

## La représentation spatio-temporel d'un Berlin mélancolique dans *Les Ailes du désir*

Par Marie-Catherine Allard

### **Résumé:**

Cet article offre une analyse spatio-temporelle de la représentation de la ville de Berlin telle que présentée par le film presque documentaire de Wim Wenders, *Les Ailes du désir*. Afin de bien discerner l'essence historique de la ville ainsi que la quête identitaire de ses citoyens les diverses techniques employées par le réalisateur telles que l'usage de la caméra déchaînée, de séquences tirées d'archives ainsi que l'insertion d'analogies sont ici explorés.

Mots-Clés: Berlin, Bréchification freudienne/Palimpseste, Mélancolie, Non-lieux, Plan aérien, Vergangenheitsbewältigung, Wim Wenders

---

Selon Karl Scheffler, critique et historien d'art berlinois, "Berlin est une ville à jamais condamnée à devenir sans jamais être"<sup>19</sup> (Traoré "Berlin en 15 citations cultes"). Mais est-ce vraiment le cas? Le fait est que souvent, bien que Berlin ait une identité des plus uniques, on tend à la comparer à d'autres métropoles sur lesquelles divers plans stratégiques sont calqués afin de revitaliser l'image de la ville. Cependant, Berlin se distingue d'autres métropoles par son histoire et sa représentation artistique. Il est vrai que d'autres villes européennes telles que Paris ou Rome sont dotées d'un riche héritage historique. Néanmoins, ni Paris, ni Rome n'offrent aussi visiblement que Berlin les traces de leur passé, car c'est la dichotomie entre l'aspect physique et métaphysique de la ville ainsi qu'entre son histoire et sa contemporanéité qui rend l'atmosphère présente à Berlin incomparable à celle des autres métropoles. Comme le mentionna Martin Luther King, Jr. lors d'une visite de la ville en 1964, Berlin est " le centre autour duquel tourne la roue de

---

<sup>19</sup> "Berlin ist eine Stadt, verdammt dazu, ewig zu werden, niemals zu sein".

l'histoire.... S'il y a jamais un peuple qui devrait être constamment sensible à son destin, ce devrait être le peuple de Berlin, Est et Ouest<sup>20</sup>" (Traoré "Berlin en 15 citations cultes"). Dans cet essai, il sera question du caractère authentique de cinéma recherché par le réalisateur du film *Les Ailes du désir* (1987), Wim Wenders. Il sera aussi question des diverses techniques employées par ce dernier afin de présenter au spectateur la configuration de la ville, mais aussi, tel un palimpseste, les différentes strates historiques qui la composent. Afin de mieux discerner l'essence historique de la ville ainsi que la quête identitaire de ses citoyens, diverses analogies présentes au sein du film seront analysées en plus d'aborder plusieurs théories comme celles reliées aux lieux anthropologiques et aux non-lieux, aux films de décombres et à la culpabilité allemande.

L'aspect cinématographique quant à la représentation de la ville est selon moi beaucoup plus précis qu'une plume ou qu'un pinceau. Une caméra capture davantage l'essence d'une scène ou d'un paysage puisqu'elle transmet, sans biais la réalité. Aussi, la caméra réussit à transmettre les éléments qui lors du tournage avaient potentiellement échappés au caméraman. Selon la théorie de Pier Paolo Pasolini, *kino in natura*, le cinéma devrait être synonyme de réalité, dans le sens que celui-ci transmet la réalité qui lui est présentée comme s'il la filmait avec une caméra invisible (Graf 21). La réalité est donc inlassablement projetée par ces scènes. Adapté au grand public, il transmet comme nul autre médium, la réalité d'une société. Pour cet essai, plusieurs facteurs sont entrés en ligne de compte lorsqu'il est venu le temps de choisir le film représentant, selon moi, le mieux la ville de Berlin. Mon choix s'arrêta sur *Les Ailes du désir* de Wim Wenders et ce,

---

<sup>20</sup> "Here in Berlin, one cannot help being aware that you are the hub around which turns the wheel of history. ... If ever there were a people who should be constantly sensitive to their destiny, the people of Berlin, East and West, should be they"

bien qu'il y ait d'autres films beaucoup plus récents se déroulant aussi à Berlin, tels que *Good Bye, Lenin!* (2003) ou *Cours, Lola, cours* (1998). Cependant, je souhaitais un film dont l'objectif principal était de vraiment présenter la ville plutôt que d'adapter ses paysages au récit. En tant que réalisateur, Wim Wenders est reconnu pour son intransigeante préoccupation face à l'authenticité de l'image. Ses œuvres sont généralement décrites comme étant des films documentaires. Pour lui, la caméra doit capter une scène sans la guider afin d'éviter de polluer sa spontanéité. Il croit fermement que le scénario interfère avec la pureté de l'image. C'est en autre pour cette raison que, dans la plupart de ses films, Wenders n'utilise pas de scénario. Les premiers films qu'il a tournés ressemblent beaucoup au film des frères Lumières, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) dans le sens que Wenders explore le caractère photographique de la caméra. Il est primordial pour Wenders de représenter le caractère transcendant de ce médium. Le fait que la caméra soit capable d'isoler et de transmettre des images du quotidien qui autrement auraient été ignorées le fascine. Dans *Les Ailes du désir*, Wenders a réalisé son film en s'inspirant de la ville afin de créer au fur et à mesure un scénario. Plusieurs des répliques des personnages ont été improvisées par leur acteur. Par exemple, dans la scène introduisant Peter Falk, celui-ci mentionne qu'il se dirige au tournage d'un film dont il ignore encore le scénario. Comme les scènes ont été filmées chronologiquement, ces répliques font en fait aussi allusion à sa propre ignorance face au scénario (*Les Ailes du désir* 0.04.29). En raison de la préoccupation de Wenders face à l'authenticité de la ville, si l'on exclut l'histoire d'amour entre l'ange, Damiel, et la trapéziste française, Marion, ce film pourrait être considéré en tant qu'archive historique de la ville. Aussi, comme le film se termine de la même façon qu'il a commencé, soit ouvertement, sans élément

déclencheur précis, pour le spectateur, le récit commence et se termine au beau milieu du quotidien de ses personnages. Sans être influencée, voire obligée par son réalisateur à suivre un schéma narratif prédéfini, la caméra capte les scènes qui se présentent à elle, sans se soucier d'inclure une situation initiale ou finale conventionnelle.

Au beau milieu des années 1980, Wenders eut le désir de faire un film à Berlin et sur Berlin. La raison qu'il donna fut qu'il ne se voyait pas produire son film dans un autre endroit. Le titre originel allemand du film est *Der Himmel über Berlin (Le ciel au-dessus de Berlin)*. Comme le terme *Himmel* se traduit aussi par paradis, le titre pourrait aussi être *Le paradis au-dessus de Berlin*. Cependant, comme la topographie aérienne de la ville est un thème crucial du film, je crois que le mot recherché par Wenders est vraiment *ciel* et non *paradis*. La traduction française du titre met, quant à elle l'accent sur l'histoire d'amour entre Damiel et Marion, perdant ainsi la connotation originelle du titre et l'importance vouée à la ville.

La ville est majoritairement présentée sous la focalisation omnisciente de deux anges, Damiel et Cassiel. Comme les anges de Wenders ne peuvent interagir avec les humains, le caractère transparent de la caméra est justifié par la présence de ces êtres immortels. Damiel se promenant dans les rues de Berlin capte des scènes banales du quotidien qui, juxtaposées à d'autres prennent une tout autre importance. Témoin des pensées des Berlinoises, Damiel perçoit leur mélancolie. Mélancolie qui tend plus vers la dépression profonde que vers un spleen passager. L'isotopie dépressive des Berlinoises est tellement ubiquiste qu'elle crée une sorte de symphonie des préoccupations humaines. Le sentiment de culpabilité les accable à un point tel que certains paraissent à jamais inconsolables. Par exemple, Cassiel tente, par la pensée, de sauver un jeune homme du

toit de l'immeuble Mercedes qui souhaite se suicider. Sa souffrance est telle que les efforts de l'ange sont vains (*Les Ailes du désir* 1.08.42). La présence de cette séquence tournée du haut de cet édifice démontre que financièrement la ville est prospère, mais qu'intérieurement, les Berlinoises sont loin de l'être. Le fait qu'ils n'arrivent pas à surmonter la dichotomie entre l'innocence et la culpabilité suggère que la tradition allemande tendant à passer sous silence le passé est vouée à l'échec. La solution insinuée par Wenders dans *Les Ailes du désir* est d'incorporer le passé nazi dans la mémoire collective, et ce, de manière alternative. Par exemple, l'ajout de scènes fictives reproduit l'époque nazie tout en se différenciant des plans documentaires référant aux autres époques. Le fascisme hitlérien est donc abordé par l'histoire de façon à ne pas y être complètement intégré. Wenders a choisi d'inclure au sein de son récit l'histoire d'un ange devenu réalisateur de long-métrage. Incarné par Peter Falk, le réalisateur reproduit sur son lieu de tournage, l'église du Souvenir de l'Empereur Guillaume, l'Allemagne Nazi. Dans les scènes présentant le tournage du film de Falk, Wenders exploite l'omniscience des anges afin de, délicatement juxtaposer la représentation historique de la ville et sa représentation fictive. Il y a une séquence où mentalement Falk se questionne à savoir si les figurants de son film, ceux portant l'étoile jaune, auraient pu, lorsqu'Hitler était au pouvoir, être des victimes de l'holocauste. Cette interrogation en plus des voice-overs provenant des pensées des figurants en question -certains ont froid, d'autres ont faim- accentue le caractère réaliste de la scène. Les voice-overs s'entrecroisent, mélangeant les réflexions des figurants juifs aux pensées antisémites des figurants incarnant des soldats nazis, rendant la relation entre culpabilité et innocence évidente.

Dans *Les Ailes du désir*, en plus d'avoir inséré le tournage fictif du scénario de Falk, le producteur a introduit des séquences documentaires tirées d'archives afin de rendre plus authentique l'historicité de son film. Les images choisies, lesquelles montrent l'omniprésence de cadavres et de ruines, dévoilent au spectateur les conséquences de la Seconde Guerre mondiale. Il est important de souligner que dans *Les Ailes du désir*, aucune scène documentaire provenant de la période nazie ne fut incorporée au film. L'ombre de ce passé plane sur le récit grâce à la nostalgie d'Homère et aux séquences présentant l'après-guerre. D'autres scènes appartenant au passé de Berlin ressurgissent de temps à autre. Par exemple, au travers d'une séquence présentant les rues de Berlin, une scène montre plusieurs femmes nettoyant les décombres et d'autres secouant leur duvet dans ce qui semble rester de leur appartement. Par la nature de cette scène, Wenders fait allusion aux *Trümmerfilme*<sup>21</sup>. Oscillant entre réalité et fiction, ces films utilisaient de manière esthétique les ruines afin d'arriver à une sorte de médiation historique et culturelle. Les insertions documentaires ainsi que les allusions cinématographiques et historiques démontrent à quel point le passé est toujours présent à Berlin.

Après la dénazification de l'Allemagne, et par le fait même de Berlin, il était difficile pour les citoyens de composer avec l'atrocité de leur passé. Le terme *Vergangenheitsbewältigung* est crucial afin de comprendre la quête identitaire individuelle et collective des Berlinoises. Littéralement, ce mot allemand veut dire surmonter le passé. Généralement ce concept est employé dans un contexte d'après-guerre. Il suggère d'essayer de comprendre le passé afin d'apprendre à l'intégrer moins honteusement à son propre passé. Le danger, si l'on ne parvient pas à accepter le passé,

---

<sup>21</sup> Traduction littérale: Films des décombres.

est, tout comme l'exprime l'aphorisme du philosophe George Santayana, que "ceux qui n'ont pas la mémoire du passé sont condamnés à le répéter". De sorte que, bien que les traces de Germania<sup>22</sup> soient dorénavant presque imperceptibles -les édifices construits selon les plans d'Albert Speer furent détruits ou incorporés subtilement à la configuration de Berlin, il est important de consolider passé et présent afin de forger l'identité de Berlin. Comprenant cette nécessité toujours présente en 1987, Wenders incorpora à son récit les diverses époques constituant l'identité de Berlin, y compris celle caractérisée par le nazisme. Afin de ne pas omettre l'importance historique de chacune des périodes historiques de la ville, il choisit même de retourner jusqu' à la genèse de la ville utilisant le caractère immortel des anges dans une scène où ceux-ci se rappellent la formation de la région, à la suite de la fonte d'un glacier. Son film est en quelque sorte une façon de proposer une alternative au vide et à la honte ressentie, après la Seconde Guerre mondiale, par les Allemands.

Les techniques cinématographiques employées par Wenders afin de donner un caractère céleste à ses prises de vues sont remarquables. Pour arriver à reproduire la mobilité de l'ange, Wenders devait trouver un moyen de créer l'impression que la caméra volait. Afin d'y parvenir, il fit appel au cinéaste français Henri Alekan<sup>23</sup>. Ce dernier, était reconnu pour sa capacité à rendre poétique<sup>24</sup> la prise de vues afin d'émouvoir et faire méditer le spectateur, et ce, tout en maintenant son essence originelle. Ensemble, ils

---

<sup>22</sup> Hitler et Albert Speer conçurent des plans architecturaux afin de reconstruire Berlin et d'en faire la Capitale du Troisième Reich qu'ils nommèrent Germania.

<sup>23</sup> Le nom du cirque pour lequel travaille Marion fait un clin d'œil au cinéaste en lui attribuant son nom de famille.

<sup>24</sup> L'aspect poétique fut fondamental à la réalisation du film. L'idée commença à germer en Wenders lorsque celui-ci lut *Les Elégies de Duino* écrit par Rainer Maria Rilke. Plus particulièrement, lorsqu'il lut le poème *Das Lied Des Blinden*. De plus, les quelques dialogues écrits avant le tournage furent produits par Peter Handke, un auteur et scénariste dont la poésie se situe entre la banalité du quotidien et le rêve.

eurent l'idée de représenter la mobilité des anges grâce à une version moderne de la caméra déchaînée<sup>25</sup>. Conçue par le réalisateur allemand Karl Freund en 1924, et présentée pour la première fois dans le film de Murnau, *Le Dernier des hommes* (1924), cette technique prônait l'usage d'une caméra légère, placée sur un support mobile ou encore sur un harnais afin d'offrir une plus grande mobilité à la caméra. En s'inspirant de cette méthode, Wenders et Alekan purent utiliser une plus grande variété de prises de vues et représenter la perception particulière choisie pour le film.

L'incorporation de plans aériens est facilitée par le caractère angélique du film. Tout au long du film, la caméra se déplace autant de manière horizontale que verticale. Verticale car les plans aériens sont aussi présents sinon plus que les plans terrestres de Berlin. En plus de permettre de géographiquement situer l'action, ces plans jouent un rôle crucial quant à la symbolique du film. Rappelons-nous qu'en 1987, Berlin était toujours physiquement divisé par le mur. Une grande partie du film se situe dans les airs, au-dessus de la ville, et donc dans un ciel qui lui, n'est pas physiquement divisé. Le ciel permet au spectateur de visuellement être témoin de l'absence des limitations physiques restreignant normalement les déplacements entre l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest. Le ciel est donc un élément symbolique qui porte à la réflexion critique de la division des deux Allemagnes. C'est donc dans ce même ordre d'idée qu'une autre similarité semble relier le film de Wenders à celui de Murnau. En plus d'être le premier film à avoir introduit la notion de caméra déchaînée, *Le Dernier des hommes* est considéré comme l'un des premiers films du courant artistique ayant succédé à l'expressionnisme allemand,

---

<sup>25</sup> Die Entfesselte Kamera

la Nouvelle Objectivité<sup>26</sup>. Prenant conscience de leur devoir politique contestataire, les artistes de ce courant sont caractérisés par leur détermination à représenter la réalité tout en offrant un regard critique sur celle-ci. Ce courant artistique né en réaction au mal sociétal découlant de la Première Guerre mondiale se rapproche du courant auquel appartient Wenders, le Nouveau Cinéma Allemand. En utilisant le ciel comme symbole d'unité, Wenders expose de façon critique la division des deux Allemagnes tout en proposant subtilement sa réunification comme solution au sentiment de culpabilité d'après-guerre.

La liberté de mobilité physique entre Berlin-Est et Berlin-Ouest fut l'une des principales raisons entraînant l'interdiction d'accès aux caméras de Wenders en République démocratique allemande. Malgré ses connexions avec le Ministre du Film de la RDA, Wenders ne réussit pas à avoir la permission d'y tourner quelques scènes. Il était impensable pour les dirigeants de Berlin-Est de collaborer à la production de ce film en raison du caractère angélique du scénario. Car en plus de pouvoir voler, les anges de Wenders sont dotés de la capacité de traverser les murs et par conséquent, *le mur* (Hoffgen 150). Vers la fin des années 1980, le mur de Berlin était encore un élément tabou. La plupart des films tournés à Berlin à cette époque n'incluent pas sa présence à leur récit, de sorte que le mur paraît absent du quotidien berlinois. Si l'on examine la signification du mur s'attardant aux théories saussuriennes sur le signe, son intégration au récit de Wenders est audacieuse et sans banalité. Selon Saussure, le signe est composé d'un signifiant, dans ce cas-ci la réalité physique du mur, et d'un signifié, son caractère prohibant. Comme une "sorte de parole silencieuse [le mur] répète toujours la même

---

<sup>26</sup> Die Neue Sachlichkeit

chose: halte, accès prohibé, sortie interdite, par ici on ne passe pas" (Alacevich 8). En permettant à ses anges de le traverser comme bon leur semble, Wenders conteste l'interdit et détruit par le fait même le sens du signe. Physiquement, le mur de Berlin reste le même, mais son caractère prohibant en est ébranlé. Les graffitis sont un autre élément altérant le *signifié* du signe. Ce n'est pas Wenders qui a incité les artistes à recouvrir d'images le Mur de Berlin, cependant, il souligne l'importance des graffitis sur le côté Ouest du mur grâce à diverses prises de vues. Par exemple, lorsque Daniel, la tête en sang, découvre le monde en couleur de l'humanité, il apprend à différencier le rouge du bleu, le vert du jaune, etc., grâce à un passant qui lui explique ces distinctions grâce aux graffitis sur le mur. Le fait que les graffitis soient superposés sur le mur diminue son degré prohibitif "le rabaissant à la fonction servile de simple support" (Alacevich 12). En privilégiant les plans du mur, Wenders s'en sert aussi comme support... comme support visuel, mais surtout, comme support critique. Daniel nouvellement humain doit apprendre à vivre comme tel. Sa toute première expérience en tant qu'homme concerne sa prise en compte du mur et de ses couleurs. Il examine en détail les graffitis afin de mieux comprendre le monde qui l'entoure. Selon moi, cette scène est une allégorie créée par Wenders, afin de démontrer que le peuple allemand doit cesser d'essayer d'enterrer ses tabous et qu'il doit tout comme Daniel, s'y confronter afin de tenter de les comprendre et ainsi, réussir à intégrer pleinement le présent. Un autre point important à se rappeler concerne le fait que les graffitis sont présents sur le côté Ouest du mur et non sur son côté Est. Il est vrai qu'il était impossible pour les citoyens de la RDA de s'approcher assez près du mur afin d'y peindre quoi que ce soit. Cependant, ce n'est pas l'absence de graffiti de leur côté du mur qui est remarquable, mais bien leur présence du côté Ouest... du côté

supposément libre. "La peinture du Mur fut [...] une opération cosmétique, similaire à celle à laquelle les prisonniers veulent soumettre les parois à leurs cellules" (Ibid. 12), de sorte qu'au final, si les habitants de Berlin-Ouest ont ressenti le besoin de peindre le mur, c'est qu'eux aussi s'en sentaient prisonniers. Wenders sous-entend donc qu'afin de remédier à l'isotopie dépressive des Berlinoises, il faudrait que ceux-ci, autant ceux de l'Est que ceux de l'Ouest, reconsidèrent l'importance de tabou, tel que le mur, dans leur vie.

Wenders porta aussi une attention particulière à la Postdamer Platz, un endroit marquant quant à l'image historique de la ville. La séquence introduisant l'endroit montre Homer, un vieil homme, se rappelant nostalgiquement de la Postdamer Platz d'antan. Bien que le livre de Marc Augé sur les non-lieux ait été publié une dizaine d'années suivant la sortie du film, ses explications sur le continuum possible entre les lieux anthropologiques et les non-lieux reflètent la représentation de la Postdamer Platz dans le film. Selon Augé, les lieux anthropologiques sont des endroits qui se veulent "identitaires, relationnels et historiques" (Augé 77 ). Ces endroits doivent donc permettre à un ou plusieurs individus de former leur identité individuelle et collective, en plus de leur permettre de sociabiliser et créer de nouveaux liens. Les non-lieux quant à eux sont définis par l'absence de ces éléments. Les non-lieux peuvent cependant potentiellement devenir des lieux anthropologiques et vice-versa. Par exemple, dans le film de Wenders, marchant dans l'espace vacant délaissé de la Potsdamer Platz, Homère se remémore l'endroit tel qu'il était durant la période de la République de Weimar (1918-1933). La Postdamer Platz de son souvenir apparaît comme le lieu anthropologique qu'elle était à l'époque, tandis que la Postdamer Platz de la scène présente un non-lieu. En effet, bien que le spectateur et l'ange entendent les pensées de l'homme, aucune relation entre eux et

Homère n'est possible. De plus, dans ces années d'après-guerre, ce lieu ne joua plus aucun rôle quant au développement identitaire. Cependant, à l'époque où l'endroit était considéré le cœur de Berlin, la Postdamer Platz était un lieu anthropologique significatif autant pour le vieil homme que pour sa communauté. Tellement, que quelques décennies après sa destruction, Homère s'y promène encore nostalgique, se rappelant à quel point, avant la Seconde Guerre mondiale, l'endroit était plein de vie. Il se remémore parfois, combien, regardant la foule, il aimait déguster un café chez Josti et fumer le cigare à la tabagie Loese et Wolf (*Les Ailes du désir* 0.41.36). Sa mélancolie face à la Postdamer Platz permet à l'auditeur d'apercevoir les différentes strates historiques qui composent le passé de Berlin. De façon antéchronologique, la séquence présente premièrement au spectateur la Postdamer Platz divisée par le mur de Berlin, rappelant ainsi le présent (1987) d'Homère. Par la suite, une courte scène en couleur est introduite montrant les bâtiments bombardés lors de la Deuxième Guerre mondiale. Se remémorant que l'endroit fut jadis tapissé des drapeaux du Parti Nazi, Homère fait allusion au nazisme et ses conséquences. Il insinue que lorsque la Postdamer Platz fut revêtue par la croix gammée, l'identité des gens changea, ils devinrent plus austères. Avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir et les bombardements des alliés, ce lieu anthropologique devint au fil des ans un non-lieu. Comme le film fut produit avant la chute du mur de Berlin (1989), autant Wenders que le personnage d'Homère ne pouvaient prédire que la Postdamer Platz allait redevenir, quelques années plus tard, un lieu anthropologique. Toujours selon Augé, un lieu peut, dépendamment des heures, des jours, et dans ce cas-ci des décennies, alterner entre un non-lieu et un lieu anthropologique. Lorsqu'un lieu, ayant les caractéristiques précédemment mentionnées, se voit, pour une période laissé vacant, il peut devenir un

non-lieu. Dans le même ordre d'idée, Homère, pensant à la Postdamer Platz, mentionne que: "celui abandonné par son audience mortelle, perd [par conséquent] sa voix" (Wender 0:43:43). Homère ne perd cependant pas espoir. Il pense -et donc dit au spectateur- qu'il n'abandonnera jamais l'idée de retrouver l'endroit de son souvenir, car pour lui, cet espace vacant n'est pas vraiment la Postdamer Platz. L'acteur l'incarnant, Curt Bois, eut, comparativement à son personnage, la chance de voir renaître l'endroit après la chute du mur séparant l'Allemagne de l'est de l'Allemagne de l'Ouest. Le choix de Bois dans le rôle d'Homère est pour Wenders une allégorie, car "ni ange ni homme, [Bois] était les deux à la fois puisqu'il avait l'âge du cinéma" (Wenders *Le souffle de l'ange* 72). Au début des années 1990, Berlin devint la capitale de l'Allemagne réunifiée. La Postdamer Platz, étant située au croisement des deux Allemagnes, devint l'endroit de prédilection pour la création d'une nouvelle identité berlinoise. Ce lieu redevint alors significatif autant physiquement que symboliquement pour les citoyens. Plusieurs constructions furent entreprises faisant de ce lieu, le plus important chantier d'Europe. De nos jours, la Postdamer Platz est rarement au repos. Lieu de rencontre des Berlinoises et de ses touristes, l'endroit reste, malgré ses récentes constructions, un symbole historique du passé allemand.

Dans son article "Critical urban heritage: from palimpsest to brecciation" en réponse à l'analogie faite entre l'identité urbaine et le palimpseste, Nadia Bartolini propose comme alternative la notion de bréchification freudienne. Selon elle, avant de généraliser et de qualifier une ville de palimpseste en se référant à sa surimposition historique, on devrait considérer que le présent de certaines villes ne *s'empile* pas forcément linéairement de manière à recouvrir en apparence son passé, mais qu'il

s'incorpore, dans certains cas, à l'identité de la ville de façon enchevêtrée. Le concept introduit par Bartolini provient de Freud qui, en 1916, l'utilisa afin d'exemplifier l'idée du rêve et ses composantes. Il compara le rêve à une pièce de brèche, une roche formée par l'accumulation d'éléments. Je conviens que l'idée de la bréchification comme analogie est beaucoup plus adaptée à certaines villes. Cette analogie pourrait s'appliquer au patrimoine architectural de Berlin qui, tout comme une brèche, est composé par son accumulation historique: la colonne de la victoire<sup>27</sup> renvoie à la Prusse, le stade olympique à l'Allemagne Nazi, etc. Cependant, la ville en tant que telle, son identité et sa représentation, ne pourrait pas être décrite comme telle. En raison de la guerre et de nombreux bombardements, peu de bâtisses furent épargnées. Berlin est une ville dont le futur s'adapte constamment à son époque en se réécrivant et se reconstruisant: "Le futur ne s'envisage qu'à travers cette antériorité du temps: l'avenir est toujours déjà un futur antérieur" (Habib 230). Dans le film de Wenders, plutôt que de juxtaposer les différentes périodes historiques de la ville, le réalisateur choisit de faire ressurgir le passé petit à petit grâce à l'intégration de la reconstruction fictive de Falk et aux scènes documentaires. De cette façon, le spectateur peut plus facilement différencier l'univers spatio-temporel du récit de celui qui le compose. Comme Wenders emploie la caméra de façon à transmettre la scène ayant lieu au moment du tournage, celui-ci intègre des fragments documentaires afin de ne pas recréer fictivement le passé. Il insère donc des plans d'archives qui offrent au spectateur de Wenders, des scènes antérieurement captées sur le vif. Ces intégrations sont justifiées par la présence de Daniel et de Cassiel, qui, en raison de leur caractère immortel et angélique, peuvent visuellement se remémorer le passé de la ville. Pour ce qui est des scènes reliées à l'époque de l'idéologie nazie, bien que les deux anges aient

---

<sup>27</sup> Nom allemand: Siegessäule

supposément aussi été témoins de cette période, il était probablement éthiquement immoral pour Wenders d'utiliser et d'intégrer des archives produites sous le régime nazi. Bien que le film fût entamé en 1986, soit quarante et un ans après la chute d'Hitler, cette période historique hantait toujours la mémoire des citoyens allemands. Par conséquent, présenter l'implication de Berlin dans les plans du Führer n'aurait fait que raviver le malaise et la honte des Berlinoises. Afin de ne pas exclure cette période de son film, et d'en quelque sorte l'assumer consciencieusement, Wenders demanda à Peter Falk de participer à son film et d'y incarner le rôle d'un réalisateur américain venu à Berlin pour produire un film sur la Seconde Guerre mondiale. Le fait qu'il ait choisi un Américain afin de jouer le rôle du réalisateur lui permit d'amplifier la distinction entre la réalité et la fiction, car contrairement à lui, le cinéma hollywoodien se servait des prises de vues afin de répondre au besoin de leur scénario plutôt que de représenter de manière transparente la réalité. Donc en incluant cette touche américaine, il put incorporer le passé obscur de Berlin tout en s'en distançant. Aussi, comme Falk incarne un ange devenu homme, il est le seul à vraiment pouvoir faire le pont entre l'humanité et les anges. Produisant un film sur cette période, le personnage de Falk réussit partiellement à combler le vide historique laissé dans le souvenir des Berlinoises par la Seconde Guerre mondiale. Il crée donc aussi un pont entre l'avant et l'après-guerre. Mais réussit-il vraiment que partiellement? Bien que la représentation du fascisme hitlérien soit fictive, son réalisme peut être ambigu. Même si pour Wenders il est clair que la caméra, lorsqu'elle n'est pas guidée par un scénario, capte la réalité, il sait que le cinéma américain a perdu cette capacité. Il est donc difficile pour le spectateur de différencier le fictif du réel. En conséquence, il choisit d'exploiter cette ambiguïté, entre autres, lors d'une scène où de jeunes Berlinoises voyant Falk marcher dans

les rues de Berlin se demandent si celui-ci est bien le populaire détective Colombo. Rappelons- nous que le personnage fictif de Colombo fut incarné par Falk pendant de nombreuses années. Cette scène démontre que ces jeunes ne font pas la distinction entre le personnage et l'acteur, car ils réfutent leur hypothèse en mentionnant l'improbabilité que Colombo soit en Allemagne. Ils acceptent sans trop de difficulté son existence, mais pas sa présence à Berlin. Wenders démontre ainsi qu'il est conscient que son audience peine parfois à faire la distinction entre ces deux mondes. Il se sert de ce doute afin de permettre à Falk d'intégrer cette partie de l'histoire à son film. De façon un peu plus subtile, le choix des acteurs pourrait potentiellement avoir aidé à créer cette ambiguïté. Si le spectateur a peine à distinguer l'acteur du personnage, qu'arrive-t-il lorsqu'un acteur tel que Bruno Ganz devient protagoniste de l'œuvre? La raison de mon questionnement est reliée au fait que Ganz, l'acteur incarnant Daniel, est aussi l'acteur ayant incarné Adolf Hitler dans *La chute*<sup>28</sup> (2004) réalisé par Oliver Hirschbiegel. Un autre rôle incarné par Ganz est Jonathan Zimmermann, qui, vers la fin du film *L'Ami Américain*<sup>29</sup> (1977) réalisé par Wenders lui-même, décide d'accepter l'offre de Ripley, un Américain et de commettre un meurtre. Sachant qu'inciter par Falk, un ancien ange devenu un réalisateur américain, Daniel décide de laisser son immortalité angélique et de devenir humain, la relation entre Zimmermann et Daniel peut être faite de façon à ce que le premier laisse présager les choix du deuxième. Bref, si le choix n'est pas une coïncidence due à leur amitié, Wenders a potentiellement choisi Ganz afin d'encore une fois diminuer le vide collectif et individuel laissé par le passé nazi de l'Allemagne et ainsi délicatement intégrer l'histoire à son film.

---

<sup>28</sup> *Der Untergang*

<sup>29</sup> *Der Amerikanische Freund*

En somme, c'est par son souci de l'authenticité cinématographique que Wim Wenders réussit à produire un film, qui peut aujourd'hui être considéré comme un film documentaire représentatif de son époque. Inspiré par la poésie et la ville de Berlin, Wenders a su incorporer les scènes fictives aux archives historiques afin de représenter le mal identitaire de toute une génération. Qui aurait cru qu'un film, sans réel scénario ni schéma narratif, dans lequel se côtoient improvisation et innovation cinématographique, serait parvenu à transmettre de façon considérablement transparente, le quotidien des Berlinoises. Bref, c'est en observant attentivement les divers lieux et constructions formant l'identité architecturale de la ville, tels que la Postamer Platz et le mur de Berlin, que Wenders et Alekan captèrent, grâce aux prises de vues innovatrices de leur caméra, la réalité physique et émotionnelle de la ville. Ce qui par conséquent, permit à Wenders d'offrir un point de vue critique face au passé de la ville et les préoccupations alarmantes de ses citoyens.

## *Bibliographie*

- Alacevich, Francesco, et Alessandro Alacevich. *Mémoire d'un Art Perdu: Les Graffiti sur le Mur de Berlin*. Trad. Anne Teste Du Bailler. Rome: Gremese Editore s.r.l., 1991. Imprimé.
- Augé, Marc. *Non-places: introduction to an anthropology of super modernity*. Trad. John Howe. Londre: Verso, 1995. Imprimé.
- Bartolini, Nadia. "Critical Urban Heritage: From Palimpsest to Brecciation" *International Journal of Heritage Studies* 20.5. 2014: 519-33. Web. 6 dec. 2015.
- Colomb, Claire. *Staging the New Berlin: Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post-1989*. Oxfordshire: Routledge, 2012. Imprimé.
- Cook, Roger, et Gerd Gemünde. *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*. Detroit: Wayne State University Press, 1997. Imprimé.
- Cours, Lola, Cours (Lola Rent)*. Dir. Tom Tykwer. Avec Franka Potente, Moritz Bleibtreu et Herbert Knaup. Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, 1998. Film.
- Freud, Sigmund. "Lecture XI 'The Dream-Work'." In *Introductory lectures on psychoanalysis (1915–1917)*, Ed. J. Strachey. New York: Liveright, 1989. Imprimé.
- Graf, Alexander. *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. Londre: Wallflower Press, 2002. Imprimé.
- Habid, André. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*. Montréal: Université de Montréal, 2008. Web. 9 dec. 2015.

- Hoffgen, Maggie. *Studying German Cinema*. Dunstable: Auteur, 2009. Imprimé.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Imprimé.
- Good Bye, Lenin!*. Dir. Wolfgang Becker. Avec Daniel Brühl, Katrin Sass et Maria Simon. Ocean Films, 2003. Film
- Kolker, Robert Phillip, et Peter Beicken. *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Imprimé.
- L'Ami américain (Der Amerikanische Freund)*. Dir. Wim Wenders. Avec Bruno Ganz, Dennis Hopper et Lisa Kreuzer. Road Movies Filmproduktion et Westdeutscher Rundfunk, 1977. Film.
- La Chute (Der Untergang)*. Dir. Oliver Hirschbiegel. Avec Bruno Ganz, Ulrich Matthes et Alexandra Maria Lara. Constantin Film, 2004. Film.
- Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin)*. Dir. Wim Wenders. Avec Bruno Ganz, Otto Sander, Peter Falk et Curt Bois. Westdeutscher Rundfunk, Road Movies Filmproduktion et Argos Films, 1987. Film.
- Traoré, Christelle. *Berlin est à nous*. "Berlin en 15 citations cultes". KissKiss BankBank, 24 sept. 2015. Web 10 déc. 2015.
- Wenders, Wim. *Le souffle de l'ange*, Paris: Cahiers du cinéma, 1988. Imprimé.
- Winkler-Bessone, Claude. *Les films de Wim Wenders: La nouvelle naissance des images*. Berne: Peter Lang, 1992. Imprimé.