



Fiche technique	1
Réalisateur	2
Werner Herzog, l'aventure	
Affiche	4
Solitude et expérience	
Découpages narratifs	6
Récit	7
Principes d'écriture documentaire	
Personnages	8
« Personnages » de documentaire	
Atelier	10
Deux films en miroir	
Motifs	12
L'homme et ses traces	
Séquence	14
L'homme-racine de Basse-Terre	
Plans	16
La confession de Messner	
Échos	17
Alpinistes et conquistadors	
Éthique documentaire	18
Le voisinage de la mort	
Bonus	20
Herzog, écrivain et marcheur	

● **Rédactrice du dossier**

Florence Maillard est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Elle est l'auteure des documents pédagogiques sur *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry, *Les Combattants* de Thomas Cailley, *Vincent n'a pas d'écaillles* de Thomas Salvador (ces trois films pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Yojimbo* d'Akira Kurosawa (pour Collège au cinéma).

● **Rédacteur en chef**

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du Cinéma* depuis 2009, et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une Séparation* d'Ashgar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, pour Collège au cinéma.

Fiche technique

● Générique

«LES ASCENSIONS DE WERNER HERZOG» est un programme composé de deux moyens métrages documentaires.

LA SOUFRIÈRE – EN ATTENDANT L'INÉVITABLE CATASTROPHE

(*La Soufrière – Warten auf eine ausweichliche Katastrophe*)

Allemagne (RFA) | 1977 | 0 h 30

Réalisation et scénario

Werner Herzog

Image

Jörg Schmidt-Reitwein,
Ed Lachman

Son

Werner Herzog

Montage

Beate Mainka-Jellinghaus

Musiques préexistantes

Sergueï Rachmaninov,
Felix Mendelssohn, Johannes
Brahms, Richard Wagner

Production

Werner Herzog

Formats

1.33, 16 mm, couleur

Distribution du programme

Potemkine

Sortie

3 décembre 2014 (France)

GASHERBRUM – LA MONTAGNE LUMINEUSE

(*Gasherbrum – Der Leuchtende Berg*)

Allemagne (RFA) | 1984 | 0 h 45

Réalisation et scénario

Werner Herzog

Image

Rainer Klausman,
Reinhold Messner

Son

Christine Ebenberger

Montage

Maximiliane Mainka

Musique

Popol Vuh

Production

Werner Herzog,
Manfred Nägele

Formats

1.33, 16 mm et 8 mm, couleur

Distribution du programme

Potemkine

Sortie

3 décembre 2014 (France)



● Synopsis

LA SOUFRIÈRE

Le volcan la Soufrière, en Guadeloupe, donne tous les signes d'une éruption prochaine et la région a été totalement évacuée. Werner Herzog et ses deux opérateurs se rendent sur l'île, alors que l'éruption peut survenir à tout moment. Ils y découvrent une ville fantôme, et tentent d'approcher le cratère mais sans succès. Racontant après-coup son voyage en voix off, Herzog, images d'archives à l'appui, compare la catastrophe possible avec l'éruption du Mont-Pelé qui eut lieu en 1902 en Martinique, dont le seul survivant fut le bandit Cypris, enfermé en cellule. Durant son périple, l'équipe de tournage rencontre trois hommes restés sur l'île, qu'ils approchent et interrogent. Tous trois semblent démunis, sereins et fatalistes. Finalement, l'éruption n'a pas lieu. L'évènement aura peut-être servi à faire connaître aux journalistes une population noire délaissée dans ce territoire français. Herzog considère l'aventure du tournage, suscité par l'attente d'une catastrophe qui n'a pas eu lieu, comme «pathétique».

GASHERBRUM

Les alpinistes Reinhold Messner et Hans Kammerlander veulent accomplir l'ascension encore jamais réalisée des sommets Gasherbrum I et II dans l'Himalaya. Werner Herzog accompagne les deux hommes dans l'aventure, pour comprendre leur motivation. Dans leur camp établi en altitude, les deux alpinistes se confient devant la caméra. Messner s'exprime sur son rapport au danger et à la mort, calme et déterminé, et confie qu'il a perdu son frère lors d'une précédente ascension. Le jour du départ, Messner et Kammerlander emportent une petite caméra 8 mm pour tourner eux-mêmes les images de leur exploit. Ils reviennent sains et saufs. Messner et Herzog découvrent qu'ils partagent le même rêve : avancer jusqu'au bout du monde sans jamais se retourner.



Werner Herzog et Reinhold Messner sur le tournage de *Gasherbrum* en 1984
© Werner Herzog Filmproduktion / Deutsche Kinemathek

Réalisateur

Werner Herzog, l'aventure

Dans ses documentaires comme dans ses fictions, l'œuvre de Werner Herzog est centrée sur le dépassement de soi.

Werner Herzog est l'un des cinéastes allemands les plus importants. Encore en activité aujourd'hui, à 76 ans, il continue de réaliser pour le cinéma ou pour la télévision des fictions et des documentaires, les deux genres parcourant toute sa filmographie. Des pans entiers de son œuvre ont été découverts ou redécouverts récemment en France lors de rétrospectives intégrales, qui ont notamment mieux fait connaître le documentariste. Il a également mis en scène des opéras. Figure célèbre, il apparaît comme acteur dans quelques films. Herzog est enfin écrivain, auteur de deux livres qui sont comme deux métaphores de son art: *Sur le chemin des glaces*, notes d'un voyage effectué à pied pour sauver de la mort son amie l'historienne du cinéma Lotte Eisner (la performance physique et l'incantation magique – «elle ne doit pas mourir» – ne faisant qu'un avec le geste poétique) [cf. Bonus, p.20], et *Conquête de l'inutile*, journal de tournage dans la jungle amazonienne de son film *Fitzcarraldo*, où il prolonge par l'écriture la dimension «hallucinée» de son entreprise cinématographique.

Installé à Los Angeles, Herzog a fondé en 2009 une école de cinéma, la Rogue Film School, où il imagine un enseignement en forme d'autoportrait¹.

Filmographie sélective

1962	<i>Herakles</i> (court métrage)
1968	<i>Signes de vie</i>
1970	<i>Les nains aussi ont commencé petits</i>
1971	<i>Fata Morgana</i> (doc)
1971	<i>Le Pays du silence et de l'obscurité</i> (doc)
1972	<i>Aguirre, la colère de dieu</i>
1974	<i>La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner</i> (doc)
1974	<i>L'Énigme de Kaspar Hauser</i>
1976	<i>How Much Wood would a Woodchuck Chuck...</i> (doc)
1976	<i>Cœur de verre</i>
1976	<i>Personne ne veut jouer avec moi</i> (court métrage)
1977	<i>La Ballade de Bruno</i>
1977	<i>La Soufrière</i> (court métrage, doc)
1979	<i>Nosferatu, fantôme de la nuit</i>
1979	<i>Woyzeck</i>
1982	<i>Fitzcarraldo</i>
1984	<i>Le pays où rêvent les fourmis vertes</i>
1985	<i>Gasherbrum</i> (doc)
1987	<i>Cobra verde</i>
1990	<i>Échos d'un sombre empire</i> (doc)
1991	<i>Cerro Torre, le cri de la roche</i>
1992	<i>Leçons de ténèbres</i> (doc)
1997	<i>Little Dieter Needs to Fly</i> (doc)
1999	<i>Ennemis intimes</i> (doc)
2001	<i>Les Ailes de l'espoir</i> (doc)
2001	<i>Invincible</i>
2005	<i>Grizzly Man</i> (doc)
2007	<i>Rencontres au bout du monde</i> (doc)
2009	<i>Bad Lieutenant: Escale à la Nouvelle-Orléans</i>
2010	<i>La Grotte des rêves perdus</i> (doc)
2011	<i>Into the Abyss</i> (doc)
2012-13	<i>On Death Row</i> (série doc)
2015	<i>Queen of the Desert</i>
2016	<i>Salt and Fire</i>
2016	<i>Into the Inferno</i> (doc)

¹ Pour s'en convaincre, on pourra se reporter à la page d'information du site de l'école (en anglais), où le contenu de l'enseignement est exposé:
roguefilmschool.com/about.asp

● Indépendance

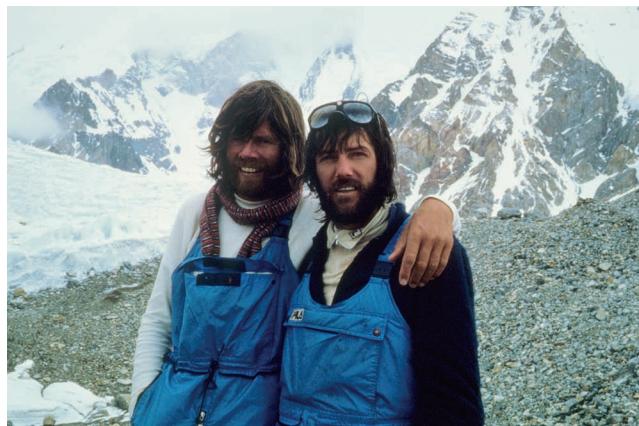
Herzog est né à Munich pendant la guerre, le 5 septembre 1942, et est marqué par son enfance passée en Bavière, dans un village de montagne isolé où sa famille s'est réfugiée. Enfance heureuse en pleine nature, parmi d'autres enfants réfugiés, coupée du monde extérieur. Revenu à Munich, Herzog y poursuit des études qu'il abandonne pour le cinéma. Il fonde sa maison de production en 1963, réalise des courts métrages avant *Signes de vie*, son premier long métrage, en 1968. Fait relativement rare, il n'abandonnera pas le format court, comme le montrent les deux films étudiés. Il réalise donc ses films de manière indépendante, sous la bannière de la Werner Herzog Filmproduktion, maison dirigée par son frère Lucki Stipetic. L'indépendance est un trait de l'œuvre de Herzog : indépendance de production, mais aussi d'inspiration vis-à-vis de son époque. Il atteint rapidement une reconnaissance internationale avec *Aguirre, la colère de Dieu* (1972), son premier film avec l'acteur Klaus Kinski, conquistador illuminé en route vers l'Eldorado. La relation orageuse entre le réalisateur et son acteur fait partie des collaborations emblématiques entre un acteur et un metteur en scène : on ne peut penser à l'un sans penser à l'autre. Celle-ci se poursuivra avec *Nosferatu* (1979), remake du chef-d'œuvre de Murnau, *Woyzeck* (1979), *Fitzcarraldo* (1982) et *Cobra verte* (1987). Herzog lui-même réalisera sur leur étrange rapport le documentaire *Ennemis intimes* (1999).

● Le cinéma comme aventure

Herzog est l'un des représentants majeurs du Nouveau cinéma allemand aux côtés notamment de Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg ou Werner Schroeter. Le courant ainsi nommé est plutôt un regroupement de cinéastes très différents les uns des autres, aux esthétiques parfois inconciliables mais ayant contribué au même moment à la vitalité artistique et à la renommée internationale d'un cinéma allemand non commercial. Comme chacun d'eux, Herzog est un auteur singulier. Sa réputation est longtemps sulfureuse et la vision de son cinéma parfois caricaturale. Son goût pour les situations, les lieux, les histoires et les personnages extrêmes, ses tournages mouvementés (dans *Fitzcarraldo*, sur les pas de son héros, il fait traverser la jungle à un bateau) et ses méthodes peu orthodoxes (il pratique par exemple l'hypnose avec les comédiens lors du tournage de *Coeur de verre* en 1976) ont pu le faire passer pour un aventurier sans vergogne. On trouve pourtant une grande exigence et une grande cohérence dans son œuvre : celle du tournage comme aventure et moment de vérité, du film comme témoignage de choses inouïes, captant au sein de la fiction comme des documentaires non pas des «faits» mais une vérité plus intense, qu'il nomme «extatique». Il traque ainsi, dans ce qui ressemble à une quête anthropologique inlassable, les rêves et folies des hommes, leurs actions démesurées ou (et) dérisoires, leur souffrance, les «extases» du corps comme la solitude ou l'angoisse de la mort, le rapport de l'homme à la nature et l'indifférence, en dernier ressort, de la nature à l'espèce humaine, malgré l'empreinte destructrice de cette dernière sur l'environnement.

● Thèmes et héros

Herzog a filmé abondamment montagnes et volcans, athlètes de haut niveau mais aussi êtres fragiles et marginaux, «conquêtes» et «fins du monde», domination destructrice et populations écrasées – autant d'éléments présents dans les deux films du programme. Dans le récent *Into the Inferno* (2016, produit par Netflix), où il s'intéresse aux volcans en activité et recueille au passage les systèmes de croyance auxquels ils sont reliés, le réalisateur reprend des images de *La Soufrière*. La confrontation de l'homme avec de tels



Photographies du tournage de *Gasherbrum* en 1984 © Werner Herzog Filmproduktion / Deutsche Kinemathek

phénomènes, mais aussi les personnes – scientifiques, athlètes, conquérants... – qui fraient quotidiennement, défient, parfois entrent en collision avec la nature, sont des sujets de prédilection du réalisateur. Souvent, on croit lire des autoportraits derrière les héros choisis par Herzog. Dans *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner* (1974), le sauteur à ski, également artiste, peut véritablement voler dans les airs, sautant plus loin que tout le monde, mais manque aussi de se blesser gravement en compétition malgré ses tentatives d'alerter les organisateurs, la longueur de ses sauts dépassant la normale et les mesures de sécurité. Les héros de Herzog sont toujours faits de ces différentes dimensions. Et à leurs côtés, il convoque sans relâche d'autres héros, sourds et aveugles (*Pays du silence et de l'obscurité*), innocents (*L'Énigme de Kaspar Hauser* et *La Ballade de Bruno*, avec l'acteur Bruno S.), handicapés à la sensibilité «extra-ordinaire». Les prodiges prennent toutes les formes. ■

Potemkine Films présente

LES ASCENSIONS DE **WERNER HERZOG**

LA SOUFRIÈRE & GASHERBRUM

deux films de Werner Herzog

LA SOUFRIÈRE RÉALISATION WERNER HERZOG IMAGE EDWARD LACHMAN JÖRG SCHMITDT-REITWEIN MONTAGE BEATE MAINKA-JELLINGHAUS PRODUCTION WERNER HERZOG UNE PRODUCTION WERNER HERZOG FILMPRODUKTION
GASHERBRUM, LA MONTAGNE LUMINEUSE AVEC REINHOLD MESSNER HANS KAMMERLANDER ET WERNER HERZOG RÉALISATION WERNER HERZOG IMAGE REINER KLAUSMANN SON CHRISTINE EBENBERGER
MONTAGE MAXIMILIANE MAINKA MUSIQUE POPOL VUH PRODUCTION WERNER HERZOG MANFRED NÄGELE UNE PRODUCTION SÜDDEUTSCHER RUNDFUNK (SDR) WERNER HERZOG FILMPRODUKTION
DISTRIBUTION POTEMKINE FILMS



Affiche

Solitude et expérience

L'affiche composée pour le programme situe déjà les enjeux formels des deux films.

Avant la vision d'un film, il est toujours intéressant de s'attarder à ce qu'évoque son affiche. Ici, le cas est un peu particulier puisque «Les ascensions de Werner Herzog» est un programme de deux films distincts, réalisés à des périodes différentes (1977 et 1984) et inédits en salle (l'un est un court métrage, l'autre est produit pour la télévision). Le programme a été imaginé par le distributeur français Potemkine, qui a sorti les deux films le 3 décembre 2014. C'est donc Potemkine qui a imaginé l'affiche pour ce programme, ainsi d'ailleurs que son titre, sur lequel on pourra s'interroger également.

Parmi toutes les images possibles, celle retenue pour l'affiche est un plan tiré de *Gasherbrum*, qui montre un homme assis, nu au bord d'une petite piscine naturelle au milieu d'un glacier, dans une vue d'ensemble où la figure humaine, placée au centre, demeure petite et isolée. Celui qui n'a pas vu *Gasherbrum* ne peut savoir qu'il s'agit de l'alpiniste Rheinhold Messner: une «star» de l'alpinisme est ainsi rendue anonyme. Le paysage se prolonge en hauteur avec les sommets enneigés. Dans le coin en haut à gauche, apparaît le sommet emblématique. Les couleurs ont été légèrement modifiées: sur le plan d'origine [00:40:03] la tache rouge de sa serviette accompagne la figure de Messner. Sur l'affiche, le traitement de l'image a fondu les tons et estompé la serviette. Seule reste la tache chair du corps sur le gris-blanc bleuté de la glace, rendant la présence humaine plus discrète, intégrée à l'environnement.

Il y a beaucoup à dire des choix opérés pour la composition de l'affiche. Si le terme «ascensions» renvoie à l'ascension physique de montagnes, à l'action teintée d'exploit, comme le suggère le paysage montagneux, le choix d'une figure nue et assise, exposée et fragile, incongrue dans un tel environnement, interpelle. C'est sans nul doute un indice sur le traitement réservé dans les films aux figures et aux actions héroïques. Le rapport de l'homme et de l'environnement extrême est mis en avant, avec ce moment volé, intime, d'un bain au milieu d'un glacier (on y retrouve presque le motif

pictural de «l'homme au bain»). Le choix de cette image, qui est aussi une image de solitude recueillie (surtout isolée ainsi de son contexte), met l'accent sur une dimension intérieure, existentielle, l'expérience plus que l'action pure. On sera attentif durant la projection à repérer les plans et les séquences qui relèvent du même registre. En tenant compte du fait que l'image retenue pour l'affiche a été durement choisie, les élèves pourront aussi donner leur sentiment sur ce que celle-ci leur évoque avant et après vision du programme. Quelles sont les caractéristiques de l'image qui peuvent faire également écho à *La Soufrière* (figure humaine isolée, environnement extrême voire dangereux, dénuement)? ■



● L'imaginaire montagnard dans la peinture

Ce choix d'image pour l'affiche du programme met l'accent sur la représentation du paysage, dont Herzog en l'un des maîtres au cinéma. Au préalable de la vision du film et en écho à cette affiche, on pourra se pencher avec les élèves sur la peinture de Caspar David Friedrich. Si Herzog récuse régulièrement toute influence du romantisme allemand sur son travail, il avoue volontiers une véritable fascination pour le peintre allemand issu de ce même courant.

De Friedrich, Herzog admire la façon de peindre des paysages qui ne payent pas leur tribut au réalisme, mais sont comme des paysages intérieurs. De la même façon, Herzog refuse dans ses documentaires ce qu'il nomme le «cinéma-vérité», qui s'attache aux faits, pour lui préférer la vérité supérieure de «l'illumination»¹.

Une technique remarquable de Friedrich pour rendre ses paysages comme une projection de l'âme humaine consiste à ne pas représenter de plans intermédiaires: sauter d'un ou plusieurs personnage à l'avant-plan (parfois aussi un arbre ou un élément inanimé) à un paysage vaste et lointain. Souvent ce paysage lointain n'est qu'une lumière, un astre, recouvert par une brume, et laisse supposer une vaste étendue cachée derrière un obstacle par le jeu de la perspective. Si l'homme apparaît au premier plan, le paysage est donc un paysage «sans

l'homme, mais où celui-ci (souvent de dos) se projette. Le mystère est alors le rapport qui s'établit entre les deux, comme une connexion mentale plus encore qu'une inscription physique. C'est le cas de son tableau le plus célèbre, *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), mais une recherche permettra de repérer cet aspect dans de nombreuses toiles. Ce n'est pas à proprement parler le cas de l'image retenue pour l'affiche, mais on fera remarquer le jeu de perspective qui lie la scène du personnage devant le lac aux sommets dans le fond de l'image, sans qu'on puisse mesurer l'espace qui les sépare. On pourra suggérer d'être attentif pendant la projection aux qualités «friedrichiennes» des paysages filmés par Herzog, et revenir après la séance sur cette influence plastique: nombreux plans de brumes et de nuages, qualités méditatives induites par le cadre, les mouvements de caméra ou la musique, «stylisation» contre précision topographique, paysage filmé pour lui-même et non comme toile de fond anecdotique ou décorative.

1 Herzog est l'auteur d'un manifeste en ce sens, «The Minnesota Declaration», prononcé au cours d'une rétrospective au Walker Art Center, et consultable ici: walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema (lien officiel de la vidéo en anglais)

Découpages narratifs

Ces chapitrages sont indépendants de ceux de l'édition DVD Potemkine.

LA SOUFRIÈRE

1 PRÉSAGES D'UNE CATASTROPHE

00:00:00 – 00:10:49

Le cratère fumant du volcan la Soufrière, en Guadeloupe. Un narrateur, Werner Herzog lui-même, explique comment l'idée du film lui est venue. En 1976, parmi d'autres catastrophes naturelles partout dans le monde, on s'attendait à l'éruption de ce volcan. Apprenant qu'un homme a refusé de se faire évacuer, le réalisateur part le rencontrer. Il trouve les rues de Basse-Terre désertes. Toute humanité semble avoir déjà disparu. L'équipe du film, réduite au minimum, tente de s'approcher du cratère. Mais le réalisateur et ses deux opérateurs doivent rebrousser chemin. Ils décident de revenir le lendemain pour rechercher les lunettes du chef-opérateur Ed Lachman.

2 SOUVENIRS DU PASSÉ

00:10:50 – 00:15:59

Le narrateur Herzog introduit une comparaison avec une catastrophe survenue en 1902 en Martinique, l'éruption du Mont-Pelé. La «dernière photo prise avant la catastrophe» montre des gens réunis sur la plage pour s'enfuir. Photos à l'appui, le commentaire fait revivre l'intensité tragique de l'événement. Le narrateur évoque ensuite le destin de «l'unique survivant», le bandit Cyparis, retenu dans sa cellule de prison.

3 RENCONTRES SUR L'ÎLE

00:16:00 – 00:26:13

Retour à l'attente de l'éruption. Le dernier homme resté dans la région est enfin retrouvé par l'équipe. Il dort, un chat à ses côtés. L'homme est interviewé directement, et explique : «J'attends ma mort. Je ne sais pas où aller. Je suis pauvre. La mort comme la vie est éternelle. Je n'ai pas peur.» Deux autres personnages restés dans la région sont interviewés.

4 ÉPILOGUE

00:26:14 – 00:29:41

Nouvelles vues du volcan. Herzog annonce que l'éruption n'a pas eu lieu. Le réalisateur tire une leçon positive : les journalistes présents découvrent une population noire pauvre et délaissée. Mais il conclut que ça a été un «tournage pathétique, un reportage sur une catastrophe inévitable qui n'eut jamais lieu».

GASHERBRUM

1 DÉPART DE L'EXPÉDITION

00:00:00 – 00:14:25

Un sommet enneigé, le Gasherbrum II. Le narrateur Werner Herzog présente deux alpinistes, Reinhold Messner et Hans Kammerlander, et leur projet d'ascension de deux sommets de 8 000 m, les Gasherbrum I et II. Messner assimile l'alpinisme à une activité créatrice. Kammerlander évoque son enfance à la ferme et ses activités de professeur de ski et de guide de haute montagne. Herzog livre l'intention de son film : comprendre la fascination des alpinistes pour les sommets, et si ces sommets ne sont pas «une qualité enfouie au plus profond de nous». À Skardu, au nord du Pakistan, des provisions sont achetées, des hommes sont recrutés pour l'expédition. Le voyage commence, en jeep, à pied le long d'un ravin, jusqu'à un glacier. Un torrent déchaîné laisse place à une source de soufre chaud où Messner et Kammerlander se baignent ensemble. Messner explique à Herzog et devant son camarade que ses rapports avec Kammerlander ne sont pas d'amitié, mais de confiance.

2 PRÉPARATIFS AU CAMP DE BASE

00:14:26 – 00:21:51

Sur le glacier où est établi le camp, les hommes recrutés pour l'expédition prient et dansent. Le porteur Ibrahim tient avant de partir à détendre Messner en le massant. Quelques tentes sont plantées dans la glace. Au milieu du matériel étalé qu'il est en train de choisir avec Kammerlander, Messner évoque le style de leur expédition, léger avec peu de matériel. Herzog demande à Messner de montrer la caméra qu'ils emportent, puis à Kammerlander combien il lui reste d'orteils, mais la question s'adresse bien sûr à Messner, à qui il n'en reste que quatre.

3 CONFIDENCES

00:21:52 – 00:32:22

Messner, filmé seul, égrène les morts qui ont accompagné ses expéditions, dont son frère, qu'il a perdu lors d'une ascension. Il présente l'alpinisme comme un moyen de tester ses limites, d'éprouver intérieurement ses capacités. Cela crée une forme de dépendance, mais Messner récuse l'idée de pulsion de mort. Plus tard, sous la tente, Messner évoque son rapport à la mort. Il fond soudain en larmes quand Herzog lui demande comment il a annoncé la mort de son frère à leur mère. Plus tard encore, dans l'obscurité, Messner donne froidement ses instructions à Herzog au cas où ils ne reviendraient pas.

4 ASCENSION ET RETOUR

00:32:23 – 00:44:22

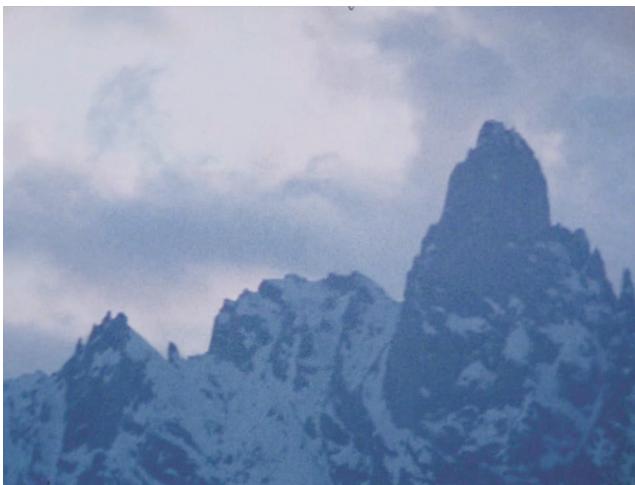
Leur ascension commencée, les deux alpinistes ne sont plus que deux silhouettes perdues dans une immensité blanche. La caméra suit le chemin qui attend les grimpeurs vers le sommet. Passage aux images filmées par les alpinistes : l'arrivée au premier sommet, puis après une tempête de neige, l'arrivée au second sommet. «Après sept jours et demi d'attente angoissée», les silhouettes réapparaissent, marchant dans le sens inverse. Accueillis par Herzog, les deux hommes épousés racontent l'essentiel de l'expédition. Messner insiste sur la difficulté et l'énergie qu'ils ont trouvée en eux pour y arriver. Kammerlander déclare simplement : «Si l'on fait souvent ce genre de chose, mieux vaut faire son testament avant.» Messner prend un bain d'eau glacée, risquant à nouveau sa vie. Il déclare ne jamais chercher à justifier ses actes irraisonnés, et compare ses ascensions à des lignes d'écriture tracées à même la montagne. Plus tard, il déclare à Herzog qu'il pourrait imaginer ne plus faire d'alpinisme, mais seulement marcher sans but précis. Le réalisateur s'étonne, car il partage une vision semblable. Messner conclut en disant que le monde, pour lui, s'arrête probablement en même temps que sa propre vie. «Nous pourrons marcher l'un derrière l'autre», ajoute-t-il.

Récit

Principes d'écriture documentaire

Les deux films documentaires obéissent à des principes d'écriture communs.

Gasherbrum



donnent du sens à leurs entreprises héroïques au sein d'une nature qui, fondamentalement, les ignore. Seuls quelques-uns possèdent le secret du silence. «L'Allemand retourne l'anthropocentrisme contre lui-même. Le speaker en représente le comble, conquistador de l'humanisation et de la colonisation par les mots, camelot envahissant des foires et du commerce.»² Dans *La Soufrière* et *Gasherbrum*, Herzog garde le côté «embarqué» du reportage, et un certain ton du commentaire. La voix de Herzog est omniprésente dans le premier film, jusqu'à recouvrir, même si c'est là encore une convention, la voix des hommes rencontrés sur l'île alors qu'il traduit leurs mots. Mais chose importante, Herzog dit «je». Il mêle de nombreux éléments factuels ou chiffrés, une apparence de sérieux scientifique ou d'objectivité journalistique, avec la restitution personnelle d'une aventure de cinéaste. C'est la dimension sensationnaliste qui se trouve réfléchie par un film comme *La Soufrière*.



La Soufrière

● Deux documentaires

Le documentaire se distingue par l'affirmation d'un point de vue et une intention de forme, là où le reportage, réalisé par un journaliste, observe une apparente objectivité et n'aurait pas d'autre intention que de rendre compte et d'informer. Lié à un sujet d'actualité, destiné à intégrer les grilles des programmes de diffusion, le reportage est de facture simple et répond à certains codes. Pourquoi, alors même qu'il est en partie constitué d'images prises sur le vif assorties d'un commentaire, ne regarde-t-on pas un film comme *La Soufrière* comme on regarderait un reportage de l'époque sur une menace d'éruption ? Parce que le film est un récit rétrospectif, à la première personne, parce qu'il produit du sens par le montage et qu'il invite à réfléchir sur le geste ayant conduit à capter ses images. De la même manière, *Gasherbrum*, dans lequel l'ascension est cette fois suivie «au présent», étape par étape, semble bien être autre chose qu'un simple reportage sur un nouvel exploit d'alpinisme. Le film dresse d'abord un portrait du volubile Messner, notamment par une mise en scène de sa parole. Très vite, une ambitieuse intention, presque d'ordre philosophique, est exprimée par le réalisateur-narrateur, celle d'explorer un paysage intérieur. «Ces sommets et ces montagnes ne sont-ils pas une qualité enfouie au plus profond de nous ?» s'interroge ainsi Werner Herzog [00:03:05].

● La voix de Herzog

Cette distinction est d'autant plus importante qu'Herzog ne dédaigne pas jouer avec certains codes, plongeant volontiers dans une sorte de «mélange des genres»¹. Dans *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner* (1974), alors qu'il sublime les vols d'un sauteur à ski dans un ralenti extrême sur fond de musique planante (déjà celle de Popol Vuh, comme dans *Gasherbrum*), Herzog apparaît aussi en personne en bas de la piste, muni d'un micro, pour commenter les sauts et tenter de recueillir la parole du champion, tel un journaliste sportif. Ces irruptions du réalisateur à l'écran jurent avec le reste du film et sa quête «extatique», comme pour l'empêcher de décoller complètement. Pour le critique Hervé Aubron, de film en film, Herzog se fait non seulement narrateur mais «speaker», cette figure journalistique plutôt rouée, en accord avec le grand sujet du réalisateur qui est l'homme face à la nature, avec sa petitesse et sa grandiloquence. Les hommes parlent, répandent leurs discours et

● Importance du montage

Les documentaristes le disent: leurs films s'écrivent au montage. Cette écriture se fait à partir du visionnage des rushes (soit l'ensemble des images filmées, dont toutes ne seront pas conservées), mais aussi potentiellement à partir d'autres images: dans *La Soufrière*, Herzog a recours à des images d'archives – en l'occurrence, des photographies. Il monte entre elles des images de nature et d'origine différentes: l'enregistrement au présent côtoie des photographies du passé, les images sont tournées par son caméraman mais certaines le sont par les protagonistes du film eux-mêmes (les images de l'ascension des sommets filmées par Messner et Kammerlander, dans *Gasherbrum*). Mis bout à bout dans l'ordre du montage et reliés par le commentaire, ces éléments forment un récit. Le montage passe aussi par le son, et est évidemment ici encore celui de la voix apposée sur les images: les paroles de Herzog incitent à lire les images d'une certaine façon. Dans *La Soufrière*, lors de l'ascension abandonnée du cratère, elles insistent sur les difficultés et le caractère aventureux du périple, un caractère au fond assez peu manifeste à l'image. Elles renforcent la vision de la ville déserte comme vision de fin du monde, donnant aux images (certes déjà étranges), avec la musique, un caractère emphatique. Elles portent à elles seules l'ironie de la conclusion. ■

1 Sur la question des formes codifiées, apparemment objectives et détournées, on pourra donner l'exemple aux élèves du réalisateur Luc Moullet et de ses documentaires drôlatiques: *Essai d'ouverture* (1988) ou *La Cabale des oursins* (1991).

2 Hervé Aubron, «Ici Werner, à vous les studios», postface au livre d'entretien avec Werner Herzog *Manuel de survie*, Capricci, 2008.

Personnages

« Personnages » de documentaire

Est-il possible d'appeler les personnes filmées dans ces deux documentaires des « personnages de film » ? Comment ceux-ci sont-ils filmés et caractérisés ?

● Les trois derniers hommes de Basse-Terre



La Soufrière

En ouverture de *La Soufrière*, Herzog déclare être parti en Guadeloupe pour retrouver le seul homme qui ne s'est pas laissé évacuer avec les autres, malgré le danger d'une mort imminente. Si cette rencontre est la motivation de son voyage, le film montre que la réalisation de ce désir n'a rien d'évident. D'abord, cette figure fantasmée fait place non pas à un, mais à trois personnages, qui tous tiennent un discours similaire, contre l'idée d'un choix à la singularité absolue. C'est plus l'image collective d'une partie oubliée de la population qui se dessine dans le film, que le portrait d'un homme ou d'une figure extraordinaire. Les paroles de ces trois hommes sont frappantes, tant par leur simplicité que par leur ressemblance : l'absence de peur, un fatalisme fortement teinté de religiosité, le sentiment de dénuement, de n'avoir rien. La façon même dont ils sont filmés témoigne d'un certain flottement, à rebours de toute héroïsation forcée. Tandis que le premier est surpris par l'équipe dans son sommeil [00:18:04], le second n'apparaît que le temps de quelques plans, dans un entretien à peine esquissé [00:20:04], et le troisième est filmé dans les rues vides de Basse-Terre, dans ce qui ressemble davantage à une séquence préparée [00:23:31]. Dans *Into the Inferno* (2016), revenant sur *La Soufrière*, Herzog raconte que si le premier homme rencontré s'est soudain mis à chanter, c'était une façon de dire qu'il n'était pas à l'aise et de clore l'entretien. Herzog conserve dans son film l'aspect improvisé des entretiens et ne joue pas la carte de la rencontre. Son film montre la réalité de rapports entre lui, réalisateur venu tourner avec un rêve de film en tête, et ces trois hommes surpris par la caméra, des personnes pauvres et simples, « derniers des hommes » plutôt que derniers hommes sur Terre. En dernier ressort, nul n'est sans doute plus surpris qu'Herzog de ces rencontres [cf. Séquence, p.14].

● Cyparis : le mythe du survivant

Le dernier des hommes, c'est aussi Louis-Auguste Cyparis enfermé dans son cachot. Prisonnier réchappé miraculeusement de l'éruption du Mont-Pelé en 1902, cette figure du passé marquée d'infamie (sauvée par sa méchanceté même) est convoquée par Herzog au montage avant l'introduction des personnages de chair et d'os qu'il a rencontrés. Le destin du bandit, évoqué à l'aide d'un récit en voix off et de quelques photographies en noir et blanc [00:15:04], vient en quelque



La Soufrière

sorte compléter et renforcer, par sa dimension romanesque, les rencontres avec les hommes sur l'île. Le survivant Cyparis est comme un mélange entre l'homme qu'Herzog aurait pu vouloir rencontrer et les personnages humbles et abandonnés dont il a effectivement croisé la route. L'importance qui lui est donnée au montage vient pallier un manque, tout en manifestant que la réalité filmée n'a que peu à voir avec les prédictions et les secrets espoirs d'un cinéaste en mal de sensations. C'est ce sensationnalisme qui se trouve très clairement moqué par le film dans sa conclusion.

● L'équipe de tournage de *La Soufrière*

Herzog choisit de faire apparaître à l'image la petite équipe de tournage de *La Soufrière*. Il est en Guadeloupe un meneur d'expédition cinématographique, un peu comme Messner le sera dans *Gasherbrum*. Aucun n'est vraiment caractérisé cependant. Leur ascension ratée du cratère n'en fait pas de grands aventuriers (Ed Lachman, le chef-opérateur, oublie ses lunettes) et Herzog en voix off s'efforce visiblement de rendre palpitanles leurs tribulations. Les trois hommes qui apparaissent à l'écran font écho aux trois hommes rencontrés sur place, confrontant les acteurs d'un tournage tourné en ridicule (c'est la conclusion du film) aux habitants de l'île.

● Reinhold Messner et Hans Kammerlander : un couple d'alpinistes contrasté



Gasherbrum

Pour le spectateur connaissant l'alpinisme, les figures de Messner et Kammerlander ne sont pas inconnues. Pour tout autre, ils sont introduits dans le film sans plus de cérémonie. L'idée que le spectateur peut se faire des deux hommes passe moins par la référence à leurs exploits passés ou l'observation d'une ascension dont on ne verra que quelques images, que par celle de leur personnalité, qui se dessine à

travers de nombreuses séquences d'entretien.

Avant que Messner ne se détache comme le personnage principal du film et soit longuement filmé seul, les deux alpinistes sont présentés et filmés ensemble, comme deux partenaires associés dans un même projet. Mais très vite apparaissent entre eux des différences notables, ne serait-ce qu'à propos de leur activité. Alors que Messner affirme ne pas avoir de métier et compare la pratique de l'alpinisme à une «activité créatrice», Kammerlander raconte son enfance à la ferme, ses métiers de professeur de ski et de guide de haute montagne. Deux conceptions opposées émergent dès lors: l'artiste égocentrique et volubile, et le travailleur, plus humble et silencieux. On apprend plus tard que Kammerlander travaille en fait dans une école fondée par Messner, compliquant encore l'image de ce couple. Interrogés par Herzog alors qu'ils se baignent – seul Kammerlander porte un maillot de bain –, Messner récuse devant son compagnon l'appellation d'amitié pour qualifier leur relation. Sa façon de décrire un lien de confiance toute professionnelle ou sportive, montrant clairement qu'il a recruté Kammerlander pour une expédition dont il reste l'initiateur, le pose en chef peu soucieux de ménager la susceptibilité de son compagnon. Lequel sourit, et ne dit mot.

Pour arriver à le faire parler, Herzog doit très souvent adresser ses questions spécifiquement à Kammerlander, l'interpellant par son prénom. Sinon l'expansif et voluble Messner prend rapidement toute la place, tandis que Kammerlander demeure dans le silence. Ses réponses laconiques sont aussi plus souvent ironiques [00:20:52 ou 00:39:38].

Tout cela, du détail du maillot de bain aux paroles prononcées, contribue à la création de personnages, loin de figures abstraites de héros ou de sportifs uniquement définis par leurs performances. Herzog tire parti du contraste entre les deux hommes pour faire surgir rapidement des traits de caractère. Or le film, en se concentrant sur Messner, se rapproche toujours plus d'une étude de caractère, et au-delà d'un certain type de héros (l'homme de la civilisation occidentale confronté à un monde inconnu) inlassablement étudié par Herzog dans son œuvre.

● Messner, conquérant «herzogien»

Gasherbrum



Longuement interviewé, Reinhold Messner prend place dans une lignée de personnages qui intéressent Herzog par leur tendance à poursuivre d'inutiles (pour tout autre qu'eux) quêtes de dépassement d'eux-mêmes, jusqu'aux limites des capacités humaines. Messner fait pourtant preuve d'une relation intime mais responsable au danger, notamment quand il refuse d'assimiler alpinisme et instinct de mort [00:25:56]. S'exprimant volontiers devant Herzog, il parle d'activité créatrice, de dégénérescence de l'homme, d'addiction maladive, de l'unique façon d'éprouver intérieurement ses capacités, de solitude radicale, de traces écrites

sur les parois pour l'éternité, d'un rêve de marche sans but et sans fin. Soit un mélange d'idées et d'images fortes, à la fois passionnées et lucides, parfois critiques, qui ne pouvait qu'intéresser le réalisateur. Une certaine forme d'identification s'opère progressivement entre Herzog et Messner, culminant à la toute fin, quand le réalisateur intervient directement pour expliquer qu'il a la même vision que Messner, à propos de la marche [00:42:11].

● Rozi Ali, Ibrahim et les hommes de l'expédition



Si *La Soufrière* met en scène le pari un peu rapide d'un cinéaste confronté à une altérité qu'il n'avait pas soupçonnée, *Gasherbrum* montre deux hommes occidentaux partis à l'aventure dans des contrées étrangères pour leur loisir. Là encore, Herzog ne transforme pas à l'écran la réalité des rapports et le contraste entre les cultures. Les hommes recrutés, et parmi eux le cuisinier Rozi Ali ou le porteur et masseur Ibrahim, sont des personnes indispensables à l'expédition, mais des personnages secondaires dans le récit de l'ascension. Du début à la fin du film, Herzog s'intéresse à leur présence, informe sur leur culture (celle des Baltis musulmans), montre un instant de prière et de danse [00:14:45], les gestes du masseur ou du cuisinier, mais il ne s'étend pas. Il ne laisse jamais oublier que le côtoiement des alpinistes et des hommes qu'ils ont recrutés a lieu selon les rapports balisés d'une expédition. Les seuls propos recueillis directement sont ceux des alpinistes. Quand Messner se fait masser, c'est lui-même qui explique ce qu'est en train de faire Ibrahim [00:16:34]. Ce n'est qu'entre les lignes que le spectateur pourra s'interroger sur le propre rapport de ces hommes à la montagne, au travail ou au danger (pour reprendre les questions adressées aux alpinistes) – a priori bien différent de celui de Messner ou Kammerlander, qui par contraste apparaît dans sa dimension culturelle. ■

Atelier

Deux films en miroir

Les deux films entretiennent de nombreux rapports, susceptibles de déclencher l'observation et la discussion. La comparaison de quelques images permettra également de se pencher sur la dimension parfois abstraite des films.

● Les titres

Quels sont les premiers plans de chacun des films ?

Un cratère fumant dans *La Soufrière*, et un sommet enneigé et ensoleillé, conformément à son nom de « montagne lumineuse », dans *Gasherbrum*. Le premier annonce une catastrophe à venir (ce qu'affirme le second carton après le titre), le deuxième pourrait être un objet de rêve, de désir. Deux lieux comme deux emblèmes, deux « personnages » qui donnent leurs titres aux films.

● Figures humaines

Gasherbrum



La Soufrière



Comment apparaissent pour la première fois à l'image les alpinistes de *Gasherbrum*, et « l'homme-racine » de *La Soufrière* [cf. Séquence, p.14] ?

En contre-plongée, souriants face caméra, posant devant les sommets (les alpinistes), ou endormi, filmé à son insu, en position horizontale dans le cadre (*La Soufrière*). Sportifs à l'orée d'un exploit ou personne pauvre et oubliée ; hommes à l'assaut de l'environnement ou au contraire, fondu en lui.

● Visions de la nature



Gasherbrum



La Soufrière

On est frappé par les impressionnantes paysages présents dans les deux films. Cette nature d'apparence indomptable est un motif à part entière. À deux points du globe et dans des circonstances très différentes, Herzog s'attache à des motifs semblables, fumées du volcan et nuages d'avalanche, ou enveloppant les sommets : quelque chose de nébuleux et en mouvement, animé d'une vie propre. Mais il y a aussi, dans *Gasherbrum*, la netteté des crêtes suivies par la caméra lors de plans très longs qui décrivent un chemin. Dans *La Soufrière*, au contraire, les plans de survol de la forêt vierge, d'errance sur les routes en caméra subjective, ou de disparition du volcan tellement enveloppé de fumées qu'il faut le pointer du doigt pour s'assurer de sa présence, tendent à désorienter le spectateur. Ce « *mélange d'éther et de terre ferme* »¹ est propre aux films de Herzog.

● L'action

Que diraient les élèves s'ils devaient résumer l'action des films ? Le sous-titre « *En attendant une catastrophe inévitable* » place *La Soufrière* sous le triple signe de l'attente, de l'inévitable, et de la catastrophe. « Attendre » peut désigner un état de passivité, ou une tension vers un événement, voire un désir que cet évènement s'accomplisse. « En attendant », c'est une expression presque tranquille qui s'oppose au terme de « catastrophe ». La « catastrophe » sonne comme une fin, un anéantissement. On pourrait rêver d'enregistrer un tel évènement avec une caméra, pour le voir se produire à l'écran. Mais qui serait assez fou pour aller sur place le filmer ? Entre ces deux termes, « l'inévitable » évoque le destin et la fatalité contre lesquels on ne peut rien. Mais le terme sonne aussi rétrospectivement comme une ironie, puisque la catastrophe n'aura pas lieu. Le sous-titre définit donc une

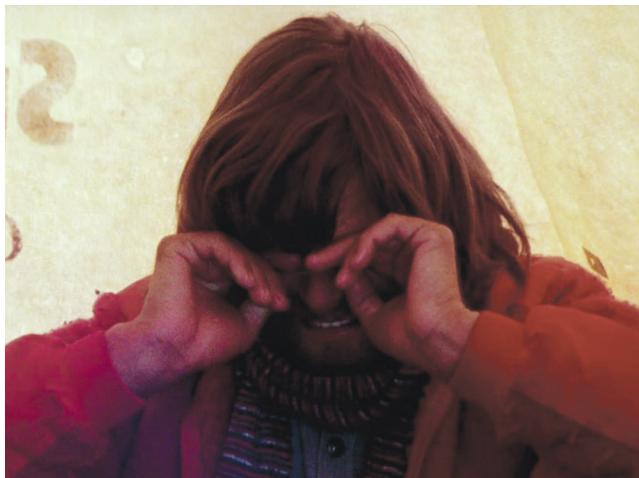
¹ Joachim Lepastier, « Vers d'autres ciels », *Cahiers du cinéma* n°705, novembre 2014.

action pétrie d'ambiguïtés et de contradictions, qui sont aussi celles du cinéaste. A contrario, l'image de l'attente personnifiée par l'homme allongé n'a rien d'ambigu.

Le récit de *Gasherbrum* est à l'inverse un récit d'action et de volonté. Il s'agit d'éprouver ses capacités dans l'espoir d'une transformation intérieure. Ainsi s'exprime Messner : «*Il n'existe pas de meilleur moyen de tester ses limites [que de faire] une grande ascension. Si j'escalade un simple 3000 m en faisant l'aller-retour de la vallée, je ne peux pas évaluer mes capacités. Même maintenant, avant l'ascension des Gasherbrum, je ne réalise pas encore la distance, l'altitude, surtout à l'intérieur de moi-même, je ne sens pas encore la relation entre moi et cette ascension.*» Mais il compare aussi son activité à une addiction maladive, et se déclare incapable de justifier rationnellement ses actes. Il réfute, par contre, l'idée d'une pulsion de mort.

● Surgissements du passé

Gasherbrum



● Montrer la caméra



La Soufrière



La Soufrière



On pourrait croire que ces deux documentaires, qui ressuscitent l'aventure d'un tournage, filment toujours «au présent». Mais le passé ressurgit dans les deux films. Quel passé, et sous quelle forme? Dans *La Soufrière*, il est convoqué par Herzog par l'utilisation des archives, mais aussi plus discrètement par un plan d'un monument aux morts des deux guerres mondiales, et le chant qui parle de l'esclavage. Le passé ici est historique et collectif. Dans *Gasherbrum*, le passé ressurgit sous la forme d'un drame individuel: ce sont les pleurs de Messner à l'évocation de son frère mort lors d'une ascension. Mais est-ce que l'évocation d'un monde «postcolonial» (au sens où le passé continue d'agir sur le présent) ne passe pas aussi de manière plus diffuse, à l'insu de Messner, dans les rapports visibles à l'écran entre l'équipe pakistanaise et les alpinistes occidentaux? [cf. Échos, p.17]

On pourra repérer dans chacun des films le ou les moments où une caméra apparaît. Dans *La Soufrière*, l'équipe et le réalisateur lui-même apparaissent à l'écran deux fois: pendant l'ascension du cratère, et pendant l'entretien avec les hommes rencontrés. Dans *Gasherbrum*, au moment de la préparation du matériel, Messner montre à la demande de Herzog la petite caméra 16 mm avec laquelle il filamera les images d'une ascension à laquelle Herzog ne prendra pas physiquement part. Dans le premier cas, en accord avec l'ironie du film (la «vraie» catastrophe devient le fiasco d'un reportage sur une catastrophe qui n'a pas eu lieu), Herzog se met en scène comme le chasseur d'images. Dans le second, l'aventure est en partie bien sûr celle de Herzog, mais *in fine* celle de Messner. Pour aller plus loin, on pourra remarquer que ce n'est pas tant l'apparition à l'image de l'appareil de prise de vue qui est importante, que ce qui est ainsi suggéré du rapport de Herzog aux images: le réalisateur n'a pas besoin d'être derrière l'œilleton de la caméra, puisqu'il se trouve à l'écran dans un cas, et qu'il délègue l'action de filmer dans l'autre. Ces deux caméras montrent comment Herzog part à la chasse aux images, images dont il n'a pas besoin d'être coûte que coûte le filmeur pour qu'elles relèvent d'une vision authentique. Montrer la caméra, c'est insister sur le dispositif d'enregistrement. La caméra est allée chercher des gestes, des paroles, des visages et des paysages. C'est pourquoi aussi les montages de Herzog ressemblent à des collages, constitués des images ou des paroles les plus fortes captées par «une» caméra, qu'elle ait été portée par le réalisateur ou par le sujet du documentaire. ■

Motifs

L'homme et ses traces

VIDÉO EN LIGNE

Quelques motifs particuliers dessinent une vision singulière de l'humanité à travers ses traces, son désir d'éternité et le spectre de sa disparition [cf. vidéo en ligne *Imaginaire de la catastrophe*].

« De même que les ammonites ont disparu, de même que les dinosaures ont disparu, la race humaine disparaîtra. Ça ne m'angoisse pas plus que ça. Nous sommes une race plus vulnérable que celle des éponges. »

Werner Herzog



La Soufrière



La Soufrière

● La ville déserte

Les images de la ville de Basse-Terre évacuée rappellent certains films d'anticipation post-apocalyptiques, un genre fictionnel qu'on pourra évoquer avec les élèves. C'est un paradoxe puisque les images se situent avant et non après la catastrophe (les images de la ville détruite par l'explosion du volcan ne seraient pas du tout celles-là). Mais les deux se rejoignent: on peut imaginer une autre catastrophe, aux traces moins visibles, qui aurait décimé la population ou provoqué sa fuite définitive. Le parcours dans les rues permet de faire décoller l'imagination, de représenter une ville sans l'homme, l'humanité réduite à ses traces, dans un registre évocateur soutenu par la musique et le commentaire. Herzog multiplie notamment les plans d'animaux (une famille de cochons, un ânon et sa mère, des chiens...) et parle de rues « rendues aux animaux », comme si la nature avait repris ses droits. Cette image donne l'idée d'une espèce humaine périssable, au même titre que les chiens affamés trouvés morts dans la rue ou les serpents noyés dans la mer. Mais le cinéaste multiplie aussi les plans de rues en vue « subjective », donnant le sentiment d'explorer les lieux comme si lui et son équipe, plutôt que directement menacés, étaient des témoins ou des survivants.

À titre d'exemples, on pourra se référer à la dernière adaptation cinématographique de *Je suis une légende*, le récit de Richard Matheson où un seul homme a survécu à une pandémie transformant les humains en vampires cannibales

(adaptation réalisée en 2007 par Francis Lawrence, avec Will Smith, et où cette présence de la nature qui envahit la ville est importante). Les villes ou portions de ville désertes sont les décors privilégiés de récits fantastiques à l'inquiétante étrangeté, comme dans le célèbre premier épisode de la série américaine *La Quatrième Dimension*, intitulé *Solitude*, où le héros découvre un village désert et n'y trouve d'abord aucune explication. L'idée de fin de civilisation – la nôtre en particulier – se trouve exprimée dans un plan célèbre de *La Planète des singes* de Franklin J. Schaffner (1968): la planète peuplée par une race de singes intelligents et sur laquelle se sont échoués des humains ayant depuis longtemps colonisé l'espace, s'avère être la planète Terre, lorsqu'on découvre au dernier plan la statue de la Liberté presque entièrement ensevelie sous la plage.

Herzog, quant à lui, fait évoluer son commentaire, qui peut se faire humoristique (« *l'absence de forces de l'ordre nous sembla agréable* »), souligner la dimension sinistre ou l'étrangeté des lieux (« *c'était inquiétant comme un lieu de science-fiction* »), ou élégiaque (« *nous eûmes l'impression de vivre les dernières heures de la ville, de voir les dernières images existantes de cette ville* »).

« J'ai parfois l'impression de pouvoir dessiner sur ces parois de 3000 ou 4000 mètres de hauteur. Comme la maîtresse qui écrit et dessine au tableau, j'écris sur ces parois immenses.

Mais je ne trace pas seulement des lignes pensées, je vis ces lignes. Ces lignes sont bien présentes. Même si moi seul je les sens et les vois parce que je les ai vécues, et que les autres ne les verront jamais. Elles sont là et y restent éternellement. »

Reinhold Messner dans *Gasherbrum*



1



2



3



4

● Désir d'éternité

Même lorsqu'ils disent rechercher le silence et la solitude, même confrontés à la nature et à l'aventure, les hommes parlent [cf. *Récit*, p. 7]. Parmi eux Messner en particulier est un «homme de paroles», qui s'exprime abondamment et analyse. La discussion en classe pourra amener les élèves à considérer la parole dans les films non seulement pour son contenu, mais aussi comme un motif. La parole est constamment mise en scène, inséparable de la façon dont elle est donnée à voir et à entendre. L'épisode humoristique du massage dans *Gasherbrum*, par exemple, montre le bavard Messner parler sans interruption alors qu'on tire sur ses bras, ses doigts, sa tête, ses cheveux. Mais contrairement aux paroles, qui s'évaporent, l'alpinisme selon Messner est une écriture, une trace invisible aux autres mais «éternellement présente». Une écriture inséparable du corps, de l'épreuve. La séquence du massage met aussi l'accent sur le corps de l'athlète, ce corps qu'on voit nu, qui éprouve les limites de ses capacités à travers l'exploit sportif. L'évocation de l'alpinisme par Messner comme d'un geste créateur peut rappeler la conception du cinéma selon Herzog, qui témoigne toujours d'une aventure, d'une expérience, ou encore son entreprise littéraire *Sur le chemin des glaces*, où le trajet effectué à pied et le livre ne font qu'un [cf. *Bonus*, p. 20]. Quant à l'éternité de ces traces, c'est une autre histoire: si l'attaque des sommets est peut-être un désir d'éternité pour Messner, l'idée semble étrangère à Herzog, qui représente un monde offert à la catastrophe. ■

● Puissance des archives

Les traces du passé, on les trouve naturellement dans les archives. Séquence à part, unique dans les deux films, la séquence d'archives de la Soufrière mérite qu'on s'y attarde avec les élèves. Le procédé qui consiste à recourir aux archives est courant dans un documentaire, mais il est plus rare que ces images surgissent par surprise, évoquant le passé alors que le film est a priori tourné vers la représentation d'un événement encore à venir, vers l'attente, l'anticipation. Quelles sont les images choisies par Herzog pour évoquer l'éruption du Mont-Pelé en 1902 en Martinique, et à travers elle la catastrophe à venir? Comment les faire «parler»? Le montage se fait ici collage et construction mentale.

- 1 Photographies en noir et blanc de la Belle époque, images arrêtées d'une ville animée: on peut les superposer mentalement avec les images de la ville déserte ramenées par Herzog.
- 2 Vautours survolant les cadavres et les décombres: Herzog est obligé de préciser qu'il s'agit d'une photographie, donc d'une «preuve», d'un enregistrement de la réalité, tant l'image a tout d'un tableau à la composition magistrale. Le charognard symbolise-t-il aussi le cinéaste se précipitant à l'annonce d'un épisode désastreux?
- 3 Restes fossiles aussi intrigants qu'émouvants (une miche de pain, des spaghetti): ces traces de vie quotidienne, dérisoires, sont devenues presque aussi insolites qu'une installation d'art contemporain.
- 4 Portraits d'une figure à la fois survivante et disparue (on notera le paradoxe), Cyparis, un bandit «sauvé par sa méchanceté même». Pourquoi Herzog en fait-il un personnage, en quoi ressemble-t-il ou s'oppose-t-il aux hommes rencontrés dans le film?

Cette séquence du passé tend un miroir au présent, elle est une façon de combler l'absence d'images du désastre, et de s'interroger sur le désir de telles images.



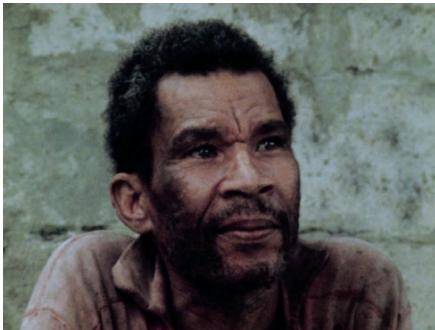
1



2



3



4



5



6

Séquence L'homme-racine de Basse-Terre

La séquence analysée se situe entre 00:18:04 et 00:23:30 (chapitre 3 du découpage narratif de *La Soufrière*).

● Un virage impromptu

Au début de *La Soufrière*, Herzog a donné la rencontre de «*l'homme qui est resté sur place*» comme le but de son voyage. Le moment de cette rencontre est donc important, pourtant il arrive sans crier gare: lors des séquences précédentes, Herzog s'est tourné vers une catastrophe du passé (la séquence d'archives) et a longuement évoqué l'attente de la catastrophe à venir, multipliant des plans de la nature vue d'hélicoptère, loin de la terre ferme et des chemins où rencontrer des hommes (les plans qui précèdent immédiatement). Alors que l'image passe tout à coup à un plan de l'homme, la voix de Herzog annonce: «*Ce jour-là, nous retrouvâmes l'homme qui avait renoncé à partir – et quelques autres.*» Quel jour exactement? C'est très abrupt, et vague en même temps. Ce plan d'introduction du personnage le montre allongé de profil, dormant: une première apparition qui déjoue toute attente [1]. Toujours endormi, il est ensuite filmé de face, en plongée, le chat à ses côtés. «*Il fallut le réveiller*», dit Herzog, et on voit à droite le micro entrer dans le champ, pointé vers l'homme. Cette arrivée de l'équipe a quelque chose d'intrusif que le réalisateur ne cherche guère à dissimuler (au contraire, le micro manifeste cette intrusion à l'image) [2].

L'homme allongé sur de grosses racines sous un arbre, accompagné d'un chat, semble faire corps avec son environnement, à l'inverse du cinéaste venu d'Allemagne pour le rencontrer, équipé d'une caméra et filmant les flancs du volcan en hélicoptère, inquiet de l'explosion annoncée. La conversation est engagée abruptement: alors que l'homme se réveille et demande ce qui se passe, la question «*Vous refusez de quitter la région?*» est directement posée. La caméra portée, mouvante, qui zoome et dézoomé [3], manifeste la présence

de l'opérateur et l'impression d'un face-à-face improvisé. L'homme est observé avec une intense curiosité, mais ne quitte pas sa position allongée, répondant avec simplicité aux questions. Alors qu'on entend faiblement le vrai dialogue entre les hommes, la voix off de Herzog, enregistrée après le tournage, traduit indifféremment, avec le même ton, les questions qu'il pose et les réponses de l'homme. Les phrases interrompues ou difficilement audibles sont rendues avec la même netteté lapidaire par la traduction au cours de la séquence. Le montage, lui, conserve des allures erratiques: Herzog filme des bribes de propos ou de chants, fait se succéder les plans et les personnages de façon imprévisible.

● L'attente de la mort

Les propos de l'homme résonnent avec le dénuement de son apparence et son attitude calme et imperturbable. Ce sont quelques phrases répétées qui tournent sur elles-mêmes. Mises bout à bout, voici ses réponses aux questions de Herzog: «*Je suis ici comme Dieu l'a ordonné. J'attends ma mort. Et puis, je ne sais pas où aller. Je n'ai rien dans les poches, je suis pauvre. Nul ne sait quand [la mort] viendra. Dieu l'a ordonné. Pas à moi seulement, il emporte tout le monde. Comme la vie, la mort est éternelle. Je n'ai aucune crainte. Dieu l'a ordonné. Nul ne sait quand viendra la mort. Dieu emporte tous chez lui. Pas qu'un seul, pas que moi. Il nous destine à cela. Où pourrais-je aller? La mort attend toujours. Elle est éternelle. Je n'ai pas peur de mourir.*»

Sans aucune forme, encore une fois, de transition, un autre homme est brièvement interrogé, filmé en gros plan devant un mur de parpaings [4]: ce gros plan d'un visage inconnu sur un mur gris, «*surgi de nulle part*», augmente l'impression d'hommes fondus dans leur environnement. La caméra fait un zoom arrière et pivote en bas à gauche: on découvre le sol terne, un cochon dans le cadre. Mais c'est tout [5]. On ne comprend la disposition de l'espace que plus tard. Les réponses très simples et peu articulées de l'homme ne semblent pas pouvoir donner lieu à un dialogue approfondi. Ce qui ressort avant tout est la simplicité de ces hommes, sur laquelle le cinéma et ses effets (si on repense à la musique ou aux plans aériens précédents), pas plus que



7



8



9



10



11



12



13



14



15

la menace d'éruption volcanique, ne semblent avoir de prise.

On se souvient des animaux filmés dans les rues, et de leur caractère d'étrangeté dans ce contexte. Alors que la séquence revient au premier homme toujours allongé, la caméra suit ses mains [6], puis le cadre s'élargit et l'on voit des animaux s'agiter. Un chat passe à l'avant-plan [7], des cochons courent à l'arrière-plan [8], et ils semblent cette fois les compagnons naturels de ces hommes et de leur vie. Deux images s'entremêlent dans cette séquence : celle d'une humanité réconciliée avec la nature comme avec son destin de créature mortelle, sans trouble et qui n'a pas peur de la mort, et celle d'une humanité abandonnée des siens, tournée vers Dieu et qui semble appeler la mort. Ainsi au plan suivant, l'homme déclare qu'il n'a rien, et dit «*J'attends ma mort*» dans un geste théâtral [9], avant de s'allonger à nouveau mais cette fois comme un gisant, paumes tournées vers le ciel [10]. Les mains vides de la pauvreté deviennent des paumes offertes, la position allongée du sommeil devient celle de la mort. C'est le personnage lui-même qui file la métaphore. La caméra capte des gestes qui, de plus en plus, s'adressent à elle en une forme d'auto-mise en scène.

● Deux chants

Un changement d'axe et «l'entretien» désordonné se poursuit (l'homme affirme cette fois qu'il attend aussi un cyclone, un doigt levé comme un avertissement) [11]. Enfin, après une saute liée à un changement de plan filmé dans le même axe (Herzog refuse décidément toute fluidité à cette séquence), l'homme se met à chanter en fixant la caméra, un chant où l'on retiendra qu'il est question de l'esclavage [12], ce qui tend à lier la pauvreté et l'humilité de ces hommes à un passé peut-être pas si lointain. Sa voix se fait toujours entendre sur le plan suivant, plan d'une vieille voiture et de tout un bric-à-brac [13] suivi d'un mouvement de caméra le long de la façade grise de parpaings, qui découvre au fond l'équipe de tournage (probablement Ed Lachman et Werner Herzog à la prise de son, filmés de dos, ce qui implique la présence d'une deuxième caméra) face aux deux hommes [14]. Alors que ce premier chant impromptu est une manière de mettre fin à l'entretien, l'homme est filmé à nouveau entonnant un chant d'amour plus léger. Ce gros plan en intérieur, avec une texture et des couleurs différentes, augmente l'impression de patchwork du montage [15]. Il est difficile d'interpréter ces chants, et c'est sans doute ce qui plaît à Herzog. On pense à une figure quasi biblique d'innocent, ou aux plans épars, livrés sans commentaires, de certains films ethnographiques. ■

Plans

La confession de Messner

VIDÉO
EN
LIGNE

Comment recueillir une parole intime au sein d'un documentaire axé sur l'exploit physique ?
[cf. vidéo en ligne *Le motif de la parole*]

Dans *Gasherbrum*, une série de plans recueillant la parole de Messner, répartis autour d'un court épisode (l'arrivée d'alpinistes espagnols épuisés, venant d'échouer dans leur tentative d'atteindre le sommet) emmène assez soudainement le film vers l'intime, et vers une évocation toujours plus directe de la mort. Cette « bascule » qui arrive au milieu du film [00:21:52], garde un lien avec l'enregistrement « au présent » de l'expédition, tout en rappelant l'horizon de possible échec de l'entreprise de Messner.

● Resserrement

Formellement, ces plans opèrent un resserrement sur la figure de Messner, interrogé seul pour la première fois. On pourra faire observer aux élèves la progression de ces quelques plans : progression en termes de valeurs de plan (du plan moyen filmant le corps presque en entier au plan rapproché cadrant le visage et les épaules) comme en termes de décor et de lumière (en plein jour et en plein air,



1



5a



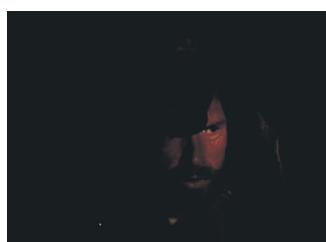
2



5b



3



6



4



7

puis sous la toile de tente orangée, plus propice aux confidences, enfin dans le noir quasi total). L'effet est celui d'une pénétration dans l'intime, sous la surface (celle des mots, de la maîtrise du corps devant la caméra), qui conduit à une forme d'obscurité presque métaphorique. Cet effet de resserrement vient soutenir un changement de registre, lui aussi progressif et facile à observer.

Il peut être utile de rappeler que rien ne permet d'affirmer que ces paroles ont été recueillies par Herzog exactement dans cet ordre, ni de connaître tout ce qui, dans ces moments d'entretien, n'a pas été gardé par l'auteur. Il faut donc souligner la force de ce montage, qui dessine un parcours de sens et d'expérience. Herzog approfondit à ce moment l'exploration du rapport de Messner à la mort et recompose l'image de son héros, qui tout à coup se brise et révèle sa part la plus douloureuse et la plus sombre. ■

Le parcours se dessine ainsi :

- 1 00:21:52
L'évocation plutôt factuelle par Messner des morts en expédition d'alpinistes qu'il a pu connaître (plan moyen).
- 2 00:22:35
Une définition de l'alpinisme comme dégénérescence de l'homme, au même titre que l'art (plan plus rapproché, la caméra zoomé légèrement vers l'arrière pour saisir dans le cadre les mains de Messner, qui ponctuent la démonstration).
- 3 00:23:30
L'expression d'une fascination pour les sommets, d'une quête de solitude, d'une mise à l'épreuve de ses capacités (plan américain où Messner est debout alors qu'il neige).
- 4 00:25:56
En réponse à Herzog, la réfutation très nette de l'idée d'une « pulsion de mort » (plan taille, puis la caméra zoomé sur la réponse jusqu'à un plan rapproché).
- 5a 00:27:15
Toujours en réponse à Herzog, l'évocation par Messner de la mort de son frère au cours d'une ascension commune, et le sentiment de Messner d'être mort lui aussi au cours de la redescente (sous la tente, plan rapproché).
- 5b 00:29:49
L'assurance de Messner vole en éclats lorsque Herzog l'interroge sur sa mère et que l'homme fond en larmes. Il répond néanmoins à la question au bout de quelques secondes avant de pleurer à nouveau, cachant son visage dans son bras.
- 6 00:30:46
Messner, impassible, transmet à Herzog ses instructions au cas où ils viendraient à disparaître, avec une abondance de détails concrets. L'obscurité est grande – on pourrait être au cœur d'une nuit d'insomnie – et l'homme paraît déjà avoir traversé un invisible voile vers une autre dimension, où la mort est une perspective tangible (plan rapproché, très sombre). On retrouve ici la perspective de l'expédition. D'ailleurs ce plan de Messner est suivi d'un autre exactement similaire de Kammerlander, dont c'est le retour à l'écran.
- 7 00:32:00
Ce dernier déclare qu'on pourra jeter toutes ses affaires dans un ravin, s'il ne revenait pas : conclusion presque trop belle pour terminer cette plongée vers les ténèbres et l'évocation, suggérée à l'écran, d'une possible disparition.

Échos

Alpinistes et conquistadors

Les deux films documentaires entrent en résonance avec l'une des plus célèbres fictions de Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu* (1972).

Vers 1560, une expédition de conquistadors en route pour l'Eldorado, contrée mythique et chimérique inventée par la population indienne opprimée, traverse un paysage montagneux, descendant jusqu'au fleuve. Ce sont les tout premiers instants d'*Aguirre, la colère de Dieu* (1972), une des plus célèbres fictions de Werner Herzog. Pour élargir la vision de l'œuvre du cinéaste, on pourra se pencher avec les élèves sur la célèbre ouverture de ce film [jusqu'à 00:06:40 environ]. Dans cette séquence pourtant tirée d'un film de fiction (très librement inspirée de personnages historiques, sans souci d'exactitude), on verra que les images filmées par Herzog entretiennent de nombreux points communs avec celles des deux documentaires.

● Paysage

Les premiers plans d'*Aguirre* sont des sommets enveloppés de brume, immédiatement suivis de plans aériens où l'on peut distinguer l'expédition en file indienne qui descend un chemin pentu. Comme toute l'œuvre de Herzog, le film se trouve ainsi placé sous le signe du paysage, et encore une fois de ses caractéristiques brumeuses, insaisissables, comme d'un paysage intérieur. On est aussi « au-dessus des nuages » : les personnages de Herzog sont par nature capables d'exploits qui les arrachent à la condition ordinaire, mais ils devront « redescendre » sur terre avec plus ou moins de violence.

● Un rêve en tête

La troupe d'aventuriers espagnols cheminant vers l'Eldorado a un but en tête, qui ressemble à un rêve, un désir pressant. Ce moteur de l'aventure, ce parcours tendu vers un but peut se comparer à celui du réalisateur risquant sa vie à la recherche d'un homme au pied de la Soufrière, comme à celui de Messner menant une expédition pour tenter une ascension jamais réalisée auparavant, et atteindre les sommets.

● Alpinistes et conquistadors

Dans *Gasherbrum*, certaines images de la première étape de l'expédition [00:07:00 – 00:10:50], avant l'ascension des sommets, ne sont pas sans rappeler celles de l'ouverture d'*Aguirre* : passages difficiles des véhicules, hommes en file indienne diversement équipés et chargés (y compris descendant un chemin rocheux comme dans *Aguirre*, auquel Herzog a très bien pu explicitement repenser), plans sur des rapides, détails rehaussant la difficulté et le danger, et la différence entre l'équipe recrutée dans la population locale et les chefs d'expédition (pieds des porteurs chaussés de simples sandales, risque de glissades sur le sol meuble...). On remarquera que les deux alpinistes se distinguent sans peine des porteurs : ils sont plus légèrement chargés, mieux équipés, etouvrent la marche. Un saut par-delà les siècles d'histoire et la géographie permet de rapprocher les alpinistes au Pakistan (qui a connu la domination coloniale de l'Empire britannique) avec les conquistadors espagnols du XVII^e siècle – bien que les premiers soient indéniablement pacifiques, conquérants de leurs seuls exploits sportifs.

● Fiction et documentaire

Un «documentaire sur les conditions de tournage» est une expression qui revient souvent chez les critiques ou



Gasherbrum



Aguirre, la colère de Dieu de Werner Herzog, 1972
© Werner Herzog Filmproduktion

commentateurs de Herzog pour qualifier l'impression que donnent ses films de fiction. On dira plutôt qu'il n'y a pas de différence essentielle chez Herzog entre un plan de fiction et un plan documentaire, comme le montre l'ouverture. Le cinéaste s'attache dans tous les cas à exprimer la nature de l'action enregistrée par la caméra (ce qu'il appellerait sa « vérité », au-delà de sa dimension factuelle), la dimension physique restituée dans toute son ampleur autant que ce qui anime les personnages, fictifs ou réels. En accord aussi avec sa conception du paysage au cinéma, il ne s'agit pas pour lui de « poser le décor », mais de représenter les rapports entre les personnages et leur environnement (par exemple les contrastes produits par des personnages richement vêtus dans la jungle vont inciter à être attentif à ces rapports dans la fiction, à ce que la jungle fera à ces personnages, ou deviendra à leurs yeux).

● La musique de Popol Vuh

Le visionnage de l'ouverture sera enfin l'occasion d'aborder la collaboration de Herzog avec le musicien Florian Fricke, connu sous le nom de Popol Vuh. Cette collaboration commencée avec *Aguirre* s'est étendue sur huit films, dont *Gasherbrum*. Très frappante lors de la séquence d'ouverture, où elle pose immédiatement une ambiance de rêve qui contraste avec la dimension physique des actions, et transfigure l'action, la musique joue un rôle similaire pour donner une tonalité méditative, intérieure, à *Gasherbrum*. Dans *La Soufrière*, la musique choisie par Herzog permet aussi de soutenir l'évocation de la « fin du monde » en accompagnant les plans de la ville déserte ou de survol de la forêt, leur donnant une tonalité élégiaque. À la fin, la musique emphatique qui contraste avec l'échec du film annoncé par la voix off, tend vers l'ironie. ■

Éthique documentaire

Le voisinage de la mort

Peut-on tout filmer ? Les deux films posent des questions sur les limites morales propres au geste documentaire.

Un interdit frappe l'enregistrement de la mort (la mort réelle) et un soupçon se porte toujours sur la mise en spectacle de cette dernière, ou sur tout suspense lié à un danger de mort. Excitation malsaine, irresponsabilité, mise en danger d'autrui (pour capter ces images) ou de soi-même, vanité d'images sans profondeur, purement sensationnelles. La constante présence du danger dans les deux films du programme prête-t-elle le flanc à une telle suspicion ? Réalisés en 1976 et 1984, ils sont tournés en pellicule 16 mm. Aujourd'hui une caméra GoPro aurait pu être fixée sur Messner pour filmer son ascension, et des drones équipés de caméras numériques auraient pu survoler le cratère de la Soufrière et s'approcher au plus près des dangereuses zones «interdites». Hyperconnexion au corps et à l'exploit physique ou au contraire point de vue «non humain» du drone ne sont pas sans faire écho à certains aspects du cinéma de Herzog. Mais doit-on considérer pour autant que ces évolutions techniques contemporaines s'inscrivent dans une continuité réelle avec son travail ? Ces deux films n'abordent-ils pas ces questions différemment ?

● Trop près, trop loin

En partant à la recherche d'un homme tout près d'un volcan qui menace d'explorer, Herzog va-t-il «trop loin» ? La question se pose au sens propre, de manière très concrète : jusqu'où s'approcher du danger ? Et au sens figuré : cette approche cinématographique, la présence de la mort comme horizon de possibilité, est-elle un principe acceptable pour faire un film ? Herzog qui se décrit toujours comme un professionnel sain d'esprit aux prises de risque très calculées, dit aussi : «*S'il le fallait, je me battrais pour arracher un bon film des mâchoires du diable lui-même.*»¹ Un bon film, pas n'importe quelle image. Il y a des risques à considérer, des choix à faire et à assumer : un homme est resté seul dans une zone évacuée par 70 000 personnes autour de lui. Son rapport à la mort, au monde, est absolument singulier. Un cinéaste qui entend parler de lui doit-il renoncer à partir le rencontrer ? On trouve Herzog littéralement obsédé par cette question de la juste distance au danger et de la négociation perpétuelle avec lui, pour le bien du film à faire.

Dans les deux films du programme, on remarquera un jeu constant sur le proche et le lointain de l'événement filmé : dans *La Soufrière*, Herzog s'expose dans la zone de danger en Guadeloupe et le met en scène. Il alterne par exemple un plan du cratère filmé par une caméra automatique située à



La Soufrière



La Soufrière

35 km (précise-t-il) [00:04:32], et des plans en voiture ou à pied pour filmer l'ascension du cratère par l'équipe. Par des plans aériens il rôde autour du volcan, médite sur le danger imminent, avant de se trouver tout à coup de plain-pied face aux fermiers qui ont refusé l'évacuation. Cette image des fermiers philosophes balaie les précédentes et semble presque provoquer la déroute finale, la fin de ce jeu de chat et de souris résumé par un trait d'humour. Dans *Gasherbrum*, le moment de l'ascension filmé par Messner et Kammerlander avec la caméra qu'ils ont emportée (ce qui permet d'avoir des plans de leur effort et de leur arrivée au sommet) est encadré par des plans filmés depuis le camp de base où est demeuré le cinéaste, d'où l'on devine les minuscules silhouettes des alpinistes. Herzog n'accompagne pas Messner au-delà d'un périmètre de sécurité clairement défini. Il délègue l'action de filmer à Messner, après avoir longuement discuté avec

¹ «*If it comes to wrestling a real good movie away, I've said that I would descend to hell and wrestle it from the claws of the devil himself.*» Jeffrey Brown, entretien avec Werner Herzog : ↳ pbs.org/newshour/arts/conversation-werner-herzog

lui de la peur, du danger, de la mort, du sens de l'expérience et de la responsabilité individuelle. Au moment où il filme Messner et Kammerlander, ces derniers vivent peut-être leurs derniers instants. Mais ce que filme Herzog est aussi une «sagesse» de Messner face au danger. Et ses paroles sont plus puissantes encore que les preuves ramenées de son arrivée au sommet. L'exploit n'est jamais le tout du film.

● Une mise en perspective

Le titre de l'un des derniers films de Herzog, *Into the Inferno* (2016), joue lui-même avec cette idée d'y aller, de filmer «au cœur de l'enfer», par définition l'endroit le plus impraticable («Au fin fond de la fournaise», traduit le titre français). Dans ce film, Herzog revient sur d'autres où il a été amené à filmer des volcans: *Rencontres au bout du monde* (2007), où il accompagne une équipe de scientifiques en Antarctique sur le mont Erebus, volcan en activité, et *La Soufrière*. Le cinéaste y règle quelques comptes avec sa réputation, et livre des clés de compréhension de son œuvre. Il retrouve quelques années après le tournage de *Rencontres au bout du monde* le volcanologue Clive Oppenheimer, avec qui il s'est lié d'amitié. Et par un montage d'images de différentes époques (certaines prises en 2016, d'autres pendant le tournage de 2007 en Antarctique, et d'autres de *La Soufrière*), Herzog traite explicitement cette question du rapport au danger. Il filme ainsi le volcanologue qui met en pratique ses principes de sécurité face au cratère: guetter le danger et ne jamais tourner le dos. Oppenheimer conclut qu'il fut surpris de découvrir en Herzog un homme s'intéressant réellement à l'activité des scientifiques qu'il était venu filmer, et ne voulait surtout pas les forcer à prendre le risque de s'approcher de la lave. «*D'une certaine manière nous sommes pareils*», dit-il à Herzog. «*En tant que volcanologue, prendre des mesures comporte un risque, et on se dit: est-ce que ça vaut la peine de mourir pour prendre ces mesures? Posée en ces termes, la réponse est évidemment non. Mais on essaie toujours d'évaluer le degré de risque qu'on est prêt à prendre.*»

Cependant, Herzog conclut ce passage par les images d'un couple de volcanologues français, Katia et Maurice Krafft, qui prenaient des images saisissantes des volcans en s'approchant très près – trop près, puisqu'ils ont fini par en mourir. Les images de torrents de lave que Herzog montre en évoquant leur histoire, filmées par eux, sont en effet prodigieuses. Herzog n'hésite pas à se servir de leurs images pour son film, tout en décrivant les conditions qui les ont vues naître. Mais il les montre – dans toute leur splendeur, accompagnées de musique – au sein d'une mise en perspective qui permet de les situer au-delà de la force que lui-même, cinéaste, leur reconnaît au point de les inclure dans son montage. La présence de la mort, dans ces images d'un couple décédé au cours de son activité, n'est pas niée mais au contraire désignée comme une partie de ce qu'elles expriment aujourd'hui. La poésie des images que ce couple est allé chercher au péril de sa vie, vient aussi de ce qu'elles sont un témoignage intense sur l'être humain.

● Le cas de *Grizzly Man*

La question des archives était déjà au cœur de *Grizzly Man* (2005) et de la représentation de son malheureux héros, Timothy Treadwell, un homme qui croyait pouvoir vivre parmi les grizzlys². Herzog s'est servi des images filmées par Treadwell, celui-ci ayant tenu, avec sa caméra, le journal de sa cohabitation en pleine nature avec les grizzlys, qu'il voit comme des créatures pacifiques. Mais Treadwell est mort dévoré par les bêtes qu'il aimait ou croyait aimer. Le cinéaste doit mettre en scène ou en tout cas faire un sort dans son film à l'archive sonore de la mort de Treadwell, celle-ci ayant été enregistrée au son par la caméra. Il doit résoudre pour cela des questions éthiques de représentation³, choisissant



finalement de se filmer en train d'écouter ce «son de la mort» avant de détruire la bande. Les questions soulevées par l'expérience de Treadwell travaillent (une fois mises en scène par le réalisateur) le cinéma de Herzog tout entier et sa dimension anthropologique.

À titre de comparaison, *Roar* (Noel Marshall, 1981), un film de fiction ressorti récemment en salles, pourra être évoqué. Le film est une entreprise folle où les acteurs jouent en permanence entourés de lions, de tigres ou d'éléphants, «animaux de compagnie» du réalisateur et de sa femme, l'actrice Tippi Hedren, également premier rôle du film. Fascinant, le film est une anomalie, créant un pur moment de trouble. La fiction (l'histoire d'un scientifique qui veut étudier au plus près la vie des fauves) se trouve totalement parasitée par la coprésence à l'écran des acteurs et des animaux qui prennent de plus en plus leurs aises dans les lieux de vie des humains. Contrairement à *Grizzly Man*, la menace, toujours latente, ne débouche pas sur la catastrophe. Et ce film d'aventures dessine une possible coexistence, certes précaire et mouvementée, entre humains et bêtes sauvages (mais totalement sans suite dans l'histoire du cinéma). ■

² Herzog décrit la façon dont lui est arrivé le sujet de ce film comme un pur hasard, fruit de conversations (de même pour *La Soufrière*), comme si les sujets herzogiens devaient nécessairement croiser sa route, ou lui-même nécessairement les reconnaître à temps.

³ On les trouve bien décrites ici: Alain Freudiger, «*La mort sur écoute? Réflexion sur une scène de Grizzly Man*»: ↳ journals.openedition.org/decadrages/728

Bonus

Herzog, écrivain et marcheur

Le récit d'une longue marche effectuée par Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces*, présente de nombreux échos avec ces films d'ascensions.



Couverture de *Sur le chemin des glaces* de Werner Herzog, 1988 © P.O.L

Du 23 novembre au 14 décembre 1974, pour conjurer la mort de la grande critique allemande Lotte Eisner, très malade, Herzog effectue à pied le voyage entre Munich et Paris pour la rejoindre, traversant seul la forêt, la montagne, la campagne. Il consigne ses impressions dans un journal qu'il décidera plus tard (en 1988) de publier : *Sur le chemin des glaces*. Qu'est-ce qui pousse à partir, quel sens revêt un exploit, quels liens se tissent entre le marcheur et le pays traversé, quelle est cette expérience intérieure de la marche ? Les observations qu'il fait en chemin ne sont pas sans rappeler certains traits des aventures que sont aussi *La Soufrière* et *Gasherbrum*. Herzog évoque «des paysages intérieurs», comme ceux de Caspar David Friedrich [cf. Affiche, p.4]. Nous proposons ici quelques extraits où se retrouvent des visions intérieures mêlées à des descriptions de paysages, des rencontres avec des êtres fantomatiques, un sentiment d'abandon ou de solitude, des pressentiments de catastrophes, la fraternité avec les animaux, l'exaltation du marcheur... et même le rappel de photographies anciennes, comme dans *La Soufrière*. Le livre, court, pourra prolonger la découverte des films.

Samedi 23 novembre 1974

Concentrer ma pensée sur moi m'a conduit à une découverte : le reste du monde rime.

Lundi 25 novembre

Par la fenêtre, j'ai vu un corbeau se poser sur le toit d'en face. La tête dans les épaules, il ne bougeait pas, sous la pluie. Longtemps après, il était encore là, inerte, grelottant, solitaire et calme, plongé dans ses pensées de corbeau. Alors, un sentiment de fraternité est monté en moi et la solitude a envahi mon cœur. Au sommet d'un poteau télégraphique, un monteur, retenu par une sangle, me toise sans aménité et sans vergogne, moi, l'Homme souffrant. Affalé de tout son poids sur la sangle, il fume la pipe. Quand je suis passé à ses pieds, en claudiquant, il a cessé de téter sa bouffarde, et m'a longuement suivi des yeux. D'un seul coup, comme rivé au sol, j'ai virevolté sur mes talons et je l'ai fixé à mon tour. Alors, j'ai vu, dans la paroi rocheuse derrière lui, une caverne qui, bouche grande ouverte, hurlait vers la mer. Tous les cours d'eau se rejoignirent pour finir à la mer, et le grotesque aussi affluait sur les côtes... comme partout, ici-bas. Soudain, l'air s'emplit de gémissements et sifflements surnaturels, qui n'étaient que ceux des planeurs tournant en rond au-dessus de la paroi. En direction du soleil levant, on entendait au loin le bruit d'une canonnade. Au sommet d'une montagne, mystérieuse et éternellement muette comme une immense oreille à l'écoute, une station radar émet des cris qui retentissent jusqu'aux frontières de l'univers, et que personne n'entend.

Jeudi 28 novembre

Une vilaine route, et puis Zwiefalten. C'est ici que commencent les Alpes souabes. Sur les hauteurs, tout est prostré sous la neige. Une paysanne m'a raconté la tourmente, et je n'ai rien trouvé à répondre. Dans ces villages abandonnés du monde, les gens sont fatigués et n'attendent plus rien. Silence enneigé. Le noir des champs transparaît sous la neige. Depuis des années, à Geisingen, les portes battent au vent. J'ai vu des moineaux sur un tas de fumier qui ne fumait plus. La neige fondue ruisselle dans une rigole. Mes jambes vont de l'avant. À la sortie de Geisingen, la neige recommence à tourbillonner,

je presse le pas sans m'arrêter, pour ne pas geler sur place, car je suis trempé jusqu'aux os, de toute façon, je mijote dans la vapeur. Je suis obligé de fendre l'épaisse neige mouillée qui m'assaille de face, et parfois par les flancs. Côté vent, en un éclair, je suis recouvert de neige comme un sapin. Je bénis ma casquette ! De vieilles photos jaunies représentaient les derniers Navajos emmitouflés dans des couvertures et recroquevillés sur leurs chevaux, allant se perdre à jamais dans la tourmente. Cette image sans cesse présente à mon esprit me donne un regain de force. En un clin d'œil, une épaisse couche de neige a recouvert la route. Surpris par la tempête, un tracteur s'est arrêté en plein champ, phares allumés. Il ne peut plus avancer. Le paysan, debout à côté de l'engin, a abandonné la partie, dépassé par les évènements. Nous nous sommes croisés sans nous saluer, nous les fantômes.

Lundi 2 décembre

La solitude est-elle bénéfique ? Oui, assurément. Seulement, elle nous ouvre à des intuitions dramatiques de l'avenir.

Jeudi 5 décembre

Devant moi, un arc-en-ciel me remplit soudain d'une folle espérance. Quel merveilleux signe, au-devant et au-dessus de celui qui marche. La marche ! Chacun de nous devrait marcher.

Samedi 7 décembre

La route la plus désolée qui soit, en direction de Domrémy, je ne marche plus comme il faut, je me laisse dériver. La chute vers l'avant, je la transforme en marche.

Dimanche 8 décembre

Il n'y a plus une feuille dans l'arbre mouillé, rien que des pommes mouillées qui ne veulent pas tomber. J'en ai cueilli une, elle avait une saveur aigrelette, mais elle était juteuse, et j'avais soif. J'ai jeté le trognon dans l'arbre, et les pommes sont tombées en pluie. Quand leur chute s'est apaisée, qu'elles furent enfin à terre, j'ai pensé : c'est le jour le plus abandonné, le plus solitaire de tous. Alors, je suis allé secouer l'arbre jusqu'à ce qu'il soit vide. Dans le silence, les pommes martelaient le sol. Quand ce fut fini, un formidable silence s'est rué sur moi.

FILMOGRAPHIE

«Les ascensions de Werner Herzog» (*La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner, La Soufrière, Gasherbrum*), DVD, Potemkine, 2015.

Aguirre, la colère de Dieu (1972), DVD et Blu-ray, Potemkine, 2014.

Grizzly Man (2005), DVD, Metropolitan, 2006.

Into the Inferno (2016), en ligne sur la plateforme par abonnement Netflix.

Autres films cités

Je suis une légende, Francis Lawrence (2007), DVD, Warner, 2008.

La Planète des singes, Franklin J. Schaffner (1968), DVD, 20th Century Fox, 2005.

La Quatrième Dimension, «Solitude», saison 1, épisode 1, DVD, Universal, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Werner Herzog

- *Sur le chemin des glaces*, Payot et Rivages, 2016.
- *Conquête de l'inutile*, Capricci, 2008.

Ouvrages sur Werner Herzog

- *Werner Herzog, pas à pas*, Hervé Aubron, Emmanuel Burdeau, Capricci, 2017.
- *Werner Herzog*, Emmanuel Carrère, Edilig, 1982.

- *La quête anthropologique de Werner Herzog : documentaires et fictions en regard*, Valérie Carré, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

Articles

- Antoine de Baecque, «Bergfilms», in *Sport et cinéma : silence, on court*, revue Desports n°8, éditions du Sous-sol, 2016.
- Joachim Lepastier, «Vers d'autres ciels», *Cahiers du cinéma* n°705, novembre 2014.

- René Heyer, «La colère de Dieu selon Werner Herzog» in Arnaud Join-Lambert, Serge Goriely et Sébastien Fevry (dir.), *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, L'Harmattan, 2012.

Entretiens

- Werner Herzog, *Manuel de survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*, Capricci, 2008.
- «L'énergie criminelle», entretien avec Joachim Lepastier et Hugues Perrot, *Cahiers du cinéma* n°706, décembre 2014.

SITES INTERNET

Articles

- Hervé Aubron, «Deux montagnes minées»:
↳ potemkine.fr/media/client/pdf/Herzog-TexteHAubron.pdf
- Critiques des films par Olivier Bitoun sur le site dvdclassik.com:
↳ dvdclassik.com/critique/gasherbrum-la-montagne-lumineuse-herzog
↳ dvdclassik.com/critique/la-soufriere-herzog

Entretien (en anglais)

- «Conversation : Werner Herzog», entretien avec Jeffrey Brown, 30 juin 2009:
↳ pbs.org/newshour/arts/conversation-werner-herzog

Vidéo sur les motifs de Werner Herzog

- «Werner Herzog tout en images», sur la chaîne Youtube de *Blow up d'Arte*, 19 mai 2017:
↳ [youtube.com/watch?v=4cNz1nWkpp0](https://www.youtube.com/watch?v=4cNz1nWkpp0)

Conférences

- Rencontre publique avec Werner Herzog à l'université de Strasbourg, le 13 novembre 2014, en anglais:
↳ [youtube.com/watch?v=M57U1QCJt3M](https://www.youtube.com/watch?v=M57U1QCJt3M)

- «Werner Herzog's Minnesota Declaration», prononcée au Walker Art Center le 30 avril 1999, en anglais:
↳ [youtube.com/watch?v=GkJiasC3cRI](https://www.youtube.com/watch?v=GkJiasC3cRI)

Transmettre le cinéma

- Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com



- Imaginaire de la catastrophe
- Le motif de la parole

CNC

- Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Deux moyens métrages documentaires composent ce programme, qui mène du volcan la Soufrière en Guadeloupe — dans *La Soufrière. En attendant l'inévitable catastrophe* (1977) — jusqu'aux sommets pakistanais Gasherbrum I et II — dans *Gasherbrum. La montagne lumineuse* (1984). Le cinéaste Werner Herzog part à l'aventure pour retrouver le seul homme qui n'a pas voulu évacuer les pentes de la Soufrière, dont l'éruption est imminente, et pour filmer l'expédition du célèbre alpiniste Reinhold Messner, qui avec son partenaire Hans Kammerlander veut réaliser un nouvel exploit en escaladant les deux sommets. Herzog interroge l'héroïsme, ses propres pulsions de filmeur, et dresse des portraits humains avec humour et un soupçon de cruauté. Deux films courts et singuliers, qui se répondent et permettent d'aborder toute la richesse du genre documentaire.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA