par Philippe Bettinelli

ABSTRACT: *Starting as a review of Hearsay of the Soul, Werner Herzog's installation for the 2012 Whitney Biennial, this article is questioning the influence of Hercules Segers, a Dutch etcher from the seventeenth century, on Herzog's cinema. Curiously, critics and scholars have focused for decades on the presence of German romanticism in the director's work, leaving aside the question of other art-related influences. By looking for Segers' impossible landscapes in Herzog's movies, we're also wondering how a movie director can film a land that doesn't exist.*

«Werner Herzog est-il vraiment un artiste?» demandait Emily Nathan en s'étonnant de la présence d'une installation du réalisateur lors de la dernière biennale du Whitney Museum [1] . La question semble anachronique, tant il est maintenant admis qu'un cinéaste est un artiste, et qu'il peut délaisser les salles obscures au profit des cimaises si l'envie lui prend.

Elle se fonde pourtant sur les déclarations de Werner Herzog lui-même, qui réfute depuis plusieurs années l'appellation d'artiste, au profit notamment de celle d'artisan ou de soldat. Le réalisateur, avec son sens du spectacle habituel, est récemment allé jusqu'à affirmer ne jamais se rendre dans les musées car il n'aimait pas l'art [2] . Et pourtant, quatre ans après que le Centre Pompidou lui ait consacré une rétrospective, Werner Herzog accepte de participer à une manifestation d'art contemporain et – fait important – semble à cette occasion quitter son medium de prédilection.

L'installation *Hearsay of the Soul* n'est cependant pas si éloignée du dispositif cinématographique. L'œuvre, bénéficiant de sa propre salle au sein de la biennale, est en effet constituée de cinq projections simultanées: celles-ci sont agencées côte à côte de telle sorte que si leur contenu ne différait pas, on aurait aisément l'impression d'être confronté à un unique écran couvrant le mur du fond et une partie des murs latéraux. C'est qui est projeté est plus surprenant: sont majoritairement montrées des estampes du paysagiste hollandais du XVII^{e} siècle Hercules Segers, généralement sous la forme d'images fixes, parfois avec un léger mouvement rappelant l'effet «Ken Burns».

En dix-huit minutes, une vingtaine de gravures nous sont ainsi données à voir. Elles sont accompagnées de trois œuvres musicales d'Ernst Reijeseger [3] qui découpent la projection en autant de parties distinctes. Dans un premier temps, les projecteurs montrent simultanément plusieurs détails d'une même œuvre, s'attardant successivement sur la quasi-totalité du corpus choisi par le réalisateur. S'opère ensuite une désolidarisation des différents écrans amorçant un jeu d'alternance entre un nombre réduit d'estampes et un extrait du film de Werner Herzog *Ode à l'aube de l'humanité* (sorte de *making of* de la musique de *La Grotte des rêves perdus*). Ces images, montrant le violoncelliste Ernst Reijseger au travail, se répètent progressivement d'un écran à l'autre avec différents effets de filtre: leur traitement peut-alors rappeler les variations qu'Hercules Segers obtenait en expérimentant différents encrages à partir d'une même plaque. Si l'impression d'une expérience proprement cinématographique s'éloigne avec cette première exploitation du potentiel des projections simultanées, elle est définitivement abandonnée dans le dernier temps de la projection, donnant à voir une série d'œuvres cadrées entièrement, en plus petit format sur fond blanc. Impossible alors de se sentir confronté à un film, impossible également d'oublier Herzog pour se croire dans une exposition d'œuvres d'Hercules Segers. Bien qu'une vingtaine de gravures apparaisse sur chaque écran, celles-ci diffèrent et le passage de l'une à l'autre n'est pas réellement synchrone: l'intentionnalité du spectateur s'en trouve aisément désarmée, comme si Werner Herzog tentait de provoquer, par le biais d'un phénomène de saturation, la fascination du spectateur.

Herzog a déjà pu, par le passé, filmer occasionnellement des œuvres d'art : la chose est cependant loin de prendre chez lui l'importance qu'elle prend chez des réalisateurs comme Andreï Tarkovski ou Jean-Luc Godard. Le traitement cinématographique des œuvres filmées par Werner Herzog est en effet généralement anecdotique et ne sert que peu le propos des films (on pensera à la succession gratuite de tableaux wagnéristes au début de *La Transformation du monde en musique*). C'est qu'Herzog ne pratique guère un cinéma de la citation, et lui préfère l'idée d'un cinéma «art des illettrés [4]», s'économisant toute référence culturelle inutile. Hearsay of the Soul ne fait pas exception: Herzog nous donne à voir des œuvres, certes, mais ne semble pas faire œuvre curatoriale en tentant de créer du sens par leur agencement. Une étude plus poussée de la troisième partie de la projection confirme cette intuition : Herzog semble avoir décidé de la succession des œuvres en organisant arbitrairement les fragments d'une même suite de gravures, à laquelle l'iconologue comme le théoricien du montage seraient bien peinés de donner sens. Difficile donc de postuler qu'Hearsay of the Soulest plus que l'affirmation de l'admiration de Werner Herzog pour celui qu'il considère comme le père de toute modernité [5].





Cette dernière affirmation, soulignant le rôle précurseur de Segers, témoigne de la conception téléologique qu'a Werner Herzog de sa place dans l'histoire de l'art. Partagée par certains commentateurs de l'œuvre du paysagiste [6] , cette approche somme toute datée du travail d'Hercules Segers nous intéresse en ce qu'elle nous permet de constater une similitude dans la réception de leurs œuvres respectives : toutes deux ont pu être considérées anachroniques. Dans son ouvrage consacré au réalisateur, c'est ainsi un cinéaste hors de son temps que nous présente Emmanuel Carrère, se fondant notamment sur les affinités de son cinéma avec la peinture de Caspar David Friedrich. Depuis *L'Enigme de Kaspar Hauser* , une grande partie de la critique regarde en effet la filmographie de Werner Herzog à travers le filtre de la peinture romantique allemande, au grand dam du réalisateur lui-même, qui ne cesse de contester ce rapprochement [7] . Au regard des efforts déployés par Werner Herzog pour ne plus être assimilé au romantisme, nous sommes en droit de nous interroger sur l'absence, parmi la vingtaine d'œuvres choisies, de l'estampe Les Ruines de l'abbaye de Rijnsburg [8] . Cette gravure, montrant dans une scène nocturne des décombres envahis par la végétation, est à notre sens l'une des gravures les plus marquantes de l'œuvre de Segers: elle est également celle qui évoque le plus aisément la peinture romantique.

L'installation Hearsay of the Soul, en ce qu'elle est une affirmation du goût de Werner Herzog pour Hercules Segers, nous invite à repenser la question de la présence de la peinture dans l'œuvre d'Herzog d'une manière sans doute moins ethnicisée. Mais peut-on relever de réelles analogies entre l'œuvre d'Herzog et celle de Segers? Formellement, le réalisateur lui-même semble en douter:

« Il est très difficile d'effectuer un rapprochement clair entre ses images et les miennes […] ses images et mes films ne se parlent pas, mais j'espère qu'ils danseront ensemble [9] ».

En effet, si le réalisateur reconnait une affinité entre l'œuvre de Segers et les montagnes embrumées de l'incipit d'Aguirre, la colère de Dieu [10] , celle-ci relève «d'une certaine façon de concevoir le paysage», et non de proximités formelles fortes avec une œuvre déterminée. Hercules Segers représentant des paysages imaginaires, hostiles au point qu'on a pu les appeler paysages «lunaires» [11] , on comprendra qu'il aurait été, de toute façon, particulièrement difficile pour le réalisateur d'imiter le style du peintre. Poser la question d'une présence de la peinture de paysage au cinéma, c'est ainsi souvent se demander s'il est possible de filmer un paysage qui n'existe pas. Sur ce plan, deux voies s'offrent au réalisateur : jouer à l'illusionniste en usant de techniques de trucage – Brueghel, le moulin et la croix de Lech Majewski en est l'exemple le plus récent – ou tenter de véritablement mettre en scène un paysage existant, comme ont pu le faire les réalisateurs Akira Kurosawa et Michelangelo Antonioni en faisant couvrir de peinture des paysages bien réels
[12]
. Depuis qu'Herzog a fait passer un bateau au-dessus d'une montagne pour les besoins de Fitzcarraldo, on sait qu'il rejette fermement la première option : on l'imagine cependant mal créer la montagne elle-même.

Les rares images du cinéma de Werner Herzog évoquant la peinture d'Hercules Segers sont en fait des paysages bien réels, mais qu'Hercules Segers n'a jamais eu l'occasion de voir. On trouve ainsi dans Echos d'un sombre empiredes plans de l'île Christmas, présentant des rochers escarpés couverts de crabes rouges, qu'Herzog réutilisera quelques années plus tard pour une séquence onirique du film Invincible : on voit alors Zische, le personnage principal, tentant d'évoluerdans ce décor pour le moins impraticable. Une analyse comparative d'un photogramme de cette séquence et d'une estampe de Segers révèlerait que nous sommes bien loin d'une citation : quelque chose dans ce paysage évoque cependant la désolation inhumaine de l'œuvre d'Hercules Segers, qui se trouve comme amplifiée par la présence incongrue d'animaux grouillants - véritable marque stylistique du cinéma de Werner Herzog. Un phénomène analogue apparait dans Les Nains aussi ont commencé petit à l'occasion d'un plan montrant les nains révoltés tenter de conquérir un paysage de roches volcaniques s'étendant à perte de vue. La scène présente une tonalité affective similaire : le paysage, encore une fois, semble inadapté à l'humanité qui tente d'y évoluer. C'est véritablement un paysage mort qui entoure les personnages, un paysage démesuré dans lequel les nains sont comme les villages des estampes d'Hercules Segers face aux montagnes qui les entourent, tragiquement petits.

Que l'on s'entende : ces proximités ne sont certainement pas intentionnelles. Herzog a récemment dit qu'il ne connaissait pas Hercules Segers au moment de la conception d'Aguirre [13], or Les Nains aussi ont commencé petits a été tourné deux ans plus tôt. Quant à sa quête de paysages impossibles, elle ne trouve pas sa motivation dans sa fascination pour le peintre, mais paradoxalement dans l'envie plusieurs fois réaffirmée de «trouver un lieu décent pour l'homme [14]» au sein d'une planète «mal faite [15]». Au-delà de la question des influences, ce que semblent partager Hercules Segers et Werner Herzog, c'est un goût pour les paysages désertés de Dieu, inhabitables par l'Homme qui, minuscule, voit ses tentatives de révoltes vouées à l'échec. En ce sens, les œuvres d'Herzog et de Segers relèvent parfois d'une forme de « tragédie du paysage », bien éloignée cependant de celle qu'on a pu commenter dans les paysages religieux de Caspar David Friedrich. De là à écarter définitivement la question de la présence du romantisme dans l'œuvre de Werner Herzog, il y a un fossé méthodologique que nous ne franchirons pas. On se rappelle alors que Friedrich lui-même proposait de contempler ses œuvres avec un accompagnement musical, et qu'il lui arrivait de les présenter dans le noir, éclairées par l'arrière. Difficile de ne pas s'amuser à imaginer que les effets produits par ce dispositif devaient montrer certaines similarités avec ceux provoqués par *Hearsay of the Soul*.

IMMAGINI

1. Werner Herzog, *Les Nains aussi ont commencé petit*, 1970

2. Hercules Seghers, *Paysage à la cascade, 1638*

[1] NATHAN Emily, *Risky situations*, 2012, disponible à l'URL suivante : http://www.artnet.com/magazineus/ reviews/nathan/whitney-biennial-2012.asp

[2] Voir à ce titre le compte-rendu de la discussion entre Werner Herzog et Paul Holdengräber qui s'est tenue le 29 février 2012 à la New York Public Library, disponible à l'URL suivante : http://www.nypl.org/events/programs/2012/02/29/werner-herzog-death-other-journeys-conversation-paul-holdengr%C3%A4ber

[3] *A una rosa* et *Dank sie Dir Herr*, déjà utilisés par Werner Herzog pour *The Wild Blue Yonder*, ainsi que *Shadow*, que l'on peut entendre dans *La Grotte des rêves perdus* et *Ode à l'aube de l'humanité*.

[4] CRONIN, Paul, *Herzog on Herzog, entretien avec Werner Herzog*, Londres, Faber and Faber, 2002, p. 84.

[5] Voir à ce titre le compte rendu de la discussion à la New York Public Library mentionné précédemment.

[6] «Et c'est vrai que, sans rien changer à son art, Segers aurait pu peindre notre monde tel qu'il a surgi depuis les bombes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, depuis les camps de concentration de Dachau et de Bergen-Belsen». BONNIER, Henry, *L'univers d'Hercules Seghers*, Paris, Scrépel, 1986, pp. 12-14. Voir également GOWING, Lawrence, *Hercules Segers aquafortiste*

, in "Macula", 1978, n°3/4, pp. 102-112.

[7] «Je n'ai jamais eu aucun lien réel avec le romantisme allemand. Je passe mon temps à corriger cette erreur, mais je crois bien que c'est un feu que je n'arriverai jamais à éteindre. Je peux le piétiner autant que je veux, rien n'y fait. Je n'ai aucune affinité avec la culture romantique.»: AUBRON Vincent et BURDEAU Emmanuel, *Manuel de survie*, Paris, Capricci, 2008, p. 62.

[8] HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert, *Hercules Segers, the complete etching*, Amsterdam, Schelteme et Holkema, 1973, planche HB 46a.

[9] Propos issus d'un entretien de Werner Herzog avec les organisateurs de la biennale le 17 mai 2012, dont l'enregistrement audio est disponible à l'URL suivante : http://whitney.org/Exhibitions/2012Biennial/ WernerHerzog

[10] Voir à ce titre le compte rendu de la discussion à la New York Public Library mentionné plus haut.

[11] HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert, *Hercules Segers*, Amsterdam, Meulenhoff, 1968, p. 12.

[12] Akira Kurosawa, sur le tournage de Ran, avait demandé à ses assistants de couvrir une prairie, à la bombe, d'une couche de peinture dorée. Michelangelo Antonioni, sur le tournage du *Désert Rouge*, avait quant à lui fait peindre plusieurs rangées d'arbres en blanc pour les besoins d'une scène qui, faute de lumière adéquate, ne fut jamais tournée.

[13] Voir à ce titre le compte-rendu de la discussion à la New York Public Library mentionné plus haut. Il semble que la première mention de Segers par Herzog remonte à 1982. Voir CLEMENSKI Michel et BONNET Jean-Claude, *Entretien avec Werner Herzog*, in "Cinématographe", 1982, n°78, pp. 5-11.

[14] «Ce que je recherche dans les paysages en général, c'est un endroit décent pour l'Homme, un lieu digne de lui». Voir GHALI Nourredine, *Comme un rêve puissant*, in "Jeune Cinéma", 1974, n°81, pp. 12-16.

[15] Propos tenus en réponse à une question portant sur Fata Morgana. Voir GHALI, Nourredine, *Entretien avec Werner Herzog*, in "Cinéma", 1975, n°197, p. 52.