



# Aguirre, la colère de Dieu

*Aguirre der zorn Gottes*  
de Werner Herzog

## Fiche technique

RFA - 1972 - 1h33

Couleur

Réalisation et scénario :

**Werner Herzog**

Son :

**Herbert Prasch**

Musique :

**Groupe Popol Vuh**

Interprètes :

**Klaus Kinski**

(Don Lope de Aguirre)

**Helena Rojo**

(Ines de Atienza)

**Del Negro**

(Frère Gaspar de Carvajal)

**Ruy Guerra**

(Don Pedro de Ursua)

**Peter Berling**

(Don Fernando de Guzman)

**Cecilia Rivera**

(Flores de Aguirre)

**Dany Ades**

(Perucho)

**Armanda Polannah**

(Armando)

**Edward Roland**

(Okello)

et des Indiens, dont ceux de  
la coopérative de  
Lauramarca



Klaus Kinski et Cecilia Rivera

## Résumé

En 1560, une expédition espagnole, composée d'un peu plus de mille aventuriers, quitte la sierra péruvienne pour s'enfoncer dans la forêt vierge à la conquête du fabuleux eldorado. En dépit de la fièvre qui décime les hommes de l'expédition, le commandant en second, Aguirre, ambitieux et mégalomane, désobéit aux ordres de son supérieur, le fait emprisonner et décide de poursuivre la funeste expédition.

## Critique

Le schéma dramatique sur lequel est construit le script de **Aguirre** repose sur un canevas traditionnel : une troupe, de quelque importance, progresse dans une nature hostile. Aux obstacles qui entravent sa progression s'ajoutent privations et périls de toutes sortes, les querelles intestines et les escarmouches, avec un ennemi généralement invisible, aidant, la troupe voit le nombre de ses membres fondre comme neige au soleil. Les genres hollywoodiens dans lesquels l'aventure physique et notion d'itinéraire (géographique et moral) jouent un rôle (western, aventures, guerre) ont sou-

L E F R A N C E

vent eu recours à pareil canevas. **Aguirre** possède toutes les caractéristiques du film d'aventures, et peut donc être vu comme tel. Mais, comme le définit son auteur, «c'est un film d'aventures en surface».

Werner Herzog «gomme» constamment la théâtralisation des morceaux de bravoure ; passage de rapides, radeau pris dans un tourbillon, soldats mystérieusement assassinés, etc. Autant de moments forts qui auraient pu donner lieu à des scènes à faire. Désamorçant angoisse, horreur, héroïsme, violence, Herzog ne laisse au spectateur aucune possibilité d'émotion «primaire».

**Aguirre** se présente d'entrée comme le récit d'une expédition que relate dans son journal un moine y participant. De fait, le film a le caractère d'une chronique, d'un carnet de notes. Tout événement est décrit avec minutie, sans passion comme le ferait (le faisait) un témoin qui s'attache plus à l'objet qu'au commentaire y afférant. Un événement aussi dramatique qu'une chute de bagages, qui aurait pu s'accompagner de mort d'homme, dans un précipice n'est ici que constaté dans toute son objectivité. Le texte, dit en voix-off par le rédacteur, renforce cette impression.

L'épopée est ramenée au quotidien. Herzog procède par accumulation : de détails, et confère ainsi à son film un caractère naturaliste quasi-documentaire qu'accentue l'utilisation de la caméra à l'épaule, aux cadrages incertains. Ce sont essentiellement les longs plans qui surprennent les êtres qui, face à la caméra, se révèlent par un geste, un regard... Herzog conserve au montage la durée de ces plans, d'où ce temps qui coule lentement. De même qu'avec une puissance insidieuse, le récit et les images envoûtent le spectateur, le film devient extatique. Par glissements successifs, le réel et l'hallucination se mêlent sans que l'on puisse différencier l'un et l'autre : le réel acquiert un aspect irréel et vice-versa. Le mouvement se ralentit, s'enlise progressivement. Le temps se fige. A la fin, il n'y

a plus de direction, ni action, ni écoulement du temps. Le mouvement circulaire qui clôt le film, c'est à la fois l'impression que le temps s'est arrêté - qu'il tourne sur lui-même - et l'immobilité du mouvement. **Aguirre** ne faisant plus que tourner en rond. (...)

Tel **Faust**, Aguirre est un homme déchiré entre la réalité de sa petiteesse et l'infini de son rêve. Car l'homme est petit. Le premier plan du film nous montre une armée sortant des nuages et s'étirant sur le flan du massif de la Cordillère, pas plus grosse qu'une colonne de fourmis. Dans la scène finale, Aguirre est aux prises avec une multitude de petits singes qui envahissent le radeau. La proportion des signes par rapport à l'homme renvoie celle des hommes par rapport au gigantisme de la nature. Le singe est à l'homme ce que l'homme est à Dieu ; c'est-à-dire que - Aguirre étant «La colère de Dieu» - l'homme est le singe de Dieu.

Alain Garel

*Revue du Cinéma n°295 - Avril 1975*

**Aguirre** se définit par ses rapports avec la conquête de l'Amérique. Herzog a retenu quatre aspects de cette conquête. Le double but qui y présida : la recherche de l'or, du fabuleux pays de l'El Dorado, et l'évangélisation. La préservation de la civilisation occidentale ; trois notations presque caricaturales l'indiquent : la présence de deux femmes, habillées de velours, parées de dentelles, transportées dans des chaises ; le maintien de certaines habitudes, comme les manières de table ; le souci de la légalité qui amène des mutins à destituer le roi d'Espagne ou à prendre solennellement possession de terres nouvelles. Le contact avec la nature, non pas hostile, mais étrangère, secrète et mortelle ; ce pouvoir de mort se manifeste sous deux espèces, les Indiens, silhouettes à peine visibles aux flèches implacables, l'eau, premier obstacle qui déclenche la révolte

d'Aguirre, et le récit, qui isole les personnages, les envahit et les engloutira sans doute. La folie enfin ; le récit dramatise et synthétise la situation des conquérants : un petit groupe, coupé des troupes de Pizarre, ignorant sa destination autant que sa localisation, et voué, dès l'ouverture, vraie descente aux Enfers, à la mort.

Aperçu sur la conquête, **Aguirre** offre un certain portrait du héros. Aguirre montre les qualités d'un chef. Il y a adjoint les traits de l'aventurier qui le caractérisent comme les autres personnages sont caractérisés par un trait typé et quasi unique (âme damnée, moine fanatique et cupide, «empereur» glouton, noble fier). Mais sa stature dépasse celle du chef et de l'aventurier conventionnels. «I am the great traitor», proclame-t-il après avoir fait exécuter un homme qui s'appêtait à le trahir, empiétant sur sa prérogative. Aguirre est traître aux hommes : il n'éprouve ni besoin ni sentiment humains, hormis son amour pour sa fille ; traître envers le roi ; traître envers lui-même : il méprise les hommes pour la puissance et la renommée («power and fame») qu'il recherche comme eux ; traître envers Dieu. En s'affirmant «la colère de Dieu», Aguirre formule le blasphème suprême : il remplace Dieu. Il se veut dieu, à l'origine d'une race nouvelle née d'un inceste avec sa fille ; il remplit les fonctions d'un dieu pour ses hommes : il représente la survie, peut-être, et sûrement la mort : il les inspire et les sacrifie à son rêve ; il les justifie et il les condamne. Dieu parmi les hommes, il incarne l'Histoire, fabricant, accoucheur, metteur en scène de l'Histoire «We are forging history, (we) stage history as others shape plays»,

L'Histoire, troisième terme par rapport auquel le film se définit. L'Histoire semble son sujet même. De façon latente, Herzog recense les principaux apports psychologiques que les historiens et des essayistes reconnaissent à la conquête ; mais ce n'est pas son vrai sujet, non plus que la dénonciation des

exactions commises contre les Indiens Herzog réfléchit sur les mécanismes et la signification de la conquête en elle-même : il la présente comme un conflit entre l'idéal, incarné par Don Pedro Ursua, la réalité (géographique, humaine) et la folie. Aguirre réalise la vraie conquête, la conquête pour la conquête (l'or, s'il l'intéressa jamais, quand lui et ses hommes en trouvent une trace sûre, ils l'ignorent), la conquête inachevée à jamais prolongée dans l'esprit des hommes. Plus ironiquement, il décrit un processus historique : renversement du chef, prise de pouvoir, instauration d'un nouveau régime, dégradation.

**Aguirre** se définit enfin par son style. La manière d'Herzog s'oppose aux procédés habituels du film d'aventures, Le pittoresque ne relève pas seulement de la description ; si un souci de référence historique (tel plan ressemble à une gravure, tel figurant rappelle un portrait d'époque), si des détails «réalistes» apparaissent, ils sont significatifs : la rouille, invasion du rêve par la réalité, annonce d'une destruction. Pour quelques détails vrais, combien d'aspects de la réalité sont esquissés (les bruits de la forêt) ou escamotés (tous les problèmes posés par la présence des deux femmes, par la rencontre avec une Indienne). (...)

Alain Garsault  
Positif n°167 - Mars 1975

## Entretien avec le réalisateur

(...) *Le soin maniaque que vous mettez à retrouver les conditions mêmes de ce genre d'expédition, l'effort physique que vous demandez à tous, donnent au film l'évidence d'un document. Je pense à Murnau sortant l'expressionnisme allemand des studios et tournant **Nosferatu** en décors réels, lui donnant ainsi une tension tout autre, une authenticité, et réalisant un documentaire sur les vampires.*

Alors je comprends ce que vous voulez dire. **Nosferatu** est un des très grands films que l'Allemagne ait produits. Et Murnau est pour moi, de loin, le plus important de nos cinéastes, Cette évidence que vous notez dans **Aguirre** vient de la vie communiquée par les paysages, les gens, la rivière, par leur présence physique. Cela rapproche le film du documentaire, mais il en est en fait très loin. Je hais par exemple le cinéma direct. Au cinéma il y a plusieurs niveaux de vérité et le soi-disant cinéma-vérité représente la vérité la plus primaire et la plus ennuyeuse. Si je le pouvais, je serais le fossoyeur du cinéma vérité. Et dans mes documentaires je suis allé contre le cinéma vérité, inventant des choses qui ne sont, non pas «vraies», mais d'une vérité autre, intensifiée. Ainsi dans **Pays du silence et des ténèbres**, la sourde-aveugle Fini Strauwingler parle de sa jeunesse et de la fascination qu'elle éprouvait à regarder les visages des sauteurs de ski, leurs bouches ouvertes comme dans une extase, comme dans un cri, tandis qu'ils volent dans les airs. Et elle ajoute : «Je voudrais que vous les voyiez vous-même». Alors je coupe et j'insère le plan d'un skieur qui saute. Or tout cela est de mon invention. Je lui ai demandé de dire ce texte alors qu'elle n'avait jamais vu de saut en ski de sa vie. Et pourtant c'est toujours un documentaire. Ce n'est pas un mensonge, c'est une vérité intensifiée. A la fin d'**Aguirre**, ce n'est plus la jungle, les arbres, c'est un rêve de jungle, de flèches, d'êtres fiévreux. Mais c'est vrai que, dans **Aguirre**, il y a une authenticité. Le danger n'est pas créé en studio. Les gens que l'on voit en danger étaient en danger quand ils tournaient le film. (...)

*Dans tous vos films qui se situent dans le passé, êtes-vous très méticuleux dans la reconstitution ?*

Non, je ne me sens pas un comptable du passé. Par exemple, dans **Aguirre**, il y a Gonzalo Pizarro ; or il était mort deux ans avant l'expédition. Le Frère Gaspar de

Carvajal n'a jamais accompagné Aguirre. Le texte de la chronique qui commente le film est entièrement de mon invention et nullement un document authentique, comme le croient beaucoup de gens ! Mais je suis très précis sur les détails physiques. J'aime m'en occuper : ce n'est pas seulement pour recréer l'époque, mais par exemple pour l'allure qu'auront les acteurs dans leur costume. Nous avons fait faire une épée et une dague spécialement pour Klaus Kinski. A l'origine, dans le scénario, Aguirre devait tuer sa propre fille Flores pour qu'elle ne voie pas la honte de sa fin. J'ai finalement tourné autrement. Mais mon idée était qu'un homme comme Aguirre n'utiliserait pas un poignard normal, qu'il aurait un poignard fin comme une aiguille si bien que, lorsqu'il frapperait quelqu'un, on ne verrait pas le sang. La personne mourrait d'hémorragie interne. Ce devait être un instrument dangereux et vicieux. Finalement on ne voit pas ce poignard dans le film. J'ai beaucoup appris de Kinski de ce point de vue. Il a un flair extraordinaire pour les costumes. Dans **L'enigme de Kaspar Hauser**, j'ai fait planter un jardin pendant six mois pour qu'il soit prêt pour le film. J'ai dû penser à cette époque Biedermeyer, aux animaux qu'on trouvait comme les cigognes et les abeilles, et aussi aux plantes. Je suis aussi exigeant pour le son. Ce film, comme la plupart de mes autres films, est en son direct. J'ai dû faire isoler la moitié de Dinkelsbühl pour éviter les bruits parasites.

Pendant le tournage, je consacre plus de temps au son qu'à l'image. Le monologue d'Aguirre lorsqu'il menace les gens d'emprisonnement s'ils prennent plus que leur ration de maïs et lorsqu'il se nomme «La colère de Dieu» est accompagné d'un contrepoint sonore constitué de chants d'oiseau. Nous avons passé des semaines dans la jungle à recueillir ces chants, et parfois, à partir de huit bandes-magnétiques, j'ai recomposé le chant d'un oiseau. Rien n'est accidentel, tout est composé, comme dans la

musique. C'est pourquoi la jungle a l'air si vivante, si étrange, si dangereuse. C'est comme un dialogue avec la nature. C'est difficile pour moi d'expliquer l'intérêt que j'y porte, comme celui que j'ai pour la musique, les animaux, les paysages, les images de rêve, les moments d'arrêt. La figure du cercle comme le plan d'Aguirre sur son radeau tournant en rond. Le dromadaire, par exemple, me fascine. Il est à genoux dans une position d'immobilité, pris entre la station debout et la station couchée. C'est une situation désespérée qui peut durer longtemps. Les poulets, eux, me font peur, mais ce qui me fascine, c'est qu'on puisse les hypnotiser, et c'est cela que je montre dans mes films. Les singes par contre, je les aime beaucoup et ils sont importants dans mon œuvre.

**Aguirre et L'enigme de Kaspar Hauser**, comme votre premier film **Signes de vie**, utilisent des schémas narratifs classiques (une expédition, l'éducation d'un enfant, une aventure militaire en Grèce) et les subvertissent de l'intérieur, déroutant le spectateur, opérant un déplacement de son intérêt, le frustrant.

Je ne suis pas tellement préoccupé par les formes narratives. Par exemple, dans **Aguirre**, je n'avais pas l'intention d'utiliser une chronique pour accompagner le film afin de créer un rythme. Mais à la moviola, j'ai senti la nécessité d'un tempo plus précis, alors j'ai pensé à ce texte. Cela crée une impression d'un temps de plus en plus étiré, jusqu'à ce qu'il semble même s'arrêter. Cela permet aussi de donner des dates et de scander l'écoulement des jours. Le rythme de mes films est très variable, mais j'aime les temps d'arrêt inconfortables qui précèdent le danger, l'explosion. Ce sont des moments de tension, comme lorsqu'il n'y a plus le moindre souffle de vent avant le tremblement de terre. (...)

Entretien réalisé par Michel Ciment  
Positif n°169 - Mai 1975

## Le réalisateur

Le cinéaste le plus romantique de la nouvelle génération de réalisateurs allemands. Goût pour les marginaux et les solitaires : les nains, le conquistador Aguirre qui se retrouve seul sur son radeau envahi par les singes, Kaspar Hauser venu d'on ne sait où (enfant sauvage ou fils de Stéphanie de Bade, parente de Napoléon ?), Bruno, le faible, le «paumé», en Amérique, Nosferatu le vampire, qui porte sa malédiction avec son cercueil, le fusilier Woyzeck abruti par les ordres stupides auxquels il doit obéir, les aborigènes d'Australie déposés de leurs lieux sacrés... Ce goût pour les réprouvés se combine avec un sens plastique sans défauts. Les films de Werner Herzog valent par la splendeur des images : le fleuve d'**Aguirre**, la petite ville de Wismar dans **Nosferatu**, les ouvriers de la verrerie ou l'auberge de **Cœur de verre**, le Nuremberg de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle minutieusement reconstitué pour **Kaspar Hauser**... Son œuvre débouche sur la folie de **Fitzcarraldo**, qui rêve de faire venir chanter le grand Caruso à Iquitos, au cœur de l'Amazonie. Film de la démesure qui répond à **Aguirre**. Dans **Le pays où rêvent les fourmis vertes**, il prend la défense des aborigènes d'Australie face aux compagnies minières. La folie devient maintenant générosité. Mais avec **Bokassa 1<sup>er</sup>**, retour à la démence. On se souviendra longtemps du plan final : un singe fumant une cigarette.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

## Filmographie

<b>Lebenszeichen</b>	1967
Signes de vie	
<b>Fata Morgana</b>	1968
<b>Auch Zwerge haben klein angefangen</b>	1968
Les nains ont aussi commencé petits	
<b>Behindert Zukunft</b>	1970
L'avenir bouche (doc.)	
<b>Land des Schweigens und der Dunkelheit</b>	
Le pays du silence et de l'obscurité	
<b>Aguirre, der Zorn Gottes</b>	1972
Aguirre, la colère de Dieu,	
<b>Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner</b>	1974
<b>Jeder für sich und Gott gegen alle</b>	
L'énigme de Kaspar Hauser	
<b>How much wood would a woodchuck chuck</b>	1975
<b>Mit mir will keiner spielen</b>	1976
<b>Herz aus Glas</b>	
Cœur de verre	
<b>La souffrière</b>	
(doc.)	
<b>Stroszek</b>	1977
La ballade de Bruno	
<b>Nosferatu, Phantom der Nacht</b>	1978
Nosferatu, fantôme de la nuit	
<b>Woyzeck</b>	1979
<b>Fitzcarraldo</b>	1982
<b>Where the green aunts dream</b>	1984
Le pays où rêvent les fourmis vertes	
<b>Ballade vom kleinem Soldaten Gasherbrum, der leuchtende Berg</b>	
<b>Cobra Verde</b>	1987
<b>Bokassa 1<sup>er</sup></b>	
<b>Echos d'un sombre empire</b>	1990
<b>Schrei aus Stein</b>	1991
Le cri de pierre	

### Documents disponibles au France

Le cinéma, grande histoire illustrée du 7<sup>e</sup> art n°108  
Revue du Cinéma n°295 - Avril 1975  
Cinéma n°178/179 - Juillet/Août 1973  
Cinéma n°197 - Avril 1975  
Cinéma n°198 - Mai 1975  
Positif n°167 - Mars 1975  
Positif n°169 - Mai 1975