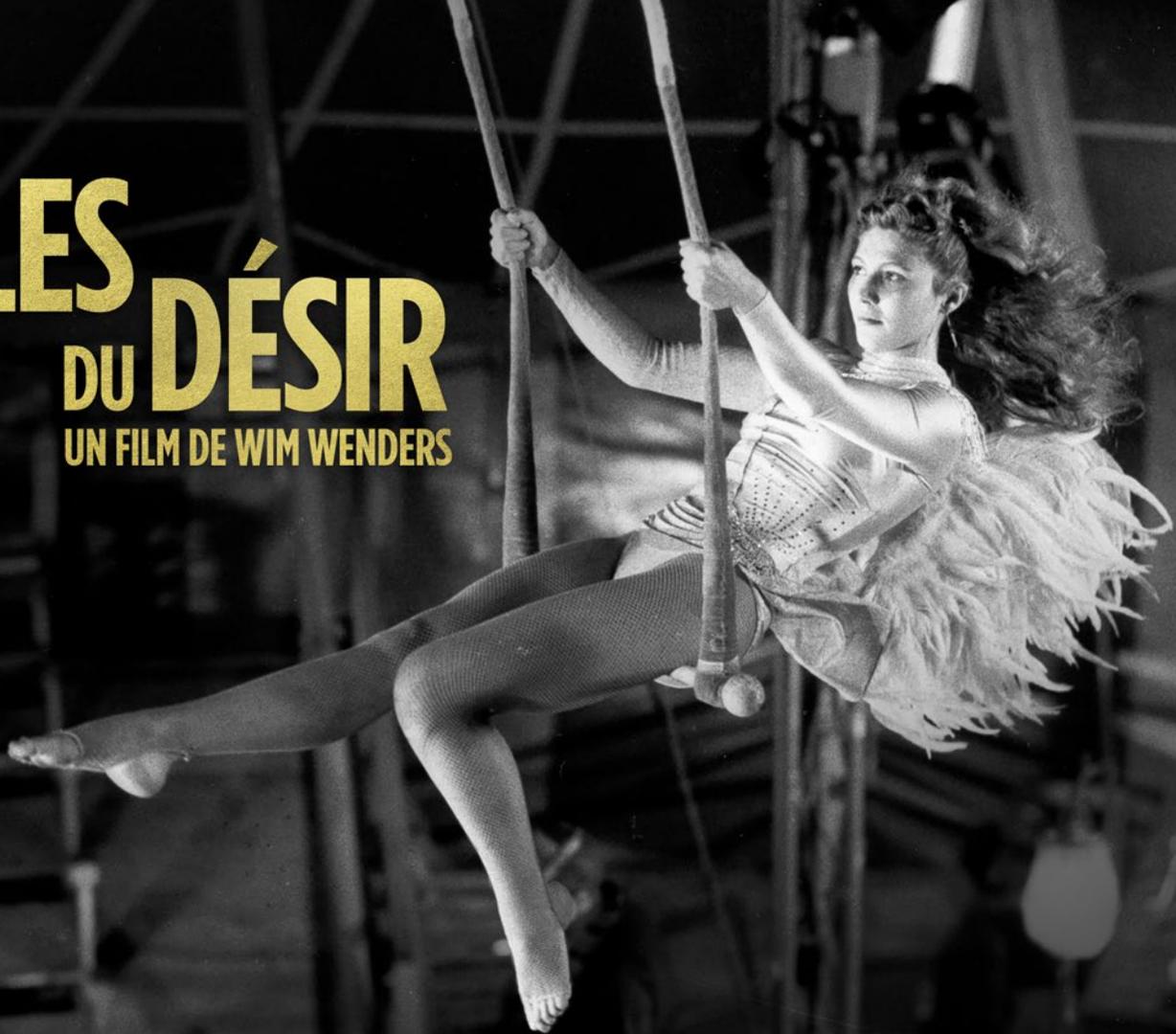


LES **AILES**
DU **DÉSIR**
UN FILM DE WIM WENDERS





PRIX DE LA MISE EN SCÈNE
FESTIVAL DE CANNES

Cannes 1987

Meilleur réalisateur, Wim Wenders

German Film Award 1988

Meilleur Photographie, Henri Alekan

Los Angeles FCAA 1988

Meilleur Film Etranger

Argos Films présente

LES AILES DU DÉSIR

UN FILM DE WIM WENDERS

LE 25 AVRIL 2018

en version restaurée 4K

DISTRIBUTION TAMASA

5 RUE DE CHARONNE - 75011 PARIS

T. 01 43 59 01 01

contact@tamasadiffusion.com

www.tamasadiffusion.com

PRESSE LES PIQUANTES

FANNY GARANCHER - ALEXANDRA FAUSSIER

T. 01 42 00 38 86 - 06 75 11 83 34

fanny@lespiquantes.com

alexandra@lespiquantes.com



Les héros de mon histoire sont des anges. Oui, des anges.

Et pourquoi pas ?

On s'est accoutumé à voir tant de monstres et de créatures imaginaires au cinéma. Alors, pourquoi pas des esprits bienfaisants, pour changer ?

Ils observent des milliers d'êtres humains, mais surtout ceux auxquels ils se sont attachés - non seulement ils peuvent tout voir, mais ils peuvent recueillir jusqu'aux pensées les plus secrètes.

Parmi eux, chose inouïe, un ange tombe amoureux : il deviendra mortel.

DESCRIPTION D'UN FILM INDESCRITIBLE - 1987

Vais-je me risquer à décrire quelque chose, quand je ne peux d'abord écrire que ceci : un désir, des désirs ?

Qui veut faire un film, rédiger un livre, peindre un tableau, en somme inventer quelque chose, commence par là, par un désir.

On désire que quelque chose existe. On y travaille. On désire ajouter quelque chose au monde, quelque chose de plus beau, de plus vrai, ou tout simplement : faire surgir quelque chose d'autre que ce qui existe déjà.

Ah, le début ! Dès que pointe le désir, on s'imagine déjà quelque chose d'autre que ce qui est là, déjà luit l'éclair de quelque chose d'autre. Alors, il faut partir dans la direction de l'éclair en espérant rester fidèle au désir originel.

Pour un film il faut, hélas, commencer par rendre compte de son désir ; plus gênant, on doit décrire à l'avance le chemin à parcourir.

J'ai désiré, j'ai vu luire l'éclair d'un film à et sur Berlin.

Un film dans lequel s'inscrirait une certaine idée de cette ville depuis la fin de la guerre. Un film qui ferait apparaître enfin ce qui manque dans tant de films tournés à Berlin et qui pourtant semble tellement à portée de la vue : des sentiments certes, mais aussi quelque chose dans l'air, sous les pieds, ce qui distingue si radicalement la vie ici de la vie ailleurs, dans d'autres villes.

J'en reviens à mon désir de ce film. J'ajouterai : c'est le désir de quelqu'un longtemps absent d'Allemagne et qui n'a jamais voulu ni pu reconnaître, ailleurs que dans cette ville, ce qui fait qu'on est allemand. Cependant, je ne suis pas berlinois. Mes visites, depuis vingt ans, sont pour moi les seules expériences allemandes véritables, parce que l'histoire est ici physiquement et émotionnellement présente, une histoire qui ne peut être vécue ailleurs en Allemagne, dans la République Fédérale, que comme dé-négation ou absence.

Naturellement, j'ai désiré plus encore que ce film parle, ici, de la seule question impérieuse : Comment vivre ?



Ainsi Berlin représente-t-il aussi, dans ce désir, le Monde, car c'est un «lieu historique de la vérité»*. Aucune autre cité n'est à ce point symbole, à ce point lieu de survie.

Berlin est aussi divisée que notre monde, que notre temps, qu'hommes et femmes, que jeunes et vieux, que riches et pauvres, que chacune de nos expériences. Beaucoup disent que Berlin est «foutue». Je dis : Berlin est plus réelle que toutes les autres cités. C'est un site plus qu'une cité.



«...Vivre dans cette ville de vérité indivise, fréquenter les figures invisibles de l'avenir et du passé...» C'est là mon désir, sur le chemin d'un film.

Mon histoire ne parle pas de Berlin du fait qu'elle s'y déroule, mais parce qu'elle ne pourrait se passer nulle part ailleurs.

**Programme de l'exposition «Mythos Berlin, Concepte».*



Au moment de mon retour des USA, où j'avais vécu 8 ans, la question « où rentrer ? » ne s'est pas posée.

A Los Angeles, même si l'on avait tendance à déclarer globalement que l'on voulait « rentrer en Europe », ce continent n'était nulle part aussi tangible pour moi qu'à Berlin, qui était à l'époque une double ville dans un double pays. Encore aujourd'hui sur une maison près de chez moi au coin de la Brunnenstrasse est écrit en grosses lettres « Il était une fois cette maison dans un autre pays. ». Bien que très proche cet autre pays restait cependant éloigné, et cette proximité et distance, que le mur incarnait en même temps, étaient la caractéristique spécifique de cette ville de Berlin. La question de l'orientation vers « l'Est » n'était nulle par aussi obsolète que chez nous, car à Berlin Ouest, il n'y avait de toute façon que l'Est partout.

Dans cet îlot de paradis émanait un sentiment de vie qui était imprégné plus qu'ailleurs d'un sens très aigu du lieu. Naturellement Berlin Ouest se définissait comme les autres villes par ses parcs, ses rues, ses places, ses immeubles, ses lacs et canaux, mais c'est justement parce

que Berlin Ouest, contrairement à d'autres villes, était un monde en soi, un univers en soi (avec sa langue bien à elle, que personne d'autre ne parlait en Allemagne de l'Ouest). Chaque endroit s'y démarquait plus qu'ailleurs, 'représentait' quelque chose, un quelque chose qui n'était pas toujours très clair mais demeurait bien lui-même. Tout était unique comme si c'était le seul spécimen de son genre. Et cela valait clairement aussi pour la Neue Nationalgalerie, la Philharmonie, l'huître enceinte (siège de la Maison des cultures du monde), la vieille tour de la radio, le parc des expositions 'die Messe', l'église 'Gedächtniskirche', le théâtre 'die Schaubühne', le grand magasin KaDeWe, l'Amerikahaus, les deux aéroports, surtout 'Tempelhof', l'avenue du 'Kudamm', l'Europacenter... Pour tout Berlinois de l'Ouest, chaque lieu et chaque bâtiment avait un sens pour la ville et aussi pour lui-même. Dans cette enclave chacun était un autre, davantage un 'autre' individu qu'ailleurs, un « autre » special et unique, ou du moins « alleener », 'seul avec lui-même'. Après l'immensité de l'Ouest américain, avec mon film « Paris, Texas », le retour à Berlin fut aussi la reprise d'une identité berlinoise. Et

elle fût déterminée par les lieux. Habitant directement à la Nollendorfplatz, faisant mon jogging tous les matins au Tiergarten, travaillant dans la Liebnitzstrasse, me rendant presque quotidiennement au magasin de photocopies à Neukölln... Et tous les trajets de l'un à l'autre en voiture ou à vélo : j'ai intériorisé la ville dont le plan devint ma structure mentale. Bientôt je sus où s'ouvrait la vue vers l'horizon (dans quel autre ville peut-elle s'ouvrir aussi généreusement qu'à Berlin ?), où se trouvaient les raccourcis et sentiers à travers tous les espaces vides et les friches, où on pouvait aller nager en été et patiner en hiver. A Berlin, le sentiment du temps et du lieu était très lié aux saisons : le Berlin estival avec cette merveilleuse abondance d'espaces verts, le Wannsee et les autres lacs, vous donnaient un autre sentiment de vie que le Berlin en hiver infiniment gris, froid ou pluvieux. On devenait Berlinois selon la saison, qu'on le veuille ou non. Ici plus qu'ailleurs on ne faisait plus qu'un avec le lieu et le temps. Oui, ça aussi c'était probablement dû au mur. Il faisait de nous des êtres qui étaient encore plus fortement liés à leur lieu que les gens dans d'autres villes. Il n'y avait pas d'échappatoire

à l'air de Berlin, à cette identité berlinoise, elle nous unissait tous. Nous avions tous un nombre limité de lieux en commun à l'intérieur du mur et un nombre illimité de lieux à l'extérieur dans le monde. À « l'intérieur » c'était plus paisible qu'ailleurs, il y avait peu de criminalité et presque pas d'armes puisqu'on ne pouvait pas s'échapper... A l'intérieur il y avait aussi quelques fois Koller/colère (Koller et Koffer/valise, étaient spécifiquement berlinois), et alors il fallait sortir et pour ça là encore il n'y avait que les mêmes chemins pour tous : soit dans la même rue, soit dans les mêmes avions. Berlin avait une façon de rendre les gens tous égaux, et c'était pour chaque nouvel arrivant une expérience fondamentale.

C'est de toute cette expérience du pays natal et de ce sentiment de « Heimat » dont il s'agissait dans mon film sur Berlin qui évoquait le seul et unique point commun à ces deux villes : leur ciel. J'ai fait ce film en tant que 'revenant au pays' et on l'a tous fait avec l'intime conviction que, de notre vivant, cet état d'incertitude que le film montrait, ne changerait en rien ou presque rien. Le mur en était aussi responsable : il emmurait aussi notre envie d'imaginer

son absence. Néanmoins, le film portait aussi une utopie, à savoir un ciel indivis. Du coup mes deux anges gardiens s'avancent vers le mur de béton pour le traverser, se dissolvent et continuent ensuite leur chemin « de l'autre côté », esprits invisibles à travers quelques rues verglacées de Berlin Est filmées en secret.

Cut : 25 ans plus tard. On peut à peine regarder le film comme une fiction tant il est devenu un document historique. « C'était donc comme ça à l'Ouest à cette époque ! ». Il n'existe plus. L'Est non plus. Qu'y a-t-il à la place ? Et qu'est-ce qui me manque le plus ?

Je vais être direct : c'est le mur qui me manque le plus ! Comprenez-moi bien : il ne doit évidemment pas revenir. Mais cela aurait été bon pour la ville si on en avait conservé un large morceau dans l'état dans lequel il était. Dans sa laideur et avec toutes les laideurs autour. Pas seulement comme une attraction lénifiante, mais justement comme l'obstacle réel qu'a incarné cette structure pendant ces longues 28 années. Parfois on voit aujourd'hui, quelque part dans le monde, dans des petites villes amé-

ricaines, en plein centre d'une grande ville asiatique (la plupart du temps devant une banque), bref n'importe où, des morceaux du mur de Berlin qu'on a plantés là. On le reconnaît immédiatement avec son socle et cet écœurant arrondi en béton par-dessus, et bien sûr peint des deux côtés, ce qui est en soit une grave erreur historique. Et j'ai toujours un petit pincement au cœur. Au lieu de le dispatcher à travers le monde, on aurait dû en laisser un bon tronçon à Berlin. Les gens qui viennent maintenant ont du mal à s'en faire une idée. Pour diverses raisons, ce serait bien aujourd'hui de pouvoir de nouveau être confronté concrètement, et des deux côtés, à cet ouvrage néfaste...

Les friches me manquent ! Voilà quelque chose qu'on ne voyait nul part ailleurs : l'intérieur des maisons, leur diaphragme pour ainsi dire. On voyait le côté vulnérable des maisons qui donnait des ailes à l'imagination, soit pour les agrandir soit pour deviner les appartements derrière ces parois. Ces petites fenêtres ouvertes au marteau à la sauvage et emmurées qui apparaissaient çà et là, insolites, au sein des murs, et je trouvais ça merveilleux, fantastique et pas du tout allemand.

Et les « no man's land » me manquent ! A chaque nouvelle construction je dois reprendre mon souffle : encore une liberté en moins. Encore une échappée de moins. Plus de sentier de terre battue et la ville devient encore plus comme n'importe quelle autre.

En fait c'est exactement ça : par son architecture et son urbanisme, Berlin devient comme n'importe quelle autre ville. De toute façon on n'a pas osé innover, bien qu'il y ait eu tant de possibilités. Je me rappelle très bien le terrain vague traversé par Otto Sander et Curt Bois sur lequel passait un train magnétique en phase d'essai, (heureusement il reste un point de repère, un seul, la maison viticole Huth, qui a survécu à toutes les tempêtes, même la reconstruction du Potsdamer Platz). Je peux moi aussi dire très précisément ce que le vieux Homer se disait en marchant : « Je ne peux pas trouver le Potsdamer Platz ! Non, je veux dire, ici ... ça ne peut être ça ! »

Voilà ce que je me dis encore parfois et Wolf Biermann avait trouvé les mots justes : « Il doit bien y avoir autre chose ! » On n'aurait pas dû réinventer seulement cette

place, on aurait dû réinventer toute la ville, oui, tout le pays même. On a laissé filer une immense opportunité !

Wim Wenders



LES ANGES VIEILLISSENT-ILS ? LES AILES DU DÉSIR, TRENTE ANS APRÈS - 2018

Le ciel au-dessus de Berlin et du Brandebourg est toujours le même : parfois les nuages s'enfoncent, si gris, si bas, que la pointe de la *Fernsehturm* y disparaît, et parfois le ciel est une voûte qui couvre la ville, infiniment haut et bleu, parcouru de traînées et de cirrus. Il arrive que son climat continental nous inflige un froid sibérien, et qu'en été il nous accable, lourd et suffocant. Malgré tout, j'ose affirmer qu'il y a par-dessus cette ville des ciels que je reconnais au premier regard. Ils ne changent pas si vite, seulement au rythme où notre climat se transforme, lui aussi. Le film qui est allé chercher ce titre, *Le Ciel au-dessus de Berlin (Les Ailes du désir)*, a subi bien sûr d'autres changements, plus rapides. Quand il a été tourné, en automne-hiver 1986-1987, « numérique », par exemple, était encore perçu comme un mot étranger, du moins pour les images et le cinéma. Il existait déjà en musique, depuis l'apparition des CD en 1981, d'ailleurs au Salon de la radio à Berlin (!), sous cette vieille Tour radio berlinoise, autour de laquelle notre caméra a tourné en ce tout dernier jour du tournage. C'était un négatif 35mm qui défilait dans cette caméra, et il n'y avait pas le choix, pour les cinéastes d'alors. Pas davantage pour l'hélicoptère de l'armée britannique, depuis lequel nous avons filmé et regardé la ville. Le ciel au-dessus de Berlin était partagé entre les alliés, et l'officier britannique qui nous pilotait aurait risqué notre peau à tous s'il avait osé voler juste au-dessus du Mur

voire de pénétrer dans le secteur soviétique, à Berlin-Est. C'était l'autre face de la Lune (ou bien était-ce nous qui l'étions ?) et ainsi notre film, à mon grand regret, a été tourné à Berlin-Ouest seulement. (Même s'il y a une brève excursion dans la partie Est de la ville, grâce à un opérateur de RDA qui, à haut risque, a tourné quelques beaux travellings subjectifs, camouflés en tests, dans les rues de Prenzlauer Berg ou le parc de Treptow.) C'était là, littéralement, un autre monde... Vu d'aujourd'hui, on a peine à imaginer combien les deux moitiés de la ville s'étaient éloignées l'une de l'autre. Quoi qu'il en soit, nous avons tourné notre film sur pellicule, avec une équipe très mélangée venue des quatre coins du monde. Notre chef opérateur, Henri Alekan, avait presque quatre-vingts ans, et son chef électricien, Louis Cochet, trois ans de plus. Ils travaillaient ensemble depuis les années 1930. J'avais choisi Henri et Louis sans hésiter parce que leur savoir à tous deux était menacé de disparition. Henri était le grand maître de la photo noir et blanc, il avait photographié des films légendaires comme *La Belle et la Bête* et plus de cinquante autres en noir et blanc. Dans leur domaine, personne ne leur arrivait à la cheville. Arrivant sur un nouveau décor, il suffisait à Henri de faire à Louis quelques signes de la main et celui-ci savait déjà où placer les lumières. Et Henri ne mesurait jamais la lumière, avec une cellule par exemple, comme les opérateurs d'aujourd'hui, il plissait les yeux, regardait dans son verre de contraste et faisait du pouce à Louis : OK,

ou bien il indiquait de l'index combien de lumière en plus ou en moins il lui fallait du projecteur en place.
Il avait aussi apporté à Berlin une valise (normalement c'est le contraire : on oublie une valise à Berlin), dans laquelle il y avait quelques trésors qu'Henri avait sortis de sa cave à Paris avec des filtres, des miroirs, des diffuseurs qu'il avait utilisés pour la dernière fois en 1946 pour le chef-d'œuvre de Jean Cocteau, par exemple le bas de nylon de sa grand-mère.

Ce morceau de bas a été notre relique !
Il était tendu sur un petit cadre rond qu'on montait devant l'objectif avant chaque prise de vues.
Certes, ça prenait du temps, mais ça en valait largement la peine.
Tout le film a été tourné à travers ce bas et ça lui a donné un aspect qu'aucun filtre moderne n'aurait pu obtenir.
Les tons clairs prenaient une douceur ou parfois lançaient un éclair, et les visages avaient une aura que je n'avais encore jamais vue dans un film contemporain, en sorte que l'assistante et cadreuse d'Henri, Agnès Godard, devait manipuler cette merveille avec des pincettes.
Vers la fin du tournage, le bas a quand même rendu l'âme, mais pas un jour trop tôt.

Non seulement mon équipe caméra était française, mais aussi ma formidable assistante, Claire Denis, et mon ingénieur du son.
Et naturellement mon actrice principale, Solveig Dommartin,

à qui trois mois avaient suffi pour devenir une trapéziste accomplie, au point qu'après le film, des cirques lui ont proposé des engagements. (Elle n'a jamais accepté ces offres, parce qu'elle trouvait la vie du cirque beaucoup trop dure.)
Notre orchestre de cirque était complètement français, lui aussi, et notre film a pris une touche résolument française, à côté de son cachet international : l'ange Damiel, Bruno Ganz, était suisse de naissance, alors que son partenaire, l'ange Cassiel, était berlinois, bien que né à Hanovre, et que l'ancien ange Peter Falk était américain (même si sa grand-mère parlait encore le yiddish...)
Notre entraîneur pour le trapèze était hongrois (de toute façon, le trapèze est un domaine hongrois) et les deux groupes du film, Nick Cave and the Bad Seeds et Crime and the City Solution, en majorité des Australiens qui avaient échoué dans la ville insulaire.
Nick Cave était un héros underground qui jouait quelque part un soir sur deux, mais jamais avant minuit.

Berlin-Ouest était un terrain rude, sauvage et malgré tout paisible, extrêmement stimulant, créatif et aventureux, marqué par son statut de capitale de la guerre froide et, par là même, par le Mur.
C'est dans ce *melting pot* que nous avons tourné notre film, sans nous douter de rien, ou mieux : sans pouvoir nous douter que l'histoire, associée à ce grand petit mot : « mondiale », allait bientôt dépasser notre petite histoire d'ange – d'un immortel tombé amoureux d'une femme de chair et de sang – et, à peine deux ans plus tard, en faire un document historique

sur une ville qui soudain n'existait plus.

Cela ne m'est jamais apparu plus clairement qu'en 2017,
lors de la restauration numérique des *Ailes du désir*.

Pourquoi faut-il déjà retravailler un film après trente ans ?

Bonne question, mais dans notre cas c'était plus que nécessaire.

Le film avait été produit, au sens le plus strict du mot, en analogique,
pas seulement à travers le bas de la grand-mère,
ou à cause des effets spéciaux qu'Henri avait en majeure partie réalisés au tournage,
« dans la caméra »

(avec l'aide de vieilles techniques

comme le traveling matte, les miroirs sans tain ou les transparences),
mais aussi et surtout à travers ce négatif
qui était la base technique de chaque image du film.

Et c'est bien là – puisqu'on parle du négatif – qu'était née l'idée
que les anges voyaient en noir et blanc et nous autres hommes, en couleur.
Il y avait donc – ce film étant tourné aux trois quarts en noir et blanc –
dans chacune des six bobines (de vingt minutes chacune), un bout de pellicule
couleur.

À la fin seulement, c'était l'inverse : là, presque tout était en couleur
et seuls de brefs moments en noir et blanc y étaient insérés.

Bref, c'est là qu'ont commencé les ennuis.

En fin de soirée, après la journée de tournage,
quand nous étions encore capables de visionner des rushes, Henri, Agnès, Claire et
moi,
nous allions à Neukölln, au laboratoire Geyer,
et regardions le travail de la veille, le plus souvent en noir et blanc.
Ces rushes étaient magnifiques,

d'une richesse dans les gris, d'une palette de nuances,
allant d'un blanc léger à un noir profond,
que je n'aurais jamais crue possible.

Henri était vraiment un grand artiste-et-inventeur du cinéma en noir et blanc.
Nous avions des ailes, quand nous sortions dans la nuit berlinoise.

Mais une fois le film terminé, quand il s'est agi de produire la première copie,
notre enthousiasme fut sérieusement douché.

Pour combiner des négatifs noir et blanc et couleur dans un film,
il fallait, à l'ère analogique,

transférer de manière coûteuse et complexe
tout le film sur un négatif final en couleurs,
et plusieurs étapes intermédiaires étaient nécessaires,
ce qui faisait que la copie finale était au bout du compte
éloignée du négatif caméra de six générations. Six !

(Essayez un peu de recopier cinq fois une image sur une imprimante,
la suivante toujours à partir de la précédente,
et regardez ce qui reste à la fin, au sixième tirage !)

En tout cas, c'était une grosse perte de détails, de piqué, de contraste.

Mais surtout, c'était un coup fatal
pour la richesse des dégradés noir et blanc d'Henri.

Déjà, on ne pouvait pas obtenir un vrai noir et blanc à partir du négatif couleur,
il y avait toujours une légère pointe de rouge, de bleu ou de sépia.

Henri était inconsolable, mais nous avons dû vivre avec :
c'était le prix à payer pour l'idée de mélanger noir et blanc et couleur.

Et c'est l'aspect que le film a toujours eu, par force,
dès la première copie : un noir et blanc légèrement teinté
et une certaine déperdition « picturale » de netteté et de résolution.

Aussi, lors de la restauration numérique, une chose a été claire d'emblée : il fallait absolument partir du négatif original ! Pas une des cinq étapes intermédiaires d'alors ne serait assez bonne aujourd'hui ! Dieu merci, nous avions gardé le moindre morceau de négatif impressionné. Et voilà comment, trente ans plus tard, je me suis retrouvé dans une salle de projection à voir le noir et blanc d'Henri comme jamais auparavant, pas seulement aussi bon que les rushes de l'époque en 1987, non, encore un peu meilleur ! Le transfert en 4K permettait pratiquement de regarder le négatif même d'Henri ! Le moindre grain de la pellicule, le moindre détail, jusqu'à chaque pore et chaque cheveu, tout était à nouveau là, dans un noir et blanc pur. Et on percevait aussi à nouveau le dégradé que le bas miraculeux de grand-mère avait fait apparaître sur chaque image, mais surtout l'art des mille nuances du noir et blanc propre à Henri. Enfin, il a fallu reprendre à zéro l'étalonnage de chaque plan et reproduire chaque fondu, chaque truquage optique, image par image, à l'identique avec le film d'origine. Ce travail s'est étalé sur presque un an. Mais il ne fallait en aucun cas qu'en sorte un autre film, pas davantage pour le son, que nous avons également restauré et adapté par estimation au système actuel 5.1. Dans ce transfert numérique, je pouvais déchiffrer des plaques de rues restées illisibles pendant trente ans et les peintures du Mur de Thierry Noir, devenu célèbre depuis, apparaissaient avec une densité plastique jamais vue.

La ville engloutie d'alors émergeait une nouvelle fois sous nos yeux avec son art de vivre mélancolique et son blues.

« Je ne retrouve pas le Potsdamer Platz ! Ça ne peut pas être ça ! » nous dit la voix intérieure de Curt Bois, alias « Homère », alors qu'il bat la semelle dans le terrain vague qu'était alors le Potsdamer Platz. Même ce no-man's-land, on peut le voir plus clairement que jamais et déchiffrer toutes les inscriptions sur le Mur.

On redécouvre aussi le métro aérien qui traversait alors cette steppe.

Et dans la deuxième scène sur le Potsdamer Platz désolé, on repère les nuées d'oiseaux qui s'étaient installées là, et on voit la ruine de l'Hôtel Esplanade, oublié depuis longtemps...

Le film a-t-il vieilli, me demande-t-on.

Comment puis-je répondre, justement moi ?

Certes, les anges n'ont pas d'âge, mais nous autres, nous avons pris de l'âge.

La ville s'est tellement transformée qu'on peut difficilement parler de « vieillissement »,

plutôt du proverbial « phénix qui renaît de ses cendres ».

Mais en tout cas, dans sa restauration numérique,

Les Ailes du désir a retrouvé son enfance,

ou en tout cas l'innocence du négatif original.

Traduction : Bernard Eisenschitz

(Werden Engel älter? „Der Himmel über Berlin“ 30 Jahre später)

LE REGARD DES ANGES

Les anges...

Avant le tournage je me suis fait du souci :

comment les montrer ?

Ce n'était pas ça, le problème.

La vraie question qui se posait tous les jours,

avec chaque plan, jusqu'à la fin du film,

c'était plutôt le contraire :

comment montrer ce qu'ils voient ?

Le point de vue du film était celui des anges.

Mais comment est-ce qu'ils voient ?

Que serait le regard d'un ange ?

Impossible de l'imaginer.

Alors comment traduire ce dilemme avec la caméra ?

Sur la première page de mon scénario, j'avais noté

un poème de Rilke qui semblait bien exprimer

ma situation :

« La nuit je veux parler avec l'ange,

pour savoir s'il reconnaît mes yeux.

S'il me demandait soudain : regardes-tu l'Eden ?

Et je devrais dire : l'Eden brûle.

Je veux lever ma bouche vers lui,

dur, comme celui qui n'a pas de désir.

Et l'ange dirait : pressens-tu la vie ?

Et je devrais dire : la vie tenaille.

S'il trouvait cette joie en moi,

qui, en son esprit, devient éternelle,

et s'il l'élevait dans mes mains,

et je devrais dire : la joie s'égaré ».

extraits d'un poème de Rainer Maria Rilke pour Lou Albert-Lasard.





BRUNO GANZ - OTTO SANDERS - COMMENT JOUER UN ANGE ?

De quoi a-t-il l'air ?

A-t-il des ailes ? Nous aurions aimé apprendre à voler. Mais pour l'instant, nous traversons Berlin en costumes de ville, invisibles, muets, à la rencontre de nos protégés. Sans trêve nous devons scruter, à travers l'aspect changeant de la ville, le remue-ménage des hommes, leurs pensées, leurs sentiments, leur être, et ceci jusqu'à l'épuisement des siècles.

Comment faut-il le jouer ? Comment un ange marche-t-il, s'il n'a pas la faculté de voler ?

Il ne nous était offert ni psychologie, ni «rôle» au sens propre. Notre matériel : nous, notre oeil, notre oreille - aucune gestuelle, les mains dans les poches.

Avec compassion, avec compréhension, parfois une certaine ironie... et le sourire.

Nous étions enfin des ANGES et nous pouvions APPARAÎTRE. C'était déjà quelque chose.

Déjà j'oublie le début du travail, sous le ciel de Berlin, dans les bureaux de Road Movies, ou à la pizzeria juste en bas.

Il y avait ces réunions interminables pendant lesquelles, nous, les techniciens, nous essayions de comprendre ce que voulait Wim.

Surtout, nous avons besoin de savoir à quoi allaient ressembler les anges : les ailes des anges, en quoi les faire ? En plumes ? En satinette ? Peut-être en plexiglas ? Ah, non, pas le plexiglas. C'est bien trop rigide, et puis, c'est moche. Mais, d'ailleurs, est-ce qu'on doit les voir, ces ailes ? C'est franchement encombrant.

Le temps passait, le froid de l'hiver était tombé d'un coup sur Berlin. Oui, mais alors, est-ce que les anges ont froid ? Non, bien sûr que non. Bon, il faudra bien les couvrir. Nous notions : prévoir sous-vêtements chauds pour les anges.

Et comment faire pour que la pluie ne les mouille pas ? Pour que le vent ne les décoiffe pas ? Henri Alekan, le sourcil en bataille, avait toujours mille idées.

Wim nous écoutait. Il avait sommeil. Il avait encore passé une nuit blanche avec l'ordinateur qui remâchait sans fin le scénario.

Nous débattions toujours quand Wim a décidé qu'il fallait commencer le tournage. La vraie question pour lui, je crois, c'était le regard des anges, ce que voient les anges : Berlin, les hommes, les femmes, les enfants, une petite trapéziste aussi, ceux qui désespèrent et ceux qui appellent encore à l'aide.

Finalement tout est devenu plus clair. Les anges sont entrés doucement dans l'image, simplement.

Ils apparaissent derrière les reflets d'un pare-brise de voiture, sont découverts à la fin d'un petit travelling. Les regards de Bruno et d'Otto, sans trucages, sans ralentis, sans surimpressions.

Dans le bureau de Wim, sur le mur, une feuille de cahier punaisée sur laquelle il avait recopié :

Je marche au devant de mon image
et mon image vient à ma rencontre.
Elle me caresse et m'étreint
comme si je revenais de prison.





Je devais jouer une trapéziste.

Je ne voulais pas que Wim engage une doublure.

Alors, j'ai pris des cours de trapèze.

Au fil des jours, de nouvelles frontières s'élevaient dans l'espace, imaginaires ou trop réelles comme celle de la peur.

Le corps tacheté de bleus, les mains en miettes, j'ai appris à sourire dans l'effort, tout en cherchant l'élan, la légèreté.

C'est à Berlin que j'ai enfin rencontré le cirque, un chapiteau et les gens de la balle qui m'ont portée plus que la discipline et le travail lui-même, me permettant de vaincre la peur par des ruses inattendues : s'essayer à jongler, travailler l'acrobatie, devenir la cible du lanceur de couteaux, lancer en l'air une cigarette allumée, la rattraper entre deux doigts, se concentrer ailleurs - mille riens - qui en s'ajoutant, m'aidaient à devenir crédible sur le bout de bois au-dessus de la piste.

Juste avant le tournage, on a doublé la hauteur du trapèze, on l'a surélevé à 5 mètres pour les besoins de la caméra. C'était un numéro solo et il fallait l'exécuter sans filet... « Der Himmel über Berlin ». C'était aussi franchir la frontière du langage. Je devais parler allemand.

Et puis la frontière la plus concrète : en suivant la ligne droite, on arrive au mur à tous les coups. A Berlin, on était dans « l'île », et comme dans n'importe quelle île, on a tous souvent levé les yeux pour regarder le ciel : la frontière entre les anges et les hommes. Abandonnés, les anges erraient dans la ville et je ne les voyais pas. Jouer avec des acteurs « invisibles » et ne pas en avoir conscience.

C'est mon premier film. Avant, j'ai joué au théâtre. Arriver au cinéma avec Wim Wenders, pour moi cela signifiait vraiment passer la frontière, surtout à Berlin où tout est possible. Je ne pense pas avoir toujours dominé ce qu'il se passait.

Pourtant, j'étais la seule à porter des ailes et les anges - Bruno et Otto - m'enviaient pour ça.

C'était Wim l'aérien du film.

Son film est un cadeau miraculeux, comme j'en ai tant rêvé.

HENRI ALEKAN - COMMENT FILMER LES ANGES ?

C'est une grande question. Je m'étais imaginé, bien à tort, que la forme visible des anges était celle née dans l'esprit des peintres, notamment des VII^e et XVIII^e siècles, voire même du XIX^e. Après avoir longuement regardé dans les musées, j'ai essayé de persuader Wim d'habiller les anges comme des anges de la Renaissance. Nous avons fait des essais, avec des costumes, pour voir comment ces anges pouvaient évoluer vers notre monde moderne. Mais ça n'a pas fonctionné, et Wim a rejeté cette idée, à juste titre. Nous avons convenu que puisque ces anges sont censés être invisibles du commun des mortels, ils peuvent très bien aller et venir parmi ceux-ci en costumes contemporains. Il faut donc admettre la fiction selon laquelle les personnages qui côtoient tous les jours ces anges ne peuvent les percevoir. Alors, on entre dans le sujet. Un détail toutefois identifie ces anges des autres personnages : ils sont coiffés différemment, les cheveux tirés, avec une petite natte, une petite queue de cheval. Eux perçoivent le mental des humains. Un des points les plus curieux et les plus intéressants dans le thème du film est que si les anges ne participent pas à la vie terrestre, ils n'en sont pas moins à l'écoute du monde, du cœur des humains, et essaient d'intervenir. Je trouve qu'il s'agit d'un très beau propos. D'autant plus qu'il y a des rappels, des allusions à ce qui se passait à Berlin pendant la guerre, avec les bombardements, les destructions, les souffrances. A travers le peuple berlinois, c'est toute l'humanité souffrante que Wim a voulu montrer, avec beaucoup de discrétion, juste à travers quelques monuments détruits, quelques scènes de guerre, sans jamais vouloir insister trop. C'est un monsieur très sensible, Wim. Il ne conçoit un film qu'à travers des sentiments très fins, très subtils, très nuancés.

Mon travail ne pouvait prétendre être pleinement réaliste. Dès qu'on place une caméra dans un lieu quelconque, le seul fait de cadrer, de placer les acteurs, de mettre une action en place, amène à prendre parti et à sortir du réalisme absolu. Le seul fait d'isoler une partie d'un lieu dans un ensemble est une prise de position, qui n'a plus grand chose à voir avec le réalisme que nos yeux perçoivent. Il vaut donc mieux assumer une volonté créatrice différente de la vision objective quotidienne.



CIRCUS ALEKAN

25 km

4411
KL 26

725 DB 53

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	WIM WENDERS
Scénario	WIM WENDERS
en collaboration avec	PETER HANDKE
Directeur de la photographie	HENRI ALEKAN
Assistant d'Henri Alekan	LOUIS COCHET
Cadreuse	AGNES GODARD
Photographie - 2e équipe	PETER CH. ARNOLD, BVK FRANK BLASBERG PETER BRAATZ
Décors	HEIDI LÜDI, SFK
Assistant décors	WERNER MOOSER
Costumes	MONIKA JACOBS
Sculpteur	CLAUDE LALANNE
Musique	JÜRGEN KNIEPER

Monteur	PETER PRZYGODDA
Son	JEAN-PAUL MUGEL AXEL ARFT
Mixage	HARTMUT EICHGRÜN
1er Assistant réalisateur	CLAIRE DENIS
2e Assistant réalisateur	KNUT WINKLER
Script	GABI MATTNER
Assistante Wim Wenders	ULLA ZWICKER
Producteurs associés	JOACHIM VON Mengershausen PASCALE DAUMAN
Film consultant	CHRIS SIEVERNICH
Producteur exécutif	INGRID WINDISCH
Producteurs	WIM WENDERS ANATOLE DAUMAN

FICHE ARTISTIQUE

DAMIEL **BRUNO GANZ**

MARION **SOLVEIG DOMMARTIN**

CASSIEL **OTTO SANDER**

HOMER **CURT BOIS**

PETER FALK **PETER FALK**

Une co-production franco-allemande

ARGOS FILMS, Paris - ROAD MOVIES, Berlin

en association avec Westdeutscher Rundfunk, Cologne

Tourné à Berlin entre le 20 octobre 1986 et le 20 décembre 1986

et entre le 9 février 1987 et le 18 février 1987

Durée 2h06 - Format 1,66 - Noir & Blanc et Couleurs - Dolby stéréo - DCP

Visa 62875





TAMASA - 5 rue de Charonne - 75011 Paris

www.tamasadiffusion.com