte pas. Ses premières expériences sociales sont d'ailleurs plutôt malheureuses : il vend à son tour son armure dans le métro et utilise l'argent pour parier sur un jeu de cartes, simplement amusé par le jeu et ne réalisant pas qu'il s'agit d'un jeu illégal. La police arrive et il se fait arrêter car tout le monde s'est enfui. Il sombre dans l'alcool et mendie dans la rue ; lorsqu'il finit par reprendre espoir en se faisant embaucher par un certain Mr. Baker, il se rend finalement compte qu'il s'agit d'un trafiquant d'armes et de vidéos pornographiques. Il semble donc que le choix de ce verset ait à voir avec la quête de nos deux anges : l'un a une quête précise, un œil bon et simple, et va donc vivre de manière comblée grâce à la poursuite de ce but ; tandis que l'autre erre dans le monde sans but précis, d'un œil « distrait » et donc « mauvais » et sombre dans les ténèbres.

Malgré cela, il ne semble pas que le réalisateur utilise ces versets de manière catégorique ou pour affirmer que sans amour tout homme est perdu dans les ténèbres, un poncif plutôt naïf et cliché qui ne semble pas avoir sa place dans un

film de Wenders. Sans invalider ce qu'il transmettait dans les *Ailes du Désir*, peut être que *Si Loin Si Proche* lui permet avant tout de nuancer davantage sa vision de l'humanité. Il semble naturel, en effet, de vouloir montrer l'expérience de la vie sous tous ses aspects, bons ou mauvais. Il utilise donc ses anges afin de servir deux points de vue : celui de Damiel, toujours fidèle à la fascination qu'il ressentait en tant qu'ange face à chaque action quotidienne et chaque émotion humaine ; et celui de Cassiel, bien plus enclin depuis le début à se laisser noyer dans les aspects plus sombres de l'histoire et de l'humanité, comme nous l'avons analysé précédemment dans la scène du suicide du jeune homme. Ainsi, bien que cette suite paraisse inégale et ait eu beaucoup moins d'impact que *Les Ailes du Désir*, elle apparaît malgré tout comme nécessaire à Wenders. En effet, dans son livre *La Logique des images,* où l'on retrouve ses premières pensées et intentions concernant les *Ailes du Désir*, nous découvrons alors que le réalisateur souhaitait mettre en scène la transformation de plusieurs anges, pas uniquement celle de Damiel. Il explique :
« *Pour la plupart d'entre eux, il ne s'agit pas en premier lieu de faire une nouvelle expérience, ni même de mettre fin à une éternité inactive ressentie comme oppressante ; mais ils espèrent encore quelque chose d'autre, de plus important, de ce « passage » collectif : leur renoncement à l'éternité libère des forces inconnues, de puissantes énergies, qu'ils espèrent focaliser et reporter sur l'un d'entre eux. Il s'agit de l'un des plus respectés de leur groupe, le plus puissant jadis, un « Archange », réduit à l'impuissance, tout comme les autres, depuis leur bannissement. C'est l'ange qui « habite dans l'Ange de la Paix », et le grand espoir est que cette libération d'énergie lui permette de devenir vraiment l' « ange de la paix » et de servir à la paix.* » [23]

23 WENDERS Wim, 1990 dans *La Logique des images, Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, p.128

Il est donc clair, en lisant cette description de l'Archange habitant dans l'Ange de la Paix, qu'il s'agit de Cassiel. Dans *Les Ailes du Désir,* celui-ci apparaît à de nombreuses reprises au sommet de la Siegessäule, l'ange de la paix, et *Si Loin si Proche* s'ouvre sur un plan de Cassiel au sommet de ce même monument. De plus, le premier but que Cassiel exprime lorsqu'il devient humain est d'effectuer de bonnes actions afin de rendre le monde meilleur. L'idée de rendre Cassiel humain était donc présente dans l'esprit de Wenders avant même la réalisation des *Ailes du Désir*, tout comme celle de représenter la transformation « ratée » d'un ange qui ne supporterait pas son existence humaine et dont la seule issue serait la mort. A la suite du texte que nous venons de citer, Wenders explique que même si la plupart des anges apprennent et s'intègrent au monde humain, certains ne peuvent s'habituer aux nouvelles sensations que ce monde impose (la peur, la solitude...), deviennent fous et mettent fin à leur vie. Au regard de ces idées exprimées par Wenders, *Si Loin Si Proche* prend alors tout son sens, ainsi que la tragique transformation de Cassiel. Ce dernier finit en effet par se faire tuer par les hommes de main de Mr. Baker, qui avaient enlevé Damiel, Marion et leur troupe de trapéziste, la petite fille que Cassiel a sauvé ainsi que d'autres personnes que Cassiel observaient lorsqu'il était encore un ange. Celui-ci va alors se sacrifier afin de sauver la petite fille et se fait tirer dessus lorsqu'il est dans les airs, accroché à des élastiques de trapèze. Au regard de ces réflexions, ces deux films semblent donc aller de pair et se compléter afin de complexifier et d'enrichir la réflexion de Wim Wenders sur l'humanité. *Si Loin, Si Proche* lui permet en effet de dépeindre l'expérience du quotidien humain par un ange sans les libertés que l'éternité et l'immortalité lui octroyaient : comment Damiel et Cassiel vivent le fait de ne plus pouvoir veiller sur les humains qu'ils avaient l'habitude d'observer où qu'ils soient et comment gérer le fait de n'avoir accès qu'à leurs propres pensées et de ne pouvoir observer que le présent et la rapidité du temps qui passe.

III. Le rejet du schéma classique du film à héros

1. Parler de tout le monde

Ces anges invisibles et condamnés à se limiter au rôle de simples témoins permettent à Wenders de créer enfin un film dans lequel il n'y aurait pas un seul héros, mais où n'importe quel passant pourrait devenir le personnage principal. *Les Ailes du Désir* constitue en effet une rupture avec la forme narrative qu'adopte habituellement Wim Wenders dans ses films, c'est-à-dire l'histoire d'un homme qui erre et redécouvre une ville aussi bien que son identité, un personnage principal à travers lequel se déroule toute une histoire. C'est le cas notamment dans *Paris Texas*, avec le personnage de Travis marchant à travers le désert du Texas et Los Angeles à la recherche de Paris. Dans *La Logique des Images*, Wenders explique d'ailleurs : «*J'ai cherché comment faire un film qui n'ait pas un seul point de vue, celui du héros. C'est une chose qui avait toujours compté dans mes films, ce principe d'un personnage principal racontant une histoire. Pour ce film, j'avais envie de changer et j'ai refusé l'idée d'un héros venant redécouvrir cette ville et l'Allemagne, je ne voyais pas un personnage à travers lequel on verrait Berlin.*»[24]

Il explique en effet qu'en laissant Travis disparaître dans la nuit à la fin de *Paris, Texas*, ce sont tous ses personnages principaux qui s'en vont avec lui, comme pour clore ce chapitre narratif. Wenders souhaite montrer l'humain, la simplicité et la bonté, mais ne va pas faire le choix de se focaliser sur un personnage qui renfermerait les différentes facettes de l'humanité et qui pourrait symboliser l'Homme. Comment représenter alors l'humanité ? En montrant tous les hommes, femmes et enfants qui peuplent une ville et en leur donnant assez d'importance pour qu'ils deviennent les héros de l'histoire même durant quelques secondes. En effet, bien qu'une trame narrative principale se dégage du film (celle de l'incarnation de Damiel en humain afin de retrouver Marion), le film est sans arrêt ponctué par des séquences n'ayant aucun rapport les unes avec les autres ou avec cette intrigue. La caméra s'arrête sur des passants et les écoute, comme si n'importe qui devenait le personnage principal lorsque le regard de l'ange s'attarde sur lui. Wenders nous fait accorder de l'importance et avoir de l'empathie pour des

24 WENDERS Wim, 1990 dans *La Logique des images, Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, p.169

personnages dont nous ne connaissons pas le passé, le présent ou le futur et que nous ne reverrons pour la plupart jamais dans le film. Il cite comme exemple la scène où Cassiel s'assoit à côté d'une femme dans une laverie, dont nous ne pouvons pas distinguer clairement les pensées murmurées. La scène ne dure que 16 secondes, et pourtant cette femme turque devient durant ce laps de temps l'héroïne des *Ailes du Désir* aux yeux de Wim Wenders.

La majorité des films de fiction débutent avec une introduction des personnages principaux et de l'intrigue qui construiront l'histoire que nous nous apprêtons à regarder. Ici les dix premières minutes du film, que nous avons précédemment analysé dans la première partie, consistent à la présentation succincte d'une multitude de personnes que nous ne reverrons pas plus tard, excepté Damiel et Peter Falk. Une foule de visages apparaissent et disparaissent face à la caméra flottante qui suit les pas et l'envol de l'ange parmi la population berlinoise. En effet, le début d'un film sert généralement à préparer le spectateur au genre d'histoire et d'esthétique qu'il va voir tout au long du film, mais également à introduire des éléments qui annoncent la suite des événements. Dans son ouvrage *Le récit filmique*[25], André Gardies prend l'exemple de l'incipit d'un grand classique : *Rio Bravo* d'Howard Hawks. Les premières images sont celles du générique qui indiquent d'emblée que nous nous trouvons dans l'univers du western et n'introduit aucune ambiguïté : nous sommes dans une fiction et, le western étant un genre très codé, nous savons comment regarder et « lire » ces types de récits. Dans *Les Ailes du Désir*, les premières images sont celles d'une main rédigeant un

25 GARDIES André. 1993, *Le récit filmique,* Paris, Hachette Livre. Collection « Contours littéraires »

poème qui est également lu à voix haute, suivies d'un générique simple et minimaliste écrit sur un tableau noir à la craie. Ces premières secondes ne permettent pas au spectateur de se faire une idée sur ce qu'il s'apprête à voir, même lorsque l'on voit enfin Damiel debout sur le toit avec ses ailes d'anges, nous ne pouvons pas deviner comment se développera l'histoire. Mais ce début de film nous indique cependant un élément fondamental du film : la diversité des lignes narratives et l'interchangeabilité des héros.

Le début des *Ailes du Désir* met donc clairement en place la volonté de Wenders de ne pas se focaliser sur un seul personnage et de vouloir parler de tout le monde, des humains. Il l'exprime d'ailleurs dans l'ouvrage *Le souffle de l'ange* : « *En général, dans un film, il se dégage une certaine ligne, à partir de laquelle se créent les relations ou les rencontres entre les personnages. Avec Les ailes du désir, le trajet était partout.* »[26]. En effet, le trajet de la caméra semble indéterminé et va et vient entre les appartements, les voitures ou les cages d'escaliers, nous plongeant dans l'intimité de personnes aléatoires pour nous en extirper aussitôt. Plus précisément, Wenders nous présente 21 personnages en six minutes : sept femmes, sept hommes, cinq enfants et une famille composée de trois enfants, deux femmes et un homme. Nous nous promenons à travers le regard de Damiel d'un appartement à un autre, croisant alors une femme qui emménage, un homme qui vient de perdre sa mère, un jeune homme isolé dans sa chambre, son père devant la télévision qui s'impatiente face à un fils qu'il ne comprend plus, sa mère dans la cuisine qui continue à espérer qu'il « se trouve » un jour. Puis nous passons à travers une fenêtre et nous nous retrouvons à l'intérieur d'une ambulance qui emmène une femme enceinte et son compagnon à l'hôpital : celle-ci souffre et ce dernier se désole de ne pas pouvoir souffrir à sa place. Damiel apaise alors leur douleur et nous les quittons pour partir observer un homme et une femme dans une voiture passant juste à côté, celle-ci pleure de rage et s'agrippe à son bras, tandis que lui se dit : «*Avec les femmes, tu vas foutre ta vie en l'air* ».

Ce choix de ne pas centrer le film sur les personnages qui nous apparaissent comme étant les protagonistes et de suivre des personnes dans la rue au hasard, observant leurs actions les plus banales et quotidiennes peut à nouveau faire penser au cinéma de Richard Linklater, et plus particulièrement à son deuxième

26 WENDERS Wim, 1998. *Le souffle de l'ange,* Evreux, éditions Cahiers du Cinéma, p.64

long-métrage *Slacker*[27], réalisé en 1991. En effet, pendant toute la durée du film, nous suivons différentes personnes, seules ou qui se croisent, silencieuses ou ayant de longues conversations. Tout comme Wenders et son choix de se fixer sur Berlin, Linklater centre son regard sur les habitants d'une seule ville : Austin au Texas. Les personnages n'ont pas de noms et sont crédités grâce aux actions que nous les voyons effectuer à l'écran (« Taxi driver », « Jogger », « Walking to coffee shop », « Should Have Stayed at the Bus Station ») et, comme dans *Les Ailes du Désir*, nous ne les reverrons pas une fois que la caméra les quitte. Sans pour autant avancer que Linklater se serait inspiré des *Ailes du Désir* ou du cinéma de Wenders, il est indéniable qu'une idée commune semble rejoindre ces deux films : celle de mettre l'homme ordinaire au premier plan d'un film et de faire en sorte qu'il n'y ait pas de héros ou de personnages incroyables. L'être humain dans toute sa simplicité et le quotidien sont suffisamment captivants pour être représentés tels quels au cinéma. La représentation du quotidien et son aspect poétique est d'ailleurs un thème récurrent dans les films de Linklater, qu'il s'agisse de son premier long-métrage *It's Impossible to Learn to Plow By Reading Books* ou sa trilogie des *Before*[28]*,* comme nous l'avons démontré dans la première partie. Le fait de parler de tout le monde et de montrer cette population d'hommes et de femmes de manière très réaliste permet à Wim Wenders de nourrir cette vision singulière et particulière qu'il expose de l'humanité. Les personnages sont présentés de manière fortement inhabituelle et la dimension quasi documentaire du film est alors bouleversée car nous entrons d'emblée dans leur pensées et dans leurs vies déjà entamées, sans introduction ni précisions. Cette perception directe de leurs pensées et ainsi de leurs émotions n'est pour autant pas présentée comme une intrusion ou comme du voyeurisme malsain, notamment grâce au point de vue de l'ange, être innocent permettant de garder un regard simplement curieux et bienveillant. Ce sont des personnes normales, des personnes comme nous, qui ne donnent pas l'impression de pouvoir être les « héros » d'un film au sens premier du terme, c'est-à-dire «*Une personne qui se distingue par des qualités ou des actions exceptionnelles*. ».

Lors d'une scène précédant la fin du film, Damiel et Marion se rencontrent enfin. Ils

27 LINKLATER Richard. 1990, *Slacker*

28 LINKLATER Richard, 1988, *It's Impossible To Learn To Plow by Reading Books*
1995, *Before Sunrise,* Detour Filmproduction, Castle Rock Entertainment
2004, *Before Sunset,* Detour Filmproduction, Warner Independent Pictures
2013, *Before Midnight,* Detour Filmproduction,

sont tous les deux seuls à un bar, puis ils se tournent l'un vers l'autre, et Marion commence un monologue : « *C'est nous qui sommes le temps à présent. La ville entière, non, le monde entier prend part à notre décision. Nous deux sommes plus que deux désormais. Nous incarnons quelque chose. Nous voilà sur la place du peuple, et toute la place est pleine de gens qui rêvent de la même chose que nous. Nous déterminons le jeu pour tous. Je suis prête. C'est à ton tour, maintenant. Tu as le jeu entre tes mains. C'est maintenant ou jamais. [...] Il n'y a pas d'histoire plus grande que la notre, celle de l'homme et de la femme. Ce sera une histoire de géants, invisibles, transmissibles, une histoire de nouveaux ancêtres. Vois, mes yeux, ils sont l'image de la nécessité, de l'avenir de tous sur la place.* »

En disant cela, Marion introduit l'idée que leur histoire personnelle ferait écho à l'histoire collective, et rejoint une nouvelle fois le désir de Wim Wenders de parler de toute l'humanité à travers ses personnages berlinois, français ou américains. Damiel et Marion partagent ensuite un verre de vin et, à travers ce geste, semblent sceller une alliance qui mettrait fin à un éternel conflit et instaurerait une possibilité utopique d'accéder à un monde nouveau où le passé serait également sauf.

La rencontre de Damiel et Marion a lieu lors d'un concert de Nick Cave, qui symbolise un lien entre les deux personnages déjà établi lorsque Damiel observait Marion dans sa roulotte en train d'écouter Nick Cave et de le fredonner. Lorsqu'ils se rendent tous les deux au bar et qu'ils sont sur le point de se voir pour la

première fois, la chanson *From Her to Eternity* est jouée. Un tel choix de chanson paraît donc tout sauf anodin et sert alors à Wenders à instaurer une nouvelle idée : Damiel serait capable de retrouver l'éternité à laquelle il a renoncé, voire même d'atteindre un nouveau degré d'éternité en se liant à Marion. Il s'agit d'une idée que l'on retrouve également chez Rilke dans sa Deuxième Elégie, lorsque celui-ci, questionnant le caractère éphémère de la vie humaine et tentant de trouver comment l'homme pourrait faire perdurer ce qu'il est dans le temps, au même titre qu'une maison ou un arbre qui traversent les siècles, en vient à la conclusion que seuls les amants parviennent à trouver l'éternité :

« *Mais vous, vous qui dans l'extase de l'autre*
grandissez jusqu'au point que par vous écrasé
il supplie : non, assez, qui sous vos mains
devenez plus abondants comme des années à raisin ;
vous qui parfois périssez simplement parce que l'autre
l'emporte entièrement : c'est à vous que je demande ce que
nous sommes. Je sais,
que si vous vous touchez avec tant de bonheur, c'est parce
que la caresse retient,
parce que l'endroit ne s'efface pas que, tendres,
vous couvrez ; parce qu'en dessous vous sentez
le pur durer. Ainsi vous promettez-vous presque
de l'étreinte l'éternité. »[29]

C'est d'ailleurs cette idée qui clôt le film, dans l'avant-dernière scène, lorsque Damiel aide Marion à répéter un numéro de trapèze et qu'il se remémore la première nuit qu'ils ont passé ensemble : « *Ce n'est pas un enfant mortel qui a été conçu, mais une image commune, immortelle* ». Le fait de se lier à une personne et le fait de pouvoir affirmer avoir été « ensemble avec un autre être humain » au point de se confondre dans l'autre apparaissent aux yeux de Damiel comme ce qui permet à l'homme d'être éternel. Il s'agit de la seule chose que les anges ignorent et

29 RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie, p.41

qu'il a été capable de découvrir.

En plus de l'éternité à laquelle accéderait les amants, la simple histoire de la rencontre d'un homme et une femme serait ici un événement exceptionnel qui déterminerait et changerait l'histoire pour tout le monde, toute l'humanité présente sur la « place. » L'individu aurait alors valeur d'humanité universelle et le microcosme de la rencontre et de l'histoire amoureuse de Damiel et Marion serait une métaphore de l'Histoire : celle d'un homme et d'une femme et de « nouveaux ancêtres »[30].

Ce principe rejoint celui du « principe de commune humanité », formulé par des penseurs tels que le sociologue anti-utilitariste Alain Caillé. Il s'agit d'un principe selon lequel tous les êtres sont intimement et durablement liés les uns avec les autres de par leur « condition commune anthropologique »[31]. En effet, de par leur appartenance au monde humain, l'histoire de Damiel et Marion devient l'histoire de l'homme et de la femme. « *La ville entière, non, le monde entier prend part à notre décision. »,* cette phrase accentue également une nouvelle fois le fait que la ville de Berlin soit une métaphore du monde, symbole de la survie de l'humanité et de l'authenticité des êtres.

30 JOST François, 1990. *« L'erreur, l'errance : deux visions de la géographie américaine. »* Cinéma 112 : 20-30. Consulté le 2 mai 2017. Disponible sur erudit.org/fr/revues/cine/1990-v1-n1-2-cine1499404/1000988ar.pdf-

31 BARAQUIN Noëlla, BAUDART Anne, DUGUE Jean, LAFFITTE Jacqueline, RIBES François, WILFERT Joël, 2011. *Dictionnaire de philosophie,* Paris, Armand Colin, p.261

2. « Extra humans »

Nous avons donc établi que Wenders choisit de représenter l'être humain à travers de nombreux personnages, mais surtout à travers leurs actions quotidiennes et banales, faisant donc de ces personnages des « héros ordinaires ». Bien que veillant à montrer l'humanité d'un œil bienveillant et en restant fidèle à son profond désir de montrer le bien, Wim Wenders ne tombe pas pour autant dans un angélisme qui pourrait rebuter un spectateur peu enclin à adopter une vision du monde trop utopique. En effet, la quasi totalité des personnages que donnent à voir Wim Wenders sont des personnages en lutte intérieure. Ils semblent tous traverser des périodes épineuses de leur vie, et leurs pensées sont parsemées de questionnements et de doutes. Ainsi, il s'agit d'une humanité survivante, une humanité qui lutte que cherche à représenter Wenders.

Ce sont avant tout des êtres tolérants les uns envers les autres, très rarement dans le conflit, toujours empreints d'une affection discrète ou profonde que dépeint le réalisateur des *Ailes du Désir*. Au début du film, le regard de Damiel se promène au sein d'un immeuble et nous permet d'observer plusieurs habitants, notamment un homme se rendant à l'appartement de sa mère récemment décédée. Nous entendons ses pensées tandis qu'il observe les affaires de la défunte : «*Ma mère... Elle ne l'a jamais été. Mon père était mon père.* ». Cette simple phrase nous fait alors comprendre la nature compliquée de la relation que cet homme entretenait avec sa mère – ou plutôt l'absence de relation, contrairement à son père. Il sourit pourtant et continue à se remémorer d'un air candide les habitudes de celle-ci. Lors de sa première apparition, Marion se «dispute» avec ses compagnons du cirque qui la taquinent sur sa performance, mais il s'agit d'une querelle sans importance, puisqu'on les retrouve quelques scènes plus tard, en train de chanter autour d'un feu et de se serrer dans les bras. De jeunes couples, une famille qui regarde à travers une vitrine, des enfants qui jouent, des parents qui s'inquiètent pour leur fils... Ce sont des êtres souvent solitaires et blessés que choisit de montrer Wenders, mais également des êtres qui semblent exempts de haine et qui portent leurs blessures avec sincérité. Lors de ses déambulations, Cassiel s'arrête au bord d'une route située sous une voie ferrée et observe une jeune lycéenne au bord du trottoir. Comme d'habitude, Cassiel nous permet d'entendre les pensées de la jeune

fille, et il suffira de quelques phrases pour faire comprendre à l'ange, ainsi qu'au spectateur, que celle-ci se prostitue afin de gagner assez d'argent pour quitter cette ville et que son petit ami est mort.

Cette scène ne dure pas plus de quarante secondes et nous présente pourtant un personnage qui pourrait faire l'objet d'un film à lui tout seul. En un très court passage, Wenders parvient à dépeindre une jeune femme dont la vie semble tomber en ruines mais qui, malgré tout, ne se résigne pas et refuse d'accepter son sort, en continuant à espérer quitter Berlin et partir vers le Sud. Certes, sa situation semble avant tout sinistre et dramatique, mais ce qui en ressort également est la persévérance et la ténacité d'un humain face à une situation qui semble pourtant désespérée.

Lors d'une scène se déroulant sur le tournage du film historique dans lequel joue Peter Falk, la caméra le suit puis se promène parmi les figurants qui attendent patiemment qu'on les appelle à jouer leur rôle. Un élément caractéristique de Peter Falk est introduit un peu plus tôt dans le film : sa passion pour le dessin et son

habitude de faire des croquis de tout ce qu'il voit et des gens qu'il croise, sans jamais les montrer à personne. Damiel est assis à côté d'une figurante, une vieille dame qui se remémore des souvenirs de la ville lors de la seconde guerre mondiale. Ses pensées sont soudain interrompues par la voix de Peter en voix-off qui lui demande en anglais et en allemand maladroit s'il peut faire son portrait. On entend alors leurs pensées qui s'alternent : elle se demande à quoi va ressembler le dessin et s'il va lui faire cadeau, tandis que lui s'émerveille de son visage (« *Quelle narine ! Dramatique !* » pense-t-il*)* puis de la patience incroyable des figurants*: « Ces gens sont des figurants, des extras. Ils sont tellement patients. Ils restent assis là. Ces humains sont des extras, des extras-humains. »*

Toujours fidèle à son ancien rôle d'ange, et tout comme Damiel, Cassiel et Wenders, Peter Falk s'ébahit des qualités et caractéristiques les plus minimes chez les gens. À travers cette scène, Wenders semble vouloir rendre compte du caractère « *extraordinaire* » de personnes « simples », qui ne sont pas nécessairement présentées comme des héros. Il place à l'honneur les figurants, les oubliés des films, ceux que l'on relègue habituellement au second plan. Ils ont tous quelque chose d'unique et d'extraordinaire et c'est ce que Wenders met en avant à travers ses anges. Le terme d' « extra » utilisé en anglais pour désigner les figurants et dont Peter Falk retourne le sens semble en effet emblématique de la volonté du

réalisateur de se concentrer sur les « extras », les personnes « en trop », qui ne forment dans un film qu'une foule floue en arrière plan.

En 1988, Wenders exprime à Serge Daney ses réserves quant à l'inflation des images à la télévision et au cinéma[32]. Les informations à la télévision permettaient d'avoir accès à des images provenant de partout dans le monde, toutes plus importantes les unes que les autres. Face à cette inflation, le cinéma commence alors à créer des images encore plus spectaculaires, qu'on ne voit pas à la télévision, et occulte en grande partie la représentation du quotidien banal au cinéma. Sans rejeter ni dénigrer ce cinéma spectaculaire, Wenders regrette de ne plus voir à l'écran de quotidien, de paix, de calme et va alors avoir recours à ces anges et ces « ex-anges », comme Peter Falk, afin de pouvoir montrer d'un œil nouveau des gens et des histoires banales, habituelles, mais fondamentalement extraordinaires par le simple fait qu'elles existent. Ces propos tenus par Wim Wenders en 1987 peuvent encore être d'actualité de nos jours, mais il est également intéressant de noter l'émergence de films où le quotidien est mis au premier plan, et où les héros sont, comme dans *Les Ailes du Désir,* des hommes et des femmes ordinaires. Ils n'ont pas de super-pouvoirs ou de mission épique à remplir qui déterminera le cours de l'Histoire ; leur vie quotidienne est aussi digne de représentation que n'importe quelle aventure extraordinaire. Un exemple qui me semble être pertinent au regard du film de Wenders serait *Paterson*, réalisé par Jim Jarmusch en 2016[33]. Paterson est un chauffeur de bus d'une trentaine d'années vivant à Paterson dans le New-Jersey, en compagnie de Laura, qui multiplie projets et expériences diverses avec enthousiasme et Marvin, leur bouledogue anglais. Paterson est un poète, il écrit chaque jour dans un carnet qu'il ne quitte pas. « *L'exaltation bouleversante du quotidien par la poésie* »[34] ; tels sont les intitulés de la plupart des critiques que l'on trouve sur ce film. Comment alors ne pas penser aux *Ailes du Désir* et à la volonté de Wenders de proposer à nouveau un regard enthousiaste et innocent sur le quotidien et son apparente banalité.

D'une part, au volant de son bus, Paterson s'apparente en certains points aux anges

32 Emission radio France Culture : *Wim Wenders à Serge Daney*, dans Micro Films, « Les Nuits de France Culture », première diffusion le 10 septembre 1987

33 JARMUSCH Jim, 2016. *Paterson*, Amazon Studios

34 FERENCZI , A. (2016), "Paterson", de Jim Jarmusch ou l'exaltation bouleversante du quotidien par la poésie, *Télérama* [en ligne], 16 mai 2016, disponible sur https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2016/paterson-de-jim-jarmusch-ou-l-exaltation-bouleversante-du-quotidien-par-la-poesie,142433.php [consulté le 19 avril 2018]

de Wenders de par le fait qu'il observe et écoute silencieusement, comme s'il était invisible, les passagers du bus qui vont et viennent dans son monde. Il sourit, prend ensuite des notes sur son carnet, composant des poèmes grâce aux petites actions ou aux parcelles de conversation qu'il aurait entendu et qui l'auraient inspiré durant la journée, tout comme Damiel et Cassiel notent sur leurs carnets les observations qu'ils ont trouvé les plus belles, les plus touchantes ou les plus particulières. Par ailleurs, cette observation poétique du quotidien et de l'humanité se fait au sein d'une seule et même ville, tout comme Berlin pour *Les Ailes du Désir.* L'idée que la déambulation au sein de cette ville – Berlin ou Paterson – entraînerait alors la découverte ou la redécouverte des éléments qui façonnent le monde est donc très présente dans ces deux films. L'errance est en effet un élément très présent dans la filmographie de Wenders (ainsi que dans celle de Jarmusch) et a toujours un rôle primordial dans l'histoire. Ici, l'errance est utilisée comme véritable moteur du déroulement de l'histoire et du dévoilement des personnages.

Cette idée de montrer des personnes ordinaires comme des héros se retrouve également dans *Si Loin, Si Proche !,* mais les histoires sont déjà un tant soit peu « spectacularisées ». Cassiel rend plusieurs fois visite à un vieil homme un peu sénile, qui répare des voitures dans un immeuble désaffecté. Cassiel entend ses pensées et parvient à visualiser son passé durant la seconde guerre mondiale – présenté ici bien plus comme un flashback historique dans lequel Cassiel serait intégré qu'un simple souvenir – où l'on voit cet homme, chauffeur d'un dignitaire nazi, qui décide de sauver une femme et sa petite fille. Cet homme est alors présenté ici davantage comme un héros de guerre que comme un homme ordinaire, habité par un passé tragique et mouvementé et ayant effectué une action remarquable. Cet exemple s'oppose donc aux personnages présents dans *Les Ailes du Désir* et permet d'appuyer notre propos visant à démontrer que Wenders cherche à dépeindre des êtres extraordinaires, « extra humans », malgré – voire même en raison de – leur apparente banalité.

IV. L'humanité vue à travers l'histoire de Berlin et l'Histoire du monde.

1. *Homère et l'histoire de Berlin*

Nous pouvons tout d'abord noter que la traduction française et anglaise du titre, *Les Ailes du Désir* ou *Wings of Desire,* néglige un élément primordial du titre original : la ville de Berlin. Le titre original *Der Himmel über Berlin* signifie : le ciel au-dessus de Berlin et met ainsi en évidence le rôle essentiel que joue cette ville dans l'esprit de Wenders lors de la genèse du film. De par son histoire passée et la division qui demeurait à cause du Mur lors du tournage du film, Berlin s'imposait aux yeux du réalisateur comme un choix évident afin de montrer les êtres humains tel qu'il l'entendait, c'est-à-dire de la manière la plus authentique et sincère possible. Il dit de Berlin : «*Berlin est une ville qui a un énorme besoin de liberté et à cause de ça une énorme tolérance. On voit des gens du monde entier, qu'on rencontre tous les jours dans les cafés, dans la rue. Il y a partout des étrangers qui sont tous arrivés un jour, et qui avaient besoin d'une ville comme Berlin pour les arrêter.* »[35]. L'humanité se retrouve dans Berlin à travers ses blessures, ses cicatrices et son besoin de liberté, qui entraînent alors une incroyable tolérance. Dans son livre *La Logique des Images*[36], Wenders explicite plus longuement sa volonté de choisir Berlin comme ville « protagoniste » de l'histoire du film :

« *Ainsi Berlin représente-t-il aussi, dans ce désir, « Le monde ».*
Je ne connais pas d'autre lieu où ce soit plus légitime.
Berlin est un « lieu historique de la vérité ».
Aucune autre cité n'est à ce point sym-bole,
à ce point LIEU DE SURVIE,
à ce point exemplaire de notre siècle.
Berlin est aussi divisé que notre monde,
que notre temps,
qu'hommes et femmes,

35 Emission radio France Culture : *Wim Wenders à Serge Daney*, dans Micro Films, « Les Nuits de France Culture », première diffusion le 10 septembre 1987

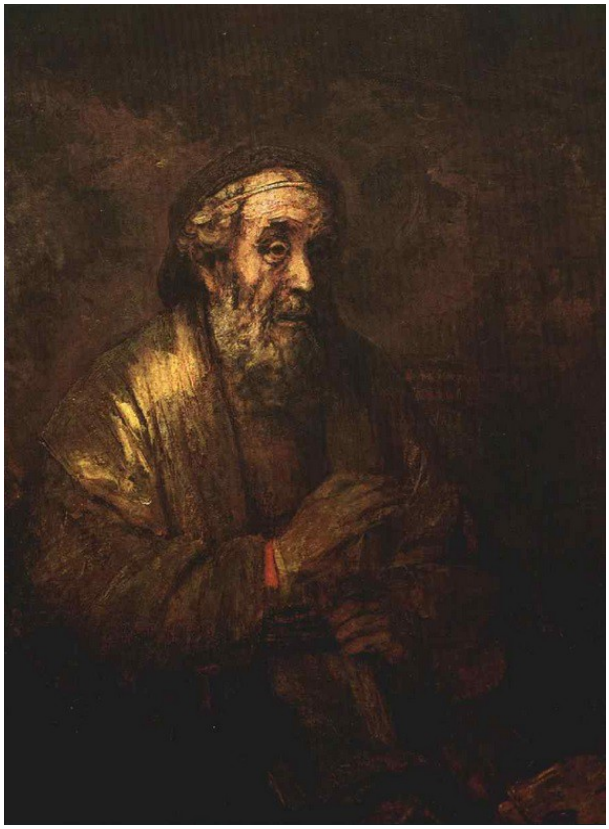
36 WENDERS Wim, 1990. *La Logique des Images,* Essais et entretiens, Paris, L'Arche, p.119

que jeunes et vieux,
que pauvres et riches,
que chacune de nos expériences.
Beaucoup disent que Berlin est « foutu ».
Je dis : Berlin est plus réel que toutes les autres cités.
Un site plutôt qu'une cité.
« ... vivre dans cette ville indivise, fréquenter les figures invisibles de l'avenir et du passé...'
tel est mon désir, sur le chemin du film. »

L'histoire de Berlin est en effet extrêmement présente tout au long du film, qu'il s'agisse de la Seconde Guerre Mondiale – Peter Falk joue dans un film historique qui se situe durant le nazisme – ou de la Guerre Froide et du fameux Mur de Berlin. Nous le voyons à de nombreuses reprises et il est également présent dans les pensées des Berlinois (on entend un homme se dire qu'on ne peut pas se perdre dans cette ville car on se retrouve toujours devant le Mur). Dans son analyse des *Ailes du Désir*, Sébastien Denis note d'ailleurs que : « *Le mur, avec ses peintures, est une sorte de palimpseste, à l'image de l'Histoire vécue par les anges ou par Homère »*[37]. Témoins depuis le commencement du monde, les anges et Homère observent l'Histoire du monde et plus précisément l'histoire de Berlin s'écrire et se réécrire constamment. Nous l'avons vu, c'est effectivement à travers le regard de Damiel et de Cassiel que Wenders va survoler le ciel de Berlin afin d'observer chaque personne qui peuple cette ville. Mais c'est avec le personnage très particulier d'Homère que le réalisateur nuance et approfondit sa réflexion sur l'histoire de Berlin et l'être humain. A l'origine, Wim Wenders s'imagine un vieil archange vivant dans la bibliothèque et demande à son scénariste Peter Handke de développer cette idée avec lui. Ce dernier, ne sachant pas comment intégrer cette idée d'archange, transforme le personnage en chantre éternel ; inspiré par une reproduction d'un tableau de Rembrandt qu'il avait dans son bureau, *Homère*, peint en 1663 et représentant un vieil homme en train de raconter quelque chose. Wenders explique : « *A l'origine, sur cette toile, Homère parlait à un disciple, mais le tableau fut coupé en deux, et le conteur séparé de son élève, de façon qu'il parle*

37 DENIS Sébastien, 1987. *Les ailes du désir : analyse d'une œuvre.* Paris, éditions J. VRIN, 2012, collection Philosophie et cinéma, p.45

maintenant seul. [...] Moi, de mon côté, je ne savais pas comment intégrer Homère dans le scénario. Finalement, on s'est dit qu'Homère existerait dans cette bibliothèque et que les dialogues de Peter seraient sa voix intérieure. Curt Bois n'était ni ange ni homme, il était les deux à la fois puisqu'il a l'âge du cinéma. »[38] Bien que nous ayons déjà évoqué précédemment le personnage d'Homère dans « L'importance de l'enfance et de l'innocence » lorsque celui-ci observe un livre à la bibliothèque aux côtés de Cassiel, il est important de revenir sur sa première apparition durant les vingt premières minutes du film. Durant cette séquence, Damiel et Cassiel se retrouvent dans la Bibliothèque d'État de Berlin, quartier général des anges où ils observent et écoutent avec bienveillance les textes dont s'imprègnent hommes, femmes et enfants qui peuplent cette bibliothèque.



Homère, Rembrandt, 1663.
Le tableau, endommagé dans un incendie, comprenait à l'origine deux disciples écoutant Homère sur la partie droite du tableau. Il se trouve actuellement au Mauritshuis à La Haye.

La déambulation des deux anges est accompagnée par une bande son composée de flot de pensées et de chuchotements mêlés à des chants et des chœurs. La musique

38 WENDERS Wim, 1990. *La Logique des Images,* Essais et entretiens, Paris, L'Arche, p.174-175

et les chuchotements s'intensifient, Damiel et Cassiel semblent s'imprégner de ces pensées incalculables qui parcourent la bibliothèque, jusqu'à ce que la bande son diminue très progressivement. Nous observons Damiel se reposer sur une chaise disposée entre deux escaliers, puis la caméra s'envole d'un mouvement de grue et se déplace vers Cassiel qui se tient debout devant la balustrade d'un autre escalier. La caméra fait demi-tour pour rejoindre l'escalier précédent, dont un vieil homme gravit difficilement les marches à l'aide d'une canne tandis que Damiel descend. Ils s'arrêtent tous les deux au même endroit et se font face. Nous comprenons que la disparition progressive des flots de pensées et des chœurs sert alors à mettre en scène l'arrivée d'Homère dans la bibliothèque et à mettre l'accent uniquement sur ses pensées. Un jeu de regard est alors mis en place en champ-contre-champ entre Damiel, Homère et Cassiel. Homère est en train de penser, tandis que Damiel le regarde : « *Raconte, muse, le conteur, l'enfantin, l'antique, dérivé au bord du monde, et fais qu'en lui se reconnaisse chaque homme* ».

Damiel lève alors les yeux vers Cassiel qui lui répond d'un signe de tête et semble acquiescer comme pour faire comprendre à Damiel et au spectateur : « Oui, c'est lui. Voici l'archange qui habite cette Bibliothèque, voici Homère. » Damiel s'éloigne alors de celui-ci et quitte les escaliers. Homère continue sa marche pénible, que la caméra suit en travelling et en panoramique. Nous l'observons en plongée jusqu'à ce qu'il parvienne à s'asseoir sur le siège où se trouvait Damiel. Malgré le départ de ce dernier, nous continuons à entendre les pensées du vieil homme en voix-off : « *Avec le temps, ceux qui m'écoutaient sont devenus mes lecteurs, ils ne sont plus assis en cercle, mais à part soi, et l'un ne sait rien de l'autre. Je suis un vieillard à la voix cassée, mais le récit s'élève encore des profondeurs et la bouche entrouverte le répète, avec force et évidence, une liturgie où personne n'a besoin d'être initié au sens des mots et des phrases*. » Homère introduit donc lui-même le rôle qui lui est incombé et qu'il tâchera d'exercer durant l'éternité : celui du conteur en qui chacun peut se reconnaître et que n'importe qui peut comprendre, faisant en sorte que le récit de l'histoire ne cesse jamais et que rien ne tombe dans l'oubli. Homère est un personnage qui ne parvient pas à trouver sa place au sein du présent, basculant constamment dans le passé et les récits dont il est l'éternel conteur. A travers la montée pénible et fatigante des marches au sein de cette bibliothèque à l'architecture complexe, Wenders parvient à mettre en scène la lutte d'Homère afin

de se trouver un place au sein d'un monde qui n'est plus le sien, mais qu'il n'abandonnera pas pour autant. Cette lutte est d'autant plus mise en avant lors de la fameuse séquence de la Potsdamer Platz. Homère erre sur un terrain vague longeant le Mur aux côtés de Cassiel qui l'écoute et l'observe silencieusement. Le vieux conteur est à la recherche de la Potsdamer Platz, disparue lors de la création du Mur et transformée en no man's land. Il se désole de ne pas la retrouver et se remémore : « *Ça ne peut pas être ça. Potsdamer Platz, il y avait là le Café Josty, j'y venais l'après-midi faire la conversation, prendre un café, et regarder le public après avoir fumé mon cigare chez Loese et Wolf, marchands de tabac réputés. [...] Ça ne peut pas être Potsdamer Platz. Et personne à qui demander.* » La quête d'Homère est bel et bien vaine : non seulement les endroits mentionnés par le conteur n'ont laissé aucune trace au sein de ce terrain vague désert, mais celui-ci ne parvient même pas à s'en souvenir et à former une image intacte de la Potsdamer Platz dans son esprit. En effet, un plan en couleur d'images d'archives vient soudainement briser le noir et blanc du no man's land : il s'agit d'immeubles en ruines, sûrement un souvenir d'Homère de la destruction de la Potsdamer Platz.

Cette place désormais déserte et traversée par le Mur nous apparaît comme un tableau historique de la mémoire de Berlin permettant une triple évocation de l'histoire de ce lieu : le Berlin des années 1920 et 1930 jusqu'à l'arrivée des nazis (« *Et puis soudain, des drapeaux sont apparus, toute la place en était couverte. Et les gens n'étaient plus du tout aimables, la police non plus.* »), la Potsdamerplatz détruite de l'après-guerre, et la Potsdamer Platz du présent, montrée par Wenders de manière presque documentaire, avec le métro suspendu, un son d'hélicoptère, des immeubles à l'Est aperçus par-delà le Mur, des hautes herbes... Homère trouve

alors un fauteuil abandonné sur lequel il s'assoit, épuisé, sous le regard attendri de Cassiel qui écoute attentivement ses pensées : « *Où sont mes héros ? Où êtes-vous, mes enfants ? Où sont les miens, les obtus, ceux des origines ? Appelle-moi, muse, le pauvre chantre immortel qui, abandonné des mortels qui l'écoutaient, perdit la voix : lui qui, de l'ange du récit qu'il était, devint l'aède ignoré ou raillé, au-dehors, sur le seuil du no man's land.* »

Tout comme le tableau de Rembrandt ayant inspiré Handke et Wenders, Homère n'a plus de lecteur ou d'auditeur et, ayant perdu sa voix, il raconte seul, à travers sa voix intérieure que seul Cassiel peut entendre. Malgré sa complainte d'être relayé au seuil du no man's land et de ne plus être entendu ni écouté, Homère, encore une fois, à l'image de Wenders, ne se résigne pas à abandonner mais, bien au contraire, est déterminé à retrouver ces lieux qui peuplent sa mémoire et à ne pas les laisser sombrer dans l'oubli.

« Je n'abandonnerai pas tant que je n'aurais pas retrouvé Potsdamer Platz », se dit alors Homère lorsqu'il s'assoit sur le fauteuil au milieu du no man's land. Bien qu'il ne parvienne pas à retrouver ni à se souvenir de ce lieu tel qu'il était avant sa destruction, le mélange de temporalité dans cette séquence où passé et présent cohabitent à l'image grâce à Homère et Cassiel permet au spectateur de retrouver ou de découvrir la Potsdamer Platz à travers les réminiscences d'Homère. Certes, seule la destruction de la place apparaît à l'écran, mais les souvenirs évoqués par Homère (des tramways, des omnibus à chevaux, sa voiture et celle du chocolatier) lui permettent néanmoins, à travers son errance douloureuse au sein de ce lieu désaffecté, de retrouver Potsdamer Platz non pas pour lui, mais pour nous. Homère n'est donc pas seulement un personnage en proie à une nostalgie irrémédiable, il est avant tout un passeur de mémoire, permettant de faire vivre des lieux et des histoires abandonnées. Comme le dit Wenders dans son livre *La Vérité des Images* : « *Presque aucun des lieux où nous avons tourné n'existe plus aujourd'hui. A commencer par le pont où meurt le motocycliste. Il n'est plus là. La place où se trouvait le cirque est aujourd'hui un espace vert. Ne parlons pas de la Potsdamer Platz. Ni du Mur, évidemment. Tout le film est soudain devenu archives, témoignages de choses qui n'existent plus. Et même les films qui ne se nomment pas documentaires, les films de fiction, le sont dans une mesure étonnante.* [39]»

39 WENDERS Wim, 1997. *La Vérité des Images*, Paris, éditions L'Arche, p.191-192

Grâce aux personnages des anges, et plus particulièrement celui d'Homère, Wenders parvient alors à mettre en place une sorte de passation de mémoire et de l'histoire de Berlin. De plus, à travers le personnage d'Homère, la frontière entre la fiction et le documentaire présente dans le film devient plus difficile à distinguer. En effet, comme l'exprime le réalisateur, de nombreux lieux présents dans le film n'existent plus désormais, faisant des *Ailes du Désir* une sorte de recueil d'images d'archives de la ville de Berlin à la fin des années 80, de la manière dont les gens vivaient et ce qu'ils voyaient. La Potsdamer Platz, déjà disparue lors du tournage, est ramenée à la vie grâce aux souvenirs du vieil homme contrastant avec le no man's land représenté à l'image. La question de la présence du documentaire au sein de la fiction est d'ailleurs abordée par François Niney dans son livre *Le documentaire et ses faux-semblants*[40], où celui-ci explique qu'une fiction peut en effet faire l'objet d'une lecture « documentarisante » et agir comme un témoignage d'une certaine époque. Il considère également que n'importe quelle séquence filmée peut faire l'objet de document d'archive selon le sujet traité et la manière dont elle est utilisée.

La Potsdamer Platz en 1920 (ci-dessus) et en 1961 (ci-dessous)

40 NINEY François, 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants.* Paris, Klincksieck, collection 50 Questions, p.145

Le Café Josty en 1910 (ci-dessus), le Café Josty en 1930 (ci-dessous)

L'histoire et l'espace prennent donc une place fondamentale dans la réflexion de Wenders quant à la représentation de l'être humain. Lors de la séquence précédente, analysée dans le I.2., Homère évoque la difficulté qu'il aurait à écrire une épopée de la paix. Mais le film souligne, à travers le témoignage d'Homère et le désir de Damiel de devenir humain, qu'une histoire qui oublierait l'être humain ne pourrait conduire qu'à la catastrophe. C'est exactement l'histoire dont « *les héros sont les guerriers* »[41] dont il faut se défaire pour écrire la véritable histoire, afin de permettre à l'homme de s'approprier son histoire pour être au monde et exister dans le présent. Comme Damiel l'évoque lorsqu'il exprime à Cassiel son désir de devenir humain : « *A moi-même, me conquérir une histoire ! J'ai été assez longtemps au dehors. Assez longtemps absent. Assez longtemps hors du monde. En avant dans l'histoire du monde, même pour tenir une pomme à la main. Vois, les plumes, là-bas sur l'eau, déjà disparues. Vois, les traces de frein sur l'asphalte, le mégot qui roule, le fleuve primitif qui se tarit, et seules les flaques du présent frémissent encore. A bas le*

41 Tirade d'Homère dans les *Ailes du Désir* mentionné dans le I.2 *:* « Mes héros ne sont plus les guerriers et les rois, mais les choses de la paix, toutes égales entre elles, les oignons qui sèchent valant le tronc d'arbre. »

monde derrière le monde ! »

La troisième et dernière apparition d'Homère a lieu au bout d'une heure du film, où nous le retrouvons à nouveau sur la Potsdamer Platz accompagné de Cassiel. Il observe la place au crépuscule et des nuées de corbeaux qui s'envolent, réfléchissant sur l'Histoire et sur la manière dont les hommes auraient pu éviter les épisodes tragiques et violents qui ont marqué l'espèce humaine : « *Seules les voies romaines mènent encore au loin, seules les traces les plus anciennes mènent plus loin. Où est ici le col ? Même le pays plat, même Berlin, a ses cols cachés, et là seulement commence mon pays, le pays du récit. Pourquoi tous ne voient-ils pas dès l'enfance les passages, portes et interstices, en bas sur terre et en haut du ciel ? Si chacun les voyait, il y aurait une histoire sans meurtre ni guerre. »*

Les pensées d'Homère et son discours sont accompagnées par un discours filmique permettant d'exprimer une vision particulière de l'Histoire et de l'humanité. La scène commence par un plan large sur des oiseaux qui volent dans tous les sens et croassent, observés par Homère. Les oiseaux, considérés comme des augures dans la mythologie, annoncent déjà l'apparition du personnage d'Homère, personnage mythique, dans le plan suivant. Leur mouvement forme en effet une sorte de balayage, créant une transition plutôt poétique que concrète, très ancré dans le symbolisme mythologique et un retour à la nature. La caméra effectue ensuite un panoramique et redescend sur Terre où Homère et Cassiel sont en train d'observer le ciel et les alentours du no man's land qu'est devenue la Potsdamer Platz. Lorsque nous voyons Homère, celui-ci semble adopter un discours et un ton désillusionné. Il parle d'un col, sur lequel il se trouve et où commence son pays et son récit. L'image du col implique déjà que la suite de son histoire et de son chemin ne sera que descendant. « Pourquoi ne voient-ils pas », avec cette phrase, Homère apparaît encore une fois comme un poète se trouvant face à un monde industriel concentré sur le progrès et l'évolution au sein duquel il ne parvient pas à trouver sa place, se concentrant plus sur l'abstrait, le sentimental et la paix. Il se plaint que les autres ne parviennent pas à voir le monde à sa manière, mais il s'inclue également dans cette remise en question car il n'arrive pas non plus à voir le monde à la manière des autres. Homère ne parvient pas à exister dans le présent. Il parle de cols cachés se trouvant même dans le « pays plat » et même à « Berlin », ville divisée et détruite par le Mur. Ces cols cachés pourraient symboliser toutes les belles choses qu'il

parvient à voir et à partir desquels il peut vraiment voir son pays apparaître, au-delà des souvenirs affreux des guerres passées. Homère voit Berlin du haut de ces « cols » et à travers la beauté qu'il trouve dans cette ville plutôt qu'à travers son histoire tragique au fil des guerres. Il parle ensuite de portes et d'interstices que l'homme devrait apprendre à repérer dès l'enfance dans le ciel et sur la terre. Ces termes évoquent dans un premier temps le champ lexical de l'échappatoire, de la déviation et du choix. Lorsque Homère évoque l'enfance, il semble qu'il n'évoque pas seulement l'enfance d'un homme mais plus généralement la naissance du pays et de la population. Il semble en effet exprimer un regret face aux choix que les hommes auraient dû faire dès la naissance de leur espèce, les portes et les interstices qu'ils auraient dû emprunter et qui les auraient mener ailleurs plutôt qu'à la violence et à la guerre. Bien que le discours d'Homère paraisse assez désillusionné et résigné, le langage filmique offre au spectateur une vision ancrée dans un optimiste qui semble cher à Wenders. La séquence est composée de quatre plans qui s'enchaînent de cette manière : ciel – sol – sol – ciel. Homère et Cassiel semblent donc encadrés par deux ciels, instaurant ainsi un choix optimiste, qui n'aurait pas été présent si la séquence s'était terminée sur un plan de la Postdamer Platz ou du Mur. La scène se termine d'ailleurs par un dernier plan sur des oiseaux volant ensemble et formant un groupe uni, en harmonie. Wenders offre donc une vision au spectateur lui proposant le même nombre d'options concernant ce qu'il pourrait voir comme « portes » et « interstices ». Le personnage d'Homère permet donc à Wenders de représenter la ville de Berlin et l'humanité à travers elle en naviguant entre le passé et le présent. La volonté du réalisateur semble claire : montrer le passé d'une ville et ce qu'a subit sa population afin de mieux comprendre et appréhender le présent de cette même ville et de son humanité. Homère est donc un personnage primordial des *Ailes du Désir* en ce qu'il constitue le point d'ancrage de l'histoire de la ville de Berlin.

Damiel et Cassiel quant à eux agissent comme témoins éternels de l'histoire du monde et de l'humanité, permettant alors à Wenders, grâce aux souvenirs et aux récits des deux anges de porter un regard sur l'être humain depuis sa naissance jusqu'à maintenant.

Nous l'avons évoqué dans l'introduction, Damiel et Cassiel font partie des anges bannis par Dieu après la Seconde Guerre Mondiale qui décidèrent de prendre parti pour les hommes et de s'opposer à Dieu qui voulait se détourner de l'humanité. Ils errent désormais dans Berlin, observant les hommes depuis la Terre. Avant cela, les Anges ont été témoins du commencement du monde, de la création de chaque parcelle de vie, de l'évolution de chaque espèce. Lors d'une séquence où Damiel va expliciter sa volonté de devenir humain, il marche dans les rues de Berlin aux côtés de Cassiel et tous deux se remémorent le commencement du monde : l'eau, les arbres, les insectes, les animaux et les poissons. Cette longue séquence commence par une suite de huit plans qui semblent hors du temps et de l'espace car nous ne pouvons pas les situer : des points lumineux scintillant sur le sol, un arbre mort se tenant au milieu d'une étendue d'eau, la lisière d'un fleuve dont l'eau bouge lentement vers le sol, des branches d'arbres nus, des herbes sèches au pied des arbres, trois arbres vus en contre-plongée qui s'étirent vers le ciel et des reflets d'arbres sur l'eau formant des cercles lorsqu'une feuille tombe dedans. Ces plans accompagnent les réminiscences des deux anges qui se rappellent le temps où « *l'Histoire n'avait pas commencé* », et nous indiquent que les anges vivent tous les temps de manière simultanée, de la préhistoire jusqu'à aujourd'hui, accédant comme bon leur semble à ces strates temporelles sans pour autant jamais influer sur le cours du temps dont ils sont spectateurs et non acteurs. Ce mélange complexe de temporalité qu'éprouvent les anges fait également écho à un passage de la Première Elégie de Duino de Rainer Maria Rilke :

« *Les Anges ne sauraient souvent – dit-on – s'ils vont parmi*
des morts ou parmi des vivants. Le flux éternel
emporte par ces deux royaumes tous les âges
et dans chacun des deux couvre leurs voix de la sienne. »[42]

42 RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie, p.35

Nous retrouvons ensuite Cassiel et Damiel se tenant au dessus d'un fleuve et remontant sur le pont. Ils évoquent l'apparition de l'homme, bien après l'apparition du règne végétal, minéral et animal : « *Te souviens-tu comme un matin est sorti de la savane, l'herbe collant au front, l'être à notre image longtemps attendu, le bipède dont le premier mot a été un cri : était-ce « ah », « oh » ou un simple gémissement ?* » Ils se remémorent d'ailleurs que c'est grâce à l'homme et à son cri primitif, son appel, que les anges ont eux aussi pu apprendre à parler et que le langage est né.
« *Puis l'un d'eux jaillit du cercle et courut droit devant lui. Tant qu'il courait tout droit, obliquant parfois peut-être de jubilation, il semblait libre, et nous avons pu rire avec lui. Mais alors, soudain, il courut en zigzag et les pierres volèrent. Avec sa fuite commençait une autre histoire, l'histoire des guerres. Elle dure à ce jour.* »

L'histoire de l'humanité est donc résumée par nos anges en deux temps : celui de la joie, symbolisé par le cercle que devait former l'humanité unie, et celui des guerres, symbolisé par un homme seul courant dans tous les sens et brisant alors l'harmonie de ce cercle. « *Mais la première aussi, celle de l'herbe, du soleil, celle des bonds et des cris dure encore* », rétorque alors Cassiel, afin d'intégrer à nouveau l'idée parcourant tout le film : que l'innocence n'est pas perdue. L'omniscience des anges sur l'histoire de l'humanité permet ainsi à Wenders de poser la question de la nature humaine et des conséquences des actions des hommes. Il est clair ici que les anges ne posent jamais un regard de jugement sur les actions humaines, malgré le fait d'avoir été témoin des pires moments de l'histoire, et parviennent à se concentrer avant tout sur ce qu'il reste de bon dans l'histoire et chez l'homme. C'est d'ailleurs lors de cette scène que Damiel explicite son désir de « se conquérir une histoire », malgré la folie dont peut parfois faire preuve l'humanité. En effet, faire des anges les témoins éternels de l'Histoire aurait pu être utilisé comme prétexte servant à une critique des pulsions négatives auxquelles sont en proie les hommes, provoquant chaos et destruction et laissant des traces sombres et tragiques dans l'Histoire. Mais le rappel du passé et les remembrances des anges semblent toujours teintées d'une nostalgie empathique, permettant de préserver un équilibre précieux entre la nature terrible de l'homme et la bonté qui peut également s'en dégager. Le regard des Anges et leur connaissance infinie de

l'Histoire grâce à leur observation ininterrompue de l'homme permet à Wim Wenders de poser un regard nuancé sur l'être humain, évitant un certain manichéisme qu'aurait pu engendrer la présence de telles créatures religieuses et la dichotomie entre le bien et le mal qu'elles suggèrent.

Parmi les nombreuses inspirations mentionnées par Wenders concernant son choix de représenter le monde et les êtres à travers le regard des anges, celui-ci évoque le texte *l'Ange de l'Histoire* de Walter Benjamin, extrait de *Sur le concept d'histoire* écrit en 1940[43]. Dans ce texte, Walter Benjamin parle d'une aquarelle de Paul Klee, *Angelus Novus,* dont il fait l'acquisition en 1921 à Munich, après l'avoir découvert pour la première fois à Berlin[44].

Au premier abord, ce n'est pas un ange qui nous apparaît sur ce tableau mais plutôt un homme, les mains en l'air et les yeux grands ouverts, levant les bras comme s'il se rendait ou était tenu en joue. C'est en observant le personnage plus précisément que l'on remarque que ses bras semblent se rejoindre au niveau de son dos, et forment alors les ailes de cet *Angelus Novus*. Les boucles de ses cheveux ressemblent à des feuilles ou des parchemins enroulés, ses pieds fuselés à des pattes d'oiseaux. Il semble être vêtu d'une robe en carton ou en métal, ressemblant à une queue d'avion ou de volatile.

Sa tête paraît aussi grande que son corps, et sa bouche entre-ouverte laisse apparaître des dents irrégulières et presque pointues. Les bords assombris du tableau donnent l'impression d'un halo lumineux entourant l'ange, qui semble faire apparaître de la lumière. Il s'agit donc d'un ange assez étrange représenté ici par Paul Klee, un être composé d'assemblages de divers matériaux et dont les membres ne semblent pas s'accorder, comme s'il avait été détruit puis réparé avec des éléments disparates mis bout à bout. Walter Benjamin est donc incroyablement fasciné par cet ange rapiécé, cet « ange nouveau » de Paul Klee, à propos duquel il écrit ce très célèbre texte :

---

43 BENJAMIN Walter, 1940. *Sur le concept d'histoire.* Editions Gallimard, 2000. Collection Folio/Essais

44 Fait qui est d'ailleurs évoqué subrepticement dans le film dans la Bibliothèque lorsque l'on entend les pensées d'une jeune fille en train de lire : « *Walter Benjamin acheta en 1921 une aquarelle de Paul Klee... »*

« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte et ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »[45]

Il est important de contextualiser ce texte rédigé entre 1939 et 1940 par Benjamin, peu de temps avant qu'il ne mette fin à ses jours. Cette période correspond en effet à l'augmentation de l'invasion allemande en Europe et à l'internement de Benjamin

45 BENJAMIN Walter, 1940. *Sur le concept d'histoire.* Editions Gallimard, 2000. Collection Folio/Essais, p.434

au camp de travail de Vernuche, en tant que réfugié allemand devenu apatride, déchu de sa nationalité. C'est donc au cœur d'une tourmente qui le poussera au suicide que Benjamin rédige cette analyse du tableau de Paul Klee, qui était l'un de ses biens les plus précieux, et développe sa réflexion sur le progrès. Nous pouvons ici nous demander comment ce tableau de Paul Klee et le texte de Benjamin font écho aux « anges de l'Histoire » de Wenders et le regard qu'il porte sur l'histoire et l'humanité. Nous retrouvons tout d'abord plusieurs notions communes aux anges des *Ailes du Désir* et à l' « Ange Nouveau » de Klee que décrit Benjamin : l'ange observateur et témoin constant de l'histoire, le désir de vouloir agir sur ce qu'ils observent et de pouvoir « réveiller les morts », l'opiniâtreté des anges qui, même découragés face au spectacle de ces catastrophes, ne peuvent refermer leurs ailes et détourner le regard. Les Anges apparaissent en effet comme des témoins impuissants des catastrophes que cause l'humanité envers elle-même, mais Wenders envisage à la fois le cinéma et les anges comme des formes rédemptrices pour l'humanité. En quoi ce nouvel ange représenté par Paul Klee et les anges des *Ailes du Désir* sont-ils si différents de l'Ange tel que nous l'entendons habituellement ? Un Ange est couramment défini comme une « *puissance secondaire de caractère sacré, qui anime, régit l'univers et les éléments et qui, soumise à la divinité ou en révolte contre elle, intervient en bien ou en mal dans la vie des hommes* ». Or, il s'agit de l'exact opposé concernant l'Ange de l'Histoire – celui de Klee ou les anges de Wenders – étant donné que celui-ci est avant tout et exclusivement observateur de la vie des hommes. Ce sont donc des anges « nouveaux » dans le sens qu'ils ne peuvent agir sur les hommes et le monde qui les entoure. Ils sont condamnés à se contenter d'observer le développement de l'Histoire et à avancer vers l'avenir sans porter de jugement quelconque sur les actions humaines. Ils n'agissent même pas en tant que messagers de Dieu étant donné que ce dernier les a banni sur Terre, à Berlin, car ils lui avaient désobéi.

C'est donc grâce à ses Anges présents et observant depuis la nuit des temps le monde et son évolution que Wenders parvient à dresser un tableau de l'humanité très nuancé et complet. Bien que l'observation du quotidien et du banal soit l'un des éléments principaux de la narration du film et qu'il constitue le fondement du regard que porte le réalisateur sur l'homme, ce dernier complète et complexifie ce point de vue grâce à la présence inéluctable du passé et de l'Histoire.

La présence du passé de la ville de Berlin semble en effet absolument inévitable, d'autant plus que le film est tourné lorsque le Mur est encore présent, et permet à Wenders de concentrer d'abord son regard sur les berlinois qui, comme il l'exprime précédemment, sont pour lui le symbole d'une humanité survivante. C'est donc à travers Damiel et Cassiel et leur mémoire que le réalisateur parvient à élargir le point de vue des anges à toute l 'humanité, étant donné qu'ils ont été témoins de la naissance de l'homme.

Conclusion

En utilisant le regard des anges et en plongeant le spectateur dans leur point de vue, Wenders délivre avec *Les Ailes du Désir* un regard singulier, intimiste et bienveillant sur l'être humain. Le regard des anges est mis en place de manière à créer un point de vue assez étrange et singulier, qui interpelle le spectateur et participe ainsi à redoubler l'attention de ce dernier face aux images qu'il observe. En effet, le fait de plonger dans le point de vue d'une créature céleste et religieuse, de regarder à travers ses yeux, fait apparaître chaque image et chaque mot sous un aspect nouveau. Le regard des anges est tout d'abord présenté comme une métaphore du regard de l'enfant, qui, aux yeux de Wenders, semble être encore empreint de cette innocence et cette candeur que les êtres humains finissent par perdre à l'âge adulte. Ce postulat est néanmoins nuancé par Wenders qui, bien qu'exprimant la perte d'innocence de l'homme adulte, cherche à montrer que ce dernier ne perd pas pour autant sa capacité à rêver et à s'émerveiller. L'innocence et l'enfance sont donc deux point primordiaux qui constituent notamment l'essence du personnage d'Homère, conteur de l'histoire de l'humanité et de Berlin, qui cherche à tout prix à raconter la paix plutôt que la guerre. C'est de cette innocence dont font preuve les anges lorsqu'ils observent l'humanité que va naître leur profonde fascination face au quotidien et aux actions banales de la vie des hommes.

De part leur statut d'êtres immortels et éternels témoins du monde, les anges ont pu observer depuis toujours chaque petite chose de la vie, et ont ainsi appris à voir et à révéler la beauté et la poésie qui se trouvent dans les gestes les plus petits et insignifiants. Le caractère fantastique des anges permet également au réalisateur de jouir d'une liberté filmique totale : les anges peuvent tout voir et tout entendre, et donc tout montrer au spectateur. Wenders filme alors les hommes, les femmes et les enfants dans leur plus grande intimité et nous donne à entendre leurs pensées à n'importe quel moment de leur vie. Malgré cette liberté, Wenders continue à montrer l'humanité avec pudeur, simplicité et bienveillance, sans jamais tomber

dans une forme de voyeurisme, tout en introduisant la dualité fondamentale du film : le regret des anges envers leur statut d'immortel et d'entité éternellement observatrice. Ils observent et collectent, mais ne peuvent pas agir sur ce qu'ils voient. Ils ne peuvent pas ressentir les émotions et les sensations les plus simples, et ne peuvent pas non plus sauver les êtres perdus dans leur désespoir.

L'intention première de Wenders, à travers cette opposition, était donc de faire ressentir au spectateur ce que ressent l'ange, c'est-à-dire le privilège qu'ont les hommes d'être en vie et d'expérimenter des choses, qu'il s'agisse de boire un café ou de tomber amoureux. Wenders nuance tout de même ce point de vue et permet à ses idées de se développer afin de ne pas sembler trop naïves et ingénues notamment grâce à la suite des *Ailes du Désir*, réalisée en 1993, *Si Loin, Si Proche !* Dans cette suite, Wenders oppose la manière dont les deux anges, Damiel et Cassiel, vivent leur humanité. Damiel coule des jours heureux avec la famille qu'il a fondé, tandis que Cassiel ne parvient pas à supporter son humanité. Il n'y voit que solitude, isolement et désespoir. Aux premiers abords, cette suite peut donc paraître comme contradictoire par rapport aux *Ailes du Désir,* mais, après réflexion, il est clair qu'elle sert avant tout à développer et complexifier la réflexion de Wenders sur la vie humaine.

Ensuite, afin de montrer l'être humain à travers ses anges, Wenders fait le choix de ne pas se concentrer sur quelques personnages principaux qui seraient un miroir de l'humanité, mais au contraire d'observer toutes sortes de personnages que l'on ne verra pas plus d'une fois au cours du film et qui pourtant deviennent les protagonistes de l'histoire pendant les quelques secondes où ils apparaissent à l'écran. Wenders cherche en effet à parler de tout le monde. La ville de Berlin apparaît donc comme un microcosme pouvant symboliser l'humanité de par son passé auquel il est impossible d'échapper. Il est donc clair que l'utilisation des anges était un moyen pour Wenders de montrer l'humanité à travers la population de Berlin, et de parler de tout le monde, de faire de tout protagoniste le héros temporaire de l'histoire car pour lui Berlin représente le Monde.

A travers le personnage d'Homère, Wenders va également utiliser la représentation du passé de la ville de Berlin afin de comprendre et de représenter le présent de cette même ville et de sa population. Homère semble en effet bloqué dans le passé, il erre sans cesse à la recherche des lieux qui peuplent sa mémoire mais dont il ne

reste que quelques traces après la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide. Il semble avoir perdu ses auditeurs mais continue d'agir en tant que passeur de mémoire afin que se perpétue l'histoire de l'humanité à travers ses souvenirs de l'histoire de Berlin. Homère ne renonce pas à retrouver ces lieux qui lui sont chers et persiste à vouloir conter une épopée de la paix malgré le sombre passé qui pèse sur la ville et sur l'humanité.

Damiel et Cassiel, eux, apparaissent comme les deux entités présentes sur Terre depuis la nuit des temps et ayant observé la naissance et la création de chaque parcelle de vie dans le monde, qu'elle soit végétale, minérale, animale ou humaine. Ils ont été témoins de l'apparition de l'homme et du langage, du début de sa vie en harmonie jusqu'au détournement du premier homme qui renonça à la paix et engendra la violence et les guerres. Le point de vue de Wenders sur l'être humain est ainsi élargi à l'humanité depuis son commencement jusqu'au présent, englobant ainsi toute la nature humaine à travers chaque événement passé, du plus important au plus insignifiant. Les anges, bien qu'ayant été témoins des pires guerres et moments de l'humanité, continuent à regarder l'homme avec bienveillance et à croire que l'histoire de la paix et de la simplicité continue d'exister, notamment à travers tous les petits moments de la vie quotidienne et du banal qu'ils observent chaque jour. Wenders donc, à travers les personnages d'Homère, Damiel et Cassiel, offre au spectateur un regard particulier sur l'être humain, qu'il est rare de trouver au cinéma : un regard bienveillant et optimiste, exempt de jugement et de manichéisme, cherchant à représenter la paix à travers une fascination envers le quotidien et le banal.

ANNEXES

Annexe n°1 : La Huitième Elégie de Rainer Maria Rilke

« Par tous ses yeux la créature
voit l'Ouvert. Seuls nos yeux sont
comme invertis et posés tout autour d'elle,
tels des pièges qui cernent sa libre sortie.
Ce qui *est*, au-dehors, nous le savons uniquement par la face
de l'animal ; car le tout jeune enfant,
nous le tournons déjà et le forçons pour qu'en arrière
il voie l'affiguré et non l'Ouvert qui dans
le visage de la bête est si profond. Libre de toute mort.
Au lieu que nous ne voyons qu'*elle* seule ; la bête libre
a toujours derrière elle son périr
et devant elle Dieu, et quand elle va, c'est
éternellement, comme vont les fontaines.
Nous, jamais nous n'avons, n'avons pas un seul jour,
face à nous l'espace pur dans lequel infiniment fleurissent
et se perdent les fleurs. Tout est Monde toujours
et jamais n'est un Nulle part exempt de négation :
le Pur, l'Insurveillé que l'on respire et
qu'on *sait* infini et ne désire pas. Enfant
l'un vient se perdre en silence à cela et en est
tout secoué. Ou tel autre meurt et *l'est*.
Car tout près de la mort, on ne voit plus la mort
et reste là les yeux fixés *vers un ailleurs,* avec un grand
regard, peut-être, d'animal.
Les amants, n'était l'autre qui cache
la vue, en sont tout proches et étonnés...
Comme par mégarde tout est ouvert
derrière l'autre... Mais lui, personne

ne peut le passer, et de nouveau, ce qui leur advient, c'est du
Monde.
Toujours tournés vers la création nous ne voyons
que sur elle le reflet du Libre,
par nous-mêmes obscurci. Ou bien qu'un animal,
une bête muette, lève les yeux et tranquillement nous
traverse.
C'est cela qu'on appelle Destin : être en face
et rien d'autre et toujours en face.

S'il y avait une conscience du genre de la nôtre dans
l'animal sûr qui s'en vient vers nous
selon une direction autre – il nous retournerait d'un coup
en sa propre mutance. Mais son être lui est
infini, encadré par rien et sans vision
de son état, pur, comme son regard à l'horizon.
Et là où nous voyons de l'avenir, lui voit tout
et lui-même dans tout et sauvé pour toujours.

Et pourtant il y a dans la bête vigilante et chaude
le poids et le souci d'une grande mélancolie pesant.
Car jamais elle non plus ne peut se défaire de ce
qui souvent nous terrasse, – le souvenir,
comme si ce vers quoi l'on presse déjà avait
été plus proche, plus fidèle et son rattachement
d'une infinie tendresse. Ici tout est distance
et là tout était souffle. Après la première patrie
la deuxième lui semble bifide et venteuse.
Ô la félicité de la *petite* créature,
qui toujours *demeure* dans le ventre qui l'a porté ;
ô, bonheur du moustique qui sautille encore *au-dedans*,
même quand ce sont ses noces : car tout est ventre.
Et vois la moitié d'assurance de l'oiseau

qui de son origine sait presque l'un et l'autre,
comme s'il était une âme de Etrusques,
celle d'un mort qu'un espace accueillit,
avec pourtant la figure au repos en guise de couvercle.
Et quel accablement que celui de ce qui doit voler
et qui provient d'un ventre. Comme effrayé par lui-même
il traverse les airs brusquement, comme lorsqu'une fêlure
parcourt une tasse. Ainsi passe la déchirante
de la chauve-souris dans la porcelaine du soir.

Et nous : spectateurs, toujours, partout,
tournés vers tout cela et jamais au-delà !
En sommes submergés. L'agençons. Sa ruine survient.
L'agençons de nouveau et périclitons nous-même.

Qui donc nous a de la sorte retournés que,
quoi que nous fassions, nous soyons en l'attitude
de quelqu'un qui s'en va ? Comme lui sur
la dernière colline qui lui montre sa vallée toute entière
une dernière fois, se tourne, s'arrête, attend –
ainsi vivons-nous et toujours prenons congé. »

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

• BARAQUIN Noëlla , BAUDART Anne, DUGUE Jean, LAFFITTE Jacqueline, RIBES François, WILFERT Joël, 2011. *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 552 pages. 4E édition revue et augmentée.

• BEICKEN Peter, KOLKER Robert Phillip, 1993. *The Films of Wim Wenders, Cinema as Vision and Desire.* New York, Cambridge University Press, 212 pages. Collection « Cambridge Film Classics ». Chapitre 6, page 138.

• BENJAMIN Walter, 1940. *Sur le concept d'histoire.* Editions Gallimard, 2000. Collection Folio/Essais

• BORGES Jorge Luis, 1952. *L'Aleph.* Éditions Gallimard, 1977. Collection L'Imaginaire. 224 pages.

• BUCHKA Peter, 1986. *Wim Wenders*, Paris, éditions Rivages. 200 pages, collections « Rivages/Cinéma ».

• DE CERTEAU, Michel, 1990. *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire. Éditions* Gallimard (1ère éd. 1980), collection Folio Essais. 347 pages.

• CUROT Frank, 1994. *Les Ailes du désir : complexité d'un espace filmique.* In : ESTEVE Michel. *Wim Wenders.* Paris : Lettres Modernes, collection « études

cinématographiques Nos 159-164 », chapitre 11 p. 181

• DALISSIER Michel, 2009. *Anfractuosité et unification : La philosophie de Nishida Kitarô.* Editions Librairie Droz, collection Hautes études orientales. 640 pages.

• DENIS Sébastien, 1987. *Les ailes du désir : analyse d'une œuvre.* Paris, éditions J. VRIN, 2012, collection Philosophie et cinéma, 120 pages.

• GARDIES André, 1993. *Le récit filmique,* Paris, Hachette Livre, 155 pages, 1ere édition. Collection « Contours littéraires ».

• GRAF Alexander, 2002. T*he Cinema of Wim Wenders, the celluloid highway.* Londres, Wallflower Press, 192 pages. Collection « Director's Cuts » . Chapitre 3, p .112

• HARVEY David, 1991. *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change.* Oxford, Éditions Wiley-Blackwell, chapitre 18 « Time and space in the postmodern cinema », analyse des *Ailes du Désir* et de *Blade Runner*, p.308. 392 pages.

• LAVANDIER Yves, 1994. *La Dramaturgie*, Cergy, éditions Le Clown et l'enfant, 1ere édition. 570 pages.

• NIETZSCHE Friedrich, 1971. *Œuvres philosophiques complètes VII, Par-delà bien et mal, La Généalogie de la morale.* Éditions Gallimard, 408 pages.

• NIETZSCHE Friedrich, 1995. *Humain trop humain.* Éditions Le Livre de Poche,

collection Classiques de la Philosophie. 768 pages.

• NINEY François, 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants.* Paris, Klincksieck, collection 50 Questions. 207 pages.

• RILKE Rainer Maria, 1912-1922. *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée,* édition bilingue Gallimard, 1994, collection Poésie, 320 pages.

• RILKE Rainer Maria, *Huitième élégie de Duino, traduite et commentée par Roger Munier.* Paris, Fata Morgana, collection es immémoriaux, 1998. 51 pages.

• VERGELY Bertrand, 2001. *Nietzsche ou la passion de la vie,* éditions Milan, collection Les Essentiels Milan, 63 pages.

• WENDERS Wim, HANDKE Peter, 1987. *Les Ailes du Désir*, Le Chesnay, éditions Flammarion. Collection Jade-Flammarion, 174 pages.

• WENDERS Wim, 1988. *Le souffle de l'ange.* Evreux, éditions Cahiers du Cinéma, 95 pages

• WENDERS Wim, 1990. *La Logique des images, Essais et entretiens,* Paris, éditions L'Arche. 186 pages.

• WENDERS Wim, 1997. *La Vérité des Images*, Paris, éditions L'Arche, 309 pages.

Documents en ligne

• FEIGELSON Kristian, «*LES AILES DU DÉSIR, film de Wim Wenders*». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 27 novembre 2016. Disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-ailes-du-desir/

• JOST François, 1990. "*L'Erreur, l'errance : deux visions de la géographie américaine.*" Cinémas 11-2 : 20–30. Consulté le 2 mai 2017. Disponible sur www.erudit.org/fr/revues/cine/1990-v1-n1-2-cine1499404/1000988ar.pdf

• VACHER Pascal, «Je n'abandonnerai pas tant que je n'aurai pas retrouvé Potsdamer Platz», M*émoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 9|2013, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 02 mai 2017. URL: http://mimmoc.revues.org/1012; DOI: 10.4000/mimmoc.1012

Autres ressources

• Emission radio France Culture : *Wim Wenders à Serge Daney*, dans Micro Films, « Les Nuits de France Culture », première diffusion le 10 septembre 1987, disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/wim-wenders-serge-daney-cetait-pour-pouvoir-montrer-les

• Emission radio France Culture : *Gérard Lefort : "'Les Ailes du désir' est l'acmé du cinéma de Wim Wenders, un film sur la bienveillance humaine",* dans « Le Réveil Culturel », diffusé le 25 avril 2018,
disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/gerard-lefort-les-ailes-du-desir-est-lacme-de-wim-wenders-un-film-sur-la-bienveillance-humaine

Films

- *Paris, Texas,* Wim Wenders, 1984

- *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books,* Richard Linklater, 1988
- *Slacker,* Richard Linklater, 1990

- *Si loin, si proche !,* Wim Wenders, 1993

- *Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995

- *Before Sunset,* Richard Linklater, 2004

- *Patti Smith : Dream of Life,* Steven Sebring, 2008

- *Before Midnight,* Richard Linklater, 2013

Fiche technique du film

Réalisation **:** Wim Wenders

Scénario **:** Peter Handke, Richard Reitinger et Wim Wenders

Production : Anatole Dauman, Wim Wenders

Photographie **:** Henri Alekan

Montage **:** Peter Pryzgodda

Musique **:** Jürgen Knieper, Nick Cave and the Bad Seeds, Laurent Petitgand

Décors **:** Heidi Lüdi

Format **:** Couleur/Noir et blanc - 1,37:1 - Dolby - 35 mm

Durée **:** 2h08

Date de sortie **:** 23 septembre 1987

Distribution (acteurs principaux)

Bruno Ganz : *Damiel*

Solveig Dommartin : *Marion*

Otto Sander : *Cassiel*

Curt Bois : *Homère, le vieux conteur*

Peter Falke : *lui-même*