1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

37 | 2002

Varia

L'oubli de nos métamorphoses

Vulgarisation de l'histoire par l'image cinématographique dans Aguirre,
la colère de Dieu (1972) et El Dorado (1987)

Sébastien Layerle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/227>

DOI : 10.4000/1895.227

ISBN : 978-2-8218-1028-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2002

Pagination : 45-67

ISBN : 2-913758-30-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Sébastien Layerle, « L'oubli de nos métamorphoses », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne],
37 | 2002, mis en ligne le 06 février 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.227>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

L'oubli de nos métamorphoses

Vulgarisation de l'histoire par l'image cinématographique dans Aguirre, la colère de Dieu (1972) et El Dorado (1987)

Sébastien Layerle

« *Omnia si perdideris famam servare memento* »¹

- 1 L'écriture narrative de l'histoire et son traitement cinématographique procèdent d'un acte initial défini comme une mise en intrigue². Historien et cinéaste épris d'histoire configurent leur objet par des méthodes communes sinon proches : choix chronologiques et actanciels, positionnement à l'égard d'un axe de recherche ou d'un héritage épistémologique. Tous deux défont la trame événementielle et reconstituent son maillage aussitôt et autrement.
- 2 Au cinéma la mise en intrigue impose un pacte de fiction³. Par lui, le spectateur feint de croire que ce que le film raconte a eu lieu.
- 3 « C'est parce qu'il reconstruit le passé et non parce qu'il le reconstitue que le cinéaste rejoint l'historien » écrit Christian Delage⁴.
- 4 En se lançant sur les traces de Lope de Aguirre, Werner Herzog et Carlos Saura s'emparent d'une production historique abondante, éloignée dans l'espace et le temps. Leur question historique intéressera moins notre étude que la manière dont ils l'ont posée. La fiction n'est ni la *mimesis* ni la philologie, ce que d'aucuns nomment le réalisme historique⁵. Les auteurs ont beau relancer le vieux débat de l'ontologie artistique, l'expression (une sortie hors de soi) contre la représentation (une mise en présence fantasmée), leur film n'en reste pas moins une *poïesis*, une œuvre pensée, charpentée et aboutie. L'historiographie n'y est pas seulement dramaturgie. Elle est une expérience de l'altérité qui sert de champ d'investigation.
- 5 Synthétique, la fiction historique serait un modèle d'*exemplification*⁶. Dans son inconscience, elle n'est plus le passé représenté mais le passé tout entier. Attentante à l'histoire, elle est un écheveau qui lui est complémentaire.
- 6 Tirez un fil et le reste suit.
- 7 Une aubaine pour l'historien. De cinéma et d'ailleurs.

Pages de chroniques

- 8 La chronique en tant que « suite de faits consignés dans l'ordre de leur déroulement » est une traduction de l'histoire-témoignage, florissante au XIII^e siècle, qui renoue avec le modèle de l'*exemplum* gréco-romain. À la fin du XV^e siècle et tout au long du XVI^e siècle, elle se meurt en Europe sans avoir tout dit. Ainsi a-t-on dénombré une douzaine de manuscrits rapportant l'expédition de l'Omagua et de l'Eldorado (26 septembre 1560 – 26 octobre 1561). Dix ont été à ce jour publiés et annotés par l'exégèse. Torribio de Ortiguera qui écrivit en 1565 ou 1566, est le seul à faire œuvre d'historien puisqu'il est le premier à interpréter à partir de textes de divulgation. Confrontés, les témoignages concordent. Leur densité littéraire permet des recoupements, malgré des incertitudes d'ordre linguistique (la désinvolture de l'Espagnol classique), toponymique (le délire des découvreurs) et patronymique (le mutisme des généalogies).
- 9 Sans fécondité immédiate, l'écriture cinématographique de l'histoire façonne une promesse de fiction, un *palimpseste* de l'œuvre à venir⁷.
- 10 Saura adapte les sources disponibles dans leur richesse cognitive et leur pouvoir d'évocation. Herzog les adopte en creux, avec leurs vides, leurs confusions et leurs invraisemblances. Aussi faut-il le prendre au sérieux à ces mots « ce n'est pas un mensonge, c'est une vérité intensifiée »⁸.
- 11 Les travaux préparatoires du cinéaste espagnol datent du début des années quatre-vingt et suivent le tournage d'*Antonieta* (1982). Ils participent à une relecture savante de l'anecdote par des historiens, des universitaires et des romanciers hispano-américains⁹. Les versions successives du scénario dessinent un parcours créatif. En 1983, interrogé par la *Revue de recherches ibériques et cinématographiques*¹⁰, Saura sous-entendait un projet longtemps mûri, *Lope de Aguirre*. En 1986, dans la même publication, le titre définitif était trouvé mais le cinéaste précisait avoir hésité entre *La aventura de El Dorado* et *Sueños de Oro*. Deux ans avant le tournage au Costa Rica, il cherchait encore, entre une évocation baroque du déclin de l'empire espagnol du Siècle d'Or et celle tragique, de « l'ailleurs absolu ». Au printemps 1988, lorsque *El Dorado* sort sur les écrans, un prologue complète les intentions scénaristiques de 1983 (le film débutait sur l'appareillage des brigantins) et éclaire le choix du titre (le rite inca de l'homme doré).
- 12 Herzog quant à lui récuse toute érudition. Les détails réalistes et hispanisants de la conquête sont à peine esquissés. Pourtant, les ressources et le sens narratif de sa continuité non dialoguée¹¹ viennent à le trahir. Les élans de la lettre de Lope de Aguirre à l'héritier des Habsbourg imprègnent son synopsis, « la Colère de Dieu » est une qualité empruntée à Ortiguera. Essentialiste, sa méthode procède par raccourcis et fulgurances. Parce qu'il filme au conditionnel préludique¹², il légitime l'hypothèse et la contre-factualité de l'expérience imaginaire en histoire¹³.
- 13 Cinéaste farouche et tellurique, il arrache les plans à la matrice du réel. Ce qu'il filme est vrai et doit le rester – aussi se contente-t-il d'un montage-collage élémentaire. La buée dont est empreint l'objectif humide de la caméra lancée sur les rapides, brise le carcan cinématographique mais authentifie l'action. L'évidence du document est intacte.
- 14 Le film obéit à une double ligne narrative qui sied aux exigences de la chronique : la marche volontaire et intérieure qu'entreprend le personnage principal, et le projet presque documentaire (au sens de la *veritas*) que construit le film à son sujet.

- 15 Par ces partis-pris, Herzog pose la question de la captation abusive du pouvoir autant que celle, concrète, de la descente d'un affluent de l'Amazone par des hommes du XVI^e siècle. Tout comme *Les Chevaux de feu* (Sergueï Paradjanov, 1966) ou *Derzou Ouzala* (Akira Kurosawa, 1976)¹⁴, *Aguirre* est un exercice d'infrachromie. Tout s'écoule dans ce monde d'eau. Froide, la couleur se raréfie mais conserve un naturel. La végétation altérée et grisâtre, les eaux impétueuses teintées de brun, se parent d'un voile *hiérophanique*. Quelques tâches chromatiques vagabondent puis irisent jusqu'à dessiner des motifs expressifs : rouge carmin (passion, colère, sang), mauve et pourpre (folie, angoisse, peur), bleu profond (noblesse et sagesse). Ces choix esthétiques servent un bouillonnement naturel et éclairent d'un autre feu les peintures de la Renaissance flamande, celles de Bosch et de Brueghel, et les gravures de Jacques Callot.
- 16 Les cartons introductifs commandent le savoir spectral. Dépouillé chez Herzog (lettrage blanc du défilant sur rouge passé) ou apprêté chez le cinéaste espagnol (portrait en blason de Philippe II par Antonio Moro, accompagné d'une pièce de Diego de Ortiz, clavecin, viole basse et guitare andalouse), ils dispensent les référents nécessaires au pacte de fiction. De la même façon, les voix narratrices retrouvent le ton des relations originelles. Les faits sont rapportés *in situ* avec minutie et froideur. Dans *Aguirre*, une chute de bagages dans un précipice n'est montrée que pour ce qu'elle est. Le tremblé des cadrages crée la distance, et les nombreux plans séquences fidèles aux regards et aux attitudes, préservent souvent une durée sans climax.
- 17 Le récit vécu repose aussi sur l'identification charnelle du chroniqueur. Au cinéma, « le personnage est/a également une fonction narrative ; il est généré par le récit qu'il génère à son tour »¹⁵.
- 18 Pour le cinéaste allemand, Gaspar de Carvajal (1504-1584) est narrateur abstrait, mais en qualité de témoin oculaire, il est locuteur¹⁶ – cela en dépit d'une fonction historique référentielle détournée puisque l'intéressé n'a jamais croisé la route de Lope de Aguirre.
- 19 Actant du point de vue narratif, il est acteur du point de vue de l'action. Aussi permet-il une focalisation interne, plus ambiguë chez Saura pour qui le point de vue ne cesse d'osciller. Son récit de voyageur fournit un contrepoint naturel à l'expédition en lui donnant sens et progression. Sa présence de missionnaire dominicain ferait de lui une conscience dans le temps. Néanmoins, le fleuve, la forêt toujours semblables, ont raison de l'écoulement du temps sous forme calendaire. Les temps morts se succèdent, les souvenirs s'effacent, le chroniqueur vacille (« Le soldat Justo Gonzalès a bu mon encre croyant que c'était une potion. Je ne peux plus écrire... »). Sa disparition scelle le sort de cette aventure qui à aucun moment ne fut une ordalie.
- 20 Saura articule plutôt un emboîtement des voix et des pôles narratifs. Son récitant n'est pas anachronique mais il reste à l'état de déictique. Lettré et profane, Pedrarias de Almeyda est le témoin muet des prémisses de l'expédition qu'en voix narratrice, il consigne par écrit (« 27 septembre 1560, sur la terre la plus grande et la plus riche du monde... »). Cette instance à la seule fonction informative gravite autour du récit sans intervenir dans le déroulement de l'histoire. Dans la dernière séquence toutefois, une voix lointaine définit un nouveau cercle périodique¹⁷. Prolepse verbale, elle entame le dénouement et accable le tyran de reproches (« Lope de Aguirre, que Dieu te pardonne ! »)¹⁸.

- 21 L'architecture narrative de *El Dorado* obéit à la composition ternaire classique soumise au principe de nécessité. En variant les instances et les points de vue, le cinéaste énonciateur porte à l'écran les mots d'un récitant extérieur à l'action (la voix de clôture) qui sélectionne et commente les indices d'un troisième (la voix pionnière du chroniqueur). Le premier serait lecteur et exégète du second, et ce dernier, témoin authentique de l'enquête et transcripteur des faits. Un tel dispositif relativise le texte, en démontre l'extrême volatilité, et inspire une problématique de sincérité (valeur du témoin) et d'exactitude (valeur du témoignage)¹⁹.
- 22 À travers Carvajal, Herzog assimile en une fusion-confusion l'expédition de l'Orénoque et de la Cannelle (Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana, 1541-1542) à celle de l'Omagua et de l'Eldorado (Pedro de Ursúa, Lope de Aguirre, 1560-1561). Par Alonso de Esteban, capitaine rescapé de Orellana et affabulateur notoire, Saura crée un lien mémoriel (même avortée, une campagne en précède une autre), nécessairement fécond (la faculté de provoquer d'autres récits). Dans *Aguirre*, cette dernière fonction revient à l'Inca déchu Rumo Dimac (« Celui qui parle »). Baptisé Baltazar, il conte la destinée achevée de son peuple et témoigne des traumatismes décrits par Nathan Wachtel²⁰.
- 23 Les deux films investissent enfin les formes d'une rationalité ancienne en mêlant, comme dans les pages de la chronique, les niveaux de réalité. Le passage au fantasme se fait sans césure. L'homme est montré en sa nature intérieure.
- 24 Un membre de l'équipage d'*Aguirre* décide que s'il voyait un esquif au sommet d'un arbre ce serait un mirage. Son compagnon lui désigne une épave sur la cime. Un autre voudrait rebrousser chemin. Il est décapité sur le champ mais persiste, dans une ressemblance soudaine avec les grylles du *Jugement dernier* (Jérôme Bosch, v. 1510). Ailleurs, la figure du primate fait écho à la menace proférée par le tyran à la désertion des Marañones devant Barquisimeto (actuel Venezuela) : « Si les lâches m'abandonnent, je prendrai comme alliés les singes de la forêt et les chats sauvages ! »
- 25 La norme narrativo-réaliste de *El Dorado* succombe aussi à l'étrange : un cri dans la nuit, pur son acousmatique à la fois hors-vu et hors-champ²¹ ; une médaille de la Vierge à l'Enfant arrachée des entrailles d'un poisson...
- 26 Les transitions séquentielles obéissent à un raccord mental qui pousse le spectateur à des associations d'idées et de temps. Saura ponctue le film de scènes de pure subjectivité et développe un *cinéma de la confusion*²², confusion mentale et mémorielle des personnages qui déteint sur le récit ordonné de leur histoire. Cette approche de la temporalité, il l'a souvent sollicitée. Elle a atteint son efficacité et son élégance dans *La Prima Angelica* (1973) et dans *Cria Cuervos* (1976), deux œuvres qui bouleversent la vectorisation du récit et qui rendent malléable le temps en juxtaposant à la temporalité diégétique, une autre temporalité dite spécifique, qui joue sur l'ordre des événements, avec les ellipses ou les chevauchements temporels. Dans deux scènes distantes l'une de l'autre, Elvira tout en se balançant, s'amuse des rayons du soleil qui percent le voile de sa couche. Ce seul mouvement sert de déclencheur entre la réalité diégétique et l'image mentale.
- 27 Dans leur originalité, les réceptions cinématographiques unissent différents temps du récit historique.
- 28 Herzog en fait un processus *herméneutique*. Il combine les interprétations successives de l'histoire. Une action filmée en présence réelle définit un présent du récit. Mis en

perspective par la voix du chroniqueur, il rejoint le passé. Mis en scène par le cinéaste, il entre dans l'histoire (histoire du cinéma et histoire socio-culturelle)²³.

- 29 Saura préfère le texte à l'action. Son travail est *épistémologique* au sens où il dépeint une manière d'aborder l'histoire, dépourvue d'intentions scientifiques (passage de la géographie fantastique de Walter Raleigh aux observations et descriptions de Charles Marie de la Condamine et Alexandre von Humboldt à la fin du XVIII^e siècle par exemple²⁴).

Postérité du mythe

- 30 La mythographie est une écriture de l'histoire. En son temps la matière mythique a décidé de l'épisode qui nous occupe – de là, la distinction entre El Dorado et sa déformation par la postérité (eldorado). Dans sa transcription cinématographique, elle est un matériau complémentaire aux sources écrites ou iconographiques.
- 31 Aux origines, un rite indigène. Chaque année avant intronisation, un cacique indien de Cundinamarca, enduit de résine, de gomme et de poudre d'or, se baignait dans le petit lac de Guatavita, non loin de Bocatá (actuelle Bogotá). Il gagnait son centre en radeau, assisté de ses gens. Après y avoir versé or et pierres précieuses, il s'y plongeait lui-même. Lorsqu'au soir il ressortait nu, que la divinité du lac avait consenti l'offrande, la foule aux abords l'acclamait. Avant même l'arrivée massive des Espagnols, le souverain avait été renversé. Son geste s'était perpétué dans une mémoire diffuse. Les premières traces écrites datent de 1532, peu après la capture de l'Inca Atahualpa par les troupes de Francisco Pizarro.
- 32 Il arrive que le mythe consacre cet acte mystique et répétitif qu'est le rite. Saura tire partie de cette ambivalence en investissant l'anecdote. Sa séquence d'introduction est une *renovatio* au sens de Mircea Eliade, une re-création primordiale et cérémonielle²⁵. Évasive et lointaine, la scène est d'une autre aube, d'un autre crépuscule. Encadrée par les fondus au noir, elle est une parenthèse dont la substance historique s'est échappée. L'absence de profondeur de champ bouleverse cet espace réel qui perd vite en naturel. L'effet est d'ailleurs accentué par la vague mélodie de flûte indienne qui accompagne la séquence. Le montage complète le dispositif. Sous couvert d'un songe, il met en forme un temps cosmique qu'il oppose au temps historique de la cérémonie du départ. La fille métisse de Aguirre en est le trait d'union symbolique. C'est elle qui prononce les premiers mots du film : « Crois-tu que l'El Dorado existe ? ».
- 33 Dès l'ouverture, Saura signifie le passage d'un âge théologique (temps du mythe et de la coexistence) à un âge métaphysique (temps païen du veau d'or). Il lie le passé du Nouveau Monde indien au présent de l'Ancien Monde européen, le mythe fondateur avant l'histoire.
- 34 Fidèle à sa représentation totalisante du réel, le cinéaste espagnol trouble d'autant plus qu'il introduit la couleur obsédante de l'or dans l'image. Raffinée, la photographie de Teodoro Escamilla conduit quelquefois au pictorialisme. Elle appuie les couchers de soleil, souligne les pluies d'or dans la forêt vierge et multiplie les reflets dorés sur les armures. Par sa saturation, la texture des plans appelle les peintres éclairagistes (Le Caravage, Rembrandt), leurs travaux sur le clair-obscur et l'infiltration des rayons lumineux dans les intérieurs. À l'inverse d'Herzog, la gamme des couleurs utilisées est chaude : le jaune, le marron clair, le blanc et le bleu ciel.
- 35 « La expedición es el mito » précisait Saura à la sortie du film. L'épisode prime sur le sacré car *El Dorado* est un homme. Sans cesse, le cinéaste désamorce l'aura mythique en

insistant sur son essence humaine et orale, et sur l'obsession qu'elle provoque, pareille à cette fièvre jaune qu'évoque Oviedo dans les Chroniques de Francisco Pizarro, et qui donne aux malades une couleur safran. La mythomanie sert l'attrait magique de l'inconnu, le délire des équipages prend part au quotidien. Le mythe surgit, évolue et demeure grâce aux mots dits par des hommes à un moment donné de l'histoire.

- 36 Les travaux de Ferdinand de Saussure ont mis l'accent sur les deux niveaux du langage : un système de signes et de conventions qui fondent la langue, et un ensemble d'actes décidés par lesquels les individus utilisent cette langue pour exprimer leur pensée, soit la parole. Claude Lévi-Strauss a établi une comparaison entre la *mythique* (science des mythes) et la *linguistique* (science du langage). « La langue est une combinaison éternelle, la parole est un acte historique »²⁶ ou plutôt, la langue est un phénomène synchronique tandis que la parole est diachronique.
- 37 Ainsi, la lecture de Saura interprète-t-elle l'Eldorado des conquistadores et leur infortune, comme une création indigène auto-immune destinée à écraser les croyances qui avaient servi la Conquête dans l'effondrement de l'empire inca²⁷. Elle montre que l'incarnation mythique est un mobile de l'histoire lorsque l'équipage accepte de soumettre son jugement et son devenir à des rumeurs. À lui seul, cet aveuglement justifie le mythe père de l'expédition. « L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde « ouvert », « chiffré » et mystérieux. Le Monde « parle » à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles », écrivait Mircea Eliade²⁸.
- 38 La lecture de Herzog admet davantage la pérennité et la récurrence. Les Indiens sur le radeau commettent le geste fatal qui environ trente ans auparavant, a donné le signal de l'effondrement de leur civilisation : des légendes pour eux accomplies, leur avaient moins appris la méfiance que la fatalité. « Des présages effrayants se manifestent, des prophéties annoncent la fin des temps. Puis surgissent des monstres à quatre pattes, surmontés par des êtres blancs d'apparence humaine. C'est la guerre, la violence et la mort... »²⁹. Les documents indigènes du XVI^e siècle évoquent ces drames, et Hernan Cortés d'ajouter : « Nous n'avions, outre Dieu, aucune autre sécurité en dehors des chevaux »³⁰. Nomrait-il El Romo ou Cabeza de Moro, deux chevaux qui furent ses alliés dans la conquête du Mexique ? À l'évidence, l'abandon des chevaux à l'écran ou leur massacre augurent un sort funeste.
- 39 « Il n'y a pas un temps social d'une seule et simple coulée, mais un temps social à mille vitesses, à mille lenteurs » écrivait Fernand Braudel³¹. Chaque phénomène historique possède son rythme et son épaisseur, et la réflexion naît autant de leur confrontation que de leur intrication. Par l'encombrement sémantique de l'image, l'impression de réalité cinéματο-graphique serait complète. Le spectateur (le *lecteur-modèle* dirait Umberto Eco³²) a besoin de temps et de patience pour déchiffrer la richesse du photogramme et saisir la réalité d'un espace-temps autre. La représentation de l'histoire au cinéma accomplirait le rêve de l'historien. En donnant à voir un monde en mouvement, elle briserait les barrières qui séparent les sphères et les temps de la vie sociale, et simulerait une histoire comportementale et relationnelle.
- 40 La mise en fiction de l'histoire n'est rien d'autre qu'un tiraillement entre cet idéal et le système de correspondances référentielles qu'elle exige pour atténuer le sentiment d'illusion. La reconnaissance spectatorielle implique un « programme minimum » selon Jacques Aumont³³, qui fait converger les détails historiques dans une même direction.

Des modèles littéraires, iconographiques et philosophiques accréditent leur existence passée (accessoires, costumes ou gestus social). Tout personnage historique défie l'écran en renouant avec la condition humaine qui fut la sienne et en assumant une fonction narrative motrice : pour Angel Quintana, il a un « rôle » identifiable qui sacrifie la psychologie de son être à ses actes³⁴.

- 41 La neutralité de l'écriture cinématographique serait sa fortune. Pourtant, comme celle de l'historien, d'un présent de référence vers un moment du passé, elle n'est qu'une pensée rétroactive qui ne peut s'affranchir de la mémoire collective dont elle joue souvent jusqu'à la caricature. Chez l'historien, les « marques d'historicité » identifiées par Krzysztof Pomián, sont les signes tangibles d'une argumentation qui poussent le lecteur hors du texte (les notes infrapaginales). Elles sont un gage de scientificité parce qu'elles certifient l'existence d'une réalité extratextuelle (celle des sources par exemple) et qu'elles assurent la conformité du texte de l'historien à cette réalité³⁵.
- 42 Au cinéma, la reconnaissance de ces marques par l'inconscient ou l'imaginaire collectif est un creuset où se confondent d'abord la conscience historique et l'expérience de chacun. Seule caution : la mémoire face au savoir.
- 43 Parce qu'elle consiste à traduire un phénomène à partir de sa place dans l'histoire, la démarche des cinéastes est moins historique qu'historisante. Elle ne peut exprimer la complexité de ce qui a péri mais la suggère physiquement.
Du cinéaste en historien
- 44 Pour Louis Marin, « c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est présenté, qui l'identifie »³⁶. L'image cinématographique signifie dans l'absence : c'est sa contribution à l'histoire. Si le *programme minimum* se fait autant oublier qu'il représente, il rejoint la force du texte de l'historien en dégageant une intelligibilité et des sensations purement historiques.
- 45 Les deux films offrent un essai de synthèse des processus qui font une époque. L'or n'est qu'un pis-aller, un moyen d'éviter l'éparpillement.
- 46 Trois lectures mériteraient d'être approfondies : une lecture *colonialiste* dans les méthodes d'évangélisation et la compromission d'ordres mendiants ; une lecture *décadentiste*, dans la lente dégradation de la colonne humaine, des liens de sociabilité et de l'observance des rites ; une lecture *sécessionniste*, dans la prise de pouvoir népotique (l'Espagne est loin et les caravelles lentes pour des représailles). Ces trois réceptions convergent dans l'installation d'un pouvoir non-fondé au sein du pouvoir légitime – ce qu'illustre le montage fragmentaire de la séquence pré-narrative de *El Dorado* en faisant de l'armure d'apparat du monarque un centrage d'action (au long du récit elle circule d'un gouverneur à l'autre). Qu'il éclate au grand jour ou qu'il soit confidentiel, le complot abuse de manœuvres psychologiques, dans autant de lieux clos et obscurs comme coulisses du pouvoir. Les méthodes employées par les mutins ont moins d'importance que les résultats obtenus. Lors de la nomination de Guzman nouveau chef de l'expédition, le cinéaste allemand montre avec justesse comment le regard de Aguirre chasse seul toute initiative contraire. Plus tard, il aura le talent d'éluder le meurtre de l'empereur : il sera retrouvé garotté, emmêlé dans les fils de pantin qui l'agitaient.
- 47 La surimpression, intrusion d'une image dans une autre, permet à Saura d'exprimer la même vacuité du pouvoir.

- 48 Loin de l'*oikoumenê* antique et de la *christianitas* médiévale, le Nouveau Monde est un univers non cosmisé où le monde civilisé importé n'est qu'un départ. La dissection de l'aventure humaine entre en conflit avec l'atemporalité du milieu naturel et sa violence sourde. Les canaux qu'elle renferme sont des Styx par lesquels les hommes s'engloutissent. Chez Herzog, la texture du son ambiant recréé est à assimiler à un « son-territoire »³⁷. Il est une dramatisation car c'est par le silence que l'on atteint un climax sonore. Création contemporaine de Florian Fricke, la bande musicale élève ce paysage filmé en paysage d'esprit, sensible à des croyances encore archaïques³⁸.
- 49 L'Eldorado n'est pas une utopie mais un avatar de l'histoire. Il est l'expression d'une société agonisante, crispée sur les reflets d'un ordre révolu, la féodalité. En traquant l'imaginaire d'une époque, Herzog et Saura n'en finissent pas de dire qu'un univers entier est prêt à basculer. « L'immobilité opaque » viscontienne mise en évidence par Leonardo Sciascia, trahit ici l'appartenance à un clan, à un lieu, à un moment. Elle imprègne des plans dans lesquels la pose des seigneurs contraste avec l'affairement stérile d'une classe renégate nourrie de chimères, victime de « *l'esprit de vertige* » décrit par François de Nove.
- 50 L'originalité des gestes tenaient « au fait que la narration se fondait sur un manuscrit que l'auteur prétendait avoir découvert et traduit, en donnant ainsi l'impression que les événements dériveraient d'un document historique »³⁹. Les chansons célébraient l'idéal chevaleresque à travers une quête (trouver un trésor, délivrer une dame) et des aventures. Par sa bravoure, le héros conquerrait les privilèges dus à une naissance usurpée en une *géographie* incertaine et capricieuse.
- 51 À la Renaissance, la geste de *Tirant le Blanc* (Nicolas Spendeler, 1490) et le romancero d'*Amadis de Gaule* (García Rodríguez de Montalvo, 1504-1508) entament une christianisation du patrimoine médiéval en préservant son romanesque épique mais en préférant le mariage chrétien à l'amour courtois, et en exaltant l'idéal évangélique de lutte contre les paganismes. Mais au siècle suivant, le *Quichotte* de Miguel de Cervantes (1605) s'ingénie à brouiller la frontière entre le monde du lecteur (membre de la *hidalguía*) et celui du texte (*Amadis* comme exemple). Ces textes ont nourri l'imagination des explorateurs espagnols et portugais comme avant eux, les récits de croisades passionnaient le lectorat naissant du XIII^e siècle, curieux de l'histoire « roman ».
- 52 En inventant la pseudo-relation du moine Carvajal, en développant le thème de la quête et en choisissant son modèle, Herzog prend à contre-pied les attributs et l'épiphanie héroïques (aggrandissement, exaltation et souffle épiques⁴⁰). À l'idéal chevaleresque il préfère la mascarade, et l'échec est célébré en apothéose. L'emphase d'*Aguirre* est théâtrale parce qu'elle dilue le spectaculaire (« ... Nous mettrons en scène l'Histoire comme d'autres mettent en scène des pièces »). L'opéra côtoie la tragédie (le rouge vif sanglant qui inonde les habits), la farce et l'opéra-bouffe servent une outrance qui éclate dans la déclamation, dans la lente détérioration du langage (jurons, blasphèmes), dans l'humour noir (*Aguirre* à Carvajal : « Moine, n'oublie pas de prier sinon ça finira mal avec Dieu ! ») et l'allure excessive des personnages (*Guzman* en *Capitano Spagnolo* de la *commedia dell'arte*).
- 53 L'enracinement historique doit enfin être étudié dans ce qu'il y a de plus évanescent, de plus volatile : les accents d'une langue, l'évidence de gestes⁴¹, la compagnie d'une musique. Référentielle, la bande définie avec Alejandro Masso, s'épanouit dans la musicologie : elle obéit au travail de reconstitution voulu par le cinéaste aragonais. Les extraits retenus dans la diégèse appartiennent à un large répertoire méconnu, mais qui

reflète assez bien l'esprit qui animait l'Europe renaissante : du polyphoniste français Josquin Desprez à son arrangeur Luis de Narvaez, du maître de chapelle Diego de Ortiz aux auteurs de chansons Thoinot Arbeau et Rodrigo de Ceballos. Si ce n'est l'anachronisme d'un seul thème⁴², les sources utilisées servent une musique historique actualisante : mélodies indigènes (flûte de pan et percussions), chansons profanes espagnoles (cordes et guitares), compositions pour violes et clavecins.

- 54 Herzog travaille une « composition inversée », celle que des artistes comme Lucas de Leyde, Pieter Aertsen, mais aussi Joachim Patinir et Brueghel l'Ancien avaient adoptée en réaction à l'homogénéité de l'art religieux du XV^e siècle. L'histoire ou le sujet religieux étaient enfouis derrière un paysage, un portrait ou une nature morte.
- 55 Le cinéaste ose une approche picturale des visages et des corps (les positions de gisants des figures féminines, ces pilastres sur lesquels on choisit de s'adosser). Les plans les plus serrés rappellent l'art du portrait des XV^e et XVI^e siècles (le bleu de Marie, le rouge de Véronique des Flamands), les plans plus larges, celui du retable. Dans ce cinéma frontal, les plans créent leur rythme interne, leur espace-temps, raccordés au film par la parole ou la musique.
- 56 En admirateur du Siècle d'Or, Saura inscrit une représentation totalisante du monde qui inclut la réalité et l'imaginaire, le réversible et l'ambigu. L'explosion baroque tire partie de la tradition de l'*esperpento* (transfiguration par des images mentales et des hallucinations visuelles), de l'affermissement d'une société du paraître décrite par Lope de Vega (dissimulations et arrière-pensées) et d'une problématique de la révolte chère aux personnages de Baltazar Gracián et de Pedro Calderón de la Barca (l'expression en est la mise en abyme). Si le film est transparent dans son réalisme historique, il montre aussi qu'il représente.
- L'art en butte à l'historicité
- 57 Ce fut l'une des qualités de la démarche amorcée par Marc Ferro que de considérer le cinéma transtextuel et indissociable de la position de l'auteur qui l'avait imaginé, des sociétés et des cultures qui entouraient son émergence, et des conditions techniques et financières qui l'avaient produit. Mais dans sa transparence, le cinéma n'est pas un miroir, c'est un prisme réfléchissant « qui subit, distord, transforme et parfois même anticipe les tensions, les conflits, les compromis du réel » a dit Annie Goldmann⁴³.
- 58 Les deux cinéastes partagent un rapport douloureux au passé. Orphelins, ils sont d'une génération pour qui l'anamnèse est une épreuve obsédante⁴⁴.
- 59 *El Dorado* est un essai de mémorialiste et de moraliste. C'est surtout une œuvre en accord avec les attentes et les incertitudes de la transition démocratique espagnole. Inquiète, elle serait une réflexion sur une sécession militaire réductible à l'histoire du pays (en février 1981, la prise des Cortes par le lieutenant-colonel Tejero et la solidarité du corps militaire dans la crise, avaient suscité surprise et embarras). Iconoclaste, le film chercherait à démystifier les stéréotypes nationaux récupérés par le régime franquiste. Moderne, il participerait au questionnement identitaire d'une nouvelle Espagne des communautés (Lope de Aguirre était hidalgo de Biscaye, une province de la péninsule brimée par le panhispanisme de Philippe II⁴⁵).
- 60 Sur la décennie, John Hopewell a montré que la liberté conquise ne pouvait être envisagée que dans le pessimisme – est-elle acquise définitivement ? admet-elle tous les moyens ? Au cinéma, des personnages anxieux continuaient à porter les traces de l'autoritarisme : « pour eux, la Liberté est moins un devoir qu'un moyen de s'évader »⁴⁶.

- 61 Le film trahit pourtant un consensus de la filière cinématographique. Sur la période, elle espère dissimuler la désaffection sans précédent du public espagnol pour la production nationale. Elle bénéficie pour cela d'une intervention étatique directe par la prime « especial calidad » du décret Miró (1984), qui récompense les créations originales et prestigieuses en les finançant à hauteur de 60 % de leur budget prévisionnel. Associée aux chaînes de télévision (1 400 millions de pesetas investies entre 1983 et 1984 et en retour, l'exigence d'une version longue ou à épisodes pour le petit écran), elle opte pour une homogénéité culturelle qui sied aux festivals tout en convoitant de nouveaux marchés (*inspirations* littéraires et historiques). Dans le cadre de cette politique culturelle qui prône l'ouverture, *El Dorado* est aussi partie prenante dans son financement et sa promotion, de l'entreprise de commémoration du cinquantième anniversaire de la découverte des Amériques⁴⁷.
- 62 Né d'Oberhausen mais à maturité en 1975, le Nouveau Cinéma allemand, en tenaille entre l'amnésie nationale et la résurgence périlleuse de vieux démons (l'extrémisme par le terrorisme de la Fraction Armée Rouge), travaille une réconciliation provocatrice et non consensuelle (Werner Schröter, Daniel Schmidt). Elle prend doucement le pas sur l'allégorie visuelle ou l'adaptation littéraire (Robert Musil, Heinrich Böll, Gunther Grass, Peter Handke), perd de son emphase (*Lili Marleen*, Rainer Werner Fassbinder, 1980) en gagnant de l'ambiguïté (*Le Bateau*, Wolfgang Petersen, 1980), et s'achève en renouant avec la tradition des *Heimat Films* qui embrassent le peuple, sa terre et son quotidien (Edgar Reitz, Joseph Vilsmaier).
- 63 Dans l'abandon abstrait à la fascination se lit la contemporanéité de *Aguirre*. Dans le fétichisme mythologique et transgressif par la prise du pouvoir se devine la fraternité du spectre nazi. Aussi le film est-il moins une allégorie qu'un questionnement intime des signes de l'univers historique et de leur idolâtrie. En ce sens, et malgré des choix esthétiques éloignés (l'ascèse de la matière contre le foisonnement de l'artifice), Herzog rejoint davantage l'esprit de la « trilogie allemande » de Hans Jürgen Syberberg (1972-1978) : comment l'histoire allemande récente a-t-elle pu être ce qu'elle a été ? par quels signes tangibles de sa psyché s'est-elle trahie ?
- Si j'ai tourné *Aguirre* en Amérique Latine, avec des conquistadores espagnols et des Indiens du XVI^e siècle, je le répète, je le considère comme un film très allemand. Il n'a pas été fait pour représenter la cause latino-américaine.⁴⁸
- 64 Un tel soulèvement n'est pas révolutionnaire : il est une réaction jouissive, arbitraire et fascisante, comme l'a démontré Jean-Pierre Oudart⁴⁹.
- 65 La matière mythique n'est pas le mythe. Elle est son appropriation à un moment donné de l'histoire. La *persona* de Lope de Aguirre a nourri les Indépendances sud-américaines (en septembre 1821, Simon Bolivar fait publier sa lettre dans *El Correo Nacional de Maracaibo*). Dans le siècle suivant, elle a fasciné ou intrigué la littérature et la psychanalyse⁵⁰. Herzog assimile Aguirre à ses personnages antérieurs, rêveurs vains et difformes, en conflit avec la réalité. Que l'on songe au texte final de la matrice que fut *Signes de vie* (1967-1968) : « Il s'était déclaré commandant de la mer occidentale. Il s'opposa au cycle du lever et du coucher du soleil. Il avait entrepris quelque chose de titanesque car l'ennemi était supérieur. Il a ainsi échoué aussi misérablement que ceux de son espèce ».
- 66 Fidèle aux personnages-regards, Saura enrichit la figure du tyran d'une lucidité visionnaire (prémonitions, hallucinations, télépathie) presque organique (mutisme,

visages translucides, membres pétrifiés) et d'un anarchisme illuminé sans concession à l'ordre nié (le rêve d'immolation de sa fille).

- 67 *Eadem sed aliter* (« les mêmes choses autrement »). En saluant la récurrence mythique, Herzog est le seul à construire une œuvre cosmologique. La rigueur filmique permet l'épanouissement d'un arrière-plan du récit, d'une « transcendance textuelle »⁵¹. Le cinéaste investit ce temps fluide et métaphorique en une constellation d'images subliminales qui donne raison à Pietro Citati, car « celui qui pense « mythiquement » saisit un phénomène dans toute sa complexe réalité et concentre autour de lui une profusion de motifs et de thèmes. Ce qui caractérise tout mythe, c'est l'infinie richesse des rapprochements qu'il permet, et les constantes métamorphoses qu'il révèle »⁵².
- 68 L'irrespect apparent de l'histoire se fait porteur de sens dans le choix des comédiens. Ruy Guerra et Helena Rojo « existent » en colons espagnols. Par leur blondeur et leurs yeux clairs, Cecilia Rivera et Klaus Kinski détonnent. La robe de Florès rappelle les toilettes vêtues par les jeunes femmes à la cour de Saxe au XVI^e siècle (*La Mélancolie* de Lucas Cranach, 1532). Le jeu anguleux de l'acteur allemand sert la folie des conquistadores en déplaçant le sens du propos. Sa geste vérifie qu'un mythe en appelle d'autres.
- 69 Le vrai héros tragique ne recherche pas la rédemption. Ses actes obéissent autant à la démesure (*hybris*) qu'à la fatalité (*fatum*).
- 70 Figure hellénique quittant l'Olympe à la scansion du chœur, Aguirre accuse des parentées prométhéennes ou solaires : « Si moi Aguirre, je veux que les oiseaux tombent morts des arbres, ils tomberont ». Mais il peut bien être ce « tyran sanguinaire et homicide, élevé dans le sang et établi dans le sang, un homme qui a employé tous les moyens pour parvenir, et massacré ceux mêmes qui lui avaient servi de moyens »⁵³ ou un autre Siegfried défiant le dragon amazonien⁵⁴. Mû par un déferlement dyonisique, il voudrait être le « dernier homme », ce démiurge dont parle Friedrich Nietzsche, alors qu'il n'est que la figure simiesque du discours de Zarathoustra⁵⁵.
- 71 La porosité du mythe imposerait au film un conflit de genres dont le motif herzogien de la chute serait la clé (histoire vs tragédie). Elle proposerait une série d'ontologies historiques par le sens des mouvements qu'elle déploie : décadente par l'oblique (ni chrétienne ni matérialiste), cyclique par la circularité (éternel retour), statique par la combinaison de ces motifs (histoire comme processus sans objet, échec comme apothéose)⁵⁶.
- 72 *Aguirre* est un modèle de dépouillement. Chaque étoffe, chaque visage a vécu, souffert, transpiré. « Je pense que ce film n'est pas vraiment le récit d'événements et le portrait des personnages. À tous les niveaux, c'est un film sur ce qu'il y a derrière les paysages, les visages, les situations et les mots » confiait Herzog⁵⁷. De fait, l'anachronisme est une vertu lorsqu'il nourrit l'ambiguïté des référents historiques.

Une poétique de la présence

- 73 Au cinéma, la fiction historique est une expérience pragmatique qui espère un jaillissement de l'immédiat. Lorsqu'il entend quêter l'insaisissable à sa source, en sa « présence désirable », le poète affiche un projet semblable, saisir le réel par des mots (des images) qui (se) dérobent.

« Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. À un esprit de veille. Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent. À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables », écrit Yves Bonnefoy.⁵⁸

- 74 On peut investir l'histoire par l'acte conceptuel, scientifique si l'on veut, ou bien par un acte substantiel. En théorie, l'œuvre filmique doit être une promesse d'aller sans retour pour insuffler une vérité historique qui ne lui soit pas réductible. Dans les faits, elle s'impose si elle procède d'une poétique – « le poétique n'ayant pour but de désigner ou de définir les choses, mais de produire leurs résonnances, et de faire entendre et voir dans les choses la résonance de l'ouvert et du tout »⁵⁹.
- 75 La présence comme découverte (au sens pictural), ne relève pas de la monstration mais de l'affect. Il est des émotions du passé comme on dit qu'il y a des sentiments d'un lieu. Pour le cinéaste, cela implique de saisir l'essence factuelle encore volatile, de surprendre le moment où *ça passe*⁶⁰ – le *ça* relevant à la fois d'une présence iconographique avérée et d'une mise en attente fantasmée. « La présence ce serait la saveur de l'immortalité des choses, brièvement goûtée ici-bas en un instant miraculeusement offert. »⁶¹
- 76 Toute représentation du passé est un acte mélancolique. Nostalgique, elle reste sous l'emprise d'un regard. Mélancolique, elle ne le fuit pas, elle le sublime. Son apparition n'est pas une suspension mais une respiration, une offrande faite au temps d'exister. Parce que le cinéma est un montage de temps hétérogènes, la pertinence de ses incursions historiques et leur immédiateté n'ont de sens que si ces moments ont vraiment vécu un (au) présent.
- 77 Si l'épiphanie historique n'est pas aisée, c'est qu'elle attend que « le reste du monde rime »⁶². Elle n'est pas une inscription mais une défaillance, un sentiment égal des êtres, des choses et de leur mouvance. Elle est une présence persistante qui à tout à appréhender du romanesque.
- 78 Insaisissable, la *veritas* historique demande à être contemplée comme un paysage (la connivence Werner Herzog-Caspar David Friedrich). Elle exige d'autres disponibilités ou plutôt, un effort conjugué du cinéaste et du film lui-même. Avant de déteindre en sensations, elle s'approprie en un art de la pose, un rapport presque organique avec le décor naturel et la mémoire qu'il est susceptible d'opposer au-delà du film et du temps, soit une étymologie.
- 79 Jadis les opérateurs des frères Lumière parcouraient le monde pour le plier à leurs désirs de cinéma. Leurs armes : de la pellicule en bobines et un billet de transatlantique. C'est la force du cinéma primitif que recherche en cinéaste-voyageur, Werner Herzog, cette « respiration du monde dans les images » soufflée par Jean-Louis Schefer⁶³.
- 80 « Les images cinématographiques modifient-elles notre vision de l'Histoire ? » demandait Marc Ferro⁶⁴. Une réponse : le choix (la contrainte) de l'évidence.
- 81 La fiction historique rappelle que le cinéma a pris le relais d'une mémoire orale, dans la transmission d'un patrimoine culturel et d'un héritage historique, passés au tamis du temps... une mémoire avec ses failles, ses oublis et ses déraisons... une mémoire où se lit la quête de notre permanence. Un acte de résistance contre le temps qui passe. Qu'il soit trahi ou non.
- 82 « Nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes », notait Gérard de Nerval dans ses Souvenirs du Valois⁶⁵.
- 83 L'oubli d'un temps et le souvenir de tous les autres.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, « Relation de tout ce qui arriva lors de l'expédition de l'Omagua, que l'on nomme aussi El Dorado, de comment Pedro de Ursúa fut choisi par le Marquis de Cañete, vice-roi des royaumes du Pérou, de comment le cruel tyran Lope de Aguirre parvint jusqu'à l'île Margarita, des forfaits qu'il y commit jusqu'à son départ de l'île. On y raconte aussi certains faits qui précédèrent la fin de l'expédition, la défaite et la mort du tyran, pour mieux faire comprendre le début et la fin qu'il eut. Même si des faits manquent, tout n'est que vérité », in Emiliano Jos, *Ciencia y osadía de Lope de Aguirre*, El Peregrino, Séville, 1950.

Pedrarias de Alместo, « Relation de tout ce qui arriva dans l'expédition de l'Omagua et de l'El Dorado, menée par le gouverneur Pedro de Ursúa » (1562), in Felipe Ramírez de Arellano, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1881.

Custodio Hernández, « Relation véridique de tout ce qui arriva lors du voyage de Pedro de Ursúa dans la découverte de l'El Dorado et de l'Omagua, de la rébellion de Don Hernando de Guzmán et du très cruel tyran Lope de Aguirre, son successeur, et de comment ils tuèrent le Gouverneur de la Province de Machifarro située aux abords de ce fleuve que l'on appelle Marañón, ou pays des Amazonas, ou Fuerte Mar Dulce. On y relate aussi la mort que ce tyran cruel a donnée aux amis, hidalgos et bons soldats, aux moines et clercs, et aux femmes, ne pardonnant rien à personne (v. 1562) », in Emiliano Jos, *La expedición de Ursúa, la rebelión de Lope de Aguirre y el itinerario de los « Marañones »*, Huesca, 1927.

Pedro de Monguía, « Brève relation par Pedro de Monguía, capitaine de Lope de Aguirre, de mes souvenirs quant aux principaux événements, de l'expédition du gouverneur Pedro de Ursúa qui quitta les royaumes du Pérou, envoyé par l'Audience Royale qui réside dans la ville des Rois, et par le vice-roi, le Marquis de Cañete. Est racontée aussi la rébellion de Lope de Aguirre, lequel tua ledit gouverneur Pedro de Ursúa, et se nomma capitaine dans l'intention de revenir au Pérou au nom de Dieu, pour se faire sacrer roi et seigneur » (1561), in Luis Torres de Mendoza, *Colección de documentos inéditos relativos al Descubrimiento*, Madrid, 1865.

Torribio de Ortiguera, « Chronique » (v. 1585-1586), in Manuel Serrano Sanz, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909, et Mario Hernández Sanchez-Barba, Biblioteca de Autores Españoles, 1988.

Francisco Vazquez, « Relation de l'expédition de l'Omagua et de l'El Dorado », Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909.

Gonzalo de Zúñiga, « Relation véridique de tout ce qui arriva dans l'expédition de l'Omagua et de l'Eldorado qu'alla explorer depuis le Pérou le gouverneur Pedro de Ursúa par les pouvoirs et commissions à lui donnés par le vice-roi, le Marquis de Cañete, en descendant le fleuve qu'on dit Amazone, qui porte aussi le nom de Marañón, prend sa source au Pérou et se jette dans la mer près du Brésil. On y relate aussi la rébellion de Don Fernando de Guzmán et de Lope de Aguirre, et les cruautés de ces deux pervers tyrans » (v. 1562), in Luis Torres de Mendoza, *Colección de documentos inéditos relativos al Descubrimiento*, Madrid, 1865.

On pourra enfin citer la relation du Frère Antonio Vázquez de Espinosa (1628), in Charles Upson Clark, *Compendium and Description of West Indies*, Washington, 1942.

Gaspar de Carvajal, Pedro Arias de Alместo, Alonso de Rojas, *La aventura del Amazonas*, par Rafael Díaz Maderuelo, Crónicas de América, Historia 16, Madrid, 1986.

Elena Mampel González, Neus Escandell Tur, *Lope de Aguirre, crónicas (1559-1561)*, Historia, Barcelona 7, Universitat de Barcelona, 1986.

Francisco Vázquez, *El Dorado : crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, par Javier Ortiz de la Tabla, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (éditions françaises du manuscrit par Bernard Emery, *Relation du voyage et de la rébellion d'Aguirre*, Orbita, Éditions J. Millon, Grenoble, 1989, et par Manoel Faucher, *Aguirre ou la fièvre de l'indépendance*, La Bibliothèque des Voyageurs, Fayard, Paris, 1979).

Jorge Ernesto Funes, *Una lanza por Lope de Aguirre*, Madrid, 1984.

Casto Fulgencio López, *Lope de Aguirre el peregrino, primer caudillo de América*, Majos y bajos, Salsadella-Los libros de Plon, 1977.

Blas Matamoro, *Lope de Aguirre*, Protagonistas de América, Madrid, 1986.

Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Principe de la Libertad*, Seix Barral, Biblioteca breve, Barcelona, Caracas, Mexico, 1979 (traduction française Guy Casaril, Calmann-Lévy, Paris, 1980).

ANNEXES

Aguirre, la colère de Dieu

(93 mn ; 35 mm ; couleur ; 1971-1972)

RÉALISATION : Werner Herzog, assisté de Gustavo Cerff Arublu et de Georg Hagmüller – SCÉNARIO : Werner Herzog, d'après le journal de Gaspar de Carvajal – PHOTO : Thomas Mauch, assisté de Francisco Joan et Joan Orlando Macchiavello – SCRIPTE : Ina Fritsche et Martje Grohmann – SON : Herbert Prasch, assisté de René Lechieitner – MUSIQUE : Popol Vuh – MIXAGE : Bob Oliver – MONTAGE : Beate Mainka-Jellinghaus – EFFETS SPÉCIAUX : Juvenal Herrera et Miguel Vasquez – Pellicule Eastmancolor.

INTERPRÉTATION : Klaus Kinski (Don Lope de Aguirre), Helena Rojo (Inez de Atienza), Del Negro (le moine Gaspar de Carvajal), Ruy Guerra (Don Fernando de Guzman), Cecilia Rivera (Flores de Aguirre), Dany Ades (Perucho), Edward Roland (Okello), Armando Polanah (Armando), Daniel Farfân (Runo Rimac, dit *Balthazar*), Alejandro Repulles (Gonzalo Pizarro), Alejandro Chaves, Julio Martinez et deux cent soixante-dix indigènes de la Coopérative de Lauramarca.

TOURNAGE : 7 janvier – 28 février 1972, Pérou (Vallée de Urubamba ; Rio Huallaga, Rio Ukayali et Rio Nanay, affluents de l'Amazone). PRODUCTION : Werner Herzog Filmproduktion (Walter Saxer et Wolfgang Stipetic, assisté de Ovidio Ore). Budget : 850 000 marks (prime au scénario de 200 000 marks). DISTRIBUTION : Filmverlag der Autoren (RFA), Ciné International à Munich (International), Michèle Dimitri Films (France). SORTIE : 30 décembre 1972 (RFA), mai 1973 (France, Festival de Cannes, Quinzaine des Réalisateurs), 26 février 1975 (Paris, UGC Marbœuf et Studio des Ursulines).

El Dorado

(151 mn ; 35 mm ; couleur ; 1987-1988)

RÉALISATION : Carlos Saura, assisté de Joseba Salegui et Javier Balaguer – SCÉNARIO : Carlos Saura, d'après des chroniques du XVI^e siècle et *La Aventura equinocial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender – PHOTO : Teodoro Escamilla – SCRIPTE : Blanca Astiagu – DÉCORS :

Terry Pritchard, assisté de David Fyson et Mariba Gonzalez – SON : Alfonso Pino, assisté de Antonio Rodriguez – MIXAGE : Manuel Gama et Diego Estrella, assistés de Rafael Chinchilla (studio) – MUSIQUE : Alejandro Masso (extraits de *Recarcada sobre un madrigal italiano* de Diego Ortiz, de *Mille Regrets* de Josquin Desprez (*Chanson de l'Empereur*), de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner (Préude de l'acte III), d'œuvres de Thoinot Arbeau, Rodrigo de Ceballos, Luis de Narvaez et d'anonymes des XV^e et XVI^e siècles) – MONTAGE : Pedro del Rey, assisté de Blanca Rodriguez et Paloma Ardena – EFFETS SPÉCIAUX : Reyes Abades, assisté d'Angel Alonso et Isidro Ruano, Isidro Gordon.

INTERPRÉTATION : Omero Antonutti (Don Lope de Aguirre), Lambert Wilson (Don Pedro de Ursua), Gabriela Roel (Doña Inès de Atienza), Eusebio Poncela (Don Fernando de Guzman), Ines Sastre (Doña Elvira de Aguirre), Pepe Sancho (La Bandera), Patxi Bisquert (Pedrarias), Feodor Atkine (Montoya), Francisco Algora (Llamoso), Abel Viton (Henao), Paco Merino (Alonso Esteban), Mariano Gonzales (Zalduendo), Gladys Catania (Juana), Jose Algora, David Gonzales, Alfredo Catania, Luis Fernandez Gomez, Gerardo Arce, Manuel Ruiz ; Adrian Diaz, Jose Solano Gustavo Rojaz, Wilson Morena... et les communautés indigènes de Boruca et Talamanga.

TOURNAGE : janvier-mai 1987, Parc National de Tortuguero, Costa Rica. PRODUCTION : Groupe Iberoamericano de Production et Chrysalide Films, en collaboration avec *El Quinto Centenario* (Andres Vicente Gómez, assisté de Gabriela Flores et Xinia Salazar). BUDGET : un milliard de pesetas (Banco de Credito Industrial Español). DISTRIBUTION : Iberoamericana (Espagne) et UGC (France). Exploitation supplémentaire en version télévisée. SORTIE : 21 avril 1988 (Espagne), mai 1988 (France, Festival de Cannes, sélection officielle).

NOTES

- 1.« Si tu viens à tout perdre, n'oublie pas de sauver la tradition (la mémoire) », devise au blason des Aguirre de Biscaye.
- 2.Antoine Prost (*Douze leçons sur l'histoire*, Point Histoire n° 225, Paris, Seuil, 1996, p. 237 et s.) emprunte le concept à Paul Veyne (*Comment on écrit l'Histoire*, Seuil, Paris, 1971, p. 50-69) et à Hayden White (*Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-Londres, The John Hopkins Press, 1973).
- 3.Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, Paris, 1996, p. 101.
- 4.Christian Delage, « Temps de l'histoire, temps du cinéma », XX^e siècle, *Revue d'Histoire* n° 46, Paris, Presses de Sciences Politiques, avril-juin 1995, p. 25.
- 5.Pour un essai de définition de la fiction historique (film qui met en scène un passé plus ou moins reculé), lire l'article de Robert Rosenstone, « Film historique/vérité historique », XX^e Siècle, *Revue d'Histoire*, op. cit. p. 164.
- 6.« L'exemplification, ou plus précisément le fait qu'un objet symbolise sur le mode de l'exemplification, c'est-à-dire réfère aux propriétés qu'il possède, comme un échantillon réfère à une ou plusieurs de ses propriétés ». Gérard Genette emprunte ce concept à Nelson Goodman dans *L'œuvre de l'art II - la relation esthétique*, Poétique, Paris, Seuil, 1997, p. 46 et s.
- 7.« Considérer l'œuvre cinématographique comme palimpseste, c'est mettre l'accent sur une démarche qui consiste à « gratter » la surface du film afin d'en retrouver les

couches d'écritures successives, invisibles à l'œil du spectateur. Premiers synopsis, versions intermédiaires de découpage ou de la continuité dialoguée, story-boards... sont autant de traces dont la mise à plat et le réordonnement révèlent une série de déplacements, de remaniements, d'ajouts et de coupures », Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, Paris, CNRS éditions, 1997, p. 11.

8. Entretien avec Michel Ciment, *Positif* n° 169, 1974, p. 7.

9. L'inventaire des sources littéraires présenté en annexe privilégie les documents et travaux disponibles en langue espagnole (les traductions des énoncés sont de l'auteur). La consultation des chroniques de l'expédition montre combien leur mise en perspective servirait la réalisation d'un récit synthétique. À défaut d'en savoir plus sur la teneur des recherches menées par le cinéaste espagnol et sur leurs autorités, nous nous limiterons à évoquer la référence qu'il a lui-même soulignée (entretien avec Gilbert Guez, *Le Figaro*, 14 mai 1988). Il aurait emprunté à Ramón J. Sender (*La aventura equinocial de Lope de Aguirre*, Madrid, 1964), les personnalités de Pedrarias de Almeyda et de Pedro de Ursua (son arrogance et son intérêt pour Inès de Atienza plus que pour l'expédition elle-même).

10. Duarte Mimoso Ruiz, Jean-Pierre Prévost, « Tientos y diferencias sobre El Dorado : entrevista con Carlos y Antonio Saura », *Recherches ibériques et cinématographiques* n° 8-9, Strasbourg, janvier 1988, p. 261-265, et Duarte Mimoso Ruiz, « Cinéma y Historia : El Dorado-Antonieta », *Recherches ibériques et cinématographiques* n° 10-11, Strasbourg, février 1990, p. 66-81.

11. Werner Herzog, *Scénarios*, Paris, Hachette/POL, 1981.

12. « Le conditionnel proprement dit exprime un fait éventuel ou irréal dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une condition [...]. Il est employé aussi pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction (en particulier, un conditionnel préludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu) », Maurice Grévisse, *Le Bon Usage*, Hatier, en exergue du *Camion* de Marguerite Duras, Éditions de Minuit, 1977. « Le ç'aurait été appartient à la vision, le c'est, au motif », Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Bibliothèque Médiations, Denoël-Gonthier, 1982, p. 264.

13. Georges Duby, « L'historien devant le cinéma », *Le Débat* n° 30, Paris, Gallimard, mai 1984, p. 83. Le *Satiricon* de Federico Fellini (1969) tentait déjà cette expérience : « Le film (historique) doit suggérer l'idée de quelque chose qui a été déterrée, les images devraient évoquer la terre, la poussière et pour cela le film sera fragmentaire, inégal ; à des épisodes longs et muets en succéderont d'autres comme plus lointains, plus flous, presque non reconstituables dans leur fragmentation, poteries brisées, miettes, poussières d'un monde disparu » (F. Fellini, *Positif* n° 111, décembre 1969).

14. Voir l'étude de Jacques Aumont, *La Couleur au cinéma*, La Cinémathèque Française-Mazotta, 1995.

15. Dominique Blüher, Claire Dupré-Latour, Anne Goliot-Lété, Marie-Françoise Grange, Margrit Tröhlet (éditorial), « Le personnage au cinéma », *Iris* n° 24, automne 1997, p. 4.

16. Émetteur des paroles entendues sur la bande-son, voir Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Cahiers du Cinéma-Essais, Paris, éditions de l'Étoile, 1982, p. 58 et s.

17. Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété (*Précis d'analyse filmique*, Paris, Cinéma 128, Nathan Université, 1992, p. 36) empruntent l'adjectif *péridiégetique* à Christian Metz (*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksiek, 1991, p. 55).

18. Un matin, disent les chroniques, le Commandant Juan Núñez de Guevara rassembla l'équipage de l'expédition. Affecté, il raconta sa mésaventure nocturne. Une ombre (« una sombra ») s'était avancée jusqu'à sa porte sans qu'il en distingue la source, et lui avait glissé « Pedro de Ursúa, Gobernador de Omagua y Dorado, Dios te perdone ».

19. La mise en scène filmique de la lettre adressée à l'héritier des Habsbourg est sommaire. Le document a été dicté par Lope de Aguirre au Père Contreras à la Nueva Valencia quelques semaines avant sa mort dans une escarmouche (septembre-octobre 1561). Chez Herzog, elle est un motif de rupture qui concrétise l'acte de rébellion : le parchemin usé sert d'alibi historique (« La fortune sourit aux audacieux et crache sur les couards. Déclarons déchue la couronne d'Espagne et couronnons Don Fernando de Guzmán empereur de l'El Dorado »). Saura utilise son contenu comme ressource dramatique (une idée produit des actes) qu'il déploie en trois mouvements : assassinats et répudiation de la Mère Patrie (« Lope de Aguirre, traître »), mainmise sur l'expédition (Marañones), desseins anarchistes (hypothèse d'un tyran en Prince de la liberté prônant l'égalité). Aguirre conclut « Et maintenant je vais écrire une lettre ». Pedraria de Alместo sert de scribe et les mots dits ne sont plus que des formules de politesse.

20. Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 1992.

21. Est qualifié d'*accousmatique*, un son diégétique entendu sans que sa source soit identifiable, qu'elle soit cachée pour le personnage (*hors-vu*) ou qu'elle ne soit pas perceptible par le spectateur (*hors-champ*). Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 25-33.

22. Sur temporalité narrative et subjectivité, voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, T. II, Paris, Klincksieck, 1972.

23. Cette « synthèse herméneutique », Antoine de Baecque l'a identifiée dans *Non, ou la vaine gloire de commander* de Manoel de Oliveira (« Comment on filme l'histoire », *Cahiers du Cinéma* n° 436, 1990, p. 34).

24. Walter Raleigh, *The Discoveries of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana, with a relation of the great and golden city of Manoa (which the Spaniards call the El Dorado), and the provinces of Emeria, Arromaia, Amapaia and other counties, with their rivers, adjoining*, édition originale Londres, 1596 – Charles Marie de la Condamine, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'Amérique méridionale, depuis la côte de la mer du sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones*, Paris, 1745 – Alexandre von Humboldt, *L'Amérique espagnole en 1800 vue par un savant allemand*, 1800.

25. Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris, Folio, Gallimard, 1996, p. 56 et s.

26. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Agora, Pocket, 1996.

27. La quête de l'Eldorado enrichit la perception d'une temporalité que Saura a su rendre à l'écran. Le passage de la *temporalité* à l'*historicité* définit les sociétés européennes de la Renaissance : les modèles fournis par les mythes perdent de leur valeur et le présent n'est pas la répétition fidèle d'un passé. Les Espagnols effectuent ici un chemin inverse, d'une histoire cumulative à une histoire stationnaire.

28. Mircea Eliade, op. cit., p. 176-177.

29. Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus*, op. cit. p. 37.

30. Ruggiero Romano, *Les Conquistadors espagnols*, Paris, Collection Champs, Flammarion, 1991, p. 12.

31. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1976, p. 11-12.

32. Umberto Eco, op. cit. p. 14 et s.

33. Jacques Aumont, « Comment on écrit l'histoire », *Cahiers du Cinéma* n° 238-239, mai-juin 1972, p. 66.
34. Angel Quintana, « Le personnage référentiel dans les films didactiques de Roberto Rossellini », in « Le personnage au cinéma », *Iris* n° 24, automne 1997, p. 92-104.
35. Krzysztof Pomiań, « Histoire et fiction », *Le Débat* n° 54, Paris, Gallimard, mars-avril 1989, p. 120-121.
36. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, p. 255.
37. « On appellera son ambiant le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace, sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent. On peut les appeler aussi sons-territoire, parce qu'ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue », Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 67.
38. Se dessinent cinq thèmes musicaux et narratifs : *Thème 1* : Thème de la nature (chœur répétitif de voix synthétiques féminines autour d'une note dominante reprise à la basse). *Thème 2* : Thème de la colonne humaine (chœur répétitif de voix synthétiques masculines qui reprend le premier thème, accompagné d'une seconde ligne mélodique). *Thème 3* : Thème des métamorphoses du fleuve (viole de gambe basse, trois notes pivot reprises et développées). *Thème 4* : Relique indienne (flûte de pan intrafilmique, alchimie de rythmes enjoués et d'élans nostalgiques). *Thème 5* : Requiem (orgue, accompagnement du premier thème sans le chœur). Ici, la musique préexiste à l'écran et son attraction incantatoire subsiste en dehors de toute référence filmique. Plus qu'une *musique synthétique* qui utilise des instruments électriques, il faut parler de *musique électro-acoustique* où le son est produit et élaboré au moyen de dispositifs électroniques (vibrato, oscillateurs, bandes magnétiques, filtres...). Associée au paysage, elle est vision sacrée et domine les hommes. Jouée par eux, en quête d'une harmonie et d'une joie du chant qui lui échappe, elle est rudimentaire et douloureuse. Quand les lignes mélodiques croisent les mots du chroniqueur, on se surprend à entendre un chant intradiégétique, les voix de sirènes d'une odyssee folle.
39. Ruggiero Romano, d'après les travaux d'Irving Leonard, *op. cit.* p. 32.
40. Lire l'ouvrage de Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Les thèmes littéraires, Paris, Bordas, 1990.
41. On doit au Frère Reginaldo de Lizarraga un portrait emphatique de Lope de Aguirre qui le fait ressembler à Sancho de Azpeitia, Basque que vainquit jadis Don Quichotte et qui répond au stéréotype du Biscayen de l'époque, colérique, arrogant et grand jureur. Saura s'en est peut-être souvenu.
42. En utilisant le prélude arrangé de l'acte III du *Tristan et Isolde* de Richard Wagner (1857), Saura introduit une partition extra-filmique pour cor et hautbois qui déroule deux mouvements : l'un avec alto, violoncelle et contrebasse (partie la plus dramatique, reprise ensuite pianissimo), l'autre avec violon solo, cor, et accompagnement violoncelle et alto (partie la plus douce qui sert de thème romantique). Du point de vue fonctionnel, elle est un regard extérieur (comme celle du chroniqueur péri-diégétique). Sur le plan thématique, elle noue des liens avec cette *philosophie de l'inconciliable* proposée par Arthur Schopenhauer (*Le Monde comme volonté et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996) qui a nourri le poème d'amour médiéval élagué par Wagner et qui caractérise, selon Kurt Flasch, l'homme médiéval (« la philosophie médiévale (en tant que métaphysique) ne pouvait qu'osciller entre un scepticisme sauvage et des entreprises courageuses cherchant à dépasser les limites de la raison.

Seul celui qui avait étudié la critique de la raison pure pouvait prendre ses distances par rapport à la philosophie médiévale, qui apparaissait comme une série d'hésitations sans fin : elle n'était pas en mesure de résoudre de façon définitive les problèmes qu'elle s'était posée », *Introduction à la philosophie médiévale*, Paris, Champs-Flammarion, 1998, p. 15). Remerciements à Julien Labeyrie.

43. Annie Goldmann, « Madame Bovary vue par Flaubert, Minelli et Chabrol », in « Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro », *CinémAction* n° 65, 4^e trimestre 1992, p. 133.

44. « Nous n'avons pas eu de pères, seulement des grands-pères... », Werner Herzog à Nouredine Ghali (*Jeune Cinéma* n° 82, 1974, p. 13-18). Le lien symbolique, Herzog l'a accompli en ralliant à pied Munich et Paris, pour rejoindre Lotte Eisner malade (*Sur le chemin des glaces* (1974), Paris, traduction française Hachette, 1979). Saura l'a inscrit dans ses films par sa complicité avec Luis Buñuel.

45. Roger Collins a montré que la conscience identitaire basque née des *fueros* s'était forgée au XVI^e siècle en conséquence probable des découvertes indiennes et américaines. Pedro Cieza de León, dans ses *Chroniques de la Guerre de Quito* (Jimenez de Espada, Madrid, 1877) rapporte l'aventure sanglante du basque Hernando de Bachicao, survenue quinze ans avant l'expédition de Ursúa. L'homme avait mis à feu et à sang des villes entières, sabordé des navires espagnols et même écrit une lettre au roi Charles Quint (*Les Basques*, Paris, Perrin, 1991). Que le cinéaste ait voulu aborder indirectement la question identitaire basque est plus obscur. L'année 1987, troublée par une série d'attentats, de manifestations pour et contre l'ETA, puis d'arrestations réussies, ont pu influencer les critiques de l'époque.

46. John Hopewell, *El ciné español despues de Franco (1973-1988)*, Madrid, Ediciones el Arquero, 1989, p. 418-432.

47. Créée en 1981, la Commission a eu pour mission d'encourager des projets sous financement public mais responsabilité privée. Thématiques : Espagne des trois religions, Espagne des Rois Catholiques, Civilisations hispaniques.

48. Werner Herzog à Daniel Constantin, *Cinéma* 79 n° 250, octobre 1979.

49. Jean-Pierre Oudart, « Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge ? », *Cahiers du Cinéma*, juillet-août 1975, p. 36.

50. En 1934, lors d'une conférence, le psychiatre argentin Ramón Pardal présente Lope de Aguirre comme un cas clinique de « délire de revendication ». En 1942, les auteurs péruviens Juan B. Lastres et Carlos Alberto Seguin prétendent que les chroniques sur lesquelles se sont bâties les recherches historiques, ont été écrites par des défenseurs du pouvoir contre lequel Aguirre s'était insurgé (*Lope de Aguirre el Rebelde, estudio histórico-psicopatológico*, Buenos Aires, Ateneo, 1942). Dans les années cinquante, Emiliano Jos voit en lui un personnage amer, malchanceux et revanchard (*op. cit.* 1950). À la fin des années soixante, l'écrivain Julio Caro Baroja tente de mêler ces différentes approches : paranoïaque, traître, dénonciateur d'un pouvoir corrompu, victime des rapporteurs de ses faits et gestes... (*El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Alianza Editorial, 1968 ; « Un "banderizo" : Lope de Aguirre », in « Los Vascos y América », *Gran Enciclopedia de España y América*, Argantonio, Espasa Calpe, 1990, p. 395). On pourra se référer à l'article de R. Gnutzman, « Un ejemplo de recepción literaria : Lope de Aguirre recreado por Ramón J. Sender y Miguel Otero Silva », *Revista de Literatura* n° 99, Madrid, 1998, p. 111-128.

51. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 35-47.

52. Pietro Citati, *La Lumière de la nuit*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol et Tristan Macé, édition l'Arpenteur, Paris, 1998.
53. William Shakespeare, *Richard III* (1597) (portait de Richard III par Lord Richmond avant la bataille de Bosworth, Acte V, Scène 3). Chez le dramaturge de Stratford, les chefs créent l'Histoire mais en sont les victimes : la haine, le désir et la violence subsistent car le monde est plus fort que l'homme.
54. De ce point de vue, *Aguirre* est une œuvre profondément ancrée dans l'imaginaire allemand : volonté de démiurge (*unio mystica* et dépouillement du *trop humain*), désir de pureté (épousailles originelles et incestueuses avec Florès dont la virginité est une promesse de monde), quête d'un monde intact (*heile Welt*, qui trouve la forêt comme monde symbole émotionnel), songes éveillés (Hölderlin, Hoffmann). Sur ces thèmes, lire « Le Mythe du sublime », Bernard Nuss, in « Les Enfants de Faust : les Allemands entre ciel et enfer », *Autrement*, hors-série n° 73 série Monde, Paris, 1994, p. 75-85).
55. « Qu'est-ce que le singe pour l'homme ? Une dérision ou une honte douloureuse. Et c'est ce que doit être l'homme pour le Surhumain : une dérision ou une honte douloureuse [...] Autrefois vous étiez singe, et maintenant encore l'homme est plus singe qu'un singe ».
56. Sur les motifs du cercle et de l'oblique, Alain Garel, *La Revue du Cinéma* n° 281, 1974. Il existe par ailleurs une similitude étrange entre les textes parlés des films d'Herzog et les sermons de Maître Eckhart, que ce soit dans la *forme* (soliloques monocordes plus que monologues) ou dans le *contenu* (absence de psychologie et de dramatisation ; métaphores verbales et visuelles qui se mêlent comme chez Dante). Ces mots, de Carvajal à Inès : « Tu emportes les hommes semblables à un songe. L'homme ? Ses jours sont comme l'herbe. Il fleurit comme la fleur des champs. Lorsqu'un vent passe sur elle... elle n'est plus et le lieu qu'elle occupait ne la reconnaît plus... »
57. Werner Herzog, entretien avec Noël Simsolo, *Écran 75* n° 35, avril 1975.
58. Dédicace à *L'improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 9.
59. Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, 2000, p. 98.
60. L'expression est empruntée à Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, 1991, p. 58-59.
61. Gérard Gasarian, préface à Yves Bonnefoy, *la poésie, la présence*, Seyssel, Champ Poétique-Champ Vallon, 1986, p. 10.
62. Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces*, *op. cit.* p. 12.
63. « Le cinéma (dans son invention poétique) a capté un ralentissement du monde dont les objets familiers ont été percutés. Les premiers personnages sous le masque dur de leur grimage blanc, avec leurs lèvres passées au noir, se sont déplacés luttant contre les rides d'un vent invisible dans un monde amolli (chutes, bris, vent, rafales de toute sorte ou nuit soufflant : ôtez tout cela des premières images et vous n'avez plus de mouvement parce que ces déplacements de grains météorologiques – nuages passant, feuilles agitées – sont la première respiration du monde dans les images : et son âme, longtemps hostile, est le temps apparu) », Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Collection Essais, éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1997, p. 14.
64. Marc Ferro, « Y a-t-il une vision filmique de l'histoire ? », *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, Gallimard, 1998, p. 217.
65. Gérard de Nerval, *Sylvie, Les Filles du feu*, Paris, Gallimard-Flammarion, 1994, p. 174.