

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA
Hauts-de-France

WERNER HERZOG

GRIZZLY MAN



par Vincent Malausa



Certainement l'un des objets les plus stimulants vus sur les écrans au cours des dernières années, *Grizzly Man* a pris tout le monde par surprise. Titre trompeur, forme indéfinissable, le film prend mille atours et fait tourbillonner les signes autour de la figure irréaliste et vertigineuse d'un clown rêvant d'infini devant des crottes de grizzly. *Reality-show* morbide ? Farce hilarante et grotesque ? Fable rousseauiste éprise d'Idéal ? Les aventures

de Timothy Treadwell sont un peu tout cela à la fois, plongeant dans une sorte d'interrègne du documentaire où la plus froide des réalités – la mort d'un homme – se délire en bouffées d'épouvante ou de féerie affolant l'imagination. Documentaire hanté, mais par qui ? Treadwell et sa coupe inimitable, bien sûr, dont les vidéos s'offrent au film comme autant de promesses hallucinées et pathétiques d'éternité. Herzog, enfin, dont le statut de narrateur figure un autre mort-vivant magnifique : l'ex-*wonderboy* adulé des années 70 de retour au sommet après des années d'errance et d'oubli.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).

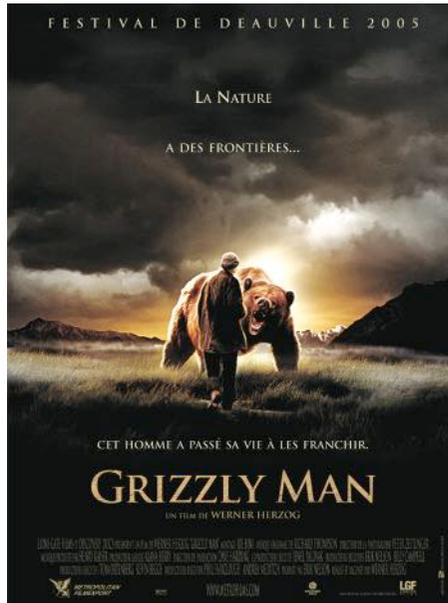
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Vincent Malausa. Rédacteur pédagogique : Simon Gilardi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com). Impression : IME.

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.

SOMMAIRE

Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Point de vue	6
La mort en ce jardin	
Acteur, personnage	8
Timothy Treadwell (1957-2003)	
Mise en scène	10
Un monstre à deux têtes	
Analyse de séquence	12
La traversée du miroir	
Enchaînement	14
La mort en direct	
Bande-son	15
Le monologue	
Figure	16
L'animal	
Lecture critique	17
Montage interdit	
Filiation	18
Le faux documentaire	
Passages du cinéma	19
La télé-réalité	
Atelier pédagogique	20
Le film-enquête	
Sélection	
bibliographique & vidéo	



Metropolitan Filmexport.

En octobre 2003, après treize étés passés à observer les grizzlys dans le Parc National du Katmai en Alaska, Timothy Treadwell est retrouvé dévoré en compagnie de sa compagne Amie Huguenard. Werner Herzog tente de cerner la personnalité complexe et controversée de Treadwell via des entretiens avec ses proches, des documents médico-légaux, des archives et plus de 100 heures de rushes filmés par « l'homme-grizzly » entre 1997 et 2003. « J'ai découvert un film sur l'extase humaine et le bouleversement intérieur » déclare Herzog au cours de cette aventure aux confins de la civilisation : « Ce n'est pas tant un regard sur la nature qu'un aperçu de nous-mêmes, de notre nature. »

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Grizzly Man

Etats-Unis, 2005

Réalisation : Werner Herzog
Image : Peter Zeitlinger
Son : Ken King, Spence Palermo
Montage : Joe Bini
Musique : Richard Thompson
Production : Erik Nelson
Durée : 1h 40
Format : HDV/super 16 (kinescopé en 35 mm) 1:85
Sortie française : 7 décembre 2005

Intervenants

Timothy Treadwell :	lui-même (archives)
Werner Herzog :	lui-même (narrateur)
Jewel Palovak :	amie proche de Treadwell
Sam Egli :	pilote
Franc G. Fallico :	médecin légiste
Willy Fulton :	pilote
Sven Haakanson Jr :	directeur du musée d'Alutiiq
Amie Huguenard :	elle-même (archives)
Val Dexter :	père de Treadwell
Carol Dexter :	mère de Treadwell
Larry Van Daele :	biologiste
Kathleen Parker :	amie proche
Warren Queeney :	ami proche
Marnie Gaede :	écologiste
Marc Gaede :	écologiste

Werner Herzog Filmographie sélective

- 1967 *Signes de vie*
- 1970 *Les Nains aussi ont commencé petits*
- 1972 *Aguirre, la Colère de Dieu*
- 1973 *La Grande extase du sculpteur de bois Steiner*
- 1974 *L'Enigme de Kaspar Hauser*
- 1976 *Cœur de Verre*
- 1977 *La Ballade de Bruno*
- 1979 *Nosferatu, fantôme de la nuit*
- 1979 *Woyzeck*
- 1980 *Le Sermon de Huie*
- 1982 *Fitzcarraldo*
- 198 *Le Pays où rêvent les fourmis vertes*
- 1984 *La Montagne lumineuse*
- 1987 *Cobra Verde*
- 1991 *Le Cri de la roche*
- 1993 *Leçons de ténèbres*
- 1995 *Mort à cinq voix*
- 1997 *Peter Dieter doit voler*
- 1999 *Ennemis intimes*
- 2001 *Invincible*
- 2003 *Wheel of Time*
- 2004 *Incident au Loch Ness (producteur)*
- 2005 *Grizzly Man*
- 2005 *Au-delà de l'infini*
- 2006 *Rescue Dawn*
- 2009 *Bad Lieutenant*

WERNER HERZOG, UN SAUVAGE

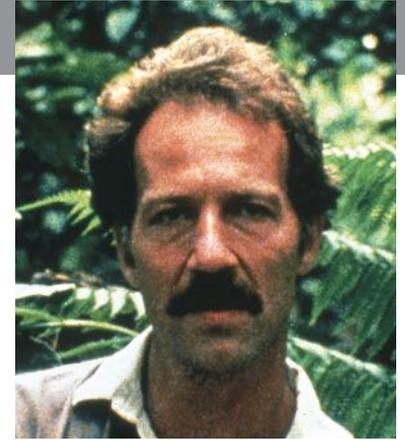
De son vrai nom Walter Stipetic, Werner Herzog est né à Munich, en 1942. Il n'a pas 20 ans quand il réalise ses premiers courts métrages, fondant sa propre maison de production tout en poursuivant des études d'histoire et de littérature et en travaillant la nuit dans une aciérie. Son premier long métrage, *Signes de vie* (1967), lui vaut une reconnaissance instantanée lors de sa présentation au festival de Berlin. Tourné en Grèce, ce film dont le protagoniste est un soldat allemand désœuvré peu à peu saisi de délire durant la Seconde Guerre mondiale, jette les bases d'une œuvre hantée par la folie et l'ambiguïté morale et formelle, où le documentaire et la fiction dialoguent souvent au point de s'entremêler.

Le « Nouveau cinéma allemand »

L'irruption d'Herzog à la fin des années 60 est contemporaine d'une vaste refondation intellectuelle du cinéma allemand, portée par de jeunes cinéastes de RFA désireux de se démarquer du cinéma dominant, commercial et consensuel, pour aborder des sujets politiques et sociaux. À côté des chefs de file de ce mouvement qui allait connaître son apogée dans les années 70 (Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Volker Schlöndorff...), Herzog tourne des films qui détonnent par leurs partis-pris et les conditions délirantes de leur fabrication. Ses documentaires, comme *Fata Morgana* (1970, montage d'archives filmées dans le Sahara) ou *Le Pays du silence et de l'obscurité* (1971, sur une femme aveugle et sourde), sont gorgés de visions oniriques et de dispositifs originaux, tandis que ses fictions (*Les Nains aussi ont commencé petits*, 1970, sur la révolte d'un groupe de nains confinés sur une île), sont nourries par l'extravagance de leur tournage et les aventures humaines souvent hors norme qu'elles engagent.

Un aventurier

Herzog conçoit chaque tournage comme une expérience quasi mystique, enrichie de légendes qu'il aime à colporter lui-même, entretenant l'image d'un romantique attiré par l'extrême et l'excentricité, fasciné par l'hystérie et la démesure. En 1972, il tourne dans des conditions invraisemblables, en pleine jungle amazonienne, *Aguirre, la Colère de Dieu*, son film le plus célèbre. Cette fable sur



Werner Herzog dans *Ennemis intimes* – Arte vidéo.

l'hybris, à travers la destinée tragique d'un conquistador mégalomane et violent parti à la recherche de l'Eldorado, marque la première collaboration avec Klaus Kinski, qui livre ici une performance hallucinée. Herzog tournera quatre autres films avec Kinski : une variation sur *Dracula* (*Nosferatu, fantôme de la nuit*, 1979), et trois nouveaux portraits autour du thème de la folie, *Woyzeck* (1979, d'après la pièce de Büchner), *Fitzcarraldo* (1982, nouvelle aventure équatoriale et rocambolesque, sur un autre héros prométhéen, qui décide de construire un opéra au milieu de l'Amazonie) et *Cobra Verde* (1987, sur un marchand d'esclaves en Afrique). Enfin, il consacre en 1999 un documentaire à ses relations orageuses avec l'acteur, *Ennemis intimes*.

Vers le purgatoire

En 1974, Herzog tourne *L'Enigme de Kaspar Hauser*, d'après l'affaire de cet adolescent découvert en 1828 à Nuremberg, sachant à peine parler. Pour le rôle-titre, il engage un inconnu atteint de troubles mentaux, Bruno S., qui a passé l'essentiel de sa vie dans un orphelinat. Herzog en fait le héros d'un film, *La Ballade de Bruno* (1977), épopée absurde et suicidaire aux Etats-Unis. Entretemps, le cinéaste réalise *Cœur de Verre* (1976), sur la vie d'un village de Bavière au 18^{ème} siècle qui sombre dans la folie collective. Là encore, ses méthodes sont insolites : Herzog recrute ses comédiens par petites annonces et entreprend de leur faire jouer les scènes sous hypnose.

L'échec critique et commercial de *Fitzcarraldo* fait subir une longue traversée du désert au cinéaste, qui reste en grande partie incompris ou ignoré par la critique. Dans les années 80-90, Herzog s'isole au bout du monde pour tourner (*Le Pays où rêvent les fourmis vertes* en Australie, *Cobra Verde* en Colombie et au Ghana), travaille beaucoup pour la télévision (documentaires, téléfilms), continue d'explorer les confins (Andes, Iraq, Russie, Alaska) et met en scène des opéras (à Bayreuth, en 1996). Après *Invincible* (2001), le documentaire *Grizzly Man* le relance en 2005. Il surprend encore en 2009 en s'attelant à la réalisation d'un remake avec Nicolas Cage de *Bad Lieutenant*, le film le plus célèbre d'Abel Ferrara.

LE GRAND RETOUR

Avant de réaliser *Grizzly Man*, Werner Herzog est au creux de la vague. Si le documentaire *Ennemis intimes* le rappelle au grand public en 1999, *Invincible* (2001), son retour ambitieux à la fiction (d'après l'histoire vraie d'un Juif simplet à la force phénoménale qui s'exhibe en Siegfried dans l'Allemagne pré-nazie) se solde par un large échec critique et public. Après deux documentaires passés inaperçus (*The Wheel of Time* et *The White Diamond*), Herzog produit et interprète son propre rôle dans un documentaire en forme de supercherie (*Incident au Loch Ness*, 2004). C'est le moment où il s'intéresse au projet de *Grizzly Man*. Tourné pour un budget très modeste en super 16 et en DV, ce « documentaire de plus » dans une œuvre qui dépasse les cinquante films va relancer de manière inespérée un cinéaste délaissé depuis de longues années.

Un trésor à disposition

L'intérêt porté par le cinéaste au personnage de Timothy Treadwell n'a rien de surprenant : son goût des grands espaces, son attraction pour la folie et les extrêmes trouvent en Treadwell une figure qui renvoie à de nombreuses figures de sa filmographie (« J'ai déjà vu cette folie sur un plateau de tournage », explique Herzog dans la scène où Treadwell s'emporte face à des ennemis imaginaires, faisant à l'évidence référence à Klaus Kinski).

Herzog ne sait pourtant rien de Treadwell avant qu'un ami lui fasse découvrir, au début de l'été 2004, un article relatant sa disparition. Le projet, prévu à l'origine pour un autre cinéaste, démarre presque instantanément (« J'ai su qu'il faisait partie de ma famille de personnages¹. »). Ayant obtenu l'autorisation d'utiliser les archives de Treadwell grâce à Jewel Palovak (amie intime de Treadwell qui participe à la production et intervient dans le film), Herzog se rend en Alaska en août, période du pic de l'activité des ours. Le tournage commence le 4 septembre en Alaska, puis l'équipe se rend en Floride, où vivent les parents de Treadwell, et enfin en Californie.

Mais le plus gros du travail relève du montage, le film étant composé à plus de 50 % de séquences tournées par Timothy Treadwell. Équipé de deux caméras et sponsorisé par la compagnie Minolta à partir de 1997, Treadwell a filmé plus



de 100 heures de rushes jusqu'en 2003 : une montagne d'images rapportées d'Alaska pour constituer, entre autres, une série documentaire sur la chaîne Discovery Channel (*Grizzly Man Diaries*, diffusé en 1999). Herzog et son monteur attitré, Joe Bini, puisent largement dans ce trésor, s'extasiant sur les images de Treadwell (à propos de la scène d'invocation de la pluie : « Personne ne pouvait monter la scène mieux qu'elle l'était à l'origine, sans la moindre coupe. »)². Le cinéaste doit aussi composer avec les documents relatifs à la mort de Treadwell (photos médico-légales, cassette audio ayant enregistré la mort alors que l'objectif n'était pas décapuchonné). « En moins de cinq secondes, j'ai su que je ne diffuserais pas le contenu de la cassette³. », déclare Herzog, qui choisit néanmoins de se filmer en train d'écouter la bande sonore dans le salon de Jewel (cf. Enchaînement). Après moins d'un mois, un premier montage brut du film est envoyé aux sélectionneurs du festival de Sundance le 28 septembre.

Un film culte

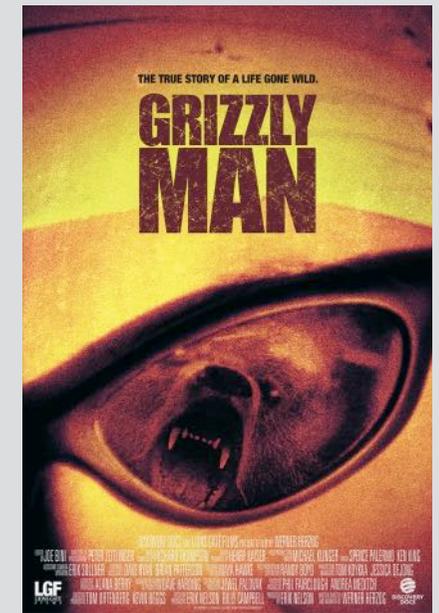
Remonté les mois suivants et mis en musique par le guitariste Richard Thompson, *Grizzly Man* est présenté à Sundance en janvier 2005, où il reçoit un prix. Sa sortie confidentielle sur les écrans en août (29 écrans) bénéficie d'une bouche-à-oreille si positif que le film dépasse les 100 écrans en septembre, reste à l'affiche plus de trois mois et récolte une multitude de récompenses. En France, le film sort en décembre 2005 et reçoit un accueil critique dithyrambique, devenant même au fil des années un objet de culte pour la théorie universitaire. Herzog « l'insoumis », qui traînait encore une réputation de cinéaste ostracisé par les milieux officiels quelques mois plus tôt, atteint à une reconnaissance inédite. La grande rétrospective au Centre Pompidou qui a eu lieu de décembre 2008 à mars 2009 témoigne de ce nouveau statut qui doit probablement beaucoup à *Grizzly Man*.

1) Entretien disponible sur le site de la BBC (www.bbc.co.uk/dna/collective/A9054939).

2) www.wernerherzog.com

3) *Id.*

Document



Cette affiche américaine, moins connue, donne une tout autre tonalité. Le titre, mis en avant, sonne comme une promesse de film d'horreur, tel *Leopard Man* (*L'Homme-léopard*, Jacques Tourneur, 1938). La tête de l'ours, à peu près la même que sur l'affiche principale, surgit en gros plan dans une sauvagerie intérieure (« *a life gone wild* ») qui abolit la rencontre possible entre l'homme et la bête. En réalité l'ours se reflète dans les lunettes noires de Timothy, manière d'afficher une ironie, voire un côté pop, contenu également dans « *wild* » (fou, libre, déjanté...) et rehaussé par le monochrome jaune outrageux excluant tout rapport à la Nature.

1. Un personnage hors du commun

Des ours paissent dans un décor de rêve. Au premier plan, Timothy Treadwell s'imagine en guerrier ou en samourai. En voix-off, Werner Herzog revient sur la mission que Treadwell s'était fixée. Plans sur des ours : face-à-face tendu, observation d'un spécimen se frottant contre un arbre... Treadwell s'enthousiasme. La voix d'Herzog revient sur le personnage médiatique. Archives : Treadwell dans une classe d'école, Treadwell interviewé pour la télévision.

2. « Le pire est arrivé »

00 : 08 : 00

Face caméra, Warren Queeney, ami proche, relate le jour où il a appris la mort de Treadwell aux informations télévisées. Insert : la dernière photo de Timothy et de sa dernière compagne, Amie Huguenard. Sur les lieux du drame, Willy Fulton, pilote d'hydravion, relate sa découverte de la tragédie alors qu'il venait chercher Treadwell et sa compagne. Détails morbides de la découverte des corps.

3. La polémique

00 : 16 : 32

Une séquence filmée par Treadwell le montre dans un face-à-face tendu avec « The Grinch », un ours agressif. Face caméra, Sam Egli, pilote d'hélicoptère qui s'est rendu sur les lieux de la tragédie, décrit l'horreur (« quatre sacs-poubelles remplis de membres »). Insert : photo de l'estomac ouvert de l'ours tueur à même le sol. Egli porte un jugement sévère sur Treadwell (« il a eu ce qu'il voulait »). Face caméra, Marnie Gaede, écologiste, évoque l'aspect mystique et religieux des aspirations de Treadwell. Son mari lit des lettres haineuses reçues au sujet de Treadwell, dont la mort excite la polémique.

4. Insouciance, ignorance

00 : 21 : 52

En voix-off, Herzog prend la défense de Treadwell « en tant que réalisateur ». Le cinéaste s'extasie sur certaines scènes filmées par Treadwell : une course en caméra portée dans la prairie avec un renard ;

la rencontre de l'ours « Mister Chocolate » ; l'arrivée d'un renardeau qui chaparde la casquette de Treadwell. Face caméra, Larry Van Daele, biologiste et spécialiste des ours, décrit la volonté de Treadwell de revenir à l'état sauvage. Au musée Alutiiq de Kodiaks Island, Sven Haakanson, diplômé en philosophie, parle de son manque de respect : « Treadwell a franchi une frontière avec laquelle on vit depuis 7000 ans ».

5. L'amour de Jewel

00 : 29 : 45

Le médecin légiste Franc Fallico remet la montre qu'on a retrouvée intacte sur le poignet déchiqueté de Treadwell à Jewel Palovak, son amie intime. Remise de la montre, séquence émotion, silence gêné. A son domicile, Jewel évoque face caméra sa rencontre avec Treadwell 20 ans plus tôt dans un restaurant et leur relation amoureuse de 3 ans. Anecdote sur leur complicité, évocation de la Fondation « Grizzly People » qu'ils ont créée.

6. Confessions intimes

00 : 35 : 10

Caresant un ami renard, Treadwell se lance dans une tirade écologiste : « nous demandons de cesser de tuer, de blesser et de torturer les renards ». En voix-off, Herzog revient sur le cinéaste Treadwell : images d'un film (« Timmy dans la jungle ») où il se met en scène tel un Indiana Jones au bandana. Herzog parle de la caméra comme de son « unique compagnon ». A l'appui, des images de Treadwell se confiant sur ses relations difficiles avec les femmes. Allongé en compagnie d'un renard, il révèle son passé alcoolique.

7. Face à la mort

00 : 44 : 35

Herzog revient en voix-off sur Amie Huguenard, qui n'apparaît que deux fois sur plus de 100 heures de rushes. A l'institut médico-légal, le médecin Franc Fallico revient avec force détails morbides sur l'arrivée des corps dans une caisse. Il évoque le contenu audio de la cassette qui a enregistré la tragédie, louant l'héroïsme d'Amie, qui « s'est battue

plus de six minutes ». Au domicile de Jewel, Herzog, cadré de trois quarts dos, écoute la cassette. A Jewel : « n'écoutez jamais ça », « détruisez-la ». Un féroce combat d'ours filmé à distance par Treadwell.

8. Un passé trouble

00 : 57 : 14

Herzog décrit un plan aérien sur les glaciers de l'Alaska comme la métaphore de l'âme de Treadwell. Rencontre des parents de Treadwell, en Floride : ils reviennent sur l'enfance heureuse de Tim. Images super 8. Puis l'alcool à l'université et le départ en Californie à 20 ans, où Treadwell échoue dans un casting et sombre dans la drogue. Il s'invente de fausses origines australiennes. Face caméra, Jewel revient sur son caractère maniaco-dépressif, ses mauvaises fréquentations. « Jamais il n'aurait tué, mais c'était latent ».

9. Une âme sensible

01 : 04 : 46

Succession de « séquences émotions » tournées par Treadwell : il s'effondre face à la caméra ; pleure en compagnie d'un renard ; s'émeut de la mort d'un bourdon ; s'extasie devant la crotte encore chaude d'une oursonne ; s'emporte devant la dépouille d'un renardeau ; panique devant le crâne d'un ourson. Sous sa tente, face caméra, Timothy invoque la pluie face à la sécheresse qui menace. La pluie arrive, puis un véritable déluge s'abat sur la tente.

10. Paranoïa

01 : 14 : 15

Face caméra, le biologiste Larry Van Daele décrit la situation confortable des grizzlys d'Alaska. Treadwell voit des ennemis partout : une scène le montre paniquer face à l'arrivée de touristes et voir dans des inscriptions laissées à son attention une menace ou une moquerie. Séquence enregistrée à la fin du séjour 2001 : Tim entre dans une furie noire et s'en prend aux autorités du parc seul face à la caméra. Insultes, gestes obscènes. En voix-off, Herzog s'enthousiasme pour la folie et évoque Thoreau et John Muir.

11. Le deuil

01 : 23 : 55

Face caméra, Kathleen Parker, résidente du parc et amie de Treadwell durant ses 13 saisons passées en Alaska, parle de sa relation platonique avec Timothy. Séquence émotion : le pilote Willy, Jewel et Kathleen dispersent les cendres de Timothy dans une prairie avoisinant son dernier campement.

12. Les derniers jours

01 : 27 : 26

Vidéo « quelques jours avant sa mort » : Treadwell fanfaronne au sujet des risques qu'il prend. « Derrière lui, le lieu de sa mort ». Nouvelles vidéos : Treadwell filme avec « une étrange obstination » un ours anonyme. Herzog en voix-off évoque « l'ours 141 » identifié comme son bourreau. Vidéo d'Amie face à un ours. Gros plan sur les « yeux vides » de l'animal qui suggèrent à Herzog « l'accablante indifférence de la nature ». Retour à l'institut médico-légal, Franc Fallico décrit les derniers instants de Treadwell.

13. Epilogue

01 : 34 : 43

Vidéo du 5 octobre, « quelques heures avant sa mort » : Treadwell s'adresse à la caméra sous un déluge. Images d'ours dans le lointain : conclusion d'Herzog (« un aperçu de nous-mêmes »). Plans de Treadwell marchant vers l'arrière-plan, accompagné de renards, puis suivi par deux ours.

14. Générique

01 : 38 : 14



LA FRONTIÈRE INTERDITE

La diversité et la densité du matériau mis à la disposition d'Herzog pour la réalisation de *Grizzly Man* engage essentiellement un travail de montage. Partagé entre les vidéos de Treadwell et les séquences que le cinéaste a lui-même filmées (cf. Genèse), le récit de *Grizzly Man* suit deux mouvements qui ne cessent de se répondre : celui du portrait et celui de l'investigation, via une narration éclatée en une multiplicité de points de fuite. Le portrait pragmatique et spectaculaire d'un personnage hors norme se double alors d'une enquête vertigineuse sur la création et sur la mort.

Un récit en peaux d'oignon

Si le récit de *Grizzly Man* repose sur une structure particulièrement simple et binaire (archives + témoignages), l'accumulation de séquences crée assez rapidement une impression d'éclatement et de profusion. Plusieurs raisons à cela : d'abord, le choix d'Herzog de ne pas suivre un rythme chronologique, mais plutôt une forme de remontée méandreuse dans le temps en multipliant les régimes d'images enregistrées à des périodes plus ou moins éloignées (présent des témoignages, inserts de photographies, extraits d'images filmées par Treadwell en Alaska entremêlées elles-mêmes sans la moindre continuité). Ensuite, le statut même de Treadwell : opaque, controversé, insaisissable, le personnage suscite une multitude de jugements contradictoires et le film accumule dans sa quête d'objectivité une série de témoignages fragmentaires à sa charge ou en sa faveur. La profusion des heures de rushes autant que le statut ambigu de Treadwell sont rendus par cette impression d'accumulation où pourrait rapidement se perdre le spectateur. Pour y remédier, Herzog intervient lui-même directement dans le récit via sa voix-off : manière de prendre de la hauteur, mais aussi de prendre le pouvoir sur les multiples voix entendues. La quête de sens autant que de rédemption des actes controversés de Treadwell (« prendre sa défense en tant que



cinéaste », déclare Herzog) se double d'un regard qui n'hésite pas à être critique (lorsque la voix-off reprend une réplique de Treadwell à la volée : « sur ce point je suis en désaccord avec Treadwell ») ou à servir de révélateur (lorsque le cinéaste évoque Amie, dont la présence aux côtés de Treadwell n'a pas été dévoilée par les images). Entre la parole de Treadwell (extraits de ses vidéos) et celle des témoins, la voix-off de Herzog agit donc comme celle du grand ordonnateur – un des possibles attributs du metteur en scène.

Autour de la séquence impossible

La ligne de fuite du récit s'écrase contre cet horizon dont le film ne peut faire l'économie : la mort de Treadwell et de sa petite amie. Cette perspective, comme brisée, déchire la narration en deux temps qui ne cessent de se redoubler, tissant dans un même mouvement le récit des aventures fantastiques de Treadwell (immédiateté) et celui de sa tragédie (fatalité). Une séquence éclaire cet étrange jeu de ping-pong : au plan de la baignade dans lequel Treadwell touche du bout de la main le dos d'un grizzly succède immédiatement la séquence de remise par le médecin légiste à Jewel de la montre retrouvée sur le poignet arraché de Treadwell (séq. 5). Via les motifs de la main et de la montre (qui « fonctionne toujours », précise le médecin), l'ellipse raccorde les deux temps du récit, franchissant de manière symbolique la « limite » dépassée par Treadwell (mort dans l'intervalle de la coupe). A l'inverse, les séquences enregistrées par Herzog « déteignent » parfois sur les vidéos de Treadwell en les devançant : le témoignage du pilote d'hydravion évoquant « le vieil ours pourri » qui a dévoré Treadwell donne à la séquence qui suit (rencontre tendue de Treadwell avec son ami « The Grinch », un ours bien connu de lui) un caractère glaçant (séq. 3). Parfois le décalage creuse la continuité même des plans : au moment où Treadwell rend hommage au « labyrinthe des grizzlys », un carton apparaît en surimpression (« derrière lui, le lieu



de sa mort »). La richesse du film loge dans ce jeu d'allers-retours entre les deux temps simultanés de la narration.

L'avancée du récit de *Grizzly Man* est comme creusée et dévitalisée par la séquence taboue de la mort de Treadwell. Or cette séquence n'existe pas (sinon sous forme de document sonore) mais est évoquée via une multitude de détours – les témoignages du médecin légiste, la scène de l'écoute de la cassette audio. Elle aspire et dévore le récit comme un trou noir. Face au trop-plein et à l'accumulation fragmentaire des rushes et des témoignages, la béance créée par cette séquence impossible devient une sorte d'au-delà absolu pour le film : l'épicentre secret autour duquel se construit le récit et s'enroule toute sa puissance de fascination.



LA MORT EN CE JARDIN

Sous ses airs anodins de documentaire sensationnaliste *Grizzly Man* (la fabuleuse histoire de l'homme-grizzly ?) ouvre des brèches qui en font un véritable laboratoire dans l'œuvre d'Herzog. En s'appropriant le film de Treadwell, le cinéaste engage un vertigineux travail de synthèse, de projection et de mise à distance qui offre à ses obsessions le cadre d'un étrange exorcisme. La question de l'extase (l'acte de filmer comme geste de défi et de transgression), centrale chez l'auteur, trouve dans la trajectoire dérisoire et pathétique de Treadwell une forme d'exaucement scandaleux : le revers tragi-comique d'une œuvre où la folie et la mort n'ont jamais été approchées de si près.

Grands espaces, petit théâtre

L'attirance, l'admiration même, d'Herzog pour le personnage de Treadwell (cf. Genèse) engage un évident travail de projection. Rebelle et solitaire, Treadwell peut être vu comme une sorte de double du cinéaste. L'hypothèse de la farce autour de laquelle tourne le film (cf. Filiation) joue d'ailleurs à un double niveau : si Herzog déroute lorsqu'il s'enthousiasme devant des plans apparemment anodins filmés par Treadwell (doit-on le prendre au sérieux ?), Treadwell lui-même n'hésite pas à s'auto-parodier (dans le petit film « Timmy dans la jungle » où il s'imagine en Tarzan). Dans ce contexte de film-gigogne où chaque image devient douteuse et susceptible de se renverser en sa propre caricature, *Grizzly Man* repose sur une instabilité de ton qui favorise la confusion et entretient le malaise. Qui tient les commandes ? Ces effets de dédoublement en série (Herzog / Treadwell, Treadwell cinéaste / Treadwell acteur) bloquent tout processus d'identification.



La forme « mineure » de cette enquête toujours à la limite de la supercherie engage une mise à distance qui est aussi esthétique et formelle. Réduits par le format vidéo, souvent parasités par la présence incongrue de Treadwell dans le cadre (avec son allure de surfeur parachuté ici par hasard), hantés par la menace des gardes et des touristes, les grands espaces du Katmai n'ont rien des jungles sauvages où s'abimait Herzog dans *Aguirre*



ou *Fitzcarraldo*. *Grizzly Man* peut ainsi apparaître comme une grossière caricature des grandes fictions tournées avec Klaus Kinski dans les années 70-80 (il n'est d'ailleurs pas interdit de voir ce qui rallie physiquement Treadwell à Kinski : blondeur, coupe au bol, regard halluciné...).

Ce resserrement dans le cadre réducteur de la farce (à rebours des grands récits d'exploration, qui reposaient au contraire sur un pur vertige centrifuge) a pour effet de ramener les grands espaces sauvages du film aux perspectives étriquées d'un petit théâtre où

Guignol, sous les traits de Treadwell, s'agit en demeurant son seul spectateur. L'organisation du film en saynètes, son goût de la répétition (prises refaites plusieurs fois, variété limitée des plans, sérialité monotone des étés), la voix lancinante de Treadwell et ses petites mesquineries d'enfant (la tente cachée entre deux buissons pour échapper aux gardes) favorisent l'intrusion d'une dimension absurde et tragi-comique.

S'escrimant contre des ennemis imaginaires (gardes, braconniers), investi d'une mission que personne ne lui a confiée (les propos du biologiste révélant que les ours d'Alaska n'ont besoin d'aucune aide ajoutent au ridicule de la situation), Treadwell ne protège rien du tout : il offre le spectacle de son inutilité. Son idéal



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

QUEL GENRE ?

L'intérêt et l'étrangeté de *Grizzly Man* tiennent en partie au fait que le film participe de plusieurs tendances du cinéma documentaire : l'enquête (*Fahrenheit 9/11* de Michael Moore), le portrait (*17 ans* de Didier Nion), le film animalier (*La Marche de l'empereur* de Luc Jacquet). On demandera aux élèves de citer quelques exemples avant de définir ces trois sous-genres, puis on relèvera ce qui apparente *Grizzly Man* à chacun d'entre eux. Lequel est privilégié ?

– le documentaire animalier : images grandioses de la nature (celles de Treadwell, celles de Herzog filmées en hélicoptère) ; discours sur la vie des animaux et sur la nécessité de les protéger.

– le film-enquête : entretiens avec les témoins (le légiste, le pilote) ; compte à rebours jusqu'aux dernières images de Treadwell, comme si on s'approchait de la vérité.

– le portrait (autoportrait) : omniprésence de Treadwell à l'image ; discours des proches du défunt ; images d'archives évoquant le passé ; confession filmée. Comme Herzog définit ses documentaires comme des « fictions déguisées », on pourra aussi relever ce qui apparente le film à une fiction :

– les personnages : Herzog attribue des rôles aux témoins (la veuve) et Treadwell humanise les ours comme chez Disney.

– le jeu d'acteur : Treadwell et le légiste surjouent leur propre rôle.

– le suspense : entendra-t-on, verra-t-on les images de la mort de Treadwell ?

chevaleresque se mue en agitation burlesque (lui qui était déguisé en écuyer dans un ex-job et se rêve désormais en « gentil guerrier » ou en « samourai ») et renvoie au pathétique de la quête vaine de Don Quichotte. Pris dans la loupe d'Herzog, sa suractivité, son excès, ses emportements apparaissent comme une pure gesticulation promise au néant.

Un fantôme

Un plan, un seul, résume cet élan désespéré qui travaille le film : la photographie, fixée en insert très rapide, des restes de l'estomac de « l'ours 141 » (c'est son nom) qui a dévoré Treadwell et Amie Huguenard. L'image « accomplit négativement le devenir dans lequel l'amoureux des ours n'a cessé de se projeter. »⁴ Montré pratiquement dès l'ouverture, ce gros plan à la teneur indicible, en rupture totale avec les plans larges qui dominent (une trouée gore qui confine à l'abstraction), apparaît surtout comme le cœur vers lequel tout *Grizzly Man* se laisse aspirer, pris dans son mouvement de resserrement morbide et centripète.

La mort rôde dans un film qui semble pourtant se laisser aller à une certaine légèreté. Ici encore, l'ambiguïté avec laquelle joue Herzog sert un étrange jeu de fascination (attraction / répulsion) propre à désorienter le spectateur. A l'exception du plan foudroyant de l'estomac de l'ours, seule trace « physique » de la mort de Treadwell et de sa compagne, tout dans *Grizzly Man* semble répondre à une stratégie d'évitement dont le point culminant est la séquence d'écoute de la cassette audio (cf. Enchaînement). Le fait que la mort n'ait pas été filmée renvoie tout le monde vers le hors-champ de l'informulable (y compris Herzog, plongé dans ses pensées, une main devant les yeux) ou du détour (l'éprouvant récit des témoignages du médecin légiste ou du pilote d'hélicoptère).

Il faut alors s'en remettre aux traces et aux indices, qui sont nombreux, de cette mort. Treadwell lui-même évoque de manière systématique et répétée son statut de cadavre en sursis (« Je sens la mort sur tous mes doigts », dès le premier plan du film) dans une manière de fanfaronnade (voyez comme je suis fort). Dans le creux qui sépare les deux temps du film se niche son effroyable versatilité : selon que l'on se poste du présent des vidéos de Treadwell (temps de l'in-

souciance, du jeu et de la bravade) ou de celui d'Herzog (temporalité du deuil et de l'irréversible), la même séquence bascule de la farce à l'horreur. D'où peut-être l'importance accordée aux objets (la montre de Treadwell remise à Jewel, l'ours en peluche qui apparaît à tous les stades du film, la cassette), seuls éléments tangibles qui permettent de franchir, sur un mode rituel et quasi mystique, les deux temps irréconciliables qui travaillent *Grizzly Man*.

Le plan de Treadwell enregistré quelques jours avant sa mort (des mouches bourdonnent devant l'objectif et semblent dévorer son visage par effet de trompe-l'œil) ou celui de la tempête qui précède l'attaque en une prémonition d'apocalypse, aux abords du campement (« quelques heures avant sa mort »), relèvent quant à eux du pur événement plastique – comme ces « images qui développent parfois leur propre vie » scandées par le cinéaste quelques séquences plus tôt.

C'est le dernier stade – le plus vertigineux – atteint par *Grizzly Man* : cet instant où ni Herzog ni Treadwell ne semblent plus aux commandes d'un film devenu incontrôlable, étrange feuilleté d'espace-temps où la folie, le dérisoire et le pathétique côtoient cette vérité extatique que tente depuis toujours d'approcher le cinéaste (n'oublions pas l'admiration et le respect bien réels que le cinéaste voue à Treadwell). « Il y a toujours une image derrière l'image chez Herzog, un texte sous le texte, une histoire dans l'histoire et une porte à ouvrir, même si, généralement, personne n'en possède la clé »⁵. Dans *Grizzly Man*, Treadwell, idiot magnifique à l'image de tant d'autres héros herzogiens (*La Ballade de Bruno*, *Invincible*), semble avoir définitivement emporté cette clé dans la mort.

4) Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*, P.O.L., « Trafic », 2009, p. 566.

5) Antoine de Baecque, « Werner Herzog, au paroxysme de la beauté », Catalogue du Festival de la Rochelle 2008.

ACTEUR, PERSONNAGE



TIMOTHY TREADWELL (1957-2003)

Le titre annonce le programme : entre hommage et portrait, *Grizzly Man* tourne autour de la figure d'un personnage excentrique, Timothy Treadwell, disparu tragiquement le 5 octobre 2003 après treize étés passés dans l'Alaska à vivre parmi les grizzlys. Les questions de l'acteur et (ou) du personnage se superposent ici parfaitement : le film étant en grande partie constitué de rushes tournés par Treadwell, lui-même tient son propre rôle et « joue » son personnage à fond. *Grizzly Man* est donc par excellence un film d'acteur, au sens où la forme qu'il emprunte (le journal filmé, qui confine à l'autoportrait) impose à l'apprenti cinéaste de se mettre en scène au quotidien, dans une sorte de défi qui revient autant à braver les pires dangers (c'est le moins que l'on puisse dire dans son cas) qu'à se confronter à soi-même. La notion de documentaire affermit encore cette idée : non seulement Treadwell joue et surjoue visiblement son propre personnage, mais il semble souvent – à mesure que les commentaires ironiques ou distancés pleuvent sur lui dans le film – le seul à y croire vraiment.

Un acteur-né

Si le personnage de Treadwell a été rendu célèbre par le film d'Herzog, il était bien connu du public américain avant sa disparition. Auteur de livres, intervenant bienveillant dans des écoles via son organisation « *Grizzly People* », participant à des émissions de télévision (notamment, le célèbre *David Letterman's Late Show*), Treadwell occupe autant qu'il le peut l'espace médiatique et s'invente un personnage hors du commun dont il aiguisait volontairement les caractéristiques (coiffure au bol, lunettes, bandana, look de surfeur). En son cœur, le film nous apprend que Treadwell a sombré dans la dépression après avoir échoué dans un casting à Hollywood (il aurait manqué un rôle de barman dans *Cheers*). Treadwell, acteur frustré ? C'est une hypothèse à laquelle le film semble répondre en permanence : mythomane, maniéré, changeant de voix selon les séquences, concerné par son apparence, volontiers égocentrique (la séquence où il évoque ses amours), Treadwell révèle des talents d'acteur que ses petites mises en scène mettent en évidence : cadres originaux composés autour de sa personne, obsessions



narcissiques (« avec ou sans bandana ? »), film dans le film le transformant en héros (« Timmy dans la jungle »). *Grizzly Man* entier peut être vu comme le document d'un acteur en quête d'attention. Pris dans sa solitude et son isolement (la question du manque, au cœur du rapport de Treadwell avec les grizzlys), le personnage de Treadwell se dédouble en deux entités – le filmeur et le filmé – susceptibles de s'enrouler autour d'un commun désir de reconnaissance.

Un performer

Par bien des aspects, on peut assimiler le film à une sorte de prodigieux one man show en milieu hostile : la capacité de Treadwell à occuper tout l'espace (par sa voix, par l'énergie qu'il dépense à tout instant) est celle d'un authentique *performer*. C'est une question d'entraînement – Treadwell a commencé à se filmer parmi les ours en 1997 – autant que d'obsession à atteindre une forme de perfection. Aussi délirant soit-il, le « travail » de Treadwell est moins celui d'un scientifique ou d'un documentariste que celui d'un acteur maudit dont le monde entier (autorités, spécialistes, scientifiques, touristes) voudrait la perte. Mis en cause, accusé de nuisance, taxé de folie, Treadwell se voit comme un rebelle ou un *maverick* sorti d'un mauvais film d'action : dans la scène où il invective les gardes du parc seul face à la caméra, Treadwell parodie involontairement le jeu de Robert de Niro dans *Taxi Driver* ou d'Al Pacino dans *Scarface* (comme Tony Montana, c'est un *self made man* qui s'est construit contre la société). Tout cela rallie le documentaire à une histoire du cinéma qui ferait de Treadwell le rejeton un peu monstrueux, outré et pathétique, d'un culte de la composition « *Actors Studio* » dont personne ne semble dupe.

Les risques du métier

Par-delà ses références plus ou moins ludiques à une sorte d'emballage de la fiction (spectacle, affabulation, délire), *Grizzly Man* reste plaqué à son horizon documentaire : tout y étant réel, la question du « sacré personnage » Treadwell s'efface pour se diluer dans celle de l'acteur. Dans la fiction, Werner Herzog s'est



toujours intéressé à cette confusion, brouillant les limites entre des personnages historiques hors du commun ou déments (*Aguirre*, *Fitzcarraldo*) et son acteur-fétiche (Klaus Kinski), dont la folie a inspiré au cinéaste le documentaire *Ennemis intimes*. *Grizzly Man* pousse cette confusion à son paroxysme : c'est un cas-limite, dans lequel se pose en permanence la question du risque encouru par l'acte de filmer. Treadwell lui-même, comme pour la conjurer, évoque la possibilité de sa mort à de nombreuses reprises : cela participe de la morbidité du film (dont chacun connaît l'issue) autant que d'une sorte de suspense à rapprocher de ces émissions télévisées de type *Jackass*, dans lesquelles des jeunes hurluberlus se mettent en danger devant la caméra. Chaque scène de *Grizzly Man* (du moins celles filmées par Treadwell) joue avec cette idée de défi – se rapprocher des grizzlys, chercher l'image la plus spectaculaire –, faisant du risque son seul mobile spectaculaire. Treadwell 1 (le cinéaste) en est au moins aussi conscient que

Treadwell 2 (l'acteur et le personnage), l'un et l'autre apparaissant comme les doubles inversés d'un même vertige de cinéma (filmer et être filmé) confinant à la folie.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

TREADWELL vs HERZOG

Le film pose la question du rapport entre le filmeur et le filmé. Très tôt en effet, Herzog intervient pour remettre en question le projet de Treadwell. Étudions avec les élèves la manière dont Herzog se positionne par rapport à lui, entre identification et mise à distance.

Il faudra d'abord définir le statut de Treadwell et Herzog : ne sont-ils pas tous les deux à la fois réalisateur et acteur ? En tant que réalisateurs, qu'ont-ils en commun ? Comme Treadwell, Herzog a souvent filmé les espaces naturels reculés. Mais surtout, il réalise *Grizzly Man* à partir des propres images de Treadwell : peut-on dire qu'ils sont coréalisateurs du film ? Herzog affirme vouloir prendre la défense de Treadwell « pas en tant qu'écologiste mais en tant que réalisateur ». Il manifeste ainsi à plusieurs reprises son admiration pour ses images. Mais que penser de l'attitude d'Herzog envers le « gentil guerrier » ? Il lui coupe certes la parole pour manifester son désaccord quand l'écologiste insulte les autorités, mais semble par ailleurs fasciné par cet homme qui a franchi « une frontière invisible ».

Qu'en pensent les élèves ? Ont-ils le sentiment qu'Herzog se moque de Treadwell, par exemple en utilisant les images où ses excès de comédiens sont le plus spectaculaire ? Au contraire, pensent-ils que le film rend hommage à un homme hors du commun ?



UN MONSTRE À DEUX TÊTES

Dans sa forme retorse, brouillonne et sinieuse, *Grizzly Man* s'apparente à un assemblage aux frontières floues, empruntant à différents genres (enquête, portrait, journal, documentaire animalier, film d'exploration, etc.) et puisant dans une grande variété de régimes d'images (vidéo, rushes, témoignages recueillis, archives, film amateur). Si Herzog en est le metteur en scène, le générique lui appose la fonction moins courante de « narrateur », qui rappelle peut-être l'horizon de documentaire animalier vers lequel tend faussement le film, mais évoque surtout un rôle qui dépasse (ou au contraire infirme) le rôle du metteur en scène traditionnel. On a vu en effet que *Grizzly Man* est en grande partie composé d'images ramenées par Treadwell de ses périples dans la toundra alaskienne. C'est donc un film à deux têtes, travaillé par deux forces à la fois antithétiques et complémentaires : d'un côté le documentariste amateur Treadwell, de l'autre le cinéaste confirmé Herzog.

Corps du désir

Les cent heures de rushes enregistrées par Treadwell entre 1997 et 2003 s'entrecroisent avec les images filmées par Herzog. Or cette « indigérable vidéo » que le film a dans le ventre⁶ ne contient pas simplement les images bricolées d'un amateur, Treadwell s'étant lancé dans un projet de documentaire pour la chaîne Discovery Channel en 1999 (cf. Genèse). Non sans lyrisme, Herzog évoque à plusieurs reprises les talents de cinéaste « primitif » de Treadwell. Sa mise en scène est certes rudimentaire, mais l'apprenti cinéaste, composant avec les moyens du bord (souvent seul, dans des conditions difficiles), n'hésite jamais à refaire, tel un professionnel consciencieux, les prises plusieurs fois.

Les prises de Treadwell s'organisent en deux catégories : celle touchant au film naturaliste et scientifique (capter au plus près le quotidien des grizzlys), mais aussi celle concernant Treadwell, dont le statut est indéfinissable (documentariste, militant écologiste, guerrier, samouraï, punk, acteur manqué...). L'apprenti cinéaste endosse dès qu'il le peut le costume de l'acteur et entre à de multiples reprises dans le cadre, soit pour ajouter une prime risque à ses plans (y imprimer la trace de son exploit), soit pour jouer une sorte de super-rôle qui avale tout le reste (les



multiples saynètes en plan rapproché apparentant le film au journal de bord, à l'autoportrait ou au work in progress introspectif). Treadwell n'hésite d'ailleurs pas à se mettre en scène, réalisant même un film imaginaire (une sorte de film dans le film : « Timmy dans la jungle ») dont Herzog révèle le making of (la séquence où il glisse sur une pente et refait la scène plusieurs fois).

Dans une même veine « artiste », il répète de nombreuses fois cette manière, toujours identique, de se mettre face à la caméra, et de laisser voir dans la profondeur de champ les ours batifoler. Ces plans reviennent comme un leitmotiv dans le film, que les ours soient décrits comme une toile de fond paisible ou une menace potentielle (Timothy tourne le dos aux animaux). Ils témoignent surtout du projet au long cours dans lequel s'inscrit le travail de Treadwell, prenant la forme d'un rituel ou d'une liturgie. La sacralisation de l'acte de filmer, ce caractère vital auquel renvoient ces plans (voir le cérémonial qui accompagne son arrivée dans le champ lors du plan d'ouverture) font de la caméra une instance presque vivante – « l'unique compagnon » de Treadwell (Herzog).

Mais les images de Treadwell sont aussi du côté du naturel, de la spontanéité et de l'intuition. Herzog s'extasie à plusieurs reprises sur des miracles qui se produisent devant sa caméra (« de ceux dont les directeurs de studios et leurs équipes ne sauraient même pas rêver »). Qu'ils relèvent de l'impressionnisme (la longue course avec le renard en caméra portée) ou d'une logique de sidération (l'arrivée d'un renard dans une séquence apparemment terminée), ces instants semblent presque échapper au contrôle du metteur en scène, captés en un vertige. Ils placent Treadwell dans l'héritage d'un cinéma de pionniers mu par le défi, libre et incontrôlé, propice à tous les prodiges et à toutes les apparitions.

Tête pensante

Si les images de Treadwell relèvent d'un cinéma du geste primitif et d'une mise en scène gouvernée par l'affect et le désir (un pur mouvement vers l'avant), celles de Herzog sont au contraire – en apparence – du côté de la réflexion, du recul et de la distanciation. La voix-off du cinéaste (le « narrateur ») est en permanence là pour le rappeler, accompagnant les vues aériennes de son ton souverain ou



jugant Treadwell d'un timbre à la douceur volontiers paternaliste (la voix de l'expérience et de la sagesse). Si Herzog est le grand ordonnateur du film et sa tête pensante, sa mise en scène se déploie selon deux élans qui débordent largement le strict travail d'enquête et de montage auquel pourrait se réduire son entreprise.

Le recueil de témoignages s'inscrit dans le champ de la mort et du deuil : les entretiens constituent la matière fixe du film (sa ligne de fatalité) et dressent une manière de sarcophage autour des images de Treadwell (qui sont, paradoxalement, du côté de la vie). Herzog s'engouffre dans ce temps froid et figé de manière ambiguë et volontiers perverse. Par la durée de certains plans, il rend prégnante la présence de la caméra dans les scènes les plus intimes (la remise de la montre de Treadwell à Jewel par le médecin légiste, exécutée dans un silence gêné ; la scène de dispersion des cendres). Le point culminant est atteint lorsqu'il surgit dans le cadre (séquence de l'écoute de la cassette audio, cf. Enchaînement) : en s'invitant dans le film, Herzog excède son statut d'enquêteur et entre (littéralement) dans la cérémonie mortuaire qu'il semble lui-même mettre en scène.

Le montage des séquences vidéo filmées par Treadwell relève d'une même entreprise de prise de contrôle plus ou moins consciente. Si l'admiration et la sincérité d'Herzog ne font aucun doute, un travail de réappropriation de ces images semble à l'œuvre en permanence. Lorsqu'il élit un plan apparemment anodin (« les images développent parfois leur propre vie », s'empare Herzog devant un paysage venteux cadré en plan fixe) ou plaque le commentaire acerbe d'un intervenant sur une scène inconséquente (l'Indien évoquant un « manque de respect » au moment où Treadwell se baigne non loin d'un ours), le cinéaste outrepassé le simple exercice d'archivage et d'hommage (exhumer des images de l'oubli) : il détourne les scènes et les remet en scène selon son point de vue.

Deux voix

Le film n'est donc pas le récit d'une opposition entre une subjectivité (Treadwell) et une objectivité (Herzog). Il confronte deux subjectivités en une lutte de pouvoir qui n'est pas sans rappeler d'autres films du cinéaste (les batailles dantesques

qui ont opposé Herzog à l'acteur Klaus Kinski sur le tournage d'*Aguirre*). A l'image de la scène outrée de rébellion contre les autorités du parc, dans laquelle la voix-off d'Herzog intervient en coupant le son (et le sifflet) à la logorrhée délirante de Treadwell face caméra, *Grizzly Man* repose sur une étrange guerre de tranchées – la scansion de deux voix qui se partagent littéralement le territoire du film.

Si Herzog a naturellement le privilège du dernier mot via la voix-off, instance supérieure entre toutes, celle-ci n'hésite pas à se laisser infuser par le doute – dans sa tentative d'hommage mêlé d'incompréhension du personnage – au point de s'éteindre dans le flou des derniers plans (Treadwell s'éloignant dans la profondeur de champ, comme magiquement suivi par les ours alors qu'il les précède). Herzog y délaisse la supériorité extra-diégétique du narrateur pour entrer de plain-pied dans le présent du film : un temps de pure fascination, brouillé par le mystère et l'abîme sans fond laissé par la disparition hors caméra de Treadwell. C'est bien dans cette lutte entre deux « je » irréconciliables (logique de la confrontation qui régit l'œuvre d'Herzog depuis ses origines) que se joue toute la mise en scène de *Grizzly Man* : une lutte en pure perte d'occupation de l'espace qui ne parvient jamais à combler le grand vide autour duquel s'enroule le film.

6) Seung-Hoon Jeong et Dudley Andrew, « Grizzly Ghost : Herzog, Bazin et l'animal cinématique », *Trafic* n° 68, hiver 2008, p. 66.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

MAKING OF D'UN DOCUMENTAIRE

En utilisant ses images, Herzog ne prend pas simplement le relais de Treadwell, il montre aussi comment ce dernier travaillait. *Grizzly Man* peut donc être l'occasion de montrer aux élèves que même pour un documentaire, il y a mise en scène. Repérons les éléments qui relèvent du making of pour comprendre la méthode du cinéaste Treadwell :

- les repérages : avant de commencer à filmer, l'écologiste s'est immergé dans le milieu pendant plusieurs étés.
- les rushes : Herzog utilise souvent plusieurs prises d'un même plan filmé par Treadwell.
- le cadrage : on voit Treadwell modifier le cadrage pendant les prises.
- la composition des plans : Treadwell soigne ses entrées de champ (quand il court dans la forêt) et se positionne souvent entre la caméra et les ours pour montrer sa proximité avec les animaux. Parfois il précise qu'il est tout près (« awfully close ») des ours, ou indique la présence d'un animal hors champ (après le combat).

– les costumes : il se soucie de la couleur de son bandana (et de sa coiffure !).

On est donc loin d'un cinéma amateur composé d'images prises sur le vif. Mais le film montre aussi l'importance du hasard dans le documentaire : les renardeaux qui entrent dans le champ ou les mouvements brusques des ours surprennent le réalisateur.

LA TRAVERSÉE DU MIROIR

00 : 00 : 30 – 00 : 06 : 50

En une dizaine de plans, l'ouverture de *Grizzly Man* définit la place ambiguë occupée par Treadwell (le fanfaron) autant que celle, tout aussi singulière, de Werner Herzog (le moraliste). Plus encore, la problématique du film – qui n'est qu'affaire de territoire et de transgression – s'y formule immédiatement en termes d'espace et de mise en scène : la notion de frontière et de limite, via le jeu d'approches en miroir auquel se livrent Treadwell et les grizzlys par quatre fois (notion remise elle-même en perspective par le commentaire et les choix de montage d'Herzog) s'organise en véritable programme.

Bienvenue chez Timothy

Le premier plan est très long (2 minutes 50) et fait tomber plusieurs masques concernant l'étrange cas de Timothy Treadwell. Malgré le cadre fixe, c'est un plan-séquence qui se déploie en plusieurs temps : le titre s'imprime sur une majestueuse vue d'ensemble de la toundra, avec en son centre deux grizzlys qui broutent paisiblement (1a). De dos, Treadwell entre brusquement par la gauche du cadre (1b) et s'installe au premier plan, sur la droite, assis face caméra (1c). Après s'être épanché sur son sort et sur celui des ours, il repart vers son point d'origine (hors-champ), non sans avoir invectivé au passage le spectateur en un frénétique numéro d'acteur à la Tony Montana (1d : « c'est de ça qu'il s'agit » répété trois fois). Le plan, vidé de toute présence humaine, revient alors à sa position initiale (1a).

L'horizon du documentaire animalier classique (les ours en train de brouter, filmés à une distance respectueuse) est rompu par la scénographie de l'intrusion de Treadwell, dont le pas lourd et la démarche un peu grotesque raturent littéralement la scène. Ce n'est pas « bienvenue chez les grizzlys » mais plutôt : « Bienvenue chez Treadwell » (qui s'installe comme chez lui sur le pré et s'immisce entre la caméra et les ours). Une première frontière strictement spatiale est franchie, bientôt redoublée par le commentaire de Treadwell, dont le personnage de héros délirant semble s'inventer en direct (« gentil guerrier », « samourai »). Surtout, le danger et la mort planent dans ce monde de dessin animé où les ours se nomment « Ed et Rowdy » : outre un morbide carton d'état civil (« 1957-2003 »), Treadwell se lance dans un champ lexical morbide (« ils me décapiteront, me débiteront en morceaux ») et, devenu fantôme hors champ, laisse échapper une phrase prémonitoire : « je sens la mort sur tous mes doigts ».

Approches

Le second plan (2) semble une redite du précédent (1a), mais c'est cette fois Werner Herzog, en voix-off, qui fait acte de sa présence. Le

cinéaste lance le film en une sorte de déclaration d'intention (« une histoire d'une étonnante beauté et profondeur »), n'hésitant pas à parler en son nom (« ayant moi-même filmé dans des jungles sauvages »), ce qui induit une complicité imaginaire avec Treadwell. Les plans suivants (3-4) marquent un crescendo du point de vue – l'échelle de plus en plus rapprochée isole peu à peu un ours – ponctué par le regard-caméra de l'animal en gros plan (4). Ce rapprochement par le montage fixe un élan qui travaillera tout le film : s'approcher des prédateurs au plus près, dans un mouvement de fascination (que rend particulièrement l'usage de la longue focale en 4) et de défi (le mouvement d'approche de l'ours face caméra).

Une nouvelle rupture apparaît lorsqu'un ourson curieux, cadré de face, s'approche jusqu'à toucher de son museau la caméra. La dynamique d'attraction pressentie en 3-4 est portée à son paroxysme par l'intrusion dans le champ de Treadwell : la voix du personnage encore hors champ s'adresse à l'ourson (le contact est maintenant direct, nous avons affaire à un face-à-face) et son doigt, puis sa main entière, surgissent dans le cadre (5a). La voix-off d'Herzog commente l'instant décisif (« rencontre primordiale ») et révèle en direct un franchissement contre-nature (« frontière franchie »). L'immédiateté de cette vision en caméra subjective donne à cette « prise de contact » un caractère d'événement.

De la transgression à l'effroi

La présence d'Herzog (qui commande le montage de ces séquences filmées par Treadwell) est d'autant plus prégnante que tous ces plans engagent un effet de confusion chez le spectateur. A l'ourson reniflant la caméra (5b) succède le plan d'un ours beaucoup plus imposant filmé au téléobjectif, donc à distance (6a). Le raccord dans l'axe brouille les échelles et fait du gros ours une sorte de dédoublement naturel de l'ourson (5b-6a) : par ce tour de passe-passe d'Herzog, l'effet de franchissement des limites imposées par le bon sens est accentué. L'effet n'est pas anodin puisque 7 peut être vu comme la redite, sur le mode d'une terreur sourde, de la prise de contact joueuse et inconséquente de 6 : le gros ours s'approche à tel point qu'il provoque l'effroi de Treadwell. Un halètement sonore – souffle coupé, surprise, panique – accompagne le gros plan sur la figure de l'ours (6a).

Nous sommes virtuellement dans un espace de la transgression qui évoque la syntaxe du film d'horreur (cf. Filiation) : le prédateur monstrueux s'est approché si près qu'il fait vaciller les limites du cadre (sursaut violent, effet de flou, souffle rapproché de Treadwell : l'ours n'est plus qu'une créature ouvrant sur un vertige). Le truchement des distances est finalement révélé par un zoom arrière (7a-7b) : l'ours

repoussé boit désormais tranquillement dans le lac. Reprise symbolique du pouvoir par Treadwell : tandis que l'ours est comme remis à sa juste distance par le zoom arrière, Treadwell surgit dans le cadre (8a-8b) et révèle la position de sa caméra (qu'il porte à l'épaule à la manière d'un filmateur amateur et casse-cou). Son monologue évoque la question centrale posée par les plans précédents : « j'ai réussi à marquer mon territoire ».

La frontière invisible

La troisième partie (9-10) synthétise de manière exemplaire cet enjeu d'occupation de l'espace. Le décor a changé : en plan fixe, un ours énorme se dresse pour se frotter contre un arbre (9a). Treadwell, Herzog se sont tus (bruit du vent, des herbes, du souffle de l'ours). Mais là encore, un phénomène d'intrusion se produit : dans la continuité du plan, l'ours s'approche de la caméra (9b), forçant une intervention de Treadwell (« excuse me ») jusqu'à un nouveau point de rupture : le museau de l'ours approche si près que l'on décèle le matériel de Treadwell (9c). Repoussé, l'ours repart vers son territoire (9d : l'espace s'ouvre au panorama des montagnes). Le plan de conclusion (10) est éloquent : Treadwell a remplacé l'ours dans le cadre, posté à l'endroit exact où se trouvait le prédateur en 9a. Le plan en dit beaucoup sur la teneur de son étude (« c'est un gros ours », répété quatre fois sur un ton d'enfant surexcité, « il se faisait des gratuilles ») autant qu'il formule plastiquement son désir : prendre la place de l'ours (on pourrait presque dire : se substituer à lui) en un délirant travail de transfert et de projection.

En découpant les séquences filmées par Treadwell selon cette logique d'approches multiples (l'intrusion dans le cadre de Treadwell en 1, le « contact » de 5, l'effroi de 6, le nez-à-nez en 9), Herzog organise un crescendo fondé sur un jeu d'intrusions et de transgressions répétées de ce qu'il nomme la « frontière » (5). Ironiquement, 10 apparaît alors comme le climax un peu monstrueux d'un long processus de transformation, voire d'un pur exercice de dédoublement. Limité au découpage, son travail de metteur en scène n'en fait pas moins sens : il formule et réalise de manière concrète tout ce qui, dans les rushes laissés par Treadwell, demeurerait à l'état de refoulé.



1a



1b



1c



1d



2



3



4



5a



5b



6a



6b



7a



7b



8a



8b



9a



9b



9c



9d



10

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

WILD WILD WEST

L'Alaska est l'Etat le plus à l'Ouest du continent nord américain. Il continue de fasciner les Américains en quête de liberté, comme en témoigne le film de Sean Penn *Into the Wild* (2007). Par certains aspects, le voyage en Alaska ressemble encore à une conquête de l'Ouest. Ainsi, on peut relever dans *Grizzly Man* plusieurs clichés propres au western :

- la notion de frontière : comme les pionniers, Treadwell ne fait-il pas reculer une frontière ?
- le conflit entre l'ordre (les autorités du parc) et les desperados (Treadwell, les braconniers).
- la présence des *native americans*, garante de l'équilibre entre l'homme et la nature.
- les animaux : les ours ne remplacent-ils pas dès le premier plan les bisons des grandes plaines ?
- la musique : Herzog décrit la musique de Richard Thompson comme étant destinée « aux vrais cow-boys ».

Treadwell est-il un « vrai cow-boy », un hors-la-loi solitaire qui cherche à tirer un trait sur son passé ? A l'inverse son respect de la nature, qualifié de religieux par une amie, ne le rend-il pas proche des Indiens ? Le pilote de l'hélicoptère ajoute ainsi à la chanson finale, *Coyotes*, qui décrit le mal être de cow-boys inadaptés au monde moderne : « *Geronimo's gone... Treadwell is gone* ». Néanmoins, on notera le témoignage de l'Indien qui reproche à Timothy d'oublier la frontière ancestrale qui nous sépare des animaux.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

UN DOCUMENTAIRE MACABRE

La mort rôde tout au long du film. Comment le cinéaste la met-il en scène ? Dès le premier plan, Treadwell parle du danger qu'il encourt s'il ne fait pas attention et lance avec emphase : « je sens la mort sur chacun de mes doigts ». A plusieurs reprises il affirme ensuite qu'il mourrait pour les ours (« *I would die for them* »). A la manière dont Herzog monte et commente les toutes dernières images de Treadwell, n'a-t-on pas le sentiment que le cinéaste veut laisser penser qu'il a souhaité mourir lors de sa dernière expédition ?

Herzog semble en tout cas autant fasciné par la mort de Treadwell, que celui-ci par la sienne propre. Le film commence avec une sorte de reconstitution de cette mort par le pilote de l'hélicoptère ; plus tard c'est le légiste qui mime l'ours dévorant Treadwell ; puis Herzog se filme écoutant la bande-son du massacre ; il utilise enfin les dernières images filmées par Treadwell à la fin du film, sous forme d'un compte à rebours macabre.

Que pensent les élèves de cette fascination morbide ? Est-ce de la complaisance de la part d'un cinéaste soucieux de rendre son film spectaculaire ? S'agit-il d'être fidèle à un personnage qui avait choisi de disparaître dans la nature quitte à y perdre la vie ?



LA MORT EN DIRECT

La mort de Treadwell est à la fois le point de départ de *Grizzly Man* (le projet est né de ce tragique fait divers) et son horizon, le point de fuite vers lequel convergent toutes les séquences. Fichée en plein cœur du film, la scène de l'écoute par Werner Herzog de la cassette audio de l'événement enregistré par la caméra (alors que l'objectif n'était pas décapuchonné) est stratégique. C'est le moment où Herzog s'approche au plus près du tabou absolu de la représentation au cinéma – la mort en direct – et celui où la question de la transgression trouve son expression la plus décisive dans le film.

Quelle solution y apporte Herzog ? Réponse en trois plans. **1.** Herzog, cadré de trois quarts dos à la gauche de l'écran, écoute la cassette avec un casque, assis en face de Jewel, la meilleure amie de Treadwell. La caméra zoome lentement sur le visage pétrifié de Jewel (**1b**) avant de revenir sur le cinéaste, qui porte sa main devant ses yeux (**1c**). **2.** Herzog, tremblant d'émotion, enlève le casque et s'adresse à Jewel, au bord de l'effondrement (« N'écoutez jamais ça »). **3.** Toujours dans le même axe, Herzog et Jewel s'empoignent longuement. Herzog remet la boîte de la cassette à Jewel en la priant de la détruire (« ça restera l'éléphant blanc dans votre chambre »). Fondu au noir.

A l'importance de la séquence, pic dramatique du film, répond la simplicité du dispositif : nous sommes dans le salon de Jewel, dans un cadre favorisant l'intimité, bercé par le bruit de l'océan en arrière-fond. La voix-off du cinéaste lance la séquence et légitime son incursion physique dans le cadre (« Jewel Palovak m'a permis d'écouter l'audio »). C'est la seule apparition *in* d'Herzog dans le film (dans le champ de la caméra). Le cinéaste franchit une limite, cela peut être vu comme un geste (un don de sa personne de cinéaste) qui accentue le caractère ritualisé de la séquence : les limites fixées par le film vacillent, la scène prend un statut d'événement.

Le cadre maintenu en **1-2-3** laisse Jewel à distance et met Herzog dans une position dominante (légèrement au-dessus), ce qui insinue, malgré le rapport de connivence instauré, une forme d'affirmation de son pouvoir. L'écoute en **1** per-

met à Herzog de s'emplier (littéralement) de toute la part refoulée du film (la séquence traumatique qui affole l'imagination du spectateur), laissant Jewel dans un état de suspension qui est aussi celui du spectateur. Le bruit sourd de l'océan, le mouvement hypnotique du zoom isolant le visage pétrifié de Jewel (**1b**), la chute du plan (Herzog noyé dans ses pensées, la main sur ses yeux) sont une invitation à l'imaginaire : la réalité de l'horreur est repoussée dans le flou de l'arrière-plan (**1c**).

A la montée en tension de **1** succède le relâchement de **2**. En enlevant le casque, Herzog est détenteur de la vérité cachée du film (sa scène interdite), ce qui déclenche un élan vers Jewel : c'est le temps du recueillement, accentué par le long silence qui précède l'effondrement de Jewel. Les conseils prodigués par Herzog (« n'écoutez jamais ça ») accompagnent un rapprochement décisif (ils s'appellent par leurs prénoms : « Jewel, n'écoutez jamais ça » / « Je sais, Werner ») dont **3** est en quelque sorte l'exaucement, via les deux mains serrées qui concrétisent, par un *jump-cut*, l'intensité silencieuse des regards échangés en **1-2**. La position de la caméra, placée dans le point de fuite du bras tendu d'Herzog, inclut de manière stratégique le spectateur dans son élan.

On voit en quoi le mouvement de ces trois plans engage un dispositif très pervers qui partage la séquence entre solennité (l'évitement, le recueillement) et spectacle (l'horizon d'obscénité de la scène). La suite de projections en cascade déclenchée par l'écoute, rassemblant la trinité Herzog / Jewel / spectateur dans un étrange rituel cinématographique, ne fait que repousser la fameuse scène interdite dans un espace de l'informulé et de l'indicible. Sous ses airs protecteurs, la mise en garde d'Herzog à Jewel (« n'écoutez jamais ça ») est aussi un appel à ouvrir son imagination. Jewel devient le témoin du spectacle innommable qui s'inscrit sur le visage bouleversé d'Herzog : ce déploiement d'effets miroirs, dont le spectateur est l'ultime dépositaire, ne fait que plonger un peu plus le film dans cette spirale dont le cœur échappe à tous les regards.

LE MONOLOGUE

Le « one man show » auquel se livre Timothy Treadwell face à la caméra (cf. Acteur, personnage) se fonde sur un art certain de l'auto-mise en scène, mais aussi sur une manière d'habiter le film de sa voix si particulière. Cette « occupation » de l'espace sonore n'est pas anodine : l'oralité, dans *Grizzly Man*, revêt une importance capitale, tant dans sa capacité à révéler l'intériorité d'un personnage insaisissable que dans sa manière d'imprimer son rythme et sa petite musique au film. La plupart du temps seul, Treadwell s'adresse à la caméra comme à un spectateur imaginaire, qu'il s'agisse de lui-même (la parole comme parade à la solitude du personnage) ou des animaux auxquels il s'adresse comme à des créatures de dessin animé.

Une voix multiple

La voix de Treadwell se démarque par ses aigus (une voix de fausset) et ses brusques changements de ton, à l'image de la séquence face à l'ours « Grinch » où le personnage passe d'un ton viril de défi (pour repousser l'animal) à une voix ténue au possible (« je t'aime »). Cette « fausseté » est un indice : la parole de Treadwell n'est souvent que l'habit supplémentaire de ce personnage que le film s'entête en vain à déshabiller. Cela renvoie à son côté acteur, Treadwell étant dans le jeu en permanence, notamment lorsqu'il avoue parler « le langage des ours ».

En s'adressant aux ours, au spectateur ou à Dieu (voir la séquence où il invoque la pluie sur le ton du caprice et de l'hystérie), Treadwell ne parle qu'à lui-même, dans un élan qui confine à la folie. Le monologue s'apparente ainsi à une sorte de conjuration de la solitude et du silence, à l'image de la scène en caméra embarquée où il évoque ses rapports avec les femmes ou de celle où, tel un commentateur sportif, il revient sur le combat que se sont livré deux ours dans un débit incontrôlable et frénétique. Ce registre de l'émotion et de la sensibilité sur lequel joue la parole excessive de Treadwell révèle une grande partie de la personnalité impulsive et colérique d'un personnage-enfant.



Une machine qui s'emball

La voix de Treadwell semble parfois ne plus lui appartenir, participant de cette impression de jeu permanent. Dans la scène d'ouverture, lorsqu'il s'arrête pour invectiver la caméra avec des mimiques agressives, le personnage est clairement du côté de certains rebelles célèbres du cinéma (Tony Montana dans *Scarface* de De Palma, certains personnages de Tarantino) : une posture de défi qui est à mi-chemin de l'impulsivité (Treadwell le « maverick ») et de la répétition (au sens double du terme, Treadwell répétant ses scènes comme un acteur professionnel). Plusieurs fois la voix du personnage semble se bloquer dans une sorte d'emballlement mécanique. Treadwell n'est alors plus qu'un automate répétant certaines expressions jusqu'à la saturation dans une même phrase : « C'est de ça qu'il s'agit » (trois fois, dans l'ouverture), « c'est un gros ours » (quatre fois, dans l'ouverture), « je t'aime » (cinq fois, face au « Grinch »), « je mourrais pour ces animaux » (trois fois, dans une scène de « confession »), « fuck you » (plus de dix fois, contre les gardes du parc). Cette robotisation du personnage vire même à la ventriloquie lorsque Treadwell prend la voix de Timmy le renard (séquence 6, cf. Découpage séquentiel).

La logorrhée, la mécanisation du langage de Treadwell renvoient à la question de la répétition qui hante le film. De la même manière que le personnage refait ses prises de nombreuses fois, reprend tels quels divers cadres à de multiples reprises (Treadwell au premier plan avec les grizzlys dans son dos), le film est ponctué par cet horizon de la redite et de l'obsession qui tourne sur elle-même. La voix-off d'Herzog tente plusieurs fois de rompre cette ritournelle en instaurant une forme de dialogue imaginaire avec Treadwell (par excellence dans la séquence du parc où il coupe le son pour intervenir en personne) qui fait aussi office de contrepoint musical (son ton ample et paisible contrastant avec les stridences lancinantes de Treadwell), mais rien n'y fait : l'oralité malade des monologues de Treadwell rythme, ponctue et donne sa tonalité au film – un délire dévorant tout sur son passage.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

VOIX-OFF

La présence d'Herzog dans le film passe beaucoup par la voix-off. Qu'a-t-elle de particulier ?

– l'accent allemand : fortement marqué, il personnalise la voix et permet de savoir d'emblée que c'est le réalisateur lui-même qui parle.

– l'énonciation : Herzog s'exprime à la première personne et parle parfois de sa propre expérience (allusion à ses tournages dans la jungle et à ses relations conflictuelles avec les comédiens)

– le discours : la voix-off est-elle informative ? Herzog n'y exprime-t-il pas plutôt son point de vue sur Treadwell ?

– le rapport aux images : les propos d'Herzog n'entrent-ils pas en conflit avec les images de Treadwell ? Ce rapport de forces est-il équitable ?

On pourra demander aux élèves d'écrire puis de lire leur propre commentaire sur quelques-unes des séquences tournées par Treadwell, en choisissant un point de vue différent de celui d'Herzog. A titre d'exemple, ils pourront écouter les voix-off utilisées dans la mini-série *Grizzly Man Diaries*, où il s'agit parfois d'une lecture du journal de Treadwell, parfois d'une narration classique. Chaque fois, le sens des images en est modifié.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

HORS-CHAMP

Le hors-champ désigne ce qui n'apparaît pas à l'intérieur du cadre, par opposition au champ. Il peut être dévoilé à la faveur d'un raccord ou d'un mouvement de caméra ; le cinéma utilise cette instabilité, notamment pour créer des effets de suspense ou de surprise. Dans *Grizzly Man*, qu'est-ce qui constitue le hors-champ ?

– les touristes : Treadwell s'installe dans un parc national, visité chaque année par des milliers de touristes.

– les autorités du parc : Treadwell les critique violemment, mais on ne les voit jamais.

– la dernière compagne de Treadwell : il en parle, mais elle est présentée par Herzog comme « la grande inconnue de ce film ». Pourtant nous la voyons en photo, puis à la fin sur une des dernières vidéos de Treadwell.

– le massacre de Treadwell et Huguenard : c'est le hors-champ principal. Comment est-il suggéré ? Par l'enregistrement sonore que Herzog écoute sous nos yeux ; les photos du légiste qu'on ne voit pas ; les récits des témoins ; enfin le montage en compte à rebours des dernières images filmées par Treadwell.

Pour prendre conscience de l'importance du hors-champ dans le film, on se demandera pourquoi Herzog laisse ces éléments dans l'ombre, tout en les suggérant.

L'ANIMAL

Si *Grizzly Man* est entrecoupé d'interventions humaines (personnes interviewées par Herzog, omniprésence de Treadwell), il laisse naturellement une large place aux grizzlys observés, surveillés et chéris par Treadwell. Le fantôme du documentaire animalier hante le film. Quelle place exacte l'animal y tient-il ? Celle d'une surface opaque contre laquelle buttent les deux metteurs en scène : Treadwell dans sa volonté de se mirer en elle comme en un miroir, mais aussi Herzog, qui remet en scène par son commentaire les images filmées par Treadwell et en tire une vision radicalement opposée.

L'animal domestiqué

Les images de Treadwell offrent plusieurs variétés de plans d'animaux. Quand il n'intervient pas au premier plan tandis que les grizzlys broutent et s'ébattent dans son dos (occurrence la plus fréquente), on le voit parfois caché dans un coin du cadre ou apparaître en amorce ou à la chute des prises (au bord de la rivière, dans la séquence filmée par Amie). D'autres plans sont strictement consacrés aux ours : combat entre deux mâles, ours batifolant dans l'eau, ours gambadant le long du fleuve. Un élan s'affirme alors, qui conduit à isoler un spécimen dans le groupe. Cela traduit, d'abord, la volonté de caractériser et d'individualiser les animaux dans une perspective anthropomorphique (« Mister Chocolate », « The Grinch », « Sergent Brown »...). Au fond, ces petits noms enfantins renvoient à l'ours en peluche dont ne se sépare jamais Treadwell depuis son enfance, qui détermine son rapport aux animaux. Comme le dit l'Indien, il habitue les ours à l'homme et les rend donc plus vulnérables au lieu de les « protéger ».

Cela traduit, surtout, le désir de Treadwell de s'approcher au plus près du danger. Réelle (les nombreux face-à-face filmés en caméra subjective par Treadwell resté hors champ) ou virtuelle (par l'usage du téléobjectif), l'approche débouche sur une forme d'abstraction : fourrure rousse du grizzly qui recouvre l'écran ou masque d'effroi provoqué par la proximité aberrante du prédateur (le gros plan sur la tête de l'ours lors de la seconde rencontre de l'ouverture). Ce franchissement des distances de sécurité incite à plusieurs reprises les ours à fixer l'objectif



en un regard-caméra qui bouleverse les règles élémentaires du documentaire animalier : c'est Treadwell qui est observé comme une créature sauvage, et non l'inverse.

L'animal sauvage

Sur ce point, Herzog se désolidarise de Treadwell : s'il accompagne les séquences de jeu avec le renard « Spirit » d'une musique enjouée, participant à la recréation du monde domestiqué rêvé par Treadwell, il n'hésite pas à se mettre en contradiction avec son point de vue. Le début du plan (conservé dans toute sa durée) où un ours de plus de trois mètres se tient debout face caméra en se frottant contre un arbre est l'un des plus impressionnants : le silence qui accompagne la scène, ne laissant entendre que le souffle de l'animal et le bruit des feuillages, est l'un des rares instants où le milieu naturel reprend ses droits sur le territoire imaginaire et fantasmatique de Treadwell.

Le point culminant de ce rapport de force se situe à la toute fin du film, lorsqu'Herzog évoque en voix-off son rapport intime aux traces du monde sauvage capturées par celui auquel il rend hommage : le commentaire accompagnant un gros plan sur les yeux d'un ours filmé au téléobjectif nie radicalement le point de vue de Treadwell (« ce regard vide n'évoque qu'un vague intérêt pour la nourriture »). Ne voyant dans les plans d'ours du film qu'une « accablante indifférence de la nature », Herzog fait coup double : il se réapproprie un matériau qu'il n'a pas filmé et se substitue au regard de Treadwell. Vu par lui, le plan est comme remis en scène par lui. Son geste de monteur définit *in extremis* la représentation de l'animalité dans le film : un pur écran d'étrangeté.

MONTAGE INTERDIT

« (...) on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. (...) Il serait inconcevable que la fameuse scène de chasse au phoque de Nanouk ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. (...) Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa représentation imaginaire. (...)

Ceci est vrai naturellement de tous les documentaires dont l'objet est de rapporter des faits qui perdent tout intérêt si l'événement n'a pas eu lieu réellement devant la caméra, c'est-à-dire le documentaire apparenté au reportage. (...) Beaucoup plus intéressant est évidemment celui [le cas] du film de fiction allant de la féerie, comme *Crin Blanc*, au documentaire à peine romancé, comme *Nanouk*. Il s'agit alors, comme nous l'avons dit plus haut, de fictions qui ne prennent tout leur sens ou, à la limite, n'ont de valeur que par la réalité intégrée à l'imaginaire. (...) Si le burlesque a triomphé avant Griffith et le montage, c'est que la plupart des gags relevaient d'un comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur. Chaplin, dans *Le Cirque*, est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran. »

(André Bazin, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1976. Editions du Cerf, 1999, pp. 59-61).



Nanouk l'esquimau – Arte vidéo.

Paru à l'origine en quatre tomes, *Qu'est-ce que le cinéma ?* est un recueil des articles les plus importants d'André Bazin parus jusqu'à sa mort en 1958 dans diverses revues (*Esprit*, *Arts*, *Les Cahiers du cinéma...*) et qui ont contribué à faire de l'auteur le père et la « conscience » d'une part de la critique de cinéma d'après-guerre. Le chapitre « Montage interdit » (qui reprend et prolonge deux textes parus dans *Les Cahiers du cinéma* en 1953 et 1956) est l'un des plus célèbres de l'auteur. Il pose les fondements d'une éthique cinématographique qui traversera les époques (notamment à l'intérieur des *Cahiers du cinéma*) en opposant, via la question du montage, un cinéma de l'artifice et de l'illusion (tronquant la représentation du réel) et un cinéma enregistrant une réalité déjà présente et inaltérable à l'écran. Au montage qui pervertit le réel (Bazin cite l'exemple d'un film pour enfants, *Une fée pas comme les autres* de Jean Tourane, où l'ajustement des plans entre eux truque la réalité et donne aux animaux filmés un caractère anthropomorphique), l'auteur oppose divers exemples où l'illusion naît « de la réalité » et « ne résulte pas des prolongements virtuels du montage » (le ballon qui suit l'enfant comme par miracle dans *Le Ballon rouge*, le cheval de *Crin Blanc* d'Albert Lamorisse).

L'exemple de *Nanouk l'esquimau* de Flaherty cité dans l'extrait est d'autant plus parlant qu'il renvoie à la question du documentaire – où la « loi esthétique » de Bazin joue à plein – et au cas de *Grizzly Man*. L'auteur évoque la scène de la chasse au phoque filmée en un même plan sans le moindre découpage susceptible d'attenter à sa valeur documentaire (on sait maintenant par ailleurs que Flaherty n'hésitait pas à « truquer » ou refaire des prises). Dans *Grizzly Man*, il est plus que jamais question de la coprésence dans le cadre d'un homme et d'un animal, mais en outre, comme dans *Nanouk* (« documentaire à peine romancé », dit Bazin), d'une légère attirance pour la fable et la féerie : aux aventures fantastiques du petit esquimau dans l'Arctique succèdent les aventures extraordinaires de Timothy



Le Cirque – MK2 vidéo.

Treadwell dans la toundra (« l'homme qui murmurait à l'oreille des renards » ?). Les deux films n'hésitent pas à se situer dans une zone intermédiaire du documentaire susceptible d'affoler l'imagination (l'imaginaire exotique que convoquent ces deux récits d'exploration des confins).

Les vidéos de Treadwell apparaissent comme une application pratique de la théorie bazinienne. Plus d'une scène montrant Treadwell côtoyer les ours renvoie à l'exemple célèbre du *Cirque* évoqué par Bazin, dans lequel Charlot et le lion sont « enfermés ensemble dans le cadre de l'écran ». Le plan-séquence, figure-reine chez Treadwell, incite le personnage à s'inclure dès qu'il le peut dans un cadre *a priori* réservé aux animaux sauvages qu'il contemple à distance. Ainsi des plans où Timothy entre dans le champ avec les ours s'ébattant au loin dans son dos ; ainsi, séquence 1, des face-à-face volontaires (avec les oursons) ou involontaires (avec l'ours de trois mètres de haut qui s'approche après s'être gratouillé le dos) révélant la proximité de Treadwell par l'intrusion dans le champ d'une partie de son corps ou de son équipement (mains, sacs, pied, etc.). Tout le film repose, dans un jeu de transgression permanente (la séquence du lac où Treadwell se baigne et touche un ours du bout de la main), sur cette « unité spatiale » et cette « contiguïté physique » offrant leur poids de réel et leur vérité documentaire aux séquences. Lours du grotesque Treadwell, comme le lion du burlesque Chaplin, n'ont valeur de menace et d'objet de défi que dans cette proximité aberrante qui rassemble les deux « facteurs de l'action » (le face-à-face sans cesse provoqué) dans l'unité du cadre. A la différence près que les ours de *Grizzly Man*, contrairement au lion dressé de Charlot, demeurent d'incontrôlables prédateurs sauvages.

LE FAUX DOCUMENTAIRE

L'issue tragique de Treadwell et le statut documentaire du film ne sont pas discutables, mais Herzog semble jouer en permanence avec une certaine indécidabilité de ton apte à provoquer le malaise. Du lard ou du cochon ? C'est un peu la question qu'on se pose de bout en bout, surtout lorsqu'on connaît le réalisateur. Juste avant de réaliser *Grizzly Man*, Werner Herzog écrivait et produisait *Incident au Loch Ness* (de Zak Penn, 2004), un faux documentaire sur une équipe de tournage lancée à la recherche du célèbre monstre marin, dans lequel il interprétait son propre rôle. Même isolément dans un lieu sauvage, même quête d'une rencontre qui permettrait de traverser une « frontière interdite » : et pourtant tout était faux.

Le faux documentaire est un genre en soi, familier du grand public, qui trouve probablement son origine dans le coup de bluff radiophonique d'Orson Welles en 1938 (qui propagea la panique chez les auditeurs en adaptant en direct *La Guerre des mondes* de H.G. Wells comme si l'invasion extraterrestre était réelle). En jouant avec les puissances du vrai (cf. le rapport à la télé-réalité dans *Passages du cinéma*), *Grizzly Man* pose aussi nécessairement la question du faux.

Réalisme et grotesque

Le faux documentaire a pris diverses formes au cinéma : il peut autant revêtir le costume ironique de la parodie (par exemple la comédie *Spinal Tap* de Rob Reiner en 1984, sur un groupe de hard rock imaginaire) que se parer du plus grand sérieux, à l'image de certains films d'horreur jouant sur un effet de réel décuplé en feignant d'exploiter d'authentiques vidéos trouvées (*Cannibal Holocaust* en 1979, *Le Projet Blair Witch* en 1999).

Grizzly Man joue plus ou moins consciemment sur les deux niveaux. La parodie ne semble jamais loin, et le film semble souvent à deux doigts de tomber dans le grotesque, jusque dans sa manière de brosser rapidement une multitude de portraits « hauts en couleurs » (le



Le Projet Blair Witch – Mars Distribution.



pilote rugueux, le médecin-légiste, les veuves éplorées de Treadwell) A lui seul, Treadwell fait figure de personnage hors norme apte à susciter l'incrédulité du spectateur : il répond en tout point à une sorte de caricature (coiffure immuable et accessoires qui tapent dans l'œil : bandana, lunettes, etc.) tout en laissant planer un doute concernant son identité réelle (écologiste, militant ou simple clown ?). Son nom d'acteur (il se nomme en réalité Timothy William Dexter), sa tendance à la mythomanie (il s'invente des origines australiennes) et son sur-jeu permanent sont à l'évidence du côté de la fiction, voire de la farce.

Une horreur bien réelle

Le film se rapproche également du *Projet Blair Witch* et de *Cannibal Holocaust*, deux films hantés par la question de la mort en direct. De par son cadre tout d'abord : la forêt du premier autant que la jungle du second évoquent le même isolement, le même retour au monde sauvage qui semblent fasciner Treadwell.

Surtout, l'immédiateté du filmage vidéo (plans tremblés, courses



Le Projet Blair Witch – Mars Distribution.



caméra à l'épaule transformant les bois en une broussaille de pixels dans la scène de poursuite du renardeau) renvoie certains plans à cet imaginaire du « pris sur le vif » apte à prendre le spectateur par surprise. La scène nocturne sous la tente (Treadwell se filme avec une lampe dans la nuit) semble même une citation directe d'un passage de *Blair Witch* (Treadwell ne l'ignore peut-être pas, mettant en valeur sa cinéphilie lorsqu'il cite le croque-mitaine Freddy Krueger en découvrant des « menaces » inscrites sur une pierre).

Herzog n'hésite pas à user d'un procédé de suspense en datant certaines séquences (« quelques jours avant sa mort », « quelques heures avant sa mort ») de la même manière que *Cannibal Holocaust* et *Le Projet Blair Witch* n'hésitaient pas à construire leur récit sur un effet de crescendo morbide (les séquences étant diffusées dans une chronologie amenant inéluctablement à la mort des personnages). *Grizzly Man* pousse si loin les questions de ce qu'il est possible ou non de représenter à l'écran qu'il devient, presque malgré lui, une réponse radicale à ces faux documentaires dont il est le parfait reflet inversé.

LA TÉLÉRÉALITÉ

Si *Grizzly Man* est sorti en salles, il entretient de manière assez naturelle un lien avec le média télévisuel. Certaines images vidéo rapportées d'Alaska par Timothy Treadwell ont servi au documentaire *Grizzly Diaries* diffusé sur une chaîne américaine en 1999 (cf. Genèse). L'horizon premier du film est donc le documentaire animalier, genre majoritairement destiné au petit écran.

De son côté, Herzog lui-même n'hésite pas à utiliser des techniques de reportage rudimentaires (recueil de témoignages en plan de face ne s'embarrassant d'aucune visée esthétique) et à insérer dans son film, outre le matériau filmé par Treadwell, des archives issues de la télévision (l'extrait d'émission où Treadwell est interviewé par le journaliste Keith Morrison, par exemple). Cette tentation de la « petite forme » (en opposition aux plans aériens sur l'Alaska ou à l'usage du grand angle qui semblent faire plus « cinéma ») n'est pas anodine : la mise en scène d'Herzog joue en effet avec un effet de réel et de proximité volontiers morbide avec le spectateur qui n'est pas sans évoquer certaines émissions de télé-réalité.

Big Brother is watching you

Certains effets de mise en scène de *Grizzly Man* entrent en résonance directe avec les reportages télé assez classiques du type *Ushuaïa* ou *La Chasse au trésor* (découverte de mondes merveilleux ou exotiques via un présentateur aventurier et casse-cou), mais aussi avec les émissions de télé-réalité façon *Survivor* ou *Koh Lanta* (ces robinsonnades où une poignée de concurrents jouent leur survie dans un milieu hostile). Les techniques rudimentaires de mise en scène employées par Treadwell convergent ainsi tout naturellement vers celles employées dans la télé-réalité : l'isolement du héros (plus ou moins réel, comme le souligne Herzog) semble activer son désir de filmer et transforme la caméra en une sorte de compagne d'infortune sollicitée à la moindre occasion. Herzog parle ainsi de « confessionnal » : la longue séquence où



Treadwell évoque sa vie sentimentale, le visage cadré en gros plan (l'objectif déformant alors son visage à la manière d'une caméra de surveillance), ne manque pas de rappeler ces séquences de confession qui rythment les émissions de *real TV* (un concurrent s'isole et livre ce qu'il a sur le cœur face à la caméra). De la même manière, le rythme des prises, quotidien et répétitif, chevillé au cycle des jours, des mois, des saisons et même des années, s'inscrit dans une temporalité naturellement télévisuelle : celle d'une aventure au long cours.

Vers le *snuff movie*

On songe aussi, devant les risques pris par Treadwell devant la caméra, à une émission telle que *Jackass* sur MTV, où des jeunes se livrent à des cascades très dangereuses et souvent stupides sous l'œil d'une caméra vidéo, dans une sorte de conjuration puérile du danger. Le rapport frontal au réel qui est en jeu dans la télé-réalité creuse (voire encourage et favorise) cette faille dans le système : le risque, le danger filmés au plus près ouvrent l'enregistrement filmique à toutes les possibilités, y compris les plus extrêmes (la mort à l'écran). Accroché à cette pulsion voyeuriste, *Grizzly Man* renvoie ainsi au mythe des *snuff movies* et à l'hypothèse de la mort filmée en direct à l'écran. La disparition de Treadwell étant une donnée connue avant le début du film, Herzog semble repousser la question que l'on se pose de bout en bout : va-t-on voir la mort de Treadwell en direct ? En faisant de cette hypothétique scène le trou noir du film (la mort de Treadwell et sa compagne enregistrée alors que l'objectif de la caméra n'avait pas été décapuchonné), *Grizzly Man* tire une grande part de son pouvoir de fascination et de malaise et tourne, non sans une certaine perversité, autour de ce fantasme du *snuff movie*.



LE FILM-ENQUÊTE

Grizzly Man est à la fois un portrait et une enquête sur Treadwell. Herzog ne prétend pas pour autant tout dire de ce personnage complexe. Pour mieux comprendre les partis pris du cinéaste, on peut demander aux élèves de faire leur propre enquête sur Treadwell et d'en proposer un portrait. Ils pourront écrire un projet de documentaire, synopsis et note d'intention, en indiquant leurs partis pris. En justifiant ceux-ci et en les comparant avec ceux d'Herzog, ils découvriront que la subjectivité peut s'exprimer dans le documentaire, sans pour autant trahir le souci de vérité.

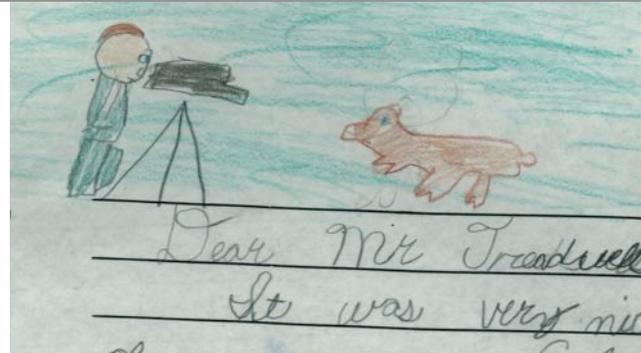
Pour les guider dans leurs recherches, voici quelques documents trouvés sur Internet, qui donneront un éclairage différent sur Treadwell. A charge pour les élèves de s'interroger sur la source de ces informations et sur leur degré d'objectivité.

Tous ces éléments extérieurs au film d'Herzog permettent d'en savoir un peu plus sur la complexité du personnage Treadwell, déjà mise en lumière dans *Grizzly Man*. Mais ces documents montrent aussi qu'Herzog, en disant peu de choses du projet éducatif de Treadwell et en utilisant peu ses images décrivant la vie des ours, le décrit plus comme un comédien que comme un écologiste, à l'inverse des *Grizzly Man Diaries* et du site de la Fondation *Grizzly People*, où sont visibles d'autres images de Treadwell, ainsi que ses photographies.

The Wolf Song of Alaska

The Wolf Song of Alaska, une fondation de protection des loups, fait le point sur Treadwell, mythes et réalités. Ci-dessous, la traduction d'une partie de ce texte :

- « – Son nom n'était pas Timothy Treadwell mais Timothy Dexter.
- Il n'était pas un orphelin australien ou anglais. Il a été élevé par ses parents, dans le New Jersey.
- Il ne s'installait pas dans une partie inconnue et reculée de l'Alaska,



peuplée uniquement d'ours et de braconniers ; il était dans le parc national de Katmai où les braconniers ne sont pas une menace et où l'habitat des ours est protégé. Des biologistes, des photographes, des pêcheurs et des campeurs le visitent tous les jours.

– Treadwell ne menait aucune étude ou recherche essentielle et significative. Les autorités du parc lui ont refusé un permis de recherche et lui ont demandé de respecter les règles de conduite du parc (rester à distance des ours).

– Il ne possédait pas d'armes (sous-entendu, c'était un héros) ; il était dans un parc national où le port d'arme est interdit.

– Grizzly People n'est pas une association à but non lucratif.

– Il choisissait soigneusement les écoles où il faisait ses présentations, afin d'obtenir de généreux dons de la part de patrons fortunés.

– Les publications de Treadwell, ses apparitions télévisées, ses documents vidéos et ses conférences se focalisaient sur lui et non sur la protection des ours. »

http://www.shewolfworks.com/wolfsong/news/Alaska_current_events_815.htm

Grizzly Man Diaries

Les images de Treadwell n'ont pas été utilisées que par Treadwell. La chaîne de télévision Discovery Channel a proposé une mini-série de huit épisodes de trente minutes, constitués exclusivement de ces images, agrémentés parfois d'une voix-off, bien différente de celle d'Herzog. Sur Internet, on peut voir des extraits de cette série et lire des passages du journal tenu par Treadwell. La comparaison entre ces documents et *Grizzly Man* est très éclairante (<http://animal.discovery.com/tv/grizzly-man-diaries/>).

« Awfully close » : Treadwell se filme touchant presque le museau d'un grizzly. Pour Herzog, c'est l'occasion d'intervenir off pour dire que



Page d'accueil de Grizzly Man Diaries.

Treadwell violait constamment les règles du parc en s'approchant trop près des ours (séq. 10, 01 :19 :35). Dans *Grizzly Man Diaries*, les mêmes images sont utilisées pour montrer le sang-froid de Treadwell (<http://animal.discovery.com/videos/the-grizzly-man-diaries-awfully-close.html>).

Traduction d'un extrait du journal de Treadwell, utilisé dans l'épisode 2 des *Grizzly Man Diaries* :

« Une photographie d'un ours à proximité de ma tente, utilisée intelligemment, pourrait être très utile à mes démonstrations. J'ai souvent dit qu'un ours à côté d'une tente est une situation intimidante et toujours effrayante. Un cliché comme celui que j'attends de Mickey à côté de ma tente rendra explicite cette idée. Si cela donne envie à quelqu'un de vivre la même expérience, je crois qu'il aurait quelques soucis. »

L'extrait explicite l'objectif pédagogique de Treadwell : montrer la dangerosité des ours pour les faire respecter en maintenant l'homme à distance. Cet objectif est-il expliqué dans *Grizzly Man* ? Quel est son intérêt ? Faut-il attendre de voir en photo un ours près d'une tente pour comprendre que l'animal est dangereux ?...

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sur *Grizzly Man*

Cyril Neyrat, « Enfance documentaire », *Cahiers du cinéma* n°607, décembre 2005.

Eithne O'Neill, « En Alaska, l'homme sauvage », *Positif* n°538, décembre 2005.

Seung-Hoon Jeong et Dudley Andrew, « Grizzly Ghost : Herzog, Bazin et l'animal cinématique », *Trafic* n° 68, hiver 2008.

Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*, P.O.L., « Trafic », 2009, p. 562-567.

Ouvrages sur Werner Herzog

Werner Herzog, *manuel de survie*, Entretiens avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, éditions Capricci, 2008.

Valérie Carré, *La Quête anthropologique de Werner Herzog : Documentaires et fictions en regard*, PU Strasbourg, 2008.

Radu Gabrea, *Werner Herzog et la mystique renane*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1986.

Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Edilig, 1982.

Herzog par Herzog

Werner Herzog, *Conquête de l'inutile (Eroberung des Nutzlosen)*, éditions Capricci, 2008.

La première édition française de ce journal de bord écrit en pleine jungle, pendant le tournage de *Fitzcarraldo* en 1981.

Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces* (Traduit de l'Allemand par Catherine Dutter), P.O.L., 1988.
Carnet de route d'Herzog lors d'un trajet à pieds de Munich à Paris en 1974 pour se rendre au

chevet de la critique Lotte Eisner, malade.

Grizzly Man à l'aune d'André Bazin

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, 1999.

Voir particulièrement les chapitres « Le Cinéma et l'exploration » et « Montage interdit », avec lesquels *Grizzly Man* entre en résonance de manière frappante.

En ligne

Tout sur « l'homme-grizzly » sur le site de Discovery. « *The Grizzly Man Diaries* » est une mine d'archives et de documents en tout genre concernant l'épopée de Timothy Treadwell.
<http://animal.discovery.com/tv/grizzly-man-diaries/about/about.html>

Le site officiel de l'association créée par Timothy Treadwell et son amie Jewel Palovak
www.grizzlypeople.com

Un entretien audio avec Herzog à propos de *Grizzly Man* (en anglais) sur le site de la BBC :
<http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A9054939>

Antoine de Baecque, « Werner Herzog au paroxysme de la beauté », Catalogue du Festival International du Film de La Rochelle 2008. Article disponible sur le site du festival : <http://www.festival-larochelle.org/festival-2008/werner-herzog>

Le site officiel de Werner Herzog, une mine d'or pour s'informer : www.wernerherzog.com

Sélection vidéo

Grizzly Man, Metropolitan.

Par rapport à la version sortie en salles, l'édition DVD du film a la particularité d'être amputée d'une séquence d'archives télévisées jugée trop choquante : lors du passage de Treadwell dans le

célèbre talk-show américain *David Letterman's Late Show* sur NBC, le journaliste évoque, sur le ton de l'humour, la possibilité de voir un jour un film avec des grizzlys en train de dévorer Treadwell.

Incident au Loch Ness de Zack Penn, La fabrique de films.

Réalisé juste avant *Grizzly Man*, produit et interprété par Herzog, le film est une déroutante plaisanterie sur la créature du Loch Ness : de quoi entretenir un certain malaise par rapport à *Grizzly Man*, qui lui n'a rien d'une supercherie.

Ennemis intimes / Cobra Verde, Arcades Vidéo.

Un documentaire évoquant les liens passionnés du duo Herzog / Kinski associé à un film-symbole de leur collaboration, *Cobra Verde*, tourné au Ghana et en Colombie.

Aguirre, la colère de Dieu, Opening.

Le chef-d'œuvre halluciné d'Herzog, pour approfondir la question centrale du rapport à la nature et au monde sauvage dans l'œuvre du cinéaste.

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il est responsable de la rubrique cinéma du magazine *Chronic'art* et a collaboré aux ouvrages collectifs *Jacques Rozier; le funambule* (Editions de l'Etoile, 2002) et *Politique des Zombies, l'Amérique selon George A. Romero* (Ellipses, 2007). Dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*, il est notamment l'auteur du dossier sur *La Famille Tenenbaum* (2008).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

**LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA
HAUTS-DE-FRANCE**

Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Hauts-de-France), de la Région Hauts-de-France et du Centre national du cinéma et de l'image animée. Avec la participation du Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille, de la DRAAF Hauts-de-France, des salles de cinéma, des lycées, des CFA et des MFR associés.

COORDINATION DU DISPOSITIF



Acap - Pôle régional image
tél : 03 22 72 68 30
www.acap-cinema.com



CinéLigue Hauts-de-France
tél : 03 20 58 14 13
www.cineligue-hdf.org

