

# De la pellicule à la page. Werner Herzog, écrivain du cinéma

**From Filming to Writing. Werner Herzog,  
a Writer of Cinema**

MARIE-REINE MOUTON

Université de Poitiers. Laboratoire FoReLLIS  
marie.reine.mouton01@univ-poitiers.fr

## Mots-clés

Littérature ;  
Septième art ;  
marche ; journal  
intime ; conditions  
de création ;  
improvisation ; rêve.

## Keywords

Literature; Seventh  
Art; walking; private  
diary; creation con-  
ditions;  
improvisation;  
dream.

Werner Herzog est connu comme réalisateur allemand de documentaires et de fictions, mais il est aussi auteur de deux œuvres à lire comme des journaux intimes : *Sur le chemin des glaces* (1978) et *Conquête de l'inutile* (2004). Le premier retrace le périple parcouru à pied par son auteur quand il apprend la mort à venir de Lotte Eisner, mort qu'il tâche de conjurer par la marche et l'écriture ; le second est rédigé durant le tournage de *Fitzcarraldo* au cœur de la forêt amazonienne. Il s'agira, dans l'essai qui va suivre, de comprendre comment ces deux ouvrages peuvent se lire au prisme du cinéma, tout en restant des objets autonomes dans leur forme littéraire. Werner Herzog passe de la pellicule à la page, de la caméra au crayon, et s'improvise auteur tout en restant réalisateur. Bien loin d'un conflit entre deux médiums, c'est un trait d'union qu'il tisse subtilement en gardant à l'image et à la page l'empreinte de ses rêves les plus fous.

Werner Herzog is known as a German director of documentaries and fiction, but he is also the author of two works that can be read like diaries: *Of Walking in Ice* (1978) and *Conquest of the Useless* (2004). The former recounts the journey the author took on foot when he learned of Lotte Eisner's impending death, a death he tried to ward off by walking and writing; the latter was written during the filming of *Fitzcarraldo* in the heart of the Amazon rainforest. In the essay that follows we shall explore how these two works can be read through the lens of cinema, while remaining autonomous objects in their literary form. Werner Herzog moves from film to page, from the camera to the pencil, becoming a writer while remaining a director. It is not a chasm, but a hyphen between the two mediums that he subtly draws, leaving the imprint of his wildest dreams on both image and page.

Si une question devait présider à la réflexion qui va suivre, ce serait certainement la suivante : l'œuvre écrite d'un réalisateur ne peut-elle se lire qu'au prisme de son cinéma (ou du cinéma) ? Un canal secret lie-t-il sa main et son œil ? L'écriture et le regard ne peuvent-ils être pensés indépendamment l'un de l'autre ? C'est ce que nous avons cru, il y a longtemps, quand nous avons découvert les deux livres du cinéaste Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces* (Herzog, 1978) et *Conquête de l'inutile* (Herzog, 2004). Il nous semblait alors qu'il fallait opérer un rapprochement entre le langage écrit de leur auteur et le langage cinématographique, comme si le métier de réalisateur de Werner Herzog devait nécessairement apparaître dans les livres qu'il avait écrits. Chaque fois que l'auteur évoquait « le défilement des maisons », nous croyions y lire (ou y voir ?) un travelling latéral ; de même, la moindre description manuscrite d'un objet isolé nous semblait être un gros plan ou un insert. Tous les mots rédigés par les soins de Herzog devenaient donc des images susceptibles d'être projetées sur un écran imaginaire, alors que l'écrivain les avait justement voués à la page, non à l'écran. Ne s'agit-il pas là d'une tentative de meurtre du verbe pour que l'image surgisse là où elle n'est précisément pas attendue ? Réduire l'écrivain au réalisateur qu'il est, n'est-ce pas lui refuser le statut d'écrivain ?

Ces questions se posent d'autant plus quand le livre écrit par le réalisateur ne traite pas de cinéma. Ainsi, dans *Sur le chemin des glaces*, il n'est pas question de cinéma. Disons que si cet ouvrage fait allusion au cinéma, c'est de manière implicite, puisqu'il s'agit d'un journal de voyage, non d'un journal de tournage. *Sur le chemin des glaces*, d'ailleurs, bien qu'il soit rédigé à la première personne du singulier, n'évoque presque pas le métier de réalisateur de Herzog. Pourtant, le doute subsiste. En réalité, il serait difficile d'attribuer à cette œuvre un véritable genre : ce n'est ni un scénario, ni une critique, ni un texte théorique, ni une analyse filmique, ni une novellisation d'un scénario projeté sur grand écran. *Sur le chemin des glaces* nous semble être une autre manière d'écrire sur le cinéma, mais encore faut-il en prendre conscience en acceptant d'effacer les images mentales qui naissent inévitablement sous nos yeux de lecteurs pour laisser l'écriture se révéler pleinement. C'est à cela que la réflexion qui va suivre s'engage : à travers ces deux livres de Werner Herzog, nous espérons laisser au cinéaste la part d'images qui est la sienne, mais aussi offrir à l'auteur ce qui lui revient.

Werner Herzog rédige *Sur le chemin des glaces* entre le 23 novembre et le 12 décembre 1974, lors d'un périple effectué à pied depuis Munich jusqu'à Paris, pèlerinage réalisé dans un but des plus incertains :

Un ami parisien m'a téléphoné à la fin de novembre 1974. Il m'a dit que Lotte Eisner était très malade et allait sans doute mourir. J'ai répondu : cela ne se peut pas. Pas maintenant. Le cinéma allemand ne peut pas encore se passer d'elle, nous ne devons pas la laisser mourir. J'ai pris une veste, une boussole, un sac marin et les affaires indispensables. Mes bottes étaient tellement solides, tellement neuves, qu'elles m'inspiraient confiance. Je me mis en route pour Paris par le plus court chemin, avec la certitude qu'elle vivrait si j'allais à pied. Et puis, j'avais envie de me retrouver seul. (1978 : 7)

À cette époque, Herzog a réalisé quatorze films, longs et courts métrages, fictions et documentaires, dont *Fata Morgana* (1971) auquel la célèbre critique allemande Lotte Eisner a prêté sa voix. Mais Lotte Eisner est sur le point de mourir, et c'est au nom du cinéma qu'il faut la sauver. Dans un geste aussi inutile que désespéré, Herzog entreprend ce long voyage de sept

cent soixante-seize kilomètres comme pour conjurer l'inéluctable, non seulement par l'offrande d'un sacrifice du corps, mais aussi par l'écriture d'un journal dans lequel il décrit au jour le jour les paysages hivernaux qu'il franchit, les souvenirs qui lui reviennent, les pensées qui le traversent. Il faut écrire pour sauver le cinéma allemand, et pourtant, de cinéma allemand, il n'est pas tout à fait question dans cette œuvre. Ce qui accompagne majoritairement l'auteur de ce journal rédigé à la première personne, ce sont des paysages déserts et la solitude la plus écrasante, parfois ponctuée de brèves rencontres qui ne mèneront à aucune nouvelle relation, car seule Eisner existe désormais – à moins qu'elle ne soit d'ailleurs déjà morte. Et pourtant, de Lotte Eisner, il n'est presque jamais question : pas de souvenirs de franche amitié, de débats passionnés au sujet d'œuvres cinématographiques, pas d'évocations de textes critiques. Les rares souvenirs que note Werner Herzog dans son journal ne font que rehausser sa solitude du moment :

J'ai fait la queue dehors devant une sorte de kiosque, au coin de la rue, je vois le kiosque, là, devant moi. J'attendais parce que je veux de la pellicule pour un long métrage. On était samedi, et il n'était pas loin de cinq heures. Les magasins n'allaient pas tarder à fermer, et je voulais tourner le film entier le dimanche. Il y avait tout ce qu'on voulait dans ce kiosque, jusqu'à de la réglisse. Soudain, à cinq heures pile, le gros type en col roulé qui tient la boutique baisse son rideau et ferme, juste devant mon nez, alors qu'il avait sûrement vu que je faisais la queue depuis une demi-heure. Il me faut pourtant toute sa réserve de boîtes de Kodak. (75-76)

La mémoire du passé s'imbrique dans l'instant présent (« je vois le kiosque ») – celui de l'écriture et du voyage – sans réelle transition : elle accompagne les descriptions des paysages froids, s'immisce dans une narration décousue qui ne suit rien d'autre que le fil des idées et celui de la plume. Ce geste d'écriture, pourtant, n'est pas des plus aisés : il advient dans un contexte froid, hostile, et lors des rares moments de pause de son auteur : « J'ai les doigts si gelés que je ne puis qu'écrire à grand peine » (99). La main partage avec le pied l'effort dans la tourmente, l'engourdissement qui freine le mouvement, et cet état d'urgence face à la mort à venir que l'on doit à tout prix empêcher. Le pied tremble « sur le chemin des glaces » tandis que la main parcourt péniblement la surface gelée d'un papier à protéger coûte que coûte des intempéries, bien qu'il ne soit alors que le fruit d'un désir pressant d'écriture sans être destiné à être publié un jour. C'est une rédaction par soi, pour soi, un reflet dans un lac gelé où l'image se brouille dans la buée d'une respiration saccadée due à l'effort de l'avancée : « Marcher ou écrire, le combat est le même, le salut aussi » (Herzog *et al.*, 2008 : 22).

À Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau à qui il accorde un entretien, Werner Herzog révèle d'où viennent les ressorts qui sont ceux de son cinéma : « Avez-vous fait de longues marches ? Ce sont de telles expériences que viennent mes capacités de cinéaste » (2008 : 54). Herzog écrit dans les conditions mêmes où il filme : en marchant, en gravant sur une surface fine et fragile – éphémère, peut-être – le banal d'une existence et les rêves fantasmés d'une grandeur illusoire. Il en est ainsi, par exemple, quand il tourne *La Soufrière. L'attente d'une catastrophe inéluctable* (1977). Dans ce court métrage, le réalisateur filme les images brûlantes de La Soufrière, un volcan guadeloupéen, sur le point d'entrer en éruption et d'ensevelir la totalité de l'île sous sa lave. La ville de Basse-Terre, située à ses pieds, a été presque totalement évacuée, mais Herzog et deux de ses assistants ne peuvent laisser cet événement exceptionnel privé d'images. De longs travellings dans les rues désertes rendent compte de la désolation de la

ville abandonnée à son triste sort. Herzog interviewe quelques marginaux qui ont choisi de rester et se confient sur leur mort à venir avec sérénité. Pendant ce temps, le cratère gronde, des nuages noirs s'échappent de la cheminée volcanique prête à exploser. L'« inéluctable », pourtant, n'advint finalement jamais. Le volcan se rendormit aussi rapidement qu'il s'était éveillé, les habitants de Terre-Neuve revinrent peu à peu et la vie reprit son cours. Le cinéma ne put rendre compte de la catastrophe, et Herzog, philosophe, de conclure son film : « Maintenant, ce sera un documentaire sur une catastrophe inévitable... qui n'a jamais eu lieu ».

Autre catastrophe inéluctable que celle de la mort à venir de Lotte Eisner. Autre catastrophe à éviter, non par le tournage d'images, mais par la mise à l'écrit d'impressions fugitives, de descriptions de décors à peine entrevus que la marche dissout pour laisser place à d'autres qui s'évanouiront à leur tour. Et, de la même manière que La Soufrière n'explora jamais, Lotte Eisner ne mourut pas. La prouesse physique et l'écriture de Herzog lui accordèrent une résurrection et un sursis de neuf ans. La catastrophe inévitable n'eut pas lieu, et le cinéma allemand, qui ne pouvait se passer d'elle, put jouir ces neuf années de la rémission de celle qui écrivait pour lui.

Alors, certes, *Sur le chemin des glaces* n'est pas un journal de tournage, ni un recueil d'anecdotes de réalisateur, ni un précis d'analyse filmique, ni un scénario. Mais il est le sacrifice d'un homme qui déposa sur l'autel de l'art son offrande pour que survivent non seulement Lotte Eisner, mais aussi le cinéma allemand. C'est un livre écrit par un cinéaste, pour le cinéma, par amour du cinéma, et si cette œuvre ne peut se penser en termes cinématographiques – pour la bonne et simple raison que ce n'est pas là son langage –, elle porte en elle l'empreinte d'une pellicule à l'arrêt qui ne demande qu'à reprendre son défilement quand le sort jeté à Lotte Eisner sera rompu. D'un coup de crayon, Herzog en anéantit les effets, et les images du cinéma allemand peuvent à nouveau se succéder dans le prolongement inépuisable de ces quelques pages griffonnées.

*Sur le chemin des glaces* se donne à lire comme un journal de voyage, mais ce serait le réduire au rang de carnet de bord, alors que sa dimension intimiste transfigure l'œuvre en elle-même. *Conquête de l'inutile* (Herzog, 2004) s'offre de la même manière au lecteur ; le journal de tournage de *Fitzcarraldo* (1982) sert de prétexte à l'épanchement d'une âme et décompose sur plus de trois cents pages les images nébuleuses d'un rêve éveillé :

Tel un chien fou qui s'est acharné sur la patte d'un chevreuil abattu et continue de secouer et de déchiqeter le gibier sans vie à tel point que le chasseur renonce à le calmer, une vision s'était emparée de moi : l'image d'un grand bateau à vapeur sur une montagne – le bateau sous la vapeur, utilisant sa propre force pour passer un versant pentu à travers la jungle, dans une nature qui anéantit les faibles comme les forts ; et la voix de Caruso, qui fait taire toutes les souffrances et tous les cris des animaux de la forêt vierge et arrête le chant des oiseaux. Plus exactement : le cri des oiseaux. Car dans le paysage inachevé, que Dieu dans sa colère a abandonné, les oiseaux ne chantent pas : ils crient de douleur, s'enfoncent, partout où le regard se porte, comme des géants luttant les uns contre les autres, dans la vapeur d'une Création, qui, ici, n'est pas achevée. Crachant du brouillard et épuisés, ils se tiennent là, dans ce monde irréel, dans une misère irrécusable et moi, comme dans la stanza d'un poème écrit dans une langue étrangère que je ne comprends pas, je me sens profondément effrayé. (Herzog, 2004 : 13)

Pour que ces images passent de la page à l'écran de cinéma, Herzog troque son stylo contre une caméra capable d'enregistrer les images de son songe. Mais ce geste s'avère impuissant. La caméra seule ne suffit pas à rendre compte du rêve dans sa totalité, et le choix n'est plus permis : il faut s'armer des deux, du crayon et de la caméra, pour que le rêve devienne, à défaut d'une réalité, une représentation possible de cette réalité. Du 16 juin 1979 au 4 novembre 1981, Werner Herzog décrit les dures conditions de tournage de *Fitzcarraldo* en pleine forêt amazonienne, les maladies qui affectent son équipe technique, les crises de fureur de Klaus Kinski dont la mégalomanie oblige tous les acteurs présents et la caméra à garder leurs yeux et objectif braqués sur lui. Les sensations, impressions et émotions de Werner Herzog s'enchaînent sans lien apparent, dans l'écoulement de l'encre d'un stylo intarissable qui lui permet toute liberté de ton :

La rencontre avec les cinéastes a été épique cet après-midi. J'ai vu un mauvais film et mis mon cerveau en mode veille. Caracas donne l'impression d'être sur la voie de l'expansion économique. Des petits moustiques mal intentionnés me piquent les pieds. Il a beaucoup plu ce matin, les montagnes baignaient dans la brume, ça m'a fait du bien. Il ne faut pas faire confiance aux chauffeurs de taxi ici. Je n'ai pas mangé aujourd'hui. C'est justement *Signes de vie* qui passe dans la salle, les ouvreurs s'ennuient à l'entrée. Un couinement mélancolique s'échappe des arbres. Je croyais que c'étaient des oiseaux, des oiseaux de nuit, mais on m'a dit qu'il s'agissait en réalité de petites grenouilles habitant dans les arbres. (18)

Ces saynètes de vie, dans leur enchaînement, sont traitées de manière égale : toutes ont leur importance et méritent d'être notées le soir, dans l'intimité d'une hutte de fortune perdue au beau milieu de la forêt amazonienne. Contrairement aux bribes d'existence présentes dans *Sur le chemin des glaces*, elles sont décrites très longuement, pour la bonne et simple raison que *Sur le chemin des glaces* est rédigé tandis que Herzog marche, alors que *Conquête de l'inutile* est le reflet d'un homme qui stagne, attendant qu'enfin son bateau traverse les montagnes. Ce qui caractérise le tournage de *Fitzcarraldo* et, par extension, l'écriture de *Conquête de l'inutile*, c'est l'attente d'un fait extraordinaire qui n'en finit pas de poindre. Il faudra cinq mois et quatre jours de travail au beau milieu de pluies diluviennes et quarante-huit pages rédigées dans les mêmes conditions pour le bateau puisse franchir le mont déboisé et écrire l'acmé d'un scénario auquel personne ne croyait plus. Ces travaux d'écriture et de tournage posent aussi réflexion quant à leurs conditions de préservation et de conservation en milieu particulièrement hostile et humide. Ainsi certains morceaux de phrases inachevées ou non commencées laissent davantage à penser que les mots se sont évanouis sous la goutte de pluie ou dans l'humidité de l'air ambiant propre à détruire l'empreinte humaine quand celle-ci cherche à s'épanouir. Ainsi peut-on lire ce bref extrait daté des 19 et 21 février 1981 : « ... plat, creux, comme en béton. Toujours imperturbable. Loué soit un arbre qui se rend à la raison avec moi, où... » (164). L'interprétation n'est plus de mise et s'échappe dans des points de suspension, suspension non d'un temps qui s'offre comme matière palpable, mais suspension d'un mot, d'une phrase, d'un sens qui, s'ils ont un jour existé, sont désormais morts à la page et au lecteur. La matière, le support même des images et des mots, se trouve affectée par un réel contre lequel Herzog et son équipe ne cessent de se cogner, pour reprendre des termes lacaniens. Et ce réel peut aussi bien contaminer ces matières dans un dessein de détérioration que les investir de sa présence au

moment où on ne l'attend pas. Ainsi un serpent s'invite-t-il sur le plateau de tournage de *Fitzcarraldo*, devant la caméra, et sur la surface de la page que rédige Herzog :

Les Campas étaient dissipés, hier, sur le tournage et visaient quelque chose qui se trouvait sur la côte avec leurs flèches. J'y suis allé et j'ai vu qu'ils avaient tiré sur un serpent, cloué au sol par des flèches qu'il mordait. Nous avons filmé ça rapidement et nous avons repris le travail quand l'animal est mort. (201)

La pause dans le tournage d'images et la pause dans l'écriture s'expriment de la même manière : par le tournage d'autres images et l'écriture d'autres phrases qui s'immiscent sans lien de causalité dans leurs médiums respectifs. Ces nouvelles images et autres mots, extraits d'un réel qui cherche son double dans l'empreinte sur la pellicule et la page, naissent d'un désir de l'illimité et de l'absence de frontières. Il n'y a pas de hiérarchie dans la littérature ou dans le cinéma de Herzog : il n'y a que des images et des mots qui tracent leur chemin à la suite d'autres images et mots, car tant que la matière se donne comme surface d'accueil, elle peut être investie d'images et de mots. C'est là, au fond, la seule vocation de la matière, qu'elle soit littéraire ou picturale : accueillir en son sein le verbe, la représentation, pour que l'art, grâce à elle, subsiste et persiste.

Les derniers plans de *Aguirre la colère de Dieu* (1972), en cela, sont particulièrement éloquentes : Lope de Aguirre (Klaus Kinski), seul survivant de son expédition, reste stoïquement debout sur le radeau qui lui sert de navire flottant tant bien que mal à la surface des eaux amazoniennes. La caméra, portée de toute évidence à bord d'une vedette, filme le protagoniste en tournant autour de son frêle esquif. L'objectif, en plus de l'image de Aguirre, enregistre la trace évanescence du sillage éphémère creusé par le mouvement de la vedette portant la caméra, brisant un quatrième mur qui n'existe en réalité presque pas dans le cinéma de Herzog. Nous pourrions ergoter longuement sur la mise en abyme des conditions de tournage et d'écriture des œuvres herzoguiennes, mais ce n'est pas là ce qui intéresse l'auteur allemand. Son désir s'oriente moins vers le dévoilement de techniques de production que vers l'accueil, sans limites ni frontières, là encore, de tout ce qui advient sous la pointe de la plume ou derrière l'objectif de la caméra : « Tournage tôt le matin, avec des centaines d'Indiens. Les choses ont toujours l'air plus vraies lorsqu'elles n'ont pas été répétées ; ainsi, comme je le dis toujours, un mécanisme survient au moment de la prise, qui n'a pas de rapport avec la vie réelle » (2004 : 212).

L'improvisation, le hasard, l'inattendu, l'inespéré peut-être, s'invitent au sein du tout écrit, du très composé, du pensé et réfléchi. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ils ne font pas tache : ils comblent, par leur présence, un vide possible de la matière ne serait-ce que dans sa vocation. Ce qui aurait dû rester au néant, à l'informe, trouve dans la disponibilité de la matière un moment d'épanouissement et de figuration. Werner Herzog, dans *Conquête de l'inutile*, décrit les éclats de colère de Kinski qui ponctuent le tournage sans limites, eux aussi :

Je me tenais tel un roc silencieux au milieu des hurlements et des vociférations de K., qui perturbait tout notre travail, et je le laissais s'enflammer. En fin de compte, c'était le prix à payer pour ce que l'on devait voir à l'écran, la seule vérité et la seule matérialité, car ce qui le met en rage a acquis une forme, finalement. (266)

Ce « prix à payer » relève non seulement du cinéma, mais aussi de l'écriture : les crises de Kinski sont matières en elles-mêmes, et servent *Fitzcarraldo*, *Ennemis intimes* (1999) et *Conquête de l'inutile*, de la même manière qu'elles servirent et serviront *Aguirre la colère de Dieu*, *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979), *Woyzeck* (1979) et *Cobra Verde* (1987). Toute éruption volcanique ou hystérique, qu'elle soit inachevée ou non, participe par sa violence à la composition de l'œuvre d'art littéraire ou filmique. Il faut laisser place à la violence, celle de la jungle, celle des conditions de tournage et d'écriture, sans chercher la facilité d'une mise en scène ou mise en texte qui ne servirait ni l'image ni les mots. Ainsi Werner Herzog annote-t-il le compte rendu de son rendez-vous avec les producteurs américains des 19 et 20 juin 1979 :

L'étage des chefs de la 20th Century Fox. Il semblerait qu'il n'y ait eu aucun contact entre Gaumont, les Français, et la Fox. Pour eux il allait en outre de soi qu'on traînerait une maquette de plastique sur un décor de colline, dans un jardin botanique du coin peut-être, ou pourquoi pas à San Diego, où on trouve des serres restituant de « bonnes » conditions tropicales, puis ajouté qu'il était inutile de discuter : il faut un vrai bateau à vapeur gravissant une vraie montagne, non par amour du réalisme, mais par refus du style « opérette ». (17)

Ce refus du style « opérette », c'est celui de la reconstitution de décors, lesquels seraient davantage du côté du théâtre. La nature offre déjà à Herzog le décor de son visage, inutile de chercher à représenter ce qui est déjà présent au monde. Cette existence, seuls la caméra et le crayon peuvent en rendre pleinement compte, l'une par l'objectivité qui est sienne (Bazin, 1958 : 9-17), l'autre en servant d'intermédiaire entre la subjectivité de son auteur et la virginité de la page blanche qui ne demande qu'à être comblée. C'est la raison pour laquelle il faut un « vrai » bateau, une « vraie » montagne, et non une maquette qui s'érigerait comme symbole de la limite, de la frontière. Toute frontière, chez Herzog, doit être franchie, comme une montagne peut l'être par un navire. Et *Conquête de l'inutile*, de la même manière que *Sur le chemin des glaces*, est en quelque sorte une montagne à gravir : il faut que les mots s'enchaînent, l'un après l'autre, comme une marche qui s'effectuerait au long de centaines de pages. Et cesser de marcher, cesser d'écrire, cesser de tourner, c'est prendre le risque de l'absence d'empreintes et vouer au néant ce qu'il reste de traces. Toutes les images et tous les mots doivent survivre car ils furent un jour. Ainsi la caméra tourne-t-elle en permanence sur le tournage de *Fitzcarraldo*, et si toutes les images capturées du 6 janvier au 4 novembre 1981 ne figurent pas dans le film, c'est parce qu'elles sont vouées à alimenter une autre œuvre à venir, *Ennemis intimes* (1999), documentaire dans lequel Herzog décrit la relation amicalement tumultueuse et violente qu'il entretenait avec Klaus Kinski. Cette matière seconde demande à appartenir un jour à l'art, et la caméra ne peut refuser de capturer ces moments de réel que l'on aurait volontiers relégués dans l'obscurité des coulisses.

Les écrits de Herzog eux-mêmes se dévoilent. Rédigés par leur auteur dans la plus stricte intimité et pour rester cachés des lecteurs, ils finissent par investir le champ littéraire quand Herzog réalise qu'ils demandent en réalité à être partagés :

[...] *Conquête de l'inutile* [...] est supérieur à mes films. *Conquête de l'inutile* survivra à tous mes films. J'en suis sûr. Les films ont de toute façon une durée de vie limitée. Les gens doivent bien comprendre que ce livre est une œuvre de prose, un rêve ou un délire en état de fièvre. *A fever dream. A fever delirious*. Ce n'est pas un journal de tournage. Seule la

structure extérieure en adopte la forme et le ton. C'est un texte purement littéraire déguisé en journal de bord. À l'origine, c'était bien sûr un journal, mais seule une toute petite partie de ce qui y est écrit est tiré d'événements effectivement survenus au cours du tournage de *Fitzcarraldo* (1982). Je décris avant tout des événements intérieurs. Je le redis, c'est le rêve d'un homme qui a la fièvre. C'est un livre de catastrophes inventées. Comme si, pendant que je tournais *Fitzcarraldo*, j'écrivais de la poésie sur ce que c'est que vivre dans la jungle. (Herzog *et al.*, 2008 : 56)

Si Werner Herzog refuse à *Conquête de l'inutile* qu'il appartienne au genre du journal de bord ou du journal de tournage, c'est parce qu'il cherche à le dissocier tout à fait du film qu'il est en train de tourner au moment de son écriture. De la même manière, *Sur le chemin des glaces* n'est pas rattaché aux journaux de voyage. À certains égards, ces deux œuvres pourraient être considérées comme des journaux intimes, des confidents accueillant les impressions et sentiments de leur auteur. Pourtant, le cinéma ne peut tout à fait s'en dissocier, car c'est du cinéma que naissent ces deux livres : l'un en cherchant à éloigner la mort à venir du cinéma allemand, l'autre en surgissant de l'enregistrement d'images. Ce que propose Werner Herzog, à son insu peut-être, c'est une autre manière d'écrire sur et pour le cinéma, et ces deux œuvres échappent à toute catégorie littéraire par leur radicale nouveauté. Il y eut les scénarios, les critiques de films, les analyses filmiques, les essais théoriques sur le cinéma : il existe désormais les « livres de catastrophes inventées » dont la plume oscille entre fiction et documentaire, tremble sous l'effort de la marche ou la violence des intempéries, hésite entre l'annotation de faits réels et celle de paysages intérieurs. Véritables livres sur le cinéma, *Sur le chemin des glaces* et *Conquête de l'inutile* n'en sont pas moins des œuvres autonomes, émancipées du Septième Art tout en y restant paradoxalement radicalement attachées.

#### BIBLIOGRAPHIE :

BAZIN, André (1958, 1985). *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Le Cerf, « 7<sup>e</sup> art ».

HERZOG, Werner (1978, 2016). *Sur le chemin des glaces*. Traduit par Anne Dutter. Paris : Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot ».

HERZOG, Werner (2004, 2008). *Conquête de l'inutile*. Traduit par Coralie Courtois *et al.* Nantes : Capricci.

HERZOG, Werner *et al.* (2008). *Manuel de survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*. Nantes : Capricci.