

HERVÉ AUBRON
EMMANUEL BURDEAU

WERNER HERZOG, PAS À PAS



capricci



Directeur: Thierry Lounas
Responsable des éditions: Camille Pollas
Coordination éditoriale: Maxime Werner
Correction: Chams Zarrouk

Conception graphique de la collection: gr20paris
Réalisation de la maquette: Audrey Elbaz

© **Capricci, 2017**
isbn 979-10-239-0087-3
isbn web 979-10-239-0106-1

Les textes « Le premier », « Combien de fois dans le même fleuve? », « État second » et « Troisième monde » sont le développement d'une première version publiée dans les coffrets DVD Werner Herzog vol. 1, 2 et 3 édités par Potemkine en 2014 et 2015.

Capricci remercie Noémie Moreau, Benoît Dalle, Nils Bouaziz et les éditions Potemkine.

Les auteurs remercient Christophe Bisson, Amélie Galli, Sylvie Pras, Yannick Reix et Pauline Soulat.

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours du
Centre national du livre

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

HERVÉ AUBRON
EMMANUEL BURDEAU

**WERNER
HERZOG,
PAS
À PAS**

- 6 — **ANNÉES ZÉRO**
Cosmique et comique : portrait d'un personnage
- 1962-1974
- 26 — **LE PREMIER**
Les enfants d'Hercule
- 72 — **COMBIEN DE FOIS
DANS LE MÊME FLEUVE ?**
Postérités d'*Aguirre* (1972) et autres colères
- 1976-1982
- 92 — **ÉTAT SECOND**
Une transe d'Allemagne
- 1984-2000
- 126 — **TROISIÈME MONDE**
Les rêves de la Terre
- 160 — **COMBIEN DE FOIS
DANS LE MÊME VENTRE ?**
Festins de *Grizzly Man* (2005) et autres dévorations
- DEPUIS 2001
- 188 — **QUATRIÈME DIMENSION**
Morts et vies de Werner Herzog

ANNÉES ZÉRO

Cosmique et comique :
portrait d'un personnage

Hervé Aubron

Werner Herzog fait partie du cercle assez fermé des cinéastes-personnages. Des réalisateurs célèbres, il y en a eu et il y en a beaucoup. Mais un personnage n'est pas une personnalité : c'est une signature vivante. C'est devenir comme le logo ou la marionnette de soi. Si l'on dit cinéaste-personnage, on peut penser, par exemple, et au hasard, à Welles, à Hitchcock, à Godard, à Woody Allen, à Moretti ou à Eastwood, pour prendre quelques exemples à la hauteur de Herzog. On repère vite deux sous-catégories : celle des réalisateurs qui sont aussi par ailleurs acteurs et celle des cinéastes qui se sont ménagé une place dans leur propre création, sans pour autant jouer pour d'autres. Herzog représente à cet égard un cas particulier car intermédiaire : il a forgé ou affirmé son personnage dans ses interventions médiatiques ou publiques, devant sa propre caméra, mais aussi, depuis une bonne dizaine d'années, dans des fictions forgées par d'autres réalisateurs. Il n'est pas pour autant devenu un acteur de composition : à chaque fois, c'est Werner Herzog.

Qu'est-ce donc que ce personnage ? Il faut s'y arrêter avant de traverser les films. C'est en effet une des créations de Herzog, dont on ne saurait mésestimer la part de malice, aussi monumentale et grandiose soit l'œuvre. C'est un être d'abord monolithique : il a imposé d'un bloc une formule qui a peu évolué depuis 1974 et *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, premier film où il se met en scène. Contre toutes les conventions documentaires d'alors, il apparaît dans une posture de speaker, commentant comme en direct les exploits d'un sauteur à ski. Herzog s'impose comme une drôle de roche métamorphique, un alliage d'antinomies, aussi scintillant que rigide. C'est bien sûr un aventurier toujours prêt à décoller, une tête brûlée, mais qui ne gueule pas, chuchote plutôt, jusqu'à parfois abuser de l'*understatement*, mettre en scène son audace pour tout de suite se payer le luxe

de la minimiser, d'en faire le simple corrélat d'une force tranquille. Demandez-lui par exemple de vous raconter le jour où il a sauvé Joaquin Phoenix d'un accident de voiture, *a fortiori* comment il a réussi à se coltiner Klaus Kinski. C'est un être dingo et rigoureux, exalté et pragmatique : il documente ou met en œuvre des expériences des limites tout en se présentant comme un entrepreneur carré et sans états d'âme. Poète et prosaïque serait une autre manière de le dire. Sévère et fantaisiste : peu porté sur la rigolade, encore moins sur les excès, il est en revanche capable de blagues lunaires ou de râles nihilistes. Laconique et emphatique : bonimenteur lapidaire dans ses commentaires, il dramatise volontiers la situation mais ramasse ses effets de manche en quelques phrases sèches comme des coups de trique.

Toutes ces contradictions tiennent sur la corde de sa voix et de son parler. Débit constant, articulation extrême, et d'autant plus lorsqu'il s'exprime en anglais, ce qui devient sa norme : métronome d'une grande exactitude, Herzog parvient à concilier le monocorde et l'expressif, le violoncelle et les cymbales. Une sorte d'athlète vocal : lorsque nous l'avons rencontré pour l'entretien finalement publié sous le titre *Manuel de survie* (éd. Capricci)^{*}, Herzog s'est révélé d'une surprenante endurance. Buvant à peine une gorgée d'eau en quatre heures, il déroula le tapis d'une parole parfaitement architecturée. L'idée d'un livre s'imposa d'elle-même au terme du rendez-vous : nous avons en effet le sentiment de disposer d'un texte comme déjà écrit. D'un entretien à l'autre, on tombe parfois sur des récits exactement similaires. Vieilles ficelles d'un cabot atone ? On pourrait le

* Sauf mention contraire, tous les propos de Werner Herzog cités dans le livre sont extraits de *Manuel de survie*.

voir comme ça, mais aussi comme un griot qui entretient à chaque rencontre son répertoire, ses *routines* comme on dit en anglais. Il intervient très souvent en public, que ce soit dans le cadre de son informelle Rogue Film School (qui se réunit périodiquement à travers le monde) ou dans des master class en festival ou en ligne. Il n'y parle pas, toutefois, en théoricien ou en expert technique, mais avant tout comme un conteur relatant les hasards et les nécessités qui lui ont fait opérer tel ou tel choix sur un film.

Il est toujours prêt, capable d'assurer son rôle en toute situation. La plus frappante des vidéos archivant son flegme proverbial a été tournée par une équipe de la BBC, en 2006. En pleine interview en extérieurs à Los Angeles, Herzog reçoit un coup de feu d'origine inconnue. Sidération, panique de l'équipe. Le cinéaste a une mine d'enfant surpris. L'entretien reprend dans la foulée, après qu'il a constaté que le projectile lui avait seulement causé une blessure superficielle à l'abdomen, filmée par la BBC. «Ce n'était pas une balle significative», conclut-il sans se formaliser outre mesure. Est-ce une personne ou un personnage qui parle alors ? La distinction paraît impossible, secondaire en tout cas.

La figure de Herzog est devenue depuis une dizaine d'années omniprésente dans l'imaginaire du cinéma. Bien sûr, le succès de *Grizzly Man*, après un faux passage à vide (il avait continué à réaliser d'arrache-pied) y a sa part. Bien sûr, les cinéphiles n'admirent rien tant que les survivants ou les vétérans increvables. Bien sûr, Herzog, qui aime à rappeler qu'il fut dès ses débuts un entrepreneur indépendant, a produit l'essentiel de ses films et a toujours veillé à assurer la pérennité de sa boutique, aussi artisanale a-t-elle pu être dans les années 1980 et 1990. Il y a une part de marketing viral de soi dans cette démultiplication du personnage – comme les figurines de *La Guerre des étoiles*, sauf qu'il n'y aurait qu'un seul

personnage décliné, Werner Skywalker, Dark Werner, Prince Werner, et *tutti quanti*.

Qui lui en voudrait d'avoir aussi du talent dans le commerce et le one-man show? Il a toujours affectionné les figures de prêcheur ou de bonimenteur. Le cirque et les foires plantent leurs tentes dans plusieurs de ses films les plus stratégiques : *Les nains aussi ont commencé petits*, remake avoué des *Freaks* de Tod Browning, l'exhibition des phénomènes de foire dans *L'Énigme de Kaspar Hauser*, le spectacle de voyance dans *Woyzeck*, le chapiteau où un spectateur se révèle colosse d'exception dans *Invincible*. Employé dans un cirque, Herzog aurait décroché le rôle de Monsieur Loyal ou mieux, du clown blanc, celui qui fait rire par son sérieux et sa raideur.

Herzog s'est d'autant mieux démultiplié, disséminé, qu'il a su incorporer ses propres contrefaçons. Son personnage suscite nombre de clips parodiques sur Internet. Les amateurs y rivalisent dans l'imitation, commentent à sa façon, solennelle et spectaculaire, des vidéos familiales, un tutoriel de cuisine ou des captations de chatons. Herzog ne s'en formalise pas. Bien plus, il surenchérit. Il ne renâcle pas à endosser sa propre caricature. Quasi contemporain de *Grizzly Man*, *Incident au Loch Ness* (Zak Penn, 2004) est ainsi un canular dans lequel Herzog joue son propre rôle. Le voici embringué par un producteur véreux dans un documentaire sur la légende du monstre écossais : le Camel Trophy vire à la débandade.

Il ne s'arrête pas là dans le devenir-figurine. Il s'assume comme *toon*, capable de doubler des dessins animés, un épisode des *Simpson* (où il ventriloque, comme il se doit, un Allemand rigide), la version anglaise du *Vent se lève*, d'Hayao Miyazaki, ou *Les Pingouins de Madagascar*. Dans cette production Dreamworks, il y va de sa voix *off* avant que son avatar numérique n'apparaisse à l'écran et que son équipe ne jette à l'eau des petits pingouins

pour donner du sel au documentaire qu'elle est censée filmer : gag lourdaud mais étonnamment détendu sur les attaques dont a pu autrefois faire l'objet Herzog, accusé à tort de maltraiter ses acteurs. Ailleurs, au début de la septième saison de *Parks and Recreation*, il devient un lunatique *next door*, vendant sa maison pour se rapprocher, on ne sait pourquoi, de Disneyland. Plus orthodoxe, son compatriote Edgar Reitz lui demande de jouer le naturaliste et explorateur Humboldt dans le préquel de sa fameuse série, *Heimat 2 : L'exode* (2013).

Herzog va encore jusqu'à faire le méchant en guest star façon James Bond. Dans *Jack Reacher* (Christopher McQuarrie, 2012), blockbuster standard mais honorable avec Tom Cruise, il est la cheville ouvrière d'un complot. Seulement surnommé le Zek – un mot russe désignant les rescapés du goulag –, son personnage est terriblement craint et longtemps absent : le voir vaut sentence de mort. Horizon d'attente quelque peu disproportionné, puisqu'on voit juste sortir de l'ombre d'un pilier Herzog en parka. Il incarne ici la parodie du monstre de survie qu'était Keyser Söze dans *Usual Suspects*, écrit par le même McQuarrie, mais aussi la sienne propre. L'ancien prisonnier des camps soviétiques est intraitable sur ce qu'on est prêt à faire pour sauver son existence. Sa première apparition consiste à tester un de ses affidés qui a démerité. L'épreuve se fait en ces termes : soit tu es capable de dévorer un de tes doigts, soit on te tire une balle dans la tête. Le type essaie, il n'y parvient pas, on l'abat sur place. Le Zek lâche qu'il ne comprendra jamais pourquoi on faillit toujours à cet examen. Il condense en cela le potentiel sadique du pragmatisme affiché par le personnage, l'éventuel renversement de son sang-froid admirable en brutalité bornée, ici donnée en pâture. Le Zek se fera lui-même tuer comme un chien par Tom Cruise dans un mobil-home qui pourrait être celui où s'échoue *La Ballade de Bruno*.

On pourrait seulement voir dans ces cabrioles une manière de rentabiliser sa marque pour continuer à réaliser ses propres films. Ce serait très réducteur. Herzog joue la parodie depuis le début, et d'abord celle de l'effet de direct : trois ans après *La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner*, le speaker commente à l'écran, dans *La Soufrière*, l'une de ses aventures, sur les flancs du volcan en éruption. Encore trois ans plus tard, en 1980, alors même qu'il est en train d'échafauder le projet qui va durablement l'ensabler (*Fitzcarraldo*), il s'adonne à un numéro de stand-up dans *Werner Herzog Eats His Shoe* (Les Blank, 1980). À la suite d'un pari avec Errol Morris, jeune homme qu'il enjoignait alors à réaliser son premier projet, il vient s'acquitter de son gage lors de la première du film : manger ses chaussures. Les Blank le filme en train de les apprêter pour les cuire, puis, une fois qu'elles sont bouillies, d'en grignoter quelques lanières. L'exécution du défi potache ne l'empêche pas de livrer quelques adages bien à sa manière, si bien qu'on ne sait plus où réside la farce, dans cette chaussure bouillottée ou dans ces aphorismes énoncés en majesté.

Herzog insiste souvent, avec son imparable visage de marbre, sur la dimension humoristique de ses films. Il est depuis toujours sérieux et comique, indistinctement. En témoigne sa *Déclaration du Minnesota*, rédigée en 1999 à l'occasion d'une rétrospective. Elle est à sa manière un manifeste, le seul jamais publié par Herzog, quelque quarante ans après ses débuts. Le geste est à la fois solennel et burlesque.

D'un côté, Herzog ne plaisante nullement quand il affirme sans détour son rejet de ce qu'il regroupe (de manière discutable, mais peu importe) sous le terme de cinéma-vérité : des films qui prétendent parvenir à

capter les faits «bruts», sans les distordre. Ce semblant de neutralité ne saurait, selon lui, être que superficiel ou conformiste (une affaire de «comptables»), sinon une tatterferie dissimulant une inévitable mise en scène. Pour Herzog, il faut au contraire aller au-delà des faits, ne pas les respecter aveuglément, ne pas hésiter à les accommoder : la vérité ne peut être atteinte «qu'à travers la fabrication, l'imagination et à la stylisation», seules capables de produire une «illumination».

Sur ce versant-là (celui du voyant, disons), Herzog ne se départit pas d'un sérieux papal. Sa *Déclaration* enchaîne sur des haïkus, des énigmes de sphinx ou des oracles de pythie. Nul souci de démonstration ou de pédagogie : lesté d'une autorité d'aède antique ou de maître zen, le poète assène ses versets. Il les sème comme des pierres philosophales, sans ressentir le besoin de les justifier. Il ne craint pas, ce faisant, d'entretenir l'image qui lui a été si souvent accolée, celle d'un gourou à la fois exalté et raide, si sûr de sa clairvoyance qu'il n'a jamais à l'expliquer.

Dans le même temps, la *Déclaration du Minnesota* est aussi une parodie de manifeste. Comment pourrait-il en être autrement? De même que dans les entretiens et les voix *off*, y transparait la dimension dérisoire et transitoire du genre humain face à une immensité cosmique aussi insensée qu'indifférente. Face à ce gouffre, publier un manifeste, c'est-à-dire avoir la velléité de faire système, d'entretenir l'illusion de notre capacité à ordonner ou faire sens, risque fort de se réduire à une fanfaronnade. Du point de vue de Herzog, la poursuite du cosmique, à hauteur d'homme, a toutes les chances de rater la marche du S et de verser dans le comique, la clownerie tragique.

Sans invoquer les particules ou les galaxies, et pour en rester au champ culturel, Herzog a toujours été rétif aux discours esthétiques ou théoriques. Il les considère

comme des gloses inutiles de docteurs Diafoirus, une perte de temps. Dans ses déclarations, on trouve avant tout des considérations d'ordre anthropologique : cette solitude et cet aveuglement de l'espèce humaine dans le vide intersidéral, l'éventuel rôle de l'art dans cette perspective. Il s'aventure rarement dans des considérations sur la forme cinématographique, l'édition de principes généraux sur la direction d'acteurs, la mise en scène, le montage ou le travail sonore. Face aux impétrants, il préfère se faire coach, avec un mantra essentiel : lancez-vous, n'attendez pas, ne réfléchissez pas. Il faut certes penser, mais ne surtout pas réfléchir, sans quoi on ne fait rien. Comment un tel tempérament s'engagerait-il réellement dans la forme du manifeste, sans la piéger ? La *Déclaration du Minnesota*, remettant en cause un dogme (celui de la vérité chez certains cinéastes), pourrait bien être un manifeste contre tout manifeste.

Au bout du compte, l'article le plus important du texte est le onzième : "*We ought to be grateful that the universe out there knows no smile*", « Nous devons nous réjouir que l'univers autour de nous ne connaisse pas de sourire ». Herzog sourit lui-même rarement, et c'est un euphémisme. Visage carré, yeux fixes, menton prêt à toute éventualité, fines lèvres d'équerre, ce qui s'accuse encore plus depuis qu'il a abandonné la moustache. S'il sourit dans ses entretiens filmés, cela apparaît comme une marque de gêne ou d'agacement. Il n'y a en effet pas de quoi rigoler tant, selon lui, notre situation est tragique : nous sommes seuls au monde, à l'échelle de l'individu comme à celle de l'espèce. Inutile ou pathétique de se payer de sourires en coin.

Dans *Werner Herzog, A Guide for the Perplexed*, riche livre d'entretiens avec Paul Cronin (Faber & Faber, 2014), le cinéaste explique que l'ironie lui est non seulement un sentiment étranger, mais qu'il est complètement analphabète en la matière, qu'il ne la perçoit pas quand les

autres en font l'usage. Il raconte – et c'est très drôle – qu'il marche à tous les coups quand on lui fait des blagues téléphoniques. L'ironie n'a certes pas le monopole du comique : bien plus, elle en est peut-être l'antinomie. On se souvient de la fameuse distinction de Gilles Deleuze entre l'ironie et l'humour, dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet (1977, rééd. Champs Flammarion) : « L'ironiste, c'est celui qui discute sur les principes ; il est à la recherche d'un premier principe, encore plus premier que celui qu'on croyait premier ; il trouve une cause encore plus première que les autres. Il ne cesse de monter, de remonter. C'est pourquoi il procède par questions, c'est un homme d'entretiens, de dialogues, il a un certain ton, toujours du signifiant. L'humour est juste le contraire : les principes comptent peu, on prend tout à la lettre, on vous attend aux conséquences [...]. L'humour, c'est l'art des conséquences ou des effets : d'accord, d'accord sur tout, vous me donnez ceci? Vous allez voir ce qui en sort.» L'ironiste vit dans la verticalité, se veut celui qui est au-dessus, toujours à remonter la chaîne des causes, tandis que l'humoriste œuvre lui dans l'horizontalité : en gymnaste de l'idiotie, il ne prend en compte que les conséquences, leur avalanche. Les ironistes sourient beaucoup, c'est leur marque, leur contentement. Pas les humoristes – Buster Keaton en fut l'incarnation emblématique.

Être à la fois sérieux et comique, c'est consentir à être en effet une parodie vivante, à inventer une parodie qui ne serait pas ironique, à ne plus chercher à distinguer le modèle original de soi et ses copies plus ou moins schématiques, la personne et son personnage. Telle est la réponse du clown blanc, ce qui lui permet d'être à la fois désespéré et toujours debout, revenu de tout et pleinement investi, sans l'édredon de la distanciation. Ainsi Herzog est-il parvenu à être toujours égal à lui-même et pourtant d'une grande variété formelle, à incarner

un seul et même personnage tout en en tirant d'innombrables variations. Voilà peut-être pourquoi il dit ne jamais se regarder dans un miroir : ce serait un dédoublement concurrent, qui risquerait de neutraliser celui de la parodie, briserait sa magie, introduirait les indésirables ferments de l'introspection, de la honte ou de la culpabilité.

Harmony Korine a été un compagnon de route du personnage, qu'il emploie dans deux films. *Mister Lonely* (2007) est un conte sur le monde des sosies, ces contrefaçons de Michael Jackson ou Marilyn Monroe. Herzog y joue encore sa propre caricature : un prêtre en roue libre, en l'occurrence. Le père Umbrillo est d'abord pontifiant lorsqu'il sermonne un homme infidèle, puis hystériquement autoritaire quand il supervise un lâcher de vivres depuis un bimoteur, se soldant par la chute d'une des nonnes qui y sont préposées. Le curé a aussi un accès de noirceur nihiliste, outrant les froides visions de Herzog lui-même, sur la solitude fondamentale du genre humain : « Nous sommes abandonnés là, seuls, comme une flaque de vomis devant un bar, on doit vivre comme des animaux... » C'est sans doute une des meilleures manières d'admirer Herzog : non pas se prosterner devant la statue du Commandeur, mais en faire une mauvaise blague, une parodie d'autorité morale.

Huit ans avant *Mister Lonely*, alors que Herzog n'est pas encore redevenu une star, Korine l'emploie dans *Julien Donkey-Boy* (1999), et lui fait interpréter le père du personnage principal. Un autre rôle carnavalesque, mais avec une plus grande part d'ambiguïté. Le père de Julien, visiblement dépressif et oisif, exhorte toujours son fils à être « un winner », « un homme », quitte à lui imposer un simulacre de rite de passage : il le bombarde d'eau froide avec un tuyau d'arrosage. Le reste du temps, Werner

délire en caleçon et tee-shirt dans sa chambre, danse seul devant la télé, joue avec un masque à gaz, s'étrangle avec un cordon de rideau, s'envoie une bouteille de médicament en marmonnant qu'il est de toute manière «naturellement stone». Harmony Korine fantasme là un possible autre destin de Herzog : confronté à la désaffection du public et de la critique, le cinéaste aurait pu se laisser couler, sombrer dans la déprime. Le père de *Julien Donkey-Boy* est peut-être en effet un Herzog alternatif, qui aurait bien réalisé autrefois *Gasherbrum, la montagne lumineuse* ("*Where are you Everest? Give me some Everest*", soufflet-il alors qu'il se shoote au sirop) ou *Aguirre* : durant une séquence où le fils et le père marchent silencieusement dans la rue, Korine fait surgir en surimpression une photo de Herzog et en voix *off*, un extrait d'un de ses entretiens passés sur son premier film amazonien.

Présentant le cinéaste allemand comme une figure paternelle, Korine s'affiche comme un admirateur, mais encore une fois son hommage respecte la vocation bouffone de son aîné. Si Herzog est un père, c'est aussi une parodie de père n'ayant rien à léguer, égocentrique, voire abusif et confusément incestueux. La mère a depuis longtemps quitté le foyer et Chris, le frère de Julien, lui ressemble : le père lui propose dix dollars pour qu'il accepte de revêtir une robe de la mère envolée et de danser avec lui. Sans doute la seule marque de libido (en l'occurrence prédatrice) qu'ait jamais exprimée le personnage Herzog, chez qui la sexualité reste pour l'essentiel hors-champ. Si Korine endosse l'héritage de Herzog, il laisse entrevoir qu'un tiers en a toutefois difficilement l'usage, à moins de se laisser bouffer.

Réticent à toute introspection, Herzog ne s'est jamais épanché sur sa biographie et particulièrement sur ses origines familiales. Le cinéaste, même s'il met toujours l'accent sur sa part autodidacte, ne vient pas de nulle

part : il est entre autres le produit d'une lignée d'intellectuels mais aussi d'une absence. Ses parents se sont séparés alors qu'il avait cinq ans et c'est sa mère Elizabeth qui a pris en charge son éducation. Herzog a pu, à propos de cette dernière, dire sa reconnaissance et son admiration : docteur en biologie de l'université de Vienne, elle n'a pu faire valider sa qualification en Allemagne et a dû accepter des tâches moins gratifiantes pour faire bouillir la marmite. Le cinéaste a dit aussi son respect pour son grand-père paternel, Rudolph, philologue érudit et épigraphiste : dans *Signes de vie*, son premier long métrage, il filme, sur l'île grecque de Kos, les tablettes antiques étudiées par l'aïeul prestigieux. Dans les rares mots qu'il a pu avoir à propos de son père Dietrich, Herzog le présente en revanche comme une sorte de clown triste. Biologiste comme sa mère, très cultivé et polyglotte, il n'a jamais vraiment travaillé et a prétendu toute sa vie préparer une grande théorie scientifique, un maître-livre fracassant. Herzog raconte lui avoir un jour posé la main sur l'épaule tout en mettant à sac le rêve paternel : « Tu n'as jamais rien écrit en fait... » Son père aurait acquiescé par son silence, avant de recommencer à parler de son grand projet comme si de rien n'était.

Le cinéaste a néanmoins choisi de ne pas signer ses films du nom de sa mère (Stipetic) mais bien de celui de cette parodie-père, qui s'appelait, l'onomastique est farceuse, Herzog. En allemand, le mot veut dire duc. Il serait faux de voir là une manière de faire œuvre pour le père, à sa place. C'est plutôt une manière de nouer la conjonction entre solennité et blague : le duc n'était qu'une baudruche, et aussi pléthorique soit son œuvre, Herzog ne cesse de la confronter à cet abîme cosmique qui rend tout dérisoire en comparaison.

Werner Herzog a lui-même deux fils. S'il reste fort discret à ce propos, il rappelle régulièrement qu'il lui a

toujours importé de ne pas seulement faire des films et que l'éducation de ses enfants l'y a aidé. Son aîné, pré-nommé Rudolph, comme son arrière grand-père philologue, est devenu documentariste et essayiste. Son plus grand succès réside dans un travail d'investigation historique, *Dead Funny*, sur les plaisanteries que se racontaient les Allemands sous le nazisme : l'humour et l'horreur.

Si le personnage Herzog n'hésite pas à se faire parodie de créateur, ce n'est pas seulement pour moquer la mythologie de l'artiste. C'est sans doute aussi parce que la première des créations, celle du monde, est selon lui une parodie, un raté, un échec. Il a pu soutenir ce parti pris gnostique : s'il existe un dieu créateur, ce ne peut être qu'un idiot ou un malfaisant, tant les logiques et les formes du vivant sont horribles ou repoussantes. Herzog est à juste titre perçu comme l'un des premiers cinéastes réellement écologistes, ou écologues plutôt. Ce n'est toutefois pas en vertu d'un émerveillement transi devant la nature, qu'il perçoit comme fondamentalement hostile et prédatrice : il sait simplement que le genre humain n'est pas éternel et ne cesse de rappeler qu'il disparaîtra un jour ou l'autre, que le monde finira par faire sans nous (les hommes et peut-être même l'ensemble du vivant).

Le spectre de notre disparition ou de l'apocalypse rôde dans son cinéma. La science-fiction est un genre qui l'intéresse de longue date : il a eu un projet de film post-apocalyptique coécrit avec le Polonais Ryszard Kapuscinski et fantasma la disparition d'un monde extraterrestre, en miroir du nôtre, dans *The Wild Blue Yonder*. Deux autres de ses films se présentent comme des documentaires de science-fiction : *Fata Morgana*, une traversée des déserts africains, et *Leçons de ténèbres*, le survol d'un Koweït dévasté après la première guerre