



HAL
open science

Les paysages intérieurs de Werner Herzog

Manon Levet

► **To cite this version:**

| Manon Levet. Les paysages intérieurs de Werner Herzog. Art et histoire de l'art. 2016. <dumas-01438354>

HAL Id: dumas-01438354

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438354v1>

Submitted on 17 Jan 2017

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

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



HAL Authorization

MASTER 2 RECHERCHE CINEMA, UFR 04, UNIVERSITE PARIS PANTHEON
SORBONNE

Les paysages intérieurs de Werner Herzog

Manon Levet sous la direction de José Moure
Session septembre 2016



Table des matières

	<i>Introduction</i>	3
I.	LE PAYSAGE , UN ACTE DE CREATION	12
1.1.	<i>L'EXPERIENCE DU PAYSAGE</i>	12
1.1.1.	<i>Le paysage, à l'origine chez Werner Herzog.</i>	12
1.1.2.	<i>Eprouver le paysage</i>	14
1.1.3.	<i>Une cartographie « herzogienne »</i>	17
1.2.	<i>EN QUÊTE DE NOUVELLES IMAGES</i>	19
1.2.1.	<i>L'image manquante, une nécessité</i>	19
1.2.2.	<i>Paysage, mémoire et imagination</i>	20
1.2.3.	<i>Herzog, un conteur d'histoires</i>	23
1.3.	<i>DES PAYSAGES « ETATS D'ÂMES »</i>	26
1.3.1.	<i>L'éloquence des paysages</i>	26
1.3.2.	<i>Les paysages de l'esprit</i>	29
II.	LES SENSATIONS DU PAYSAGE	33
2.1.	<i>UN DIRECTEUR DE PAYSAGES</i>	33
2.1.1.	<i>La mise en scène des paysages</i>	33
2.1.2.	<i>Filmer le minéral</i>	35
2.1.3.	<i>Les paysages sonores</i>	38
2.2.	<i>L'ÊTRE HUMAIN DANS LE PAYSAGE</i>	40
2.2.1.	<i>Des paysages désolés</i>	40
2.2.2.	<i>Le règne de la nature</i>	44
2.3.	<i>REDEFINIR LE SUBLIME PAR LE CINEMA</i>	47
2.3.1.	<i>Imagination sublime</i>	47
2.3.2.	<i>Des Paysages sacrés</i>	50
2.3.3.	<i>Esthétiser l'horreur</i>	52

III.	<i>LA TRANSFIGURATION DU REEL PAR LES PAYSAGES.....</i>	<i>55</i>
3.1.	<i>REALITES PLURIELLES.....</i>	<i>55</i>
3.1.1.	<i>Le Surréal.....</i>	<i>55</i>
3.1.2.	<i>Visions oniriques.....</i>	<i>58</i>
3.1.3.	<i>Paysages et science-fiction.....</i>	<i>60</i>
3.2.	<i>DE NOUVELLES FORMES DE PERCEPTION.....</i>	<i>63</i>
3.2.1.	<i>Défamiliarisation.....</i>	<i>63</i>
3.2.2.	<i>« Une cartographie émotionnelle ».....</i>	<i>65</i>
3.2.3.	<i>Distanciation : Le point de vue paysager.....</i>	<i>67</i>
3.3.	<i>S'EMANCIPER PAR L'EMOTION.....</i>	<i>69</i>
3.3.1.	<i>Paysages extatiques.....</i>	<i>69</i>
3.3.2.	<i>Vérités et mensonges.....</i>	<i>71</i>
3.3.3.	<i>Transcender l'espace.....</i>	<i>73</i>
	<i>Conclusion.....</i>	<i>Erreur ! Signet non défini.77</i>
	<i>Bibliographie.....</i>	<i>80</i>

Depuis son apparition, il y'a plus d'un siècle, le cinéma, dans la continuité des arts picturaux, n'a cessé de mettre en cadre des paysages. Aujourd'hui, si la notion de paysage nous est à priori familière et évidente car tombée dans le langage courant, elle nécessite une attention particulière. On la retrouve en effet dans la plupart des médiums artistiques, qui sont autant de moyens de représentations, et de fait, confèrent autant de conceptions paysagères par leurs outils, leurs matières intrinsèques. Il semble alors légitime de s'interroger sur cet attachement ancestral au paysage, et sur une définition précise, évolutive et plurielle, qui nécessite dans cette introduction de recourir à un bref descriptif historique, essentiel pour embrasser la notion de paysage dans sa plénitude.

En interrogeant cette dernière, maintes fois théorisée par la philosophie, l'esthétique ou même la géographie, on retrouve une constante paradoxale : c'est toujours par le prisme culturel que l'on appréhende un paysage. Alors même qu'il convoque spontanément des images de nature, le paysage est pourtant une création purement humaine. Il porte en lui-même l'idée d'une limite, d'un cadre qui le sépare d'emblée de la nature, continue et ininterrompue. En 1912, Georg Simmel, philosophe allemand du paysage écrit à ce propos : « Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y'a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme une unité, ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature.¹ » Cette saisie fragmentaire est donc formulée par une volonté distincte, qui décide de mettre en paysage telle ou telle portion de nature avec le choix de tel ou tel point de vue.

Dès lors, cet acte de sélection s'oppose formellement à la nature, indivisible mais palpable et tangible, là où le paysage n'est que l'acte mental de représentation de cette dernière. Georg Simmel continue : « La nature qui dans son être et son sens profond ignore tout de l'individualité se trouve

¹. Georg Simmel, *Philosophie du paysage* (1912), in *Jardins et Paysages : une anthologie – textes colligés par Jean-Pierre le Dantec, édit. De la Vilette, coll Penser l'Espace, 1996.*

remaniée par le regard humain qui la divise et la recompose ensuite des unités particulières – en ces individualités qu'on baptise paysage.²» Cette mise en cadre, présuppose donc un regard, un point de vue, une force vitale capable de fragmenter cette nature selon sa volonté et sa sensibilité, elle-même inconsciemment déterminée par toute une tradition du paysage.

Les premières véritables occurrences de la notion de paysage apparaissent au XVI^{ème} siècle. Jusqu'alors, il existe des représentations de l'espace, de l'environnement, mais toujours en fond, pour y placer des scènes, et les contextualiser. Le paysage, comme sujet en-soi n'apparaît qu'à la Renaissance, avec des peintres tels que Jan van Eyck, qui isolent des séquences naturelles par le biais des cadres, de fenêtres, mettant en avant les vues paysagères. Progressivement, le paysage va occuper toute la toile et constituer un sujet intégral dont la représentation évoluera au fil de l'histoire. Selon Alain Roger, le paysage serait avant tout une médiation de la nature, par l'art, une « artialisation »³, processus nous permettant de passer du pays au paysage :

« Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (in situ) ou indirecte (in visu). Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art.⁴ »

Un tel basculement résulte d'une longue construction, historique, sociale, culturelle portant toute une tradition picturale. La notion de paysage apparaît donc au contact de la représentation, de l'art pictural. La littérature a également fortement contribué à façonner la notion de paysage, notamment grâce aux premiers explorateurs et à leurs descriptions de contrées lointaines

². Ibid

³. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Coll « Bibliothèques des Sciences humaines » Gallimard, Paris, 1997.

⁴. Ibid, p. 11

et exotiques, parfois alors à la limite du fantastique, excitant l'imaginaire du lecteur, par le pouvoir de suggestion des descriptions. Ainsi, le paysage, par cette « artialisation » de la nature, suscite une fascination liée à l'exotisme des vues paysagères. Il apparaît dès lors comme un moyen de voyager par procuration au travers de récits, d'images qui plongent les récepteurs dans des contrées jusqu'alors inconnues. Mais la notion de paysage, culturelle donc, est évolutive et se reformule au gré des changements sociétaux. Selon les époques, les pays, les avancées techniques, les moyens de communication, les mœurs, il y'a une histoire, une culture du paysage qui conditionnent sa représentation et sa réception : « Landscapes are created by cultural modes of perception, shaped and reshaped by distinct practises of representation, and surrounded by historical discourse.⁵ » souligne Eric Ames. Il met en lumière ce rapport inextricable de la culture et du paysage, cette influence culturelle déterminante et imperceptible au contact de laquelle on se forme et qui détermine souvent notre manière de voir et de représenter. L'évolution polymorphe et abondante des courants de peinture paysagère illustre cette effervescence et cet élan culturel participant à une tradition du paysage. Classicisme, orientalisme, romantisme, impressionnisme, abstraction... Autant de courants qui attestent de l'influence culturelle des époques sur les manières de percevoir et de représenter.

Le développement des moyens de transport, l'arrivée des chemins de fer, le perfectionnement de l'aéronautique, ont largement contribué à renouveler le paysage. Au contact des évolutions, les perceptions évoluent. Vitesse, mouvements latéraux, vues cadrées par des fenêtres, des hublots, visions aériennes, perspectives inédites, nouvelles contrées... sont autant de données spatiales, techniques et cognitives ayant révolutionné la perception du paysage et donc sa représentation.

⁵. « Les paysages sont créés par des modes de perception culturels, formés et reformés par différentes pratiques de représentation et surplombés d'un discours historique » Traduit par l'auteur. Eric Ames *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press, p. 57

Les avancées technologiques telle que la photographie viennent aussi bouleverser la représentation artistique du paysage, qui tend de plus en plus à s'émanciper des représentations académiques et naturalistes pour se rapprocher des mouvements de l'âme, comme l'attestent les perceptions paysagères impressionnistes, qui cherchent de nouveaux points de vue, plus intimes. Ainsi, le paysage devient subjectivité, sensibilité. Un même paysage, une même portion de nature, peut recouvrir une multitude de représentations, dès lors qu'il passe par la double médiation d'un individu et d'un médium (avec ses caractéristiques, ses matériaux, son langage singulier), accaparé par une sensibilité. Il est intéressant de constater la manière dont la peinture abstraite s'est également éprise de paysages. Le tableau de Jackson Pollock *Forêt enchantée* témoigne cette volonté d'émancipation de toute représentation codifiée ou référentielle de la nature.



Jackson Pollock, *Forêt enchantée* (1947). Huile sur toile (221,3 x 114,6 cm) Venise (Italie), fondation Peggy Guggenheim.

Le paysage pictural n'est plus miroir de la nature, mais de la conscience. On se rapproche ici, d'un paysage intérieur, de paysages psychiques, qui portent la trace intuitive et spontanée de l'artiste et perdent toute référence normative

au monde extérieur pourtant initiateur de cette composition.

Après la révolution photographique, la captation du mouvement apportée par le cinéma, révolutionna de nouveau la représentation et la perception du paysage. Le cinématographe, portant en lui-même l'idée du mouvement pouvait désormais enregistrer les soubresauts, les tumultes des paysages, leur temporalité, et bientôt leurs voix.

La matière de beaucoup des premiers films semble être en grande partie constituée de paysages. Simple curiosité technique et déroutante, machine surprenante mais sans véritable vocation artistique, le cinématographe captait à ses débuts son environnement immédiat : l'effervescence des villes, des lieux exotiques, qui redoublaient la fascination des spectateurs voyageant alors par procuration. L'ajout du mouvement dans cet enregistrement constituait un véritable exploit, bouleversant les modes de perception et suscitant l'enthousiasme du public. Cette capture du mouvement renouvela la vision, l'exacerba, ébahie par ces cartes postales animées, invraisemblables, pourtant reproductions de la réalité. Dès lors, le paysage devient omniprésent dans le champ cinématographique et va évoluer au gré des techniques, toujours plus immersives et désireuses d'exacerber notre expérience. Si chaque art, avec les spécificités de son médium, œuvre à capter un paysage, comment le cinéma s'en empare pour créer des paysages proprement cinématographiques ? L'histoire du cinéma atteste, tout comme l'histoire de la peinture, nous l'avons vu, d'une certaine tradition du paysage selon les genres, les époques, les publics.

Art populaire, le cinéma a largement contribué à créer une mémoire du paysage. A titre d'exemple paradigmatique, la simple évocation du Western convoque en nous des paysages désertiques du Far Ouest, dans lesquels volent des brindilles poussés par le vent, dans la poussière ralentie du désert silencieux. Autant de clichés qui rappellent que les paysages répondent à une certaine norme de laquelle découle toute une attitude spectatorielle, un horizon d'attente. Le western est le genre par excellence dans lequel les

paysages ont cette fonction de contextualisation. Ils installent un espace référentiel permettant au spectateur de contextualiser, et souvent de le rattacher à un genre. Le paysage devient norme et fait sens, par accoutumance : on est dans un western, on est dans un thriller, on est à tel ou tel endroit géographique. Les paysages sont simplement là, sorte de décors, de signes, d'arrière-plans au pouvoir référentiel, mais rarement interrogés, car ils ne sont pas le sujet premier. Toutefois, ils mobilisent inconsciemment la mémoire, les mythes du paysage, et réactivent notre puissance à contextualiser, à créer des associations. Il y'a donc une tradition du paysage cinématographique. Tradition utilitaire dans laquelle les paysages ont une place acquise, immuable, logique, contextuelle : ils semblent avoir toujours été naturellement là. Ils servent la narration, mais ne figurent alors pas comme objets à part entière. Eric Ames écrit à ce propos: « Traditionnaly, landscape has served to convey a sense of local, creating in turn a meaningful site where individual and social identities are formed. It also embodies aspects of cultural memory.⁶ » Il y'a donc une véritable tradition culturelle du paysage, progressivement infiltrée, intériorisée, de sorte que l'on ne l'interroge plus spontanément. Bien sûr, cet aspect occulte certains courants qui ont œuvré à remettre en question cette fonction décorative du paysage, et qui, en mobilisant les ressources cinématographiques, ont œuvré à questionner leur environnement et la notion du paysage. C'est notamment l'un des projets du cinéma d'avant-garde, initié dans les années 1920. Des réalisateurs n'ont cessé d'interroger la représentation habituelle et ont tenté de détacher le paysage de sa fonction usuelle pour en capter la beauté contemplative et plastique. Leurs films dès lors, prennent la forme d'essais poétiques, de poèmes visuels, et se distinguent des normes narratives

⁶. « Traditionnellement, le paysage a servi à conférer un sens du lieu, créant ainsi un endroit signifiant où les identités individuelles et sociales sont formées. Ils incarnent aussi des aspects de la mémoire culturelle. » traduit par l'auteur.

Eric Ames *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp 49-69, University of Texas Press, p. 52

traditionnelles. Seules les formes, et synesthésies importent. Le paysage, lorsque ces courants s'en accaparent, devient, une fin en soi dont on tente par les techniques cinématographiques d'extraire l'essence, la sensation. Aujourd'hui, la notion de paysage est largement véhiculée, par le cinéma, le développement du tourisme, les reportages télévisés, les réseaux sociaux, la publicité, et connaît une nouvelle évolution. La notion s'est progressivement détachée de la peinture à laquelle elle fut longtemps associée. Tout en tombant dans le langage courant, elle s'est aussi complexifiée, et pose plus que jamais la question de la représentation et du conditionnement de cette dernière.

Puisque ce mémoire porte sur le travail du cinéaste Werner Herzog et plus précisément sur ses paysages perçus comme des espaces intérieurs, il semblait nécessaire de revenir brièvement sur cette tradition paysagère, cette pluralité et complexité d'une notion évolutive qui ne peut se satisfaire d'une définition fixe et univoque.

Tout au long de ce travail, à travers, diverses analyses filmiques confrontées à divers appuis théoriques, nous tenterons d'enrichir certains aspects de cette notion, d'un point de vue de paysage cinématographique. Le désir d'approfondir le travail de Werner Herzog, émergea au contact de ses images paysagères, dont il émane une puissance ineffable et saisissante. Dès lors, ce mémoire, constituait un enjeu, qui essaierait d'analyser l'aura, la puissance mystérieuse de ces paysages. Werner Herzog, cinéaste indépendant et prolifique chez qui le paysage a toujours été central, semble s'éloigner de la tradition cinématographique d'un paysage secondaire et décoratif. A l'instar de cinéastes avant-gardistes, sa volonté est de replacer le paysage au centre et de s'émanciper de cette course à l'efficacité narrative. Sa quête est ailleurs, et c'est tout son cinéma qu'il met au service de cette recherche frénétique, que nous essaierons de sonder à travers l'analyse des paysages qu'il part filmer aux quatre coins du monde. Ce bref retour sur l'apparition du paysage comme représentation artistique, ces évolutions et sa détermination culturelle

est essentiel pour l'appréhension de ses films. Car Werner Herzog, s'il est conscient de ne pouvoir échapper à l'influence culturelle, tente cependant d'interroger cette dernière, en remettant constamment en question nos systèmes de représentation, notamment par la captation paysagère qui constituera l'objet du mémoire.

Cette recherche tentera donc de comprendre comment les paysages sont cette source d'interrogation du regard dans le cinéma de Werner Herzog, comment, sa mise en scène des paysages porte en elle un positionnement philosophique et existentiel.

Sa riche filmographie, contient des fictions et des documentaires, mais peu soucieux des étiquettes normatives, Herzog, en toute indépendance, libre de ses choix, de ses formats, semble créer ses propres formes, parfois à mi-chemin entre documentaire, fiction et poèmes visuels. La distinction n'est jamais évidente, et le corpus étudié ne choisira pas entre un genre ou l'autre. Au contraire, puisque le sujet s'attarde sur la manière de filmer les paysages, comme des espaces intérieurs, documentaires, comme fictions semblent intéressants à explorer. Werner Herzog, lui-même, tient cette distinction pour arbitraire et absurde, considérant que toute fiction recèle une puissance documentaire tout comme il ne peut concevoir un documentaire sans fiction. Par ce positionnement, il est déjà dans une démarche de refus des carcans qui s'exaltent à tout codifier, normaliser, et contribuent à une représentation trop simpliste du monde. C'est contre cette représentation qu'il s'insurge dans chacun de ses films et qu'il va tenter de neutraliser en filmant des paysages avec toute sa sensibilité pour faire émerger d'autres vérités.

A travers des analyses précises de films, documentaires et fictions confondus, quelques témoignages et interviews de Werner Herzog lui-même, il s'agira donc d'analyser la place prépondérante du paysage chez le cinéaste, et sa conception singulière que l'on retrouve dans les moindres aspects de sa mise en scène. On tentera d'en analyser la portée sur notre expérience de spectateur. Avec plus d'une cinquantaine de films, on ne pourra pas

prétendre constituer une analyse exhaustive de sa filmographie, bien que la question du paysage se pose dans la quasi intégralité de cette dernière avec plus ou moins de prégnance. Ainsi, sa vaste filmographie débutée en 1962 et continuant aujourd'hui, atteste d'une véritable cohésion artistique et philosophique. Nous avons toutefois sélectionné les oeuvres où l'impression de paysages intérieurs semble la plus palpable : *Signes de vie/Lebenszeichen*, *Fata Morgana*, *Aguirre la colère de Dieu/Aguirre, der Zorn Gottes*, *La Soufrière*, *Leçons des ténèbres/Lektionen in Finsternis*, *Grizzly Man*, *Rencontres au bout du monde/Encounters at the end of the World*. La plupart des analyses porteront sur ces films. Toutefois, il se peut que nous en évoquions d'autres pour appuyer notre propos.

Il s'agira donc d'envisager le paysage sous l'angle de l'acte de création et de l'expérience cinématographique porteuse de sensations. Nous verrons comment les paysages sont des points de départ et des puits d'inspiration et d'imagination pour Herzog. Enfin, nous analyserons comment, en poète visionnaire, il s'approprie le réel, par le biais de sa mise en scène des paysages pour nous plonger dans des paysages intérieurs, parfois à la limite du vraisemblable avec toujours ce questionnement des modes de représentation, et l'ambivalence du rapport au réel.

I. LE PAYSAGE , UN ACTE DE CREATION

Ce premier chapitre interroge l'aspect culturel et construit du paysage chez Werner Herzog. Il va donc s'agir de questionner sa conception du paysage pour en mesurer l'impact sur sa manière de les mettre en scène. Nous verrons ainsi comment l'expérience du paysage chez Herzog se manifeste comme un vrai positionnement existentiel.

1.1. L'EXPERIENCE DU PAYSAGE

1.1.1. Le paysage, à l'origine chez Werner Herzog.

« The starting point for my films is a landscape, whether it be a real place or hallucinatory one from a dream, and when I write a script, I often describe landscapes that I have never seen. ⁷ »

Cette affirmation de Werner Herzog s'avère éclairante à plusieurs égards. Tout d'abord, elle en dit beaucoup sur l'attention particulière que porte Werner Herzog à son environnement ainsi que sur sa conception du paysage comme véritable puit imaginaire et source d'inspiration. Ensuite, elle permet de retourner en amont du processus de création cinématographique. Il s'agit de prendre le point de départ, celui de l'éclosion de l'idée cinématographique. Nous sommes donc à un niveau encore imaginaire, celui du fantasme du réalisateur. Le processus d'élaboration énoncé par Herzog, avec cette récurrence d'un point de départ paysager va à rebours de ce qui se pratique communément : la plupart du temps, c'est l'histoire qui précède les décors. Un scénario est écrit, puis on y ajoute des personnages, on les implante dans les décors que l'on part repérer à

⁷. « Le point de départ de mes films est un paysage, qu'il soit réel ou halluciné, ou même issu d'un rêve, et lorsque j'écris un scénario, je décris souvent des paysages que je n'ai jamais vus. » Traduit par l'auteur. Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 85.

posteriori, ou que l'on crée de toute pièce. Herzog est connu pour son inlassable quête de lieux utopiques et indomptés, préservés du regard culturel. S'il attache tant d'importance aux lieux de ses films, c'est qu'il considère que l'environnement en détermine le contenu. Partir d'un paysage, c'est lui attribuer des ressorts dramatiques, propices à créer certaines rencontres. C'est le considérer comme primordial dans la constitution d'un individu, et comme partie intégrante de son histoire, de son être. Placer le paysage avant toute chose, c'est aussi se positionner comme extérieur et fasciné par la nature, le voyage, c'est exprimer son goût pour l'exploration, l'exotisme et l'inconnu. Dana Benelli en parlant des films de Werner Herzog le souligne ainsi : « Before there is character, there is landscape.⁸ » Le paysage est à l'origine de toute chose, et engendre la création. C'est lui qui détermine les êtres qui le peuplent, la manière dont ils interagissent avec lui, et la façon dont on les filme. Tout le cinéma de Werner Herzog repose sur cette véritable pensée paysagère. Son œuvre se forge au contact de paysages qui sont la matière première de ses films à laquelle viennent se greffer diverses histoires déjà contenues en eux. Parmi la cinquantaine de films à son actif, il n'en est pas un qui ne capte à un moment donné l'intensité d'un paysage. Véritable obsession, le paysage est palpable à chaque instant. Ce sont d'ailleurs beaucoup d'images de paysages qui jaillissent, lorsque l'on pense aux films de Werner Herzog. Leur présence est continuellement manifeste, parfois même lorsqu'ils n'apparaissent pas à l'écran. Les paysages demeurent hors-champ : on les entend, les ressent, on en perçoit les manifestations indirectes.

La citation nous informe également d'un fait primordial et déterminant pour Werner Herzog : si le point de départ de ses films est un paysage, parfois issu du réel et de son expérience, lorsque l'inspiration découle de paysages rencontrés, ils peuvent, d'autres fois, être purement imaginaires, rêvés voire « hallucinés ». Ainsi, en écrivant ses scénarios, Werner Herzog compose parfois avec une pure

⁸. « Avant qu'il y'ait un personnage, il y'a un paysage. » Traduit par l'auteur. Dana Benelli, *The Cosmos and its discontents* » in *The Films of Werner Herzog : Between mirage and History*, Timothy Corrigan, Methuen, 1986, p. 92.

imagerie mentale convoquant cette célèbre citation « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs.⁹ » C'est en effet l'imaginaire, le fantasme, l'idée encore en germe, qui va véritablement prendre forme et s'épanouir plus tard dans une réalité tangible et redoublée par sa captation cinématographique. Werner Herzog, va soumettre la réalité à son imaginaire, parcourant, arpentant le monde jusqu'à trouver ces paysages imaginaires pour enfin leur donner vie et les mettre en scène.

1.1.2. Eprouver le paysage

« C'est avant tout notre personne que nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir, scindés après coup en instances isolées par la réflexion. L'artiste est juste celui qui accomplit cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même, tant que nous autres, nous restons davantage liés à cette substance, et en conséquence nous gardons toujours l'habitude de percevoir tel élément et tel autre, là où l'artiste en réalité ne voit et ne crée que le paysage.¹⁰ »

Cette citation du philosophe Georg Simmel résume en substance la philosophie de Werner Herzog pour qui « Le monde se révèle à ceux qui voyagent à pied.¹¹ » Grand sportif, Herzog n'a cessé d'arpenter le monde, happé par cette inlassable quête de paysages et de sensations inédites. Dès lors, cette quête, ne se réalise pleinement qu'au véritable contact physique de son environnement. Pour autant, ce rapport physique, sensible à la nature ne prétend jamais fusionner avec elle. Au contraire, l'homme qui éprouve et ressent ne peut être qu'altérité, distinct, extérieur à cette dernière.

⁹. Phrase attribuée par Jean-Luc Godard à André Bazin, dans l'ouverture du *Mépris* mais en réalité paru sous la plume de Michel Mourlet dans l'article *Sur un art ignoré* dans le n°98 des *Cahiers du Cinéma*.

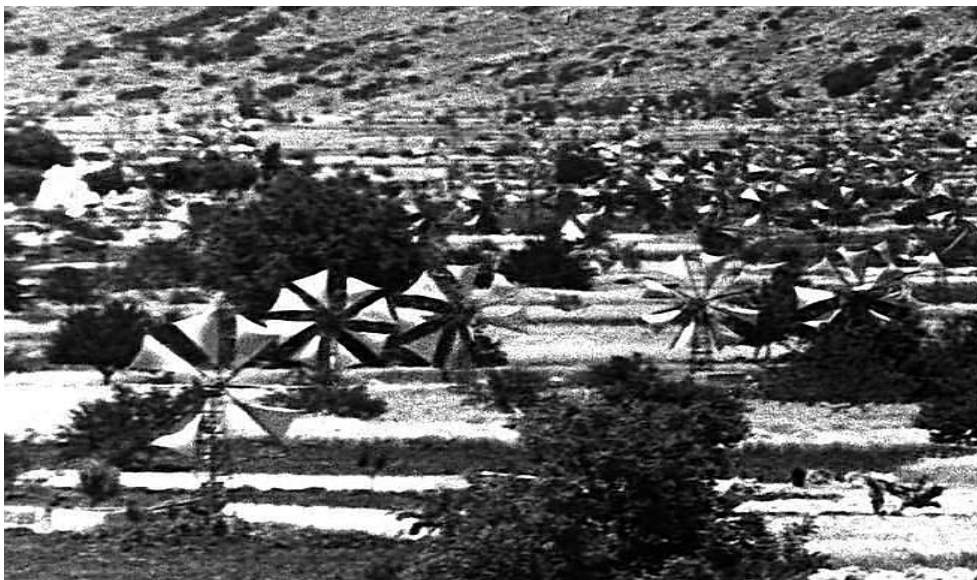
¹⁰. Georg Simmel, Chapitre *Philosophie du paysage* in *La tragédie de la culture et autres essais*, Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages, 1988, p. 375

¹¹. Werner Herzog, Interview de Rocco Castoro pour *Vice Magazine*, France, Octobre 2009

Cette conception physique du paysage, se retrouve dans sa manière de les appréhender cinématographiquement. Beaucoup de ses tournages s'avèrent extrêmes et à plusieurs reprises, il n'hésita pas à se confronter frontalement à un environnement hostile, parfois au risque de péril. L'épisode le plus représentatif de cette témérité fut le tournage de *La Soufrière* en 1977 (sous-titré : « Une catastrophe inévitable »). Ce documentaire cherchait à capter l'éruption alors supposée imminente du volcan guadeloupéen. L'éruption pouvait surgir à tout moment, mais le désir de filmer l'évènement spectaculaire et bouillonnant, surpassa toutes craintes des risques encourus. Au contraire, c'est ce danger même, cette hostilité, cette ébullition inopinée de la nature qui provoqua le désir de s'y approcher au plus près. Plus qu'une nécessité, filmer devient alors pour Herzog un besoin viscéral, qui justifie cette prise de risque et ce besoin de surpasser sa condition pour parvenir à faire l'expérience de son environnement et à toucher quelque chose de son essence. Au visionnage de *La Soufrière*, on ressent cette énergie vitale, cet acte simultané du « voir et du sentir » qui confère à la nature cette dimension si puissante. Herzog, en filmant un tel évènement sous-jacent, sollicita la substance de la nature pour créer de nouveaux paysages. L'éruption n'eut finalement pas lieu, mais les images de rues désertiques, des fumées volcaniques, montrent une éruption en puissance, sous-jacente et ses effets sur le paysage et la population, absente, conférant au film, cette dimension d'urgence et d'hostilité. Ainsi, ce rapport corporel à la nature, révèle une forme de connaissance sensible, qui s'exprimerait par les effets de la nature sur nous : les sensations paysagères. On retrouve dans les films de Herzog des traces, des indices de ces effets de la nature sur les corps des personnages, conditionnés, éprouvés par les paysages dans lesquels ils évoluent. Faire l'expérience physique du paysage, repousser ses limites, semble aussi être une sorte de relais, une étape primordiale nous permettant une meilleure connaissance de nous-même. C'est seulement en éprouvant les paysages, en ressentant leurs effets, leurs contrastes, le froid, la chaleur, le vent, la lumière, les tremblements... que l'on peut se sentir être et accéder à une meilleure connaissance de la nature et de nous-même.

Eprouver le paysage relève ainsi de toute une philosophie. C'est aussi par le ressenti des paysages que l'on peut s'échapper du prosaïsme, accéder à un autre mode de perception engendré par le voyage et la découverte. Lors d'un témoignage face caméra, un des scientifiques de *Rencontres au Bout du Monde*, documentaire tourné en Antarctique, décrit ainsi la passion des habitants saisonniers : « Ce sont des voyageurs à temps plein et des travailleurs à mi-temps. Ce sont des rêveurs professionnels, ils rêvent constamment. »

Si les effets du paysage se ressentent physiquement, souvent, leur répercussion mentale est toute aussi importante, et c'est ce que Herzog œuvre à mettre en scène : les effets du paysage physique sur la conscience. Dans *Signes de Vie*, le soldat Stroszek, blessé de guerre se retrouve isolé dans un fort en Crète. Epruvé par la chaleur, l'ennui et le désœuvrement, il sombre progressivement dans une forme de démence initiée par les paysages, leur blancheur aveuglante et leur chaleur étouffante. Au point culminant d'une de ses crises, par le biais métaphorique, un panoramique sur un champ d'éoliennes semble signifier ce désordre mental, cette spirale suffocante de laquelle le personnage, sensible et prisonnier de son environnement ne peut s'extirper.



Point de vue du soldat Stroszek, pendant sa crise.

1.1.3. Une cartographie « herzogienne »

La filmographie herzogienne, comprend exclusivement des lieux qui nous sont lointains et atypiques. De l’Afrique à l’Antarctique, aucun continent n’échappe à la caméra de Werner Herzog, aventurier, voyageur, et toujours en quête de nouvelles images. En visionnant tous ses films, le spectateur n’ayant jamais voyagé, a accès à l’intégralité des continents si bien que le cinéma de Werner Herzog a souvent été qualifié d’exotique. C’est par les films que l’on appréhende pour la première fois les paysages : le cinéma devient une expérience par procuration qui nous donne accès à cet intrigant inconnu. Plus que pour aucun autre médium, on ne peut que croire en l’existence de ces cartes postales animées, car on les sait directement extraites de la réalité, matière première du cinéma. Cependant, cette vision semble trop simpliste en regard des films de Werner Herzog. Certes, nous sommes chaque fois en terres inconnues : on pourrait donc escompter un apprentissage, un certain didactisme, surtout dans le genre documentaire, prégnant dans son œuvre. Pour un film tourné en Afrique, tel que *Fata Morgana*, ou dans le contexte de la guerre du Koweït, dans *Leçons des Ténèbres*, on pourrait s’attendre à une découverte des habitants, de leurs coutumes, de leurs rapports au conflit, à leur environnement... Pourtant il n’en est rien. Comme le remarque justement Eric Ames, l’exploration se trouve à un autre niveau : « Fata Morgana represents not an African travelogue, but an exploration into the paradoxical nature of the cinematic image, which confronts the spectator with a space of referentiality that is also fleeting and inaccessible.¹² »

Werner Herzog déplace le savoir qui n’est jamais là où on l’attend. Il défie nos attentes normées et établies par le genre traditionnel ou le mode du reportage.

¹². « Fata Morgana ne représente pas un travelogue Africain mais une exploration dans la nature paradoxale de l’image cinématographique qui confronte le spectateur à un espace référentiel qui est aussi fuyant et inaccessible. » Traduit par l’auteur.
Eric Ames *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press, p. 59.

Cette forme de savoir académique, qui veut que l'on tire un apprentissage quantitatif, nominatif sur quelque chose précisément et largement répandue dans le genre documentaire, se trouve éludée par Herzog qui ne prétend pas avoir l'aptitude à capter des vérités ethnographiques. Il y'a pourtant dans chacun de ses films une autre forme de savoir, purement visuel, sensuel mais refusant toute visée didactique, rationaliste ou moraliste. Ainsi, Herzog, tout en s'immergeant dans les paysages, s'éloigne de leurs contextes référentiels pour en extraire d'autres vérités, ressenties. Eric Ames qualifie ainsi ce paradoxe entre exotisme et déterritorialisation : « It is a thorny problem to realize, that the filmmaker travels to far flung locations in search of particular landscapes but the resulting images tell us little if anything about their referential contexts. Instead they confront us with a paradoxical space, at one de-territorialized and sensuous, imaginary and physical.¹³ » Cette démarche, d'abord déroutante, nous confronte ainsi à la complexité des paysages qui opposent une résistance et refusent une lecture simpliste ou uniforme. C'est précisément ce trouble qui nous sollicite et nous fait interroger les paysages. Herzog dessine donc au fur et à mesure de sa filmographie une véritable cartographie bien singulière au centre de laquelle réside l'expérience initiée par la sensation audio-visuelle des paysages qu'il s'applique à mettre en scène.

¹³. « C'est un problème épineux de constater que le réalisateur voyage dans des locations si lointaines à la recherche de lieux précis mais que les images rapportées nous en disent si peu sur leur contexte référentiel. Elles nous confrontent plutôt à des espaces paradoxaux, à la fois déterritorialisés et sensuels, imaginaires et physiques. » Traduit par l'auteur.
Eric Ames *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press, p. 57.

1.2. EN QUÊTE DE NOUVELLES IMAGES

1.2.1. L'image manquante, une nécessité

« Television kills our imagination and what we end up with are worn-out images because of the inability of too many people to seek out fresh ones. We need images in accordance with our civilization and our innermost conditioning, and this is the reason why I like any film that searches for new images no matter in what direction it moves or what stories it tells. One must dig like an archeologist and search our violated landscapes to find anything new.¹⁴ »

Cette déclaration de Werner Herzog exprime sa quête incessante du paysage adéquat, de l'image juste, qui n'est que réaction au constat tragique selon lequel notre société actuelle est gangrenée par ses modes de représentation uniformes. Selon Herzog, il se répand un véritable conformisme du paysage qui contamine la pensée et l'imagination. Avec le développement des médias, les reportages télévisés, les chaînes d'informations, la propagation du tourisme, de la publicité, et plus récemment la frénésie des réseaux sociaux, se propage une tyrannie de l'image lisse, superficielle et souvent mensongère. Herzog s'insurge contre ces modes de représentations qui selon lui, tuent l'imagination et la créativité, discréditent les sujets et annihilent la réflexion. Il devient alors nécessaire de revaloriser l'image, en renouvelant les modes de représentation, ce qui commence par une prise de conscience. Ainsi, la constante recherche d'un nouveau visuel, qui tend à capter quelque chose de l'essence de notre contemporanéité est la quête véritable d'Herzog. Le renouvellement et la circulation de la pensée passent par les modes de représentations qui influent nos manières de voir le monde. C'est ce regard qu'interroge constamment Herzog à travers ces images, ces paysages qu'il nous offre de manière inédite. Voyager, expérimenter est la seule manière d'appréhender le monde différemment et

¹⁴. « La télévision tue notre imagination et on se retrouve avec des images usées à cause de l'incapacité de trop de gens à en rechercher de nouvelles. Nous avons besoin d'images en accord avec notre civilisation et notre plus profonde condition. C'est la raison pour laquelle j'apprécie n'importe quel film cherchant de nouvelles images, quelle que soit la direction dans laquelle il va ou quelle histoire il raconte. Il nous faut creuser tel un archéologue et chercher dans nos paysages ravagés afin de trouver quelque chose de nouveau. » t.p.l

Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 6.

d'insuffler une résurrection du point de vue. Le drame pour Herzog, c'est la menace de l'indifférence. Dans le flot ininterrompu des images fugaces et vouées à être oubliées, se développe une indifférence généralisée, paradoxalement, une sorte d'anesthésie par l'image. Cette aversion pour l'image médiatique se trouve contrebalancée par la quête de l'image pure, qui justifie ces voyages lointains, en marge de nos sociétés occidentales, cet intérêt pour des civilisations ou des êtres en dehors de ce torrent médiatique insignifiant. C'est justement un retour au sens disparu, volé par ces images que Herzog cherche à travers tous ces paysages scrutés, contemplés rigoureusement. Viva Paci relate une quête d'« Images non infectées par le virus de la répétitivité.¹⁵ » et donc susceptibles d'éveiller notre intérêt.

1.2.2. Paysage, mémoire et imagination

Si la nature n'a pas de mémoire, il existe en revanche une mémoire des paysages qui contribue indéniablement à façonner les représentations et l'imaginaire collectif. Lorsque l'on pense à un paysage, nous apparaissent des paysages de cartes postales, des paysages que l'on associe à un souvenir, à un moment, des paysages de lieux emblématiques qui symbolisent et semblent contenir en eux-mêmes un endroit, un souvenir, une sensation. Arts picturaux, mythes, contes, récits de voyage, tourisme ont contribué à façonner cette mémoire des paysages souvent typés : paysages marins, désertiques, forestiers, montagneux auxquels on associe souvent divers sentiments ou impressions : la menace, la sérénité, la joie, l'effroi, la chaleur, la douceur ... Si toutes ces représentations ont contribué à créer une mémoire collective des paysages, il est légitime de s'interroger sur la part d'imaginaire que recèle un paysage. Il semble que la plupart du temps, la mémoire agisse comme une

¹⁵ . Viva Paci, *Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions*, in Cinémas : revue d'études cinématographiques, Volume 12, numéro 1, Université de Montréal, automne 2001, p. 96.

médiation, puisque toute représentation est par essence indirecte. En ce sens il ne peut être de paysage purement objectif. Singulière à chacun, la mémoire agit chez l'artiste comme une puissance créatrice, au contact de laquelle le paysage revêt tout son sens et sa particularité. Les souvenirs s'altèrent, se modifient et évoluent suivant des trajectoires bien différentes à chacun. Ainsi, une part d'imaginaire façonne inmanquablement nos souvenirs, déformant, remaniant différents éléments. Déjà, au XIX^{ème} siècle, Charles Baudelaire insiste sur l'importance de l'imagination dans la représentation d'un paysage :

« Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente ; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste ? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit.¹⁶ »

Dès lors, la vérité d'un paysage, ne peut se situer dans une prétention de copie immédiate. Au contraire, l'âme d'un paysage se trouve dans sa réinvention par la médiation de la mémoire, qui le reforme au contact de la sensibilité, de l'émotion de l'artiste suspendue par la singularité de telle « portion de nature ».¹⁷ Ainsi, selon Georg Simmel, le paysage jaillirait de « La force unifiante de l'âme, comme un mélange entre le donné empirique et notre créativité, mélange qui ne saurait traduire aucune comparaison mécanique.¹⁸ » Comme le remarque Lawrence O'Toole, lorsque l'on pense aux films de Werner Herzog, beaucoup de plans de paysages nous apparaissent spontanément à l'esprit : « Herzog's films are in great part, limned in memory by their landscapes.¹⁹ » Ce sont les images paysagères qui restent en mémoire. Ce

¹⁶. Charles Baudelaire in *Le Salon de 1859*, Chap VIII Le Paysage, Honoré Champion, 2006, p. 665

¹⁷. Simmel Georg, Chapitre *Philosophie du paysage* in *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, 1988

¹⁸

¹⁹.« Les films de Herzog sont en grande partie gravés dans notre mémoire par leurs paysages. » t.p.l. Lawrence O'Toole, "The Great Ecstasy of Filmmaker Herzog," *Film Comment* 15,

processus de mémorisation fait appel à des images mentales, des souvenirs évolutifs et dont chacun retient différents aspects, à sa manière. Ainsi, cette mémoire médiatrice, plonge les paysages dans un imaginaire et les détache d'une représentation qui serait purement objective.

C'est également par l'imagination que l'on transcende la pure donnée audiovisuelle et que l'on accède à la fiction. Dans des films tels que *Leçon des Ténèbres*, ou *La Soufrière*, Werner Herzog convoque le pouvoir de suggestion des paysages émaillés de traces humaines. Dans des paysages tumultueux et hostiles : ruines, carcasses animales, habitations ou industries désertées... sont autant de traces de civilisations qui convoquent une autre temporalité, animée par d'autres histoires. Il revient alors au spectateur, réceptif ou non, d'établir des liens et de recomposer les paysages par le recours à l'imaginaire. Ainsi, nous n'avons pas accès aux événements dans leur temporalité et leur espace réel, mais par leur enregistrement qui établit la médiation entre l'imaginaire du réalisateur et le nôtre. A ce propos, Eric Ames écrit « Only the imagination allows us to witness what has happened to others in another time and place. Through landscape, then, Herzog's film appeals to the imagination as a counterforce to the sense of witness that cable news broadcasting has promised but failed to provide. ²⁰ »

no. 6 (November–December 1979) p. 36.

²⁰. « Seule l'imagination nous permet d'assister à ce qui arriva à d'autres, en d'autres temps et en d'autres lieux. A travers le paysage, les films de Herzog convoquent l'imagination comme contestation des témoignages que les informations télévisées ont promis mais pourtant échoué de nous fournir. » t.p.l Eric Ames, *Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, 2012, p. 72.

1.2.3. Herzog, un conteur d'histoires

Au fil des interviews, Werner Herzog ne cesse de répéter que ce qui l'intéresse est avant tout de raconter des histoires. Selon sa conception, ce sont les paysages qui fournissent la fiction. Par leur pouvoir évocateur, leur force visuelle, leur aspect parfois irréel, par les personnages ou les créatures qui les habitent, les paysages sont des décors naturels, disponibles et recelant d'une infinité d'histoires qu'il s'agit de déceler et de raconter. Il est donc question de point de vue, de positionnement face au paysage. En les arpentant, en fouillant leur mémoire, Herzog prend le temps de contempler et d'extirper les histoires qui habitent chacun des paysages qu'il sillonne. Dès lors, il se pose en véritable conteur d'histoire : certains de ses films s'organisent d'ailleurs en séquences chapitrées. Dans beaucoup de ses documentaires, s'élève en voix-off sa voix douce et grave dans un anglais à l'accent allemand fort prononcé. Souvent, elle commente l'image, émet des hypothèses, contextualise et confère aux films une allure de mythe dont il serait le narrateur. C'est notamment le cas de *Fata Morgana*, film qui échappe à toute classification, à la frontière de la fiction, du documentaire, de l'expérimental, du poème visuel. Le film, divisé en trois parties « La Création », « Le paradis » et « L'âge d'or » s'inspire du texte mythologique maya Popol Vuh. Au-delà de sa forme expérimentale, de son rythme lent et contemplatif et de son récit singulier, le film se part d'un propos allégorique dans sa forme cyclique : c'est l'histoire de la genèse du Monde et de l'éternel recommencement humain, voué à l'autodestruction. Tourné dans le désert du Sahara, La première partie « La Création » nous montre un monde désertique, épuré et nous plonge dans la genèse du monde. En voix-off, Lotte Eisner, (célèbre critique allemande de cinéma), déclame des bribes du texte maya, dans un phrasé solennel et poétique conférant une tonalité presque divine au regard des images. Dans la seconde partie, « Le paradis », les paysages nus se couvrent de carcasses de voitures, de cadavres d'animaux, témoins d'une activité humaine passée et avortée. L'homme est encore quasi-absent. C'est à « L'âge d'or » qu'il

surgit dans un brouhaha qui vient ébranler la sérénité qui précède. Cette partie semble correspondre au monde actuel, qui apparaît bien absurde : un couple chante inlassablement sur scène dans une grande cacophonie, un plongeur arbore fièrement une tortue marine dont il énumère les organes et fonctions, on aperçoit des familles affolées dans des dunes de sable...



« L'homme est perturbé par la fumée au-dessus de lui. Sous terre, les enfants ont trouvé le feu. »

Lotte Eisner a cédé sa voix à Werner Herzog qui lit des fragments de textes écrits par ses soins. Il ne semble pas y avoir de cohésion : narrateurs multiples, juxtapositions d'images insolites sans lien apparent, textes lus morcelés... Pourtant il émane de chaque image une puissance mythique, une forme de narration qu'il nous revient de composer à l'aide des titres de chapitres pour le moins mystérieux. Herzog semble prendre plaisir à réfuter une narration classique, refusant de nous donner un fil conducteur. Il ne prétend pas expliquer l'inexplicable et préfère élever cette teneur mystérieuse qui est l'essence même du désert et de ses manifestations. C'est de ce procédé même que jaillissent les histoires, Herzog refusant de n'en admettre qu'une seule. La teneur mythologique est à l'origine d'une multitude d'histoires et nous sollicite, nous force à interroger. Chaque interprétation est digne d'intérêt de sorte que le film atteint une sorte d'universalité. L'espace devient incertain, oscille entre fiction et

réalité. Les commentaires nous bercent et nous emportent dans une autre dimension spatio-temporelle renvoyant à notre propre conscience. Selon Eric Ames, le film repose sur cette ambivalence d'un monde intérieur suscité par la réalité même : « Fata Morgana initiates a process of mythologizing the landscape as an internal space, which is also a documentary representation of the material world.²¹ » C'est par le recourt à la narration, aussi vaporeuse semble-t-elle, que Herzog parvient à un tel résultat. Tel est son procédé : raconter sans jamais imposer, invitant ainsi le spectateur à créer les histoires. Ainsi, en face de ces étendues désertiques, parsemées de débris et de traces industrielles, on ne peut que s'interroger sur la provenance et la direction de ces objets.



Carcasse de voiture retournée en plein désert dans Fata Morgana.

On retrouve ce procédé narratif dans beaucoup d'autres films. *Leçons des Ténèbres* procède également par chapitres et, à l'instar de *Fata Morgana*, immerge le spectateur dans une histoire teintée de mythologie. Le simple titre du film, laisse d'ailleurs présager un univers apocalyptique. Le ton est donné dès le plan d'ouverture, avec en exergue, une citation attribuée à Blaise Pascal pour le moins intrigante : « L'effondrement de l'univers stellaire se déroulera comme la

²¹. « Fata Morgana initie un processus de mythologisation du paysage comme espace intérieur, tout en étant aussi une représentation du monde matériel. » t.p.l. Eric Ames *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press, p. 60

création, dans une grandiose splendeur. » D'emblée, nous sommes propulsés dans un autre espace-temps, celui de la genèse ou d'une vision post-apocalyptique. Le contexte est pourtant bien réel : celui de la guerre du Koweït et des puits de pétroles enflammés. A travers ces paysages meurtris, c'est une histoire universelle et cyclique de la destruction permanente que Werner Herzog tente de nous raconter. Plus que sur le mode didactique, les faits revêtent, pour le réalisateur plus d'importance et d'impact sous le mode fictionnel.

1.3. DES PAYSAGES « ETATS D'ÂMES »²²

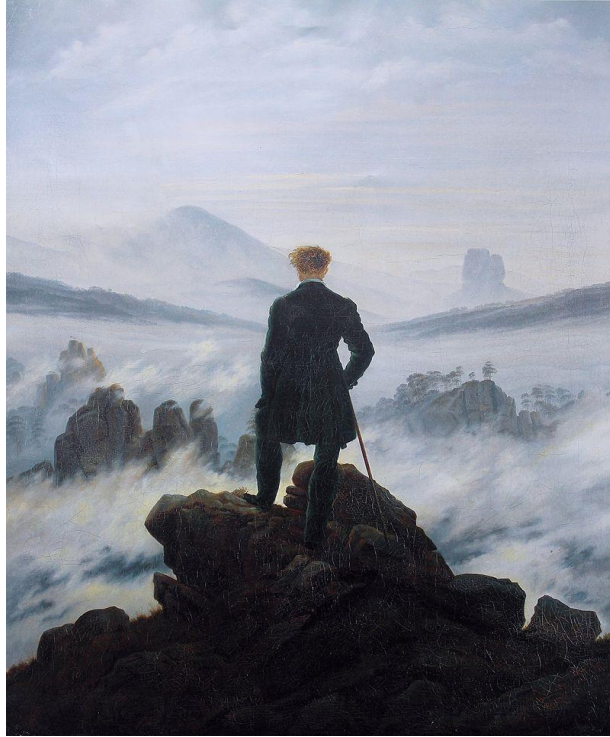
1.3.1. L'éloquence des paysages

Dans chacun des films de Werner Herzog, la nature, relève, par sa simple manifestation, d'une grandeur saisissante, fascinante et mystérieuse. Elle apparaît souvent comme autrement plus signifiante que la communication humaine. Dès lors, les dialogues humains chez Herzog se font rares. Au contraire, celui de la nature est omniprésent : infini, mystérieux, il nous est donné à contempler, à déchiffrer. La nature se part d'une éloquence qui semble porter en elle une multitude de sens, de mystères bien plus profonds que toute parole verbale, souvent pâle, dérisoire, maladroite et trahissant le fond de sa pensée véritable. La manière dont Herzog filme les paysages, se pose alors comme existentielle dans la mesure où elle manifeste cette conception de l'homme et de la culture au sein de la nature, et interroge l'aptitude des êtres et des choses à communiquer. En vue de sa filmographie, Herzog semble méfiant vis-à-vis du langage. Il nous prend, inconsciemment dans un système culturel, codifié et étanche qui s'oppose à nos instincts, à notre nature profonde et faillit à délivrer la vérité des êtres.

²². Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, 1880, nouvelle éd. (introduction Bernard Bouvier), Paris, Stock, 1931

C'est contre la communication que Herzog s'insurge. Celle qui inhibe et empêche toute dialectique, stagnant à la superficie du réel. C'est pourtant par le langage que nous nous définissons, il nous façonne malgré nous, et induit nos modes de pensées et de représenter. Il existe en revanche, une parole en apparence muette de la nature, car privée du langage verbal tel que nous le connaissons mais pas pour le moins insignifiante. Toute cette problématique d'un langage frauduleux s'exprime dans L'énigme de *Kaspar Hauser / Jeder für sich und Gott gegen alle*. Le film relate l'histoire de Kaspar Hauser, un enfant retrouvé en Allemagne au XIXème siècle, ayant pour seule connaissance les murs de sa cellule, dans laquelle il fut séquestré depuis sa naissance. Le film s'attarde sur son entrée progressive dans le monde social, avec les obstacles suscités par la société, qui, dès le départ, le considère comme un phénomène de foire et tente à tout prix de lui injecter sa culture, à commencer par son langage. Pourtant, au fur et à mesure qu'il parvient à nommer les choses, son monde semble rétrécir, sa pureté originelle se restreindre. Une lutte s'engage entre sa nature spontanée, et ces codes comportementaux purement représentatifs et injonctifs.

Si la plupart des personnages des films de Werner Herzog sont relativement taciturnes, cela ne signifie pas pour autant qu'ils n'ont rien à dire. Ce sont plus des êtres à la sensibilité exacerbée, happés par des rêves ou d'autres formes d'être au monde que seuls les paysages parviennent à traduire. Comme Kaspar Hauser, ce sont des marginaux, inadaptés à ce monde superficiel de la communication toujours plus rapide, plus forte et plus bruyante. Il en émane toutefois une puissance que la nature vient révéler. On entre dans une conception romantique du paysage qui traduit l'état d'âme des personnages : leurs humeurs, leurs sentiments, leurs tourments... Ces attributs se révèlent toutefois être des constructions culturelles, portées par l'histoire du paysage et toute une tradition artistique et romantique qui codifie et type les paysages. Le plus célèbre exemple étant *Le voyageur contemplant une mer de nuage*, de Caspar David Friedrich.



Le voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich, 1817-1818, Huile sur toile, 94,4cm x 74,8cm, Kunsthall de Hambourg, Allemagne.

La nature acquiert ici toute son éloquence par le biais de la personnification. Dans l'œuvre de Friedrich, paroxystique du romantisme, le paysage, infini, brumeux et hostile signifie le tourment, l'insignifiance, la solitude... C'est le spectacle d'un paysage intérieur, la manifestation picturale des affects, où chaque élément recouvre une dimension symbolique. John Lewis Gaddis, exprime la contradiction de la position du personnage au bord du précipice comme « suggesting at once mastery over a landscape and the insignificance of the individual within it.²³ »

Cette volonté de domination supplantée par l'insignifiance de l'homme dans la nature se retrouve dans *Aguirre, la colère de Dieu*, tourné dans les confins amazoniens. La jungle torride, foisonnante et interminable semble en adéquation parfaite avec la grandeur et l'esprit mélomane et sans limites d'Aguirre,

²³. « évoquant la domination sur un paysage mais en même temps l'insignifiance de l'individu qui y est inclus » traduit par l'auteur.

John Lewis Gaddis, *The Landscape of History, How historians map the past*, Oxford University Press, US, 2004,

commandant de la mission Eldorado. C'est l'épaisseur de la jungle, ses méandres, les eaux tumultueuses et boueuses de l'Amazone qui traduisent cette colère qui habite Aguirre et dont Herzog capte l'hostile vitalité. Seule la nature semble apte à manifester cette sorte de fureur primitive. Au-delà du conquistador Aguirre, ce sont tous ses hommes qui sombrent progressivement dans une forme de torpeur cauchemardesque, oppressés par l'humidité et la muraille végétale de la jungle. Les paysages initient ce basculement vers une conscience altérée. A propos de ces paysages hallucinés, Werner Herzog écrit : « Yes they move into delirium and become hallucinatory. There is an inner flow to most of my works, one that cannot be followed merely with a wristwatch. It is as if the audience if being taken directly into the interior of things.²⁴ »

1.3.2. Les paysages de l'esprit

Selon cette conception, le paysage recouvre une dimension profondément intime. L'esprit humain transcende sa simple représentation, s'en accapare, se l'approprie. On ne parle plus d'éléments disparates, d'une simple portion de territoire formant un tout, un paysage. Chaque élément paysager recouvre un sens qui vient rebondir dans l'esprit du récepteur du paysage. Le tangible, à priori objectif, n'acquiert son sens, qu'à travers le filtre d'une sensibilité. Ce que cherche Herzog, c'est ce dépassement de la représentation du paysage pour atteindre les sphères intérieures de la subjectivité :

« A true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films, be it jungle in Aguirre, the desert in *Fata Morgana*, or the burning oil fields of Kuwait in *Lessons of Darkness*. This is my real connection to Caspar David Friedrich,

²⁴. « Oui, ils deviennent délirants et hallucinants. Il y'a un courant intérieur dans la plupart de mes œuvres. Quelque chose qu'on ne peut simplement suivre avec une montre. C'est comme si l'audience était directement prise dans l'intériorité des choses. » Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 79

a man who never wanted to paint landscapes per se, but wanted to explore and show inner landscapes.²⁵»

Ainsi, dans chacun de ses films, ce sont ces paysages de l'esprit que Werner Herzog nous donne à voir, les seuls qui l'intéressent. Il y plonge son corps et son esprit pour nous livrer une vision toute personnelle. La difficulté est donc de filmer ce qui est à priori tangible, objectif, extérieur, tout en y injectant sa sensibilité, sa trace, son intériorité. Dans *Aguirre la colère de Dieu*, nous l'avons vu, la jungle dépasse la simple contextualisation. Elle est personnage à part entière et participe, du début à la fin, à l'étouffement, l'ébahissement, l'affaiblissement et le rêve de grandiloquence des personnages. Elle devient ce cauchemar éveillé et labyrinthique qui nous donne à ressentir la détresse de l'équipage qui n'a plus d'issues, dévoré tout entier par cette nature farouche. Herzog décrit: « The jungle is really all about our dreams, our deepest emotions, our nightmares. It is not just a location, it is a state of mind. It has almost human qualities. It is a vital part of the character's inner landscapes.²⁶ » Comment dès lors, filmer cette jungle interminable, indomptable et lui conférer cette force intérieure ? Dans *Aguirre* elle s'étire à l'infini. Le cadre impose une limite qui ne fait au contraire, que renforcer son immensité. La jungle se déploie, excède les bordures du cadre et semble se prolonger infiniment, d'où cette impression cauchemardesque d'une errance éternelle dans les entrailles de la nature impitoyable et démentielle. Petit à petit, cette démence captive, humide, transparaît chez les personnages, éprouvés, fiévreux, affaiblis. Ils ne sont plus

²⁵ . « Un vrai paysage n'est pas juste une représentation d'un désert ou d'une forêt. Il montre un état de conscience intérieur, littéralement des paysages intérieurs, et c'est l'âme humaine que l'on voit à travers les paysages présentés dans mes films, que ça soit la jungle dans *Aguirre*, le désert dans *Fata Morgana* ou les champs de pétrole enflammés dans *Leçons des Ténèbres*. Telle est ma vraie connexion à Caspar David Friedrich, un homme qui ne voulut jamais peindre les paysages pour eux-mêmes mais voulait les explorer pour montrer les paysages intérieurs. » t.p.l Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p 136

²⁶ . « La jungle est vraiment proche de nos rêves, de nos plus profondes émotions, de nos cauchemars. Ce n'est pas juste une location, c'est un état d'esprit. Elle a presque des qualités humaines. C'est une partie vitale des paysages intérieurs des personnages. » t.p.l Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 81

que des corps, dérivant sur leur radeau, vidés de toute leur vigueur. La jungle s'est immiscée en eux, jusqu'à cette possession démente. Toutefois, ces paysages de l'esprit ne peuvent être atteints dans la hâte et nécessitent un temps de contemplation. C'est leur étirement, leur durée qui leur confère toute leur puissance immersive et qui nous permettent d'y accéder avec toute notre sensibilité. Ainsi, la plupart du temps, Werner Herzog s'attarde longuement sur les paysages, comme pour en extraire l'essence. L'ouverture de *Signes de Vie* est à cet égard représentative de la durée inhabituellement accordée aux paysages. Le film s'ouvre sur de vastes étendues montagneuses et arides de Crète, filmées en un long panoramique circulaire qui met en exergue leur immensité. Une musique traditionnelle de cithare accompagne les images en noir et blanc alors que défile le générique. Pendant presque trois minutes, nous avons le temps de scruter le paysage dans ses moindres détails, d'y guetter un horizon, d'y sentir sa puissance aride, plastique. Le décor est posé et le paysage central au film qui étouffera progressivement le personnage de Stoszek, acquiert d'ores et déjà son importance. Herzog l'explique en ces termes:

« In *Signs of life*, there are long shots of incredible landscapes of Crete. The opening credit, for example hold for unusually long time with a single shot of mountain valley. It gives you time to really climb deep inside the landscapes, and for them to climb inside you. It shows that these are not just literal landscapes you are looking at, but landscapes of the mind too. ²⁷ »

C'est donc la longueur exceptionnelle du plan qui confère au paysage toute sa dimension spirituelle. C'est parce qu'elle s'impose à nous, frontalement, et que nous ne sommes pas habitués au cinéma à une telle durée de fixité, que le paysage recouvre une aura si particulière. Quelque chose devient signifiant dès lors que l'on s'y attarde, et c'est précisément ce que fait Werner Herzog en

²⁷. « Dans *signe de vie*, il y'a de longs plans des paysages incroyables de la Crète. Le générique d'ouverture, par exemple dure un temps inhabituellement long, avec un seul plan de la vallée de la montagne. Cela vous donne le temps de vraiment grimper à l'intérieur de ces paysages, et pour eux d'accéder à vous. Cela montre que ce ne sont pas simplement des paysages littéraires que vous contemplez, mais aussi des paysages de l'esprit. » traduit par l'auteur. *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 79

prenant le temps d'étirer les paysages, les plongeant ainsi dans une sphère suspendue et contemplative.



Séquence d'ouverture de *Signes de Vie* : plan fixe nous étant donné à contempler pendant plus de trois minutes.

*

II. LES SENSATIONS DU PAYSAGE

Ce second chapitre cherche à analyser comment par le biais de sa mise en scène, Herzog parvient à extraire des sensations, des émotions suscitées par les paysages qui constituent la matière première des films étudiés. Il s'agira ensuite de revenir sur la conception de l'humain qu'il propose aux travers de ses personnages qui s'inscrivent comme figures de l'altérité à la nature.. Enfin, nous tenterons d'analyser la notion de sublime sous le prisme de l'expérience du paysage cinématographique.

2.1. UN DIRECTEUR DE PAYSAGES

2.1.1. La mise en scène des paysages

« I like to direct landscapes just as like to direct actors or animals.²⁸ »

Cette déclaration de Werner Herzog témoigne de son refus de hiérarchiser les sujets qu'il filme. Acteurs, animaux, objets, paysages correspondent tous à des réalités qu'il s'agit de capter afin d'en extraire au mieux leur puissance, leur aura, par le biais cinématographique. Bien sûr, la relation au sujet filmé n'est pas la même lorsqu'il s'agit du vivant. Un acteur est susceptible de se plier au joug d'un réalisateur qui le guide et l'aiguille dans ses expressions, ses mouvements et déplacements. La simple présence de la caméra influe sur les comportements, même dans le genre documentaire où il n'y a, à priori pas de direction d'acteur comme nous l'entendons en fiction, dans la mesure où les sujets sont conscients de cette caméra. Dès lors, comment mettre en scène un paysage au contraire indomptable, inconscient ? Le médium étant l'enregistrement de la pure

²⁸. « J'aime diriger des paysages tout autant que j'aime diriger des acteurs ou des animaux » t.p.l Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 84

réalité en cinéma, il va alors s'agir de s'approprier les outils cinématographiques afin de puiser dans les paysages une singularité et dépasser la simple représentation objective, accessible à chacun. C'est un regard, un filtre qui va se poser sur ces paysages. Apparaissent les questions de positionnement, de distance focale, d'angles, de cadrages, de durée, de montage, de mouvements, de profondeur, de rythmes, de sons... Autant de problématiques qui apparaissent dès lors que l'on s'empare d'une caméra et auxquelles Werner Herzog s'est confronté assidument, comme le révèle sa mise en mouvement des paysages qu'il considère comme entités motrices de ses films. Puisqu'il est difficile de traiter la mise en scène en générale, attardons nous sur un exemple précis qui reflète sa manière de mettre en scène les paysages.

Dans *La Soufrière*, documentaire filmé en Guadeloupe, à l'aune d'une éruption probable du volcan éponyme, Herzog essaie avant tout de nous raconter une histoire, l'histoire provoquée par le paysage. C'est de cette éruption attendue, que Herzog tire la puissance de son film. Au lieu de nous documenter sur les mécanismes géologiques, les modes de vie guadeloupéens, Herzog filme les effets de cette éruption attendue sur le paysage et ses conséquences sur les habitants : la panique et la fuite précipitée. Le film revêt une ambiance inquiétante que Herzog compare lui-même à de la science-fiction. C'est dans sa direction du paysage, qu'il parvient à conférer à son œuvre une telle teneur mystérieuse. Le décor et les circonstances y sont certes propices, mais Herzog parvient à en extraire toute leur puissance. Les rues de Basse Terre sont filmées en lents travellings avant, insistant sur leur désertion. Ce mouvement palpable de la caméra qui avance, contraste avec les rues désertées, de sorte que le film semble se faire tout seul, comme porté par une présence fantomatique. Herzog nous livre un monde post-apocalyptique à travers ces rues sillonnées par l'absence. Cependant, il semble vouloir capter une autre forme de vie,

indépendante des humains. La fixité de certains plans contraste avec la multitude de micros-mouvements dont ils sont parcourus : le passage d'un feu rouge au vert, le vol d'un papier poussé par le vent, le passage d'un animal renforcé par un silence pesant. La voix solennelle et grave de Herzog nous indique à propos des habitants : « Dans leur hâte, ils avaient oublié d'éteindre les feux de circulation. Les téléphones fonctionnaient toujours, l'air conditionné et les réfrigérateurs étaient encore allumés. » Son utilisation de la voix off décrit et renforce cette atmosphère de désertion hâtive et inquiétante. Vitrines de magasins à l'abandon, chaussures, vêtements, animaux errants à la recherche de nourriture... Herzog filme cette abondance de traces, témoignant la fuite précipitée des habitants. Puis le réalisateur nous rappelle que ces images sont peut-être les dernières que nous verrons de l'île supposément bientôt ravagée. Il semble vouloir l'examiner sous tous ses angles, comme un ultime hommage : vues aériennes, panoramiques circulaires, travellings avant, latéraux magnifient la ville, alors que s'élève une musique classique aux tonalités nostalgiques.

2.1.2. Filmer le minéral

Le paysage, nous l'avons vu, est la matière première des films de Herzog. C'est leur force interne, vitale, leurs nuances, leurs mystères, qu'il scrute rigoureusement et nous fait redécouvrir. Le paysage et ses attributs deviennent sujet. Dans chacun de ses films, on ressent cette puissance vitale de la nature, ce bouillonnement frénétique capté avec une telle acuité qu'on en ressent leur minéralité. Matières, textures, volumes, contrastes, couleurs sont rigoureusement contemplés, de sorte que l'on est face à des éléments bruts, parfois à la limite de l'abstrait : le filmé de Herzog leur confère une dimension plastique et haptique. La matière naturelle est face à nous dans toute sa puissance, dans tout son mystère, et son spectacle se suffit à lui-même. Par des gros plans, des mouvements de caméra, Herzog nous plonge

dans une proximité perceptive à la nature. Dans *Leçons des Ténèbres*, il filme les gisements de pétroles, la fumée, les bouillonnements, l'entremêlement de la terre du pétrole et du feu, l'explosion des geysers, le mouvement des flammes, dans un flux ininterrompu. C'est le tressaillement de la nature, sa vitalité propre, cette autre forme de vie, souvent ignorée ou oubliée. Eric Ames, à propos de *Leçons des Ténèbres*, l'exprime ainsi :

« The movement of flames, the flow of geysers, the texture of the terrain, the gurgle of boiling oil, the cadence of pneumatic drills, hammer, and excavators – almost every scene in the film draws attention to the visual and acoustic rhythms of the landscapes by means of sound, editing, composition and camera movement.²⁹»

Il émane de chaque plan une sensation de chaleur, de bouillonnement perpétuel, d'explosion imminente. C'est la force, le caractère de la nature qui jaillit. On voit aussi les opposés se faire face, se résister dans une lutte intense : l'eau contre le feu, la lutte des éléments, leur manipulation par l'humain... Toute sa filmographie capte ces contrastes : feu, eau, glace, terre... La vitalité des paysages est mise à l'honneur de sorte que l'on peut qualifier le filmé de Werner Herzog de « minéral ».

²⁹ « Le mouvement des flammes et des geysers, la texture du terrain, le bruit du pétrole bouillonnant, la cadence des perceuses, marteaux, et pelleuses – presque chaque scène du film attire l'attention sur les rythmes visuels et sonores du paysage par le biais du son, du montage, de la composition et des mouvements de caméra. » Eric, Ames, *Documentary according to Werner Herzog, Ferocious Reality*, University of Minnesota Press, 2012, p. 69.

Leçon des Ténèbres : la captation minérale.



2.1.3. Les paysages sonores

Conscient de l'impact de l'ouïe sur notre perception, Werner Herzog porte une attention toute particulière à la captation des paysages sonores, qui renforcent, commentent, et magnifient leur intensité visuelle. Le son participe tout entier à la construction et à l'atmosphère des paysages. Parlant de *Leçons des Ténèbres*, Herzog décrit le son comme étant le réel événement du film. Balbutiements de la terre, rugissements des explosions, gargouillis du pétrole bouillonnant : le déchainement des éléments s'accompagne de leurs bruits, qui vient donner vie et renforce l'aspect inquiétant du film. Herzog s'attarde également sur cet enchevêtrement de sons naturels et mécaniques : marteaux-piqueurs, moteurs, tracteurs, produisent un concert vrombissant qui s'oppose aux forces naturelles et instaurent une lutte avec ces dernières. On voit, on entend, on ressent l'homme lutter contre une nature intransigeante et hostile.

Dans *Aguirre, la colère de Dieu*, la captation sonore de la jungle, participe pleinement à son épaisseur : bourdonnements de moustiques, flux torrentiel de l'eau, vent soufflant dans les branches, chants incessant des oiseaux... Herzog, reconnaît avoir passé des heures à enregistrer la variété et la subtilité des différents chants d'oiseaux peuplant la jungle. Dans la fameuse scène, où Aguirre, par excès de rage mégalomane, entame un monologue dans lequel il prétend plier la nature à ses désirs, se proclamant « Aguirre la colère de Dieu », on entend gazouiller les oiseaux dans un harmonieux concerto. Cette douceur agit comme un contrepoint sonore, face à cet excès de rage incontrôlable. Herzog évoque un véritable « dialogue avec la nature³⁰ ».

³⁰. Werner Herzog dans un interview de Michel Ciment, *Autour de l'Enigme de Kaspar Hauser*, février 1975 in *Petite planète cinématographique*, Stock, 2003, p. 275.

Dans ce paysage sonore rythmé par les tressaillements de la nature, chaque silence apparaît signifiant. Le contraste entre silences et vifs passages sonores nous plonge dans une atmosphère inquiétante. Le silence devient éloquent et semble étirer le temps. Dans *Aguirre*, il marque le plus souvent la suspension du temps ou présage l'arrivée des indiens. Il participe pleinement à la dramatisation du film et instaure une tension certaine.

Les bandes sons des films de Herzog sont également ponctués de morceaux de musique classique. Ce sont des assemblages de captations sonores soignées, et de musiques. Selon Herzog « The music changes the perspective of the audience : they see things and experience emotions that were not there before.³¹ » La musique aurait donc ce pouvoir de révéler des émotions en puissance. Immédiate, sa réception convoque en nous une forme d'élévation, ravivant nos sensations. Ainsi au spectacle d'une nature luxuriante, s'ajoute souvent des musiques emphatiques qui renforcent le spectacle de la nature. Il s'agit d'un rapport direct, instinctif et spontané à la musique. Ainsi, tous ses films sont remplis de musiques préexistantes, souvent vidées de leur référentialité, au profit de la sensation pure, instinctive et immédiate. A titre d'exemple, dans *Signes de Vie*, la fameuse scène où Stroszek bascule dans la folie, avec à l'image les moulins à pertes de vue, est représentative de cette utilisation purement émotionnelle de la musique. Les cithares semblent rythmer le tournoiement des moulins. Elles renforcent le tiraillement du personnage, son emportement, son élan intérieur dans lequel elles nous font pénétrer. Après un moment, la musique s'estompe, disparaît pour laisser place à un silence bercé par le souffle du vent. Cette rupture semble nous ramener à la réalité. Elle juxtapose la réalité intérieure de Stroszek, à cette réalité extérieure et tangible des simples moulins dans une vallée. A propos de son ajout musical, Herzog énonce « This does not change the windmills of the landscapes physically, but it does change the way we look at them. That is what I tried to render: a new very direct perspective of things that touch us deeper than more

³¹. « La musique change la perspective de l'audience : ils voient des choses et font l'expérience d'émotions qui n'étaient pas là avant. » t.p.l
Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 256

« realistic sounds.³² » Ainsi, si la musique ne les change pas physiquement, elle a pourtant la capacité de transfigurer les paysages par son pouvoir émotionnel et de nous les faire voir autrement. Telle est la démarche sonore que le réalisateur adopte dans la plupart de ses films.

2.2. L'ÊTRE HUMAIN DANS LE PAYSAGE

2.2.1. Des paysages désolés

Dans sa vaste filmographie, on retrouve un intérêt récurrent pour l'occupation du paysage par l'humain et plus précisément la trace laissée par la présence humaine. Dans *Fata Morgana*, *Leçons des Ténèbres* et *La Soufrière*, ce sont trois paysages désertés par l'homme que filme Herzog mais dont il film la trace comme pour nous rappeler son impact culturel. Dans *Fata Morgana*, cadavres d'animaux, ruines, carcasses de voitures, friches industrielles abandonnées, sont autant de traces humaines sur les paysages souillés, les « violated landscapes »³³, pour reprendre les termes du réalisateur. De cette insistance sur les paysages décadents, se dessine une véritable réflexion et conception de l'homme. Il n'est que transitoire, fugace et matériel, les paysages sont, eux, immuables et éternels. Ils nous préexistent et nous survivent. Ces traces, à priori insignifiantes convoquent toutefois un passé, une histoire et interrogent notre manière d'habiter ainsi que d'impacter notre environnement.

Dans *Fata Morgana*, tout semble ruine et décadence. Cela atteste du côté transitoire de l'homme qui pollue son environnement. Jaillit l'absurdité, l'insignifiance de l'homme en regard d'une nature immuable.

³². « Cela ne change pas les moulins du paysage physiquement, mais cela change la manière dont on les regarde. C'est ce que j'ai essayé de rendre : un nouveau mode de perception direct de choses, qui nous touche plus profondément que des sons plus réalistes. » t.p.l. Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 82.

³³. Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 66

Herzog pointe également la dimension autodestructrice de l'homme. Au centre de *Leçons des Ténèbres*, se trouve la réalité de la guerre du Koweït, pays alors envahi par l'armée irakienne. Ces images, à la puissance destructrice sont le résultat de la férocité de l'homme. « *Lessons of Darkness* is a requiem for a planet that we ourselves have destroyed.³⁴ » commente Herzog. Alors que pendant tout le film, des hommes tentent inlassablement d'éteindre les feux incontrôlables qui se disséminent sur le paysage, à l'avant-dernier chapitre « La vie sans feu », intervient un plan montrant deux hommes ravivant les flammes à l'aide d'une torche. Ironiquement, Herzog commente en voix-off : « La vie sans feu est-elle devenue intolérable pour eux ? Ils sont désormais satisfaits, car ils ont de nouveau quelque chose à éteindre. » Il est fort probable que le cinéaste leur ait demandé une telle chose afin d'appuyer son discours et sa vision relativement sombre et absurde de l'homme. Ainsi, en rallumant les flammes, les hommes ont de nouveau une tâche, une direction à prendre, ils n'ont plus à penser. Avec sarcasme, Herzog réduit à néant leur travail et les compare à des automates. Cette image pousse l'absurdité de l'homme à outrance et porte en elle cette dimension autodestructrice et cyclique à l'origine des guerres.

Cette image de l'éternel recommencement, parcourt l'œuvre du cinéaste. La séquence d'ouverture de *Fata Morgana* ne peut mieux illustrer cette cyclicité qui symbolise pour Herzog « à la fois le rituel et l'inévitable »³⁵. L'atterrissage d'un avion est filmé une dizaine de fois en un même cadrage. Au fur et à mesure des répétitions de l'atterrissage, l'avion apparaît de plus en plus abstrait et se dérobe progressivement. Nous sommes portés dans une sorte de spirale et l'avion, au loin, dans la chaleur et la condensation de l'air, apparaît trouble, tel un mirage. Sa répétition obsessionnelle nous conduit à interroger la certitude de cette vision. L'avion perd de sa concrétude, créature volante, vrombissante et mystérieuse

³⁴ . « *Leçons des Ténèbres* est un requiem pour une planète que nous avons-nous même détruite. » t.p.l, Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 48.

³⁵ . Werner Herzog dans un interview de Michel Ciment, *Autour de l'Enigme de Kaspar Hauser*, février 1975 in *Petite planète cinématographique*, Stock, 2003, p. 279

comparée par Werner Herzog à un « oiseau de rêve »³⁶. Création purement humaine, il pourrait aussi symboliser la conquête de l'homme, des territoires et du monde autrefois vierge. D'autant plus en vue des séquences qui suivent : vues du désert épuré, nu. Le premier chapitre, « Création » semble vouloir retrouver une sorte d'innocence culturelle, un territoire encore vierge, avant l'arrivée et la dévastation de l'homme destiné à cette éternelle spirale.

³⁶. Ibid

Les traces de l'homme sur le paysage



Leçons des Ténèbres.



Fata Morgana



2.2.2. Le règne de la nature

Si la nature a toujours convoqué chez Herzog une intense fascination, jamais ce dernier ne prétend fusionner avec elle. Au contraire, tout au long de sa filmographie, il insiste sur notre condition humaine et vulnérable, face à une nature indomptable, intransigeante et féroce. Cette fascination le pose d'emblée en dehors, à distance de cette dernière et tous ses films témoignent de l'incompatibilité de l'humain avec cette nature sauvage, féroce et non domesticable. Dans plusieurs interviews et films, on retrouve cette distanciation maintenue par Herzog, cette crainte envers la nature qu'il a pourtant si longtemps arpentée et dont il connaît la férocité. Son documentaire *Grizzly Man* en est l'apogée. Il y suit Timothy Treadwell, un homme qui passa treize étés en compagnie des grizzlys dans le parc national Katmai en Alaska. A travers de nombreuses vidéos retrouvées de Treadwell qui filmait toutes ses explorations et impressions, ainsi que des interviews de proches et de locaux, Herzog tente d'interroger ce qui a pu pousser un homme à franchir les limites de sa condition humaine pour tenter de fusionner avec la nature et les grizzlys, au point de penser intégrer leur meute. Dès le début, Herzog insiste sur son destin tragique (il terminera dévoré par les ours avec sa compagne) qui atteste de cette nature impitoyable, du règne animal. « Je pense que le dénominateur commun de l'univers n'est pas l'harmonie mais le chaos l'hostilité et le meurtre. » déclare Herzog en voix-off, alors qu'il filme en gros plan le regard impénétrable d'un grizzly.



« Je ne vois que l'accablante indifférence de la nature » Werner Herzog dans *Grizzly Man*.

Alors que l'on voudrait parfois lui prêter des caractéristiques humaines, Herzog insiste sur cette distinction, cette séparation ontologique de l'homme et de la nature. En se positionnant à distance, il accepte et respecte d'autant plus l'altérité de cette dernière.

Comment exprimer cinématographiquement cette grandeur incommensurable, cette nature chaotique du règne animal et végétal ? Ce que filme Herzog, c'est avant tout ce spectacle frénétique de la nature qui, toujours, déborde du cadre. Souvent, dans ses films, Herzog met en contraste la petitesse de l'homme et l'immensité de la nature, grâce à des plans larges, nous permettant d'embrasser les proportions. La séquence d'ouverture d'*Aguirre la colère de Dieu*, présage déjà l'engloutissement de l'homme par la jungle impitoyable. Dans un sentier montagneux et abrupte, enveloppé d'une épaisse brume, descend le cortège de l'expédition pour l'Eldorado. Les hommes apparaissent minuscules dans les entrailles de cette montagne majestueuse.



Cortège de l'expédition dévalant la montagne au début de *Aguirre, la colère de Dieu*.

Dans *Rencontres au bout du Monde*, aux confins de l'Antarctique, Herzog continue ce jeu des proportions en filmant le passage de l'homme qui cherche à conquérir toutes portions de nature mais qui demeure infime face à l'immensité de ce désert blanc glacé.



Un tracteur sur la banquise antarctique dans *Rencontres au bout du Monde*.



Un être humain, au loin dans le désert de *Fata Morgana*

On pourrait multiplier les exemples qui figurent ces différences de proportions et qui marquent visuellement cette distance de l'homme à la nature, cette insignifiance mais aussi cette admiration et ce respect que lui voue Herzog.

2.3. REDEFINIR LE SUBLIME PAR LE CINEMA

2.3.1. Imagination sublime

Nombreuses sont les théories philosophiques qui s'emparent de la notion du sublime et la décrivent comme pure expérience sensible. Toutes s'accordent sur sa distinction du beau, qui charme et complaît, là où le sublime émeut, trouble, par sa puissance incommensurable et mystérieuse. Concept esthétique, le sublime a traditionnellement été employé en peinture, notamment dans l'analyse des peintures romantiques. Qu'en est-il du cinéma ? Existe-t-il un sublime cinématographique ? Selon Gilles Deleuze :

« L'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout. C'est la définition même du sublime.³⁷ »

L'image cinématographique doit donc impacter la pensée et l'expérience par un processus réflexif. Déjà chez Kant, c'est la nature qui inspire la faculté

³⁷. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image temps*, Les éditions de minuit, Paris, 1985, p. 206.

d'imagination à penser sa propre limite face à son immensité. Le sublime n'apparaît que dans sa confrontation à la nature, alors que cette dernière existe indépendamment : le sublime est donc une construction de l'esprit déclenchée par une vision, un contact au monde. Kant, dans *Critique de la faculté de juger* analyse : « La nature évoque surtout les idées du sublime par le spectacle du chaos, des désordres les plus sauvages et de la dévastation, pourvu qu'elle y manifeste de la grandeur et de la puissance.³⁸ » Cette définition résonne aujourd'hui dans l'œuvre de Werner Herzog. En effet, il n'a cessé de répéter l'indifférence de la nature à l'homme, à témoigner sa force chaotique, indomptable, cherchant à sonder la férocité de la jungle dans *Aguirre la colère de Dieu*, l'hostilité de l'Antarctique dans *Rencontres au bout du monde*, son imprévisibilité ravageuse dans *La Soufrière* pour ne citer qu'eux. Si cette nature est, en soi, indifférente et extérieure, c'est lorsqu'on la regarde et la conçoit en spectateur, qu'on l'inclut dans un paysage, qu'émerge en nous le sublime. Comme l'énonce Schiller, c'est l'intervention de l'imagination qui fait véritablement apparaître le sublime :

« Il n'est pas rare que des objets de la nature, en soi indifférents, se transforment subjectivement, par l'intervention de l'imagination en une puissance terrible, et c'est l'imagination elle-même qui non seulement découvre le terrible par la comparaison mais le crée de son propre chef sans avoir pour cela une raison objective suffisante. » Il continue plus loin : « ... C'est ce que savent très bien les poètes et ils ne manquent donc pas d'user de l'extraordinaire, au moins comme d'un ingrédient du terrible. Un profond silence, un grand vide, une illumination soudaine de l'obscurité sont en soi des choses très indifférentes qui ne se distinguent que par l'extraordinaire et l'inhabituel. Elles suscitent pourtant un sentiment de frayeur. Ou du moins renforcent l'impression qu'il laisse, et sont par conséquent propre au sublime.³⁹ »

Werner Herzog procède exactement de la sorte lorsqu'il parvient à extraire la terreur, le mystère, l'extraordinaire d'un paysage. Dans *La Soufrière*, il capte les

³⁸. Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, Khodoss, 1995, p. 42-43

³⁹. Friedrich Schiller, *Grâce et dignité et autres textes*, traduit par Nicolas Briand, Vrin, Paris, 1998, p. 143

silences glaçants des rues désertées. Dans *Leçons des Ténèbres*, la lumière apocalyptique, l'obscurité illuminée par les gisements de pétrole. Chacun de ses films est happé par une puissance obscure dont il émane quelque chose de métaphysique. Le spectateur se trouve corporellement immergé dans cette expérience, qu'il reçoit et actualise au fil des images : « The soul of the listener or the spectator completes the act itself, the soul actualizes truth through the experience of sublimity : that is, it completes an independant act of creation.⁴⁰ » énonce Herzog. Le spectateur immergé, dès lors qu'il complète le processus de création en y ajoutant son imaginaire, atteint ainsi lui aussi l'expérience du sublime.

Herzog se défend habituellement de théoriser ou calculer les effets contenus dans ses films, prônant l'instinctif, le vital, le spontané. On ne peut toutefois nier cette prégnance esthétique, cette plasticité des paysages, cette stimulation de la sensation corporelle, irrationnelle, au détriment de tout rationalisme qui limiterait et contredirait une expérience sublime qui excède, dans un premier temps, toute rationalisation. Brad Prager, à propos de *Fata Morgana*, film éminemment visuel et intuitif, évoque une quête plastique, visuelle et visionnaire de l'Afrique qui redéfinit le mode d'appréhension et de savoir. Il déclare ainsi :

« This quest for an aesthetic evocation of Africa, rather than a representation of its truths via the ratio of the documentary camera, recalls philosophical conceptions of the sublime as a mode of understanding which is affective as opposed to cognitive or reflective.⁴¹ »

Werner Herzog tente, par ce biais, d'établir un autre mode de compréhension du monde, un mode purement sensible propre à l'expérience du sublime. L'émotion

⁴⁰.« L'âme de l'écouteur ou du spectateur, complète l'acte lui-même, elle actualise la vérité à travers l'expérience du sublime : il complète un acte indépendant de création. » t.p.l.

Werner Herzog, *ON THE ABSOLUTE, THE SUBLIME, AND ECSTATIC TRUTH*, Discours prononcé à Milan après la projection de « Leçons des Ténèbres » Traduit par Moira Weigel, 2010

⁴¹. « Cette quête d'une évocation esthétique de l'Afrique, plutôt que d'une représentation de ses vérités via le mode documentaire, rappelle certaines conceptions philosophiques du sublime, comme moyen de compréhension affectif, plutôt que cognitif ou réflexif. » t.p.l
Brad Prager, *A companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Avril 2012, p. 33

généralisée par ces paysages sensuels, entraîne un retour en nous, qui nous fait nous éprouver en tant qu'êtres humains.

2.3.2. Des Paysages sacrés

Dans son article *Herzog, landscape and documentary*, Eric Ames introduit la notion de « Paysages sacrés » appliqués à de nombreux films de Werner Herzog. Il s'appuie notamment sur les recherches de Peter Bishop qui les définit ainsi :

« Sacred space has been defined in terms of its separation from the profane world, by the limited access accorded to it, by a sense of dread or fascination, by intimations of order and power combined with ambiguity and paradox. Sacred places also seem to be located at the periphery of the social world.⁴² »

Nombreux sont les films dans lesquels Herzog s'éloigne du monde social pour filmer les espaces limités et préservés du regard humain. C'est justement de cette rareté qu'ils tiennent leur unicité, et qu'ils se démarquent du monde « profane ». Ils exercent sur nous cette fascination, dans la mesure où ils sont étrangers, inconnus, mystérieux. Comment capter cinématographiquement cette aura sacrée ? Herzog manifeste une prédilection pour les paysages montagneux, enveloppés de brume, de brouillard, comme un voile qui nous refuserait de leur accéder directement. Cette brume, omniprésente, rappelant les paysages romantiques, renforce le mystère de la nature. La notion de sacré est traditionnellement associée au mystérieux, à ce qui résiste à la transparence, et qui refuse de se donner tout entier. On ressent un certain mysticisme dans la plupart des films de Werner Herzog. Elévation de chœurs religieux, de musiques classiques, opératiques ou cérémoniales, comme nous l'avons évoqué plus haut, viennent sublimer les paysages. Dès lors, Herzog filme chaque espace avec cette

⁴². « L'espace sacré a été défini par sa séparation du monde profane, par son accès limité, par un sens de la crainte et de la fascination, par un sens de l'ordre et du pouvoir combiné à l'ambiguïté et au paradoxe. Les lieux sacrés semblent aussi localisés à la périphérie du monde social. » t.p.l
Peter Bishop, *The Myth of Shangri-La : Tibet, Travel Writing, and the Western Creation of Sacred Landscape*, Berkeley : University of California Press, 1989, p. 10.

attention particulière, propice à la sacralisation. Il s’amuse à imaginer, à traiter les espaces comme des royaumes uniques, rares et sacrés.

A titre d’exemple, dans *Rencontres au bout du Monde*, nombreuses sont les métaphores religieuses qui témoignent d’une fascination profonde de la nature. Alors que les explorateurs s’apprêtent à plonger dans les profondeurs antarctiques, la voix de Werner Herzog s’élève et les compare à des prêtres se préparant pour la messe. Dans un silence saisissant, leur préparation s’apparente à un véritable rituel. Plus loin, alors qu’il filme la beauté des paysages sous-marins, Herzog compare le dessous des glaces à un « ciel glacé » puis à une descente dans une « cathédrale ». Autant de métaphores qui impactent la réalité, renforcent l’aspect unique et rare de ces paysages profonds et majestueux. Une contre plongée vient saisir un plongeur surplombé par la paroi glacée de laquelle émane des rais lumineux bleutés. Lumière saisissante, mélange d’éléments tels que la glace, l’eau, la lumière, nous plongent dans une autre dimension spatio-temporelle séparée de notre réalité référente.



« Les rares ayant fait l’expérience du monde sous le ciel glacé, en parlent souvent comme une descente dans une cathédrale. »

2.3.3. Esthétiser l'horreur

Le film *Leçons des Ténèbres* présenté en 1992 au festival de Berlin est de loin le film le plus controversé de Werner Herzog. A son avant-première, la salle hua le film, les critiques se déchainèrent hostilement, offusquées d'une esthétisation de la guerre du Koweït, jugée immorale et spéculatrice en regard de l'atrocité des événements présentés. Le contexte du film est celui de la ravageuse guerre du Koweït, envahi par l'armée irakienne. Véritable guerre de l'or noir, plus de sept-cent puits de pétroles furent enflammés, laissant les terres ravagées par les flammes, la fumée, et les effusions pétrolières avec d'atroces conséquences humanitaires et environnementales. Cette polémique replace l'éternel débat de l'art comme moyen, vue esthétique du monde et sur sa légitimité à s'emparer de faits parfois abominables. Est-ce tricher que d'esthétiser, de styliser ? Si le film est considéré comme un documentaire, comme à son habitude, Herzog ne donne aucune explication sur les causes du conflit, et refuse de localiser le film : « Une planète dans notre système solaire » énonce-t-il, comme pour donner une portée universelle aux ravages de la guerre. A l'image, apparaissent des images de fumées enveloppant une terre rougie par les flammes. Puis, dans un silence majestueux, un travelling avant, aérien, nous fait embrasser une ville, jamais nommée. Une ville « condamnée à la destruction » nous indique la sinistre voix de Herzog alors que s'élève en crescendo la musique funèbre d'Edvard Grieg, *Aase's Death*. Le travelling continue son avancée, sur une ville crépusculaire encore paisible et plonge lentement dans les eaux ténébreuses du port de la ville : comme une descente en enfer. Le reste du film, ne revient pas sur les causes et les interprétations du conflit. Il s'attarde plutôt sur ses effets, sur les stigmates laissés sur les paysages.

Le reproche des critiques se fonde justement dans ce refus contextuel et normatif dont Herzog tente de tirer l'émotion. Comment, s'insurgent-ils, peut-on éprouver des plaisirs sensoriels face à une telle noirceur, à une telle tragédie ? Herzog

réplique en évoquant au contraire une banalisation perpétuée par les médias qui s'emparent de la guerre, la lissent, et l'anesthésient. Il reproche son traitement hâtif et uniforme dans le torrent ininterrompu des autres actualités, provoquant l'oubli et l'indifférence des récepteurs. Il déclare ces critiques inaptes à percevoir la vérité du monde, son but à lui se trouvant ailleurs : dans la perception de sa beauté, même au sein de ce chaos, quête que l'on peut rapprocher de celle d'un sublime contemporain. C'est précisément par l'esthétisation, la stylisation, la captation d'une puissance laissée en marge par les médias que Werner Herzog a voulu documenter l'atrocité de cette guerre d'une manière sensible, viscérale. Son but n'est pas d'apporter des vérités factuelles, quantitatives mais de porter l'atrocité de ce drame à l'universel par la force de ses images cinématographiques. On parle d'esthétisation car de nombreux plans sont grandioses, par leur simple décor naturel dont Herzog scrute chaque tressaillement : gisements pétroliers, geysers, boues bouillonnantes, terres morcelées, flammes immenses qui évoquent des univers infernaux et éloignent ce qui est vu de tout repère spatial. Nous sommes plongés dans une autre dimension, un univers post-apocalyptique. Tout converge vers cette sombre interprétation. D'abord le titre du film, *Leçons des Ténèbres*, puis la citation mise en ouverture sur un fond noir et attribuée à Blaise Pascal mais écrite de toute pièce par Werner Herzog « L'effondrement de l'univers stellaire se déroulera comme la création, dans une grandiose splendeur. » Le ton est donné : en plaçant cette citation en exergue, c'est précisément la volonté d'Herzog, que de nous élever à un certain état afin de mieux nous immerger dans un monde quasi fictif et spectaculaire. Mais comment se déroule le traitement grandiose du sublime ? D'abord, Herzog recourt à un format large, pour donner plus d'envergure et renforcer le spectaculaire de ces images. Le film se divise en chapitres, renforçant sa portée mythologique. La trame narrative est quasi-absente, il s'agit plutôt de commentaires laconiques et métaphoriques en voix-off, alors que défilent des images magnifiées conférant au film une allure de poème visuel macabre. La débâcle des forces naturelles et humaines est une occasion spectaculaire pour

Herzog : travellings aériens avants traversent les paysages pétrifiés de pétrole, rougis par les explosions. A ces images déjà spectaculaires, s'ajoute une musique qui vient accroître nos émotions et dramatiser les paysages. Eric Ames commente : « Transported to Herzog's film, the music dramatizes the landscape as a spectacle in its own right. That the music runs almost constantly throughout the film suggest another point of comparison to opera. »⁴³ Herzog convoque en effet un florilège de compositions classiques : Malher, Wagner, Prokofiev, Verdi, Schubert pour ne citer qu'eux, de sorte que le film pénètre le champ opératique et s'apparente à un « requiem pour une terre défunte » comme le suggère Herzog. En refusant de nommer précisément le lieu, et en recourant à une narration chapitrée, mythologique, en utilisant son environnement pour faire immerger la fiction, Herzog donne à cet évènement un caractère invraisemblable, absurde et universel renforçant ainsi la prise de conscience du spectateur. Plutôt que de nous habituer aux faits les plus atroces, comme le font les médias, Herzog, par le chaos sublime, déroute la conscience du spectateur. Sons et images s'associent et permettent de toucher émotionnellement, sensuellement le spectateur, le portant progressivement à une attitude réflexive.

**

⁴³ « Transposé au film de Herzog, la musique dramatise le paysage en un spectacle pour lui-même. Le fait que la musique joue presque tout au long du film confère un autre point de comparaison à l'opéra. » t.p.l. Eric Ames *Documentary according to Werner Herzog, Ferocious Reality*, University of Minnesota Press, 2012 p. 68

III. LA TRANSFIGURATION DU REEL PAR LES PAYSAGES

Cette troisième partie propose d'explorer la manière dont Werner Herzog s'empare des paysages pour interroger notre rapport à la réalité. A l'aide d'exemples précis ainsi que d'appuis théoriques, nous essaierons d'analyser différentes modalités de représentation des paysages ainsi que leur réception, leur impact sur notre perception et notre rapport au réel.

3.1. REALITES PLURIELLES

3.1.1. Le Surréal

Nombreux sont les films de Werner Herzog qui captent des paysages à la limite du vraisemblable et interrogent notre manière de percevoir et de concevoir la réalité. Souvent, cette dernière semble issue d'un rêve au point de dépasser la fiction. C'est le surréel, sorte de fusion du rêve et de la réalité qui s'oppose à notre raison et qui dès lors, nous fait douter. *Fata Morgana* est à cet égard un des films le plus représentatif de ce surréel. Son titre, fait directement écho au phénomène optique consistant en un assemblage de mirages. Le mirage est par essence une illusion d'optique qui trompe et déplace le réel. Il répond toutefois à une explication physique : la déviation des faisceaux lumineux par des superpositions de couches d'air de températures différentes. Il peut donc déformer les objets et les déplacer par rapport à leur emplacement réel. Toutefois, il n'est pas une hallucination puisqu'on peut le photographier, le filmer. Telle est la quête de Werner Herzog dans *Fata Morgana* : capter la chaleur du désert et ses mirages. On peut dès lors, établir un lien entre cinéma et mirage: tous deux résultent de phénomènes optiques, de la projection lumineuse d'une vision transitoire, d'un mouvement éphémère et abstrait. Malgré sa fugacité, le mirage fait toutefois, partie intégrante de la réalité. Il s'agit d'une autre vision du monde de l'ordre de l'illusion. C'est ce qui fascine Herzog et qu'il ne cesse de rechercher: la pluralité des points de vue qui sont autant de réalités disponibles et

valides. Le mirage incarne donc cette ambivalence, ce refus d'une unicité du point de vue et ce sont les effets du déserts du Sahara qu'il cherche à enregistrer. Sa caméra se substitue à son regard et scrute les paysages au gré de ses impressions. Le matériau du film n'est autre que la pure réalité paysagère du désert, scruté, contemplé, détaillé avec une telle insistance qu'il en devient abstrait. Rien ne nous rappelle à priori à une réalité connue : aucun indice spatio-temporel, exceptés les commentaires en voix-off, issus du texte maya Popol Vuh, aux bribes métaphoriques, remontant aux origines de la création. Cette sphère spatio-temporelle inconnue nous emporte et nous dérouté, elle nous déplace dans un espace onirique, proche de la transe. Loin d'être une simple exploration du désert, le film bascule dans une exploration intérieure par le biais d'une véritable transe filmique. Le désert devient sensations tout entier. A cet égard, Herzog déclare :

« J'ai réalisé le film comme dans un rêve, je ne peux toujours pas expliquer comme cela s'est passé. Chaque nuit, lorsque je dormais dans le désert, j'ignorais ce que je tournerai le jour suivant. C'était comme une hallucination. Le film terminé, je savais que je l'avais réalisé, mais j'étais perplexe. Pendant le tournage, je ne me suis pas posé de questions, je me suis laissé aller ; je n'ai pas pensé à la structure, j'ai ouvert les yeux et les oreilles.⁴⁴ »

La chaleur semble avoir contribué à plonger le réalisateur dans une sorte de fièvre créatrice et intuitive. Son écriture automatique, spontanée, se détache de toute préméditation réflexive. Le film est tout entier sensation, vision. La caméra scrute les dunes désertiques en de longs travellings, épousant leurs formes pures, leurs courbes arrondies. Au moyen de panoramiques, de vues aériennes, de travellings, Herzog convoque une nouvelle mise en mouvement du désert, une forme de géographie créative : mouvements, couleurs, courbes, géométries, renforcent la plasticité du désert et créent une transe visuelle proche du cinéma avant-gardiste des années 1920 pour lequel les visions doivent apparaître pour

⁴⁴. Werner Herzog dans un interview de Michel Ciment, *Autour de l'Enigme de Kaspar Hauser*, février 1975 in *Petite planète cinématographique*, Stock, 2003, p. 277.

elles-mêmes, dans la pureté de leurs formes, ouvrant ainsi de nouveaux modes de perception.

Visions du désert, dans *Fata Morgana*



3.1.2. Visions oniriques

A propos de *Aguirre, la colère de Dieu*, et de sa dimension irréaliste, Emmanuel Carrère écrit :

« Le film est peu à peu envahi par de grandes plages d'hébétude, dramatiquement injustifiées qui réalisent le paradoxe d'une distraction attentive. Chacun a éprouvé ces sensations fiévreuses, où l'on aperçoit parfaitement, avec une précision accrue, l'univers dont on est entouré, tout en s'y sentant étranger, lointain, comme désintéressé. Le rêve de la conquête se heurte à la réalité de la jungle. Mais à son tour, cette réalité est investie, déformée par le rêve même de la nature, comme par une rouille qui ronge tout.⁴⁵ »

Le film ne cesse de flirter avec la réalité. La jungle se dérobe peu à peu de sa concrétude et convoque le concept d'« inquiétante étrangeté » théorisé par Sigmund Freud. Elle nous est en effet devenue familière, mais dans sa proximité, son rapprochement extrême, elle apparaît d'autant plus étrange et se déréalise progressivement. De la même manière que lorsque l'on regarde un objet de très près, ou que l'on répète un mot à l'infini : l'immersion totale et répétitive finit par nous distancer de l'objet, l'interroge, le déréalise, le plonge dans une nouvelle dimension étrange, presque abstraite. En nous immisçant dans la jungle dès le premier plan, c'est ce qui opère dans *Aguirre* de sorte que « A la fin d'Aguirre, ce n'est plus la jungle, les arbres, c'est un rêve de jungle, de flèches, d'êtres fiévreux.⁴⁶ » Elle a imposé son règne impitoyable sur les individus qui s'y sont confrontés. Une scène est particulièrement représentative de cette perméabilité de la réalité. Déjà éprouvés par leurs aventures, les survivants de l'expédition, se laissent porter sur leur radeau, par l'intrépide fleuve Amazone. Ils apparaissent affamés, diminués, fiévreux. Il règne une forme de lenteur assommante

⁴⁵. Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Edilig, 1982, p.31

⁴⁶. Ibid

renforcée par la musique languissante du groupe Popol Vuh qui semble suivre les méandres du fleuve et la pénible avancée du radeau. L'équipage donne l'impression d'avoir perdu toute notion, tout but, toute détermination : ils sont littéralement hypnotisés par la jungle. Alors qu'ils n'ont plus d'autre choix que de laisser le radeau dériver, dans un élan de torpeur, un membre de l'équipage affirme apercevoir un radeau suspendu à un arbre. Vision à priori totalement irréaliste, d'autant plus lorsque l'on connaît l'état d'hébétude dans lequel ils sont plongés. Est-ce une apparition, une vision de l'esprit, cela-peut-il être dû à une anormale montée des eaux ? Un autre membre vient le contredire, conscient de leur état de faiblesse propice aux hallucinations, et réfute cette possibilité : ce n'est qu'une vision, la jungle cherche à les tromper, dans leur vulnérabilité. Le doute subsiste cependant. Aguirre vient en effet rehausser cette affirmation, s'exclamant discerner lui aussi le bateau suspendu. Se sont-ils mutuellement entraînés dans leur hallucination ? Eux-mêmes ne parviennent plus à distinguer la réalité physique de leurs réalités mentales. Cependant, Herzog refuse d'apporter une réponse et laisse le spectateur trancher. L'équipage a eu cette vision, fut-elle provoquée par leur affaiblissement, l'important étant que l'image se soit formée dans leur esprit. Il s'agit donc d'une forme de réalité, partagée et l'on ne peut dire avec exactitude si celle-ci est palpable ou psychique. La jungle s'est infiltrée en eux et s'est imposée à leurs esprits.



Point de vue irréal, des personnages du radeau : un bateau dans un arbre.

3.1.3. Paysages et science-fiction

Comme nous l'avons déjà évoqué, nombreux sont les paysages de Werner Herzog qui interrogent le réel et sont à la limite du vraisemblable, de par leur éloignement de nos cadres de référence et leur point de vue inhabituels desquels ils nous sont donnés à voir. On ne peut souvent les rapporter à rien de connu : c'est cet inconnu qui suscite le mystère, propre au genre de la science-fiction, et propice à provoquer un trouble de la reconnaissance. Visions de genèse du monde ou post-apocalyptiques, les paysages se couvrent de cette teneur mystérieuse et inquiétante et c'est ce que Werner Herzog explore en puisant dans les paysages une dimension irréal et fictive. C'est aussi une manière d'interroger notre regard et de le désenclaver des carcans qui l'automatisent. A propos de *Leçons des Ténèbres*, Herzog énonce : « Calling Lessons of Darkness a science-fiction film is a way of explaining that the film has not a single frame that can be recognized as our planet, and yet, we know it must have been shot

here.⁴⁷ » Le contexte de la guerre du Koweït et des puits de pétrole incendiés par l'armée irakienne établit d'emblée un décor disponible propice à cette univers post-apocalyptique : désert enflammé, explosions pétrolières, soldats en combinaison, poussières noires, tracteurs... Herzog joue ainsi avec les codes de la science-fiction et refuse un traitement réaliste. La sinistre et inquiétante citation du début : « L'effondrement de l'univers stellaire se déroulera comme la création, dans une grandiose splendeur », pose le contexte, en convoquant dès le départ, une tension, des attentes, chez le spectateur. Alors que défilent les plans de cette planète dévastée, brûlante, retentit une voix-off lugubre (celle de Werner Herzog), achevant de nous placer dans une autre dimension. Herzog nous décrit ainsi ses visions par le biais métaphorique et déplace son environnement, se le réapproprie pour le placer au service de la science-fiction. Dès lors, le désert devient « Une planète dans notre système solaire », les hommes de feu des « créatures tentant d'entrer en contact », les machines et tracteurs, des « dinosaures ». Herzog filme avec insistance la matérialité, les formes inquiétantes, froides et symétriques des tracteurs, pelleteuses et autres engins mécaniques comme pour mieux les déréaliser ou les distancer. Par le biais métaphorique, Herzog tente d'extirper la teneur spectaculaire et invraisemblable de chacun des éléments qui constituent le paysage apocalyptique ravagé par la guerre.

⁴⁷.« Qualifier Leçons de Ténèbres de film de science-fiction est une manière d'expliquer que le film n'a pas un seul plan que l'on peut reconnaître comme étant notre planète. Pourtant, on sait qu'il a dû y être filmé. » t.p.l

Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p 284



Les engins devenus dinosaures.



Les hommes devenus créatures.

Dans *La Soufrière*, le silence inquiétant des rues désertées, l'attente d'une éruption sont mis en exergue par la voix-off de Herzog, qui tel un conteur renforce cette inquiétude « C'était inquiétant comme un film de science-fiction. » Dès lors, il génère une forme de suspens, de peur intrigante et immersive. Lors d'une séquence de *Rencontres au bout du Monde*, on voit les plongeurs dans les fonds marins, en contact de créatures inhabituelles, presque inquiétantes si bien qu'on pourrait les penser conçues pour le film. Elles sont pourtant bien réelles.



Créatures sous-marines dans *Rencontres au bout du monde*.

Nul besoin de scénariser ou d'inventer des décors, lorsque la nature, elle-même, convoque des atmosphères de science-fiction et semble dépasser le réel. En remontant à la surface, après cette parenthèse sous-marine, on entend cette vie immergée se mouvoir sous le royaume des glaces. Ce paysage sonore est si intense que certains locaux le comparent à une musique expérimentale des Pink

Floyd. Herzog filme ensuite la banquise avec insistance. Il met ainsi en parallèle deux réalités superposées : l'une immergée, donnée à voir précédemment, inaccessible et mystérieuse. L'autre plus commune et banale, car accessible à tous. Ces deux réalités sont pourtant simplement superposées et la quête de Herzog n'est autre que de les mettre en résonance et de montrer que l'une n'est pas plus valable que l'autre, qu'il faut justement briser la glace qui parfois nous empêche d'accéder à certaines réalités fascinantes. S'attardant ainsi sur l'inexploité, l'inconnu, l'inédit, il renouvelle notre vision souvent cantonnée à l'ordinaire. Comme si filmer ces images extraordinaires ne suffisait pas, c'est toute sa mise en scène qui nous plonge dans cet imaginaire de science-fiction. En filmant des réalités inconnues, en réactivant la puissance fictive et plastique de notre environnement, Herzog suscite ainsi la stupeur, état propice au questionnement existentiel. L'occurrence de cet univers de science-fiction n'est pas anodine dans le questionnement herzogien : par le recours à la science-fiction au sein même de paysages réels, Herzog nous rappelle que tout est affaire de regard, de point de vue et d'imagination.

3.2. DE NOUVELLES FORMES DE PERCEPTION

3.2.1. Défamiliarisation

Au fil de ses films, on se rend compte que Werner Herzog, derrière sa réputation d'explorateur, ne fait qu'explorer le monde par le biais de nos modes de représentation. Quête, qui s'apparente au concept formulé par Victor Chklovski, théoricien formaliste russe et initiateur de la notion de « défamiliarisation »⁴⁸ apparue la première fois en 1917 dans son essai *L'art comme procédé*. Selon ce dernier, le but de l'art est de « délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà

⁴⁸Première parution de la notion de Victor Chklovski dans *L'Art comme procédé*, Petrograd, 1917, première traduction française par Tzvertan Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965.

connu ; le procédé de l'art est le procédé d'étrangéisation des objets.⁴⁹ » Il s'agit donc de s'émanciper de nos habitudes qui automatisent et uniformisent nos perceptions. « Si nous étudions les lois générales de la perception, nous verrons qu'en devenant habituelles, les actions deviennent automatiques.⁵⁰ » Toute la pensée de Chklovski repose sur cette volonté d'interroger l'acte de regarder, de voir autrement et d'extraire le nouveau, l'inédit, le non-vu dans les choses qui nous entourent quotidiennement afin d'accroître notre perception et notre imaginaire. Il poursuit : « Si toute la vie complexe de bien des gens s'écoule inconsciemment, c'est comme si cette vie n'avait pas lieu. ⁵¹ » Ainsi, l'automatisation génère l'indifférence, l'anesthésie, et ne produit rien, si ce n'est le long, passif, insignifiant écoulement du temps. Cette théorie de revalorisation des choses, du retour à la sensation de l'objet par l'art, se retrouve dans le cinéma de Herzog et plus précisément dans sa captation des paysages qu'il cherche à interroger, à délivrer de leur automatisme pour en saisir leur puissance et leur beauté singulière. C'est par le choc, l'inconnu que l'on accède le mieux à la pensée. Cela explique les longs plans contemplatifs des paysages nous permettant d'apprécier leurs moindres lignes, leur relief, leur profondeur, leur dimension, leurs contrastes : leur vie et le mystère de la création. C'est par cette insistance inhabituelle, parfois déroutante qu'il parvient à s'émanciper du factuel, et renouvelle notre perception. Herzog, étire le paysage, fouille sa substance jusqu'à l'abstraction. Emmanuel Carrère écrit : « L'exploration d'un paysage conduit à voir sa réalité s'effiloche, dépouiller sa substance rassurante – ou banalement dangereuse – pour n'être plus qu'une menace béante, sans visage. ⁵² » Il s'agit bien d'une défamiliarisation des paysages par leur exploration attentive. Dans *Fata Morgana*, film ontologiquement visuel, formel et sensuel: « Herzog dwells on the patterns, form and feel of the desert and the villages, often using camera movements to create extra effects, as in a particularly beautiful sequence

⁴⁹. Victor Chklovki, *L'Art comme procédé*, Allia, Paris, 2008, p. 23

⁵⁰. Ibid, p. 20

⁵¹. Ibid, p. 23

⁵². Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Edilig, 1982, p.31

where the traveling camera makes sculpted sand dunes cross and sway like human body.⁵³ » Le désert devient cette forme-sensation, émancipé de tout cadre référentiel mais duquel jaillit nos projections mentales. Il devient vivant, dès lors qu'il absorbe nos pensées qui s'y projettent, rebondissent pour nous revenir. Loin de nous être indifférent, le désert par sa contemplation inhabituelle, presque hypnotique initie un mouvement de l'esprit, créatif, imaginaire : étrange et « défamiliarisant ». Plus qu'une nouvelle image, c'est une nouvelle sensation du désert à laquelle Herzog nous permet d'accéder.

3.2.2. « Une cartographie émotionnelle »⁵⁴

« Au Paradis, il y'a un paysage, même sans signification plus profonde. » Cette résonance mystique tirée de *Fata Morgana* est symptomatique de la quête herzogienne : même sans analyse, sans identification palpable, le paysage demeure, il nous précède. En un sens, le paysage préexiste à toute notion, toute théorie et c'est ce que Herzog cherche à capter : le paysage dans son essence brute, déchargé des conventions sociales, de toute contextualisation ou historicité. Dès lors, son approche documentaire se construit à l'encontre de ce à quoi nous sommes habitués : un contexte historique, politique, social, culturel, économique qui apporterait un savoir quantifié, palpable. Des films de Werner Herzog, nous ne tirons pas de savoir traditionnellement apportés par le genre documentaire. Pourtant on ne peut nier une forme d'élévation, d'enrichissement. Son approche documentaire rejette toute démonstration pour se concentrer sur le ressenti. En évinçant ce schéma traditionnel, Herzog nous perd et nous immerge

⁵³. « Herzog repose sur la forme et le ressenti du désert et des villages, recourant souvent à des mouvements de caméra pour créer des effets particuliers, comme lors d'une séquence particulièrement belle où la caméra effectue un travelling, de sorte que les dunes de sables remuent comme un corps humain. » Traduit par l'auteur. Brad Prager, in *Cinema and landscape*, chapitre 4, *Landscape of the Mind, : The indifferent Earth in Werner Herzog's films*, p.97

⁵⁴. Traduit de l'auteur « Emotional Cartography » notion employée par Eric Ames dans *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp 49-69, University of Texas Press, p. 52

dans ces paysages ressentis. Il fait appel à nos sensations primitives. Ainsi, Herzog se réapproprie le documentaire et crée une autre forme de savoir, ce que Eric Ames nomme « Embodied knowledge ». ⁵⁵ C'est par la variété des paysages qu'il nous offre, par l'expérience corporelle du mouvement, de l'espace, permise par le cinéma que l'on appréhende les paysages herzogiens. Le terme de « cartographie émotionnelle » fait écho à Guilana Bruno, qui dans son étude *Atlas of Emotion* élabore une théorie filmique comparée à une cartographie liée au mode des affects, comme moyen de découverte et d'exploration de soi. Eric Ames commente: « If maps and movies function similarly as visual forms of virtual travel, they can also be used to explore intimate, subjective, and imaginative spaces, putting the spectator in relationship to a private domain of embodied knowledge, which is based on subjective experience. ⁵⁶ » C'est par le corps et la sensation que l'on accède à la vérité des paysages : cette dimension physique, nous l'avons déjà vu, parcourt toute son œuvre, son rapport au monde et sa manière de filmer. Par la multiplicité des paysages et leur traitement singulier, Herzog permet cette immersion, ce temps de suspension et refuse de nous en donner une lecture normée, achevée ou codifiée. Au contraire, par cette immersion, il fait appelle à notre intelligence émotionnelle et imaginaire. Autant de champs proprement humains, subjectifs et difficilement représentables. En convoquant les moyens cinématographiques et la réalité dont il dispose, Herzog cherche donc l'émotion qui est pour lui, la seule vraie manière d'appréhender et de sentir le monde. Ainsi, on ne peut changer les choses physiquement, on peut toutefois toujours impacter leur réception, leur mise en regard, l'émotion qu'ils suscitent.

⁵⁵. « Savoir corporel » t.p.l Ibid. p. 52

⁵⁶. « Si les cartes et les films fonctionnent similairement comme des formes de voyages virtuels, ils peuvent aussi être utilisés pour explorer des espaces intimes, subjectifs, et imaginaires, mettant le spectateur dans un domaine privé de savoir corporel, basé sur la subjectivité et l'expérience. » t.p.l Eric Ames dans *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp 49-69, University of Texas Press, p.52

3.2.3. Distanciation : le point de vue paysager

Alors que tout semble converger vers ce « savoir corporel », cette mouvance, cette prégnance visuelle en dissonance avec ce à quoi nous sommes habitués, il est légitime de s'interroger sur le point de vue adopté dans les films de Werner Herzog. Comment rentre-t-on dans ces paysages ? Le paradoxe de la plupart des films du réalisateur est cette simultanée immersion et mise à distance. Eric Ames commente : « The paradox is clear : by holding on the physical world that appears before it, the camera renders a shifting landscape picture that appears to lose its referentiality in the cours of its depiction.⁵⁷ » C'est paradoxalement dans cet accès presque intime aux paysages, que l'on perd contact avec leur espace de référence. Les pistes sont brouillées, nous sommes dans des modes de perception purement visuels. Ainsi, on ne s'identifie pas véritablement à ces paysages. Ils sont ces surfaces réfléchissantes et le processus habituel d'identification semble s'inverser : ce sont eux qui s'immiscent en nous. Herzog nous immerge dans ces paysages, mais le point de vue est toujours distancé. La focalisation est toujours extérieure, nous sommes dans une position d'observateur. Voix-off, scénarios absents, rareté des personnages, abondance de plans larges... Tout converge pour nous mettre à distance de ce que nous voyons et nous placer en spectateur. Herzog parvient à créer une focalisation, une conscience paysagère et inverse le processus traditionnel. Dans *Aguirre la colère de Dieu*, c'est la nature qui devient protagoniste. On finit par voir les hommes à travers cette nature impitoyable. L'ultime séquence dans laquelle la caméra glisse sur le fleuve à toute vitesse puis effectue un panoramique circulaire à 380° embrassant les berges amazoniennes, le fleuve boueux pour finalement revenir sur le radeau abandonné, à la dérive, en est la vive illustration. La caméra nous

⁵⁷. « La paradoxe est clair : en captant le monde physique qui apparaît devant elle, la caméra nous donne une image mouvante du paysage, qui semble perdre son cadre référentiel au cours de sa description. » t.p.l

Eric Ames dans *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp 49-69, University of Texas Press, p.59

embarque et adopte le point de vue omnipotent de la nature. Cette impression d'un film semblant être en train de se faire tout seul, improvisé dans un flux spontané est assez récurrente. Herzog recourt fréquemment au travelling avant, instaurant une instance fantomatique. Dans *La Soufrière*, on arpente les rues désertiques de Basse Terre, à travers ces inlassables travellings avants, qui dans leur mouvement d'avancée produisent une impression de flottement. Il n'y a pas de protagoniste auquel on pourrait s'identifier, c'est donc le point de vue de la caméra qui se substitue au notre. Ainsi, les paysages de Werner Herzog se reçoivent, se ressentent instantanément tout en convoquant une médiation. Ils sont ces visions, ces images sur lesquelles rebondissent la pensée et qui nécessitent une médiation. Ils deviennent matière à sentir, à penser: « They are not meant to be read straight. Rather, landscapes serve to conjure unseen worlds of affect and spirituality, even as they represent the physical world that we inhabit.⁵⁸ » écrit Eric Ames. Les paysages, dès lors, sont ces fenêtres permettant l'accès à une spiritualité par essence invisible. Ils nécessitent cette transaction mentale. Dans *Fata Morgana*, face à la beauté dévastée de ces paysages purs, jonchés de détritiques et de cadavres, surgissent des questions métaphysiques, sur l'existence, et le mystère de cette beauté incompréhensible. Que font ces choses à cet endroit précis ? Ainsi, les paysages ne se laissent pas appréhender si facilement et nécessitent la médiation du spectateur. Si il la guide, jamais Herzog ne cherche à nous dicter les aboutissants de cette médiation. L'important étant qu'elle ait lieu, qu'il se passe quelque chose au contact de ces paysages, d'ordre personnel. C'est donc par la recherche constante de points de vue dissonants que Herzog parvient à cette aura métaphysique. Brad Prager commente ainsi : « If his films document anything, it is the constant search for a standpoint beyond

⁵⁸. « Il ne sont pas censés être lus directement. Les paysages servent plutôt à convoquer des mondes invisibles, des mondes d'affects et de spiritualité, même lorsqu'ils représentent le monde physique dans lequel nous vivons. » t.p.1

Eric Ames dans *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp 49-69, University of Texas Press, p.58

conventional means of experiencing the world – an aesthetic standpoint, one that cannot be found on the editorial pages of newspaper.⁵⁹ »

3.3. S'EMANCIPER PAR L'EMOTION

3.3.1. Paysages extatiques

La notion d'extase revient fréquemment dans les critiques des films de Herzog. Brad Prager qualifie l'extase de « state of rapture during which the body is incapable of sensation because the soul is otherwise occupied with the contemplation of divine things.⁶⁰ » Cette idée de rupture, s'accompagne d'une suspension de la réflexion et de la raison. L'étymologie grecque, d'« extase » signifie : « se tenir hors de soi-même. » Dès lors, en quoi peut-on qualifier certains moments cinématographiques de Werner Herzog d'extatiques ? Au fil de ses écrits et déclarations, le cinéaste revendique constamment une quête de quelque chose du domaine de l'authentique lorsqu'il s'empare d'une caméra. Comme un besoin viscéral, c'est une quête de ce qu'il nomme les « vérités extatiques » :

« There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive and can be reached only through fabrication and imagination and stylisation.⁶¹ »

Cette citation tirée de sa fameuse *Minnesota declaration*, sorte de manifeste cinématographique, éthique, guidant sa conception du cinéma et de l'image,

⁵⁹. « Si ses films documentent quelque chose, c'est sa constante recherche d'un point de vue au-delà des moyens conventionnels d'appréhension du monde – un point esthétique qui l'on ne peut trouver dans les pages d'un journal. » t.p.l. Brad Prager, *The cinema of WERNER HERZOG, aesthetic and truth*, Wallflower Press, 2007, p. 198

⁶⁰. « Etat de rupture pendant lequel le corps est incapable de sensation car l'âme est à ce moment occupée à la contemplation des choses divines. » t.p.l. Brad Prager, *The cinema of WERNER HERZOG, aesthetic and truth*, Wallflower Press, 2007, p. 6

⁶¹. « Il y'a des strates de vérités plus profondes au cinéma, où il existe des choses telles que le poétique, la vérité extatique. C'est mystérieux et élusif, et peut être atteint par le seul biais de la fabrication, de l'imagination et de la stylisation. » t.p.l. Werner Herzog in his *Minnesota declaration*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, April 30, 1999

insiste sur la nécessaire médiation stylistique, esthétique de l'art pour parvenir à ces fins. C'est le propre même de la poésie que de transformer des vérités, des faits prosaïques pour en extraire la beauté et l'essence poétique. Dès lors, c'est par le sublime, discuté en seconde partie, que Werner Herzog parvient à nous plonger dans cet état extatique, propice à l'élévation. Alors qu'il n'aborde jamais la religion frontalement, il plane dans chacun de ses films, cette teneur mystique, hiératique, d'autant plus forte qu'elle n'est jamais explicitement mentionnée. Il émane quelque chose de quasi religieux de cette conception, et l'expérience cinématographique du paysage prend parfois des allures sacrées, nous l'avons vu. Cette conception se retrouve dans les prouesses physiques, et le surpassement de soi, permettant d'atteindre d'autres sphères de conscience, d'autres sensations. Véritable explorateur, de paysages mais aussi de sensations, Werner Herzog se plonge corps et âme dans cette incessante recherche, car les deux sont indissociables.

Si cette notion d'extase suspend la raison pour pénétrer des sphères irrationnelles, on comprend le peu d'explications, les commentaires souvent laconiques et métaphoriques, voire mystiques, qui arpentent les films, les exergues poétiques qui élèvent notre état, nos attentes. Toute sa mise en scène repose sur cette recherche extatique. Vues aériennes, spectaculaires, musiques emphatiques, sensation imminente du danger, ambiances apocalyptiques, ralentis spectaculaires... Il émane de chacun de ses films cette puissance mystique, ces moments de grâce extatiques, au cours desquels, nous nous soustrayons à notre statut sensible de spectateur pour pénétrer les sphères invisibles des « vérités extatiques ». Vérités par essence mystérieuses, refusant d'être normées, explicitées, conditionnées et qui demandent un certain lâcher prise, une sortie hors de soi.

3.3.2. Vérités et mensonges

« I know that by making a clear distinction between « fact » and « truth » in my films, I am able to penetrate into a deeper stratum of truth most films do not even notice. The deep inner truth inherent in cinema can be discovered only by not being bureaucratically, politically, and mathematically correct. In other words, I start to invent and play with the « facts » as we know them. Through invention, imagination, I become more truthful than the little bureaucrats.⁶² »

Werner Herzog ne cesse de scander son aversion pour le « cinéma vérité » qu'il considère comme factuel, superficiel, insignifiant en ce qu'il n'interroge en rien le réel et survole les choses. C'est contre les faits, rapportés pour eux-mêmes que Herzog s'insurge, car sa quête, loin d'un simple enregistrement de la réalité prosaïque, comme le cherche ce « cinéma vérité », se trouve ailleurs. Il essaie au contraire de transgresser la norme pour transcender cette réalité et atteindre son essence, sa vérité. Dès lors, il préconise une interrogation et un refus de toutes normes, établies par les bureaucrates, détenteurs du « politiquement correct », freins à la créativité et à l'authenticité. Son discours peut parfois s'apparenter à celui d'un illuminé où l'outil cinématographique serait le dépositaire de sa vérité. Alors que l'on attend traditionnellement du genre documentaire, une certaine objectivité, ou du moins des vérités factuelles, Herzog procède autrement puisque les simples faits, ne sont pour lui pas garants de vérités. C'est pour cela, qu'il s'en amuse, s'en empare, au grand déroutement de beaucoup de ses détracteurs qui lui reprochent la manipulation ou l'infidèle reconstitution du réel. C'est précisément là qu'intervient le pouvoir, la singularité et l'intérêt de Werner Herzog :

⁶² « Je sais qu'en établissant une distinction claire entre « fait » et « vérité » dans mes films, je peux pénétrer dans une strate plus profonde de vérité que la plupart des films ne remarquent même pas. La vérité profonde et inhérente au cinéma peut seulement être découverte en n'étant pas bureaucratiquement, politiquement, et mathématiquement correcte. En d'autres termes, j'invente et je joue avec les « faits » tels que nous les connaissons. A travers l'invention, l'imagination, je deviens plus crédible que les petits bureaucrates.»

t.p.l, Werner Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002, p. 240

l'exploration de la réalité, son interrogation par les faits scrutés, sublimés, esthétisés. Ainsi, on ne peut s'arrêter aux simples faits dans un film de Werner Herzog, qu'il soit documentaire ou fiction. On ne peut en exiger une véracité effective. Ainsi, lorsqu'il attribue une citation à Blaise Pascal en réalité rédigée par ses soins, lorsqu'il nous place dans une location qui n'est en réalité pas celle qu'il nous dit en voix-off, ou lorsqu'il influence et met en scène certaines des paroles prononcées par ses personnages de documentaires, on pourrait dire que Herzog triche, ment, manipule. Au contraire, le cinéaste s'en défend, clamant que ce ne sont pas ces vérités factuelles et normées qui l'intéressent, et qu'en agissant de la sorte sur le réel, il cherche justement à mieux accéder à d'autres vérités. Cette manipulation du réel, reste acceptable dès lors qu'elle intervient dans le but d'atteindre d'autres vérités plus nobles. Ainsi, souvent, il remanie les faits historiques à sa convenance. Il se permet allègrement ces modifications car ce qui l'intéresse est moins le contexte historique que ce que les événements, les histoires ont à nous dire sur l'homme et sur son essence. En attribuant la citation en exergue dans *Leçons des Ténèbres*, à un écrivain de renom comme Blaise Pascal, il dit ne chercher qu'à renforcer l'impact de la citation, pour renforcer l'immersion, la suspension et donc la rencontre avec d'autres sphères poétiques, plus vraies. La vérité de l'expérience, passe pour lui par cette immersion totale. Ainsi, tous les moyens sont bons pour y accéder quitte à infléchir la réalité : l'imagination, la créativité en sont les moyens.

« Il y'a dans le mensonge une innocence qui est signe de bonne foi.⁶³ » écrit Nietzsche en 1886. On pourrait appliquer cette remarque à Werner Herzog, qui loin de vouloir nous tromper, nous laisse le choix. Jamais, son intention est celle d'une manipulation, au contraire. Il cherche à nous élever par l'interrogation du factuel, dont nous sommes prisonniers et dont il refuse l'unique chemin d'accès au réel. Toutefois il ne prétend pas rejeter en bloc ce factuel qui détient un pouvoir normatif nécessaire à notre appréhension du monde .

⁶³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal (1886)* Traduit par Henri Albert, Folio, 1987

3.3.3. Transcender l'espace

Les films de Werner Herzog ont ceci de déroutant qu'il est souvent difficile d'y trouver un point d'entrée. Il nous déshabitue, nous désenclave de notre routine spectatorielle. Ces films, malgré leurs différences de ton, esthétiques, historiques composent toutefois un ensemble homogène et semblent tous tendre vers une même quête. Nous l'avons vu, la plupart sont peuplés de protagonistes en périphérie de la société. Herzog, en refusant une vision binaire du monde, essaie de capter le chaos des êtres, des paysages, des éléments et leur irréductibilité. Dans chacun de ses films, on sent cette lutte entre les barrières sociales érigées et les instincts transgressifs et pulsionnels des protagonistes, qui, dès lors qu'ils enfreignent la norme sociétale, sont automatiquement relayés au rang de marginaux. Ces personnages ambitieux, à l'égo parfois démesuré dont Aguirre est l'archétype, débordent d'une vitalité souvent déconcertante. Ils semblent happés par une quête qui, selon William Verrone, serait celle de la « transcendance », concept qu'il qualifie de « something that reaches beyond any possible knowledge of human understanding. »⁶⁴ et qui semble faire écho aux vérités extatiques mentionnées précédemment. La transgression existe dès lors qu'il y'a des limites. Ce sont ces limites que les personnages franchissent et remettent en question. Werner Herzog, par ces esprits transgressifs, nous interroge sur notre condition, nous élève dans un dimension réflexive nous permettant de nous décentrer. En effet, ces personnages, dans leur ambition, portent en eux une manière d'être au monde, une manière d'exister : au-delà de leurs transgressions, c'est une quête de liberté qu'ils recherchent. La vérité extatique à laquelle aspire Herzog peut alors se manifester : l'important n'étant pas tant que l'on

⁶⁴. « Quelque chose qui surpasse notre connaissance et notre compréhension humaine. » William Verrone, *Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog*, University of North Alabama, 2011, p. 180.

approuve leurs pensées, leurs comportements, leurs transgressions, mais qu'elles provoquent le questionnement, la recherche de liberté. Par le biais esthétique, sensoriel, cinématographique, Herzog parvient à nous faire entrevoir cette transcendance, à nous délivrer de nos perceptions ordinaires.

Les paysages herzogiens participent entièrement à cette transcendance : hors normes, irréels, ils sont souvent filmés comme des projections mentales qui débordent la représentation fidèle, et convoquent d'autres réalités invisibles mais palpables, bouleversant ainsi les modes de représentations. Comme le souligne William Verrone, « The transcendental realm for Kant is real but unknowable, emphasising our knowledge is restricted to what is perceivable. »⁶⁵ Herzog parvient justement à rendre sensible la présence de cette forme de transcendance, à convoquer l'invisible par le sensible. Les paysages deviennent dès lors, des espaces transgressifs : dans leur appréhension par les personnages, dans la manière dont ils les arpentent, les peuplent, les envisagent, les rêvent. A l'image de ses personnages, Herzog transgresse la norme cinématographique et nous fait sortir du confinement des espaces et de leur représentation traditionnelle. A ce sujet, William Verrone énonce :

« Kasper and these other Herzog mistfits want to transcend these spaces by following their own ideas of space, that is to move into a new, less confining space that is structured by their very being outcast from society.⁶⁶ »

A l'image de Aguirre ou de Timothy Tradewell, les personnages herzogiens, se font leur propre idée du monde et de l'espace, qu'ils peuvent alors

⁶⁵. « Le domaine du transcendantal pour Kant est réel mais inconnu, insistant sur le fait que notre savoir est restreint à ce que l'on perçoit. » traduit par l'auteur. William Verrone, *Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog*, University of North Alabama, 2011, p. 88

⁶⁶. « Kasper et ces autres inadaptés herzogiens, veulent transcender ces espaces en suivant leur propre idées de l'espace, c'est-à-dire, en se déplaçant dans un espace nouveau et moins confiné, structuré par leur rejet de la société. » t.p.l. William Verrone, *Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog*, University of North Alabama, 2011, p. 191

« Le transcendantal doit ouvrir l'espace de sa propre révélation, ce qui signifie que l'espace sera incommensurable à toute faculté humaine, d'où sa représentation comme un rêve. »

transgresser pour suivre leur inextinguible désir de liberté qui ne peut être contenue dans des limites. Ainsi, ils repoussent les limites du paysage, du cadre, pour atteindre ces sphères invisibles. Verrone poursuit : « The transcendant... must open up the space of its own disclosure, which means that space will be incommensurable to any human faculties, hence it is presented as a dream.⁶⁷» Herzog parvient ainsi à convoquer l'invisible en connectant le monde physique à un monde métaphysique par le biais de l'image cinématographique. Il nous porte dans cette expérience de vérité extatique dans laquelle se produit le moment poétique.

Dans *La légende de Kaspar Hauser*, plusieurs régimes d'images cohabitent. La réalité extérieure, quotidienne et prosaïque et celle intérieure de Kaspar dans laquelle les références spatiales se trouvent brouillées par le mode onirique. Les précepteurs de Kaspar lui reprochent de ne pas dissocier ses rêves de la réalité. Après son intégration progressive au monde social, Kaspar, enrichi d'images puisées en société, découvre le rêve qu'il ne distingue d'abord pas du réel et qu'il pense dans sa continuité. Ses rêves nous sont toutefois montrés sur un autre régime d'image, si bien qu'on les distingue instantanément. Herzog leur donne une densité particulière et poétique en recourant à divers images paysagères : temples birmans filmés au cours d'un voyage devenue des visions du Caucase pour Kaspar, contrées désertiques... Tous ces fragments paysagers sont scrupuleusement travaillés afin de leur conférer cette aura onirique, cette impression mentale. Herzog obtint cet effet en projetant les images sur un écran qu'il filma, jouant sur les vitesses de projection dont résulte ce rythme inhabituel, ce rendu lumineux et scintillant qui contraste nettement avec le reste du film. Une réplique du film *Fitzcarraldo* est le paradigme de ce rapport au rêve et pourrait s'appliquer à tous les films de Herzog. Un soir, un homme de la

⁶⁷. « Le transcendant doit ouvrir l'espace de sa propre révélation, ce qui signifie que l'espace sera incommensurable à toute faculté humaine, d'où le fait qu'il soit présenté comme un rêve » traduit par l'auteur. William Verrone, *Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog* University of North Alabama, 2011, p.191

mission explique à Fitzcarraldo la vision des indiens pour qui « La vie quotidienne n'est qu'une illusion derrière laquelle se cache la réalité des rêves. » Cette réplique porte en elle toute l'interrogation qui parcourt l'œuvre et la vie du cinéaste refusant l'univoque point de vue et réalité et cherchant à tous prix à réhabiliter la force du rêve par l'expérience cinématographique.

Au début de cette recherche, nous revenions sur la notion de paysage, aussi vaste que fascinante et tentions de l'enrichir, de la faire évoluer. Si elle ne peut se satisfaire nous l'avons vu, d'une définition univoque, Werner Herzog, dans ses captations paysagères vient toutefois la complexifier en lui ajoutant une dimension mentale. Dès lors, dans la plupart de ses films, il s'agit bien de paysages intérieurs, c'est-à-dire de paysages perçus par le filtre sensible d'un homme, d'une individualité travaillant avec les possibilités du médium cinématographique pour en traduire les impressions, les sensations, les émotions.

Ainsi, pour chacun de ses films, qu'ils soient documentaires ou de fiction, Herzog, en véritable visionnaire, capte les paysages qu'il arpente, subit, vit, d'une manière viscérale et intime, qui nous livre sa vision de ce sublime contemporain, insaisissable et ineffable. L'enjeu devient alors de filmer l'intériorité avec ce qui semble à priori le plus extérieur, le plus tangible : des portions de nature disponibles. Le paysage, dès lors, relève d'un véritable état d'esprit, et chaque plan se part d'une singularité qui en porte la marque. On assiste à un déplacement du paysage, traditionnellement secondaire ou décoratif au cinéma, à un paysage sujet, mis en scène, vécu et éprouvé. Selon Herzog, le monde, irréductible, vaste espace aux beautés mystérieuses et incommensurables, ne peut être que source de fascination et d'interrogations. Il refuse ainsi tout raccourci, toute conclusion hâtive ou réductrice, dont il tient les médias pour largement responsables de la perte d'imagination et de l'uniformisation des points de vue.

C'est une recherche de nouvelles images, de renouveau de la pensée, qui le préoccupe. Ainsi, il prône tout autant l'imaginaire dans le documentaire que le réel dans la fiction, à l'image d'un monde complexe parsemé de couches de réalités toutes aussi valides les unes que les autres. Le spectateur cherchant dans ses documentaires un savoir didactique se trouve dès lors, désaxé. Herzog ne prétend pas connaître, ni nous instruire. Il a conscience

qu'il est lui-même un regard conditionné, pris dans un tourbillon culturel et inextricable participant à son être, sa sensibilité, et qui d'emblée empêche toute objectivité. C'est donc son point de vue qu'il affûte, mais n'impose pas de manière ostentatoire. En assumant ses choix esthétiques, sa sensibilité, il expose sa vérité, qui n'en est qu'une parmi beaucoup d'autres.

En observateur attentif au monde qu'il arpente, aux personnes qu'il rencontre, il nous fait parvenir par le moyen audio-visuel ses sensations qui sont un autre moyen de connaissance et d'accès au réel, un savoir « corporel » où la sensation gouverne toute rationalisation. Ainsi, on peut parler d'un cinéma qui observe, scrute, rêve et questionne. Un cinéma ouvert, dont on ressort avec des interrogations, ce qui peut parfois troubler car nous sommes traditionnellement habitués à des systèmes clos, qui nous expliquent, nous rassurent et dont nous attendons des réponses. Ainsi, le cinéma de Werner Herzog a souvent été qualifié de métaphysique. Il nous fait accéder à une intériorité, une dimension réflexive, existentielle mais jamais d'une manière frontale et écrasante. Ses films nous laissent le choix, du ressenti, du sens, du questionnement, du point de vue, et en ce sens, nous mettent face à notre liberté, expérience parfois douloureuse et déconcertante car souvent niée par la plupart des moyens de représentation actuels.

Dès lors, le cinéma, est pour Herzog le médium permettant cette échappée et cette interrogation du réel. Il évoque souvent sa conception des films intimement liés à nos rêves ou à nos fantasmes. C'est aussi le pouvoir même du cinéma que de contourner le factuel, d'inventer, de rêver avec son langage propre, ses possibilités esthétiques, son défilé d'images mouvantes, ses sauts spatio-temporels parfois semblables à des rêves.

Si Herzog ne cesse d'interroger la représentation et la réception du réel, le cinéma dès lors, peut être perçu, tout comme le rêve, le mirage, ou toute œuvre d'art, comme une énième forme de réalité et d'accès à l'essence même

du réel, à d'autres vérités plus intérieures. Il est ce médium qui permet sa mise en rêve, en image, son appropriation et son rendu intérieur. L'enjeu étant de parvenir à projeter son intériorité par l'enregistrement de la réalité extérieure.

C'est là qu'intervient la poésie, ce moment de grâce que l'on ne peut véritablement qualifier, quantifier, nommer mais qui nous emporte et nous fait sentir et éprouver. Le moment poétique, intervient lorsque le visuel, la sensation surpasse les capacités du langage à l'exprimer et nous fait nous approcher de cet état de grâce, de transcendance, nous détachant du monde tangible, sensible pour atteindre des sphères poétiques. Plus qu'esthétiser le monde, Herzog le scrute et le questionne et à l'aide de l'image cinématographique, nous apprend à déceler la beauté trouble, environnante et quotidienne.

En introduction, nous nous interrogeons sur la conception de l'homme qui transparait dans le cinéma et plus précisément dans les paysages de Werner Herzog. Finalement, au travers de toutes ces interrogations, ces fouilles du paysage et du réel, c'est toute une vision de l'humain qui se dessine. Un monde absurde, incompréhensible, chaotique au sein duquel l'homme se trouve séparé du règne animal et végétal. L'homme, dès lors, est comme un élément du décor paysager qui le submerge. Il habite le réel, et la préoccupation de Herzog se porte sur la manière de l'habiter au mieux. L'homme se trouve pris dans une société complexe, dont les mœurs, habitudes et moyens de représentations tendent à uniformiser. Conscient de cette anesthésie, Herzog par le cinéma, prône une émancipation en revalorisant la liberté, l'espace imaginaire pour se libérer et toucher la beauté des vérités extatiques quotidiennes.

Peu de cinéastes ont à ce point fait des paysages leur sujet principal. En photographie, l'artiste Sebastiao Salgado, rencontre des problématiques similaires à celles de Herzog, notamment au travers de sa volonté de capter

des endroits retirés de notre planète et d'extraire, par le biais de son travail photographique la splendeur majestueuse de la nature. Dans son dernier projet, *Genesis*, il arpente des paysages relativement reculés de nos civilisations et interroge l'impact de l'homme sur son environnement et le développement de l'humanité.

Capter ainsi les paysages, « ces portions de nature » de manière viscérale, implique, inévitablement un point de vue, un positionnement, un choix de représentation, et donc de médiation qui d'emblée les place dans un champ artistique.

De cette traque incessante d'images manquantes, de la beauté de ces paysages, émane une sorte d'hommage, un profond respect vis-à-vis de cette impénétrable et majestueuse nature qui ne peut que nous faire questionner notre être au monde.

Filmographie sélective de Werner Herzog

1968 : *Signes de vie/ Lebenszeichen* : 87 min. 35mm.

1970 : *Fata Morgana*, 79 mns, 35 mm.

1972 : *Aguirre, la colère de Dieu/ Aguirre, der Zorn Gottes* : 93 min, 35 mm.

1974 : *L'énigme de Kaspar Hauser/ Jeder für sich und Gott gegen alle*, 109 min, 35 mm.

1977 : *La Soufrière* : 31 min, 16 mm.

1982 : *Fitzcarraldo* : 157 min, 35mm.

1992 : *Leçons des ténèbres/ Lektionen in Finsternis*, 52 min, 16mm.

2005: *Grizzly Man*, 103 mns, 16 mm.

2007: *Rencontres au bout du monde/ Encounters at the End of the World*, 99 min, 35 mm.

Documentaires sur Werner Herzog

1978: WEISENBORN, Christian, KEUCH, Erwin, *I am my Films – A portrait of Werner Herzog*

1980: BLANK, Les, *Werner Herzog eats his shoes*

1982: BLANK, Les, *Burden of Dreams*

Bibliographie

Discours prononcé

HERZOG, Werner, *ON THE ABSOLUTE, THE SUBLIME, AND ECSTATIC TRUTH*, Discours prononcé par Werner Herzog à Milan après la projection de « Leçons des ténèbres » Traduit par Moira Weigel, 2010

Ecrits de Werner Herzog

HERZOG, Werner, *Conquête de l'inutile*, Capricci, 2009

Articles

AMES, Eric, *Herzog, Landscape, and Documentary*, in *Cinema journal*, 48, Number 2, Winter 2009, pp. 49-69, University of Texas Press

HORAK, Jean Christopher, *Werner Herzog's Écran Absurde*, in *Literature and Film Quaterly* 7, no. 3, 1979.

VERRONE, William, *Trangression and Transcendance in the Films of Werner Herzog*, University of North Alabama, 2011

VIVA, Paci, *Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions*, in *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, Volume 12, numéro 1, Université de Montréal, automne 2001

Thèses sur Werner Herzog

ROCKWELL, Cynthia L, *Werner Herzog and the documentary film*, Boston University, 2001

RYCKEWAERT, Barbara, *Werner Herzog, le geste en suspens*, école supérieure des arts décoratifs, 2009

Ouvrages généraux sur le cinéma de Werner Herzog

AMES, Eric, *Documentary according to Werner Herzog, Ferocious Reality*, University of Minnesota Press, 2012

Carré, Valérie, *La quête anthropologie de Werner Herzog, documentaires et fictions en regard*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007

CARRERE, Emmanuel, *WERNER HERZOG*, Edilig, 1982

CIMENT, Michel, *Petite planète cinématographique, Werner Herzog*, pp. 267-283 2003 Stock,

CORRIGAN, Timothy, *The Films of Werner Herzog : Between Mirage and History*, Routledge, Methuen, 1986

CRONIN, Paul, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New-York, 2002

HILLMAN, Roger, *Unsettling Scores : German Film, Music, and Ideology – The Great Eclecticism of the Filmmaker Werner Herzog*, pp. 136-150, Bloomington, Indiana University Press, 2005

KAES, Anton, *Requiem for a lost planet : Notes on Werner Herzog's Fata Morgana*, chapter six, pp. 94- in BOA, Hagin, MEIRI, Sandra, RAZ, Yosef and ZANGER, Anat, *Just Images : Ethics and the Cinematic*, Cambridge Scholars, april 2011

PORTMANN Sylvain et BOUCHEZ Charlotte, *Cinéma à travers temps, Dossier : Werner Herzog*, Décadrages, automne 2013

PRAGER, Brad, *The cinema of WERNER HERZOG, aesthetic and truth*, Wallflower Press, 2007

PRAGER Brad, *A companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, April 2012

RADUA, Gabrea, *Werner Herzog et la mystique rhénane*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1986

Autres écrits théoriques sur le cinéma

BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002

BROCKMANN, Stephen, *A Critical History of German Film*, Camden house, 28 janvier 2015

DELEUZE, Gilles, *L'image mouvement Cinéma 1* - Les éditions de minuit , Paris, 1983

ELSAESSER,Thomas, *New German Cinema, a history*, British Film Institute Cinema Series, 1989

HARPER, Graeme and RAYNER, Jonathan, *Cinema and Landscape*, , 2010

Philosophie et histoire du paysage

BESSE, Jean-Marc, *Le paysage entre la perte de l'histoire*, Critique d'Art, 2008

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Coll « Bibliothèques des Sciences humaines ». Gallimard, Paris, 1997.

SIMMEL, Georg, *Philosophie du Paysage* in *Jardins et Paysages : une anthologie*, Penser l'espace, 1996

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, Vintage, Novembre 1995

Sublime

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*,(1767) Traduction de Bladine de Saint Girons Vrin, 2009

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790) Traduction d'Alexis Phlonenko, Vrin, Paris, juillet 1993

KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, (1764) Traduction de Roger Kempf, Vrin, Paris, 1997

Autres

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, (1917), Traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, allia, 2008

SONTAG, Susan, *regarding the pain of the others*, Mac Milan, février 2004,

Supports numériques

Leçons des ténèbres :

MASLIN, Janet, 25 octobre 1995, pour le New York time, disponible sur :

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9906E4D81E39F936A15753C1A963958260>

BITOUN, Olivier, 9 juin 2011, <http://www.dvdclassik.com/critique/lecons-des-tenebres-herzog>

L'énigme de Kaspar Hauser :

BITOUN Olivier, 28 mai 2010, critique, <http://www.dvdclassik.com/critique/l-enigme-de-kaspar-hauser-herzog>

Aguirre, la colère de Dieu :

BITOUN, Olivier, 5 mars 2010, <http://www.dvdclassik.com/critique/aguirre-la-colere-de-dieu-herzog>

Grizzly Man:

ERBERT, Roger, 11 août 2005, <http://www.rogerebert.com/reviews/grizzly-man-2005>

GUIGNANDON, Florian, <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/grizzly-man.html>

Le sentiment de paysage :

PARRET, Herman, *Le sentiment de paysage*, Université de Louvain, 14 mars 2008
<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3418>

Interviews :

CASTORO, Rocco pour *Vice Magazine*, 12 octobre 2009,
<http://www.vice.com/fr/read/werner-herzog-128-v3n10>

DUVAL, Patrick, pour *Libération*, 17 décembre 2008,
http://next.liberation.fr/cinema/2008/12/17/herzog-illuminer-la-verite_296851

