

Un film qui donne des ailes au spectateur À propos des *Ailes du désir* de Wim Wenders

Nicole EVERAERT-DESMEDT

Le film de Wenders, *Les ailes du désir*, est essentiellement un film sur le temps. ¹ L'histoire racontée est celle d'un **passage d'une temporalité à une autre** : l'ange Damiel renonce à son éternité d'ange pour naître au temps mortel. Toutefois, nous montrerons que le parcours de Damiel ne s'arrête pas là, mais que l'accès à la temporalité humaine est pour lui la condition à partir de laquelle il pourra atteindre une nouvelle intemporalité d'un tout autre ordre. En termes peirciens, nous montrerons qu'il suit un parcours de la tiercéité à la priméité, en passant par la secondéité. L'analyse de ce film nous permettra de mieux cerner les catégories : nous verrons que la secondéité se caractérise par la discontinuité tandis que la priméité et la tiercéité relèvent de la continuité, mais la continuité de la tiercéité est de l'ordre de la loi et de la synthèse, tandis que la continuité de la priméité est celle du vague et de l'indistinction.

Nous étudierons tout d'abord l'histoire racontée, l'**énoncé** filmique : nous retracerons le parcours que le récit accomplit à travers la temporalité, depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale. Nous prendrons en considération

1. Ce texte correspond au chapitre 8 (pages 161-209) du livre de Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck, 2006. Une première esquisse de cette étude a été présentée au 13^e colloque de l'Association québécoise des Études cinématographiques, à Montréal, 18-21 novembre 1993, sur « Le temps au cinéma » ; elle est parue dans les actes de ce colloque, in *Cinéma*, Vol.5, n° 1-2, 1994. D'autres éléments de l'étude ont été présentés au 5^e colloque de l'Association basque de Sémiotique, à Bilbao, 13-15 décembre 1993, sur « La narration : les passions du spectateur ». Une analyse plus développée a été publiée dans les *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 1994. Nous reprenons ici les données de cette analyse en les présentant un peu différemment.

ensuite la narration ou l'**énonciation** : nous verrons comment l'énoncé narratif est interprété par divers énonciateurs, et quelle place le spectateur est amené à prendre lui-même dans l'énonciation.

1. L'énoncé filmique

Du point de vue de l'expression filmique, le récit se découpe en deux parties, la première étant essentiellement en noir et blanc, la seconde en couleurs. La première partie, qui correspond à la situation initiale du récit, est beaucoup plus longue que la seconde : elle occupe presque cinq bobines sur un total de sept. Le passage du noir et blanc à la couleur, qui se produit au plan 5058,² correspond à la transformation narrative : le passage que Damiel effectue de l'état d'ange à l'état d'homme. Mais si la transformation apparaît soudainement par l'expression colorée, nous verrons qu'elle est progressivement annoncée au cours de la première partie, lorsque Damiel éprouve un manque, et progressivement assumée au cours de la seconde partie, lorsque Damiel découvre peu à peu les joies et les limites de sa nouvelle condition. Dans la situation finale, Damiel accède, avec Marion, à la plénitude de la condition humaine. Nous étudierons donc la représentation de la temporalité tout d'abord dans la **situation initiale**, ensuite au cours de la **transformation**, et enfin dans la **situation finale**.

1.1. La situation initiale : l'intemporel opposé au temporel

Pendant la première partie du film, qui est en noir et blanc (jusqu'au plan 5057), l'intemporel s'oppose au temporel : l'éternité des anges est confrontée à la vie quotidienne et mortelle des hommes. Il existe pourtant, entre ces deux mondes, des passages, mais rares sont ceux qui les perçoivent.

L'opposition entre le temporel humain et l'intemporel des anges se traduit, de façon plus générale, par une opposition entre la discontinuité et la continuité. La vie quotidienne des hommes est montrée par bribes ou par flashes, donc en **discontinuité**. Mais le regard des anges, exprimé par le mouvement glissant et tournoyant de la caméra, rassemble tous ces fragments de réel en une **continuité** filmique.

Nous observerons tout d'abord le monde des anges, puis celui des hommes, et enfin les moyens de passage possibles entre ces deux mondes.

2. Nous renvoyons, par commodité, au texte (pages) et au découpage (plans) du film, Jade-Flammarion, 1987.

1.1.1. L'intemporel : le monde des anges

La **continuité** caractérise les anges, à tous les points de vue : leur mode de connaissance, leur présence actorielle, leur activité, leur spatialité et, bien sûr, leur temporalité.

Les anges sont omniscients : ils ont *toute connaissance*, « depuis toujours » et « à jamais » (p. 24). Il s'agit d'une connaissance par déduction, sans expérience sensible : « Toujours tout savoir », constate Damiel (p. 25).

Les anges, étant de purs esprits, n'ont *aucune matérialité*. Cela nous semble une grande réussite de la part de Wenders d'être parvenu à manifester l'immatérialité des anges malgré le corps des acteurs qui les représentent. Ces corps sont des présences absentes. Bien que circulant dans la ville, ils ne sont pas matériellement perçus par les hommes. La masse de ces corps ne fait pas écran, ils sont transparents pour les humains, ils s'effacent devant eux. Les anges sont uniformisés, rendus physiquement neutres, par leur costume et leur coiffure semblables, ainsi que par leur attitude : ils se tiennent le plus souvent légèrement inclinés, les épaules rentrées, le regard orienté vers le bas. Lorsqu'ils tirent la tête en arrière, c'est en fermant les yeux pour se recueillir. Ils font peu de mouvements, toujours lentement, et lorsqu'ils se déplacent, ils tiennent les mains le long du corps ou dans les poches de leur pardessus.

Les anges n'agissent pas sur le plan matériel. Leur seule activité est *cognitive*. Elle consiste à percevoir, par la vue et l'ouïe, et à enregistrer (rassembler, conserver) ce qu'ils perçoivent pour en faire rapport (attester, certifier). Et cette activité de témoin est permanente, continue, comme le dit Cassiel :

« Ne rien faire que regarder, rassembler, attester, certifier, conserver ! Rester esprit ! Rester à distance ! Rester en parole ! » (p. 25).

La *perception*, pour les anges, se fait à distance, uniquement par les sens de la vue et de l'ouïe. Ils ne disposent pas des autres sens, qui impliquent un contact plus matériel, comme le goût, le sens thermique, kynésique, le toucher (Damiel ne peut pas saisir un stylo, ni un galet ; il ne peut pas toucher l'épaule ni la main de Marion ; il ne peut pas serrer la main que lui tend Peter Falk). Leur vue saisit les formes, mais pas la couleur, trop matérielle pour eux. La couleur est en effet la plus matérielle des qualités visuelles :

C'est pourquoi, on la classe habituellement dans la théorie esthétique, du côté de la matière ou du matériau. La forme (ou la figure) peut toujours, de près ou de loin, être rapportée à une disposition intelligible et être ainsi dominée, en principe, par l'esprit. Mais la couleur, dans son être-là, paraît défier toute déduction (LYOTARD, 1988, p. 163).

C'est par la vue (en noir et blanc) et l'ouïe que les anges rassemblent les fragments du réel humain.

Leur ouïe est très développée, puisqu'ils entendent jusqu'aux pensées des hommes, qui s'expriment par des voix intérieures et qui se fondent en une continuité musicale (particulièrement dans la bibliothèque, où le mélange des voix se transforme en un chœur comme dans une cathédrale). Les voix précèdent toujours les images : on entend ce qu'entendent les anges avant de voir ce qu'ils voient. La bande sonore assure donc la continuité de la bande image.

Comme tous les héros de Wenders, les anges sont des « professionnels du regard »³. Il s'agit d'un regard en mouvement, d'un regard qui lie, qui survole et ne s'arrête pas. Le film s'ouvre par un regard : un oeil apparaît sur un ciel nuageux, puis la silhouette de l'ange se détache sur la tour de l'église, regardant vers le bas, vers la ville. L'insert d'un battement d'aile suffit à indiquer que l'ange se déplace, mais c'est une caméra subjective qui prend en charge le déplacement. La caméra glisse en un long travelling à travers les nuages, contourne la tour de la télévision, descend lentement dans la ville et entre à reculons par la fenêtre d'un appartement. La caméra visite ensuite des appartements, avec des entrées et des sorties fluides, par des fenêtres ou à travers des murs. Pendant toute la première partie du film, la *caméra* est étonnamment *mobile*, alors que les *anges* sont quasi *immobiles*. Daniel et son compagnon Cassiel apparaissent soudainement en différents lieux, mais c'est à peine s'ils font quelques pas. Ils sont partout, sans qu'on ne les voie matériellement se déplacer, ce qui manifeste leur don d'ubiquité. Le contraste entre la mobilité de la caméra et l'immobilité des anges est encore accentué après le saut que fait l'ange Cassiel dans le vide, comme le jeune-homme qui s'est suicidé (plans 4045 à 4083). La caméra « tombe » alors dans la ville et court en tous sens : les fragments de réel se succèdent à un rythme effréné : un homme ivre dans un escalier, une vitrine, un clochard sur un banc, etc. Dans cette cascade d'images viennent s'insérer le visage de Cassiel immobile (3 fois) et un battement d'aile (2 fois), pour nous rappeler que c'est l'ange qui perçoit tout cela à la fois. Le regard des anges rassemble donc des faits qui se passent en même temps en différents lieux. Plus particulièrement, et symboliquement, dans « le ciel au-dessus de Berlin » (titre original du film : *Der Himmer über Berlin*), leur regard réunit les deux parties de la ville, encore séparées par le Mur à l'époque du tournage (1987). Ainsi, Daniel (plans 2063 à 2068), assis sur l'épaule de la statue de l'ange au sommet de la colonne Victoria (Fig.1),

3. DUBOIS et al., 1985, p. 28.

regarde en direction de l'Ouest (vue en plongée sur l'autoroute à l'entrée de la ville) ; puis il se retourne et regarde vers l'Est (vue sur la même autoroute qui se prolonge vers Berlin-Est) ; il lève ensuite les yeux au ciel. Dans leur immatérialité, les anges ne tiennent aucun compte de la matérialité du Mur. Ils passent à travers cette frontière érigée par les hommes (plan 4013), comme à travers n'importe quel mur d'appartement. Ils se promènent à l'Est (plans 4014 à 4018) comme à l'Ouest (plan 4019). Ils traitent donc en *continuité* le signe par excellence de la discontinuité spatiale établie par les hommes à Berlin.



Fig.1
WENDERS, plan 2063, *Damiel sur la statue Victoria*

La perception des anges unifie non seulement les espaces, mais aussi les *temps*. Ainsi, Cassiel, assis à l'arrière d'une vieille limousine datant d'avant-guerre, regarde par la fenêtre : nous voyons, avec lui, des rues de la ville actuelle (plan 3009) ; mais, lorsque, après avoir écrit quelques notes dans son carnet (plan 3014), il regarde à nouveau par la fenêtre, la qualité de l'image s'est modifiée et nous voyons un documentaire de Berlin en 1945 (plan 3015). De même, dans la cascade d'images qui suit le saut de Cassiel, des documentaires de la guerre se mêlent aux images de la ville en 1987. Pour les anges, le temps semble fait de couches superposées qu'ils perçoivent simultanément. Ainsi, lorsque les deux anges se font réciproquement leur rapport, ils commencent par rappeler ce qui se passait « il y a vingt ans aujourd'hui », « il y a cinquante ans », « il y a deux cents ans », avant de relater les faits du jour (plan 1050). Ensemble, ils se souviennent du temps où « l'Histoire n'avait pas commencé » (plan 4001), qui a duré « pendant des myriades d'années » (plan 4008). Puis ils évoquent l'histoire de l'humanité, qui se résume, de leur point de vue, en une

double histoire, celle de la joie et celle des guerres. Ces deux modalités de l'histoire continuent aujourd'hui, simultanément :

Mais alors, soudain, il (l'homme) courut en zigzag, et les pierres volèrent. Avec sa fuite commençait une autre histoire, l'histoire des guerres. Elle dure à ce jour (Paroles de Daniel, plan 4011).

Mais la première aussi, celle de l'herbe, du soleil, celle des bonds et des cris, dure encore (Réponse de Cassiel, plan 4011).

Toutes nos observations nous amènent à conclure que, du point de vue des anges, tout est en **continuité** : puisqu'ils sont immatériels, leur présence actorielle ne constitue jamais un obstacle physique ; ils franchissent, au contraire, tous les murs et particulièrement le Mur de Berlin ; leur savoir est synthétique et sans limites ; leur activité de témoins est permanente ; leur perception auditive et visuelle est unifiante ; sous leur regard, l'histoire des hommes continue, toujours égale à elle-même, avec ses joies et ses guerres.

Si l'on se tourne vers les catégories distinguées par Peirce, on peut dire sans hésiter que les anges de Wenders relèvent pleinement de la **tiércité** :

(La tiércité est une) conscience synthétique, liant entre eux les éléments du temps (PEIRCE, C.P., 1.377).

Les anges n'ont, par contre, aucun accès à la catégorie de la **secondéité** : catégorie de l'expérience, du réel, du « hic et nunc », de ce qui se produit en un lieu et un temps déterminé, catégorie de la discontinuité, de la force brutale, de l'effort qui rencontre une résistance, de l'action-réaction :

(La secondéité est une) conscience d'une interruption dans le champs de la conscience, sens de la résistance, d'un fait externe, de quelque autre chose (PEIRCE, C.P., 1.377).

Les anges n'ont pas non plus accès à la **priméité** : catégorie de l'indistinction, de la qualité, du possible. Pour les anges, rien n'est possible, car tout est nécessaire. Ils ne peuvent pas « deviner » (p. 25), c'est-à-dire formuler des hypothèses, faire des abductions (type de raisonnement ancré dans la priméité).

1.1.2. Le temporel : le monde des hommes

Alors que les anges perçoivent les hommes totalement, jusqu'à leurs voix intérieures, les hommes ne voient pas les anges : leur perception se limite au plan *matériel*.

La vie humaine s'inscrit dans la **secondéité**, qui se caractérise par la **discontinuité**, et le film met en évidence cette discontinuité sous différents aspects : *actoriel* (les relations des hommes entre eux), *spatial* et *temporel*.

Les relations des hommes entre eux sont régies par l'*individualisme*. Chaque individu s'entoure de frontières :

Chaque maître de maison, ou chaque simple propriétaire, cloue son nom sur la porte comme un blason... et étudie le journal comme un maître du monde. Le peuple allemand a éclaté en autant de mini-États qu'il y a d'individus... (Voix intérieure d'un chauffeur, p. 66).

La caméra de Wenders filme les hommes dans leur *isolement*. Même lorsqu'ils se trouvent ensemble dans un même espace, chacun s'isole dans ses propres pensées, et la caméra glisse de l'un à l'autre. C'est le cas, longuement, dans les moyens de transport en commun (l'avion, plans 1017 à 1025 ; le métro, long plan-séquence, 2003, 1m.18sec.) et dans le bunker où les figurants attendent pendant le tournage du film.

Les hommes sont isolés aussi dans leurs appartements. La seule fois où deux personnes se trouvent ensemble dans une pièce, elles apparaissent dos à dos : un jeune homme devant la télévision et une femme aveugle tournée vers la fenêtre (plan 1028).

Dans un autre appartement, une femme est occupée à poncer un mur, tout en pensant à son emménagement :

C'est encore plus petit que je ne croyais au début. Comment vais-je tout faire rentrer ? La machine à laver, le frigo... (plan 1029).

Dans les appartements, l'accent est mis sur l'exiguïté de l'espace et sur la présence des *murs*, donc sur la discontinuité spatiale. La caméra revient une seconde fois sur la femme qui ponce le mur (plan 1031), puis sort par la fenêtre et longe lentement le mur extérieur de l'immeuble. Sur l'écran, l'espace occupé par la femme, vu de l'extérieur, par la fenêtre, diminue tandis qu'augmente l'espace occupé par le mur. La femme apparaît ainsi coincée entre ses murs.

Un jeune homme entre dans la salle de séjour de sa mère qui vient de mourir. La pièce, en forme de L, est surchargée d'objets, de livres, de photos. Le jeune homme apparaît, lui aussi, coincé entre les murs, car il se tient tout d'abord debout devant l'arête de deux murs, puis s'assied dans un angle de la pièce (plan 1030 : plan général à plan rapproché).

Dans un autre appartement, trois personnes sont isolées, chacune dans une pièce : un jeune homme est assis sur son lit, qui se trouve le long d'un mur ; on voit ensuite, de l'extérieur, la porte fermée de la chambre du jeune homme, puis, dans le salon, le grand-père devant la télévision, et, dans la cuisine, la grand-mère assise à une table, devant une tasse de café. Ici aussi, les prises de vues mettent en évidence les murs qui séparent les espaces.

Entre deux appartements, la caméra s'attarde quelques instants dans une étroite cage d'escalier.

Après la visite des appartements, la caméra descend au niveau de la rue et montre les hommes isolés cette fois dans les habitacles des voitures en circulation (plans 1043 à 1047), ou encore, plus loin, une jeune prostituée, seule entre les piliers sous le pont du métro aérien (plans 3002 à 3006).

Enfin, vers la fin de la première partie du film (plans 5016 à 5018), une séquence montre l'isolement d'une femme turque qui attend, seule dans un lavomatic. Elle est vue de dos, assise contre la fenêtre, avec, devant elle, une série de machines à laver, en perspective jusqu'au mur du fond.

Toutes les observations qui précèdent contribuent à l'expression de la *discontinuité de l'espace* des hommes.

Le *temps humain* est également discontinu. La vie individuelle est limitée par la *mort*, qui survient brutalement, par accident. Un motocycliste blessé s'étonne de ce que ce soit « si simple que ça », de « finir ici maintenant » (p. 56). Il regrette d'avoir « encore tellement de choses à faire », et de n'avoir pas fait quelque chose avant : « Karin, j'aurais dû te dire hier... » (p. 56). Le temps passe, et le jeune homme dont la mère vient de mourir constate tout à coup : « Dieu, je suis déjà vieux ! » (p. 17).

En attendant la mort, la vie quotidienne des hommes est remplie de choses à faire et de préoccupations d'ordre matériel (cfr les voix intérieures des gens dans le métro). Ils se font du souci à propos de l'avenir incertain de leurs descendants (cfr le grand-père et la grand-mère, p. 17-18). Il y a aussi beaucoup de temps mort dans l'existence humaine, de l'ennui. Un jeune homme attend devant la télévision :

Maintenant, ça fait une heure déjà qu'on attend ! Toujours rien de bien à la télé (p. 16).

Les figurants attendent dans le bunker :

Combien de temps vont-ils faire l'éclairage ? (p. 73).

Je suis là depuis ce matin déjà. J'ai tellement froid, et je m'ennuie tellement.. (p. 74).

Le montage accentue la discontinuité actorielle, spatiale et temporelle en *juxtaposant* des situations qui introduisent divers acteurs. Ces acteurs n'ont aucun rapport entre eux, sauf celui de se trouver « par hasard » sur le passage de la caméra, autrement dit d'être perçus par les anges. Chaque acteur se trouve dans une situation externe (dans tel appartement ou telle voiture, dans le métro, sur le trottoir, dans le lavomatic ou dans le bunker) et interne (plongé dans ses pensées, que les anges entendent) qui pourrait constituer chaque fois le point de départ d'un récit. Mais la caméra passe, sans laisser le temps à tous ces embryons de récits de « prendre » et de se développer.

Ce sont tous ces embryons de récits qui, unifiés par le regard des anges (et, conjointement, du spectateur), constituent l'histoire des hommes, une double histoire, faite de joie et de guerres (comme le constatent Daniel et Cassiel, plan 4011).

L'histoire des guerres est montrée non seulement par l'insertion de documentaires sur Berlin en 1945, mais aussi par plusieurs scènes de disputes et surtout par la pensée haineuse d'un vieux nazi qui attend dans le bunker parmi les figurants :

Ce sont des vrais : ou ils en ont tous l'air. Il y en avait ... qui prenaient la bouffe des chiens, dans les camps. Ça vous changerait les idées ... vous réjouissez pas trop vite !
(plans 3048 à 3051)

Cette pensée haineuse était annoncée (plan 3042) par la voix intérieure d'une autre figurante, sur le manteau de qui une habilleuse est occupée à coudre une étoile jaune :

(en anglais) Ça ne changera jamais.

(en allemand) Ça ne changera pas. (Et la même phrase en hébreux) (p. 73).

Comme le dit Daniel, « l'histoire des guerres dure à ce jour » (plan 4011).

Mais parallèlement à l'expression de la haine, *l'histoire de la joie* est évoquée par un autre figurant portant l'étoile jaune :

La seule chose qui me manquera du dehors, ... du royaume de la lumière, ce seront les moineaux ... et le vent dans le visage, et le premier air chargé de neige, et l'eau dans la rigole et le balcon avec la belle étrangère ... et la fenêtre avec le chat derrière et les touffes de camomille ... sur le chemin. Et le verger, et de temps à autre le soleil ... tout chaud, là, derrière le dos, entre les omoplates (plans 3044 à 3051).

C'est dans la joie que s'ouvre le film : les deux premières personnes vues et entendues par Damiel expriment leur joie de vivre. Ces deux personnes sont en rue, en plein air (alors que les espaces où sont montrés le plus souvent les hommes sont des lieux sombres et étroits, comme les appartements, le métro, le bunker). Ces deux personnes se déplacent avec dynamisme : le premier est un jeune homme qui marche avec son enfant sur le dos, dans un porte-bébé ; la deuxième est une jeune femme à vélo, qui pédale allègrement, conduisant une petite fille sur le siège d'enfant derrière elle. Écoutons leurs voix intérieures :

Voix intérieure de l'homme au bébé :

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.

Voix intérieure de la femme à vélo :

Enfin folle, enfin ... plus seule. Enfin folle, enfin sauvée. Enfin folle, enfin tranquille. Enfin un fou, enfin une lumière intérieure (plans 1013 à 1016).

La joie est donc associée à la lumière, qu'il s'agisse de « la joie du soleil » ou d'« une lumière intérieure ». Elle est associée aussi à l'espace ouvert et au vol. En effet, tandis que les deux adultes expriment intérieurement leur joie, les enfants qui les accompagnent lèvent les yeux en l'air. Le premier voit un oiseau dans le ciel (plan 1014), et le second voit un avion (plan 1016).

1.1.3. Des passages possibles

Le monde intemporel et continu des anges s'oppose au monde temporel et discontinu des hommes. Il existe pourtant, entre ces deux mondes, des passages. Les humains pourraient avoir une *ouverture sur l'intemporel* ...

1) L'enfance

Les enfants font le passage. Ils ne sont pas totalement coupés de l'intemporel. Souvent, les enfants regardent vers le haut et voient les anges. Une petite fille s'arrête au milieu de la rue pour regarder l'ange Damiel sur la tour de l'église (plans 1007 à 1009) ; deux petites filles dans un autobus lèvent également les yeux, et l'une dit à l'autre : « Regarde ! » (plan 1010)⁴ ; le bébé

4. Lorsque Damiel et Cassiel sont assis dans une voiture exposée derrière une vitrine, une jeune femme attire l'attention de son compagnon vers la vitrine en s'exclamant, comme la petite fille, : « Regarde ! ». Mais il s'agit, pour les adultes, de regarder « un cabriolet », et non les anges qui s'y trouvent ! (plans 1069 à 1071).

sur le dos de son père et la petite fille sur le vélo regardent en l'air ... où passe un oiseau, puis un avion (plans 1013 à 1016) ... et bien d'autres encore.⁵

Pendant la matinée enfantine au cirque, la voix de Damiel récite le poème sur l'enfance, qui dit notamment ceci :

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 (p. 82).

A plusieurs reprises, le film montre des enfants qui sont « à leurs affaires », avec attention et enthousiasme : dans l'avion, une petite fille s'applique à dessiner (plans 1017 à 1021) ; dans le bunker, une petite fille, qui s'ennuyait, se met à regarder avec beaucoup d'intérêt le portrait que dessine Peter Falk (plans 3063 à 3067) ; trois enfants se passionnent pour un jeu vidéo (plan 1035) ; deux autres s'appliquent à saisir, avec une ficelle et un aimant, une pièce de monnaie dans une bouche d'aération du métro (plans 2005-2006). Mais c'est au cirque surtout (plans 3082 à 3125) que les enfants manifestent leur enthousiasme : ils participent au spectacle, ils se précipitent même sur la piste à la fin de la séance pour recevoir des ballons et danser un moment avec les acteurs. Chez les adultes, au contraire, nous avons vu que l'enthousiasme et la joie de vivre s'expriment beaucoup plus rarement que l'ennui et les temps morts.

Les enfants vivent passionnément l'instant présent. Ils confondent les repères temporels (de l'ordre de la secondéité) :

| | |
|--------------------|--|
| Troisième garçon : | « Vous pariez » était génial hier soir ! |
| Quatrième garçon : | « Vous pariez » passait pas hier soir ! |
| Cinquième garçon : | Il y a quelques jours, il y a un mois. |
| Quatrième garçon : | D'abord c'était hier, après c'était il y a quelques jours, et après c'était il y a un mois ? |
| Troisième garçon : | Et puis après encore un an. |
| Cinquième garçon : | Et puis avant encore une semaine. |
| Troisième garçon : | Et un an (p. 39). |

Leurs préoccupations ne sont pas d'ordre matériel (donc pas de l'ordre de la secondéité, qui domine, au contraire, chez les adultes) :

5. Une petite fille dans l'avion regarde Damiel en souriant (plan 1019) ; une enfant handicapée adresse également à Damiel un large sourire (plan 1039) ; un petit garçon dans la bibliothèque (plan 1074), puis une petite fille dans le métro (plan 2003) lèvent les yeux au passage de Damiel ; un garçon dans la rue le regarde aussi (plan 2010) ; enfin, la petite fille assise à côté de Damiel au cirque s'adresse à lui avec animation (plan 3090).

Lorsque l'enfant était enfant, il avait peine à avaler les épinards, les petits pois, le riz au lait et le chou-fleur bouilli,
il mange tout cela à présent,
... et pas seulement parce qu'il est forcé (p. 82).

Moins attachés à la secondéité que les adultes, les enfants échappent aussi à la tiercéité vers laquelle tendent les adultes, celle des habitudes culturelles (« il n'avait pas d'habitudes », p. 8), celle du langage qui domine les choses (« il n'avait d'opinion sur rien », p. 8) ⁶, celle de la représentation (« ... et ne faisait pas de mines quand on le photographiait », p. 8).

Le poème sur l'enfance, plusieurs fois repris, par Damiel (à l'ouverture du film, plan 1001 ; pendant la visite des appartements, plans 1035 à 1042 ; au cirque, plans 3095 à 3103 ; et, dans la deuxième partie du film, lorsque Damiel, devenu homme, marche, plans 5077-5078) et par Marion (en rêve, plans 5023 à 5028), donne de l'*enfance* une image qui relève essentiellement de la catégorie de la *priméité*.

Les enfants ont, en effet, une compréhension des phénomènes en totalité, dans l'indistinction :

Tout pour lui avait une âme,
et toutes les âmes étaient une (p. 8).

Ils s'étonnent des discontinuités actorielles, spatiales et temporelles :

Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi ?
Pourquoi suis-je ici et pourquoi pas là ?
Quand commença le temps
et où finit l'espace ? (p. 18-19).

Comment se fait-il que moi qui suis moi,
avant de devenir, je n'étais pas,
et qu'un jour moi qui suis moi, je ne serai plus ce moi que je suis ? (p. 19- 20).

Les enfants, dit le poème, ont « une image claire du paradis » (p. 82) ; ils ont accès à la priméité, que Peirce évoquait de la façon suivante :

Ce qu'était le monde pour Adam le jour où il ouvrit les yeux sur lui, avant qu'il n'ait établi de distinctions ou n'ait pris conscience de sa propre existence - voilà ce qu'est le premier (...), (PEIRCE, C.p. 1.357).

« Avant qu'il n'ait pris conscience de sa propre existence », dit Peirce ; et le poème lui fait écho :

6. Contrairement à l'adulte qui « étudie le journal comme un maître du monde » (p. 66).

Lorsque l'enfant était enfant,
il ne savait pas qu'il était enfant (p. 8).

De la double histoire des hommes, les enfants ne connaissent que celle de la joie, pas celle des guerres :

Le mal existe-t-il vraiment et des gens qui sont vraiment les mauvais ? (p. 19).

Les enfants sont plus proches des anges que ne le sont les adultes : cela se traduit, dans l'expression filmique, par le fait que les enfants perçoivent les anges. Les uns comme les autres ont une perception en continuité, qui s'oppose à l'individualisme et à la discontinuité spatio-temporelle du monde des adultes. Mais la *continuité des enfants* est de l'ordre du possible, des émotions et de l'*indistinction* (priméité), tandis que la *continuité des anges* est de l'ordre du nécessaire, de la pensée et de la *synthèse* (tiercéité).

2) Le récit

Homer, le conteur, présente explicitement le récit comme un moyen de passage :

Même le plat pays, 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 la terre et en haut au ciel ? (p. 94).

Le récit offre une ouverture du temporel sur l'intemporel. Homer se présente lui-même, en tant que conteur, comme « l'ange du récit » (p. 64), « le chantre immortel » (p. 63). Malheureusement, il se trouve « abandonné des mortels qui l'écoutaient » (p. 63). Et pourtant le récit pourrait protéger les hommes au cours de leur vie temporelle, et leur éviter l'histoire des guerres :

... par le récit épargné des troubles du présent et protégé pour l'avenir (p. 60).

Si chacun les voyait (les passages), il y aurait une histoire sans meurtre ni guerre (p. 94).

Une équivalence est établie par Homer entre trois termes : le récit, l'enfance, et une énergie fondamentale provenant du fond des âges :

... le conteur, l'enfantin, l'antique (p. 34).

Le conteur est porteur du récit par excellence. Bien sûr, l'image du conteur traditionnel, avec ses auditeurs en cercle autour de lui, a disparu de nos sociétés, mais le récit se poursuit sous d'autres formes :

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 (p. 35).

Les auditeurs sont devenus des lecteurs, dit Homer. Nous pourrions ajouter : ou des spectateurs de cinéma. Quant à l'image du public en cercle, on la retrouve dans la disposition du cirque et du concert rock, deux types de lieux de spectacles sur lesquels nous reviendrons.

Le récit est un moyen de garder le contact avec l'enfance (dont nous avons vu l'importance pour l'ouverture sur l'intemporel) :

Si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance (p. 61).

Enfin, le récit est de l'ordre du sacré, de l'« antique », de l'essentiel, du fondamental :

... une liturgie où personne n'a besoin d'être initié au sens des mots et des phrases (p. 35) ...

le récit s'élève encore des profondeurs et la bouche entrouverte le répète, avec force et évidence (p. 35).

Seules les traces les plus anciennes mènent plus loin (p. 94).

3) Des lieux privilégiés

Certains lieux échappent à la discontinuité spatio-temporelle qui caractérise le monde des hommes. Ils sont propices à une ouverture sur l'intemporel. Il s'agit de la bibliothèque, du terrain vague, du cirque et de la salle de concert rock.

a) La bibliothèque

La bibliothèque apparaît trois fois au cours de la première partie du film.⁷

En opposition aux espaces des appartements, exigus, sombres, enfermés entre leurs murs, la bibliothèque est un espace vaste et bien éclairé : grandes fenêtres, verrière, lampes circulaires au plafond. Lors de la première visite à la bibliothèque, la caméra y entre par le plafond. Cette entrée est préparée par l'exclamation, dans le plan précédent, d'une jeune femme qui admire le cabriolet dans la salle d'exposition : « On ouvre le toit, on sort du smog » (p. 26). La caméra descend ensuite lentement du plafond et parcourt l'espace de

7. Plans 1072 à 1087, 2069 à 2076, et 5001 à 5003.

la bibliothèque en de longs plans-séquences. Des plans généraux et des panoramiques montrent l'ensemble de l'espace, qui comprend plusieurs étages organisés autour d'un grand vide central où se déploie un large escalier. Lors de la deuxième visite, la caméra entre par le département de géographie, où se trouvent une série de mappemondes, qui font la transition (par la forme des mappemondes elles-mêmes, et les formes des continents sur les mappemondes) par rapport à la vue précédente sur les nuages dans le ciel (plan 2068). La troisième entrée dans la bibliothèque se fait à nouveau par le plafond, et la caméra glisse sur le grand hall désert : c'est le soir, et la bibliothèque n'est plus occupée que par les anges et quelques femmes de ménage.

A la continuité spatiale s'ajoute, dans la bibliothèque, une continuité sonore : les voix intérieures des lecteurs se fondent en un murmure continu, qui se transforme en chœur lorsque Cassiel ferme les yeux pour se recueillir (Fig.2). Si l'entrée dans la bibliothèque s'effectue chaque fois en douceur, la sortie, par contre, est brutale : on passe sans transition du grand calme de la bibliothèque au bruit du métro (plan 2001), ou à la musique bruyante du concert rock (plan 5004).



Fig.2
WENDERS, plan 1072, *Cassiel dans la bibliothèque*

La bibliothèque est un lieu d'accès à la *tiércéité*, catégorie de la pensée, de la connaissance. Dans cet espace, les gens - pas seulement les enfants - se concentrent, ils sont « à leurs affaires » (cfr poème sur l'enfance, p. 82), ils exercent leur esprit. C'est pourquoi les anges, dont la mission consiste à attester « le spirituel, rien que le spirituel chez les gens » (paroles de Damiel, p. 23), séjournent de préférence à la bibliothèque. C'est là aussi que l'on rencontre Homer, le conteur.

b) Les terrains vagues

Les terrains vagues sont aussi des espaces privilégiés, où règne la continuité. Ces espaces de plein air sont rendus, en effet, à la *continuité de la Nature*, à la suite de l'abandon des repères culturels.

Homer se promène, en compagnie de Cassiel, le long du Mur et sur le vaste terrain vague qui était autrefois la place de Potsdam, le centre de la ville. Il ne reconnaît rien de ce qu'il a connu jadis sur cette place :

Et personne ... à qui demander.
C'était une place animée ! (p. 62).

Il se repose alors dans un fauteuil abandonné, seul au milieu des hautes herbes.

Le terrain vague est associé au ciel, aux espaces élevés : juste avant de suivre Homer dans le « no man's land » (plans 2079 à 2088), nous voyons Daniel sur la colonne de la Victoire (plans 2077-2078) ; et juste après avoir quitté le « no man's land », nous voyons Cassiel près d'une aile de pierre qui se trouve sur le toit de l'ancien hôpital des Chemins de Fer (plan 3001). De même, le plan 4035 (Fig.3), où l'on retrouve Homer, toujours dans le « no man's land », est précédé et suivi d'images du ciel, avec feuillages et vols d'oiseaux (plans 4032 à 4034 et plan 4036). C'est dans le plan 4035, précisément, qu'Homer évoque les passages, en regardant vers le haut.



Fig.3
WENDERS, plan 4035,
Le vieux conteur et son ange gardien, Cassiel, sur un terrain vague

Peter Falk se promène aussi sur un terrain vague, celui de l'ancienne gare d'Anhalter, dont on voit la façade en ruines (Fig.4) ; c'est là, devant le comptoir d'un marchand de saucisses, qu'il établit le contact avec l'ange Damiel (plans 5036 à 5045).



Fig.4
WENDERS, plan 5033, *Peter Falk sur un terrain vague*

Les anges Damiel et Cassiel se promènent sur le terrain désert à proximité du Mur, en évoquant le temps d'avant l'Histoire, la continuité de la Nature :

L'Histoire n'avait pas commencé. Nous avons vu passer matin et soir et nous avons attendu. Il a fallu longtemps ... pour que le fleuve trouve son lit, que l'eau stagnante ... se mette à couler. Vallée du fleuve primitif ! (p. 86).

Cette évocation est accompagnée d'images de la Nature : reflets de lumière dans l'eau, arbres, vagues le long d'une rive, roseaux courbés par le vent (plans 4001 à 4007) ... Ils évoquent ensuite l'Histoire des hommes, puis ils traversent le Mur. Ils se retrouvent plus tard (plans 5046 à 5057) le long du Mur, du côté Est, dans le « no man's land » ; ils se promènent entre les lignes de démarcation, et c'est là que Damiel réalise son passage de l'état d'ange à l'état d'homme.

c) Le cirque

On assiste, pendant la première partie du film, à trois scènes de cirque : la répétition de Marion au trapèze, la matinée enfantine et la représentation du soir.

Le cirque est un espace doublement privilégié, car il se situe dans un espace déjà privilégié : un terrain vague. La première image du cirque montre le chapiteau, au loin, au bout de l'étendue du terrain (plan 2011). La même vue est reprise à la fin de la matinée enfantine (plan 3125). Sur le terrain vague, on trouve non seulement le chapiteau, mais aussi toutes les roulottes des gens du cirque. La vie du cirque s'étend sur tout le terrain, en continuité : la caméra nous fait passer plusieurs fois de l'extérieur à l'intérieur, et inversement : extérieur du chapiteau, extérieur des roulottes, intérieur du chapiteau ou de la roulotte de Marion. Après la répétition, Marion sort du chapiteau, s'attarde à l'extérieur, entre les roulottes, avant de rentrer dans la sienne. Après le spectacle du soir, les gens du cirque fêtent leurs adieux, sous une bâche tendue entre deux roulottes.

Sous le chapiteau, l'espace est traité en continuité. Les vues d'ensemble de la piste ou du dôme que forme le chapiteau sont nombreuses. Les mouvements de Marion au trapèze unifient l'espace : le balancement continu du trapèze occupe la totalité de l'écran.

La continuité s'exprime également sur le plan sonore : la musique caractéristique du cirque accompagne et unifie toutes les activités.

Les activités sous le chapiteau se déroulent en continuité. Le cirque est un espace communautaire, qui implique une participation générale, tant des acteurs entre eux que de la part des spectateurs. Lors du spectacle pour les enfants, les acteurs entrent tous ensemble, en grande fanfare ; lorsqu'ils font tour à tour leur numéro, ils servent alternativement de faire-valoir les uns pour les autres. Pendant le numéro de trapèze, l'entraîneur de Marion reste sur la piste, en tant que premier spectateur particulièrement attentif. Le public participe au spectacle : très activement dans le cas des enfants, puisqu'ils accourent même sur la piste ; mais la participation psychologique est effective également de la part des adultes, et se manifeste non seulement par les applaudissements, mais surtout par le cri général poussé au moment où la trapéziste accuse un léger manque d'assurance.

Le cirque comporte deux caractéristiques spatiales qui sont valorisées dans le film : la *hauteur* et la *circularité*. La première entrée de la caméra sous

le chapiteau se fait par le haut (plan 2012) : nous voyons, par le regard de Damiel assis près des projecteurs, Marion qui se balance sur le trapèze, puis, plus bas, l'orchestre et l'entraîneur. Nous assistons longuement aux numéros de Marion, au trapèze ou à la corde verticale, qui s'effectuent toujours en hauteur. Enfin, nous quittons le chapiteau par un fondu enchaîné : dans la chevelure de Marion qui se balance en se tenant par les pieds au trapèze, vient s'inscrire l'image de la pleine lune dans le ciel entre les nuages (plans 4133-4134).

La figure du cercle est valorisée lorsque Damiel et Cassiel évoquent la double Histoire de l'humanité. Le cercle appartient à l'histoire de la joie de vivre initiale. C'est quand l'homme est sorti du cercle et s'est mis à courir en zigzag que l'histoire des guerres a commencé :

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 (pp. 87-88).

Or l'espace du cirque est circulaire : circularité de la piste, des gradins, de la coupole du chapiteau ; circularité accentuée encore par les faisceaux de lumière des projecteurs, et par le mouvement de Marion tournoyant autour de la corde (plans 3113 à 3115).

L'espace du cirque est opposé à celui du bunker où a lieu le tournage du film. L'opposition est explicitement annoncée lorsque Damiel invite Cassiel à quitter le bunker, en lui proposant de lui montrer « autre chose » (plan 3081). Le contraste est très marqué entre les deux espaces :

| | BUNKER | CIRQUE |
|---------|--|---|
| espace | <p>discontinuité</p> <p>sombre</p> <p>grillagé : l'armature qui soutenait le béton forme une grille qui sépare les étages</p> <p>linéaire</p> | <p>continuité</p> <p>éclairé</p> <p>global</p> <p>circulaire</p> |
| temps | <p>attente ; coupure, puis reprise de la même scène des cascadeurs</p> | <p>action en direct</p> |
| acteurs | <p>isolement</p> <p>ennui, hostilité</p> | <p>participation</p> <p>enthousiasme</p> |

Le cirque est un art du spectacle dont, sans doute, d'après Wenders, le cinéma devrait s'inspirer, plutôt que de s'enliser dans le style « production américaine pour la TV » (cfr interview de Peter Falk à la télévision, p. 98), telle que celle qui est tournée dans le bunker. Notre hypothèse du cirque comme modèle idéal pour le cinéma s'appuie sur la première image que Wenders nous donne du cirque. La caméra s'engage avec Daniel sous le tunnel sombre d'une porte cochère et découvre, au loin, le chapiteau du cirque. L'image du chapiteau dans le terrain vague se découpe au centre de l'obscurité de la porte cochère, exactement comme un écran dans une salle de cinéma (plan 2011).

d) La salle de concert rock

La salle de concert rock est montrée une fois pendant la première partie du film (plans 5004 à 5015), juste après la séquence de la bibliothèque occupée, la nuit, uniquement par les anges (et quelques femmes de ménage). Contrairement à la bibliothèque, la salle de concert n'est pas fréquentée par les anges. On y voit seulement, pour les besoins du récit, l'ange Daniel, qui vient y retrouver Marion, et l'ange Cassiel, qui surveille son compagnon Daniel.

Comme le cirque, la salle de concert rock se caractérise par la *circularité* : le public se regroupe autour du chanteur ; quatre colonnes, décorées de formes courbes, servent de repères spatiaux ; au début de la séquence, Marion et Damiel se trouvent chacun à côté d'une colonne, puis Damiel rejoint Marion près de la première colonne ; la caméra survole la pièce en accomplissant tout d'abord un mouvement semi-circulaire, de la première colonne (où se trouve Marion) jusqu'à l'orchestre et au chanteur, en montrant au passage la deuxième colonne (où se trouve Damiel) et la troisième.

Comme le cirque également, le concert rock est un art du spectacle qui implique une participation fusionnelle : le public danse, chacun pour soi, mais en communiant sur le rythme de la musique.

Comme le récit du conteur (cfr p. 35), le concert rock présente un aspect sacré. Il apparaît comme « une liturgie où personne n'a besoin d'être initié ... ».

La salle de concert est un lieu privilégié dans le sens où les hommes y viennent pour échapper, pendant la durée de quelques morceaux de musique, à la temporalité de la vie quotidienne. La courte séquence qui suit immédiatement celle du concert nous replonge brusquement dans la temporalité humaine, faite de « tellement de choses à faire » (cfr p. 37), qui sont des tâches matérielles, répétitives, vécues comme des temps morts : il s'agit de la séquence qui montre une femme turque seule dans un lavomatic (plans 5016 à 5018). Et avant la séquence du concert, on avait vu également quelques femmes de ménage turques, occupées à nettoyer la bibliothèque. La participation au concert apparaît donc comme un moyen d'échapper à la temporalité de la vie quotidienne, autrement dit, à l'ordre de la secondarité.

La musique permet un accès à la priméité, c'est-à-dire à une conception de l'être comme totalité, sans limites ni parties, un sentiment, mais qui serait comme décanté du contexte matériel à travers lequel il est vécu, ce qu'exprime parfaitement la voix intérieure de Marion, pendant qu'elle danse et que l'ange Damiel lui « touche » la main. Ce sont les seules paroles entendues pendant la séquence du concert (à l'exception d'une pensée exprimée en japonais !) :

Qu'est-ce que tu fais maintenant ? Je regarde devant moi et je me laisse flotter dans l'univers.

Le revoilà, mon sentiment de bien-être. Comme si, à l'intérieur de mon corps, une main se fermait doucement (plan 5014-5015).

4) Des adultes sensibilisés

Les enfants, avons-nous dit, perçoivent les anges et ont une conception de la vie en totalité, de l'ordre de la priméité ; ils vivent intensément l'instant présent et échappent ainsi à la temporalité quotidienne. Certains adultes ont gardé leur faculté d'enfance.

C'est le cas des **aveugles**. Pendant la visite des appartements, une femme aveugle lève la tête au passage de la caméra, comme si elle sentait la présence de l'ange (plan 1028). Sa voix intérieure parle du temps, et de la plus matérielle des qualités visuelles, la couleur, qui serait un obstacle à une perception harmonieuse du temps. Les aveugles ont une caractéristique en commun avec les anges : ils ne perçoivent pas les couleurs :

Vous avez trop de couleurs pour vous y retrouver dans le temps. Vous trébuchez sur vos couleurs et n'êtes jamais ponctuels (voix intérieure de l'aveugle, plan 1028).

Damiel, en faisant son rapport à Cassiel, parle d'une autre aveugle, « qui a cherché sa montre en tâtonnant lorsqu'elle a perçu ma présence », dit-il (plan 1054).

A part les enfants et les aveugles, trois personnes, dans le film, perçoivent la présence des anges : Homer, Peter Falk et Marion. Les deux derniers vont jouer un rôle important dans le contenu narratif, dans l'énoncé filmique. Et Homer, le conteur, introduit une distanciation par rapport à l'énoncé, il donne une interprétation de l'énonciation filmique ; il dit toute l'importance, la valeur, la nécessité de l'acte de raconter.

Rappelons que c'est **Homer** qui établit l'équivalence entre le récit, l'enfance et les passages. Homer, bien sûr, perçoit la présence des anges (cfr plan 2075).

Peter Falk, lui aussi, perçoit les anges (plan 3040 et 3077), et même il leur adresse la parole :

Je ne te vois pas, mais je sais que tu es là ! Je le sens. J'aimerais bien voir ton visage ... (plans 5038 à 5044 et 6083 à 6087).

Et pour cause : on apprendra, dans la deuxième partie du film, que Peter Falk est, comme Damiel, un ancien ange devenu homme !

Il semble très satisfait d'avoir accompli ce passage :

« La vie ? Si je ne l'avais pas, elle me manquerait », dit le général à la putain, dit la putain au général (voix intérieure de Peter Falk, plan 3079).

Bien que jouant un rôle dans un film qui raconte une histoire de guerre, il semble avoir choisi, pour lui, l'autre histoire des hommes, celle de la joie. La joie d'éprouver des sensations :

Se promener ... marcher, regarder et voir (plan 5033).

Il l'explique à l'ange Damiel :

(...) Te dire comme on est bien ici. Rien que de toucher quelque chose ! C'est froid ! C'est bon ! Fumer, boire un café. Et faire les deux à la fois, c'est fantastique. Ou dessiner, on prend un crayon et on fait une ligne épaisse, puis une ligne légère, et les deux font une bonne ligne. Ou quand on a froid aux mains, on les frotte l'une contre l'autre, tu vois, c'est bon, ça fait du bien ! Il y a tant de bonnes choses ! (plan 5041 à 5043).

Sans doute est-ce parce qu'il a choisi de prendre corps qu'il s'intéresse tellement aux apparences, la sienne et celle des autres. Plusieurs séquences dans le film mettent en évidence le souci qu'il a de son apparence. Ce souci est en rapport avec le rôle qu'il joue : son propre rôle d'acteur célèbre ! Dans l'avion qui l'amène à Berlin, sur le lieu du tournage, il pense au rôle qu'il va jouer dans le film :

Avec un bon costume, la bataille est à moitié gagnée (plan 1023).

Il est un peu dérangé parce que la photographe prend trop de photos de lui, mais il accepte volontiers les interviews. Il essaye de nombreux chapeaux en se regardant dans un miroir, et finit par trouver celui qui lui permettra de « passer inaperçu », d'« avoir l'air allemand, anonyme », de se « fondre dans la foule » (plans 3030 à 3039). Le soir, dans sa chambre d'hôtel, il se regarde à la télévision ; sur le poste de TV se trouvent posés son chapeau et l'une de ses photos ; sur le lit, on devine d'autres photos (plans 4040 à 4042).

Peter Falk s'intéresse aussi beaucoup à l'apparence des autres. Il s'applique à dessiner les visages. A deux reprises, on le voit occupé à faire le portrait de figurants qui attendent dans le bunker (plans 3055 à 3070 et plans 4025 à 4031). Les portraits, dessinés ou photographiés, constituent pour lui une réalité très importante. Lorsqu'il pense à acheter « des cadeaux pour les enfants », il trouve aussitôt la solution : « peut-être des cadres de photos » (p. 93) !

Peter Falk semble vivre harmonieusement sa condition humaine. Bien ancré dans la secondarité (par exemple, il se demande ce qu'il va manger le soir, p. 73), il est ouvert à la priméité (la joie des sensations) tout en étant lié à la

tiércité, qui est, par excellence, l'ordre de la représentation. Toute son attitude, toutes ses actions concernent la représentation : son métier d'acteur, son hobby de dessinateur, ses préoccupations vestimentaires (le bon costume, le chapeau adéquat), son rapport à la télévision et aux photographies. Il semble avoir simultanément deux raisons de vivre sa vie quotidienne : la joie de l'instant présent (priméité) et la tension spirituelle qui le pousse à chercher à perfectionner toujours davantage ses moyens de représentation (tiércité) : il espère faire un jour un bon dessin (p. 77) ; il se demande s'il est meilleur acteur aujourd'hui qu'autrefois (p. 93). En Peter Falk se trouvent pleinement réalisées les virtualités humaines ; il peut donc servir de modèle à l'ange Damiel - futur homme.

Marion apparaît quant à elle en liaison directe avec les espaces privilégiés que sont le cirque et la salle de concert rock. On ne la rencontre que dans ces deux endroits. De plus, elle occupe, dans le cirque, l'espace du haut, davantage valorisé ; elle y accomplit un mouvement en continuité : balancement du trapèze ou tournoiement autour de la corde verticale. Dans la séquence du concert, seule sa voix intérieure est entendue, et elle exprime une conception de priméité.

Comme Peter Falk, et plus intérieurement que lui, Marion vit l'histoire de la joie, par les sensations :

Vivre ... un regard suffit (p. 45).
Je regarde devant moi et le monde se lève devant mes yeux, me monte au coeur (p. 47).
Être par les couleurs !
Les couleurs ! Les néons dans le ciel du soir. Le métro aérien rouge et jaune (p. 52).
Pouvoir dire simplement, comme à l'instant : Je suis joyeuse (p. 114).

Contrairement à Peter Falk, Marion ne se préoccupe pas de son apparence. Les questions qu'elle se pose ne concernent pas le paraître, mais l'être, même lorsqu'elle se regarde dans le miroir :

Qui es-tu ? Je ne sais pas ... (p. 49).
Comment dois-je vivre ? C'est peut-être pas ça, la question ! Comment dois-je penser ? (p. 51).
Se regarder dans le miroir ... c'est se regarder penser (p. 103).

Marion pense, intensément, profondément, mais « légèrement » : elle parvient à « penser en ne pensant à rien », elle se situe au niveau de la « pensée de la ressemblance » préconisée par Magritte (cfr chapitre 2), une sorte de priméité de la pensée, une pensée-image, tellement intense qu'elle parvient même à donner vie aux pierres :

Ne plus penser, à rien. Être là (p. 50).

A l'intérieur des yeux fermés, fermer encore les yeux ... alors, même les pierres se mettent à vivre (p. 51).

Marion, comme Peter Falk, perçoit la présence de l'ange. Mais, tandis que Peter Falk établit lui-même le contact, sans recevoir de réponse, Marion répond à Damiel qui a pris l'initiative du contact (plans 5019-5030). Elle ouvre les yeux et voit Damiel en rêve ; tout en récitant intérieurement le poème de l'enfance, elle lui dit dans un murmure :

Je veux que tu restes près de moi ... (p. 123).

1.1.4. De faux passages

Les hommes doivent vivre en assumant l'angoisse de la mort. Marion l'exprime à plusieurs reprises :

C'est ce soir le dernier soir avec mon bon vieux numéro, et en plus, c'est la pleine lune, et la trapéziste se casse la gueule (p. 44).

Et si c'était le temps, la maladie ? (p. 45).

Le vide !... La peur, la peur, la peur, la peur, la peur, la peur, la peur ! (p. 48).

La peur. Peur de la mort (p. 102).

On n'échappe pas à la temporalité humaine, à la « maladie du temps », en gardant des traces matérielles de ce qu'on a vécu, en accumulant les objets, comme le faisait la mère du jeune homme :

Elle collectionnait tout. Les timbres d'escompte, les cartes postales, les tickets de métro. Elle ne jetait jamais rien, ça lui était impossible (plan 1030).

On n'atteint pas non plus l'immortalité par le souvenir que les vivants gardent des morts. Ainsi, le jeune homme, dont la mère vient de mourir, pense :

Mère ! Ma mère ... Elle ne l'a jamais été. Mon père, mon père était mon père. Elle est morte. Pas de larmes, pas de douleur ... (plan 1030).

La mort n'est pas un moyen d'accès à l'intemporel, contrairement à ce que pensait la jeune fille :

Je voudrais mourir tout de suite, pour vivre pour toujours, disait-elle ... (plan 1031).

Cette idée ne semble pas du tout partagée par le jeune homme qui la rapporte.

Le suicide n'est donc absolument pas une solution. En mettant fin à sa temporalité humaine, le jeune homme qui se suicide se coupe de toute

possibilité d'accès à l'intemporel, car il n'y a pas, pour l'homme, d'autre intemporalité que celle qui est vécue-pensée dans l'instant. Or, la dernière pensée du jeune homme avant le suicide est celle du souhait de ne plus penser du tout :

Toutes ces pensées ... je voudrais ne plus penser du tout. Je m'en vais. Et pourquoi ?
(plans 4038-4039) ⁸.

Il n'y a pas d'éternité après la mort. La seule intemporalité à la portée des humains est celle qui est vécue dans cette sorte d'« instant intemporel », qui caractérise la priméité selon Peirce. Lorsque Damiel accompagne dans la mort le motocycliste blessé (plans 2060 à 2068), il n'évoque pas du tout pour lui un quelconque au-delà, mais il récite un hymne à la vie, qui célèbre la nature (« la vallée ... des brumes ... le soleil ... la prairie ... la lumière du matin ... » etc.), les sensations (« les pommes de terre dans la cendre ... le bain dans la cascade ... le saut à cloche-pied ... les couleurs des pierres ... la paix du dimanche ... » etc.), la culture aussi (« les vieilles maisons de Charlottenburg ... Albert Camus »), et les relations humaines (« le prochain qui dort dans la pièce voisine ... la belle inconnue ... Mon père. Ma mère. Ma femme. Mon enfant. »).

1.1.5. Synthèse de la situation initiale

La première partie du film (jusqu'au plan 5057) présente la situation initiale du récit : le monde *intemporel* des anges apparaît opposé au monde *temporel* des hommes.

Les *anges* appartiennent pleinement à la catégorie de la *tiércéité* : ils ont une « conscience synthétique, liant entre eux les éléments du temps » (PEIRCE, C.P., 1.377). Étant de purs esprits, ils n'ont aucun accès à la secondéité (matérialité) ni à la priméité (qualités, sensations). Leur mode d'être se caractérise par la continuité, non seulement sur le plan temporel, mais sur tous les plans : leur connaissance, leur activité cognitive de témoins, leur perception, leur présence actorielle, leur spatialité.

Les *hommes*, au contraire, sont ancrés dans la *secondéité*, qui se caractérise par la discontinuité : « conscience d'une interruption dans le champ de la conscience, sens de la résistance, d'un fait externe, de quelque autre

8. Le « Ne plus penser du tout. Je m'en vais » du jeune homme qui se suicide est tout à fait différent du « Ne plus penser, à rien. Être là » de Marion (plan 2041). Pour le jeune homme, il s'agit de mettre un terme à la pensée ; pour Marion, il s'agit de libérer la pensée, pour la rendre disponible à l'essentiel, de l'ordre de la priméité : « Être là ».

chose » (PEIRCE, C.P., 1.377). La discontinuité humaine se manifeste sur tous les plans : actoriel, spatial et temporel.

Le film parvient à montrer simultanément la discontinuité humaine et la continuité angélique : la vie humaine est présentée par fragments ; mais ces fragments sont liés entre eux par le mouvement de la caméra et la bande sonore, qui expriment la perception visuelle et auditive des anges.

La vie humaine est engluée dans la secondéité, réduite à la discontinuité temporelle. Cependant des ouvertures sont possibles sur l'intemporel, de deux façons, par l'accès à la tiercéité et/ou à la priméité. Certains lieux privilégiés et certaines personnes sensibilisées sont porteurs de possibilités d'ouverture sur l'intemporel.

La bibliothèque est le lieu d'accès à la connaissance acquise au cours des âges (tiercéité), tandis que le terrain vague est un espace rendu à la continuité de la Nature, un espace d'avant la Culture, d'avant l'Histoire (priméité). Le cirque et la salle de concert rock sont des endroits d'expression sensorielle et de participation fusionnelle, vécus en continuité (priméité).

Les enfants, et aussi les aveugles, sont, de façon générale, en contact avec l'intemporel, en tous lieux. Quelques autres personnes ont le privilège de percevoir la présence des anges et manifestent une aptitude d'ouverture sur l'intemporel. Ces personnes sensibilisées sont en rapport avec les lieux privilégiés. Ainsi, on rencontre Marion dans l'espace du cirque et dans la salle de concert rock, et Homer à la bibliothèque et dans le terrain vague ; Peter Falk, aussi, se promène dans un terrain vague.

Peter Falk accède à la priméité par la joie des sensations, et à la tiercéité par sa maîtrise de moyens de représentation. Marion concilie la priméité et la tiercéité en parvenant à une sorte de « priméité de la pensée ». Homer, en tant que conteur, est le « passeur » par excellence. Le récit est présenté comme un moyen de passage vers l'intemporel, à la fois de l'ordre de la priméité et de la tiercéité. Le conteur est à la fois l'« enfantin » (or, l'enfance est évoquée, dans le poème plusieurs fois récité, comme priméité) et l'« antique » (qui renvoie à la culture développée depuis l'origine de l'humanité : tiercéité).

1.2. La transformation : de l'intemporel au temporel

1.2.1. Une transformation brutale

La transformation se produit brutalement, au plan 5058 (Fig.5). Le passage s'effectue sous nos yeux, non pas du temporel vers l'intemporel, mais l'inverse, de l'intemporel au temporel, de la tiercéité pure à la secondéité : l'ange Damiel s'incarne, il se matérialise, il devient homme. La secondéité est la catégorie de l'expérience, du fait brut, de l'événement individuel qui se produit en un lieu et un temps déterminés, de la matière qui résiste. La première expérience de Damiel est précisément celle d'un choc : son armure d'ancien ange lui tombe sur la tête et le réveille.



Fig.5
WENDERS, plan 5058, Du côté ouest du mur, Damiel, devenu homme

Sur le plan de l'expression filmique, la transformation est marquée par le passage soudain à la couleur et au bruit : couleurs vives d'une fresque peinte sur le côté ouest du Mur et d'une barrière de circulation routière peinte en rouge et blanc ; bruit de l'armure et d'un hélicoptère.

Juste avant la transformation, Damiel se trouve avec Cassiel du côté Est du Mur. C'est là qu'il commence son processus d'incarnation : il se colore légèrement et ses traces de pas se marquent sur le sol. Devant ces indices de matérialisation imminente, Cassiel porte Damiel inanimé dans ses bras en passant à travers le Mur. La transformation de l'état de Damiel s'accomplit donc pendant la traversée du Mur de Berlin. C'est la dernière fois qu'il peut passer à travers un obstacle matériel. Dans la deuxième partie du film, il fera l'expérience de la discontinuité humaine.

La transformation qui a lieu brutalement était cependant annoncée pendant la première partie du film et sera progressivement assumée par Daniel pendant la deuxième partie.

1.2.2. Une transformation annoncée

Dès le début du film, Daniel se montre insatisfait de n'appartenir qu'à la tiercéité :

... mais parfois je suis las de mon éternelle existence d'esprit (plan 1055).

Au cours de trois dialogues, Daniel avoue son manque et annonce son projet à Cassiel (plans 1055 à 1069, 4013 à 4019, 5046 à 5057).

Il souhaite acquérir de la matérialité, un corps qui aurait du poids et occuperait un espace délimité :

J'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre (p. 23).

Sentir en marchant sa charpente qui avance (p. 25).

Si on trébuche sur mes jambes ... on s'excusera poliment. Je me ferai bousculer et je bousculerai ! (p. 128).

Il souhaite entrer dans la temporalité, vivre la discontinuité temporelle :

Pouvoir, à chaque pas, à chaque coup de vent, dire 'Maintenant', et 'Maintenant' et 'Maintenant', et non plus 'Depuis toujours' et 'A jamais' (p. 24).

A moi-même, me conquérir une histoire (p. 88).

En avant dans l'histoire du monde (p. 89).

En avant dans le gué du temps, dans le gué de la mort ! (p. 128).

Il n'envisage pas d'emblée ce qui lui semble l'enracinement le plus complet dans la temporalité humaine :

Non que je veuille tout de suite engendrer un enfant ou planter un arbre (p. 24).

Il se contenterait du rythme de la vie quotidienne, au jour le jour :

... mais ce serait déjà quelque chose, au retour d'une longue journée, de nourrir le chat comme Philip Marlowe (p. 24).

Il exprime aussi le désir d'un autre mode de connaissance, par abduction et non plus par déduction :

Deviner enfin, au lieu de toujours tout savoir (p. 25),

d'un autre rapport à l'information :

Puis j'achèterai un journal et je le lirai des gros titres à l'horoscope (p. 128),

et à la vérité :

Mentir ! Comme on respire ! (p. 25).

Il se réjouit de pouvoir former des projets, même si, comme lui fait remarquer Cassiel, « rien de tout ça ne sera vrai » (p. 129). Deviner, mentir, faire des projets : toutes ces activités cognitives impliquent une distinction entre le possible et le réel. Or les anges n'ont aucune ouverture sur le possible (de l'ordre de la priméité) ; pour eux, tout est nécessaire (tiercéité).

Damiel aspire aussi à nouer des relations humaines :

... être salué, serait-ce d'un signe de tête (p. 24),

et particulièrement à vivre une relation amoureuse, comme il l'exprime dans ses dernières paroles avant sa métamorphose :

Je la prendrai dans mes bras. Elle me prendra dans ses bras (p. 130).

Ce que Damiel souhaite atteindre en se matérialisant, donc en passant par la secondéité, c'est essentiellement la *priméité*. Dans son état d'ange, il souffre surtout du manque de sensations, d'exaltations sensorielles :

D'avoir la fièvre, les doigts noircis par le journal, de ne plus être exalté par l'esprit seul, mais enfin par un repas, par la courbe d'une nuque, par une oreille (p. 25).

... Un coup d'oeil abrupt, un cri bref, une odeur âcre (p. 88).

D'abord, je prendrai un bain. Puis je me ferai raser, autant que possible par un barbier turc. Il me massera aussi jusqu'au bout des doigts ! (p. 128).

Damiel récite plusieurs fois le poème sur l'enfance, qui évoque la priméité : l'indistinction, la continuité actorielle, spatiale et temporelle, la joie des sensations.

En attendant, il souffre de ne pas pouvoir saisir un objet : il ne peut emporter que l'image d'un stylo dans la bibliothèque (plan 1078), ou d'un galet dans la caravane de Marion (plan 2052), tandis que les objets restent à leur place. Il souffre aussi de l'absence de contact humain : il ne peut pas toucher l'épaule de Marion (plan 2056), ni sa main (plan 5014) ; il ne peut pas non plus serrer la main que lui tend Peter Falk (plan 5044).

Le manque de Damiel, et son désir de changer d'état, se trouvent renforcés par l'intervention de Peter Falk et par la présence de Marion.

Peter Falk explique à Damiel la joie des sensations :

... te dire comme on est bien ici. Rien que de toucher quelque chose ! (p. 126),

et lui fait éprouver encore davantage le manque de contact humain :

Mais tu n'es pas là - Moi, je suis là. J'aimerais que tu sois là. Que tu puisses me parler. Parce que je suis un ami. Compañero ! (p. 127).

Marion attend Damiel pour se réaliser avec lui en un « sujet duel ». Il y a, dans les pensées de Marion, une place libre pour Damiel :

Je pense comme si je parlais en même temps à quelqu'un d'autre (p. 51).
Envie d'aimer ... Envie d'aimer ! (p. 53-54).

Damiel a déjà entrepris, avant de se matérialiser, une quête vers Marion. Il descend vers elle dans l'espace du cirque : la première fois, il la regarde du haut du chapiteau ; la deuxième fois, il est assis sur les gradins, à mi-hauteur, parmi les spectateurs et il doit lever la tête pour la regarder lorsqu'elle monte à la corde ; enfin, la troisième fois, il se tient au centre de la piste, à côté de l'entraîneur, donc en-dessous de Marion qui fait son numéro de trapèze ⁹. Dans la salle de concert, il se déplace d'une colonne à l'autre pour se rapprocher d'elle. Enfin, il se montre à elle et la rencontre dans son rêve. C'est alors qu'elle l'appelle :

Je veux que tu restes près de moi (p. 123).

La transformation de Damiel est donc annoncée depuis le début du film, par l'aveu répété d'un manque et l'action persuasive de deux sujets : Peter Falk et Marion. Cette transformation, annoncée sur le plan du contenu narratif, l'est également sur le plan de l'expression filmique. Pendant la partie du film en noir et blanc, l'image se colore six fois, comme pour prévenir le spectateur que la réalité humaine est plus matérielle que ce que peuvent en percevoir les anges. Le spectateur est ainsi préparé à voir l'image en couleur dès que l'ange Damiel se transforme en homme. Au contraire, dans la seconde partie du film, qui est en couleur, l'image revient parfois au noir et blanc, lorsqu'apparaît Cassiel, qui a gardé sa condition d'ange.

9. A la fin du film, pendant la séance d'entraînement de Marion, Damiel se tiendra juste en dessous d'elle pour maintenir la corde verticale.

1.2.3. Une transformation assumée

Revenons à la transformation de Daniel qui se produit au plan 5058. Daniel se réveille en sursaut, sous le choc de son armure : il est brusquement plongé dans la secondarité. Il fait l'expérience de la *matérialité*, qui implique l'effort physique (son premier geste humain consiste à se relever), le poids des objets (il ramasse, rassemble et porte son armure sous le bras) et les obstacles (il doit s'arrêter pour laisser passer une ambulance ; il se voit interdire par deux fois l'entrée du bunker où a lieu le tournage du film ; c'est à travers un grillage qu'il peut serrer la main de Peter Falk ; dans la salle de concert, la foule des spectateurs l'empêche de voir Marion, et il doit se faufiler parmi eux pour atteindre le bar).

Il fait l'expérience du *mouvement*, il doit désormais parcourir la distance entre deux espaces. Ses premiers mots d'homme sont : « En route ! ». Il marche d'un bon pas, il court par moments. Il a devant lui des espaces linéaires à parcourir : tout d'abord, il longe le Mur ; puis on le voit de dos, parcourant une longue avenue ; enfin, il avance sous la ligne du métro aérien. Quand il s'arrête pour boire son premier café, on entend dans le kiosque une chanson qui dit : « When I go ». La rencontre entre Daniel et Marion, dans la réalité, est précédée du mouvement qu'ils font l'un et l'autre vers le lieu de leur rencontre. La caméra les suit alternativement à travers la ville, puis à l'intérieur de la salle de concert, enfin dans leur traversée du bar jusqu'au comptoir.

Daniel découvre le *temps*, avec grand plaisir. Il est très satisfait de sa montre, qu'il consulte fréquemment (plans 6003, 6017, 6076), et lorsque Peter Falk lui demande : « Combien de temps ? », il lui répond avec enthousiasme :

Des minutes, des heures ... des jours ... des semaines, des mois ... le temps ! (plans 6016 à 6019).

Mais Daniel se heurte aussi à l'épreuve du temps : il arrive trop tard sur le lieu du cirque pour y retrouver Marion. Il s'assied, seul, au centre de la piste, à l'endroit même où se trouvait Marion peu auparavant.

Daniel a gardé de son ancien état d'ange certaines connaissances, et il s'en amuse, par exemple lorsqu'il indique à un enfant - avec trop de précisions pour se faire comprendre ! - le chemin à suivre pour se rendre à un endroit de la ville. Mais pour acquérir de nouvelles connaissances, il devra désormais chercher, se renseigner, procéder par abductions et faire des expériences. C'est ainsi qu'il parcourt la ville à la recherche de Marion. Il finit par voir une affiche annonçant un concert de Nick Cave ; or Marion écoutait la veille, dans sa

caravane, un disque de Nick Cave. Damiel fait donc l'hypothèse - en même temps que le spectateur - que Marion pourrait se trouver au concert que donne ce chanteur, et il entre dans la salle. Damiel a aussi le plaisir de deviner - en même temps que le spectateur - que Peter Falk est, comme lui, un ancien ange !

Le premier renseignement que Damiel demande à la première personne qu'il rencontre porte sur les couleurs : il se fait nommer les couleurs de la fresque peinte sur le Mur. Damiel fait l'expérience des sensations, avec étonnement et satisfaction : le goût du sang, du café, d'une cigarette ; la joie de marcher, de siffloter ; le plaisir de se frotter les mains l'une contre l'autre pour se réchauffer, comme le lui avait montré Peter Falk.

Damiel, ange, aspirait à nouer des relations humaines. Aussi engage-t-il la conversation avec le premier venu, qui lui apprend les couleurs et lui donne un mark pour prendre un café. Il salue également au passage un peintre qui travaille sur le Mur. Sa relation avec les enfants est très différente : quand il était ange, les enfants levaient les yeux vers lui en souriant ; maintenant, les enfants regardent Damiel de haut, quand il est couché (plan 5062) ou assis par terre (plan 6070) ; ils se méfient de lui et le méprisent un peu :

Je crois qu'il est saoul ! (p. 131)
Manque de nourriture peut-être.
Ou manque de boisson (p. 150).

1.3. La situation finale : du temporel à l'intemporel

La transformation a fait passer Damiel de l'intemporel au temporel, de la continuité à la discontinuité, de la tiercéité propre au monde des anges à la secondéité de la vie quotidienne humaine. Du plan 5058 au plan 7031, Damiel fait l'expérience de la matérialité, et des limites spatio-temporelles.

Mais la secondéité n'est pour Damiel que le moyen d'accès à la priméité ; le temporel est pour lui un passage obligé vers un intemporel d'un autre ordre, un intemporel vécu dans l'instant présent. Une nouvelle continuité va se creuser à l'intérieur même de la discontinuité : une continuité possible, et non plus nécessaire. C'est à travers l'union charnelle, donc dans la secondéité, que Damiel et Marion pourront, ensemble, concevoir une nouvelle continuité, celle de la priméité.

1.3.1. La situation finale annoncée

La situation finale est annoncée de deux façons : par la prédisposition que manifestent Marion et Damiel à accéder à la priméité ; et par la dernière chanson du concert de Nick Cave.

1) La prédisposition de Marion et Damiel

Aussi bien Marion que Damiel sont prédisposés à accéder à la priméité. C'est ce qu'expriment leurs voix intérieures, entendues par Cassiel, alors qu'ils se trouvent tour à tour assis au milieu du cercle formé sur le terrain vague par l'ancienne piste du cirque. Le cercle est la figure géométrique correspondant à la priméité, tracée par une seule ligne courbe (tandis que le carré correspond à la secondéité : deux fois deux côtés qui se coupent à angle droit ; et le triangle à la tiercéité : trois côtés).

Écoutons tout d'abord, avec Cassiel, la voix intérieure de Marion :

Je ne pourrais pas dire qui je suis. Je n'en ai pas la moindre idée. Je suis quelqu'un sans origine, sans histoire, sans pays et j'y tiens. Je suis là, je suis libre, je peux tout m'imaginer. Tout est possible. Je n'ai qu'à lever les yeux et je redeviens le monde. Maintenant, sur cette place, un sentiment de bonheur que je pourrais avoir toujours (p. 148).

Nous pouvons reprendre chacune des expressions de ce passage ; elles renvoient toutes, sans exception, à la priméité.

La priméité est une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites et sans parties, sans cause ni effet, sans prise en considération de circonstances spatio-temporelles. Or Marion dit :

Je suis quelqu'un sans origine, sans histoire¹⁰, sans pays et j'y tiens.

La priméité, dit Peirce, « précède toute synthèse et toute différenciation ». Or, Marion se sent dans un état d'indistinction :

10. Que Marion pense ici : « Je suis quelqu'un sans histoire » (p. 148) peut se comprendre sans être en contradiction avec une autre pensée qu'elle formule précédemment : « J'ai une histoire et je vais continuer à en avoir une » (p. 114). Car la priméité ne peut se manifester qu'à travers une matérialisation dans la secondéité, mais en même temps elle ne peut se déployer que moyennant une épuration, une décantation par rapport à la matérialité à travers laquelle elle apparaît. Il faut donc que Marion ait une histoire pour pouvoir être « sans histoire », c'est-à-dire pour s'élever à un niveau d'appréhension de la vie épurée des contingences.

Je ne pourrais pas dire qui je suis. Je n'en ai pas la moindre idée.
Je n'ai qu'à lever les yeux et je redeviens le monde.

La priméité est la catégorie du possible (par opposition au réel de la secondéité et au symbolique de la tiercéité). Et Marion pense :

Je peux tout m'imaginer. Tout est possible.

Parmi la série d'adjectifs que Peirce propose pour évoquer la priméité, on trouve « présent » et « libre » :

Voilà ce qu'est le premier : présent, immédiat, frais, nouveau, initial, spontané, libre, vif, conscient et évanescent. (PEIRCE, C.P., 1.357).

Or Marion vit dans l'instant présent et exprime sa liberté :

Je suis là, je suis libre.

Véçu dans la priméité, l'instant présent a une profondeur d'intemporel :

Maintenant, sur cette place, (...) que je pourrais avoir toujours.

La priméité est la catégorie de la qualité, du sentiment (« quality of feeling », dit Peirce). Et Marion éprouve :

(...) un sentiment de bonheur.

Damiel, assis à son tour au milieu du cercle, s'adresse à Cassiel. Il refuse la discontinuité temporelle de la secondéité :

Elle n'est pas partie, Cassiel, je le sais ! (p. 151).

Il est ouvert au possible de la priméité :

Quelque chose arrivera ...
Il y a d'autres soleils que celui qui est au ciel.
Il me poussera d'autres ailes que les anciennes, des ailes qui pourront enfin m'étonner
(p. 151).

2) From her to eternity

La situation finale que vont vivre Marion et Damiel est annoncée par Nick Cave qui chante « From her to eternity ». Cette expression, qui est le titre de la chanson, est reprise par trois fois à chaque refrain. On entend la chanson dans son entièreté. C'est par cette chanson que Nick Cave termine son concert. Pendant qu'il la chante, Damiel et Marion se déplacent l'un et l'autre vers le bar attenant à la salle de concert. C'est là qu'ils vont se rencontrer. En entrant dans le bar, Marion aperçoit Damiel de dos, assis au comptoir. Elle traverse la pièce et s'installe à côté de lui. Ils sont l'un à côté de l'autre, le dos tourné à la caméra. On entend Nick Cave qui entame le dernier refrain de la chanson, dans lequel il reprend, non seulement trois, mais quatre fois « From her to eternity ». Pendant ce dernier refrain, Damiel enlève son chapeau, le pose sur le comptoir, se lève lentement, prend son verre de vin, et le tend à Marion, qui se tourne vers lui. La caméra s'approche lentement d'eux, jusqu'au plan américain. Marion boit une gorgée. Ensuite, elle rend son verre à Damiel, qui le repose sur le comptoir, pendant qu'on entend la fin des applaudissements du concert. Un court instant de silence profond précède les premiers mots du discours de Marion, qui sera ensuite soutenu légèrement par un fond musical. Son discours est, conformément au refrain de Nick Cave, une proposition faite à Damiel d'accéder « par elle à l'éternité ».

1.3.2. La situation finale accomplie

La situation finale consiste en l'accès à la *priméité à travers la secondéité*, en une ouverture sur l'intemporel à l'intérieur du temporel, en une saisie de la *continuité* dans la *discontinuité*.

L'accomplissement de la situation finale s'effectue en deux temps : le projet en est formulé dans le discours de Marion à Damiel (plans 7032 à 7035), et la confirmation en est donnée par la voix intérieure de Damiel (plans 7038 à 7049).

1) Le discours de Marion

a) Le contenu du discours de Marion

Le contenu du discours de Marion s'articule sur un double rapport : « avant » est opposé à « maintenant » dans la première partie du discours, et « maintenant » est mis en relation avec « l'avenir » dans la deuxième partie.

1°) « avant » et « maintenant »

Dans la première partie du discours, le présent s'oppose au passé. Marion décrit sa situation passée et conclut : « C'est ainsi que j'ai grandi ».

La vie passée que décrit Marion se caractérise par la discontinuité dans les relations humaines : les « autres » apparaissent interchangeables, ils vont et viennent par hasard ; et l'individu reste isolé :

J'ai beaucoup été seule, mais je n'ai jamais vécu seule. Quand j'étais avec quelqu'un, j'étais souvent contente, mais en même temps je prenais tout pour un hasard. Ces gens étaient mes parents, mais d'autres auraient pu l'être. Pourquoi ce garçon aux yeux bruns était-il mon frère et non celui aux yeux verts du quai en face ? La fille du chauffeur de taxi était mon amie, mais j'aurais pu aussi bien passer le bras au cou d'un cheval. J'étais avec un homme, amoureuse, et j'aurais aussi bien pu le planter là et partir avec l'inconnu que nous croisions dans la rue (p. 164).

En opposition à la vie passée, l'accent est mis sur l'importance de l'instant présent ; il s'agit pour Marion de marquer un arrêt dans la discontinuité, de fixer un instant : « un jour », « ce soir » (2 fois), « nouvelle lune » (2 fois), « maintenant » (2 fois), « enfin » (4 fois). L'instant présent est sérieux, contrairement au passé :

Un jour, ça doit être sérieux.
Maintenant, c'est sérieux.
Enfin, ça devient sérieux.
Moi seule étais-je si peu sérieuse ?
Le temps est-il si peu sérieux ?

La décision doit mettre fin au hasard qui régissait la vie passée :

Je prenais tout pour un hasard.
Il faut en finir avec le hasard !
Nouvelle lune de la décision ! Je ne sais pas s'il y a un destin, mais il y a la décision !
Décide-toi !

Deux conceptions de la solitude s'opposent : être seul (= isolé) et être solitaire (= entier). Marion déclare en effet avoir été beaucoup seule, même si elle n'a jamais vécu seule. Par contre, avant ce moment, elle n'est jamais parvenue à être solitaire, ni quand elle se trouvait seule, ni quand elle se trouvait avec d'autres :

Je n'ai jamais été solitaire, ni seule, ni avec d'autres. Mais j'aurais aimé être enfin solitaire. La solitude, ça veut dire : je suis enfin entière. Je peux le dire maintenant, car ce soir je suis enfin solitaire (p. 165).

Les « autres » du passé font place au « nous » du présent :

C'est nous le temps, à présent (p. 166).

Cette dernière affirmation constitue la charnière entre les deux parties du discours.

2°) « maintenant » et « l'avenir »

A partir de ce moment (« à présent »), la décision de constituer un « nous » met fin au temps qui était « si peu sérieux », discontinu, livré au hasard, et instaure une nouvelle continuité, celle de la « nécessité », orientée vers l'avenir :

Vois, mes yeux ! Ils sont l'image de la nécessité, de l'avenir de tous sur la place (p. 167).

L'expression « l'avenir de tous sur la place » est remarquable parce qu'elle traduit la continuité simultanément sur les composantes temporelle (« l'avenir »), actorielle (« de tous ») et spatiale (« sur la place »).

La décision à prendre est globale, à la fois parce qu'elle vaut pour tous :

Pas seulement la ville entière, le monde entier prend part à notre décision,

et parce qu'elle implique l'être tout entier :

Avec lui seul, je pouvais être solitaire, et m'ouvrir à lui, m'ouvrir toute, toute pour lui, le laisser entrer en moi tout entier, l'entourer du labyrinthe de la joie commune (p. 167).

Dans la deuxième partie du discours de Marion, nombreuses sont les expressions qui renvoient à une conception de totalité, de globalité, caractéristique de la priméité :

la ville entière, le monde entier ... désormais plus de deux ... toute la place est pleine de gens ... la même chose que nous ... pour tous ... l'avenir de tous sur la place ... toute, toute pour lui ... tout entier.

Marion propose un monde absolument nouveau (une priméité) :

(...) une histoire de nouveaux ancêtres (p. 167).

Il ne s'agit cependant pas de généalogie, de nouvelle race ... comme le confirmera Daniel :

Ce n'est pas un enfant mortel qui a été conçu, mais une image commune, immortelle (p. 171).

Il s'agit seulement d'un monde possible, virtuel, « invisible » :

Ce sera une histoire de géants, invisibles (...) (p. 167).

Il s'agit d'une image - donc, encore et toujours, de priméité - :

Vois, mes yeux ! Ils sont l'image (...) (p. 167).

Il s'agit même d'une image par excellence, d'une image invisible, qui ne sera pas montrée, pas visualisée, pas matérialisée : une priméité pure ! L'image ne sera pas vue par les yeux : les yeux eux-mêmes sont l'image ! L'image est intérieure, et le regard est intérieur. A propos de l'importance vitale du regard intérieur, souvenons-nous de cette pensée de Marion :

A l'intérieur des yeux fermés, fermer encore les yeux ... alors, même les pierres se mettent à vivre (p. 51).

Synthétisons le contenu du discours de Marion dans le tableau suivant :

| avant | maintenant | avenir |
|---|--------------------------------------|--|
| pas sérieux | sérieux | |
| seule | solitaire | |
| hasard | décision | nécessité |
| d'autres | nous | tous |
| DISCONTINUITÉ | UN INSTANT | NOUVELLE CONTINUITÉ |
| « Le temps est-il si peu sérieux ? » | (un arrêt dans la discontinuité) | « l'avenir de tous sur la place » |
| | « C'est nous le temps à présent » | « une histoire de nouveaux ancêtres » |

b) L'expression filmique du discours de Marion

La priméité pure, qui apparaît dans le contenu du discours de Marion, est évoquée également sur le plan de l'expression filmique. Le discours de Marion se présente, en effet, comme décanté des circonstances spatio-temporelles dans lesquelles il est prononcé. La décantation est obtenue par les moyens suivants :

- 1°) Le discours est précédé d'un moment de silence, alors que Marion et Damiel se trouvent en réalité dans un lieu public, qui devrait être bondé à la fin du concert ; ensuite, une légère musique d'accompagnement remplace la musique du concert, qui était jouée réellement par un groupe connu (Nick Cave et les Bad Seeds).
- 2°) La caméra s'immobilise et fixe Marion et Damiel en plan américain, sur un fond de boiserie dorée.
- 3°) Le seul mouvement de la caméra pendant le discours consiste à se rapprocher une fois de Marion, puis de Damiel, pour effectuer deux très gros plans de visage (Fig. 6 et Fig.7), qui sont les seuls de tout le film, et qui expriment l'accès à une qualité pure, à la priméité, ainsi que le note G. Deleuze (qui se réfère lui-même à Peirce) :



Fig. 6
WENDERS, Plan 7033, Très gros plan sur Marion



Fig.7
WENDERS, Plan 7034, *Très gros plan sur Daniel*

Le visage réflexif exprime une Qualité pure, c'est-à-dire un « quelque chose » de commun à plusieurs objets de nature différente (DELEUZE, 1983, p. 129).

Le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'Entité (Id., p. 136).

L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité.(...) L'image-affection, c'est la puissance ou la qualité considérées pour elles-mêmes, en tant qu'exprimées (Id., p. 138).

Les images-affections, au sens strict, ne renvoient qu'à la priméité (Id., p. 140).

4°) A la fin du discours, lorsque Marion et Daniel s'enlacent, la caméra s'élève au-dessus d'eux et montre le bar absolument désert, bien que brillamment éclairé : un « espace quelconque », qui a perdu ses coordonnées, un espace déconnecté, vidé, devenu purement potentiel, lieu d'expression de la priméité :

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible (DELEUZE, 1983, p. 155).

5°) Ensuite, l'écran est vide pendant un moment (le seul moment de tout le film), avant que n'apparaisse un plan sur la statue de l'ange de la Victoire.

2) La confirmation de Daniel

Daniel n'a pas répondu au discours de Marion par un autre discours. Il l'a écoutée intensément, en acquiesçant d'un signe de tête et d'un profond sourire (au moment du très gros plan) lorsque Marion lui a demandé de prendre une

décision :

Je suis prête.
C'est à ton tour, maintenant.
Tu as le jeu en main.
Maintenant ou jamais (p. 166).

Mais nous savons que Damiel lui-même s'était engagé préalablement, il avait déjà pris sa décision, en employant d'ailleurs la même expression que Marion :

Maintenant ou jamais : instant du gué (p. 128).

L'accomplissement de la relation charnelle entre Marion et Damiel, qui constitue la situation finale, n'est pas montrée à l'écran : c'est l'image invisible, le moment de l'écran vide. Mais la situation finale est confirmée par la voix intérieure de Damiel, pendant qu'il maintient la corde verticale tendue pour la séance d'entraînement de Marion.

a) Le contenu de la confirmation de Damiel

Damiel confirme tout d'abord qu'un événement a eu lieu, dans la secondéité du réel :

Il est arrivé quelque chose (p. 169).

Mais aussitôt, cet événement est décontextualisé, et la continuité s'introduit dans l'instant de cet événement :

(...) Qui continue d'arriver (p. 169).

L'indistinction caractéristique de la priméité se manifeste sur le plan temporel :

C'était vrai dans la nuit
et c'est vrai le jour (p. 169).
Il était une fois.
Il était une fois, et donc il sera (p. 171).

L'indistinction règne également sur le plan actoriel :

Qui était qui ?
J'étais en elle ...
et elle était autour de moi (p. 169).
Je suis ensemble (p. 171).

Et sur le plan spatial. Avant leur rencontre, ni Marion ni Daniel n'habitait, en réalité, aucun lieu. Marion venait de quitter sa roulotte de cirque et Daniel, à peine fait homme, n'avait pas encore de pied-à-terre ! Leur espace était donc totalement indéterminé, et pourtant :

Elle est venue me ramener chez moi
et j'ai trouvé ce chez moi (p. 171).

La continuité à laquelle parviennent Marion et Daniel est de l'ordre de l'image :

Ce n'est pas un enfant mortel
qui a été conçu,
mais une image commune,
immortelle (p. 171).

Elle n'empêche pas la discontinuité humaine, réelle, celle de la mort. Mais elle aide à vivre et à mourir :

L'image que nous avons conçue
accompagnera ma mort.
J'aurai vécu dans cette image (p. 171).

Il est remarquable que l'image à laquelle aboutit le parcours de Daniel, donc une des images les plus importantes du film - à notre avis, la plus importante -, soit « dite » et non pas montrée à l'écran. Comme dans le discours de Marion, il s'agit d'une image non matérialisée, d'une image mentale ou d'une *pensée iconique*.

Le dernier témoignage apporté par Daniel concerne le savoir. Alors que les anges sont, en principe, omniscients, Daniel peut dire et écrire :

Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait (p. 172).

Il a accédé en effet au *possible*, dont les anges sont privés, à un mode de connaissance ancré dans la *priméité*, et qui trouve son fondement dans l'*étonnement* (première phase de toute abduction) :

Cette nuit, j'ai appris à m'étonner (p. 171).
Ce n'est que l'étonnement
devant nous deux,
l'étonnement devant l'homme et la femme,
qui a fait de moi un être humain (p. 171).

b) L'expression filmique de la confirmation de Daniel

La voix intérieure de Daniel, qui parle d'image, de continuité, d'indistinction, d'étonnement, c'est-à-dire de priméité, est en contraste avec son attitude très concrète d'effort physique, caractéristique de la secondéité. Daniel est en effet occupé à maintenir de toutes ses forces humaines la corde verticale en haut de laquelle Marion fait ses exercices, toute en souplesse et légèreté.

Les positions sont inversées : l'ancien ange se tient en bas, au pied des escaliers, assurant un ancrage terrestre à la trapéziste qui semble presque voler autour de la corde, sous le ciel d'une verrière (Fig.8). L'impression céleste, de vol et de légèreté, est encore accentuée par un plan (plan 7046, 22 sec.) qui montre l'ombre de Marion se détachant sur un mur blanc. Il fallait que Daniel se fasse homme pour que Marion puisse se faire « ange » (notons qu'elle porte, au moment de leur rencontre dans le bar, des boucles d'oreilles en forme d'ailes) et le guider vers une nouvelle éternité. Ainsi que l'annonçait le refrain de la dernière chanson de Nick Cave, entendue juste avant le discours de Marion, Daniel accédera par elle à l'éternité : « From her to eternity ».



Fig.8
WENDERS, Plan 7040,
Daniel maintient la corde pendant les exercices de Marion.
Cassiel (dans une auréole noire et blanche) est assis sur les marches
de l'escalier et observe le couple

1.4. Synthèse : parcours du récit à travers la temporalité

Nous pouvons maintenant retracer sur un schéma ¹¹ le parcours que le récit accomplit à travers les catégories temporelles.

En tant qu'ange, Damiel appartient pleinement et exclusivement à la catégorie peircienne de la tiercéité, catégorie de la médiation, de la loi, donc du nécessaire et de la continuité, car une loi, dit Peirce, est « la manière dont un futur qui n'a pas de fin doit continuer à être » (C.p. 1.536). La tiercéité est une catégorie du général et de l'intemporel. Notons S la situation intemporelle dans laquelle se trouve Damiel au début du film (Cfr notre schéma du carré sémiotique ci-dessous).

Cependant, dès le début du film, Damiel se montre insatisfait de n'appartenir qu'à la tiercéité, il se dit las de son « éternelle existence d'esprit » (plan 1055). Il souffre du manque de matérialisation (secondéité) et de sensations (priméité). A trois reprises, pendant la première partie du film, Damiel avoue son manque à Cassiel et lui annonce son projet de se faire homme : la situation intemporelle de départ est donc refusée ; nous passons au pôle contradictoire sur le carré sémiotique : non S (non intemporel).

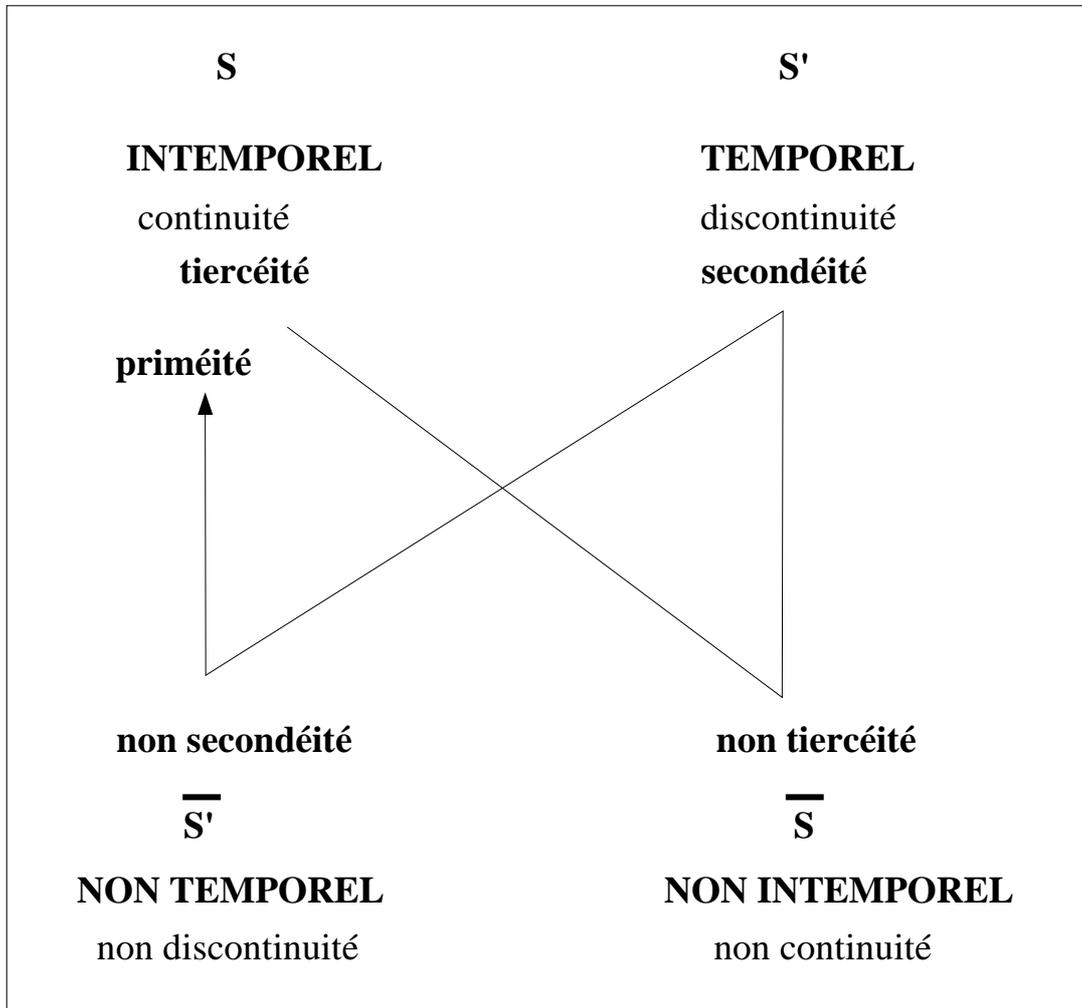
Le refus de l'intemporel implique le passage au temporel, c'est-à-dire à la valeur contraire sur notre carré sémiotique : S'. La transformation se produit au plan 5058 : Damiel est brusquement plongé dans la secondéité. Il fait l'expérience de la matérialité et de la discontinuité spatiale (obstacles, distances à parcourir) et temporelle (il arrive « trop tard » sur le lieu du cirque).

La secondéité n'est pas, pour Damiel, un aboutissement mais un moyen d'accès à la priméité. La discontinuité temporelle de la mort est, non pas refusée, mais dépassée par l'intensité de l'instant présent. La relation charnelle entre Marion et Damiel n'a pas abouti à la conception d'un enfant mortel : non S' (non temporel).

L'aboutissement du parcours de Damiel, avec Marion, est la conception d'une image : une image qui n'est pas montrée, pas visualisée, donc une priméité pure, de l'ordre du possible. Cette image est dite « immortelle » (p. 171). Elle permet à Damiel d'entrer dans une nouvelle continuité, à l'intérieur même de la discontinuité humaine ; de vivre l'intemporel au creux de l'instant présent : retour à S sur notre carré sémiotique.

11. Il s'agit d'un « carré sémiotique », schéma que nous empruntons à la théorie greimassienne. Cfr EVERAERT-DESMEDT, 2007, pp 73-81.

Nous pouvons donc représenter le parcours suivi par Daniel sur le schéma suivant :



2. L'énonciation

Le parcours suivi par Daniel constitue le contenu ou l'énoncé d'un récit présenté à l'énonciataire-spectateur du film « Les ailes du désir » par différents énonciateurs ou narrateurs. Les différents énonciateurs mettent en évidence la fonction du récit comme moyen de passage du temporel vers l'intemporel.

2.1. Damiel et sa propre histoire

Damiel, en tant qu'ange, joue un rôle d'observateur-énonciateur débrayé dans l'énoncé filmique. Pendant la première partie du film, il se promène et observe, au hasard des rencontres. Le récit met longtemps à s'ébranler. Wenders prend le temps de montrer au spectateur, par le regard de l'ange, de nombreux fragments de vies humaines, qui ont « une structure pré-narrative » et qui sont « en quête de récit » :

(...) Les vies humaines (qui) ont besoin et méritent d'être racontées (...) ; les histoires non encore dites de nos vies qui constituent la préhistoire, l'arrière-plan, l'imbrication vivante, dont l'histoire racontée émerge (RICOEUR, 1983, p. 115).

Parmi toutes les histoires non encore dites, celle de Marion émerge, sous le regard de l'ange Damiel. L'histoire de Marion vient croiser une autre histoire, inouïe, celle de Damiel lui-même qui quitte son statut d'ange, et donc d'observateur privilégié, pour prendre un rôle d'actant-sujet dans l'énoncé narratif, en devenant homme :

A moi-même, me conquérir une histoire (p. 88).

Damiel délègue le rôle d'observateur de sa propre histoire à l'ange Cassiel : il l'emmène au cirque où se trouve Marion ; il lui parle de son projet, et c'est sous les yeux de Cassiel que Damiel se transforme en homme. Devenu homme, Damiel s'adresse encore à Cassiel (plan 6071). Et jusqu'à la fin du film, Cassiel restera le témoin de l'histoire de Damiel : il est présent, dans une zone en noir et blanc intégrée à l'image en couleurs, à la fin du film.

Bien qu'il ait confié le rôle d'observateur de sa propre histoire à Cassiel, Damiel reste cependant le narrateur de son histoire. C'est sa voix intérieure, entendue par Cassiel, qui confirme l'avènement de la situation finale (plans 7038 à 7049). Et c'est la main de Damiel qui écrit la conclusion de son histoire :

Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait (plan 7050).

Le plan sur l'écriture de Damiel renoue avec le tout premier plan du film (plan 1001) dans lequel on voyait la main de Damiel écrire le poème sur l'enfance, en guise d'introduction à ce qui deviendra son récit.

Damiel commente la fonction du récit en reprenant la formule d'ouverture consacrée par les contes populaires, récits par excellence, et en mettant cette formule au futur. Il inscrit ainsi l'événement narratif dans la

continuité, il présente le récit comme un moyen de passage du temporel vers l'intemporel :

Il était une fois.
Il était une fois, et donc il sera (p. 171).

2.2. Marion et l'histoire pour tous

Marion aussi prend du recul par rapport à l'événement qu'elle vit, elle en fait une histoire qui vaut pour tous et pour toujours, donc un moyen de passage du temporel vers l'intemporel :

Il n'y a pas de plus grande histoire que la nôtre, celle de l'homme et de la femme. Ce sera une histoire de géants, invisibles, transmissibles, une histoire de nouveaux ancêtres. (...) L'avenir de tous sur la place (p. 167).

2.3. Homer, le conteur

A la fin du film, après la conclusion du récit, écrite de la main de Damiel, Homer commente une dernière fois, comme il l'a fait à chacune de ses apparitions dans le film, la fonction du récit et l'importance du conteur :

Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront ... moi, leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde (plans 7051 à 7053).

L'humanité a en effet besoin du récit comme moyen de passage du temporel vers l'intemporel.

2.4. Le méta-énonciateur et nous, les spectateurs

Le dernier mot du film revient à un énonciateur indéterminé, qui dit (en français) : « Nous sommes embarqués », pendant que s'inscrit (en allemand), dans le ciel au-dessus de Berlin : « Fortsetzung folgt » (« A suivre »). L'inscription « A suivre » émane du méta-énonciateur, celui qui a donné à voir au spectateur une histoire impliquant des hommes (vus par les anges) et des anges (non vus par les hommes à l'intérieur de l'énoncé narratif, mais montrés au spectateur par le méta-énonciateur). Le spectateur a suivi le récit, tantôt par le regard des anges (caméra subjective, essentiellement dans la première partie du film, en noir et blanc), tantôt par le regard du méta-énonciateur (caméra objective, essentiellement dans la deuxième partie du film, en couleurs). Les deux modes d'énonciation sont intégrés dans la séquence de l'entraînement à la

fin du film, qui est en couleurs, sauf une zone en noir et blanc où se trouve l'ange Cassiel. Par l'inscription « A suivre », le méta-énonciateur met un point final au déroulement de la pellicule, mais non au contenu narratif, puisque, comme l'a dit Damiel, :

Il était une fois.

Il était une fois, et donc il sera (p. 171).

Le récit « continue d'arriver » et nous entraîne, puisque « nous sommes embarqués » ... Mais qui est ce « nous » final, à la fois actant-sujet et énonciateur ? Qui est embarqué et déclare être embarqué ? Ce dernier énoncé est prononcé en français, mais avec un accent étranger. Ce n'est donc pas Marion qui le prononce, car nous l'avons entendue précédemment parler parfaitement le français, sans accent. La voix est féminine, mais amplifiée et déformée par un procédé d'écho. Ce « nous » est global. Il englobe jusqu'au monde entier, comme le disait Marion. Il englobe donc le spectateur, embarqué, comme Damiel et Marion, dans le fleuve de la vie temporelle ; et embarqué, par le récit, dans l'intemporel à partir du temporel. Nous avons appris, grâce au récit que nous venons de vivre, qu'il y a des passages vers l'intemporel au creux de l'instant présent. Mieux : nous avons vécu un tel passage.

Conclusion

Peut-on imaginer un plus bel hymne aux possibilités de la temporalité humaine que cette histoire d'un ange qui renonce à son éternité pour se construire une histoire, pour que quelque chose lui arrive, pour que lui poussent d'autres ailes qui pourront enfin l'étonner (p. 151) ? La narration filmique a accompli une « refiguration de la temporalité » (RICOEUR), amenant le spectateur à la conception d'une sorte d'éternité au quotidien. Un tel récit est fait pour donner des ailes au spectateur !

Bibliographie

DUBOIS P., PETIT C., DELVAUX C., 1985, *Les voyages de Wim Wenders, Yellow Now*.

EVERAERT-DESMEDT, N., 1990, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Mardaga.

- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004, La sémiotique de Peirce, in *Signo, site Internet de théories sémiotiques*, <<http://www.signosemio.com>>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, L'esthétique d'après Peirce, in *Signo, site Internet de théories sémiotiques*, <<http://www.signosemio.com>>
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck Université.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2007, *Sémiotique du récit*, (4e édition, revue et augmentée), Bruxelles, De Boeck Université.
- HANDKE P., WENDERS W., 1987, *Les ailes du désir*, Le Chesnay, Jade-Flammarion.
- LYOTARD J-F., 1988, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée.
- PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, *Collected Papers*, Vol. 1-6, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- PEIRCE, Ch.S., 1958, *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- RICOEUR, P., 1983-1985, *Temps et récit*, tomes 1, 2 et 3, Paris, Le Seuil.