



HAL
open science

Les pensées animales de Werner Herzog

Vincent Deville

► **To cite this version:**

Vincent Deville. Les pensées animales de Werner Herzog. La Furia Umana, 2020, Bestiaires cinématographiques, 38. hal-03518011

HAL Id: hal-03518011

<https://hal.science/hal-03518011>

Submitted on 8 Jan 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Pensé comme un préambule à une étude des représentations de l'animal dans les films de Werner Herzog, ce texte se concentre essentiellement sur deux de ses récits, *Sur le chemin des glaces* (1974) et *Conquête de l'inutile* (1979-1981), pour tenter d'en déduire la poétique animalière du cinéaste.

Vincent Deville, « Les pensées animales de Werner Herzog »

La Furia Umana, n° 38, « Bestiaires cinématographiques », Caroline San Martin (dir.), 2020.

« J'ai trop fait miennes les choses humaines. »
Stroszek dans *Signes de vie* (1968)

Si Werner Herzog est célèbre pour avoir filmé sur tous les continents de la planète, on pourrait ajouter à son palmarès qu'il est peut-être aussi celui qui a filmé la plus grande diversité d'animaux, que ceux-ci occupent une place centrale ou qu'ils fassent une apparition furtive dans ses films. De l'inoffensif papillon qui virevolte autour de Klaus Kinski (*Ennemis intimes*, 1999) aux grizzlys massifs qui auront raison de la témérité de Timothy Treadwell (*Grizzly Man*, 2005), des curieux animaux marins trouvés au fond des océans (*Rencontres à l'autre bout du monde*, 2007) aux corbeaux familiers (*L'Énigme de Kaspar Hauser*, 2007, ou *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, 1974), la liste est longue et variée. Mais pour comprendre la poétique animalière de Werner Herzog, il semble indispensable de s'en remettre à deux récits du cinéaste, *Sur le chemin des glaces*¹ et *Conquête de l'inutile*², respectivement écrits en 1974 (22 jours d'un trajet effectué à pied entre Munich et Paris) et de juin 1979 à novembre 1981 (période de production de *Fitzcarraldo* en Amazonie). Deux récits placés de bout en bout sous le signe et même sous la protection des animaux, ce qui leur confère alors une valeur apotropaïque : Lotte Eisner, contre la maladie de laquelle Herzog entame son voyage à pied, guérira effectivement ; *Fitzcarraldo*, malgré toutes les embûches, se tournera bel et bien et c'est cette fois Herzog lui-même qui ressortira vivant de cette épreuve. L'attention méticuleuse portée par Herzog aux animaux dans quasiment tous ses films trouve un écho décuplé dans ces deux textes, que l'on pourrait qualifier d'obsessions animalières. Pas une page ou presque qui ne mentionne un animal présent dans les paysages traversés ou qui ne fasse état d'une réflexion de Herzog qui touche à l'animal. L'étude de ces deux récits sera alors à prendre comme un préambule à une plus ample tâche : l'étude des représentations de l'animal dans les films de Werner Herzog.

Penser aux animaux

Réels ou imaginaires, Herzog voit des animaux partout : « Je vois tant de souris. Nous n'avons plus la moindre idée du nombre de souris qu'il y a dans le monde, tous, autant que nous sommes. C'est incroyable ce qu'il y en a. [...] On se lie d'amitié avec les souris. » (*Chemin*, 61) Ou bien il s'étonne au contraire de ne pas en voir : « Je n'ai croisé aucun coléoptère aujourd'hui. » (*Conquête*, 208) Et lorsqu'il ne les voit pas, les animaux hantent ses pensées : « Dans les vallées de montagne, je pense toujours aux truites. » (*Chemin*, 13) L'animal est cette présence extérieure, toujours là, qui dans les films se manifestera comme un possible ami, protecteur, sauveur, rédempteur pour des individus en marge de la société (Kaspar, Steiner, Timothy...). Au gré de descriptions littérales et d'usages métaphoriques, les noms d'animaux peuvent s'enchaîner de manière frénétique dans un

¹ Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces. Munich-Paris du 23-11 au 14-12-1974* (1978), Paris, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2009. Les références à cet ouvrage seront par la suite indiquées dans le texte par la mention *Chemin* entre parenthèses, suivie du numéro de page dans cette édition.

² Werner Herzog, *Conquête de l'inutile*, Nantes, Capricci, 2008. Les références à cet ouvrage seront par la suite indiquées dans le texte par la mention *Conquête* entre parenthèses, suivie du numéro de page dans cette édition.

même paragraphe : « Un mouton tondu, athlétique, qui s'était égaré dans la rue du village, vint à moi dans la grisaille de l'aube, me gratifia d'un bêlement, et repartit de son trot élastique. Maintenant que le jour se lève, les moineaux commencent à chanter. Hier, le village était indolent comme une chenille par temps froid. Aujourd'hui dimanche, il s'est recroquevillé dans son cocon. Le gel a fait éclater les vers de terre qui n'ont pas réussi à traverser la route asphaltée. Sous les auvents en tôle, s'est accroupie la solitude, prête à bondir. » (*Chemin*, 87) La solitude, ici comparée à un animal prêt à bondir, est peut-être une des caractéristiques les plus fréquentes commune aux animaux et à Herzog : cette insondable solitude qui affecte les personnages de Kaspar ou de Bruno joués par Bruno S. dont le parcours de vie, entre marginalité et sociabilité, dessine une ligne de partage entre le sauvage et le civilisé.

Les animaux éclopés ou blessés sont légions, ils semblent porter toute la misère du monde et buttent contre des obstacles, tout comme l'humain sur les conventions sociales : « Un chien marchait sur trois pattes. J'ai sorti deux Coca chaud du réfrigérateur cassé qui se trouvait dans le bazar, des cafards en avaient fait leur lieu de reproduction. [...] Une tortue préhistorique a rampé à travers le magasin, elle agitait sa tête et son corps comme une autiste qui ne veut rien savoir de ce monde. Les cochons grognaient dehors. La tortue restait bloquée comme si elle voulait passer sous un mur de contreplaqué, elle avait mal évalué sa carapace qui était trop haute pour cela mais elle s'obstinait à creuser avec ses pattes griffues, marchant vers l'inaccessible. » (*Conquête* 65) Herzog dresse là le portrait de l'artiste en tortue, tout comme il fera dans *Rencontres à l'autre bout du monde* un portrait de l'artiste en pingouin, quand celui-ci se dirige seul vers les terres intérieures, voué à une mort certaine, mais que rien ni personne ne pourra faire changer d'avis.

Se penser soi-même comme un animal

Tandis que les animaux croisés, dans des moments de vision fiévreuse, semblent prendre figure humaine (Herzog mange un singe grillé qui ressemble à un enfant nu ; un perroquet rit comme un humain – [*Conquête*, 23, 31]), le cinéaste semble lui-même pris d'un doute ontologique quant à sa propre existence et à son règne d'appartenance lorsqu'à trois reprises il n'est pas certain d'avoir encore figure humaine (*Chemin*, 30, 98, 101), laissant supposer une dérive animale. Dès l'ouverture de *Sur le chemin des glaces*, Herzog se compare à un animal : « Mes pas se font pesants. Voilà que la terre tremble. Quand je marche, c'est un bison qui marche. Quand je m'arrête, c'est une montagne qui se repose. » (*Chemin*, 10) La frontière entre les règnes est d'ailleurs poreuse au point qu'il semble facile de passer de l'animal au minéral et, pourquoi pas, au végétal. C'est ce que suggérera *Grizzly Man*, dont toute la trajectoire consiste à *faire passer* Timothy dans le paysage : après la dispersion de ses cendres en pleine nature, les plans de paysages aériens laissent supposer que la palingénésie a déjà œuvré et que Timothy est maintenant tout à la fois montagne, taïga et ours. Herzog raconte qu'au moment du visionnage des rushes de Treadwell, ses assistants avaient négligé des plans qui lui sont apparus importants : « Ces temps morts du plan où les roseaux flottent et se balancent dans le vent, entre deux prises, méritaient d'être vus. Même en l'absence de Treadwell dans le plan, ce matériau vide et en apparence inutile se révélait extrêmement puissant³. » On peut penser que Herzog a l'intuition que la présence de Timothy perdure dans les herbes lorsqu'il a disparu du cadre. Or, Herzog a déjà lui-même tourné un tel plan à la fin de son premier long métrage *Signes de vie* (1968), précisément juste après que le personnage Stroszek s'est mis un crâne de vache sur la tête et a déclaré : « J'ai trop fait miennes les choses humaines », arrachant rageusement son uniforme militaire. Il précise alors, confusément « mais il faut bien garder quelque chose. Les plantes comme celles-ci, leur nom. » Il sort du cadre et Herzog laisse durer le plan plusieurs secondes sur le vent qui agite les herbes sauvages sur les remparts

³ Werner Herzog, *A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*, London, Faber & Faber, 2014, p. 369.

de pierre. Herzog développe ainsi une esthétique de l'impermanence et de non clôture entre les règnes. C'est la même expérience que décrit Jean-Christophe Bailly en ouverture de son texte *Le Versant animal* : « Or ce qui m'est arrivé cette nuit-là et qui sur l'instant m'a ému jusqu'aux larmes, c'était à la fois comme une pensée et comme une preuve, c'était la pensée qu'il n'y a pas de règne, ni de l'homme ni de la bête, mais seulement des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres⁴. » *Sur le chemin des glaces* est avant tout le cheminement d'un homme vers un état animal : « À chaque mouvement, je prends des précautions d'animal, et je crois bien que j'ai aussi des pensées animales. » ; « Mes cuisses se mettent à fumer comme celles d'un cheval. » ; « ... je me suis désaltéré aux ruisseaux, dans la posture de l'animal. » ; « Je me suis accroupi sous les sapins, au-dessus de la route, bien serré dans ma cape imperméable, mais cela ne servait pratiquement plus à rien. Des poids lourds passent en ronflant, ils ne me voient pas, moi, l'animal sous les branches. » (*Chemin*, 19, 27, 69, 72) C'est aussi dans l'attention portée au fonctionnement organique de son propre corps, auquel le renvoient les animaux, que Herzog chemine vers eux : « Un cochon m'a suivi dans les profondeurs de la forêt alors que j'allais chier, renflant et glouton jusqu'à l'impudeur, attendant ma merde. » (*Conquête*, 30) Brad Prager a commenté le plan du cochon qui défèque sur la place dans *Nosferatu, le fantôme de la nuit* (1979) faisant écho au plan final du dromadaire dans *Les Nains aussi ont commencé petits* : « Ce cochon est pleinement corporel et rappelle le fait mortel de notre existence (nous mangeons, chions et mourons), des faits que nous préférons oublier⁵. » Ces pensées animales d'Herzog et de ses personnages vont en effet dans le sens d'une corporéité toute matérielle, garante d'une conception réaliste du monde⁶.

Mais cette corporéité animale peut aussi évoluer vers la légèreté : « Je vais me laisser porter par la tempête tout autour de la station jusqu'à ce que des ailes me poussent. » (*Chemin*, 30) Pour arriver en tout dernier instant du récit, lors de la rencontre avec Lotte Eisner, à une extase : « Pendant un bref instant tout de finesse, quelque chose de doux traversa mon corps exténué. Je lui dis : ouvrez la fenêtre, depuis quelques jours je sais voler. » (*Chemin*, 111) Ce sera la fin d'*Invincible* (2001), quand le lourd et fort Zishe soulève son petit frère, qui s'élève alors dans les airs.

Seuls l'un et l'autre

Les récits et les films mettent en exergue de nombreuses rencontres entre l'humain et l'animal, qui, si elles peuvent aussi bien déboucher sur de la reconnaissance fraternelle ou de l'indifférence, sont traversées d'un même sentiment de solitude. Une des conséquences logiques de ces rencontres est le contact panique, quand humain et animal se surprennent mutuellement : « J'ai effarouché des merles dans une haie, une vraie panique, je les ai vus s'envoler devant moi dans l'obscurité. » (*Chemin*, 18) La peur étant alors réciproque, comme le raconte Herzog à propos d'une nuit où il dort dans une grange : « Je me suis réveillé pendant la nuit, et j'ai senti un animal qui dormait sur ma jambe. Lorsque j'ai bougé, il a eu encore plus peur que moi. Je crois que c'était un chat. » (*Chemin*, 35) Un peu plus loin, le cinéaste fait une remarque similaire à propos de sa propre ombre, dans un récit aux accents du *Peter Schlemihl* de Chamisso : « Pour la première fois, à nouveau, un peu de soleil. Je pensais : "cela te fera du bien". Mais, à côté de moi, mon ombre me guettait, souvent même, elle me précédait, car je marchais vers l'ouest. À midi, Elle était tapie autour de mes jambes, l'ombre, et cela m'a fait une de ces peurs ! » (*Chemin*, 48) Par ce rapprochement, on peut

⁴ Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 12.

⁵ Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, London/New York, Wallflower, 2007, p. 108, notre traduction.

⁶ Maurice Merleau-Ponty mettait justement en garde dès 1956 contre une conception de la philosophie qui prétendrait se passer du corps et de la matière des êtres naturels : « Tout naturalisme mis à part, une ontologie qui passe sous silence la Nature s'enferme dans l'incorporel et donne, pour cette raison même, une image fantastique de l'homme, de l'esprit et de l'histoire. » Maurice Merleau-Ponty, *Résumé de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, 1968, p. 91 (« 1956-1957 LE CONCEPT DE NATURE »).

penser que tout comme l'ombre, l'animal est une extension du corps, ce qui nous met sur la piste de l'animal comme figuration de l'âme, que nous développerons plus loin. La rencontre de l'humain et de l'animal peut aussi se solder par une froide indifférence. Quand Herzog note : « Alors que je chiais, un lièvre est passé à portée de main et ne m'a même pas regardé » (*Chemin*, 34), il signifie au moins deux choses. Ayant perdu figure humaine, il est si parfaitement intégré à la Nature que les animaux ne font pas cas de lui ; il éprouve peut-être même une vexation de n'être pas reconnu comme un animal. En Amazonie, le nez à nez avec des serpents mortellement dangereux le plonge face à cette indifférence de la nature qu'il commentera en voix *off* sur un gros plan des yeux d'un ours dans *Grizzly Man* : « Les menuisiers ont capturé une *chuchupe*, le plus dangereux des serpents venimeux du coin [...]. Elle m'a fixé de ses yeux clairs, rouges et jaunes, et nous nous sommes dévisagés longtemps ainsi. » (*Conquête*, 58) ; « Très profondément irréconciliable avec la nature, je suis tombé nez à nez avec un grand boa constrictor qui glissait la pointe de sa tête à travers la grille en treillis métallique de sa cage en lattes et qui m'a fixé longuement. Nous pensions aux affinités selon les espèces, confrontés l'un à l'autre de façon si obstinée. Ça nous a rendu tristes tous les deux... » (*Conquête*, 91) Comme l'écrit Jean-Christophe Bailly à propos d'une rencontre furtive dans la nuit : « Le chevreuil était dans sa nuit et moi dans la mienne et nous y étions seuls l'un et l'autre⁷. » C'est aussi l'absence de langage parlé qui fonde ce sentiment d'une indépassable frontière entre l'animal et l'humain ainsi que Bailly l'a souligné à plusieurs reprises et qu'il nous rappelle en citant Rilke : « Ou bien il arrive qu'un animal, muet, lève les yeux, nous traversant de son calme regard⁸. »

La rencontre avec l'animal peut cependant donner lieu à une reconnaissance fraternelle. Comme lorsque Herzog réalise soudain qu'il est dans la même position, assis les genoux sous le menton, que le singe noir face à lui dans un bar (*Conquête*, 101). Ces moments fraternels revêtent cependant toujours une dimension accablante : « Un canard criait après les poules. L'eau de pluie s'égouttait lentement. Un chien s'est approché de moi sur trois pattes seulement et m'a regardé tel un apôtre du SEIGNEUR, à qui aucune mission n'aurait encore été confiée. » (*Conquête*, 217) Ce qui rapproche le cinéaste et donc l'artiste d'une forme d'apôtre handicapé ou inadapté, sur le modèle de l'albatros baudelairien. Lors d'une tempête de neige dans les Alpes, passant près d'un parc à moutons : « Les bêtes gelées, et prises au dépourvu, en me voyant, sont venues se presser contre moi, comme si j'étais là pour leur apporter une solution, la solution. Cette confiance qu'on lisait dans les yeux des moutons au milieu de la neige, c'est une expérience qu'il ne m'avait encore jamais été donné de vivre. » (*Chemin*, 78) Et, en pleine Amazonie, alors qu'il constate que « les animaux sont toujours plus nombreux à se réfugier chez [lui] », il ne peut s'empêcher de remarquer que « les journées sont de plus en plus mélancoliques » (*Conquête*, 262). Mais c'est au début du *Chemin des glaces* que le rapprochement entre reconnaissance fraternelle et solitude est la plus frappante : « 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. » (*Chemin*, 25) Herzog est alors lui-même à ce moment-là un corbeau solitaire sous la pluie et dans le froid, ce qui pourrait encore former une image de la condition de l'artiste, seul avec le projet qu'il doit mener à bien.

Cette image de la solitude passée dans l'animal, Herzog l'associe également à un profond sentiment de douleur archaïque : « Dans ce paysage inachevé, que Dieu dans sa colère a abandonné, les oiseaux ne chantent pas : ils crient de douleur... » (*Conquête*, 15). Comme

⁷ Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, op. cit., p. 12.

⁸ Rainer Maria Rilke, Huitième *Élégie de Duino*, cité dans *Ibid.*, p. 31.

en écho à Adorno : « Mais, dans le chant des oiseaux, guette l'effroi, parce que ce n'est pas un chant ; il obéit au contraire à l'emprise dont ils sont prisonniers⁹. »

Visions primitives

L'animal véhicule quelque chose d'archaïque qui semble avoir été une obsession liée à la fois aux origines de l'humanité et de la création artistique. Pour Georges Bataille, les peintures de Lascaux sont ce moment miraculeux de la véritable naissance de l'art qui différencie l'homme de la bête¹⁰. Et Jean-Christophe Bailly de nous rappeler que « les premiers, les plus lointains humains que nous puissions reconnaître, ceux donc de l'aurignacien, de l'époque de Chauvet, ce sont ceux qui ont peint, et presque exclusivement entre tout ce qu'ils auraient pu peindre, des animaux¹¹. » Nulle surprise à ce que Herzog soit allé tourner *La Grotte des rêves perdus* (2010) dans la Grotte Chauvet, se perdant une fois de plus en rêveries animalières, dans une réflexion portant sur l'origine même de l'humanité et des images. Cinéaste de la vision, il n'hésite pas à employer une métaphore animalière pour exprimer la violence de ces visions qui s'emparent de lui : « Tel un chien fou qui s'est acharné sur la patte d'un chevreuil abattu et continue de secouer et de déchiqueter le gibier sans vie à tel point que le chasseur renonce à le calmer, une vision s'était emparée de moi... » (*Conquête*, 15). Ou, à nouveau, pour dire son isolement de créateur associé à une puissance visionnaire, au milieu de l'équipe pléthorique de *Fitzcarraldo* : « l'isolement se rue sur moi comme un immense animal en colère. Mais je vois quelque chose que les autres ne voient pas » (*Conquête*, 15, 267).

Alors que la vision est ce qui ronge l'artiste et ne le lâche plus, Herzog multiplie les descriptions de prolifération de la vermine, de cauchemars invasifs et de visions horribles et dantesques confinant à la fièvre et à la folie. Les animaux sont partout, au-dessus et au-dessous de lui : les rats se déchaînent sur la poutre de son plafond, l'empêchant de dormir ; de grands orvets nagent sous la passerelle de sa hutte, semblant provenir des restes d'un cadavre monstrueux, n'arrivant pas à imaginer, dit-il, même dans ses viscères, « une anguille parasite ressemblant à un ver qui puisse être plus mortel et plus nu » ; des scarabées bourdonnent sous ses vêtements sans qu'il parvienne à les attraper, quand il ne doit pas affronter une invasion nocturne de fourmis qui marchent sur lui avec leurs larves, pour finir par constater que « le temps est mauvais, les poules vont mal, les lapins aussi. La vermine va bien. Elle se réjouit. » (*Conquête*, 71, 173, 111, 174)

Les visions horribles pullulent, qu'elles soient le fruit d'actions d'animaux sur d'autres animaux ou d'humains sur des animaux, désignant la Nature comme abjecte et immorale, parfois pourvoyeuse d'un comique absurde et tragique, comme ici ce dindon blanc nécrophile : « Il a gratté avec ses pattes immondes l'un des canards assommés gisant dans son sang, qui battait le sol avec ses ailes. Il a craché un gloussement de la façon la plus naturelle, est monté sur le canard et s'est accouplé avec lui. » (*Conquête*, 283) On nage même parfois en plein gore : « Les bouchers jettent les cochons à terre, leur attachent une patte de devant qu'ils hissent tout en taillant un pied, puis leur enfonce un couteau dans le cœur lentement et avec précision. Les cochons crient tellement qu'il arrive souvent qu'un morceau de poumon rose clair gicle de la plaie. » (*Conquête*, 26) Mais ce qui semble choquer le plus Herzog, c'est la juxtaposition simultanée et indécente de la vie et de la mort : « On saigne un cochon et on allaite des enfants au beau milieu de tout cela. » (*Conquête*, 26) Ces visions animalières nous confrontent avec beaucoup d'impudeur aux images taboues des sociétés humaines qui constituent un des enjeux centraux du cinéma de Werner Herzog : la figuration impossible de la mort. En pleine jungle lui reviennent des images du village de son enfance en Bavière : un homme à vélo attaqué par un cerf ; des corbeaux qui ont arraché les yeux d'un veau assoupi, ensuite dévoré par des renards ; puis,

⁹ Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1969), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 102.

¹⁰ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 9.

¹¹ Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Bourgois, 2013, p. 81.

alors que tous ont fui, un dernier renard qui sort apeuré en courant du ventre du veau (*Conquête*, 212). Ces visions d'une Nature qui semble privée de loi morale résonnent avec d'autres préoccupations du cinéaste, cette fois connectées aux lois humaines. Ainsi, il visite, sans en préciser le but, la chambre à gaz de la prison de San Quentin (*Conquête*, 53). Il réalisera *Into the Abyss* (2011) et la série documentaire *On Death Row* (2012) ayant pour objet le couloir de la mort, les crimes des condamnés et la propagation de la violence dans la société américaine. Il déclare également, au détour d'une phrase de son journal, et sans autre explication, avoir rendu visite à Edmund Kemper à la prison de Vacaville, un célèbre *serial killer* connu pour avoir torturé, découpé et tué plusieurs personnes (*Conquête*, 75). Il y a par ailleurs une vision traumatique et primitive à l'origine de la filmographie de Herzog quand il écrit : « Je suis allé sous la véranda de sa maison et j'ai joué avec des chiots alors qu'une pluie torrentielle commençait à tomber. Aucune poule ne doit mourir pour rien. » (*Conquête*, 62). Herzog convoque ici le souvenir de son deuxième film, *Spiel im Sand* (1964), un court métrage qu'il a décidé de ne jamais montrer car, selon ses dires, il contiendrait des images d'une poule enterrée et décapitée par des enfants¹². On retrouve l'idée d'une image manquante ou impossible à montrer à travers la mort de Treadwell dans *Grizzly Man*, qui, toujours selon les dires de Herzog, n'est pas visible, car le capuchon serait resté sur l'objectif de la caméra. Et c'est Herzog encore qui décidera, pour des questions éthiques, de ne pas faire entendre l'enregistrement sonore de la mort de Treadwell.

L'animal-métaphore

Pour comprendre la prégnance des questions morales et éthiques chez Herzog, il faut en repasser par la double dimension littérale et métaphorique de l'animal dans ses films et ses récits. Alors que son cinéma est hanté par l'image impossible à réaliser de la mort, l'animal sera une des manières de prendre en charge sa figuration. Deux passages du *Chemin* sont explicites à ce sujet, par l'écho qu'ils produisent : « J'entends des corbeaux mais je m'arcboute dans un refus : surtout ne pas lever les yeux ! Qu'ils croassent ! Je ne leur offrirai pas un regard, je riverai mes yeux à la hauteur de cette feuille ! Non ! Pas question ! Que les corbeaux croassent ! Je ne les regarderai pas maintenant ! » ; « La Eisnerin ne doit pas mourir, elle ne mourra pas, je ne le permettrai pas. Elle ne mourra pas, ne mourra pas. Pas maintenant, elle n'en a pas le droit. » (*Chemin*, 14, 10) Selon une référence classique, le corbeau personnifie ici la mort qui plane au-dessus de Lotte Eisner. Quand Herzog parle de l'indifférence de la Nature dans le regard de l'ours montré en gros plan dans *Grizzly Man*, c'est peut-être aussi de l'indifférence de la mort dont il est question, selon une adéquation entre Nature et mort telle que la formule Critias dans le dialogue de Platon : « l'évidence de la mort est évidence de la Nature : car la Nature est insistante en nous par la mort¹³ ». Herzog a rencontré ce regard de la mort sur le tournage de *Fitzcarraldo* à travers les yeux d'un boa constrictor moribond : « il m'a regardé avec un regard profondément lointain, lancé d'un lieu qui n'avait plus grand lien avec la vie terrestre. » (*Conquête*, 119) Or, ce regard, Herzog l'a mis en scène dix ans plus tôt, en pleine jungle aussi dans *Aguirre* (1972). Alors que l'équipage en perdition sur un radeau est contraint de se séparer d'un cheval pris de crises de folie, l'animal jeté par-dessus bord gagne la rive et se retrouve dans la jungle. S'ensuit un échange de regards magnétiques entre le cheval et Aguirre, qui se creuse d'une distance à mesure que le radeau s'éloigne tandis que le cheval reste là, promis à une mort certaine. L'œil du cheval dans cette séquence est proche de celui de l'âne dans le tableau *Repos pendant la fuite en Égypte* (1597) du Caravage, tel que Jean-Christophe Bailly en décrit l'insistance : « La dimension qu'il ouvre dans la scène, quoi qu'on puisse en dire par ailleurs, est tout de même celle de cette pure pensivité, celle de ce pur mouvement

¹² Eric Ames, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, 2012, p. 17.

¹³ Cité dans Marcel Conche, *Présence de la nature*, Paris, PUF, 2001, p. 12.

incompris dans l'ouverture humide de l'œil qui voit, qui voit ce qu'il peut saisir et qui, saisissant qu'il ne saisit pas, regarde, regarde sans fin¹⁴. »

L'autre lien de l'animal à la mort, c'est qu'il peut endosser la représentation de l'âme et, plus particulièrement, un motif que Herzog affectionne : l'âme quand elle sort du corps. Dans *Bad Lieutenant, Escalade à la Nouvelle-Orléans* (2009) par exemple, pour tuer un trafiquant, il faut d'abord tirer sur son corps physique puis dans un second temps sur son âme qui danse, incarnée par un autre acteur, pour enfin voir l'âme se retirer sous la forme cette fois d'un iguane quittant nonchalamment la pièce. Porphyre, dans sa *Vie de Plotin*, nous conte la mort de son maître en faisant lui aussi usage d'une métaphore animalière : « À ce moment, un serpent passa sous le lit dans lequel il était couché et se glissa dans un trou de la muraille ; et Plotin rendit l'âme¹⁵. »

L'animal irréductible

Il y a dans cette manière de quitter l'humain sous forme animale un retour au primitif qui rompt avec la civilisation, au sens où l'animal caractérise une précédence, comme l'explique Jean-Christophe Bailly : « Cette précédence, cet air d'ancienneté, cet air d'avoir été là avant, ils l'ont tous et c'est ce qu'on voit en les voyant nous regarder comme en les voyant simplement être entre eux, dans leurs domaines¹⁶. » Herzog perçoit les animaux comme antédiluviens : un scarabée est « un animal à carapace sorti de la nuit des temps » ; « Un curieux insecte préhistorique élané est venu voler au-dessus de la table, avec des antennes de chaque côté de son corps tout étiré. » ; « Un animal préhistorique vert et désorienté posé sur ma moustiquaire toute luisante m'observe d'en haut. » (*Conquête*, 83, 151, 159) Leur ancienneté est d'ailleurs proportionnelle à leur degré d'altérité : « Un animal a marché sur ma main, ça ressemblait à un petit fil de laine, ou, mieux, à un tampon de coton, mais ça avait six petites pattes et marchait d'un pas très agile et régulier, comme un morceau de coton duveteux sur une table sur lequel on souffle. » (*Conquête*, 186) Les animaux insistent par leur précédence, mais ils insinuent aussi leur survivance : « Des flocons d'écume blancs et purs dérivent doucement sur les flots et ils le feront encore longtemps après notre départ, quand il ne restera plus un homme sur terre, mais seulement des insectes. » (*Conquête*, 280) Ils se distinguent encore de l'humain par l'absence de lois morales, ce qui ne cesse de fasciner Herzog : les poules particulièrement donnent lieu à de régulières démonstrations de cruauté gratuite qui s'exerce aussi bien sur des chatons ou des perroquets qu'entre congénères (*Conquête*, 31, 39). À l'instar du personnage d'Ingrid Bergman dans *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), découvrant horrifiée l'attaque d'un furet sur un lapin, Herzog observe interloqué des situations qui frôlent l'absurde, comme cette scène aux allures insensées : « Une belle matinée fraîche et ensoleillée passée à lire dans mon lit et à écouter de la musique sur cassette. À cause du chat, on a mis les deux poussins fraîchement éclos dans un clapier vide. Le premier s'est noyé dans une sous-tasse remplie d'eau, profonde de quelques millimètres seulement ; l'autre s'est glissé à travers le grillage en direction d'un lapin albinos aux pulsions meurtrières qui a voulu tout de suite le manger et lui a mordu une patte et un morceau de ventre. Gloria a eu tout le mal du monde à repousser le lapin avide de sang avec un balai contre le mur de la cage et elle a caché le poussin qui était déjà perdu. Pourquoi suis-je si préoccupé par les drames animaliers ? C'est parce que je ne veux pas regarder en moi. Je sens seulement un abandon creuser en moi comme les termites dans un tronc d'arbre abattu. » (*Conquête*, 103) Herzog livre alors dans ce passage son lien le plus intime à la question animale : regarder ces drames extérieurs pour ne pas regarder ses propres drames intérieurs.

C'est en sortant de la ville moderne pour entrer dans le paysage de la campagne allemande ou de la jungle amazonienne, au moment donc où il s'écarte de la "civilisation", mais une

¹⁴ Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, op. cit., p. 68-69.

¹⁵ Cité dans Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Gallimard, 1997, p. 188.

¹⁶ Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, op. cit., p. 123.

civilisation allemande encore sous le coup d'une mémoire d'après-guerre traumatique et à vif¹⁷, qu'il déplace vers le monde animal les grandes questions de l'humanité portant sur la morale, le péché et la justice : « La forêt vierge est obscène. Tout est péché, c'est pourquoi le péché en tant que tel passe inaperçu. » ; « Mais y a-t-il une justice dans le désert ? Ou sur les océans ? Et en dessous ? La vie sous-marine doit être un vrai bain, un enfer infini de dangers continuels et immédiats... » Il conclura alors sa *Conquête de l'inutile* ainsi : « J'ai regardé autour de moi et la forêt était là, fumante et en colère, dans la même haine frémissante, pendant que le fleuve, dans une majestueuse indifférence et un dédain railleur, coupait court à tout : la peine des hommes, le poids des rêves et les affres du temps. » (*Conquête*, 127, 198, 331) Au terme de ces lignes, il apparaît que Herzog développe une double approche de l'animal, qui n'en constitue peut-être qu'une seule, comme les deux faces d'une même pièce : c'est l'animal, en dépit de sa violente altérité physique et comportementale, ne répondant à aucune loi morale et perpétrant, indifférent, les pires violences et ignominies (aux yeux d'un humain), qui est finalement le seul capable, selon une fraternelle ressemblance, d'apporter du réconfort à l'humain confronté à une incommensurable solitude. Ce qui ne manque pas de renvoyer l'humain à ses propres questionnements moraux lorsqu'il est lui-même amené à perpétrer des actes de violence, vivant sous la double injonction de l'instinct pulsionnel et du social civilisationnel. Cette double injonction, Herzog l'a reconnue, filmée par Timothy Treadwell dans un plan-séquence miraculeusement synthétique, qui nous présente un ours vu d'abord dans sa vie paisible, innocente et champêtre, en famille au bord d'une rivière, avant que ne se déchaîne sa violence sauvage pour s'approprier le saumon d'un autre ours. Deux pôles entre lesquels sont fortement tiraillés tous les personnages herzogiens : des humains peuplés d'irréductibles animaux.

Merci aux étudiants du cours consacré à Werner Herzog à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en 2017-2018, dont la lecture attentive des récits du cinéaste a pu inspirer ce texte.

¹⁷ Voir Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma et culpabilité en Allemagne, 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995.