



Les ailes du désir

Der Himmel über Berlin
de Wim Wenders

fiche technique

R.F.A France
1987 2 h 06

Réalisateur :
Wim Wenders

Scénario :
Wim Wenders
Peter Handke

Musique :
Jürgen Knieper

Interprètes :
Bruno Ganz
Solveig Dommartin
Otto Sander
Curt Bois
Peter Falk



Bruno Ganz

Résumé

Du haut du ciel berlinois, deux anges, Damiel et Cassiel, contemplent les humains. Puis, sûrs de leur "immunité" puisqu'invisibles aux yeux des hommes, donc en principe indifférents à leurs joies et à leurs souffrances, ils se mêlent à eux. Ils hantent les rues, les salles de lecture d'une vaste bibliothèque, les cirques, les plateaux de tournage... Ils captent les monologues des humains et constatent que ces derniers sont tristes et communiquent peu entre eux. Damiel en a assez d'être un ange, surtout depuis qu'il a vu la jeune trapéziste Marion dont il est tombé amoureux. Puis, il rencontre l'acteur Peter Falk, un ex-ange qui sent sa présence, venu tourner un film sur la période nazie. Le comédien va aider Damiel à passer "de l'autre côté de la barrière" et à

devenir un mortel animé de sentiments. A la fin, il entre en contact avec Marion...

La Saison Cinématographique 1987

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA



Critique

Les ailes du désir tranche avec les autres films de Wenders qui proposaient un parcours "à plat" de divers lieux et territoires : d'abord l'Allemagne comme métaphore de la recherche de soi-même, dans les premiers films ; puis, le trajet Allemagne-Etats-Unis pour retrouver les sources de la fiction cinématographique née, pour Wenders, sur le Nouveau Continent. Ici, il s'agit d'une vision verticale et cela au moins à deux niveaux: la spiritualité incluse dans le regard des anges et la proposition d'une coupe historique de Berlin, à travers l'évocation du tournage de ce film sur l'époque nazie. Nous pouvons prendre acte du changement éthique qui s'est opéré chez Wenders. Au début des années soixante-dix, lorsqu'il renouvelle le fameux "Road movie", il se place dans une problématique existentielle: ses personnages sont des déracinés qui n'ont plus— ou si peu d'attaches idéologiques ou familiales. Ils vivent la philosophie du moment. Le retour du spirituel dans les années quatre vingt a probablement marqué Wenders: il choisit ce biais pour revenir tourner en Allemagne et nous proposer une vision totalement différente de ses concitoyens. Splendide et surprenant, *les ailes du désir* complète, à merveille, les précédentes chroniques germaniques de l'auteur en leur ajoutant la dimension métaphysique qui leur manquait.

Raphaël Bassan

La saison Cinématographique 1987

Stigmates de la "douleur"

Tous les films, toutes les œuvres d'art ne sont pas forcément taillés sur mesures pour être appréhen-

dés, disséqués, et ordonnés par l'approche critique. On sait, dès qu'on commence à scruter *Les ailes du désir*, que ce film ne livrera qu'une parcelle de sa vérité, quelques bribes... pas plus. Il en est ainsi de toutes les créations fortes que les gloses les plus savantes n'arrivent pas à réduire à leurs signifiants de base. Les nombreuses exégèses qui prennent d'assaut, depuis des décennies, les textes d'Artaud ou de Michaux n'ont pas pu contourner leur mystère constitutif qui demeure entier (en gros, et pour simplifier, aucune de ces études ne permet à celui qui la lit d'écrire ou de penser comme les auteurs analysés). Il en va de même d'un film comme *Citizen Kane*, de Welles.

Le phénomène est identique pour *Les ailes du désir*, avec le handicap supplémentaire de notre manque de recul par rapport à une œuvre qui vient à peine d'être terminée. Nous sommes condamnés, dans le meilleur des cas, à construire des discours satellites qui n'éclairent que des fragments du film, tout comme l'ange Damiel ne saisit, dans son "état céleste", que des lambeaux de la pensée des humains. "Déchu", devenu homme par amour, il y a fort à parier qu'il ne possédera pas les codes nécessaires à une bonne communication avec la jeune trapéziste. Comme toujours, les rapports hommes-femmes ne sont pas prêts d'être simplifiés chez Wenders. Ici, postulat inédit (à moins qu'on en revienne aux vieilles conceptions théologiques qui prétendent que la femme n'a pas d'âme?), ce n'est pas une barrière raciale, psychologique ou sociale qui sépare les sexes, mais une différence *d'essence*.

Comme nous l'écrivions au début,

nous ne pourrions esquisser que des ébauches de lectures à ces *Ailes du désir*. Cette œuvre foisonnante et riche permet qu'on y pénètre par n'importe quel bout. Commençons par la dédicace. Le film est dédié à trois cinéastes décédés: Ozu (la rigueur formelle), Tarkovski (la spiritualité) et Truffaut (l'amour). Pourtant, aucun de ces auteurs n'a, directement, inspiré Wenders (il s'est particulièrement intéressé à Ozu, au point de lui consacrer un film, *Tokyo-Ga*, 1984, mais comme un critique s'attache au travail d'un metteur en scène, sans volonté aucune de mimétisme).

L'amour est toujours insatisfait chez Wenders ; son formalisme, pour rigoureux qu'il soit, est fondé (en opposition avec celui d'Ozu) sur le mouvement ; et la spiritualité fait seulement son apparition dans *Les ailes du désir*, mais elle est extériorisée, symbolique et "décorative", plus proche de Cocteau que de Tarkovski. Il faut cependant prendre de la distance et voir de plus loin.

Le cinéma pratiqué par ces trois metteurs en scène est un cinéma de la *douleur*, de l'exigence douloureuse: chacun de leurs films est comme une expérience renouvelée pour atteindre à l'amour, à l'épuration formelle ou à la transcendance spirituelle. Expériences qui prouvent que ces artistes ont traqué quelque chose qu'ils n'ont pu atteindre. Et, comme un effet de miroir lointain, l'insatisfaction permanente des personnages de Wenders indique, probablement, que ces derniers savent qu'ils se meuvent dans un "univers vide". Wenders leur a donc cherché des attaches, des bases dans la mobilité, le parcours de territoires qui étaient de véritables métaphores de voyages intérieurs. Il a jeté des ponts entre la vie et le ciné-

ma, entre l'Europe et l'Amérique — continent qui offrait d'autres espaces et d'autres mythes culturels. Cela l'a laissé insatisfait. Après les trajets horizontaux, il choisit la verticalité, et le retour à l'Allemagne via son centre, Berlin. La forme suit, qui introduit une série de plongées et de contre-plongées, en principe rares chez l'auteur de *Paris, Texas*.

L'argument du film est simple dans son énonciation: deux anges, Damiel et Cassiel, se posent à Berlin. Ils sont invisibles, peuvent côtoyer les humains sans éveiller de soupçons, lire dans leurs pensées... Ils auraient pu, d'un coup d'œil, embrasser passé et présent de la ville. Mais Wenders ne peut s'empêcher d'introduire le cinéma dans le cinéma, et c'est en assistant au tournage d'un film sur la dernière guerre qu'ils prennent conscience du passé. Ils rencontrent Peter Falk (qui aurait été un ange devenu humain... mais comme c'est un acteur, on ne sait jamais où est le vrai ou le faux avec lui). Ce dernier sent leur présence. Damiel assiste, aussi, à la dernière représentation d'un cirque ambulancier (très wendersien cela !) et tombe amoureux de la trapéziste Marion, faux ange qui connaît l'ivresse de voler suspendue à des cordes. Pour elle, il deviendra humain, donc visible. Ils se rencontrent à la fin, sans qu'on sache où tout cela va déboucher.

L'ange qui descend du ciel pour voir comment vivent les humains est un personnage relativement familier de la mythologie cinématographique. Sauf, qu'habituellement, cet être doit rendre des comptes à son maître : Dieu ou le Diable. Ce qui n'est pas le cas ici où on a affaire à des "anges sans attaches". Comme nous le notions, la parenté qui unit Wenders aux trois cinéastes précités est cette même *douleur* face à

un but, à un matériau qui se dérobent toujours. Le véritable désir, en somme, de continuer à faire du cinéma. A y regarder de près, il n'y a pas d'authentique approche de la métaphysique dans *Les ailes du désir*. Wenders use de certains codes baroques ou irrationnels (solidement implantés toutefois dans notre culture), qui trouvent un intéressant contrepoint formel dans le passage progressif du noir et blanc à la couleur, au fur et à mesure que Damiel se rapproche de la nature humaine. Tout le film étant, conventionnellement, vu par l'œil de l'ange.

Différent dans la forme de ses précédentes créations, le dernier film de Wenders permet au cinéaste d'approfondir certains de ses thèmes (l'homme-ange déphasé, encore une fois, par rapport à son environnement ; la difficile fusion des sexes; le 7^{ème} Art comme nouvel espace territorial) sous un angle nouveau où l'artifice (les codes) des situations est bien assumé. Le résultat, surprenant, confirme le fait que Wenders demeure un des plus grands cinéastes contemporains.

Raphaël Bassan

Revue du Cinéma n° 431 1987

Filmographie

Summer in the City (L'été dans la ville 1971)

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (L'angoisse du gardien de but au moment du penalty, 1971)

Der Scharlachrote Buchstabe (La lettre écarlate, 1972)

Alice in den Städten (Alice dans les villes, 1973)

Falsche Bewegung (Faux mouvement, 1974)

Im Lauf der Zeit (Au fil du temps, 1975)

Der amerikanische Freund (L'ami américain 1977)

Lightning over Water (Nick's Movie, 1980)

Hammett (Hammett, 1982)

Der Stand der Dinge (L'état des choses, 1982)

Paris, Texas (Paris Texas, 1984)

Tokyo-Ga (1985)

Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir, 1987)

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