



Le film d'ascension à l'épreuve du genre cinématographique

Gilles Seguin

► To cite this version:

Gilles Seguin. Le film d'ascension à l'épreuve du genre cinématographique. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris-Est, 2013. Français. NNT : 2013PEST0022 . tel-00961192

HAL Id: tel-00961192

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00961192>

Submitted on 19 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS EST – MARNE LA VALLÉE
ÉCOLE DOCTORALE : CULTURE ET SOCIÉTÉ

Thèse de Doctorat
Spécialité : Arts (Études Cinématographiques)

GILLES SEGUIN

*Le film d'ascension à l'épreuve du genre
cinématographique
(de 1917 à 2008)*

Thèse dirigée par Martin LALIBERTÉ

Soutenue le 13 décembre 2013 devant un jury composé de :

Martin BARNIER – Professeur habilité à diriger des recherches – Université de Lyon 2

Marc CERISUELO – Professeur habilité à diriger des recherches – Université de Paris
Est UFR Lettres Arts, Communications Technologies

Béatrice DE PASTRE – Directrice des collections – Centre National du Cinéma, Archives
françaises du film

Martin LALIBERTÉ – Professeur habilité à diriger des recherches – Université de Paris
Est UFR Lettres Arts, Communications Technologies

Laurent VÉRAY – Professeur habilité à diriger des recherches – Université de Paris 3
UFR Arts & Médias - Département Cinéma et Audiovisuel



ÉCOLE DOCTORALE UNIVERSITÉ — PARIS-EST
Cultures et Sociétés
École Doctorale Cultures et Sociétés (CS)
LISAA - Littérature, Savoirs et Arts, EA4120

Mémoire de thèse présenté en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts option
Cinéma de l'Université Paris Est Marne la Vallée

Remerciements

Dire que la rédaction d'une thèse est un travail de longue haleine relève du poncif. Au cours de ces années de recherche, j'ai eu l'occasion de rencontrer et solliciter des personnes qui, chacune à sa mesure, ont fait progresser le chantier entrepris.

L'exercice des remerciements évolue entre deux écueils : la crainte d'oublier et celle d'ennuyer.

Que les personnes qui ne se retrouveraient pas ici ne m'en tiennent pas rigueur ; chacune de celles qui m'ont apporté leur concours ont droit à mon indéfectible reconnaissance et elles se reconnaîtront.

Toutefois j'aimerais remercier tout particulièrement :

- Madame Béatrice de Pastre qui fut à l'origine de mes pistes de recherche et sans qui rien n'aurait commencé.

- Monsieur Martin Laliberté qui a su toujours trouver le temps de m'écouter et de me guider dans un agenda surchargé.

- Madame Sylvie Thouard pour sa disponibilité et sa bienveillante exigence.

- MM. Laurent Véray, Martin Barnier (rapporteurs), Marc Cerisuelo (examinateur), qui ont accepté de se pencher sur mes travaux et de les évaluer en siégeant dans le jury de soutenance.

- Caroline Renouard qui m'a précédé sur ce chemin et m'a prodigué de judicieux conseils.

- Mes supérieurs de l'Éducation Nationale qui m'ont facilité la tâche dans la mesure de leur possible et plus particulièrement M. François Morin Inspecteur de l'Éducation Nationale, adjoint de l'Inspecteur d'Académie.

Les personnels des organismes suivants sont toujours allés au-delà de mes demandes et ont ainsi souvent donné un éclairage nouveau à mes travaux :

- Cinémathèque Française – Paris
- Centre National du Cinéma et de l'Image Animée – Paris
- Institut National de l'Audiovisuel – Bry-sur-Marne
- Cinémathèque Suisse – Lausanne
- Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Berlin
- Musée Dauphinois de Grenoble
- Museo Nazionale del Cinema di Torino
- Museo Nazionale della Montagne « Duca degli Abruzzi » – Torino
- Museo storico degli Alpini – Trento

Enfin, je remercie mon épouse et mes enfants de m'avoir encouragé quand c'était nécessaire et d'avoir supporté mes écarts d'humeur qui furent nombreux.

Notes liminaires

Nous expliciterons ici certains choix en vue de faciliter la lecture du texte.

- Les titres suivis d'un « c » minuscule placé en exposant sont les films retenus dans notre corpus et font l'objet de l'annexe 1.

- Les termes suivis d'un astérisque ont été jugés comme nécessitant des informations complémentaires et font l'objet de l'annexe 3.

- Les termes ou expressions entre guillemets méritent d'être considérés avec une forme de distance, le plus souvent en fonction du niveau de langage.

- Lorsque nous avons traduit certains passages nous même, nous l'avons signalé en fin de note.

- Chaque citation fait l'objet d'une note de bas de page.

- Les citations inférieures à trois lignes en corps de texte ont été placées entre guillemets français ; les citations supérieures à trois lignes sont présentées en retrait du corps de texte et en police de caractères réduites.

Résumé

Le film d'ascension à l'épreuve du genre cinématographique

Le présent mémoire de thèse a pour objet l'analyse d'une parenté formelle et symbolique susceptible de constituer en genre les œuvres cinématographiques particulières que nous nommons «films d'ascension». Cette volonté de mettre en évidence une structure narrative proche nous a amené à interroger la notion de genre cinématographique, ses caractéristiques, sa pertinence, ses limites. Les situations d'hybridation avec des genres tels que le mélodrame, le film policier, le film d'espionnage, par exemple, sont également évoquées. La singularité du «film d'ascension» nous a invité à examiner les contextes socio-historiques qui favorisèrent sa naissance et sa pérennisation malgré la disparition de son avatar historique qu'est le *Bergfilm*. D'autre part, la fonction sociale du film d'ascension a nécessité que nous nous penchions sur sa dimension symbolique et sur les ressorts mythiques qui le sous-tendent ainsi que sur son éventuelle adéquation avec les valeurs de représentation de l'imaginaire social des époques qu'il a traversées. Sont enfin abordées les questions que soulèvent le devenir, dans le contexte de l'appréhension nouvelle de la nature et des espaces naturels, d'un genre étroitement lié à la perception de la haute montagne.

Mots clés : Cinéma – Genre – Alpinisme – Montagne – Mythe – Imaginaire social

Abstract

Ascent movie to the test of film genre

The subject of this thesis is to analyze the formal and symbolic relationship being liable to form into genre the specific movies that we call ascent movies. This desire to highlight a close narrative structure led us to question the notion of genre, its characteristics, its relevance, its limitations. The process of hybridization with genres such as melodrama, thriller and spy movie, for example, are also discussed. The peculiarity of ascent movie invited us to examine the socio-historical contexts that favored its birth and its sustainability despite the fact that its historical avatar, that is to say the *Bergfilm* has disappeared. On the other hand, the

social function of ascent movie has made us consider its symbolic dimension and its underlying mythical origin that as well as her possible adequacy with values corresponding to the social imaginary inherited from the past. At last, we address the issues raised by the evolution, in the context of a new understanding of nature and the natural environment, of a genre that is closely related to a mountainous setting.

Key Words : Cinema – Genre – Mountaineering – Mountain – Myth – Social imagination

Table des matières	
Remerciements	3
Notes liminaires	5
Résumé	6
Abstract	6
Introduction générale	12
Définition du domaine de recherche	13
Justification du corpus	18
De la dénomination « film d'ascension » comme nécessité dans le contexte existant	20
Problématique et hypothèses	24
Annonce de plan	24
Sources	26
Première partie	28
Ancrage mythique du film d'ascension	28
Introduction de la première partie	29
Chapitre 1 – La nécessaire ascension	33
Section 1 – Les ascension à visées utilitaires	34
Section 2 – Les ascensions militaires	41
Section 3 – Les ascensions scientifiques	44
Section 4 – L'ascension contemplative	48
Conclusion du chapitre 1	52
Chapitre 2 – La survivance des Édens : refuges et paradis perdus	53
Section 1 – L'ultime refuge	54
Section 2 – Le paradis perdu	60
Chapitre 3 – Transgression	65
Section 1 – Défier la mort : une attitude transgressive contraphobique ?	67
Section 2 – Les émules d'Atropos ou la transgression suprême	69

Section 3 – La pétrification : triompher du temps	76
Section 4 – L'éthique et la preuve	85
Chapitre 4 – Régression : la montagne comme métaphore du giron primordial	90
Chapitre 5 – Le pilier du ciel : à l'égal des dieux	94
Conclusion de la première partie.....	102
Deuxième partie – Considérations narratologiques	105
Introduction de la deuxième partie	105
Chapitre 1 – Un milieu naturel particulier	107
Section 1 – De la nécessaire haute montagne.....	107
Section 2 – Les statuts cinématographiques de la montagne.....	114
Chapitre 2 – Une situation duelle.....	131
Section 1 – L'homme contre la montagne	132
Section 2 – Le montagnard contre le citadin	133
Section 3 – Le guide contre les « paysans ».....	136
Section 4 – La tradition contre l'industrialisation	137
Section 5 – L'homme contre la femme	138
Section 6 – L'alpiniste contre « ceux d'en bas »	139
Chapitre 3 – Une logique de conquête	143
Chapitre 4 – Une logique de revanche, de rachat ou de rédemption	147
Chapitre 5 – Un contexte dramatique : de la nécessité de l'Alpe Homicide	150
Chapitre 6 – Le primat du masculin.....	155
Conclusion de la deuxième partie	168
Troisième partie – Considérations structurales	171
Introduction de la troisième partie	171
Chapitre 1 – Au plan sémantique.....	172

Section 1 – Les figures de l’alpiniste	172
Section 2 – L’alpiniste comme figure de la marge.....	188
Section 3 – La montagne comme métaphore de la femme	190
Chapitre 2 – Au plan syntaxique.....	198
Section 1 – La dimension transtextuelle du film d’ascension	199
Section 2 – L’intertextualité et ses corollaires	205
Section 3 – Filmer l’objet montagne : une gageure.....	230
Conclusion de la troisième partie.....	267
Quatrième partie – Le film d’ascension et son siècle :	
environnement socio historique et fonction sociale	269
Introduction de la quatrième partie	269
Chapitre 1 – L’alpiniste comme maître et possesseur de la nature	273
Chapitre 2 – Pour en finir avec le romantisme : Prométhée versus	
Icare et Lammer versus Ruskin	284
Chapitre 3 – La montagne initiatique	295
Section 1 – L’initiation mystique	296
Section 2 – Le rite d’appartenance.....	299
Section 3 – Tu redeviendras un homme mon fils	302
Chapitre 4 – Élus et exclus.....	309
Chapitre 5 – La montagne et l’alpinisme comme source de	
régénération	317
Introduction du chapitre 5	317
Section 1 – In corpore sano	317
Section 2 – Mens sana	322
Chapitre 6 – Un déni de paternité ?	326
Conclusion de la quatrième partie.....	336
Cinquième partie – Les malheurs d’une vertu.....	339
Introduction de la cinquième partie.....	339

Chapitre 1 – Le film d’ascension embrigadé	342
Section 1 – Les exemples allemand et italien	342
Section 2 – Hors les forces de l’axe.	380
Chapitre 2 – Après la tempête.....	388
Chapitre 3 – De l’utilité du film d’ascension	410
Section 1 – Les nouveaux territoires	410
Section 2 – Films d’ascension et reproduction sociale	412
Conclusion de la cinquième partie	416
Conclusion Générale.....	418
Retour sur la méthodologie : du constat d’existence à la fiche d’identité.....	418
La nécessaire existence de l’expression film d’ascension	419
Le genre comme unité taxinomique	420
Une structure duelle	421
Un caractère symbolique.....	421
Une fonction sociale	422
Le film d’ascension comme dispositif générique pérenne.....	423
Une paternité contestable	425
Actualité du film d'ascension.....	426
BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE.....	429
ANNEXE 1.....	453
ANNEXE II.....	459
ANNEXE III.....	472

Introduction générale

« Sans espace, point de cinéma¹ » postule André Gardies. De fait, si la diégèse cinématographique est assujettie au primat de l'action, le cinéma n'en demeure pas moins grand monstateur d'espace². Espace particulier, le paysage cinématographique recouvre un statut pluriel. En déclinaison de ce statut, certains paysages, riches en représentation symboliques immédiates, sont des marqueurs forts des œuvres qui les intègrent.

Nombre de films ont pour cadre l'environnement naturel particulier qu'est la montagne. Ainsi le *Museo Nazionale Della Montagne* de Turin relève-t-il quatre mille œuvres présentant la particularité de se dérouler, de manière exclusive ou dominante, en altitude³.

Nos précédents travaux⁴ portaient déjà, pour partie, sur le matériel cinématographique que nous nous proposons d'étudier ici. À ce titre, notre mémoire de première année de master abordait les films documentaires alors que notre mémoire de seconde année se penchait sur les œuvres de fiction. Très tôt dans nos recherches, nous avons été confrontés à une approximation de catalogage dont souffre l'ensemble des œuvres que nous avons retenues pour nos recherches. En effet, nous avons perçu, dès que nous avons abordé ce corpus, une parenté narratologique évidente entre les différentes œuvres, parenté que les théoriciens du genre cinématographique considèrent, nous le verrons, comme le corollaire de la nature générique. Toutefois, force nous fut de constater que ces œuvres étaient agrégées, au gré des auteurs, en des dénominations catégorielles presque aussi nombreuses que les auteurs abordant le sujet. Plus encore, ces films étant abordés dans le cadre de problématiques diverses, leurs caractéristiques intrinsèques se voyaient alors diluées en fonction du contexte des démonstrations menées.

¹ GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 69.

² Nous adoptons ici la notion de monstateur telle qu'énoncée par Roger Odin. Voir notamment, ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 pages.

³ COLLECTIF, *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto*, Aldo Audisio directeur, Turin, Utet Libreria, 2004, 752 pages.

⁴ SEGUIN, Gilles, *Mythes et imaginaire social de la montagne dans les films d'ascension de Marcel Ichac*, mémoire de première année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, sous la direction de Mme DALLEY Sylvie, travaux suivis par Mme de Pastre Béatrice, soutenu le 15 septembre 2005, 183 pages et SEGUIN, Gilles, *Vertical Limit, entre Icare et Prométhée – Les films d'ascension*, mémoire de seconde année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, sous la direction de Mme THOUARD Sylvie et Mr LALIBERTÉ Martin, travaux suivis par Mme de Pastre Béatrice, soutenu le 26 septembre 2007, 177 pages.

Le titre que nous avons choisi pour les présents travaux, « *Le Film d'ascension à l'épreuve du genre cinématographique* », nous semble affirmer clairement notre volonté de mettre en évidence la constitution en genre des œuvres retenues dans notre corpus. La notion de genre a retenu l'attention de nombreux chercheurs et nous aurons l'occasion, dans le développement de cette recherche, d'en aborder l'aspect théorique. Toutefois, afin de constituer un corpus d'œuvres à étudier, il nous fallait établir une grille susceptible de constituer un premier crible de sélection.

Définition du domaine de recherche

De la notion de genre

La forme de classification générique utilisée par les programmes cinématographiques (*Pariscope*, *l'Officiel des Spectacles*), télévisés, les vidéothèques commerciales et, désormais, les chaînes cinématographiques thématiques proposées par les nouveaux opérateurs de télévision, de téléphonie, procède, pour une bonne part, d'une forme d'empirisme. Il est vrai que les « catégories génériques [sont] toujours plus faciles à reconnaître qu'à définir⁵. » Une rigueur absolue n'est donc pas atteignable, quel que soit le soin apporté à l'élaboration des critères de classification utilisés et :

Pour savoir si un film appartient à un genre donné, il n'existe nulle règle. Le mieux est de le comparer à un prototype, c'est-à-dire à un film dont le monde s'accorde à dire qu'il constitue un indiscutable modèle du genre, et de chercher dans quelle mesure il lui ressemble.⁶

Aussi la fiche d'identité d'un genre se constitue-t-elle, au fil du temps, par tâtonnements successifs et par un retour permanent sur l'existant. Notons d'ailleurs en cette occasion qu'il nous a le plus souvent été plus aisé d'exclure une œuvre que de l'agréger à notre corpus, la notion de genre étant somme toute plus centrifuge que centripète.

Pourtant, nos travaux ne pouvaient pas même être envisageables sans l'usage d'un outil discriminant efficient au sein de l'imprécise série « film de montagne » souvent évoquée. Cela étant nous possédons en quelque sorte un « film

⁵ MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 6.

⁶ JULLIER Laurent, MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007, p.55.

étalon » : nous attribuons en effet cette fonction à l'œuvre de *Der Bergführer*⁷, d'Eduard Bienz, qui propose pour la première fois, même si ce n'est parfois qu'à l'état d'ébauche, les critères narratologiques en fonction desquels nous avons bâti notre corpus. D'autre part, nous devons tenir compte du fait que la genericité procède par définition de l'approche systémique ; il nous était donc nécessaire d'élaborer une grille multicritères qui permette de valider un degré de parenté maximum pour les œuvres retenues. Bien qu'il ne soit pas dans notre projet de passer chaque œuvre au crible de cet outil méthodologique, il n'en demeure pas moins indispensable qu'à tout moment chacun des films retenus puisse être évalué à l'aune de ces caractéristiques.

Cela étant, il nous paraît pertinent de rapprocher l'objet film de toute production à vocation communicative et d'emprunter pour ce faire le chemin de la linguistique. A l'instar de Raphaëlle Moine, nous nous intéresserons aux différents niveaux de caractérisations déterminés par Jean-Marie Schaeffer⁸ concernant les genres littéraires. Trois de ces niveaux procèdent directement de la vocation communicationnelle du discours narratif, et à terme de l'intention auctoriale (l'énonciation, la destination, la fonction), les deux derniers (sémantique et syntaxique) ayant trait à la structure propre du même discours.

- Le niveau de l'énonciation : quel que soit le niveau d'énonciation visé, l'initiative reste à l'énonciateur ; à ce titre le registre d'énonciation est dépendant de l'intention de l'énonciateur et le spectateur (récepteur) n'a d'autre possibilité que d'organiser son système d'attente en fonction du mode d'énonciation choisi : qu'il soit documentaire, informatif ou narratif, entre autres possibles, le mode retenu reste ainsi l'apanage de l'auteur du propos. Concernant donc cette approche du genre, l'énonciation restera pour nous la manière dont l'auteur s'approprie globalement les possibles que lui offre le cinéma pour la mise en forme de son propos. Nous bornant à ce stade de l'énonciation, nous resterons délibérément en retrait des théories de l'énonciation développées en aval de cette approche en première intention⁹.

- Le niveau de la destination : ce niveau concerne ce que les publicitaires désignent communément comme la cible du message émis. Certains films sont conçus explicitement pour un public particulier : le public enfantin par

⁷ La lettre c, placée en exposant, invite à se reporter au corpus de nos travaux en annexe I.

⁸ Voir à ce propos, SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

⁹ Voir à ce propos CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre – Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, "l'énonciation cinématographique" pp. 42-47 et METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, 228 pages ainsi que le commentaire qu'en fait ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, pp. 57-59.

exemple qui découle de l'intention auctoriale ou d'une volonté périfilmique éditoriale¹⁰. Il est utile de rappeler ici l'éventuelle influence d'un contexte institutionnel tel que celui qui est institué par une possible censure ou, à un degré moindre, par la classification des œuvres en fonction d'âge de destination. Nous verrons à ce propos que le « film d'ascension » n'a pas échappé à ce contexte ainsi qu'en atteste Francis Cadars et Pierre Courtade¹¹.

- Le niveau de la fonction : dans nos travaux nous nous pencherons plus particulièrement sur la fonction perlocutoire du « film d'ascension » qu'il s'agisse encore une fois des intentions des producteurs, auteur compris, de l'œuvre ou d'une éventuelle volonté d'instrumentalisation de l'objet « film d'ascension » comme l'a suggéré Kracauer concernant le cinéma nazi. Nous noterons que ce niveau fonctionnel peut connaître des intérêts croisés avec le niveau de destination ; cela eu égard aux recommandations d'organismes institutionnels de viser certains des publics et ce à des fins partisans.

- Le niveau sémantique : nous nous cantonnerons à une définition simple de la sémantique filmique en tant qu'étude du sens et du fonctionnement d'éléments signifiants dont nous entendons démontrer qu'ils forment la spécificité générique du « film d'ascension ». Cet ensemble présente le caractère du champ lexical pour l'étude d'un texte.

- Le niveau syntaxique : une fois encore l'emprunt d'un terme consacré traditionnellement à l'étude de l'écrit pourrait instiller dans notre propos une forme d'approximation préjudiciable à notre démonstration. Aussi évoquerons-nous en tant que niveau syntaxique ce qui résulte de l'élaboration d'une « grammaire » et d'une lexicologie cinématographique et, *ipso facto*, d'un ensemble de dispositifs ou de procédés techniques qui permettent à l'auteur de mettre en forme les éléments signifiants évoqués plus haut. Toutefois, il ne s'agit pas en l'espèce de prétendre à l'universalité revendiquée de démarches telles que *La grande syntagmatique du film narratif*¹². Ces travaux existant, nous en aurons l'usage, mais notre intention au plan de la syntaxe réside plus dans la mise en exergue d'une somme de mises en œuvre ou de procédés caractéristiques du « film d'ascension ».

Pour autant, ce détour par la linguistique, s'il a le mérite de dégager un champ d'intervention possible concernant nos travaux, présente, de notre point

¹⁰ Nous empruntons ce terme utilisé, généralement, dans les études consacrées au paratexte d'œuvres littéraires afin de ne pas succomber à la tentation de la création de néologisme ; en l'espèce, le périfilmique éditorial est de la responsabilité des sociétés de production et de distribution.

¹¹ COURTADE, Francis, CADARS, Pierre, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Losfeld, 1972, 397 pages.

¹² METZ Christian. "La grande syntagmatique du film narratif.", In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 120-124.

Introduction générale

de vue un inconvénient. Se cantonnant à une approche analytique, il concentre notre attention sur un sujet d'étude quasi extrait de son contexte : une étude de l'objet « film d'ascension » *in vitro*, en quelque sorte. Cette manière d'appréhender notre problématique, pour nécessaire qu'elle nous semble dans un premier temps, prête le flan aux reproches qui ont été faits aux approches structurales. Aussi, étendrons-nous ensuite notre étude en fonction d'un regard systémique resituant l'objet de notre attention dans le siècle afin de nous pencher sur l'aspect psychosociologique du genre propre « à l'approche [...] que les Anglo-saxons appellent *rituelle* »¹³. À ce titre, la méthodologie proposée par Rick Altman¹⁴, méticuleusement synthétisée et explicitée par Raphaëlle Moine¹⁵, nous est d'une utilité certaine. Ainsi, plutôt que de risquer de paraphraser ce qu'ont déjà exposé ces deux chercheurs, utiliserons-nous l'approche qu'ils ont élaborée, adaptée, toutefois, à nos travaux. Cette méthodologie d'Altman s'appuie sur l'étude des propriétés générales des films de genre hollywoodien :

[...] ces longs métrages commerciaux qui, par un principe de répétition et de variations, racontent des histoires familiales avec des personnages familiers dans des situations familiales.¹⁶

Précisons d'autre part que notre propos n'a rien de dichotomique et ne vise en aucun cas à accorder un label de qualité en fonction d'une quelconque standardisation opposée à un cinéma d'auteur ; notre intention ne procède que du « constat d'existence » à l'exclusion de tout jugement de valeur. Cela étant précisé, comme tout film génériquement marqué, les « films d'ascension » nous semblent posséder les caractéristiques suivantes listées par Rick Altman¹⁷ :

- une structure duelle
- une logique de répétition intertextuelle
- une logique de répétition intratextuelle
- un haut niveau de prédictibilité
- un recours important à la citation
- un caractère symbolique
- une fonction sociale

¹³ LÉVY, Denis, "L'art et le genre", in *L'art du cinéma*, n°42-43-44-45 – *Noblesse des genres*, printemps 2004, p. 10.

¹⁴ ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, 272 pages.

¹⁵ MOINE, Raphaëlle, opus cité.

¹⁶ GRANT, Barry, *Keith, Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. IX, traduit et cité par MOINE, Raphaëlle, opus cité p. 88.

¹⁷ ALTMAN, Rick, opus cité.

Pour éclairer définitivement nos intentions quant à une éventuelle hiérarchie de valeur des œuvres, notons que des réalisateurs à qui le titre, si titre il y a, d'auteur ne saurait être dénié ont utilisé l'architexte générique, redynamisant le dispositif par cette spécificité d' « auteur ». S'il serait vain de nier que *The Duelist*, *Blade Runner*, *Black Rain*, *Kingdom of Heaven* ou *Gladiator*¹⁸ relèvent indéniablement de la généricité, chacun dans un genre différent, il serait tout aussi incongru de refuser d'y reconnaître la manière de Ridley Scott ; il en est de même pour Stanley Kubrick qui s'est confronté aux règles du genre sans pour autant perdre sa manière personnelle (*Spartacus*, *The Shining*, *Barry Lyndon*, *Full Metal Jacket*, *The Killing*...)

Les grandes firmes de productions ont volontiers sacrifié à ce que d'aucuns qualifient de facilité du cinéma de genre pendant le processus d'élaboration des œuvres cinématographiques. Toutefois, la communication parafilmière ne s'ancre que peu ou pas sur la généricité. En effet, les règles économiques du marché consacrent plus volontiers le culte de la nouveauté et de l'invention. Sans vouloir donner à la vocation commerciale du film de fiction plus d'importance que nécessaire, nous prendrons cependant garde de pas en négliger l'influence.

Des écrits théoriques que nous avons consultés il ressort une atomisation considérable de la notion de genre. Denis Lévy, *L'art et le genre*¹⁹, propose de condenser cette pléthore théorisante en trois types d'approches principaux :

- une approche idéologique, qu'il réduit aux seules « *genders studies* [*cultural studies* ?] analyses marxistes »²⁰, qui est généralement réputée ne voir dans le genre cinématographique qu'un moyen parmi d'autres d'imposer une forme de pensée dominante, et pour qui le genre ne serait finalement qu'une forme de modèle à penser. Sous couvert de sa vocation distractive, le cinéma aurait ainsi, forme moderne du *panem et circenses*, vocation à détourner la masse des préoccupations fondamentales de sa condition.

- une approche structurale dont le propos est de bâtir une définition, une forme d'architexte générique et qui s'intéresse plutôt à la forme qu'au fond du genre.

¹⁸ Les œuvres cinématographiques qui ne sont pas incluses dans notre corpus font l'objet de l'annexe II.

¹⁹ LÉVY Denis, "L'art et le genre", in *L'art du cinéma*, n°42-43-44-45, printemps 2004, pp. 9-20.

²⁰ Idem p. 10. Denis Lévy, semble donner ici aux *gender studies* le sens que l'on donne généralement aux *cultural studies*. Le terme *gender studies* désignant plutôt, désormais, l'étude des rapports de pouvoir découlant des identités sexuées et sexuelles. Il semblerait que le chercheur commette ici une confusion entre *genre* et *gender*.

- une approche « rituelle » qui considère le genre comme l'émanation d'une conjonction socio-psychologique au confluent des règles de la mercatique et des mythes humains.

Cette volonté synthétique est séduisante dans la mesure où elle trace trois layons clairement identifiés dans la jungle des théories. Toutefois, il apparaît que la qualification d'approche structurale en tant que code, forme ou charpente du processus diégétique révèle l'écueil d'une possible confusion avec l'analyse structurale telle que définie en déclinaison des travaux de Claude Lévi-Strauss. Dépassant le sens premier du substantif structure, cette approche met l'accent sur un substrat profond afférent aux thèmes du « mythe " primitif " (Lévi-Strauss), mythe " civilisé " (Barthes), l'inconscient (Lacan) »²¹. Apparaît alors combien cette approche empiète sur ce que Denis Lévy qualifie d'approche rituelle. Pour éviter cette confusion, précisons que nous entendrons par approche structurale l'étude formaliste de l'endotexte étayant, au sens mécanique du terme, le récit abordé. Ce faisant, nous ne préjugeons pas des intentions de Denis Lévy, quant à la typologie qu'il expose.

En dehors de toute prétention d'évaluer les motivations des différents théoriciens évoqués, il nous semble que ces angles d'analyse s'interpénètrent volontiers, chacune proposant des pistes exploitables dans nos travaux. Aussi les différentes parties de notre plan les transcenderont-elles sachant qu'au final notre propos est de couvrir les différents champs qu'elles explorent.

Justification du corpus

Sans vouloir atteindre, donc, à la précision taxinomique des sciences exactes, l'établissement de notre corpus nous impose l'élaboration d'une grille de lecture qui permette de justifier la sélection ou la non-sélection d'une œuvre. La confrontation de ce corpus à la notion de genre cinématographique étant la finalité de notre travail, cette première grille sélective n'avait pas vocation à anticiper sur les réponses ultérieures et avait donc, dans un premier temps, le caractère d'un postulat. Bien que, notamment en France, le débat reste éminemment ouvert, nous avons postulé, paraphrasant Odile Bächler²² que le genre cinématographique existe. Il n'est pas encore temps à ce moment de notre propos d'entrer

²¹ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2008, p. 235.

²² BÄCHLER Odile, « Les genres cinématographiques existent », incipit de la communication citée plus haut, p. 41.

dans une confrontation entre les différentes perceptions de la notion de genre cinématographique. De même, n'approcherons nous pas la volonté d'exhaustivité de Rick Altman²³ ou de Raphaëlle Moine²⁴ : cet approfondissement viendra à son heure. Les œuvres retenues l'ont été à l'aune d'une forme de prototexte générique restreint à trois items étayant le processus narratologique des œuvres retenues. De ce fait, l'analyse approfondie qu'a représentée notre travail de thèse nous a amené à exclure certaines de ces œuvres du corpus final. Le cas le plus emblématique des œuvres écartées est celui de *Das Blaue Licht*²⁵. Nous avons conscience que l'opus de Leni Riefenstahl est une référence incontournable des communications qui traitent du film de montagne. Toutefois, cette légende alpine procède du conte philosophique plutôt que du nécessaire héroïsme alpin²⁶ et l'ascension elle-même y est quasi métaphorique.

Les trois lignes forces du crible de sélection que nous avons élaboré sont :

- 1- Un univers diégétique étayé par les représentations socio-mythiques d'un milieu particulier : la haute montagne et une vision spécifique de ce milieu.
- 2- Des marqueurs typologiques reconnus : les figures de l'alpiniste et du guide de haute montagne, les paysages de glace, de neige et de roc, les *topoi* que nous auront l'occasion de lister plus avant dans notre propos ...
- 3- Un climat dramatique mêlé d'héroïsme et de pathos basé sur la représentation initiée par le roman de montagne²⁷, notamment *L'Alpe homicide*²⁸ de Paul Hervieu^{*29} et quelques ascensions dramatiques marquantes.

²³ Opus cité.

²⁴ Opus cité.

²⁵ *La Lumière bleue*, RIEFENSTAHL Leni, Allemagne, Leni Riefenstahl, Henry Richard Sokal pour Leni Riefenstahl Studio-Film, H.R. Sokal-Film, 1932, 86 min, n/b.

²⁶ Bien que l'alpinisme se pratique dans tout massif montagneux, l'usage a consacré le terme alpin comme qualifiant ce qui a trait à la haute montagne. Ainsi en est-il chez les géographes, les botanistes et les alpinistes.

²⁷ Ce rapprochement n'est pas anodin si l'on considère comme le fait, après Noël Burch, Michel Serceau, qu'« il se peut que le cinéma se soit constitué en genre à partir du moment où il a eu systématiquement recours à la littérature » ; SERCEAU, Michel, « Vie, mort et retour des genres », in *CinémAction* n°68, 1993, p. 211 ;

²⁸ HERVIEU Paul, *L'Alpe Homicide*, Paris, Arthème Fayard, 1886, 126 pages.

²⁹ Les noms propres suivis d'un astérisque renvoient à l'annexe III.

Au vu de cette première grille, il appert que notre corpus repose essentiellement sur la représentation de l'alpinisme³⁰ et des commensaux d'un milieu naturel particulier que sont l'alpiniste et le guide de haute montagne. Le guide de montagne est certes un alpiniste, mais l'opposition que nous proposons confronte une pratique en tant que professionnels de la montagne et la pratique ludique des alpinistes amateurs. Nous rejoignons donc pour partie Gianni Haver lorsqu'il affirme que « l'alpinisme est un des rares sports – la boxe en est un autre exemple – dont la représentation cinématographique s'inscrit souvent dans une logique de genre, le *Bergfilm*... »³¹. Précisons que ce corollaire de la représentation de l'alpinisme aura une incidence évidente sur le statut cinématographique de l'objet montagne qui ne pourra se satisfaire d'une fonction de paysage décor mais sera un élément diégétique majeur jusqu'à devenir quasi-personnage, obstacle à l'héroïsme humain.

Cela étant, il convient également, eu égard à notre volonté de mettre en évidence une catégorisation générique, de proposer une dénomination efficiente fédérant de manière immédiatement perceptible les films que nous avons retenus.

De la dénomination « film d'ascension³² » comme nécessité dans le contexte existant

Les œuvres qui nous intéressent sont, au gré des ouvrages et des auteurs, agrégées sous les termes génériques de « film de montagne », « *Bergfilm* », « documentaires romancés » voire plus récemment « film d'alpinisme ». Pour Christian Delage, les œuvres majeures allemandes sont même des « Heimatfilme de fiction³³ ». Cette différenciation linguistique, outre qu'elle introduit un facteur de difficulté supplémentaire pour un discours univoque, recouvre des acceptions variables dans les mêmes proportions. De notre point de vue, l'acception « film de montagne » est la moins pertinente en termes de genre. En effet, elle

³⁰ Nous avons choisi de retenir le terme d'alpinisme par commodité car il est le plus couramment utilisé en ce qui concerne les champs d'études que nous envisageons d'aborder. Il ne s'agit donc pas ici de prendre parti dans le débat qui oppose encore les tenants de l'alpinisme et du pyrénéisme, voire de l'himalayisme.

³¹ HAVER, Gianni, "L'Alpe et l'alpinisme dans le cinéma suisse 1905-1945", in Rémy Pithon (dir), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, p. 153.

³² Nous utilisons jusqu'ici les guillemets pour l'expression film d'ascension. Il s'agit, en l'occurrence, pour nous, de mettre l'accent sur le fait que cette expression est, dans une large mesure, une appellation générique nouvelle que nous revendiquons. Dans la suite de nos travaux, les guillemets ne seront plus utilisés.

³³ DELAGE Christian, *La Vision nazie de l'histoire – À travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 78.

Introduction générale

entretient une confusion incompatible avec une constitution générique suffisamment rigoureuse. Le *Museo Nazionale Della Montagne* de Turin affirme en introduction à la somme de plus de 4000 titres étudiés dans une des publications du musée³⁴ :

Fino ad ora la storia del cinema che tratta temi legati alla montagna, all'alpinismo, all'esplorazione e alle regioni polari è stata scritta riferendosi a pochi titoli che, in ragione della loro notorietà costituiscono le pietre miliari di questo settore: titoli e registi che hanno dato vita a un vero e proprio genere cinematografico³⁵.

Cette affirmation qui conclue à la constitution en genre des œuvres abordées porte en elle-même la réfutation de cette possible constitution. Un genre ne saurait se construire autour d'un dénominateur commun aussi ténu que le fait de se dérouler dans un milieu naturel particulier. *The Caine Mutiny*³⁶, *Jaws*³⁷, *Pirates of the Caribbean*³⁸, ne peuvent être réunis sous la même bannière générique au seul prétexte que la mer y occupe une place de premier plan. Il en est de même pour *Un Taxi pour Tobrouk*, *Lawrence of Arabia*³⁹ ou *Duel in the Sun*⁴⁰ à propos du désert. Ainsi Rémy Pithon parle-t-il à propos des « films de montagne » de « films dont l'action se déroule, au moins partiellement, à la montagne⁴¹. » Le chercheur suisse n'en considère pas moins comme avérée l'existence du genre « film de montagne »⁴². Toutefois, à propos du *Bergfilm*, il affine son propos en considérant que « [l]e simple fait qu'un film se déroule entièrement dans un paysage de montagne, et même qu'il concerne des populations montagnardes, constitue une condition nécessaire, mais non suffisante⁴³. » Il agrège ainsi sous la bannière du *Bergfilm* des œuvres telles que *Die Hergotts-Grenadiere*⁴⁴, *Der*

³⁴ COLLECTIF, *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto*, Aldo Audisio directeur, Turin, Utet Libreria, 2004, 752 pages.

³⁵ « Jusqu'à présent, l'histoire du cinéma qui traite des questions liées à l'alpinisme, les régions polaires et l'exploration a été écrite en référence à un nombre réduit de titres qui, en raison de leur notoriété, constituent des jalons dans ce domaine : œuvres et réalisateurs qui ont donné naissance à un véritable genre cinématographique. » (Traduction personnelle). Introduction d'AUDISIO Aldo, directeur du Musée.

³⁶ *Ouragan sur le Caine*, DMYTRYK Edward, États-Unis, Stanley Kramer Productions, 1954, 124 min.

³⁷ *Les dents de la mer*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Zanuck/Brown Productions, 1975, 124 min.

³⁸ *Pirates des Caraïbes*, VERBINSKI Gore, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2003, 143 min.

³⁹ *Lawrence d'Arabie*, LEAN David, Grande Bretagne, Horizon Pictures (II), 1962, 216 min.

⁴⁰ *Duel in the Sun*, VIDOR King, États-Unis, Vanguard Films, 1946, 144 min.

⁴¹ PITHON Rémy, "Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine", in Rémy Pithon, *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, p. 42.

⁴² Ibidem.

⁴³ PITHON Rémy, « Origines et fonctions du *Bergfilm* dans le cinéma suisse », in *La nascita dei generi cinematografici: atti del V Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, 26-28 marzo 1998, Udine, Forum, 1999, pp.283-292, p.283.

⁴⁴ *Die Hergotts-Grenadiere*, KUTTER Anton, KERN August Allemagne-Suisse, Gefi Bern-Emelka München, 1932, n&b, 97 min.

*Bergführer*⁴⁵ ou *An Heiligen Wassern*⁴⁵ considérant que le « *Bergfilm* est toujours sous-tendu par un système de valeurs éthiques⁴⁶. » La représentation de la communauté montagnarde et sa mise en danger par la plaine industrielle et corrompue sont certes prégnantes dans le *Bergfilm* ; mais, nous tenterons de le démontrer, la constitution en genre cinématographique appelle une parenté formelle que ne présentent pas les œuvres retenues par Rémy Pithon. Ajoutons cependant, pour resituer les propos de ce chercheur, qu'il se place dans une perspective historique de l'étude du cinéma suisse ; dans cette optique, les caractéristiques de la genericité ne sont pas sa préoccupation première. Pour ce qui nous concerne, ces œuvres que l'ont pourraient plutôt qualifier de « film à la montagne » voire de *Bergfilm*, si elles contiennent par définition l'ensemble des productions retenues dans notre corpus, ne constituent pas un genre *stricto sensu*. Aussi si nous nous démarquons de Marcel Ichac lorsqu'il affirme qu'« un film de montagne ne doit pas aller trop loin vers la fiction », nous adhérons sans réserve à la suite de ses propos qui postulent qu'« un film de montagne doit être bâti sur des histoires d'alpinistes, et non en transposant dans les Alpes une histoire passe partout⁴⁷. »

L'alpinisme et l'alpiniste sont donc des notions paradigmatiques⁴⁸ du film d'ascension. Il pourrait nous être opposé qu'en bonne logique il aurait été pertinent d'utiliser pour nommer le genre qui nous intéresse « film d'alpinisme ». Nous n'avons pourtant pas retenu cette dénomination dans la mesure où elle est également source d'ambiguïté. L'appellation *Bergfilm* étant, pour des raisons que nous aurons l'occasion d'aborder, tombée en désuétude, voire en disgrâce, le terme « film de montagne », sa transcription littérale, l'a remplacé. Au tournant des années 1950 est apparue également l'appellation « film d'alpinisme » ; toutefois de nombreux chercheurs⁴⁹ l'utilisent indistinctement pour les films documentaires réalisés à l'occasion d'expéditions alpines ou himalayennes, les documentaires fictions ou des fictions d'auteurs. Nous y trouvons donc des œuvres aussi diverses que celles d'Hans Ertl (ancien caméraman de Leni Riefenstahl), Dyhren-

⁴⁵ *An Heiligen Wassern*, WASCHNECK Erich, Allemagne, Fanal-Filmproduktion GmbH, 1932, 85 min, n&b.

⁴⁶ PITHON Rémy, « Origines et fonctions du *Bergfilm* dans le cinéma suisse », in *La nascita dei generi cinematografici: atti del V Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine, 26-28 marzo 1998, Udine, Forum, 1999, pp.283-292., p.284.

⁴⁷ ICHAC Marcel, *Quand brillent les étoiles de midi*, Arthaud, Paris, 1960, 124 pages, p.28.

⁴⁸ Nous considérons ici la notion de paradigme au sens épistémologique de valeur modélisante et non comme alternative au sens linguistique.

⁴⁹ Jan-Christopher Horak, Florent Wolff, pour nous en tenir à ceux que nous citons, par exemple. Florent Wolff utilise indifféremment « film de montagne » et « film d'alpinisme » au fil de son propos (WOLFF Florent, *Les Rochassiers ou la naissance du film d'escalade*, mémoire de Master, Garneau Michèle dir., Université de Montréal, 2003).

furth (père et fils), Lothar Brandler, Marcel Ichac, Gerhard Baur, Laurent Chevalier, Arnold Fanck ou Luis Trenker, entre autres. À titre d'illustration, si la remarquable reconstitution de la dramatique tentative austro-allemande à l'Eigerwand (1936) par Gerhard Baur (*Der Weg ist Das Ziel - Die Eiger-Nordwand-Tragödie 1936*⁵⁰ (1981)) ne figure pas dans notre corpus, il n'en est pas de même pour *Nordwand*^c (2008). La première est une reconstitution historique d'une extrême méticulosité où Gerhard Baur a soigné le souci du détail pour atteindre un résultat proche de la perfection : nous avons tenté l'expérience de visionner cette œuvre en noir et blanc et elle supporte aisément la comparaison avec les documents de l'époque d'un point de vue strictement iconographique. Il s'agit d'une relation factuelle dont le but est d'approcher au plus près la réalité de la tentative. Dans la seconde, si la trame narrative propose la même tragique expédition, le scénario de Christoph Silber et Philipp Stölzl ajoute, par exemple, le personnage féminin de l'apprentie journaliste Luise Fellner dont la capacité de persuasion est une des raisons de la tentative de ses jeunes amis allemands. Le processus diégétique est centré sur les motivations, divergentes, des divers intervenants. À ce titre, le pourquoi est plus important que le comment que Baur a retranscrit avec excellence. La première œuvre rend compte avec une remarquable fidélité d'une ascension emblématique de l'histoire de l'alpinisme, la seconde s'empare de sa dimension mythique pour l'adapter en y introduisant les marqueurs du genre. C'est également à cette fictionnalisation d'une ascension célèbre que se livrent Mario Bonnard et Nunzio Malasomma (*Der Kampf ums Matterhorn*^c), et Luis Trenker (*Der Bergruft*^c), à propos de la première au Cervin et Arnold Fanck (*Der Ewige Traum*^c) pour la première au Mont Blanc.

Il est une autre raison pour laquelle nous avons rejeté les appellations de « film de montagne », *Bergfilm* ou « film d'alpinisme » pour les présents travaux au bénéfice des termes film d'ascension. Le substantif « ascension » convoque, concernant la dimension mythique de l'imaginaire social notamment, des représentations plus larges que la simple évocation de l'alpinisme. En effet, l'alpinisme est l'aboutissement ludique d'un très long processus d'appropriation de la haute montagne que l'homme a abordé depuis des temps immémoriaux pour des motifs aussi variés que l'économie, la défense, les rites culturels... De cette diversité des motivations est née dans l'imaginaire social une représentation composite de la haute montagne dont le réalisateur ne peut s'exonérer sauf à produire une œuvre inaccessible au plus grand nombre.

⁵⁰ *La voie est l'objectif - La tragédie de L'Eiger*, BAUR Gerhard, R.F.A., Bayerischer Rundfunk, 1981, 91', coul.

Problématique et hypothèses

L'idée force de notre problématique, est donc de démontrer qu'il existe, dans le champ cinématographique, un genre que nous appelons film d'ascension, genre qui est apparu au début de la seconde décennie du vingtième siècle et qui a perduré jusqu'à l'époque actuelle.

Cette problématique repose sur plusieurs hypothèses que nous proposons de vérifier au cours des présents travaux.

La première hypothèse met en évidence l'existence d'un corpus d'œuvres cinématographiques de fictions présentant des caractéristiques signifiantes et formelles propres à fédérer lesdites œuvres en un ensemble, pertinent et identifiable au plan théorique, que nous appellerons le genre film d'ascension.

La seconde hypothèse considère que le genre en question a été initié en Suisse avec le film *Der Bergführer*⁵¹, d'Eduard Bienz, et a perduré sous la forme d'un modèle générique qui demeure efficient.

La troisième hypothèse réfute la réduction de ce genre au seul *Bergfilm* allemand. En conséquence serait également réfutée l'idée que ce genre aurait ainsi disparu avec la chute du III^e Reich.

Enfin, la quatrième hypothèse vise à dénier au docteur Arnold Fanck, la paternité du genre étudié ; le cinéaste allemand n'étant, de notre point de vue, que l'initiateur d'une série du genre développée sur un modèle particulier que nous appellerons l'approche germano-centriste du film d'ascension.

Annonce de plan

Notre volonté est, donc, de démontrer l'existence d'un corpus de films à la parenté forte au plan de la structure explicite comme au plan du discours implicite. La généricité suppose cette parenté, dans le même temps elle en multiplie les critères de définition. Rick Altman affirme concernant l'appréhension du genre : « Jusqu'ici, les théoriciens de genre ont fortement œuvré pour cacher la signification plurielle de l'idée même de genre⁵¹. » L'ensemble de nos travaux sera résolument étayé par la volonté de ne pas céder à ce penchant. Au contraire, notre volonté est d'appréhender le genre en tant qu'entité protéiforme et d'en traiter chacun des aspects signifiants. La fonction première du genre est de rendre immédiate, ou pour le moins rapide, la perception par le spectateur des

⁵¹ ALTMAN Rick, « Emballage réutilisable : les produits générique et le processus de recyclage », in *Iris* n°20, automne 1995, p. 14.

Introduction générale

intentions autoriales. L'adhésion du spectateur au film procède du contrat ; en fonction de multiples présupposés, s'installe une attitude de réception. Nous avons construit notre réflexion sur la base de cinq parties, déclinées en vingt-deux chapitres. La multiplicité de ces divisions nous a été imposée par la diversité des champs à couvrir au regard de l'aspect pluriels du genre que Rick Altman souligne fort à propos. Pour les films qui ont été l'objet de nos travaux, il nous fallait tenir compte de deux items particulièrement porteurs de sens dans l'imaginaire social. La haute montagne comme milieu géographique singulier, l'alpiniste comme commensal quasi exclusif de ce milieu et par voie de conséquence investi d'une partie de la charge mythique de l'espace montagnard. Concernant la pratique de l'alpinisme, le rapport singulier qu'il entretient avec la mort, ou pour le moins le danger, est également source de représentations symboliques fortes.

Pour présenter nos travaux, nous avons adopté le parti pris suivant : établir au cours des trois premières parties les caractéristiques propres aux films d'ascension nécessaires et suffisantes pour constituer ces derniers en genre cinématographique. Cela décidé, il était indispensable, dans un premier temps, de mettre au clair la notion de genre sauf à rendre peu perceptible la position que nous entendions défendre. Ce n'est que fort de ce substrat théorique, qu'il nous était alors possible de postuler que le genre abordé, a perduré jusqu'à nos jours dans la mesure où il est toujours susceptible de remplir une fonction sociale et qu'existe toujours, par delà les années, une possible adéquation entre un modèle énonciatif filmique et une communauté de réception. Ce postulat fait l'objet des parties quatre et cinq.

En conséquence de quoi, la première partie traite de ce que nous avons perçu comme étant les fondations même du genre, à savoir les représentations préalables dont dispose le spectateur. Le premier chapitre de cette partie expose les tenants et aboutissants de ce qui est la clef de voute de notre réflexion, c'est-à-dire la nécessaire ascension et le milieu éminemment symbolique qu'est la haute montagne. Nous abordons, dans les quatre chapitres suivants, les aspects mythiques fondamentaux qui nous semblent former l'endosquelette symbolique du film d'ascension.

Les seconde et troisième parties s'intéressent à la mise en forme de ce que le film d'ascension donne à voir.

La seconde partie expose les ressorts narratologiques mis en œuvres par les différents réalisateurs. Une fois encore, l'objet montagne est particulièrement prégnant concernant les possibilités discursives du cinéaste. Le premier chapitre

Introduction générale

aborde, de nouveau, la montagne, mais cette fois en tant que cadre physique dans lequel se développe le procès narratif ; il évoque également les différents statuts que revêt cet espace naturel. Les chapitres décrivent les constantes narratives des films d'ascension.

Au cours de la troisième partie, nous abordons la traduction dans les faits des présupposés de l'imaginaire social et des intentions narratives des auteurs. Le premier chapitre aborde l'aspect sémantique, ce qui donne, au regard de circonstances particulières, un supplément d'âme singulier aux personnages. Le second chapitre en fait des personnages de chair grâce aux stratégies de mises en images développées par le réalisateur en une véritable grammaire cinématographique propre au film d'ascension.

Il nous est, de fait, indispensable de mettre à plat la structure intime du film d'ascension pour avoir une chance d'étayer notre démonstration sur des faits soigneusement pesés plutôt que sur un ressenti immédiat.

Disposant, en quelque sorte, d'un produit fini, nous revenons en quatrième partie sur le film d'ascension comme taxon d'une étude et sur sa dépendance par rapport à un contexte social et historique déterminé. Les cinq premiers chapitres appréhendent, de fait, le film d'ascension comme produit social sujet et objet d'une interdépendance d'ordre quasi écologique avec son environnement socio-économique. Le sixième chapitre a vocation à mettre à mal une idée répandue quand à la paternité du film d'ascension.

La cinquième partie fait état de la singularité du film d'ascension dans le sens où il lui a été attribué une responsabilité de première grandeur dans la genèse du plus grand drame que connut le vingtième siècle. Le premier chapitre aborde la manière dont la production des films d'ascension de l'époque a été utilisée à des fins de propagande par les régimes dictatoriaux de l'entre deux guerres. Le second chapitre constate que ce dévoiement des valeurs n'a pas cessé à la fin des combats mais qu'il n'a plus, somme toute, que des conséquences anecdotiques au regard des drames qui ont précédé ; cela démontre incidemment que le film d'ascension n'a pas disparu avec le III^e Reich comme cela est souvent affirmé. Le troisième chapitre fait le point sur la fonction de reproduction des modèles sociaux inhérentes aux genres et donc aux films d'ascension.

Sources

Eu égard à la nature de nos travaux, il n'était pas pertinent de nous confronter à d'autres sources que les matériaux bruts ; en cela nous entendons les

Introduction générale

films de notre corpus tels qu'ils ont été présentés au public. À ce titre nous avons renoncé très tôt à des rencontres avec des théoriciens du genre : leurs travaux sont suffisamment explicites pour que nous ne les sollicitons pas pour un questionnement redondant. La majeure partie des cinéastes qui ont retenus notre attention sont décédés et nous avons donc eu recours à leurs témoignages tant sous formes livresques (mémoires notamment), que journalistiques. Pour les cinéastes contemporains, nous avons exploité les interviews existantes. Notre source privilégiée a donc été le réseau des médiathèques et cinémathèques européennes. Nous n'en rappellerons pas la liste exhaustive ici, cette dernière est présentée dans nos remerciements : en effet, nous avons reçu, partout, un accueil qui a été bien au-delà de la simple conscience professionnelle.

Dans notre démarche, nous cheminerons du général au particulier, du grand public, sans connotation péjorative aucune, au spécialiste. Cette volonté explique la présence en première partie de la perception immédiate, diffuse voire irréfléchie de la haute montagne. Son appréhension par l'imaginaire collectif est source d'une mythologie qui imprègne la geste alpine et les récits qui font projet de l'évoquer.

Première partie

Ancrage mythique du film d'ascension

Introduction de la première partie

La grille analytique en sept points que nous ont suggérée les travaux de Rick Altman et de Raphaëlle Moine⁵² propose en sixième item d'aborder la valeur symbolique de la montagne. Cette proposition à forme de liste ne nous paraît pas avoir vocation à établir de priorité en termes de valeurs découlant les unes des autres au même titre qu'une démonstration mathématique. Si Rick Altman utilise la comparaison avec la taxinomie⁵³ zoologique pour aborder la catégorisation historique et trans-historique du genre c'est pour s'en démarquer immédiatement et souligner qu'« [à] une classification statique, il convient donc de préférer un modèle processuel alternant régulièrement entre principe d'expansion (la création d'un nouveau cycle) et un principe de contraction (la consolidation d'un genre).⁵⁴ » De fait, le film de genre, sauf à se contenter d'être remake *ad nauseam*, est une forme de variation auctoriale autour d'une structure diégétique suffisamment convergente pour que le spectateur puisse y percevoir un référentiel commun ; ce référentiel lui permet de resituer l'œuvre dans une classification empirique qui renvoie à sa connaissance personnelle, et par essence unique, du sujet. Cet éventail de prérequis, sur lequel s'ancre la connivence nécessaire à l'adhésion du spectateur au dispositif narratif proposé, plonge ses racines dans une forme de structuration mentale élémentaire reposant sur un substrat mythique. Si le film d'ascension procède du mythe, comme l'affirment Raphaëlle Moine et Rick Altman à propos des films génériquement marqué, cet enracinement mythique repose de notre point de vue sur la représentation de la montagne dans l'imaginaire social. Concernant les représentations qui intéressent notre propos, le film de fiction, à l'inverse du documentaire, n'a généralement pas pour préoccupation de rendre compte fidèlement d'une entité géographique. Il n'en demeure pas moins que la dimension géographique, proche de la réalité ou fantasmée, conditionne la diégèse du film d'ascension. La phrase mise en exergue de l'œuvre de Georges Arnaud, *Le Salaire de la peur*, résume l'utilisation rêvée, et pourtant vécue, d'un espace : « Qu'on ne cherche pas dans ce livre cette

⁵² Voir supra p. 15.

⁵³ Bien que nous ayons le plus souvent rencontré dans les publications de biologie le terme taxonomie (sous l'influence anglo-saxonne) nous suivons les recommandations du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales et utiliserons le terme de taxinomie (<http://www.cnrtl.fr/>).

⁵⁴ ALTMAN Rick, "Emballage réutilisable : les produits générique et le processus de recyclage", in *Iris* n°20, automne 1995, pp.26-27.

exactitude géographique qui n'est jamais qu'un leurre : le Guatemala, par exemple, n'existe pas. Je le sais, j'y ai vécu⁵⁵. »

Du rationalisme de Claude Lévi-Strauss au mysticisme de Mircea Eliade, les chemins ouverts par le mythe sont innombrables ; notre propos étant de mettre en lumière une interprétation du mythe qui soit efficiente d'un point de vue narratif et pertinente d'un point de vue anthropologique, nous étayerons notre approche sur la structuration mythique profonde en quatre sémantèmes proposée par Pierre Swiggers⁵⁶. En effet, sa volonté de synthèse des approches du mythe a pour projet avoué « d'esquisser les contours d'une théorie globale du sens du mythe, dans laquelle pourra prendre place un dispositif théorique ayant trait à l'analyse des mythes comme schèmes narratifs⁵⁷. » Selon cette typologie, qui sert nos intentions, le mythe en tant que fondation de l'imaginaire social est sé- cable en quatre fonctions :

- « *Le sémantème du sacré* » qui renvoie à une fonction transcendantale des réalités de ce monde qui dépasse l'homme. Sur les pentes qu'il affronte, les héros des films de notre corpus rejouent, entre autres, les mythes d'Éros et Thanatos mus qu'ils sont par des pulsions qui touchent à la cosmogonie.

- « *Le sémantème du pré-temporel (méta-historique)* » qui donne une cohérence isotopique narrative de forme gnomique. (Si Swiggers cantonne son propos à l'acception du terme gnomique en tant que méta-historicité intangible et atemporelle, nous nous emparerons de la signification multiple du mot pour l'étendre également à son acception de formulation à visée morale). De cette atemporalité naît paradoxalement la possibilité de rejouer le mythe, sous les mêmes formes, au-delà du temps car « Les mythes ne consistent pas en parties jouées une fois pour toutes. Ils sont inlassables, ils entament une nouvelle partie chaque fois qu'on les raconte ou qu'on les lit »⁵⁸. Le film de genre pourra donc se saisir de ce patrimoine commun sans que ce dernier n'en soit pour autant altéré.

- « *Le sémantème de la propriété partagée par la communauté* » en fonction duquel le mythe vise l'universalité et s'adresse à tous. L'intérêt de cette fonction pour nos travaux est évident dans la mesure où elle participe de la genèse du faisceau de prérequis évoqué plus haut. C'est sur ce corpus de perceptions immémoriales et contemporaines partagées que se bâtit une image com-

⁵⁵ ARNAUD Georges, *Le Salaire de la peur*, Genève, Éditions de Crémille, 1972, 254 pages.

⁵⁶ SWIGGERS Pierre, "Le Mythe : vers une typologie structurelle profonde" In *Comparatisme, mythologies, langages : en hommage à Claude Lévi-Strauss*, Louvain la Neuve, Peeters Publishers, 1994, pp. 23-28.

⁵⁷ Idem p. 28.

⁵⁸ LÉVI-STRAUSS Claude, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991, p.10.

mune de la montagne en tant qu'entité mythique sous-jacente au processus diégétique du film d'ascension.

- « *Le sémantème* de l'exemplarité⁵⁹ » qui, plus qu'une fonction gnomique au sens second, a une fonction normative paradigmatique ; le mythe appelle à une conduite archétypale dont la transgression n'est pas envisageable. Cet aspect du mythe génère les valeurs séculaires de la communauté montagnarde ; valeurs qui ont statut de règles imprescriptibles et dont la transgression sera source de rupture, corollaire à tout récit de fiction. Notons que cette forme d'archétype renvoie également à la structure narrative convergente nécessaire à la constitution en genre cinématographique.

C'est donc d'abord à travers le prisme de la montagne dans l'imaginaire social et dans les mythologies que nous aborderons dans cette partie la valeur symbolique du film d'ascension et de ses composantes. Eu égard à notre corpus, nous nous concentrerons préférentiellement sur les représentations occidentales. Cela nous amènera cependant à ouvrir nos réflexions au-delà de cet espace géographique, les récits mythiques ayant une dimension éminemment universelle et ne se souciant pas des limites humaines.

Outre sa dimension verticale qui génère les mythes qui lui sont inféodés, la montagne possède d'autres positionnements spatiaux, quant à sa représentation socio-anthropologique, que nous nous garderons d'occulter. Les sociologues s'accordent généralement à appréhender la montagne dans l'espace selon quatre plans⁶⁰. L'horizontalité, la verticalité, le volume et l'espace-temps. La dimension horizontale, nous le verrons, à une prégnance de première grandeur dans l'imaginaire social. Concernant cette notion d'horizontalité, nous y voyons essentiellement la distance géographique entre la montagne et les populations concernées. À cette aune, elle peut être perçue soit comme centrale, soit comme périphérique. Entité centrale, elle serait, le plus souvent, revêtue d'un caractère sacré et occuperait alors une place prépondérante dans la cosmogonie des cultures concernées. Périphérique elle serait aux confins tant de l'espace géographique que des préoccupations quotidiennes ; elle serait alors le plus souvent diabolisée et ressentie comme « mont affreux »⁶¹. Le film d'ascension n'a que faire d'une montagne sacrée que les alpinistes fouleraient ou contemperaient

⁵⁹ SWIGGERS Pierre, opus cité pp.24-26, pour les dénominations proposées.

⁶⁰ Voir à ce propos : BOZONNET Jean-Paul, *Des Monts et des mythes, l'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, PUG, 1992 ; SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005, 379 pages ; SEIGNEUR Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, 312 pages.

⁶¹ Voir à propos de cette représentation : ENGEL Claire Éliane, SAMIVEL, VALLOT Charles, *Ces Monts affreux*, Paris, Librairie Delagrave, 1934, 320 pages.

avec un respect empreint d'admiration : en renonçant à l'ascension du Mont Kailash* Xesus Novas et Reinhold Messner eurent une attitude qui ne saurait satisfaire la diégèse d'un film d'ascension. Dans ce dernier, la montagne est nécessairement investie de sa fonction symbolique d'entité périphérique et hostile. La symbolique de la verticalité est plus aisément perceptible dans nos sociétés où les honneurs, les mérites et les gratifications se mesurent à l'aune de la place occupée dans l'échelle social et où les mythes fondateurs placent l'enfer sous le sol et le paradis dans les hauteurs éthérées. Dans les religions révélées, de même que dans les mythologies grecques, latines ou scandinaves, qui s'élève, se bonifie en se rapprochant de la divinité. Si le volume n'est pas toujours présent à l'esprit lorsque l'on évoque les cimes, il n'en a pas moins une incidence dans les représentations mentales. La masse induite par ce volume renvoie à la pesanteur qu'elle soit celle de la roche ou celle de glace. Cette pesanteur, elle-même, est source des mythes de pétrification que nous aurons l'occasion d'aborder plus loin. Concernant la puissance évocatrice de la haute montagne dans l'espace-temps le film d'ascension fait son miel de la dualité naissance/régénération-mort. Nous aurons l'occasion, au cours de nos travaux, de recourir à des œuvres cinématographiques ne figurant pas dans notre corpus. En effet, la représentation de la haute montagne dans l'imaginaire social est composite et, qu'elle soit explicite ou implicite cette représentation est convoquée dès lors qu'est évoquée ce milieu naturel. Le film d'ascension met ainsi en œuvre une vision exacerbée et singulière d'une représentation qui lui est un substrat indispensable.

Chapitre 1 – La nécessaire ascension

*« Pourquoi allons nous à la montagne » [...]
– Pour la science, dit le savant.
– Pour la patrie, dit le militaire.
– Pour ma santé, dit celui qui souffre.
– Pour le sport, dit le Sportsman.
– Pour la beauté de la nature, dit le peintre.
– Par mode, dit le snob.
– Pour gagner notre vie disent les guides et les porteurs.⁶²*

Au gré des croyances et des connaissances, en référence aux textes sacrés ou historiques, d'aucuns font de Moïse, Philippe II de Macédoine ou Léonard de Vinci le premier alpiniste ; au-delà du clin d'œil, ces affirmations ne soulèvent pas la seule question des origines de l'alpinisme. En effet, l'alpinisme, pratique tardive, ne saurait à lui seul résumer les motivations qui ont poussé des hommes en des terres si inhospitalières : de tout temps l'homme s'est élevé mais ses préoccupations ont été fort diverses. Il est courant de lire que le premier élan qui poussa l'homme vers les sommités était d'ordre religieux ; de notre point de vue, l'homme ne s'est sans doute abandonné aux délices de la spiritualité qu'une fois ses besoins vitaux fondamentaux assouvis. La satisfaction de ces besoins essentiels a d'abord connu comme champ d'action les espaces les plus faciles d'accès, les plus productifs et les moins dangereux. Aussi seule une impérieuse nécessité a poussé l'homme à s'aventurer d'abord dans les hautes vallées puis dans l'univers alors effrayant de la haute montagne. Cette dernière, froide, dangereuse et stérile ne présentait d'intérêt qu'au regard d'une exploitation de type précapitaliste comme la chasse ou la recherche de minéraux, la cueillette étant réduite au regard des faibles peuplements végétaux passé l'étage des alpages. Nous verrons ici combien furent diverses les motifs qui incitèrent certains hommes à s'aventurer en haute montagne. Toutefois nous n'aborderons pas encore les motivations d'ordre religieux que nous traiterons, eu égard à leur dimension mythologique manifeste, plus loin dans notre propos.

⁶² LA HARPE Charles (de), "Pourquoi aimons nous la montagne", in *L'Écho des Alpes*, publication des sections romandes du Club Alpin Suisse, année 1901, Genève, A. Julien, p. 207.

Section 1 – Les ascension à visées utilitaires

*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.*⁶³

Les ascensions à vocation économique

Activités précapitalistes : chasse, cueillette, collecte...

La haute montagne n'a que peu à offrir ; d'autre part les premiers hommes obéissant aux règles fondamentales de la survie animale ne pouvaient s'engager dans des quêtes dont le bilan énergétique était négatif. De même qu'un lion ne chasserait pas une souris puisque la dépense énergétique résultant de cet acte de prédation ne serait pas couvert par l'apport nutritionnel de la proie, l'homme ne pouvait s'aventurer dans un milieu inhospitalier sans une probabilité satisfaisante d'en retirer un bénéfice direct. Aussi, longtemps les abords des cimes n'ont été fréquentés que par les populations qui en tiraient un profit immédiat. Quelques vestiges épars attestent du passage en altitude de populations nomades pré-néanderthaliennes (aux environs de - 1 000 000 ans) et néanderthaliennes (- 50 000 ans) ; au regard des techniques maîtrisées par ces populations, il est probable que la raison en était la quête de gisements de silex⁶⁴. Toutefois, hormis les périodes de réchauffement que connut la grande glaciation de Würm (-80 000 à - 18 000), il fallut attendre le mésolithique moyen pour que l'homme établisse des campements au dessus de 2000 mètres. Outre la collecte de silex, ces camps temporaires furent également établis dans un but cynégétique*. Nous sommes donc dès lors en présence de la première exploitation précapitaliste de la moyenne montagne. Quoique ces activités n'aient eu qu'un caractère transitoire, elles impactèrent l'environnement en incitant certaines populations animales (bouquetins, chamois...) à se réfugier, d'abord périodiquement, en haute montagne.

Parallèlement, l'homme colonisa les vallées par définition plus accessibles et les premières communautés sédentaires s'établirent au cours de l'âge de bronze (- 2000 à - 800).

Au cours des siècles suivants, l'occupation des vallées alpines se poursuivit sur la base d'une économie essentiellement agro-pastorale et éventuellement d'une économie basée sur l'exploitation de divers minerais, l'exploitation minière

⁶³ PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Dezobry et E. Magdeleine, 1852, p.362.

⁶⁴ Voir à ce propos, TILLET Thierry, *Les Alpes et le Jura : Quaternaire et préhistoire ancienne*, Paris, Éditions scientifiques GB, 2001, 257 pages.

en milieu montagnard étant avérée dès l'époque romaine. S'il n'atteignit pas à la grandeur spectaculaire de la haute montagne, le pastoralisme a donné naissance à quelques productions notables telles *La Dernière Saison* de Pierre Beccu, sur l'affrontement de différentes générations de bergers, la séquence du combat des Reines dans *Premier de cordée*^c de Louis Daquin où *La Grande peur dans la montagne*, de Charles-Ferdinand Ramuz dont deux adaptations télévisuelles exploitent à merveille les antiques angoisses attachés aux hauteurs.

La haute montagne n'est pas favorable à une occupation pérenne de la part de l'espèce humaine. Aussi, mis à part les activités liées au pastoralisme d'alpage ne dépassant pas l'étage subalpin*, les incursions en haute montagne étaient toutes dictées par la nécessité. Seuls les chasseurs, les cristalliers et plus tard les contrebandiers trouvaient un intérêt à se risquer sur les pentes de contrées réputées malfaisantes. Les chasseurs de chamois occupent un statut particulier dans la geste alpine : ils constituaient une sorte d'élite considérée pour son courage mais évoluant aux marges de la société puisque fréquentant au quotidien un monde mystérieux. C'est de ce statut d'être libre et sulfureux que découle la menace représentée pour la collectivité par Marcus Paltram dans le film d'Ernst Lubitsch, *Eternal Love*. Le sort du village est en effet suspendu à l'acceptation de Paltram de livrer son arme aux réquisitions de l'envahisseur français. Cet état de coureurs de rochers casse-cou prédisposait les chasseurs de haute montagne à devenir les compagnons d'aventure des premiers alpinistes (*Gaspard de la Meije*^c, *Der Ewige Traum*^c...) Les chasseurs de chamois et de bouquetins, que ces animaux entraînaient souvent dans les barres rocheuses, furent les premiers à payer un tribut sanglant à l'Alpe.

[...] la chasse au chamois, autant et peut-être plus dangereuse que la recherche du cristal, occupe encore beaucoup d'habitants des montagnes et enlève souvent à la fleur de l'âge des hommes précieux à leur famille ; et quand on sait comment se fait cette chasse, on s'étonne qu'un genre de vie tout à la fois si pénible et si périlleux ait des attraits irrésistibles pour ceux qui en ont pris l'habitude.⁶⁵

De chasseurs à braconnier il n'y avait souvent qu'un pas et les coureurs des hautes terres devaient à leur connaissance des montagnes de berner plus souvent qu'à leur tour les représentants de l'ordre. *Barnabo des montagnes*⁶⁶ est l'exemple précurseur des gardiens de la faune. Trompé par les braconniers, il ne

⁶⁵ "Mœurs des habitants de Chamouni, climat de cette vallée, agriculture, etc." SAUSSURE Horace Bénédicte (de), BOURRIT M.T., *Premiers voyages au Mont Blanc*, Genève, Edito-Services S.A., non daté, p.108.

⁶⁶ *Barnabo Delle Montagne*, BRENTA Mario, France-Italie-Suisse, Flach Film, 1994, 124 min.

pourra toutefois se résoudre à les châtier à l'heure de la confrontation finale. Dans *Echo Der Berge*⁶⁷ la personne romantique de Gerold, chasseur de Styrie séduira Liesl Leonard, jeune sculptrice viennoise, opposant la rudesse du prédateur à la délicatesse de l'artiste.

Une autre forme d'arpenteur de la montagne a perduré jusqu'à nos jours, celle des cristalliers. En effet, les roches métamorphiques ont la propriété d'abriter en leur sein des fours dans lesquels dorment enfouies des gemmes qui attirent les convoitises. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'engouement pour les lustres de cristal a été prétexte à la recherche du cristal de roche propice à la fabrication des pendeloques nécessaires.

La recherche des cristaux de roche se développa surtout au XVII^e siècle, lorsque l'art décoratif de l'époque utilisa le cristal taillé pour la fabrication de lustres et des appliques.[...] L'ameublement, au XVIII^e siècle, fit également un grand usage des « cristaux à facettes ».⁶⁸

Indépendamment de ces pierres précieuses, la montagne fut longtemps pourvoyeuse de minerais paradoxalement plus facilement exploitables qu'en plaine, les veines y étant en effet plus aisément repérables. L'Oisans et le Queyras ont tôt exploité le cuivre et autres minerais précieux⁶⁹ pour une métallurgie installée dans les vallées proches. Cette richesse minérale a bien évidemment donné cours aux spéculations les plus folles et les torrents de montagne ont longtemps été réputés charrier des quantités importantes d'or⁷⁰. De cette réalité fantasmée, Charles-Ferdinand Ramuz trouve matière à une fable adaptée au cinéma : Farinet, faussaire évadé de prison, entreprend de se venger de la société en inondant la région des fausses pièces d'or qu'il fabrique à partir d'une mine d'or découverte dans la montagne...⁷¹ « La course aux trésors fabuleux n'est pas seulement réservée à la montagne. Et pourtant il en est qui sont restées célèbres.

⁶⁷ *Echo Der Berge*, STUMMER Alfons, Autriche, Rondo Film, 1954, 90 min.

⁶⁸ BESSON Maurice, opus cité p.367.

⁶⁹ Les mines d'argent de Brandes-en Oisans, par exemple, dont le filon serpentait de 1800 à 2800 m furent exploitées dès la première moitié du XIV^e siècle pour cesser d'être utilisées un siècle plus tard (BRAUNSTEIN Philippe, *Travail et entreprise au Moyen Âge*, Bruxelles, De Boeck, 2003, p. 124 et FER-RAND Henri, *L'Oisans et les Écrins*, Grenoble, La Manufacture, 1984 (réédition de l'édition de 1903) p. 16).

⁷⁰ Plusieurs auteurs attribuent l'origine étymologique du massif des Écrins au fait que les autochtones plaçaient dans le cours des torrents des coffres (escrins ou escreins) finement grillagés afin d'y recueillir les paillettes des métaux précieux (REVERBEL Colette et Jean Pierre, *La Vallouise*, toponymie, Marseille, Philoffset, 1984, p.26 ; ISSELIN Henri, *La Barre des Écrins*, Paris, Arthaud, 1992, page 15).

⁷¹ RAMUZ Charles Ferdinand, *Farinet ou la fausse monnaie*, Tours, Bibliothèque des amis de Ramuz, 1999.

Telles celle des roches de Naye »⁷² et c'est pour offrir une gemme légendaire à sa promise qu'un jeune chasseur de chamois plonge dans un lac et s'y noie (*La Gemma Solitaria*⁷³). De ces mythiques minéraux Leni Riefenstahl a tiré la matière de son œuvre de fiction maîtresse, *Das Blaue Licht*⁷⁴, dans laquelle La Junta est l'incarnation de la pureté originelle de ces larmes de pierre. Avatars modernes des trésors enfouis sous la roche, les possessions humaines confiées à la garde des glaciers, suite aux accidents aériens notamment, attirent les convoitises modernes tels celles des arpenteurs de crevasses de *The Mountain (La Neige en deuil)*^c ou de *Malabar Princess*.

Activités commerciales

Les Alpes, les Pyrénées et plus généralement les massifs montagneux issus du plissement alpin ont d'abord été perçus par l'homme comme une entrave à ses déplacements, notamment ceux liés à ses activités commerciales. Les travaux nécessaires à l'aménagement de voies de pénétrations étant colossaux tant en terme de technologies que de financement, la première pénétration à consister en l'exploitation des axes naturels que sont les vallées. Toutefois, les vallées ne traversent que rarement les massifs et le regard des voyageurs s'est porté sur les zones de faiblesse naturelles relatives que sont les cols, les glaciers, voire les gorges de certains cours d'eau. Ötzi, l'homme de Similaun⁷⁵, découvert sur le glacier du même nom, cheminait pour des raisons non encore élucidées⁷⁶ sur le lit d'un glacier qui, si la présence des crevasses n'en fait pas un long fleuve tranquille, n'en demeure pas moins un des moyens possibles de pénétrer la très haute montagne. Plus tard, au cours de leur expansion territoriale, les romains se firent les champions du franchissement des massifs montagneux.

Quand l'organisation de Rome fut achevée, et que le génie de ses consuls eut porté à sa perfection son admirable centralisation, commença pour elle, comme pour

⁷² SAMIVEL, "Trésors montagnards" in *La Montagne*, collection in 4° Larousse, fascicule 2, p 48.

⁷³ *La Gemma Solitaria*, Italie, Itala Film, 1911, n&b, muet, 109 mètres.

⁷⁴ Opus cité.

⁷⁵ Ötzi (du nom d'un massif des Alpes : l'Ötztal) ou « homme de Similaun » est le surnom donné à un cadavre d'homo sapiens, momifié par les glaces, découvert en 1991 à 3213 mètres d'altitude sur le glacier descendant du Similaun (3606), en Italie, à proximité de la frontière autrichienne. Le corps de ce chasseur ayant vécu entre 3 350 et 3 100 av. J.-C. a donné de nombreuses informations concernant l'habillement, l'équipement et l'alimentation des hommes fréquentant les Alpes au néolithique. Voir à ce sujet : <http://www.hominides.com/html/ancetres/otzi.php>.

⁷⁶ Les dernières recherches menées par les anatomistes de l'Université de Zurich et les pathologistes de l'Université de Bolzano attestent qu'Ötzi a succombé à une blessure par flèche ce qui tendrait à laisser supposer qu'il avait utilisé ce glacier comme itinéraire de fuite.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

toutes les puissances arrivées à ce degré de maturité, l'ère de l'expansion et des conquêtes. Mais après avoir vaincu et asservi Carthage dont la marine l'enserrait au Sud, elle vint se heurter au Nord à cette barrière des Alpes...⁷⁷

Les principales voies romaines dont nous ayons eu personnellement⁷⁸ connaissance au cours de nos randonnées alpines sont vers la Gaule : la voie côtière (Menton) ou *via Aurelia*, la voie des Alpes Cotiennes ou *via Domitia* empruntant le col du Mont Genève (*Mons Matrona*), la voie des Alpes Grées (*Alpe Graia*) par col du Petit Saint Bernard et la voie du Grand Saint Bernard. Pour les autres pays de l'arc alpin : *Via Augusta* reliant les vallées de l'Adige et de l'Engadine par le *Reschenpass* (Col de Resia 1504 m) et Augsbourg par le *Fernpass* (1209 m), la *Via Claudia Augusta Altinate* reliant Trento à Innsbruck par le col du Brenner (1372 m) et enfin la *Via Decia* joignant la vallée du Lech à la vallée de Tannheim, par l'Oberjoch (1372 m).

Sur la qualité des personnes qui franchissaient ces cols, rien ne renseigne mieux que les nombreux ex-voto romains conservés à l'hospice du Saint-Bernard :⁷⁹ c'était des légions envoyées à la conquête des peuples du nord, ou à la garde des frontières de l'empire, des magistrats qui allaient prendre possession de leurs fonctions dans les différentes provinces et des marchands d'esclaves ou autres que les difficultés des Alpes ne décourageaient pas dans la recherche du lucre.⁸⁰

Cela étant, les voyageurs de l'époque s'empressaient de traverser Ces *Monts Affreux*⁸¹ réputés abriter brigands, détrousseurs et autres êtres maléfiques avatars des basques assaillants de Roland à Roncevaux⁸² comme en témoigne une des premières incursions « touristiques » anglaises à Chamonix :

⁷⁷ FERRAND Henri, *L'Oisans et les Écrins*, Grenoble, La Manufacture, 1984 (réédition de l'édition de 1903).

⁷⁸ Pour de plus amples informations il est souhaitable de consulter la *Table de Peutinger (Tabula Peutingeriana ou Peutingeriana Tabula Itineraria)*, copie du XII^e siècle d'une ancienne carte romaine dont il existe une copie en noir et blanc à la cartothèque de l'IGN. D'un grand intérêt sont également CUNTZ Otto, *Itineraria romana - Vol. 1, Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense*, Stuttgart, 1990 (réédition de l'édition de 1929), 139 pages. Notons que la plupart des auteurs ayant émis un avis, quel qu'il soit, sur le trajet emprunté par Hannibal pour la traversée des Alpes ont estimé trouver dans la description des routes prétoriennes présentées par la table de Peutinger la validation de leurs théories (voir : CONINCK Francis (de), MARCHANDISE Bernadette, MARCHANDISE Guy, *Hannibal à travers les Alpes : une énigme de 2000 ans : augmenté des routes romaines prétoriennes à travers les Alpes selon la table de Peutinger*, France, Édiculture, 1992, 128 pages).

⁷⁹ Il s'agit de l'hospice du Grand Saint Bernard.

⁸⁰ X [sic], Prieur du Grand Saint Bernard, "L'Hospice du grand Saint Bernard, précurseur du secours en montagne", in *ALPE. NEIGE. ROC*, n° 6, décembre 1953, p. 3.

⁸¹ ENGEL Claire Éliane, SAMIVEL, VALLOT Charles, opus cité.

⁸² La geste, *La Chanson de Roland*, substitue les Sarrasins aux Vascons (anciens basques).

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Les premiers étrangers connus que la curiosité de voir les glaciers ait attirés à Chamouni, regardaient sans doute cette vallée comme un repaire de brigands ; car ils y allèrent armés jusqu'aux dents, accompagnés d'un nombre de domestiques qui étaient aussi armés : ils n'osèrent entrer dans aucune maison ; ils campèrent sous des tentes qu'ils avaient portées, et ils tinrent des feux allumés et des sentinelles en garde pendant toute la nuit. [...] Ce fut en 1741 que le célèbre voyageur Pocock⁸³ et un autre gentilhomme anglais nommé Windham, entreprirent cet intéressant voyage. Les vieillards de Chamouni [...] rient encore des craintes de ces voyageurs et de leurs précautions inutiles.⁸⁴

On retrouve cette perception « folklorique », et qui nous paraît ridicule voire humiliante, des autochtones montagnards dans un western de Russel Rouse, *Thunder in the Sun*⁸⁵, dans lequel des basques sautant de rocher en rocher à des hauteurs invraisemblables et yodlant comme les meilleurs tyroliens, affrontent des indiens à peine moins ridicules sur les sommets d'Alabama.

Dans ces conditions de circulation, le ravitaillement prenait parfois des allures de gageure et les colporteurs étaient plus que partout les pourvoyeurs et plus encore les passeurs d'informations ; ainsi en est-il de Joseph le marchand ambulant de *La Trace*⁸⁶ qui arpente les vallées savoyardes et piémontaises. Le souci d'exactitude de la reconstitution est la préoccupation principale l'auteur :

Vous cherchiez dans la production française un équivalent à ce film, vous ne le trouveriez pas. D'abord parce qu'il est ancré dans la réalité sociale et historique d'une région, événement rarissime dans la production nationale, davantage préoccupée des menus drames bourgeois et de comédies [...] Il ne s'embarrasse pas de ce psychologisme bien français. Son héros, Joseph Etrassiaz, se déplace aux hasards de ses envies et des nécessités de son existence. Ses rencontres ne le traumatisent pas, ne s'expliquent pas, elles arrivent simplement et suscitent plaisirs, dangers commerce, petites entourloupes.⁸⁷

On retrouve ici la volonté des membres de la communauté alpine de gommer tout *pathos* outrancier stigmatisant leur terroir. Le colporteur n'en demeurerait pas

⁸³ Henri ISSELIN utilise l'orthographe Pococke pour relater le même événement et précise que les sept "touristes" et leurs cinq domestiques étaient "*tous armés de mousquets pistolets*". ISSELIN Henri, *Les Aiguilles de Chamonix*, Paris, Arthaud, 1980, p. 11.

⁸⁴ "Mœurs des habitants de Chamouni, climat de cette vallée, agriculture, etc." in SAUSSURE Horace Bénédict (de), BOURRIT M.T., *Premiers voyages au Mont Blanc*, Genève, Editio-Services S.A., non daté, p.105.106.

⁸⁵ *Thunder in the Sun (Caravane vers le soleil)*, ROUSE Russel, États-Unis, Carrollton Inc. - Seven Arts Productions, 1959, 81 min.

⁸⁶ *La Trace*, FAVRE Bernard, France – Suisse, Cinéthèque, 1983, 103 min.

⁸⁷ NAJAR Michel, "Deux films savoyards : les Roquevillards et la Trace", in *L'Histoire en Savoie*, n°123, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, septembre 1996, p. 43.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

moins l'incarnation du temps qui passe et du fil ténu qui liait au-delà des rigueurs naturelles les hautes vallées à la civilisation. Plus encore, dans *Rapt*⁸⁸ de Kirsanoff, le colporteur qui voit tout et entend tout sera l'instrument du destin, seule liaison qu'il est entre les deux races⁸⁹ opposées. Lui seul, en effet, a ses entrées dans les deux communautés que le fait d'occuper deux versants différents a rendu irrémédiablement ennemies.



90

Deus ex machina de *Rapt*, le colporteur unijambiste a ses entrées partout.



91

Lien ténu entre les communautés alpines, Joseph, le colporteur, est la métaphore du futur traité de rattachement de la Savoie à la France (1860).

Les colporteurs avaient parfois une morale rien moins qu'irréprochable et du colportage à la contrebande la nuance était alors fort subtile. De cette facilité supposée de se livrer à la contrebande en montagne, Luis Trenker a tiré un film, *Barriera a Settentrione*⁹², qu'il avouait ne pas avoir en grande estime ; transposant une banale affaire de trafic de cocaïne en altitude, il s'adonna au travers, qu'il condamnait lui-même, de mettre la montagne en fond d'une intrigue qui aurait pu avoir sa place dans n'importe quelle ruelle citadine. De même Géraudy, le banquier indélicat de *Le Dessous des cartes*⁹³, utilise-t-il les compétences d'un jeune contrebandier pour se soustraire au scandale qu'il a provoqué. Pour autant le lucre n'est pas toujours la motivation des passeurs et nombre de coureurs des alpages mirent leurs connaissances au service des infortunés fuyant toutes les dictatures.

⁸⁸ *Rapt*, KIRSANOFF Dimitri, France-Suisse, Mentor-Film, 1934, 83 min, n&b.

⁸⁹ C'est dans le but de respecter la terminologie utilisée par L.F. Ramuz que nous employons ce terme controversé renvoyant au titre du roman ayant inspiré Kirsanoff : RAMUZ Louis-Ferdinand, *La Séparation des races*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1979, 184 pages.

⁹⁰ *Rapt*.

⁹¹ *La Trace*.

⁹² *Barriera a Settentrione*, TRENKER Luis, Italie, Gallo Film, 1950, 95 min.

⁹³ *Le Dessous des cartes*, CAYATTE André, France, Regina Films - Gladiator Productions, 1947, 90 min.

Section 2 – Les ascensions militaires

Les montagnes ont longtemps été pour le marin le repère indispensable, véritable phare naturel, lui permettant de s'assurer de sa position. Ainsi en fut-il des rochers de Gibraltar et du mont Cameroun pour l'amiral carthaginois Hannon* lors de son périple.

Les militaires terrestres le savent bien, pour voir plus loin, il convient de se tenir plus haut. A ce titre les sommités susceptibles d'offrir un large panorama ont très vite suscité l'intérêt des stratèges. Ainsi Tite-Live relate-t-il qu'au IV^e siècle précédant notre ère, Philippe II de Macédoine aurait gravi le mont Haemus* dont le sommet offrait un large panorama :

Philippe, voulant tenir ses troupes en haleine et en même temps éloigner tout soupçon de ses préparatifs hostiles contre les Romains, rassembla son armée à Stobi, dans la Péonie, et marcha contre la Médique. Il s'était mis en tête de monter au sommet du mont Hémus, sur la foi de l'opinion généralement répandue, qu'on pouvait de cette hauteur embrasser d'un coup d'oeil le Pont-Euxin, l'Adriatique, le Danube et les Alpes. Il pensait que cette vue lui serait de quelque utilité pour organiser son plan de campagne⁹⁴.

La connaissance du terrain n'est pas la seule motivation des militaires ; la recherche de matières premières impose parfois des efforts démesurés. Ainsi, en 1519, Diego de Ordaz, capitaine de Cortes, gravit-il le Popocatépetl (5450m) établissant ainsi un record d'altitude qui ne sera pas battu avant plusieurs siècles : il s'agissait pour lui de collecter du soufre.

Dans la ville de Reims, où je suis né et ai vécu plus de trente ans, le souvenir de la Grande Guerre est encore très vivace. Je me rappelle les visites scolaires sur les sites qui avaient vu se dérouler des combats incompréhensibles pour nous. Comment comprendre, en effet, à l'âge que nous avons, que des milliers de poilus aient pu faire sacrifice de leur vie pour des éminences qui ne dominent la monotone plaine champenoise que de quelques dizaines de mètres telles que les crêtes du Chemin des Dames ou la tristement célèbre « cote 108 ». L'esprit des enfants que nous étions, ne pouvait concevoir l'avantage stratégique offert par le contrôle de la vallée depuis le plateau.

Ainsi, les impératifs militaires ont-ils amené les armées à franchir des reliefs sur lesquels ne s'aventurerait pas le commun des mortels. C'est en franchissant les contreforts de l'Arménie que les Dix Mille ont pu avoir le point de vue qui leur

⁹⁴ TITE-LIVE, Histoire romaine livre XL, chapitre 21, source <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/liv/XL.html#21> (1^{er} août 2006).

permet de hurler le célèbre « Thalassa ! Thalassa !⁹⁵ ». De même, Hannibal déjouant tous les pronostics romains choisit de franchir la terrible barrière des Alpes pour bénéficier de l'avantage psychologique de la surprise⁹⁶.

Nous avons choisi d'évoquer ici l'ascension que l'on considère parfois comme la naissance de l'alpinisme et qu'Yves Ballu nomme la « première "première" »⁹⁷. En 1492, le roi de France, Charles VIII traversant le Dauphiné, ordonna au capitaine Antoine de Ville, seigneur de Domjulien et de Beaupré, d'effectuer l'ascension du mont Aiguille dont la réputation d'inaccessibilité était peut être une injure à sa puissance royale, un souverain étant en droit de pouvoir fouler chaque mètre carré de son royaume. Fort d'une troupe d'une vingtaine de personnes mêlant nobles, soldats, gens d'Église et divers corps de métier (tailleurs de pierre, charpentiers, échelleurs ...), Antoine de Ville s'exécuta et se dressa, le 26 juin 1492, sur le plateau sommital du *mons inascensibilis* dont Rabelais écrivit plus tard

[...] ainsi dit pour ce qu'il est en forme d'un potiron, et de toute mémoire personne surmonter ne l'a pu, hors Doyac, conducteur de l'artillerie du roi Charles huitième, lequel avecques engins mirifiques y monta et au dessus trouva un vieux béliet. C'estoit à diviner qui là transporté l'avait. Aucuns le dirent, estant jeune agnelet, par quelque aigle ou duc chat-huant là ravi, s'être entre les buissons sauvé⁹⁸.

Sans doute soucieux de ne pas avoir à renouveler l'aventure, Antoine de Ville fit valider sa réussite par un huissier qui constata la réalité de l'exploit en établissant le sien depuis le pied de la voie.

Le cinéma ne pouvait pas manquer de saisir l'analogie entre une ascension et l'assaut d'un château fort ou d'une citadelle : aussi de *The Guns of Navarone*⁹⁹ à *Les Loups entre eux*¹⁰⁰ en passant par l'ascension d'un météore grec par

⁹⁵ XENOPHON, *Anabase*, livre IV, cité par SONNIER Georges, opus cité p.25.

⁹⁶ La question n'est pas encore tranchée de la voie suivie par le stratège carthaginois. A l'heure actuelle les hypothèses les plus cohérentes réduisent le choix entre le col du Petit Mont-Cenis, en Haute Maurienne, le col du Montgenèvre en Haute Durance et le col de la Traversette dans le Queyras. Notons que Napoléon Bonaparte, qui pencha d'abord pour le Queyras, puis pour le col du Petit Mont-Cenis disparut avant d'avoir pu écrire sur le sujet l'ouvrage qu'il projetait.

⁹⁷ BALLU Yves, *Les Alpinistes*, éditions Arthaud, Paris, 1984, p. 9.

⁹⁸ RABELAIS François, *Pantagruel, le Quart-Livre*, Œuvres complètes tome II, Editions Rencontre, Lausanne, 1956, 613 p., p. 345. Le souvenir de cet événement fut sans doute recueilli par Rabelais lors de son séjour à Grenoble en 1534 et rapporté dans *Pantagruel*. L'histoire était déjà passée avec son lot de méprises et Rabelais attribue, à tort, l'exploit à Jean Doyac qui fit franchir les Alpes à l'artillerie de Charles VIII en 1494.

⁹⁹ *The Guns of Navarone*, THOMPSON J. Lee, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, 1961, 158 min.

¹⁰⁰ *Les Loups entre eux*, GIOVANNI José, France, Bernard Monnet Méditerranéen Films, 1985, 103 min.

James Bond, une large place a été faite à ces ascensions qui assurent un effet de surprise aux « Hannibal » des temps modernes.

Cette propension des militaires à connaître au mieux le terrain de leurs évolutions a également été à l'origine des missions de triangulation envoyées dans les massifs à des fins de cartographie. Ainsi le capitaine Adrien Durand, du corps des ingénieurs géographes français, effectua-t-il, en 1828, la première ascension du Pelvoux* à seule fin de disposer d'un emplacement de choix pour ses visées. Ici se rejoignent, comme souvent préoccupations militaire et scientifique comme en atteste la lettre du maréchal Philippe Pétain au ministre de la guerre concernant Paul Helbronner, géographe, membre de l'institut :

J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur les titres que s'est acquis M. Helbronner, membre de l'institut à la reconnaissance de l'Armée française. [...] La collaboration de ce savant, au point de vue militaire s'est révélée particulièrement fructueuse en ce qui concerne la triangulation des Alpes et la révision des plans directeurs de la frontière italienne.¹⁰¹

Tenir une position haute était, pour les militaires, s'assurer simplement la possibilité de voir loin et donc de prévoir et s'adapter. La possession des hauteurs offre un avantage stratégique évident. Les films de guerre ont érigé en topos la prise d'un bastion élevé par un groupe de courageux volontaires. Le danger, volontiers anonyme, qui plane sur les hauteurs magnifie l'exploit des intrépides assaillants. Dans *The Thin Red Line*, de Terence Malick, une séquence illustre à merveille tout ce que sous-entend la hauteur. La casemate japonaise de Guadalcanal est à la fois un obstacle sur la voie des marines et un écueil dans le plan de carrière du Lieutenant Colonel Gordon Tall et du général Quintard. Ainsi les officiers américains ne se battent pas uniquement pour terrasser l'ennemi mais aussi pour assurer leur ascension sociale :

¹⁰¹ Lettre du Maréchal Philippe Pétain au ministre de la guerre, Jean Fabry, non datée "informations", notes de la rédaction, in *La Montagne*, n°276, février 1936, p. 79. Si l'on retient souvent de Paul Helbronner (1871-1938), savant géodésien, membre de l'Institut, ses toiles monumentales, dont le panorama du Mont Blanc, il convient de signaler le très important fond photographique conservé au Musée Dauphinois de Grenoble.



« [...] Toujours quelqu'un qui vous regarde... comme un vautour. Toujours quelqu'un pour sauter sur votre place »¹⁰².

Section 3 – Les ascensions scientifiques

Dès 29 av. J-C., Strabon, monta au sommet de l'Acrocorinthe (574 m) pour en décrire le panorama :

Du sommet, on aperçoit en direction du Nord les massifs élevés et enneigés du Parnasse et de l'Hélicon, qui dominent tous les deux le golfe de Crisea (...) ; vers le couchant, le territoire qui s'étend entre Corinthe et l'Asopie (...) ; vers le sud, le territoire de Ténéa qui fait partie de la Corinthie (...) ; vers l'est, l'Isthme (...) ¹⁰³.

Les premiers scientifiques intéressés par les possibilités qu'offraient les larges panoramas furent les géographes. Approchant ainsi le vieux rêve humain de survol du monde, il pouvait appréhender la structure du paysage. Au II^{ème} siècle de notre ère, Pausanias* entreprit la rédaction de son *Tour de Grèce* (ou *Périégèse*) en dix livres. Parti de l'Attique, il parcourut le Péloponnèse et décrivit chaque cité en même temps qu'il en consignait les mythes et l'histoire. Au cours de ce périple il accomplit l'ascension d'un des sommets du massif du mont Lycée à seule fin de décrire le paysage aperçu d'en haut.

Il est indéniable que la préoccupation des géographes rejoint celle des militaires évoquées plus haut, et souvent la cartographie sera au service des armées avant que d'être à disposition des scientifiques¹⁰⁴. Pourtant, les géographes ne seront pas les seuls scientifiques attirés par les sommets. L'élévation en altitude a pour conséquence de provoquer une variation des mesures et des phénomènes physiques. Chaque écolier le sait, ou devrait le savoir désormais, l'eau bout à 100 degrés au niveau de la mer ; ce qui sous-entend qu'à une altitude autre elle bout à une température différente. Cette tautologie vise à rappeler que l'ascension a longtemps été la seule possibilité de valider les hypothèses émises

¹⁰² *The Thin Red Line*, MALICK Terrence, États-Unis, Fox 2000 Pictures, 1998, 170 min.

¹⁰³ STRABON, VIII, 6, 22, cité par <http://terra.antiqua.free.fr>.

¹⁰⁴ Dans les programmes de mise en ligne de la terre vue de l'espace, les services des armées se voient attribuer le pouvoir discrétionnaire de "flouter" les zones qui leur semblent présenter un intérêt particulier.

quant aux phénomènes liés aux variations de pression atmosphérique. Aussi les expéditions sur les cimes auront-elles longtemps eu pour seule préoccupation la possibilité de procéder à des expériences et des mesures. Toutefois, l'ascension « gratuite » d'un sommet dépassait tellement l'entendement jusqu'à la fin du 18^e siècle, que ces expériences ont parfois été un simple simulacre destiné à justifier la nécessité de l'entreprise. Le personnage charnière de la transition entre l'ascension utilitaire et l'ascension plaisir, nous semble le savant genevois Horace-Bénédict de Saussure. Ce parfait honnête homme, professeur à l'Académie de Genève, botaniste, physicien, géologue et philosophe¹⁰⁵, fut bouleversé par son premier voyage à Chamonix¹⁰⁶. Pondérée par la raison du scientifique, sa passion de la montagne se fera d'abord par procuration. Dès son premier séjour à Chamonix, il fait publier l'offre d'une forte récompense à qui mènera à bien la première ascension du Mont Blanc ; il ajoute que ceux qui découvriront un chemin viable vers le sommet seront également récompensés. Cette offre, entraîne peut être la naissance de l'alpinisme : le 8 août 1786, à 18 h 23 mn Michel Gabriel Paccard, médecin à Chamonix et Jacques Balmat, chasseur de chamois et cristallier, se dressent au sommet du Mont Blanc. Pour sacrifier au rituel, Paccard procède à quelques mesures, puis les deux hommes entreprennent la descente. De retour dans la vallée, le docteur Paccard fait rédiger un témoignage attestant de sa réussite par deux témoins¹⁰⁷ qu'il avait pris la précaution d'avertir de son ascension et qui purent constater sa réussite grâce à des lunettes d'approche.

Cette ascension est remarquable à plus d'un titre. Le hasard a voulu qu'elle prenne la figure qui sera celle de la quasi totalité des courses jusqu'au premier quart du 20^{ème} siècle et Arnold Fanck ne s'y est pas trompé, adaptant ce fait historique au cinéma (*Der Ewige Traum*^c). À un autochtone, Jacques Balmat, connaissant la montagne pour la parcourir au quotidien, est associé un notable, Michel Gabriel Paccard. L'autochtone, précurseur des guides, fait cette ascension pour le paiement qu'il en recevra, le notable n'en retire qu'un plaisir intellectuel. Des prémices aux années 1930, l'alpinisme progressera le plus souvent sous cette forme d'une cordée de clients fortunés menés par des professionnels. Détail accentuant encore l'aspect stéréotypique de cette première, elle ne sera pas épargnée par le scandale et la polémique. Préfigurant le rôle de mouche du coche et de dénicheur de scandale que revêt une forme de presse de nos jours,

¹⁰⁵ Il soutint peu de temps avant son premier voyage à Chamonix, un mémoire relatif à la transmission des rayons du soleil.

¹⁰⁶ Le motif en était d'abord scientifique, puisqu'il fut envoyé à Chamonix par le botaniste suisse Albert de Haller afin d'herboriser.

¹⁰⁷ Adolphe Frangott de Gerdorf de Meyerdorf et Charles-André de Knonow.

un individu curieux va se charger de médiatiser l'ascension. Personnage contesté, Marc-Théodore Bourrit, chantre à la cathédrale de Genève, avait le projet de réussir la première ascension du Mont Blanc. Devancé, il entendit bien tirer tout de même la couverture à lui. Ayant eu vent du lancement, par Paccard, d'une souscription en vue de l'édition du récit de son ascension¹⁰⁸, Bourrit le précéda et, dès septembre 1786, publia sa propre relation de l'évènement¹⁰⁹. Défigurant la réalité avec une tranquille mauvaise foi, Bourrit attribua tout le mérite de l'ascension au seul Balmat, Paccard étant réduit à un rôle de comparse que le solide guide chamoniard aurait pratiquement porté jusqu'au sommet. Paccard fit défendre son bon droit en faisant publier un témoignage de Balmat par le *Journal de Lausanne*. L'histoire aurait pu en rester là mais c'est la version de Bourrit qui devait, pour longtemps, passer à la postérité. En effet de passage à Chamonix, quatre ans après le décès du docteur Paccard, Alexandre Dumas recueillit le témoignage de Balmat qui se donna à nouveau le beau rôle. Parue en 1834¹¹⁰, cette version prévaudra pendant plus d'un siècle.

Notons toutefois qu'au moment de réaliser un film sur cette première (*Der Ewige Traum* °), le Dr Arnold Fanck choisit la version d'Alexandre Dumas.



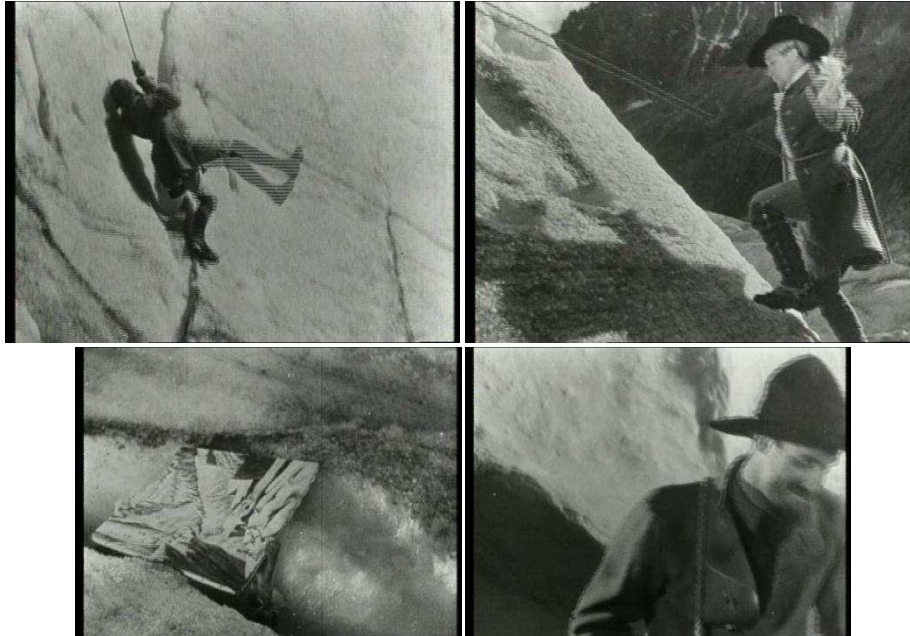
Dans le film d'Arnold Fanck, Jacques Balmat parvient seul au sommet.

La théorie des solides locaux traînant au sommet de ridicules bourgeois convenait mieux aux représentations véhiculées par l'œuvre du cinéaste allemand.

¹⁰⁸ Le récit en projet était intitulé : *Premier voyage à la cime de la plus haute montagne de l'ancien continent, le Mont blanc, par le docteur Michel Paccard, médecin dans les Alpes de Chamonix, le 8 août 1786*. Ce récit ne sera jamais publié. Yves Ballu, Georges Sonnier et Ullmann n'abordent pas, dans leur ouvrage respectif le rôle d'un autre personnage, J.P. Béranger directeur de la Société Typographique de Lausanne. Ce dernier, ami de Bourrit, demanda à Paccard d'interminables retouches, pour finalement laisser le manuscrit en attente de longues semaines. Finalement l'ascension de H. B. de Saussure, le 3 août 1787, donna le coup de grâce à la publication et Paccard renonça à sa publication, la notoriété du second ascensionniste faisant trop d'ombre au projet. Toute trace de ce manuscrit a disparu.

¹⁰⁹ BOURRIT Marc-Théodore, *Lettre sur le premier voyage fait au Mont Blanc le 8 août dernier*.

¹¹⁰ DUMAS Alexandre, *Impressions de voyage en Suisse*, éditions Nathan, Paris, 1985, 160 p.



Si Balmat est à son avantage dans le film d'Arnold Fanck, les touristes sont volontiers caricaturés sous le regard goguenard des guides locaux.¹¹¹

De part sa genèse et son exploitation littéraire, cette ascension marquait le début d'une ère nouvelle et le rideau pouvait se lever sur la pratique qui venait de voir le jour. Cette ascension est souvent la première relatée dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'alpinisme, ce qui pourrait être discuté. En effet, la motivation n'est pas encore ouvertement l'ascension pour elle-même : H.B. de Saussure a les préoccupations polymorphes d'un intellectuel de son temps :

Au moment où j'eus atteint le point le plus élevé de la neige, je la foulai aux pieds avec une sorte de colère plutôt qu'avec un sentiment de plaisir. D'ailleurs mon but n'était pas seulement d'atteindre le point le plus élevé : il fallait surtout y faire les observations et les expériences qui, seules, donnaient quelque prix à ce voyage et je craignais infiniment de ne pouvoir faire qu'une petite partie de ce que j'avais projeté.¹¹²

Le guide Balmat est clairement motivé par l'aspect économique du projet ; Paccard quant à lui pourrait jouer le rôle du « chaînon manquant », lien entre la pratique motivée par des considérations extérieures et la pratique gratuite. Et dès 1811, les deux frères Meyer partis à l'assaut de la Jungfrau*, plantèrent un coin dans le monolithe de l'ascension scientifique :

¹¹¹ *Der ewige Traum*.

¹¹² Horace Bénédict de Saussure cité par ENGEL Claire-Eliahe, in *Histoire de l'alpinisme*, éditions "Je sers", Paris, 1950, p. 49.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Les deux frères étaient des hommes cultivés, mais avec une originalité qui paraissait presque coupable à cette date, ils se mirent en campagne sans instruments scientifiques, "car ils encombrant un grimpeur hardi". Une telle déclaration exigeait alors autant de force d'âme que de désinvolture.¹¹³

Si la caution scientifique comme corollaire à toute ascension disparut au fil du temps avec l'émergence de préoccupations plus sportives, la première au Mont Mac Kinley* sacrifia encore au rituel des mesures physiques et laissa même à demeure un thermomètre qui fut récupéré dix neuf ans plus tard par les auteurs de la seconde ascension ; ce qui permit, incidemment, de savoir que la température descendait en cet endroit à moins soixante treize degré centigrades.

Section 4 – L'ascension contemplative

Vous aurez le plus vif plaisir à contempler l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une grande beauté¹¹⁴.

« La conquête de la montagne passe d'abord par le regard, d'où l'importance de la peinture dans " l'invention de la haute montagne en Occident " »¹¹⁵, en effet si la montagne permet aux militaires de voir loin, elle permet aussi aux contemplatifs de voir plus et différemment.

Grand utilisateur du *sfumato*¹¹⁶ Léonard de Vinci est souvent crédité de la première ascension au Mont Rose. Le terme *Monboso* relevé dans les notes de l'artiste italien est sans doute à l'origine de cette assertion. Même si l'ascension de la Punta Gnifetti* est une course sans difficulté autre que celle de savoir marcher sur un glacier, il paraît peu raisonnable d'adhérer à cette affirmation en raison du dénivelé (2600 m) ; il convient de même d'écarter le Mont Viso*, parfois cité en lieu et place du Mont Rose. *Monboso* concerne, sans doute, la Cima di Bò (ou Mont Bo), sommet de 2556 mètres, proche du Mont Rose, formidable belvé-

¹¹³ ENGEL Claire-Eliane, opus cité p. 67.

¹¹⁴ PLINIE LE JEUNE, Lettres, livre V, 6, 13. (<http://terra.antiqua.free.fr/> août 2006).

¹¹⁵ JOUTARD Philippe (Professeur à l'université de Montpellier), *L'invention de la haute montagne en Europe occidentale*, conférence, source : http://www.ac-rennes.fr/pedagogie/hist_geo/ août 2006.

¹¹⁶ Technique picturale consistant à représenter les objets avec un effet de voile qui estompe les contours favorisant ainsi les transitions chromatiques. Technique largement utilisée par Léonard de Vinci, Raphael, Antonello, Solaro.

dère plus en rapport avec les préoccupations esthétiques du peintre¹¹⁷. D'ailleurs l'affirmation du génie italien concernant une altitude telle que la neige ne peut y tomber et qu'on n'y trouve que des pierres milite pour une sommité n'atteignant pas l'altitude des neiges persistantes.

Les modifications des caractéristiques atmosphériques entraînent une variation du spectre lumineux qui attire fort logiquement l'œil et fut sans doute à l'origine d'une des premières formes de codage des distances qu'est la perspective aérienne. En effet, tout un chacun peut remarquer, tel les français qui eurent longtemps les yeux tournés vers la ligne bleue des Vosges, que les objets lointains se nimbent d'une nuance bleutée ce qu'a théorisé Leonard de Vinci:

Mettons que [des édifices] paraissent tous de la même hauteur [...] et que tu veuilles montrer que les uns sont plus éloignés que les autres, et les représenter dans une atmosphère assez dense [...]. Tu donneras donc à l'édifice le plus proche [...] sa couleur propre, et celui qui est plus loin tu le feras moins distinct et plus bleu. Et celui que tu veux montrer plus loin encore, tu le feras d'autant plus bleu ; et celui qui doit être cinq fois plus loin, fais-le cinq fois plus bleu. Et avec cette règle les édifices qui paraissent avoir [...] la même grandeur feront clairement connaître lequel d'entre eux est plus distant et donc plus grand que les autres¹¹⁸.

Pour autant, les peintres n'ont pas l'apanage de cet intérêt esthétique. La contemplation pure a également motivé l'ascension.

Parmi ces entreprises, l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque occupe une place de choix eu égard à la qualité du témoin. Retiré à Fontaine de Vaucluse, le poète entreprit de réaliser l'ascension du « Géant de Provence ». Il s'agit là de la première ascension dont il existe une trace. Le départ fut donné le 26 avril 1336, de Malaucène, en compagnie de Gherardo, son frère, futur chartreux, et de deux serviteurs. Malgré la rencontre d'un berger, au Bois-Brûlé (1094 m), qui tenta de les décourager en relatant son propre renoncement, cinquante ans plus tôt, la petite troupe persévéra. Que le choix du poète se soit porté sur le Ventoux de propos délibéré ou simplement parce qu'il était proche de sa résidence importe peu ; ce choix ne pouvait être plus judicieux. En effet, dominant la

¹¹⁷ Notons que l'erreur provient peut-être de l'historien-explorateur G. B. Fassola ; celui-ci écrivit en 1672, dans son *"La Valsesia descritta e divisa in tre parti"*, *"Sul Monte Boso (Monte Rosa) niuno ha vantato di aver posto piede, (personne ne se vante d'avoir posé le pied sur le Monte Boso (Mont rose))"* source : GLERIA Enrico, *Contributo per una ricerca sul folklore delle grotte lombarde (contribution à une recherche sur le folklore des grottes lombardes)*, www.folkgrotte.net, © 2004 The E-Xoopport Project, décembre 2006. Quand au Monte Rosso, distant de son majestueux voisin de dix kilomètres à vol d'oiseau, il ne culmine qu'à 3021 mètre et n'est pas un belvédère exceptionnel.

¹¹⁸ VINCI (de) Léonard, *La Peinture*, Paris, Hermann, 2004, p.94.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

plaine environnante de ses 1912 m, le Ventoux offre un des plus vastes panoramas d'Europe :

On voyait très bien à droite les montagnes de la province lyonnaise, et à gauche la mer de Marseille et celle qui baigne Aigues-Mortes, distantes de quelques jours de marche. Le Rhône était sous nos yeux. Pendant que j'admirais tout cela, tantôt ayant des goûts terrestres, tantôt élevant mon âme à l'exemple de mon corps...¹¹⁹

La vue fit une telle impression sur le grimpeur italien, que le plaisir procuré lui sembla enfreindre les principes de Saint Augustin¹²⁰ et qu'il regretta un moment son attitude contemplative. En son temps, Jean-Henry Fabre* effectuera lui aussi l'ascension du Ventoux et ses préoccupations entomologiques ne le détourneront pas de la contemplation du prodigieux panorama.

La crête est atteinte. Au sud se déroulent, à perte de vue, les pentes, relativement douces, que nous venons de gravir ; au nord, la scène est d'une grandiose sauvagerie : la montagne, tantôt coupée à pic, tantôt disposée en gradins d'une effrayante déclivité, n'est guère qu'un précipice d'un kilomètre et demi de hauteur. Toute pierre lancée ne s'arrête plus et bondit de chute en chute jusqu'au fond de la vallée, où se distingue, comme un ruban, le lit du Toulourenc¹²¹.

L'ascension de Pétrarque est remarquable par son antériorité, mais le plaisir qu'il ressentit au sommet sera partagé à maintes reprises. La littérature est riche en descriptions enflammées sur la beauté des cimes. Pour autant l'immense majorité des littérateurs se sont bornés à admirer les sommités depuis leur base et peu sont passés de la contemplation à l'action. Aussi, si le XIX^{ème} siècle a véhiculé une image positive de la montagne dans de nombreux écrits, la perception, quelque peu convenue et souvent toute théorique, a donné lieu, parfois, à quelques déconvenues à l'heure de la confrontation directe :

Quand le voyageur sort d'Oyarzun, il s'étonne,
Il regarde, il ne voit, sous le ciel noir qui tonne,
Que le mont d'Oyarzun, médiocre et pelé :
- Mais ce Pic du Midi, dont on m'avait parlé,

¹¹⁹ PETRARQUE, *Familiarium rerum*, liber IV, ep. 1 (source : <http://www.gelahn.asso.fr/index2.html> août 2006)

¹²⁰ "Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan, et le mouvement des astres ; et ils se laissent là, et ils n'admirent pas, chose admirable !" Saint Augustin, *Confessions*, livre dixième, chapitre VIII, 15, <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/confessions>, août 2006.

¹²¹ FABRE Jean-Henry, *Souvenirs entomologiques ; une ascension au Mont Ventoux*, Série I, chapitre 13, (http://www.e-fabre.com/e-texts/souvenirs_entomologiques, août 2006).

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Où donc est-il ? Ce pic au plus haut des Espagnes,
N'existe point. S'il m'est caché par ces montagnes,
Il n'est pas grand – un peu d'ombre l'anéantit.¹²²

Victor Hugo se fait ici le chantre des déceptions entendues au pied des montagnes où par un effet de perspective, une cime modeste peut occulter un géant. La Barre des Écrins en fut longtemps victime puisque le Pelvoux, qui lui rend pourtant plus de 150 m, s'interpose entre elle et le regard des observateurs¹²³.

¹²² HUGO Victor, *La Légende des siècles - Le Cid exilé*, Paris, éditions Gallimard, 2002, p. 191.

¹²³ Barre des Écrins 4105 m, Pelvoux, 3937 m. Il fallut attendre les travaux du capitaine Durand, cités plus haut, pour constater la suprématie de la Barre des Écrins.

Conclusion du chapitre 1

*Jette dans l'abîme ce que tu as de plus lourd
Homme oublie ! Homme oublie !
Divin est l'art d'oublier !
Si tu veux t'élever,
Si tu veux être chez toi dans les hauteurs
Jette à la mer ce que tu as de plus lourd !¹²⁴*

L'ascension est, ainsi, la pierre angulaire de la représentation de la haute montagne. Eu égard aux multiples exploitations mythiques qu'elles convoquent, elle est immédiatement évocatrice de représentations fortes. Qu'elle soit celle d'Icare, de Sisyphe, de Gabriel, l'ascension est intimement liée aux aspects psychanalytiques de la pesanteur ou de l'élévation. Le psychisme ascensionnel latent de l'humanité se décline en perceptions diffuses dont nous voulons croire qu'elles sont convoquées dans le mode de réception des films d'ascension. En effet, l'alpinisme et son contexte sociologique, nous semble borné par deux appréhensions opposées de l'objet montagne ; une dimension de pesanteur et d'empêchement, incarnée par Atlas, chez Gaston Bachelard, une dimension d'élévation et de libération, incarnée par Icare chez Samivel.

¹²⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1964, p.117. Cité par BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Le livre de poche, 1992, p.185. Dans le vers "*Willst du fliegen*" Gaston Bachelard utilise l'acception s'élever pour *fliegen*, dont le sens premier est vole que l'on trouve dans certaines traductions.

Chapitre 2 – La survivance des Édens : refuges et paradis perdus

Tu étais en Éden, le jardin de Dieu [...] Tu étais un chérubin protecteur, aux ailes déployées ; Je t'avais placé et tu étais sur la sainte montagne de Dieu ; Tu marchais au milieu des pierres étincelantes.

Ezéchiél, 28, 13-14.

[...]Et de ce qu'Il a créé, Allah vous a procuré des ombres. Et Il vous a procuré des abris dans les montagnes [...].

Sourate 16 : AN-NAHL (Les Abeilles), v. 81.

En 1986, dans les Hautes-Alpes, je fis un arrêt à un endroit me permettant de présenter à un groupe, que j'accompagnais lors d'une sortie en moyenne montagne, une vue intéressante des Tenailles de Montbrison (2550 m). À peu de distance de cet endroit se dressait la construction dite Mur des Vaudois. Comme il m'était posé la question de son origine, je ne pus que supposer qu'il était l'œuvre des représentants de l'hérésie vaudoise réfugiés en Vallouise. Par la suite, des recherches plus complètes me permirent d'apprendre qu'il n'en était rien. À cet endroit où la vallée de la Gyronde présente un étranglement, fut construite, en 1376, une muraille. Cet édifice marquait la frontière entre le Briançonnais et L'Embrunais. Indépendamment de cette séparation administrative, ce mur permettait d'isoler la haute vallée pour des raisons de sécurité (incursions de pillards) ou de santé ; en effet, en cas d'épidémie il était ainsi possible d'isoler les habitants de la Vallouise afin de les préserver de la contamination. Le seul accès possible alors étant le col de l'Eychauda (2514 m) d'un accès peu commode. Ainsi les communautés montagnardes pouvaient-elles pour un temps s'isoler des dangers et des miasmes du monde d'en bas-bas. En retour les gens des basses terres glosaient sur une supposées consanguinité des montagnards qu'ils qualifiaient volontiers de crétins de Vallouise¹²⁵.

La Vallouise forme un monde à part, et rien ne serait plus facile que d'en faire une véritable forteresse de montagnes. Inaccessible pour ainsi dire du côté de la barrière de glaciers qui la sépare à l'ouest de la Bérarde et du Val-Godemar, elle ne pourrait être envahie au nord que par le col de l'Échauda et le sentier scabreux de Presles, au sud par le col de la Pousterle et les passages souvent encombrés de neige de

¹²⁵ Ce crétinisme n'était rien d'autre que la pathologie médicale caractérisée également par un goitre. La cause en est une carence en iode contenu en très faible quantité par le sel gemme, consommé en montagne, contrairement au sel marin. Notons que Luis Buñuel filme ce phénomène de goitre par carence dans *Las Hurdes*, Espagne, Ramón Acín, 1933, n&b, 30 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

l'Alp-Martin et de la Cavale. A l'est, le promontoire qui se prolonge entre la Vallouise et la Durance était jadis fortifié au moyen de retranchements et de tours, aujourd'hui en ruines.[...] Séparés du reste du monde par un cercle de glaces et de rochers, initiés depuis quelques années seulement à la jouissance d'un chemin carrossable, les habitants de la Vallouise sont restés à peu près en dehors de tout progrès. Ils sont incontestablement bons, doux et naïfs, mais on ne leur ferait aucun tort si on les comparait à tel peuple barbare du nouveau monde ou de la mer du Sud. [...] Qu'on s'étonne ensuite de la mortalité des enfants dans les Alpes dauphinoises, qu'on s'étonne de compter parmi les survivants un si grand nombre de crétins !¹²⁶

Ainsi donc, au XIX^e siècle, certains habitants des vallées alpines étaient-ils considérés par leur contemporains comme aussi exotiques que les peuplades lointaines des contrées inexplorées.

Section 1 – L'ultime refuge

Les eaux allèrent en diminuant jusqu'au dixième mois. Le dixième mois, le premier jour du mois, apparurent les sommets des montagnes...

Genèse, 8, 1.

Nombre de cultures possèdent des mythes diluviens dans lesquels le(s) survivant(s), trouve(nt) refuge sur la cime d'une montagne ; « ...Un très grand nombre de récits ainsi structurés ont été recensés : treize en Asie, cinq en Afrique, neuf en Océanie, trente sept en Amérique, sans compter les mythes européens... »¹²⁷ Restait ensuite à mettre un nom sur ces cimes accueillantes. En ce qui concerne Noé, le mont Ararat a la faveur des pronostics ; pourtant d'autres sommités ont été proposées et ce jusqu'en France avec Chamechaude en Charente, le mont Aiguille en Trièves, voire dans certains contes locaux, le mont Sinaï en Montagne de Reims. Cet épisode mythologique n'est pas propre à la Bible ou au Coran, il existe également dans le livre de Gilgamesh, chez les Tatars de l'Altaï, dans l'archipel des Andaman, chez les Sioux... En 1922, Noëlle Roger publiait *Le Nouveau déluge*¹²⁸ : des inondations apocalyptiques poussent la population à se réfugier dans le vallon de Susanfe, au pied des Dents du Midi. Rebâtis-

¹²⁶ CHARTON Édouard, *Le Tour du monde : nouveau journal des voyages, Volume 2*, Paris, Hachette., 1860, p.410-414.

¹²⁷ BOZONNET Jean Paul, opus cité p.32.

¹²⁸ ROGER Noëlle, *Le Nouveau déluge*, Paris, L'Illustration, 1922, 118 pages.

sant une nouvelle civilisation, les néo montagnards font de la catastrophe une chance : « Désormais le passé cesse de les obséder. Ils ne se retourneront plus avec désespoir vers la civilisation périmée... la lumière resplendit en avant, et ils sont en marche vers cette lumière.¹²⁹ »

De ces textes fondamentaux pour l'imaginaire collectif se déclinent diverses perceptions de la montagne en tant que refuge. Ainsi au XIV^{ème} siècle, la vallée de la Vallouise, au sud ouest de Briançon accueillait-elle un fort contingent de Vaudois¹³⁰ pourchassés par les persécutions. Refoulés sur les pentes du Pelvoux, les derniers survivants s'étaient réfugiés dans le giron protecteur de la Balme Chapelue, aujourd'hui la Grotte du Chapeau. Sous l'impulsion du légat du pape, Albert Cattaneé, ils furent enfumés et les femmes se jetèrent dans le vide avec leurs enfants. De même que dans un château fort l'ultime rempart est le donjon, la plus haute tour, la montagne a souvent été le dernier retranchement des proscrits et des assiégés de toutes sortes. Des Camisards au Vaudois, de Mandrin à Guillaume Tell, de Massada¹³¹ aux Haïdouks, les hautes terres ont servi de havre sinon de repère aux persécutés ou aux malandrins. Qu'ils soient pourchassés pour leurs fautes ou pour ce qu'ils sont ou représentent, les fugitifs sont résolument attirés par les hauteurs. Dans *Berg-Ejvind och hans hustru* (1918) du suédois Victor Sjöström, Berg-Ejvind et Halla échappent à une justice inhumaine en se réfugiant sur les hauteurs islandaises. Le rude milieu montagnard est clairement, pour les deux amants, un refuge offert à leur amour.



¹²⁹ ROGER Noëlle, ibidem.

¹³⁰ Contrairement à une croyance répandue, l'hérésie vaudoise n'a pas de rapport avec le canton de Vaud en Suisse. Elle tire son nom de son initiateur Pierre Valdo (ou Valdès), riche marchand lyonnais qui embrassa l'état de prêcheur. Il combattit les privilèges du clergé en postulant que la Bible devait être étudiée dans la « langue vulgaire », il était également opposé à la peine de mort. Il fut excommunié en 1184. Cependant l'hérésie vaudoise survivra jusqu'à nos jours en intégrant plus tard l'Église Réformée et on trouve encore plusieurs lieux de cultes actifs à Turin et dans les vallées alpines adjacentes.

¹³¹ Dressée à 450 m au dessus de la Mer Morte, au Sud-est d'Hébron, la forteresse de Massada fut l'objet, de la part des Romains de l'empereur Titus, d'un siège mémorable qui vit les juifs Zélotes se sacrifier jusqu'au dernier plutôt que de se rendre.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Offrant gîte, couvert et même eau chaude, la montagne est clémente pour le couple fugitif.¹³²

Plus récemment, le film de Roland Emmerich, *2012*¹³³, propose une vision nouvelle de la montagne comme protection contre les catastrophes diluviennes. Les arches modernes devant recueillir l'élite de l'humanité sont construites en Himalaya dernière région à devoir être submergée par les tsunamis.

Favorable aux fuyards, la montagne est un problème pour les assaillants. Les difficultés américaines lors de la traque du saoudien Ben Laden sont une démonstration de la facilité avec laquelle une zone de montagne peut constituer un état de refuge et de droit alternatif. L'espace montagneux qui s'étend à la frontière du Pakistan et de l'Afghanistan est une zone de droit coutumier appelée zone tribale. Cette partie de l'Indu Kush (partie occidentale de l'Himalaya) culmine à 7485 m et une voie de passage, plus facile, existe entre Peshawar et Kaboul, la célèbre Khiber Pass. Le Saoudien Ben Laden et ses partisans furent, un temps, réfugiés dans cette région. La longue histoire des guerres prouve assez bien la difficulté de rendre à merci un groupe, même réduit, pourvu qu'il soit en terrain escarpé. Ces groupes adossés à leur sanctuaire minéral ne purent souvent être défaits que par la trahison, ce qui ajoute un surcroît de théâtralité à leur sort. Les Spartiates de Léonidas défendant le goulet des Thermopyles dans le massif de l'Oeta font foi de la nécessité de tenir cols et défilés. Lors de la seconde guerre médique menée par Xerxès, fils de Darius 1^{er}, 300 hoplites venus de Sparte sous le commandement du général Léonidas, ainsi que 700 soldats de Thèbes et Thespies, moururent jusqu'au dernier pour retarder l'avance perse et permettre aux autres Grecs de se préparer à la guerre. Les résistants avaient été trahis par un berger indiquant aux assaillants un détour dans la montagne qui permettait de prendre le défilé à rebours. A l'entrée de ce défilé figure désormais une inscription du poète Simonide de Céos (-556 à -467) « Passant va dire à Sparte que nous sommes morts ici pour obéir à ses lois. » La farouche résistance des maquis du Vercors en est également un exemple tragique. Dès 1942 était apparue l'idée, avec l'approbation du général de Gaulle, de transformer le Vercors en enclave où pourrait se constituer un embryon de France libérée. Le 21 juillet 1944, le général allemand Karl Pflaum lança l'assaut contre les maquisards du Vercors bénéficiant aussi du soutien actif de la milice pétainiste (on retrouve

¹³² *Berg-Ejvind och hans hustru*, SJÖSTRÖM Victor, Suède, Svenska Biografteatern AB, 1917, 2781 mètres, n&b, muet.

¹³³ *2012*, EMMERICH Roland, États-Unis, Columbia Pictures, 2009, 158 min.

ici la trahison). Cette offensive contre le massif s'acheva en tragédie : huit cent quarante personnes, civiles et militaires, perdirent la vie.

Le cinéma a abondamment puisé dans cette symbolique des hauteurs comme ultime refuge et l'analogie de la montagne avec une citadelle assiégée est alors évidente. Cette perception de la montagne comme espace de replis protecteur est la résultante de l'inaccessibilité du milieu. Les difficultés de l'escalade assurent, de fait, la sécurité des réfugiés. Les scénaristes des films dits de guerre ont utilisé cette situation. La trame de *The Guns of Navarone*¹³⁴ ou *The Devil's Brigade*¹³⁵ repose sur l'inviolabilité avérée d'un versant que les troupes allemandes jugent inutile de sécuriser. Grâce à une escalade d'une folle audace, les troupes alliées surgissent par où on ne les attend pas bénéficiant ainsi d'un effet de surprise déterminant.

Toutefois, dans le film d'ascension la notion de montagne refuge n'est que rarement explicite. Un personnage nous paraît symptomatique de la complexité symbolique de cette approche de la haute montagne. Dans le film de Marcel Ichac, *Les Etoiles de midi*^c, un seul caractère est, de l'aveu de l'auteur, de pure fiction. Ce clochard céleste qu'est Roger, dit Popote, est là, fuyant on ne sait quelle réalité ; il semble vivre à demeure en montagne bien que sa jambe, que l'on suppose irrémédiablement atteinte, lui interdise toute escalade digne de ce nom. À l'image de ces clochards des villes qui, véritables éléments du décor, voient tout, entendent tout et sont une mine de renseignements pour les héros des films noirs, il est l'œil du destin qui perçoit dans la nuit la chute de la lampe électrique des alpinistes en détresse, permettant ainsi qu'ils soient secourus. Personnage décalé, il semble n'être en montagne que pour ne pas être en bas et son dialogue avec le jeune parisien est marqué du sceau énigmatique des motivations alpines :



- Vous êtes un alpiniste et vous ne faites pas de sommets ?
- Il faut croire que je ne suis pas un alpiniste alors...
- Qu'est ce que vous faites en montagne alors ?

¹³⁴ Opus cité.

¹³⁵ *The Devil's Brigade* (*La Brigade du diable*), MCLAGLEN Andrew V., États-Unis, Wolper Pictures, 1968, 130 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

- Mettons que je suis un montagnard.¹³⁶

Personnage atypique, nous ne voyons comme équivalent approchant dans notre corpus que le personnage de Luc Meynet (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Bergruft*^c) et surtout Fingerless (*Cerro Torre – Schrei aus Stein*^c) qui hante les environs du Cerro Torre. Ces personnages à la marge apportent une note de poésie, parfois gratuite du point de vue diégétique, au cœur de la nécessaire tension dramatique qu'exige le film d'ascension. Le dernier plan du film de Werner Herzog nous révélera que Fingerless a déjà réalisé l'ascension du sommet convoité sans l'avoir signalé à personne et sans autre motivation que de rendre hommage à une femme idolâtrée, l'actrice Mae West.



137

Fingerless, à gauche sur les photogrammes, SDF du Cerro Torre, a dédié son ascension secrète à son idole.

Jeremiah Johnson mis en scène dans le film éponyme de Sidney Pollack nous permet, paradoxalement, de mettre en exergue la strate symbolique du refuge dans les œuvres de notre corpus. Paradoxalement car *Jeremiah Johnson*¹³⁸, en terme générique, est indubitablement un western. Pourtant ce héros, qui fuit une civilisation lui ayant infligé on ne sait quelle blessure intime, a en commun avec « nos » alpinistes cette volonté enfouie de s'abstraire, pour un temps, d'une réalité sociale perçue comme un fardeau. Douglas Meredith (*Five Days One Summer*^c) cherche à laisser au pied des pentes l'imbroglio de sa liaison quasi incestueuse ; Gabe Walker (*Cliffhanger*^c) souhaite se décharger sur les cimes enneigées du poids de sa culpabilité ; Carrel oublie sur les pentes du Cervin que le moment est venu pour lui de faire un choix (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Bergruft*^c) ; Michel Servoz ne veut plus se souvenir, collé à la paroi du Dru, que la vie l'a laissé à l'écart de la célébrité (*Mort d'un guide*^c). Plus grave encore, Jacques Balmat tente d'oublier, le temps de sa première au Mont Blanc, que sa

¹³⁶ *Les Étoiles de midi*^c.

¹³⁷ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

¹³⁸ *Jeremiah Johnson*, POLLACK Sidney, États-Unis, Sanford Productions (III), 1971, 110 min.

filles se meurt des fièvres dans la vallée (*Der Ewige Traum*^c). Le film d'ascension, comme tout film de genre requiert une, ou des, situations duelles. Quand cette dualité devient par trop pesante, le silence des hauteurs est un refuge commode. Symboliquement cette volonté de s'abstraire pour des motifs propres à chacun des personnages de la communauté de ceux d'en bas est menée à son paroxysme par Peter Garrett (*Vertical Limit*^c) ; ce dernier ne cantonne pas son rejet au fait de se réfugier sur les hauteurs mais il s'y consacre au reportage animalier consommant sa rupture d'avec l'humanité au contact de ces êtres premiers.

Ainsi la montagne offre-t-elle un refuge à ceux qui cherchent à se mettre hors de portée. Hors de portée du danger, de l'adversité, mais également hors de portée d'une réalité trop dure à porter. Si en cette occurrence, l'alpiniste prend des allures de couard fuyant devant ses responsabilités, la montagne saura, le plus souvent, lui offrir l'occasion d'une rédemption héroïque à moins qu'elle ne valide définitivement sa chute.

Section 2 – Le paradis perdu

La sensation éprouvée par l'alpiniste de s'élever par sa pratique au-delà des vicissitudes du quotidien et, par la même de s'exonérer des contraintes sordides du commun des mortels, procède également du mythe d'un âge d'or perdu. Ces paradis révolus chers à Capra et qu'Heinrich Harrer* a tenté d'utiliser, pour se refaire une virginité après son passé nazi, imprègne l'imaginaire social. Ainsi le régime hitlérien organisa-t-il une expédition en Himalaya afin d'y retrouver la souche d'une race aryenne primordiale.

En effet, d'après une légende tibétaine, une vallée cachée de l'Himalaya serait le refuge de sages immortels et purs dont la fonction serait de protéger les secrets spirituels de l'humanité. Par l'enseignement qu'ils dispensent à leurs disciples, ces êtres omniscients auraient une influence sur le destin des hommes. L'idée de ce paradis perdu séduisit le romancier américain James Hilton qui en tira un livre, *Horizons perdus*¹³⁹, publié en 1933, ce livre raconte les aventures de trois aviateurs américains dont l'avion s'écrase dans une vallée perdue de l'Himalaya. Le roman fut adapté quatre ans plus tard au cinéma par Franck Capra, le film qui en fut tiré remporta deux oscars et connut un certain succès. De ce film, qui engloutit la moitié du budget annuel de Columbia, on retiendra les invraisemblables décors de Stephen Goosson représentant Shangri La, la lamaserie ; «... Ce dernier est certainement, de tous les décors produit pour Columbia dans les années 30, celui dont on se souvient le mieux, davantage sans doute pour son ostentation moderniste que pour sa justesse dramatique...¹⁴⁰» Indépendamment de la querelle portant sur la paternité, ou non, de Hilton quant au terme Shangri La¹⁴¹, il semble que Hilton ait puisé son inspiration dans la légende du royaume de Shambhala. Les références les plus anciennes se rapportant à ce royaume secret se trouvent dans les livres canoniques tibétains, le Kanjur et le Tanjur et plus particulièrement le Tantra de Kalachakra :

On est certes très limité par la méthode historique qui part de traces écrites, de données archéologiques, de documents. Selon les Tibétains, le Tantra de Kalachakra remonte au Bouddha et a été transmis au roi de Shambhala. Mais d'après ce que l'on peut savoir des sources historiques disponibles, c'est à dire de textes écrits, les

¹³⁹ HILTON James, *Lost horizon*, London, Macmillan, 1933, *Les Horizons perdus*, collection Marabout, 1956, pour l'édition française.

¹⁴⁰ BERTHOME Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 2003, 287 p., p.155. Notons, le remake (même titre), sous forme de comédie musicale, réalisé par JARROTT Keith en 1973.

¹⁴¹ L'histoire et le nom connurent un succès considérable et le Président F. D. Roosevelt donna le nom de Shangri La au domaine présidentiel qui est devenu par la suite Camp David.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

documents font remonter ce tantra au X^{ème} siècle après JC, et ils proviennent du nord de l'Inde, des milieux bouddhistes pratiquant déjà le tantrisme. Un sage indien, Chilupa, maître bouddhiste, est le premier à avoir mis par écrit cet enseignement.¹⁴²

On retrouve cette persistance, en un endroit reculé, d'un paradis perdu, d'un coin du monde où le temps se serait arrêté à un hypothétique âge d'or, dans nombre d'ouvrages de la littérature. *Le Paradis perdu*, de John Milton procède de cette représentation :

Mais il suffit de lire Milton pour comprendre que ce n'est pas un jardin anglais qui nous est dépeint, mais bien ce dont le jardin anglais fut à la fois l'approche et la métaphore : le paysage montagnard. Or, la montagne que décrit Milton, c'est la montagne par excellence depuis le Haut Moyen Âge : le Paradis terrestre, qui surpasse en hauteur toutes les autres et présente par excellence ce dont on les crédite si souvent : l'inaccessibilité.¹⁴³

Plus récemment, *Sept ans au Tibet*^c, de Jean Jacques Annaud traite de la même problématique. Heinrich Harrer, alpiniste allemand prisonnier en Inde, s'échappe et trouve refuge dans une vallée du Tibet où il connaîtra enfin un apaisement et une sérénité en dehors du temps. Harrer ne s'en tira pas, finalement, à si bon compte puisque la sortie du film fut également l'occasion d'exhumer un passé qu'il avait pour le moins édulcoré. De même Jean Jacques Rousseau a-t-il recours à cette image dans sa métaphore des *Montagnons* isolés et protégés par deux "sanctuaires" l'un temporel, l'hiver, le second géographique, l'île artificielle de l'Élysée. De *Mu, le continent perdu*¹⁴⁴ de James Churchward à *The Lost Empire*¹⁴⁵ des studios Disney, littérature et cinéma abondent de ces récits empreints de la nostalgie d'un paradis révolu, d'une enclave géographique où le temps se serait figé. On trouve dans ces représentations, l'éternel tentation humaine de se tourner vers un passé idéalisé quand surgissent les difficultés. Le film de Capra, *Lost Horizon*, fut tourné à l'heure où la situation internationale multipliait conflits déclarés et conflits en devenir.

Une fois encore, l'Éden primordial et préservé n'apparaît qu'en filigrane dans le film d'ascension. Il procède en l'espèce de la combinaison d'une conception de la montagne en tant qu'espace vertical et en tant qu'espace temps. La quête de

¹⁴² LENOIR Frédéric, historien des religions, *Quel Kalachakra pour le XXI^e siècle ?* <http://www.buddhaline.net> (juillet 2005).

¹⁴³ JOUTY Sylvain, « Naissance de l'altitude », *Compara(i)sons*, n° 1, 1999. Texte mis en ligne sur <http://www.jouty.com/alti.htm> (août 2005).

¹⁴⁴ CHURCHWARD James, *Mu, le continent perdu*, J'ai Lu, 1969 (1^{ère} éd. 1926).

¹⁴⁵ *The Lost Empire*, TROUSDALE Gary, WISE Kirk, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2001, 95 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

l'alpiniste tend ainsi vers une forme euphémisée, concernant plus le temps que l'espace, d'un éden disparu.

La persistance, largement surestimée, d'une nature préservée et l'abstraction temporaire des pesanteurs mortifères, donne à l'alpinisme le caractère d'une quête de l'éternelle jeunesse. D'autre part, si l'ascension éloigne de l'enfer et donc de la mort, elle est également retour dans l'espace temps. Les héros qui grimpent dans les pas d'un être cher disparu (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c, *The White Tower*^c, *Third Man on The Mountain*^c...) sont en quête d'une époque révolue où l'être aimé était encore au nombre des vivants ; de même ceux sur qui pèse le poids d'une faute sont à la recherche de ce même état antérieur de pureté (*Premier de cordée*^c, *Cliffhanger*^c, *Vertical Limit*^c...). De cette acception de la montagne comme persistant éden, Luis Trenker a fait le thème de son film *Der Verlorene Sohn*^c. Se souciant peu des subtilités de la métaphore, le cinéaste allemand fait clairement des hautes terres une forme de paradis dont Tonio Feuersinger a été exclus pour avoir cédé aux sirènes de la modernité. Devenu l'ombre d'un homme hantant les rues déshumanisées de New-York, son retour au jardin d'éden est traité sur le mode baroque d'une fête aux accents païens des cultes solaires primitifs. De manière explicite, d'aucuns diraient simpliste, Luis Trenker oppose montagne et ville dans la dualité manichéenne d'un affrontement entre l'enfer et le paradis.



146

Paraphrasant les cathédrales de pierre de Ruskin, Trenker fait des gratte-ciel newyorkais la marque de l'expulsion de Tonio Feuersinger du paradis originel.

De cette interpénétration de symboliques disparates devait naître la confusion interprétative que généra ce film. Considéré tout à la fois anti et pro américain, anti et pro nazis, anti et pro clérical cette œuvre suscite encore le débat¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Der Verlorene Sohn*^c.

¹⁴⁷ Sur cette variation des interprétations, voir notamment : REIMER Robert C., *Cultural History Through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich*, New-York, Camden House, 2002, pp.

Exclus du paradis, Andreas (*Der Bergführer*^c), Michel Servoz (*Mort d'un guide*^c), Gabe Walker (*Cliffhanger*^c), Martin (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c), Johannes Krafft (*Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c), Peter Garrett (*Vertical Limit*^c) ou Simon Yates (*Touching The Void*^c) le sont pour avoir failli à des titres divers et c'est de leur héroïsme que dépendra une possible réintégration consécutive au nécessaire pardon.

La capacité de la haute montagne à se constituer en refuge abritant un éden révolu ouvre la porte à tous les passésismes. Dans son ouvrage *La République du Mont Blanc*¹⁴⁸, Saint-Loup* exploite la possible perception de la montagne comme paradis rélictuel* d'un point de vue temporel plutôt que géographique. En cette occurrence, l'écrivain controversé affiche les hautes vallées comme possible moyen de protection contre la déchéance morale et le déclin racial par métissage. Cette approche, volontiers qualifiée de fascisante eu égard à la personnalité de l'auteur, est le prolongement exacerbé d'une des fonctions souvent prêtées à la montagne ; films d'ascension, *Bergfilm*, *Heimatfilm*, présentent les hautes vallées comme des îlots de vertus ancestrales imperméables à la perversion par le progrès non maîtrisé.

Distale, du point de vue géographique, dans de nombreuses sociétés, la montagne l'est également d'un point de vue temporel. Achroniques, plutôt qu'uchroniques les sociétés fantasmées de l'univers montagnard sont la métaphore d'édens primordiaux, préservant dans un écrin de sommets, les valeurs fondatrices d'un idéal humain depuis perverti.

Là les hommes sont naturellement bons, montrant un "air de bienveillance" et d'intérêt qui "épanouit le cœur" de Ramond, ravi par "l'expression touchante de ce sentiment de fraternité universelle que l'abord d'un étranger réveille singulièrement".¹⁴⁹

Véritable tour d'ivoire, les massifs montagneux ont à recueillir tout ce qui n'a pas sa place dans la plaine prisonnière de l'accélération du temps social. Ainsi en est-il des vestiges surannés d'une pensée révolue aussi bien que des pionniers d'idée battant en brèche les modèles dominants.

43-44 ; RENTSCHLER Eric, *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*, Harvard University Press, 1996, pp. 74-75.

¹⁴⁸ SAINT-LOUP, *La République du Mont Blanc*, Paris, Table ronde, 1982, 282 pages.

¹⁴⁹ JANTZEN René, *Montagne et symboles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, P. 141 citant : RAMOND, MONGLOND André, *Voyage dans les Pyrénées - La jeunesse de Ramond*, Lardanchet, Lyon, 1927, 206p.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Le film d'ascension quant à lui privilégie une haute montagne réceptacle de valeurs rélictuelles, temporairement en sommeil.

Chapitre 3 – Transgression

*C'est l'état de transgression qui commande le désir, l'exigence d'un monde plus profond, plus riche et prodigieux, l'exigence en un mot, d'un monde sacré.*¹⁵⁰

En tant que pratiquant ayant pris le temps de réfléchir sur les motivations de sa passion, il nous semble que le maître mot concernant l'alpinisme est celui de transgression, en effet :

Quelle signification peut-on attribuer à cette attitude paradoxale qui non seulement consiste à rechercher des situations tenues généralement pour périlleuses, mais qui de surcroît procure incontestablement beaucoup de plaisir et de satisfaction ?¹⁵¹

Le carcan rigide et puritain qui pesait sur les esprits de l'époque victorienne ne pouvait qu'appeler à une salutaire transgression. On conçoit aisément quelle pouvait être l'apport d'oxygène, au sens moral de la représentation, qu'apportait une expédition sur les sommets après les évolutions policées au sein des clubs de la *gentry*. La psychanalyse nous l'a expliqué, le poids d'une éducation par trop rigide favorise les personnalités marginales par réaction dont une des caractéristiques peut être la propension à une prise de risque quasiment suicidaire. Sans déceler dans l'alpinisme une manifestation d'état limite, il n'est pas exagéré de voir dans cette pratique l'expression d'une forme de marginalité socialement acceptable. La communauté des alpinistes de *Vertical Limit*^c est ainsi une réunion de personnalités évoluant à la marge à des titres divers ;



Post-hippies, infirmière en rupture de ban, aventuriers, la communauté des alpinistes de *Vertical Limit*^c n'est pas un modèle de population intégrée.¹⁵²

¹⁵⁰ BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira éditions, 1955, p. 38.

¹⁵¹ ASSEDO Yvette, "Structure contraphobique d'une conduite transgressive, l'alpinisme" in COLLECTIF, *L'interdit et la transgression*, Paris, Dunod, 1983, page 37.

De manière générale, l'alpiniste de cinéma, quand il n'est pas professionnel de la montagne, gravite, pour des motifs variés, aux marches d'une société qui ne l'accepte pas pleinement ou qui le tient, au minimum, pour un original.

La société victorienne en tant qu'entité sociale et la reine elle-même réprouvent cette prise de risque qu'elles jugeaient déplacée. Pour autant, le risque et le courage physique n'en restèrent pas moins des fondements d'une solide éducation. Cela était d'autant plus nécessaire que cette société rationaliste, dans sa quête d'une explication à toute chose, ne laissait que peu de place aux aléas que d'aucuns estiment pourtant être le sel de la vie.

L'alpinisme est-il pour autant l'expression codifiée d'une pulsion suicidaire ? Pour avoir fait partie de ce milieu, et sauf à être dépourvu de toute qualité d'empathie, il ne nous est pas apparu que nos compagnons de montagne aient plus que tout autre des difficultés à porter le poids de leur existence. Toutefois, eu égard aux risques encourus, quel puissant moteur sous-jacent peut pousser des êtres sains d'esprit à s'exposer de leur plein gré. Dans les films que nous avons retenus, ainsi que dans ceux que nous avons visionnés dans d'autres contextes, les alpinistes grimpent pour résoudre une situation narrative donnée et le film de fiction appelle une causalité immédiatement perceptible par le spectateur. En revanche aucune explication n'est jamais donnée sur ce qui les a fait alpinistes. Si dans les documentaires de Marcel Ichac, Rébuffat, ou Messner, le commentaire se livre à des digressions sur les motivations profondes du grimpeur, Il est peu envisageable de susciter l'intérêt du public des néophytes en lui suggérant que les souffrances qu'endure l'alpiniste sont :

[...] rapportées au complexe de la phase phallique dont l'un des éléments constitutifs se traduit par un " sentiment de culpabilité inconscient ", un besoin de punition, résultant des revendications pulsionnelles de cette phase du développement.¹⁵³

Ce même public préfère sans doute l'aura de mystère plutôt que l'explicitation des méandres psychologiques des pratiquants qu'il veut admirer.

¹⁵² CAMPBELL Martin, *Vertical limit*.

¹⁵³ ASSEDO Yvette, opus cité p.42.

Section 1 – Défier la mort : une attitude transgressive contraphobique ?

*Pour pouvoir courir une aventure, il faut être mortel, et de mille manières vulnérable ; il faut que la mort puisse pénétrer en nous par tous les pores de l'organisme par tous les points de l'édifice corporel.*¹⁵⁴

S'il est vrai que « l'ennui naquit un jour de l'uniformité »¹⁵⁵, l'alpinisme est sans doute aucun, un puissant remède à cet ennui. Cela étant, il n'en demeure pas moins que cette pratique est à joindre à la liste de celles pour lesquelles il convient de mettre en jeu l'intégrité physique du pratiquant. Aussi, sommes-nous en droit de nous interroger sur le substrat des motivations qui amènent un pratiquant à mettre sa vie en jeu à seule fin de se distraire.

Il n'est pas question ici de gloser ou de remettre en cause le regard qu'a porté la psychanalyse sur l'alpinisme. Simplement, notre propos est de trouver un ancrage symbolique commode qui expliquerait l'adhésion du public à la psychologie du grimpeur. Il nous semble à ce sujet qu'il est plus pertinent de retenir, plutôt qu'un type de masochisme à dimension érogène, la piste de motivations contraphobiques. En effet lors des conversations qui se tiennent au refuge ou au bivouac la veille d'une course, l'un des sujets les plus prisés est d'évoquer, avec force frissons, les accidents, de préférences horribles, qui ont eu lieu dans le secteur. *Les Étoiles de midi*¹⁵⁶, de Marcel Ichac, présente une remarquable scène du genre, scène qui impressionne grandement le novice qui affrontera son premier 4000 le lendemain. Cet exercice procède autant de la conjuration que de la forfanterie ; il est sans doute la verbalisation d'une motivation enfouie que l'on peut mettre sur le même plan que l'attitude qui consiste à toucher du bois pour conjurer la puissance d'une évocation porteuse d'adversité.

Une des moteurs de l'émergence de l'alpinisme à l'ère victorienne est donc cette volonté de transgression qui consiste à risquer sa vie. Non pas risquer sa vie par mépris de l'existence, mais risquer sa vie pour en mesurer le prix. Les sociétés anxieuses, c'était le cas de l'époque victorienne, induisent un insidieux

¹⁵⁴ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Mouton, 1963, p. 19.

¹⁵⁵ HOUDAR de La MOTTE Antoine, "Les Amis trop d'accord", in PASCAL Jean Noël, *La Fable au Siècle des Lumières 1715-1815 : Anthologie des successeurs de La Fontaine, de La Motte à Jaufré*, France, Université de Saint-Etienne, 1991, p. 54.

¹⁵⁶ ICHAC Marcel, *Les Étoiles de midi*, 1960. Voir à propos de cette séquence SEGUIN Gilles, *Mythes et imaginaire social de la montagne dans les films d'ascension de Marcel Ichac*, Mémoire de première année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, Université de Marne la Vallée, sous la direction de Madame Sylvie Dallet, travaux suivis par Madame Béatrice de Pastre, soutenu le 15 septembre 2005, p. 122-125.

sentiment de danger permanent ; le danger suprême étant de perdre la vie. L'alpiniste, et par procuration le spectateur, a capacité en risquant son existence d'avoir l'impression, paradoxale, d'en dominer le cours : puisqu'il la met en jeu elle est bien sa propriété inaliénable et la risquer en connaissance de cause lui en rend la maîtrise. Un chanteur français présentant son action caritative déclarait à propos du titre d'une de ses chansons, *Donne moi une vie*, que le sens symbolique en était « Donne moi quelque chose à perdre »¹⁵⁷. Donner une réalité concrète à une menace diffuse en diminue la nocivité ; risquer sa vie en affrontant une montagne, King Kong ou les séides du Spectre¹⁵⁸, c'est ne plus risquer de la perdre victime d'un infarctus, d'une agression, vitrifié par le feu nucléaire, affamé par la mondialisation ou le réchauffement climatique.

Le français alcoolique de *The White Tower*^c n'attache plus de prix à son existence qu'il estime être un fiasco. Sa participation à la tentative d'ascension la lui rendra précieuse. Les héros de *Vertical Limit*^c et de *Cliffhanger*^c, rongés par une faute primordiale reprendront le contrôle de leur existence, et par voie de conséquence l'estime de soi, en la misant dans le grand jeu de l'alpinisme.

Dans un registre moins extrême, la banalité d'un quotidien fastidieux n'est pas moins anxiogène. Archétype de cette dichotomie victorienne, Douglas Meredith, le personnage principal de *Five Days One Summer*^c, n'est que transgression. Modèle de la société intégrée des années 1930, marié, il a fait carrière aux Indes et bénéficie d'une grande aisance matérielle. En opposition à ce statut lisse, il court les sommets et transgresse l'ordre moral en faisant de sa nièce sa maîtresse. On peut voir dans ce personnage le représentant de la nécessité d'échapper à une société puritaine, rationaliste et rigoureuse qui appelle au franchissement de la limite. Dans un même ordre d'idée, l'immuable société des hautes vallées bien que source de stabilité n'en présente pas moins le caractère intangible d'un sillon tracé d'avance. De cette monotonie peut naître le besoin de fantaisie transgressive générant les prises de risques, qui, si elles sont un danger pour la communauté, peuvent représenter le salut psychique pour certains de ses représentants.

¹⁵⁷ NOAH Yannick, interview accordée à la radio Europe n°1, 11 août 2007.

¹⁵⁸ Le Spectre est l'indéfectible et récurrent ennemi de James Bond.

Section 2 – Les émules d'Atropos¹⁵⁹ ou la transgression suprême

Au chapitre de la transgression il en est une qui viole les canons légaux de la société « civile » en même temps que ceux, éthiques, de la communauté alpine. La cordée est l'unité de base de l'alpinisme, si l'on excepte l'alpinisme solitaire qui reste une activité marginale. La littérature alpine, le cinéma documentaire et même le cinéma de fiction ont glorifié cette association dans un même élan de courage et d'abnégation. La matérialisation de cette cordée, le lien subtil qui en fait l'essence, c'est la corde¹⁶⁰. La charge symbolique de ce filin de chanvre ou de soie puis de nylon, est primordiale dans l'imaginaire alpin : quand le mari de *Blind Husbands*^c veut châtier le suborneur, il lui arrache son couteau et tranche le cordon ombilical de la cordée le condamnant ainsi à une mort certaine. La rupture est irrémédiablement consommée lorsque Hein, le nazi, refuse de s'encorder à l'américain Orway ; ce refus lui coûtera la vie (*The White Tower*^c). Et, tranchant la corde, qui le lie à son frère Chris Teller signifie son renoncement aux valeurs montagnardes ancestrales et pose les jalons de sa perte prochaine (*The Mountain*^c).



161



162



163

La corde est la matérialisation de l'adhésion à un contrat implicite qui lie les grimpeurs. Renier la corde c'est rejeter par la même les clauses du contrat.

La corde possédait à l'origine une utilité moindre au plan de la sécurité. Les premières cordes de chanvre garantissaient, avant l'apparition des pitons, mousquetons et engins de freinage, plutôt la certitude d'une chute de concert que la

¹⁵⁹ Une des Moires de la mythologie grecque qui étaient responsables du fil de la vie de chaque individu : Clothos filait, Lachésis enroulait le fil et, la vie arrivée à son terme, Atropos coupait ce même fil. Voir à ce sujet : FRONTISI-DUCROUX Françoise, VERNANT Jean Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, France, Odile Jacob, 1997, pp. 108-110.

¹⁶⁰ À propos de l'historique de la corde et de son usage, voir HOIBIAN Olivier, *Les Alpinistes en France 1870-1950*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp 152-163, JOUTY Sylvain, "Histoire de cordes", in *Alpinisme et Randonnée*, n°8, juin 1979, pp 48-51.

¹⁶¹ *Blind Husbands*^c.

¹⁶² *The White Tower*^c.

¹⁶³ *The Mountain*^c.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

possibilité de sauver un compagnon. En effet les procédés d'assurage d'alors ne permettaient pas de réduire le facteur de chute. Il était ainsi impossible de stopper une chute importante du premier de cordée. La technologie aidant, la corde est devenue au fil du temps la preuve intangible de la sécurité dont chacun est garant pour son coéquipier. La pire mésaventure qui pouvait survenir à une cordée était que ce lien fût tranché. Ainsi, lorsque le docteur Johannes Krafft récupère la corde rompue qui le liait à sa femme, il ne peut que constater son malheur : sa bien aimée est disparue à jamais dans une crevasse (*Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c).



164

Le lien indissoluble qui liait le docteur à sa femme est rompu.

Dans ce film d'ailleurs la corde revêt une importance toute particulière Arnold Fanck s'étendant à plaisir sur sa valeur symbolique. Elle occupe une place centrale dans 27 des plans 16 à 53, 8 la montrant seule. Entre les éclats de rires amoureux du docteur Krafft et de sa compagne et les déferlements torrentiels des glaces alpines, elle symbolise le bonheur et la sécurité par sa seule présence. Du bonheur sans faille au drame irrémédiable il n'y a que la distance qui sépare deux plans cadrés à l'identique dans le premier la poigne de Krafft tient ferme (« Die Faust hält fest¹⁶⁵ » dit le carton), dans le second elle ne serre plus qu'un bout de corde sectionné ; le fil de la vie est rompu et le bonheur n'est plus qu'un souvenir après lequel l'alpiniste courra sa vie durant.

¹⁶⁴ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü* ^c.

¹⁶⁵ "Le poing tient ferme".



166

La fermeté de la poigne ne peut rien contre l'âpreté du destin.

Cette rupture est à ce point émotionnellement chargée que c'est elle que l'on utilise souvent au cinéma pour dramatiser une séquence de montagne, quand bien même le film ne serait-il pas un film d'ascension. Pour Frank Capra, la rupture de la corde scelle de manière définitive la séparation des deux frères qui ont fait des choix différents (*Lost Horizon*¹⁶⁷).



168

Gros plan de la rupture.

Nous sommes donc bien en présence d'une monstrueuse transgression lorsqu'un alpiniste tranche volontairement le lien qui le lie à son compagnon. Par cet acte, il rompt avec la morale sociale s'arrogeant, telle une moderne Atropos, le droit de rompre le fil de la vie. Le héros de *Vertical Limit*^c porte le fardeau de ce signe de Caïn pour avoir tranché la corde qui le liait à son père, à la demande de ce dernier. Nouvel Œdipe, sa faute ne sera rachetée que par un alpiniste qui la prendra sur lui en réalisant le même blasphème alpin, dans un remake purificateur de la scène initiale.

Clint Eastwood, quant à lui renverse la problématique de la situation. Son héros pour trouver le salut doit éprouver suffisamment de confiance envers le

¹⁶⁶ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü* ^c.

¹⁶⁷ Opus cité.

¹⁶⁸ CAPRA Franck, *Horizons perdus*, 1937.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

traître repent qui lui propose ses secours : il lui faut trancher la corde qui le préserve encore de la chute, mais le condamne à une longue agonie pendu au dessus du précipice (*The Eiger Sanction*¹⁶⁹). Renny Harlin, dans un souci de dramatisation, réécrit la scène en substituant la poigne de Gabe Walker à la corde. Toutefois, en termes de culpabilité, les conséquences seront les mêmes : le guide n'a pas su préserver l'intégrité du lien (*Cliffhanger*¹⁷⁰).



Le gros plan de la lame de couteau sur la corde contient une charge émotionnelle très prisée des réalisateurs.

Le premier grand drame de l'alpinisme vit Whymper accusé de s'être préservé en tranchant le lien qui le liait à ses compagnons. Toutefois, pour le grimpeur anglais, il ne fut pas question de l'intervention providentielle de Carrel (*Der Kampf Ums Matterhorn*¹⁷², *Der Bergruft*¹⁷³). S'il fut absout par le tribunal, certains ne furent guère convaincus de ce jugement dans lequel ils virent l'expression d'une justice de classe. La corde en question figure toujours en bonne place au musée de Zermatt et on peut lire les minutes du procès mené par le gouvernement valaisan dans l'ouvrage de Charles Gos, *Alpinisme anecdotique*. Le verdict du tribunal y est exposé en ces termes :

Considérant :

1. Que des faits ci-dessus il ne résulte aucun fait délictueux ;
2. Que M. Hadou [sic]¹⁷² a occasionné l'accident ; Que de l'exposé des faits qui précède, personne ne peut être accusé d'une faute ou d'un délit,

Il est décidé :

Il n'y pas lieu de donner suite à la présente enquête, par contre, il est porté une décision de non lieu avec frais à la charge du fisc.¹⁷³

¹⁶⁹ *Eiger Sanction*.

¹⁷⁰ *Vertical limit*.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Le nom du jeune compagnon de cordée de Whymper était Douglas Hadow.

¹⁷³ GOS Charles, *Alpinisme anecdotique*, Paris – Neufchâtel, Victor Attinger, 1934, p. 233-234.

A l'occasion de la sortie du film de Jacques Ertaud, *Mort d'un guide*^c, de nombreux membres de la communauté alpine se gaussèrent de la séquence, invraisemblable de leur point de vue, d'un guide qui tranche la corde le liant à son client pour éviter qu'ils ne périssent tous deux.

Les fictions télévisées elles-mêmes n'ont pas échappé aux lois du genre. La mort d'un guide (1975), remarquablement mis en scène par Jacques Ertaud, est sans doute un film susceptible de toucher d'abord les alpinistes par l'authenticité de sa réalisation ; seul le dénouement, emprunté aux pages les plus enluminées de la mythologie de l'alpinisme (le guide qui sort son canif et coupe la corde pour éviter d'entraîner son client dans sa chute) manque de vraisemblance.¹⁷⁴

Nous l'avons évoqué, dès les premiers films d'ascension, l'immensité de cette transgression est présente. Dans *La Croix du Cervin*^c, Jacques Béranger expose le dilemme de Jean-Joseph Ginetta, le guide, que le corps sans vie du major Watson tire inexorablement vers le vide¹⁷⁵. Ayant finalement tranché la corde, il est traduit en justice et, bien que libéré de l'accusation d'homicide, radié de l'ordre des guides. Dans son ouvrage sur le cinéma suisse, Freddy Buache souligne la parenté entre l'œuvre de Béranger et le film d'Eric von Stroheim (*Blind Husbands*^c). D'autre part, il insiste sur le fait que réalisateur et scénaristes « espèrent bâtir un film suisse qui évite les fautes de goût, les erreurs commises trop souvent par des auteurs connaissant mal ou ne connaissant pas la haute montagne.¹⁷⁶ » Malgré ce souci de réalisme, la séquence de la corde sectionnée n'en demeure pas moins considérée comme relevant de l'imaginaire le plus débridé, et eu égard à son statut de topos constitue un des griefs récurrents du milieu alpin en quête de vraisemblance cinématographique.

Pourtant, en 1985, Simon Yates, bloqué par le poids de son camarade Joe Simpson blessé au bout de la corde, trancha le lien qui les liait, condamnant son ami à une mort qu'il savait certaine. De retour dans le monde d'en bas, Simon Yates fit l'objet, de la part du microcosme alpin et de ses relais médiatiques, d'une campagne de dénigrement et de harcèlement à la mesure de ce que représentait sa transgression dans l'imaginaire des grimpeurs. C'est Joe Simpson qui dut prendre la plume pour expliquer et justifier le geste de celui qui reste son ami. Mais la compréhension et le pardon de Simpson ne furent que de peu d'effet contre le mythe, Yates reste et restera celui qui a tranché la corde (*Touching The*

¹⁷⁴ BALLU Yves, opus cité p. 335.

¹⁷⁵ Le film *La Croix du Cervin*^c étant, à ce jour considéré comme perdu, nous nous basons sur le récit qui en est fait par les auteurs et les critiques.

¹⁷⁶ BUACHE Freddy, *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, p. 68.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Void^c). Pour traiter de ce cas, Kevin Macdonald explique avoir renoncé à un documentaire de facture classique pour des raisons paradoxales : il affirme avoir voulu atténuer l'intensité dramatique du geste en utilisant le filtre de la fiction ; un parti pris opérationnel qui donne la mesure de l'animosité qu'a suscitée ce geste. À ce propos, et eu égard à la violence des réactions, il n'est pas interdit de s'interroger sur ce qu'aurait été la suite si Simpson n'en avait pas réchappé. Yates aurait-il alors eu le courage d'avouer son geste ? Et, par extension, au cours de l'histoire des accidents alpins, la même situation ne s'est-elle pas déjà produite sans que l'on n'en sache jamais rien ?



« Simpson : je m'attendais à ce qu'il tombe et je n'y pouvais rien...
Il allait faire une chute de 90 mètres et se tuer...

Yates : Je me suis très vite décidé, je n'ai pas vraiment hésité... Il me semblait qu'il n'y avait rien d'autre à faire dans cette situation... Il était clair qu'il n'était pas question que je puisse tenir comme ça longtemps. A tout instant, je m'attendais à faire le plongeon et à y passer».¹⁷⁷

La charge émotionnelle de ce *topos* est consubstantiel à la dramaturgie du film d'ascension au point qu'elle est parfois utilisée en contrepoint comique. Ainsi en est-il dans *Journey to the Center of the Earth*¹⁷⁸, film dans lequel la guide Hannah Ásgeirsson coupe la corde qui la relie au professeur Trevor Anderson

¹⁷⁷ *Touching The Void*. Les séquences d'interview sont tournées avec les véritables protagonistes de l'affaire. Il fallut donc un courage certain à Yates pour évoquer ce geste devant la caméra.

¹⁷⁸ *Journey to the Centre of the Earth*, Levin Henry, États-Unis, Cooga Mooga, 1959, 132 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

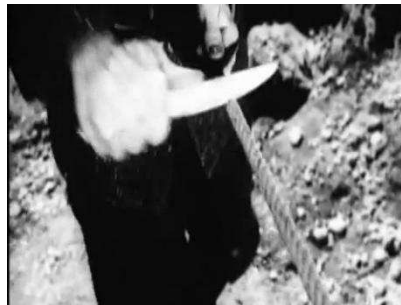
précipitant ce dernier dans une chute de cinquante centimètres... Enfin, cette situation fut choisie par Victor Sjöström pour illustrer la possible trahison d'un proche dans son film *Berg Ejvind Och Hans Hustru*.



179

La corde tranchée est également un moyen de meurtre commode.

Enfin, la dimension symbolique lourde de cette transgression est mise en avant par John Huston dans *Freud : The Secret Passion*¹⁸⁰. Lors du premier rêve œdipien que fait le psychanalyste autrichien. En l'occurrence, la relation patient-thérapeute est, dans ce rêve, matérialisée par la constitution du duo en une cordée d'alpinistes. La culpabilité œdipienne de Freud, dont son patient est la pesante représentation, le tire vers l'abîme ; aussi essaie-t-il vainement de trancher cette corde-cordon ombilical au moyen d'une lame qui ne coupe pas.



181

Le docteur Freud ne parvient pas à se débarrasser de son fardeau.

Que le réalisateur ait choisi d'illustrer l'importance de la culpabilité refoulée par cette scène démontre, s'il en était besoin, l'intensité dramatique qu'elle distille.

¹⁷⁹ *Berg-Ejvind Och Hans Hustru*, SJÖSTRÖM Victor, Suède, Svenska Biografteatern AB, 1917, 2 781 m, n&b, muet.

¹⁸⁰ *Freud: The Secret Passion*, HUSTON John, États-Unis, Bavaria Film - Universal International Pictures, 1962, 120 min.

¹⁸¹ *Freud: The Secret Passion*.

Section 3 – La pétrification : triompher du temps

Verticale négation du mouvement, la montagne en tant que pesant minéral occupe une dimension éminemment mortifère dans l'imaginaire social. Si dans *Derborence*¹⁸², de Charles Ferdinand Ramuz, Antoine échappe miraculeusement à l'ensevelissement, « l'imaginaire de la pétrification transforme facilement la montagne en tombe »¹⁸³. Adaptations modernes du mythe de Sodome et Gomorrhe, les légendes alpestres relatent volontiers l'histoire de villages opulents refusant le gîte à un miséreux et enseveli par un éboulement au cours de la nuit suivante.

En haute altitude, l'eau est le plus souvent présente sous la forme de ses avatars solides, la neige, « fille aérienne de l'eau »¹⁸⁴, et la glace. Ce passage de l'eau libre, de la neige éthérée à l'état solide apporte avec lui le sous-entendu du poids et de l'immobilité propre au minéral :

L'immobilisation temporaire de la vie dans le minéral est parfois valorisée parce qu'elle conserve intactes les vertus d'une époque privilégiée [...] Le cristal est alors le symbole miniaturisé de la montagne qui emprisonne la vie, mais permet d'attendre une libération éventuelle de l'énergie condensée qu'elle recèle.¹⁸⁵

Aussi, la glace, grâce à son analogie physique avec le cristal, porte en elle ce sentiment d'instant figé ; il en est ainsi dans *La Nuit des temps*¹⁸⁶ de Barjavel où Éléa et Paikan, citoyens de la Cinquième Profondeur, sont dépositaires du savoir édénique d'une ère préapocalyptique. La meurtrière psychopathe des *Rivières pourpres*¹⁸⁷ enfouit les victimes de ses méfaits dans les glaces immémorales régressant par la même à une époque antérieure à son traumatisme. Toutefois si l'eau, source de vie, bénéficie dans l'imaginaire social d'une représentation positive, il en va tout autrement de la glace. Elle n'est pas le cristal mythique malgré ce qu'essaie d'en faire accroire Alfred Hitchcock (*Crystal Trench*¹⁸⁸). Le corollaire à la cryogénisation est la mort préalable. Les contes valaisans (Walliser Sagen), par un syncrétisme des mythologies des populations germanes (ou celtes germanisées) et du christianisme, font des glaciers, dont le glacier d'Aletsch, le siège du purgatoire :

¹⁸² RAMUZ Louis-Ferdinand, *Derborence*, Paris, Grasset, 2003, 238 pages.

¹⁸³ BOZONNET Jean-Paul, opus cité, p. 34.

¹⁸⁴ SAMIVEL, opus cité p. 241.

¹⁸⁵ BOZONNET Jean Paul, opus cité, p.

¹⁸⁶ BARJAVEL René, *la Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité, 1968, 316 pages.

¹⁸⁷ GRANGE Jean-Christophe, *Les Rivières pourpres*, Albin Michel, 1998, 404 pages.

¹⁸⁸ *The Crystal Trench*, HITCHCOCK Alfred, États-Unis, Shamley Productions, 1959, n&b, 30 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Si vous pouviez voir ce que je vois, dit un religieux à ses élèves qui voudraient s'aventurer sur ce même glacier d'Aletsch, vous n'oseriez pas faire un pas en avant. [...] La crevasse azurée était remplie de tant de têtes que l'on n'aurait pu y découvrir le moindre vide.¹⁸⁹

Pour Dante, dans sa *Divine Comédie*, la glace, indice de la présence du malin puisque qu'elle est associée à l'enfer¹⁹⁰, était puissamment mortifère. Cette vision semble d'ailleurs partagée par Fanck pour qui l'enfer n'est pas un torrent de feu mais l'haleine glacée d'un gouffre ouvrant sur les entrailles du glacier : sur fond de crevasse béante les silhouettes porteuses de flambeaux des secours se voient recouvertes par l'inscription *Inferno* qui mange le cadre.



Modernes Orphée, les sauveteurs vont s'ingénier à arracher les corps des jeunes gens tombés au cœur de la crevasse. (*Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c).

Ce film présente la particularité de proposer une présence quasi obsessionnelle de l'eau sous ses différents états. Le staccato des gouttes chutant des stalactites de glace inflige un véritable supplice au docteur Krafft qui sait trop bien qu'elles sont annonciatrices du gel fatal qu'entraînera la fin du jour.



191

Le gel est partout présent dans le film du Dr Fanck.

¹⁸⁹ MARIO, *Le Génie des Alpes Valaisannes* par Mario, Neufchâtel, Attinger frères, 1893, p.42, cité par SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005, p. 136.

¹⁹⁰ Dans la *Divine Comédie*, le Neuvième Cercle du Bas-Enfer accueille les traîtres dans un fleuve de glace : le Cocyte.

¹⁹¹ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

Les fleurs de givre qui ourlent les fenêtres du refuge démontrent combien la bâtisse mérite son nom ; c'est le gel enfin qui enrobant la lampe du docteur Krafft semble sceller le destin des trois alpinistes en détresse. La montagne présentée par Fanck n'est ainsi que ruissellement, fracas d'avalanches, tourbillons de nuées ; un monde qui, loin de l'intangible hiératisme minéral, est en perpétuel mouvement.

Dans le conte d'Hoffmann *Les Mines de Falun*¹⁹², un jeune marin suédois converti au monde souterrain par un vieux mineur trouve la mort sous la montagne. Son corps est retrouvé miraculeusement intact vingt années plus tard. En vallées alpines, les récits des anciens sont pleins d'histoires de disparus sur les glaciers dont on retrouve le corps après des années. Ainsi la revue *La Montagne* en cite-t-elle un exemple dans sa rubrique « Les Échos », ce qui, par parenthèse, indique qu'il n'y a là rien de bien exceptionnel :

Notre grand confrère, *L'Illustration*, publie fréquemment des articles sur l'alpinisme et les sports d'hiver. Dans le numéro du 14 janvier 1933, nous avons lu un article sur la restitution par le glacier de la maladetta, le 13 août 1931, des restes de Pierre barrau, le guide vainqueur de la Maladetta, disparu dans la rimaye de ce pic le 11 août 1824. Cent sept ans pour faire quatorze cents mètres...¹⁹³

Plus commentée, la découverte en 1999 du corps de Mallory sur les pentes de l'Everest a permis une fois encore de constater à quel point glace et altitude préservent les corps¹⁹⁴. Le cinéma ne pouvait pas manquer de s'intéresser à ce phénomène ; le dernier film en date portant sur ce sujet est *Malabar Princess* inspiré de la catastrophe du même nom¹⁹⁵. Ce mythe du glacier conservant le corps de ses victimes est bien propre à nourrir l'imaginaire et les vains espoirs d'un enfant dont la mère a disparu en montagne cinq ans plus tôt. Dans cette ca-

¹⁹² HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, "Les Mines de Falun ", in *Contes Fantastiques*, Flammarion, 1993. 373 p.

¹⁹³ "Échos", in *La Montagne*, n°246, février 1933, p. 75.

¹⁹⁴ Le 1^{er} mai 1999, Conrad Anker, membre d'une expédition américaine à l'Everest ayant pour projet de retrouver des traces de Mallory et Irvine, découvrit à 8290 m le corps de Georges Mallory disparu le 8 juin 1924. Le corps portait toujours ses vêtements en tweed, ses chaussures en cuir et une corde enroulée autour de la taille. (source : www.mountainzone.com, juin 2005).

¹⁹⁵ Le 3 novembre 1950, un Lockheed L-749 Constellation d'Air India, le Malabar Princess, assurant la liaison Bombay-Londres s'écrasa sur les rochers de la Tournette (4677 m) au Mont Blanc. Les secours endeuillés par la mort de René Payot, tombé dans une crevasse, ne purent que constater l'absence de survivants. Au milieu des années quatre vingt le glacier des Bossons commença à rejeter des débris de l'appareil. Ces débris étaient souvent accompagnés de débris humains parfois fort bien conservés. Notons que, dans le microcosme de la vallée de Chamonix, des rumeurs de trouvailles miraculeuses (bijoux notamment) ont laissé planer quelque temps un climat pesant... Le 24 janvier 1966, le Kangchenjunga, un Boeing 707 de la même compagnie s'écrasa pratiquement au même endroit.

pacité à figer le temps, le glacier qui s'écoule pesamment vers le bas apparaît comme une métaphore de la pellicule :

La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. Il était naturel de sauver ces apparences dans la réalité même du mort, dans sa chair et dans ses os. La première statue égyptienne, c'est la momie de l'homme tanné et pétrifié dans le natron. Mais les pyramides et le labyrinthe des couloirs n'étaient pas une garantie suffisante contre la violation éventuelle du sépulcre : il fallait encore prendre d'autres assurances contre le hasard, multiplier les chances de sauvegarde.¹⁹⁶

En effet tout deux ont le pouvoir de conserver le temps de leur durée propre le souvenir des disparus. Cette faculté partagée est fondée sur une double mystification :

- mystification du glacier, corps mobile asservi aux lois de la gravité qui étire son mouvement jusqu'à donner l'illusion de l'immobilité.
- mystification du cinéma, image figée dont l'accélération du défilement donne l'illusion du mouvement.

En cela, glacier et cinéma transgresse un des fondements de la nature humaine, l'inéluctable mortalité. « Il[s] poursui[ven]t là le fantasme d'une classe, devenu celui d'une culture [...] triompher de la mort par un ersatz de la Vie même.¹⁹⁷ » Mais de même que le souvenir des disparus, fixé sur la pellicule, ne dure que le temps que résiste le support, la parenthèse accordée par le glacier prend fin avec sa fonte aux confins de la vallée. Commence alors le vrai travail de deuil ou la confrontation aux vérités enfouies. L'alpiniste Reinhold Messner, qui porte comme un fardeau la disparition de son frère Gunther lors de leur descente du versant du Rupal au Nanga Parbat vit ainsi ressurgir son passé :

C'est un nouveau coup d'éclat du célèbre alpiniste italien Reinhold Messner dans le conflit qui l'oppose aux compagnons de sa première expédition himalayenne, qui fut marquée par la disparition, dans des circonstances controversées, de son frère Günther. Selon plusieurs médias allemands, le corps de Günther, disparu en 1970, aurait été retrouvé au pied du Nanga Parbat, au nord du Pakistan. Une nouvelle pièce à conviction de ce dossier complexe, une chaussure, a été découverte sur le glacier de Diamir il y a plusieurs semaines. Elle a été présentée à Reinhold Messner, qui l'a identifiée comme ayant appartenu à son frère. En ce moment, l'alpiniste ita-

¹⁹⁶ BAZIN André, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 9 (première édition 1948).

¹⁹⁷ BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p.12. Noël Burch fait allusion ici au rêve de Thomas Edison de pouvoir donner un concert "avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps." (ibidem)

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

lien, qui ne s'est pas exprimé directement sur cette découverte, marche vers le Nanga Parbat, retournant une fois de plus sur les lieux d'un "*traumatisme psychosomatique où s'est forgé[e son] identité d'alpiniste de l'extrême*", selon ses propres mots, dans son ouvrage *La Montagne nue* (Éditions Guérin, Chamonix, 2004), où il raconte l'affaire.¹⁹⁸

Lorsqu'en 1984 je trouvais, au pied du glacier des Bossons, les débris d'un membre ayant probablement appartenu à un passager du *Malabar Princess*, je pris conscience du fait que ces corps avaient voyagé pendant plus de trente ans au cœur de la glace. Edward Dmytryk a fait de cette catastrophe l'argument de son film *The Mountain*^c, tiré du roman de Henri Troyat *La Neige en deuil*¹⁹⁹.

La préservation par cryogénisation naturelle coïncide à merveille avec le mythe de la préservation d'une pureté originelle dont serait garante la montagne :

L'immobilisation temporaire de la vie dans le minéral [ici la glace] est parfois valorisée parce qu'elle conserve intactes les vertus d'une époque privilégiée [...] Le cristal est alors le symbole miniaturisé de la montagne qui emprisonne la vie, mais permet d'attendre une libération éventuelle de l'énergie condensée qu'elle recèle.²⁰⁰

Ce phénomène a trouvé un écho au cinéma. D'*Hibernatus*²⁰¹ à *Mémoire de glace*²⁰², le thème a été souvent traité avec des fortunes diverses tant au plan de la qualité qu'au plan du succès public. Hitchcock lui-même s'en est emparé pour un de ses courts métrages aux chutes décalées de la série des histoires courtes : une femme attend quarante ans qu'un glacier lui rende le corps de son mari, quand celui-ci lui est restitué le portrait que contient le médaillon qu'il a au cou est celui d'une autre femme (*Crystal Trench*²⁰³). Le film d'horreur s'est également emparé de l'opportunité commode de parenthèse temporelle. *Død snø* propose l'improbable rencontre d'un groupe de skieurs avec des zombies nazis préservés dans les entrailles d'un glacier norvégien.

¹⁹⁸ BUFFET Charlie, "Reinhold Messner réaffirme avoir trouvé le corps de son frère disparu", *Le Monde.fr.*, 20 août 2005.

¹⁹⁹ TROYAT Henri, *La neige en deuil*, Librio, Paris, 2002, .

²⁰⁰ BOZONNET Jean-Paul, *Des monts et des mythes, l'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, PUG, 1992, p.33.

²⁰¹ *Hibernatus*, MOLINARO Édouard, France, Gaumont International, 1969, 78 min.

²⁰² *Mémoire de glace*, HIROZ Pierre-Antoine, France, Adrenaline, 95 min.

²⁰³ Opus cité.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension



La pétrification est un outil commode de télescopage historique.²⁰⁴

Indépendamment de ces films où la cryogénisation est exploitée en tant que moteur narratif, le film d'ascension fait la part belle à ce phénomène.

Dès *Der Bergführer*^c cet axe puissant de la mythologie alpine est exploité. C'est la restitution du corps du citadin par le glacier qui disculpe, malheureusement trop tard, le guide injustement accusé.



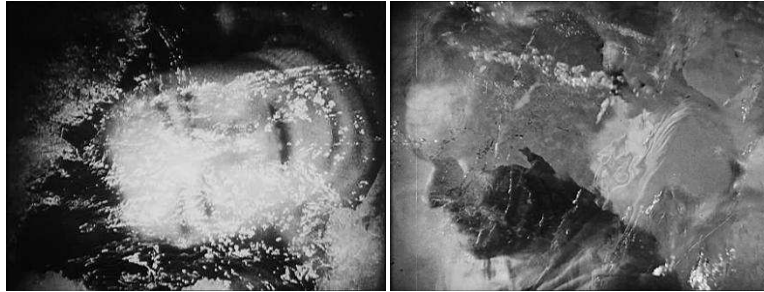
Le corps de l'alpiniste est arraché à son tombeau de glace après cinq années²⁰⁵.

Arnold Fanck exploita le même phénomène dans une séquence au cours de laquelle l'esprit du docteur Krafft anticipe le processus qui, figeant peu à peu le liquide vital, plongera sa femme dans une « pétrification » intemporelle (*Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c). Ces recherches s'avérant vaines au long des années, c'est comme une délivrance qu'il accueille la mort qui réunira enfin les amants dans le sein des glaces éternelles.

²⁰⁴ *Død snø*. WIRKOLA Tommy, Norvège, IFC Films, 2009, 101 min.

²⁰⁵ *Der Bergführer*^c.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension



« Mais n'essayez pas de me récupérer... Laissez-moi avec ce à quoi j'appartiens... Tu sais que j'ai toujours été un ami de la glace ²⁰⁶ ». Par ces mots confiés à son carnet, le docteur Krafft exprime ses dernières volontés. ²⁰⁷

La recherche d'un disparu en montagne est un intéressant moteur de l'action des montagnards présentés dans les films d'ascension. Outre le docteur Krafft, Montgomery Week le bouddhiste des cimes (*Vertical Limit*^c) recherche inlassablement la dépouille de sa femme qui lui permettra de faire le deuil nécessaire.



208

209

A travers l'image préservée des disparus peut être les héros ne contemplent-ils que le reflet de leur jeunesse perdue.

Si dans la diégèse des films d'ascension la quête du disparu est un vecteur dramatique commode, Zinneman y recourt d'une manière pour le moins curieuse. La découverte dans une crevasse d'un cadavre préservé est une longue parenthèse (10 minutes) dans le processus narratif auquel elle n'apporte rien si ce n'est de permettre à une vieille femme de contempler sa jeunesse enfuie à travers une lucarne du temps. Tout se passe comme si le réalisateur considérait ce phénomène comme un si pertinent marqueur du genre, ou pour le moins de la

²⁰⁶ Traduction personnelle.

²⁰⁷ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

²⁰⁸ *The Crystal Trench* (1959).

²⁰⁹ *Vertical Limi*^c.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

dramaturgie montagnarde, qu'il se sentait dans l'obligation de l'inclure à son propos (*Five Days One Summer*²¹⁰).



210

Cette longue séquence n'apporte rien au récit principal du film de Zinnesman ; elle installe, toutefois, un trouble car le visage du cadavre est celui de Lambert Wilson, incarnant également le jeune guide. Cette ambiguïté ne sera pourtant pas exploitée ultérieurement.

Les victimes de la congélation sont également le prétexte à un topos qui les installe dans un rôle de *deux ex machina*. Par delà leur état de cadavre parfaitement conservé, ils rendent un ultime service aux vivants. La découverte du corps de la femme de Montgomery Week apporte également l'opportunité de bénéficier de l'apport supplémentaire et salvateur des seringues de dexaméthasone²¹¹ injectable qu'elle avait sagement emportées (*Vertical Limit*^c). De même la découverte par Taylor Brooks (*K2 -The Ultimate High*^c), de retour du sommet, d'un alpiniste pris par les glaces sur les pentes du K2 offre au grimpeur américain l'opportunité de se doter de l'indispensable matériel nécessaire à sa descente et à celle de son compagnon de cordée. Sidney Pollack utilise ce procédé dans *Jeremiah Johnson*²¹², lequel découvre sur le cadavre d'un trappeur mort de froid un fusil à ours qui lui sera un précieux instrument de survie lors de son errance sur les hauteurs.

²¹⁰ *Five Days One Summer*^c.

²¹¹ Hormone glucocorticoïde utilisée dans le traitement des œdèmes consécutifs au mal aigu des montagnes.

²¹² Opus cité.



213



214

Par delà le temps, les grimpeurs disparus participent à la fraternité de l'alpinisme.

Dans un même ordre d'idée, le calepin retrouvé sur certains corps dispense ou condamne selon les cas. Dans *Der Bergführer*^c, la conservation du corps de Alfred Foch va de pair avec celle des feuillets sur lesquels il a écrit ses derniers mots ; ainsi le guide qui l'accompagnait sera-t-il dispensé. Et si cet écrit réparateur arrive trop tard pour que le guide en tire jouissance, au moins son souvenir sera-t-il blanchi de la tâche infâmante qui le flétrissait au regard de la communauté.

La pétrification, le tribut dévolu au froid, au gel et à la glace, n'intéresse pas toujours la totalité du corps et la montagne ne s'approprie pas, à l'instar d'une gorgone, l'être entier en un instant. Le processus est progressif et chaque alpiniste a connu l'effroi de ne plus sentir ses orteils ou ses doigts, premier signal de la gelure prochaine. Le processus physiologique est bien connu : devant l'agression du froid, le corps humain préserve l'essentiel et par une vasoconstriction des extrémités réserve la circulation à la tête et au tronc. Ainsi la montagne s'empare-t-elle du corps de l'homme qu'elle attire à elle par « morceaux ». Si la montagne a été clémente envers Herzog et Lachenal en les abritant de la tourmente dans une crevasse, elle a commencé à se les approprier et leurs graves gelures les ont maintenus sur le mince fil qui sépare la vie du trépas :

²¹³ *K2 - The Ultimate High*^c.

²¹⁴ *Vertical Limit*^c.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Mes mains et mes pieds continuent à geler mais qu'y faire ? Je tâche de ne pas trop souffrir, je me replie sur moi-même en essayant d'oublier le temps qui s'écoule, de ne plus sentir le froid qui, sournoisement, gagne du terrain, dévore et insensibilise.²¹⁵

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette mythologie des gelures des grimpeurs français à l'Annapurna et sur l'exploitation qui en a parfois été faite lorsque nous aborderons la fonction sociale du film d'ascension. Gaston Rébuffat lui-même s'interrogea sur la dimension mythique de la gelure dans le processus d'héroïsation des vainqueurs de l'Annapurna : « Est-ce que le mythe du héros serait fondé sur les pieds et mains gelés ?...²¹⁶ »

Arnold Fanck donne à voir une séquence fort explicite de l'engourdissement pernicieux qui prélude à la mort. Dans *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c, le météorologue confronté à la tempête tente, en une fuite désespérée de regagner la vallée. Au cours de cette tentative une bourrasque fait disparaître ses gants et le cinéaste allemand insiste sur le handicap qui s'installe progressivement avec la gelure des mains. De retour au refuge, les doigts gelés du jeune homme lui interdiront toute motricité fine et par la même le simple fait de craquer une allumette pour allumer un feu salvateur.



Habitué des hauteurs, Hannes sait combien il est indispensable d'allumer le feu qui rétablira une circulation normale dans ses doigts gelés. Malheureusement ces derniers, presque inertes ne lui permettront pas d'allumer le foyer.²¹⁷

Section 4 – L'éthique et la preuve

Réputé fils d'Albion, l'alpinisme est considéré, dans cette acception anglo-centriste, être pratiqué par des *gentlemen*. Aussi, la parole donnée y occupe-t-elle une place importante. Dans la course aux premières l'attestation de la réussite effective revêtait une grande importance. Dans cette pure tradition britannique l'habitude fut prise de croire sur parole l'alpiniste qui se targuait d'avoir

²¹⁵ HERZOG Maurice, opus cité p. 271.

²¹⁶ BALLU Yves, *GASTON RÉBUFFAT, une vie pour la montagne*, Paris, Hoëbeke, 1996, p. 238.

²¹⁷ *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c.

conquis un sommet. Si certains se donnaient la peine d'ériger un cairn, de laisser une carte de visite sous une pierre ou dans une bouteille vide, cela n'était pas toujours possible notamment pour les courses de neige au cours desquelles toute trace est rapidement perdue. Cette forme d'auto arbitrage n'est pas sans rappeler celui qui régit encore pour partie le golf. Bagger Vance s'inflige une pénalité synonyme de *play off* pour une faute que lui seul a vue (*The Legend of Bagger Vance*²¹⁸). Perception, qui nous le verrons plus loin, n'est pas sans importance durant les premières décennies de l'alpinisme :

[...] Il n'est pas indifférent que le sport anglo-saxon par excellence soit le golf ; c'est-à-dire un jeu où chacun, à tout moment, a le loisir de tricher à son gré et comme il l'entend, mais où le jeu perd strictement tout intérêt à partir du moment où l'on triche.²¹⁹

Cette même étiquette est censée prévaloir à la pratique de l'alpinisme. La tradition de la carte de visite s'étant perdue et la méthode du seigneur Antoine de Ville au Mont Aiguille n'étant pas la plus commode (voir supra), la miniaturisation des moyens de prises de vue a donné à la photographie ou au film le statut de preuve irréfutable de réussite. Cette validation a pris des allures de rituel obligé permettant en outre de ne plus avoir à ne se contenter d'une simple déclaration : la communauté des alpinistes n'a en effet pas de raison particulière de compter moins d'affabulateurs que le reste de la population. Il est de bon ton de regretter aujourd'hui l'éthique perdue des pionniers. C'est oublier qu'à une époque où l'alpinisme vivait l'âge d'or des gentlemen, le docteur Frederick Cook, affirma avoir conquis le Mont Mac Kinley ce qui s'avéra pure affabulation (1906). Si cette transgression semble de peu d'importance, elle ne s'en attaque pas moins à un des fondements du mythe de l'alpiniste, un esprit chevaleresque pétri de règles morales tacites. Le respect de ces règles, nulle part écrites, soulignent *de facto* la grandeur d'âme des alpinistes.

Fin connaisseur du milieu Werner Herzog se joue de cette transgression, mineure certes, mais qui empoisonne régulièrement les milieux de l'alpinisme. L'intrigue de *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c s'appuie sur les péripéties de Maestri qui, en son temps, s'était adonné aux joies de l'escroquerie alpine. Werner Herzog se gausse de cette course à la notoriété prétexte à toutes les dérives par une chute en forme de pirouette : lorsque l'alpiniste rescapé atteint le sommet du

²¹⁸ *The Legend of Bagger Vance*, REDFORD Robert, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2000, 126 min.

²¹⁹ CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 165.

Cerro Torre, c'est pour y découvrir, fiché dans la neige, un piolet orné d'une photo de Mae West. Les « belligérants » qui se sont affrontés sous l'œil des médias ont donc été devancés par un anonyme illuminé mu par la seule volonté de rendre hommage à son idole.

À la fin des années 1990, le tchèque Tomo Cesen, se signala par des réalisations époustouflantes sur des parois ayant repoussé les meilleurs. Pourtant chacun de ces exploits fut réalisés dans les mêmes conditions : aucun témoignage visuel du grimpeur sur les faces, aucune description précise de son itinéraire et, surtout, aucune photo, le grimpeur étourdi ayant oublié son appareil à chacune de ses tentatives. L'éthique alpine étant ce qu'elle est, les voies prétendument ouvertes sont toujours créditées au compte du grimpeur tchèque. Il est cependant plus que probable qu'il s'agit là d'une supercherie²²⁰ dans la mesure où les cordées qui suivirent ses traces par la suite reconnurent peu ou pas l'itinéraire succinct qu'il avait décrit à chaque fois. Le précédent Maestri ayant perturbé la conscience alpine, la transgression des règles implicites n'est même plus envisagée quand bien même serait-elle pratiquement avérée. Notons qu'un document photographique ne met pas à l'abri du débat puisque le cliché attestant de la réussite de la cordée française à l'Annapurna en 1950 n'est pas des plus probants eu égard au cadrage qui suscita maints soupçons.



221

Maurice Herzog au sommet.

²²⁰ A ce propos, voir BUFFET Charlie, "Rencontre sur la voie des fantômes", in *Le Monde*, édition du vendredi 31 août 2001. Notons que l'une des prétentions de Tomo Cesen est d'avoir réalisé la première de la voie au K2 (éperon sud-sud-ouest) qui sert de cadre à *Vertical Limit*.

²²¹ HERZOG Maurice, *Annapurna premier huit mille*, Paris, Arthaud, 1951, illustration de couverture et cahier p. 200-201, cliché Louis Lachenal.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

En effet, il ne permet pas cette perception « idéale » du vainqueur dominant le monde. Il est manifeste que Maurice Herzog se dresse à un endroit duquel il reste du chemin à parcourir pour parvenir au sommet, en témoigne son ombre portée sur la pente de neige. D'autre part le cadrage serré et la masse des nuages masquant toute perspective interdisent la contextualisation du cliché. Ainsi sont atteintes, encore une fois, les limites de la photographie comme attestation de réussite. Dans son ouvrage *Annapurna, premier huit mille*, Herzog ne donne pas d'explication concernant ce cadrage et cette photo ne manqua bien évidemment pas d'alimenter les polémiques. Il convient toutefois de noter que Reinholdt Messner a insisté sur la corrélation totale entre le récit de l'alpiniste français et la topologie des passages précédents le sommet et le sommet lui-même.

Nous verrons plus loin que le cadrage approximatif de cette photographie a fait rebondir ces dernières années les doutes concernant la véracité des propos et des actions de Maurice Herzog. Cela dit, pour en revenir à la fonction d'attestation de réussite que représente désormais la photographie ou le film, il est intéressant de retenir ce que déclare Yves Ballu historien de l'alpinisme.



Maurice Herzog dit par exemple que le vent sifflait, on voit bien sur ces photos que le vent ne sifflait pas puisque sur ces photos on voit bien que le drapeau ne pend que sur celle là, il est obligé de le tenir pour qu'on le voit ; depuis d'autres alpinistes sont allés aux sommets, notamment Jean Christophe Lafaille qui a été au sommet il y a une vingtaine d'années ; voilà une photo du sommet de l'Annapurna, c'est une photo de sommet, on voit bien l'arrête sommitale, les traces ici, on voit l'horizon, on voit les autres sommets ; là, cette photo est une preuve, qu'il a été au sommet. Celle là [retour sur la photo représentant Maurice Herzog], n'est pas une preuve. [...] Autres éléments, les deux alpinistes, n'ont laissé aucune trace de leur passage au sommet, ni description technique de leur ascension, comme il est d'usage. Mau-

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

rice Herzog a-t-il vraiment vaincu l'Annapurna comme il le prétend ? Personne ne pourra jamais le démontrer. Car il en est aujourd'hui l'unique témoin.²²²

Certains sommets offrent l'avantage d'être visibles de la vallée ou de la terrasse de certains refuges. Cet état de fait libère les grimpeurs de la nécessité de la preuve et donne lieu à force plan en caméra suggestive dans les films d'ascension. À Chamonix, pendant de nombreuses années, la possibilité de voir à la lunette les grimpeurs parvenir au sommet du Mont Blanc donnait lieu au tir du canon, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, puis à la sonnerie d'une cloche.

S'il transgresse, l'alpinisme ne bouleverse pas. S'il entend franchir les limites, il ne remet pas en cause leur existence, pas même leur utilité. L'attitude transgressive du grimpeur des films d'ascension est résolument individualiste et ne vise pas à remettre en cause les modèles sociaux, encore moins à en proposer de nouveaux :

Il *suspend* pour *un temps* l'interdit pour s'y soumettre aussitôt, temps où les dernières limites de la vie et les premières frontières de la mort sont affleurées, *espace de jonction* entre les deux types de limites que l'on peut considérer comme l'espace même de la transgression et où se situerait l'apogée du plaisir, de la jouissance.²²³

Une attitude aussi foncièrement égoïste ne saurait emporter l'adhésion, ni même inspirer la sympathie, d'un public peu au fait des arcanes psychanalytiques des personnages exposés. Nous verrons donc que la diégèse du film d'ascension se doit de rendre la quête de l'alpiniste propre à susciter l'empathie par le bais de ressorts narratifs immédiatement perceptibles.

²²² « Maurice Herzog vrai-faux héros » QUINTARD Isabelle, in *Histoires en série*, France 2, diffusion 4 décembre 2012.

²²³ ASSEDO Yvette, opus cité p. 45.

Chapitre 4 – Régression : la montagne comme métaphore du giron primordial

Dans l'esprit des alpinistes occidentaux comme dans l'imaginaire social, la montagne est féminine. A ce titre, son sort ne saurait déroger à celui de ses sœurs de la vallée ; sa perception symbolique et sa représentation sont, indépendamment des modèles psychiquement ancrés, fonction du statut de la femme dans les sociétés concernées. Dans les films d'ascension, si la femme est un frein pour l'alpinisme, la montagne est pour elle la rivale qui risque de lui ravir l'affection de l'homme qui court sur ses pentes. Attirant des hordes de jeunes gens sur ses flancs, briseuse de l'ordre familial et social, la montagne est la moderne sirène qui attire l'homme à elle. Elle est ainsi croqueuse d'homme et, pour finir, mangeuse d'homme. À l'instar d'une mère castratrice elle appelle celui qui réaliserait ainsi

[son] désir premier de fusion avec le corps de la mère ; désir frappé du tout premier interdit portant conjointement sur la mort et sur l'inceste, et qui trouve la voie de la satisfaction dans cet affrontement de la montagne ». ²²⁴

Non content de s'approprier la virilité de ses conquérants, la montagne, et ses multiples replis, s'approprient son corps et accomplissent « ce désir de fusion et de retour à l'état originare qui était celui de fusion avec le corps de la mère » ²²⁵

La crevasse est, par excellence, l'expression dramaturgique de ce processus du *regressus ad uterum* ²²⁶. Que le séjour en son sein soit définitif ou transitoire, sa représentation abonde dans les films d'ascension. Il s'agit d'un des facteurs de répétition les plus significatifs du genre et son humide et ruisselante exiguïté en fait le pendant diégétique du vide ; cette alternance permet au réalisateur de jouer avec bonheur sur les ressorts intimes du vertige et de la claustrophobie. Certes la crevasse est, pour le pratiquant des courses de neige et de glace, le danger objectif absolu. Le fait de progresser sur une surface susceptible de se dérober sous les pas pour ouvrir une cavité sans fond est un facteur d'angoisse assez compréhensible pour le spectateur néophyte. D'ailleurs la disparition d'un corps dans les profondeurs, qui renvoie aux angoisses conjuguées de la chute et

²²⁴ ASSEDO Yvette, opus cité p. 49.

²²⁵ ASSEDO Yvette, opus cité, p. 48.

²²⁶ Sur cette notion voir : MIRCEA ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Folio-Essais, 1997.

de la claustration n'est pas l'apanage des scènes de haute montagne. La terre qui s'ouvre lors des cataclysmes fait la part belle à cette occurrence (*Indiana Jones And The Last Crusade*²²⁷). D'ailleurs, la vision du magma qui, en arrière plan, attend le corps qui lui est promis évoque immanquablement l'antre de Lucifer. Nous l'avons vu, Dante et Fanck, associent la pesanteur glacée à ce même royaume des enfers. Le traitement en clair obscur de la quête des corps dans *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, rappelle que les jeunes gens, anges aux ailes rompues, ont rejoint le monde des ombres. Dans *Mémoire de glace*, la neige se dérobe sous les pas de Bertrand Santini fuyant le courroux paternel, flashback final qui élucide l'énigme de la découverte de son corps. Quant à Joe Simpson, son plus grand défi sera de s'extraire, handicapé par une jambe fracturée, de la crevasse où il a chu après que Simon ait tranché la corde qui les reliait (*Touching The Void*^c). Au plan de la littérature alpine, Eugen Guido Lammer tire de sa chute en crevasse et de sa « réchappe » en solitaire quelques pages dont l'exaltation a amené certains historiens de l'alpinisme à les assimiler à une forme de fascination morbide quasi pathologique²²⁸. La dimension mortifère de ce gouffre de glace donne d'ailleurs lieu à un *topos* des films d'ascension : sauter par-dessus cette béance glaciaire.

Pourtant, la crevasse, incident mécanique de la glace létale, n'est, ne l'oublions pas, que de l'eau sous forme solide. De cette ascendance aquatique découle une autre perception de la crevasse et des cavités de la haute montagne. Dans l'imaginaire social, la montagne est mère des eaux. Nous avons sans doute encore tous en tête les planches géographiques ou les schémas résumant le cycle de l'eau tel qu'il est abordé à l'école élémentaire : une montagne réceptacle des eaux célestes les stocke sous forme de glacier et de « neiges éternelles » avant de les rendre aux lois de la gravité qui de torrents en rivières les conduiront jusqu'à l'océan d'où elles s'évaporeront pour réinitier le cycle. De source de l'eau, la haute montagne a glissé vers une acception fécondatrice en étroit rapport avec la maternité. Aussi la montagne peut-elle abandonner les oripeaux de l'Alpe homicide pour se faire giron protecteur. Alors maternante elle devient ainsi refuge au sein duquel le montagnard peut se blottir en attendant que passe l'adversité. Protégé au creux de la glace ruisselante dans laquelle la psychanalyse voit une réminiscence des origines utérines, le réfugié

²²⁷ *Indiana Jones and the Last Crusade*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 19889, 127 min.

²²⁸ LAMMER Guido, *Fontaine de jouvence*, Paris, Dardel, 1934, 210 pages. Micheline Morin déclarait, à ce propos, "Guido Lammer l'illuminé, le morbide, qui suçait la peur comme une drogue car elle le plongeait dans l'extase", citée par Yves Ballu, opus cité p. 305.

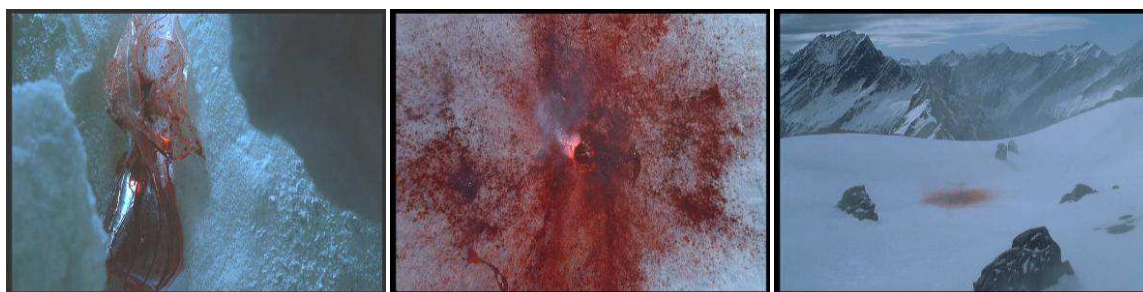
Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

s'abandonne à la protection transitoire d'une montagne qui, pour un temps, n'est plus une ennemie pour lui. C'est aussi la présence providentielle d'une crevasse qui permet aux vainqueurs de l'Annapurna de résister aux rigueurs d'une nuit entre 7150 et 7500 m²²⁹. De même Lionel Terray dut-il avoir recours à des anfractuosités dans la glace des pentes du Fitz Roy pour attendre, cinq jours durant que cesse la tourmente. De même la glace se fait douce pour ceux qui ont perdu la vie préservant leur corps meurtris dans une éternelle jeunesse.



Dans les moites profondeurs glaciaires, les anges brisés ont rejoint le giron primordial.²³⁰

Le cinéma s'est emparé de ces situations ; toutefois, passée la possible exploitation du huis clos, la relative sécurité qu'apporte ce refuge précaire pourrait nuire à la nécessaire tension dramatique si le réalisateur ne mettait l'accent sur l'oppressante claustrophobie qui en découle. *Vertical Limit*^c présente une séquence qui inverse de manière spectaculaire le cours de la régression *ad uterum* et marque la renaissance des alpinistes reclus. Prisonniers d'une crevasse obstruée par une avalanche, les captifs, pour indiquer l'emplacement de leur geôle de glace font jaillir à l'extérieur une poche du sang de leur compagnon mort. Dans un éclat rougeoyant, l'explosion de la poche marque la neige d'un halot sanglant. Métaphore d'un accouchement la sortie de crevasse à venir représente pour la jeune fille et son frère une renaissance qui les libère de leur ancien traumatisme filial.



Le guide aura versé son sang pour ses clients au propre et au figuré.²³¹

²²⁹ Altitudes respectives des camps IV et V.

²³⁰ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, Föhn^c.

²³¹ *Vertical limit*.

Leni Riefenstahl, enfin, pousse cette acception de la montagne source de vie à son paroxysme fusionnelle : la profanation du Monte Cristallo provoque la mort de la Junta privé de sa substance vitale (*Das Blaue Licht*²³²).

Parachevant le parallèle entre la montagne mère des eaux et la femme source de vie, certains films, tels que *Vertical Limit*^c, relativisent la perception de l'environnement montagnard comme ennemi irréfragable. On peut voir dans cette inflexion les préoccupations environnementales de la fin du XX^e siècle ; la montagne n'est plus alors considérée comme un reliquat de nature encore à conquérir mais en tant que dernier vestige originel à préserver.

La réflexion sur le giron primordial aurait pu, au regard d'une approche psychanalytique de l'alpinisme trouver également sa place dans la partie consacrée à la transgression. En effet, certains psychanalystes voient dans la dimension sacrée de la montagne une nouvelle référence à la figure maternelle ; référence source d'une autre transgression de forme incestueuse, la montagne étant assimilée au corps maternel et sa conquête étant source de culpabilité au sens freudien du terme.

²³² Opus cité.

Chapitre 5 – Le pilier du ciel : à l'égal des dieux

[...] Atlas aux perniciox conseils, celui
qui connaît les abîmes de toute mer, et
soutient seul les hautes colonnes dres-
sées entre la terre et l'Ouranos...
*L'Odyssée, chant 1, 54.*²³³

Dans nombre de cosmogonies religieuses, ainsi que dans la cosmogonie scientifique occidentale ancienne, la voûte céleste est réputée soutenue par des colonnes, des piliers, voire un arbre primordial. La mythologie grecque a personifié cette conception de l'univers en la personne d'Atlas qui

[...] soutient le large Ouranos, aux extrémités de la terre, en face des sonores Hespérides, se tenant debout. Et il le soutient de sa tête et de ses mains infatigables, car le prudent Zeus lui a fait cette destinée.²³⁴

Titan, frère de Prométhée et Épiméthée, Atlas²³⁵ fait partie de cette race de géants qui auront tant d'influence sur le destin des hommes. Ces liaisons physiques entre le monde des hommes et le ciel, réputé demeure des dieux, n'est probablement que la matérialisation du désir humain de se rapprocher de la divinité. On retrouve cette volonté de toucher au merveilleux, toujours supposé en hauteur, dans les contes pour enfant comme *Jacques et le haricot magique*²³⁶.

Par le jeu de la perspective et des vues en contre-plongée, les cimes semblent, effectivement, atteindre aux étoiles. Symptomatiquement, et avant que les progrès des mathématiques et la triangulation ne ramènent la montagne aux raisons de la science, les sommets étaient dotés de hauteurs invraisemblables. Dans le même ordre d'idée, la crainte qu'a longtemps inspirée la montagne aux gens d'en bas, a doté certains reliefs d'une importance hors de propos avec leur altitude. Ainsi, dans les contes traditionnels des vallées de l'Embrunais ou du Gapençais, le Pelvoux jouit d'une prépondérance qui fait oublier qu'il rend 150 m à sa voisine la Barre des Écrins. De même, dans le Trièze, la silhouette isolée du

²³³ HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Éditions d'Antan, 1983, p.4.

²³⁴ HÉSIODE, *La Théogonie*, partie 6, vers 519-520, éditions Arléa, 1998, 126 pages.

²³⁵ Exposé par Persée au regard de la gorgone, Atlas devint montagne touchant ainsi au mythe de la pétrification.

²³⁶ Concernant les origines et les versions écrites de ce conte, voir : ALTMANN Anna E., DE VOS Gail, *Tales, Then and Now: More Folktales As Literary Fictions for Young Adults*, Englewood, Libraries Unlimited, 2001, pp. 51-83. Au cours d'une recherche rapide, nous avons recensé, depuis 1912 (*Jack and the Beanstalk*, DAWLEY J. Searle, États-Unis, Edison Company, 1912, 300 m, n&b, muet) 23 adaptations cinématographiques de ce conte.

Mont Aiguille et son aspect de château fort minéral en ont fait une des cimes prétendant à l'échouage de l'arche de Noé et il lui a été longtemps prêté la caractéristique de voir s'ébattre à son sommet des animaux antédiluviens. Contrairement aux religions pour qui les sommets bénéficient d'un pieux respect qui les protège de toute exploitation²³⁷, les religions chrétiennes se les sont appropriés sans guère de vergogne. Ainsi des Drus, au Grépon²³⁸ en passant par le Christ Roi des Houches, les reliefs ont été transformés en sanctuaires de plein air. Il est vrai qu'il s'agissait parfois pour des croyances nouvelles d'ancrer leur pratique en lieu et place de coutumes cultuelles immémoriales. Le plus souvent l'installation de signes religieux en altitude avait pour objet, dans les Alpes, de chasser le malin réputé faire son miel des hauteurs.

La supériorité demandant à être matérialisée, les sommités sont le plus souvent les demeures de prédilection des divinités (à l'exclusion des divinités dédiées aux morts dont le royaume s'étend sous la terre). L'alpiniste avatar de Prométhée est seul capable de s'approcher au plus près du siège divin quitte, à l'instar du fils de Japet²³⁹, à en subir les foudres.

Cette prédilection pour les hauteurs de la part des divinités imposent aux mortels les aléas de l'ascension aux fins de se rapprocher de l'objet de leur adoration. Afin de recueillir les préceptes sacrés de son dieu, Moïse se doit d'escalader la montagne. Un exemple cinématographique imagé de la nécessité de l'escalade pour approcher la divinité, ou son truchement, au plus près, est donné dans *300*²⁴⁰ de Zack Snyder. Dans une interprétation toute personnelle des structures politiques spartiates, le réalisateur impose à Léonidas l'escalade d'une abrupte paroi afin de solliciter pour son entreprise l'aval des Éphores*. Snyder représentent ces derniers comme des vieillards vénaux et libidineux prétendument interprètes des volontés divines et résidant à ce titre en un temple érigé sur un sommet escarpé. L'allusion aux météores semble ainsi évidente.

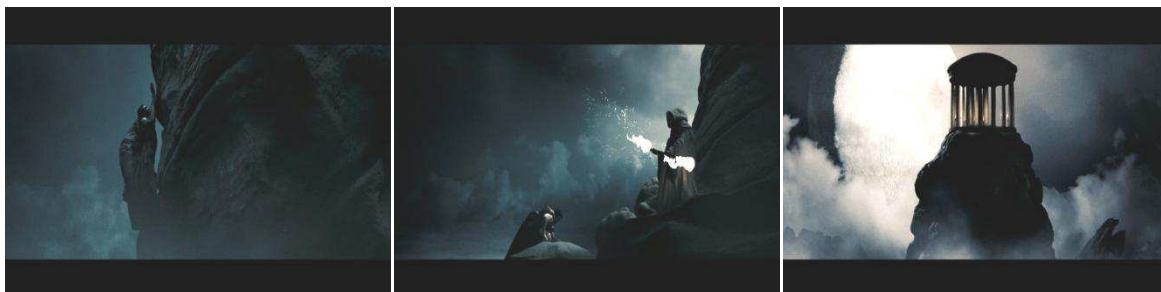
²³⁷ Nous avons évoqué plus haut le statut particulier du Mont Kailash, il en est de même pour le Machapuchare, près de Pokhara au Népal, sur les flancs duquel une expédition américaine s'est arrêtée à 50 m du sommet lors de la première ascension, à la demande des populations locales.

²³⁸ Le phénomène naturel ("les abeilles") qui fait crépiter ces statues métalliques, véritables paratonnerres, et dresser les cheveux à l'approche de l'orage n'a fait que renforcer, chez certains, cette conviction religieuse.

²³⁹ Titan, fils d'Ouranos et de Gaïa, père de Prométhée, Épiméthée, Ménétiros, Hespéros et Atlas. Il combattit et détrôna son père en compagnie de son frère Chronos avant d'être défaits par les dieux olympiens.

²⁴⁰ *300*, SNYDER Zack, États-Unis, Warner Bros. Pictures, 2009, 117 min.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension



Léonidas doit mériter physiquement son rapprochement du divin pour bénéficier de l'augure des Éphores, dont le temple est situé au plus haut d'un piton rocheux.

Dans les Alpes, la proximité des sommets avec la divinité est fréquemment matérialisée par l'installation d'une statue, généralement la Vierge, ou l'érection d'une croix. Pour des raisons bien compréhensibles, ce type d'installation est l'apanage exclusif des sommets rocheux sur lesquels le substrat n'est pas recouvert par une calotte de neige ou de glace trop épaisse. Grépon, Drus, Tour Ronde, Grand Paradis, la Meije et tant d'autres sont ainsi dotés d'une effigie de la Vierge, parfois noircie par les impacts de foudre ou agrémentée d'anneaux de cordes nécessaires aux descentes en rappel. Pour la communauté des vallées, le sommet est une forme d'échelle de Jacob* marquant physiquement le lien entre leur monde et celui d'un royaume céleste.

De cette proximité supposée des hommes de montagnes avec le divin, l'évocation la plus facile reste la représentation du clocher autour duquel on imagine volontiers réunies des âmes tendant vers le même idéal. Fanck en fit déjà un prélude à son récit dans *Der heilige Berg*^c :



241

242

243

Construit autour de la diagonale du cadre, ces plans suggèrent la relation fusionnelle qui lie les habitants à leur environnement symbolisé par un Cervin ou un Mont Blanc dominateur. Sur les deux premiers photogrammes, l'écharpe de nuages semble gommer la distance entre les

²⁴¹ *Der Heilige Berg*^c.

²⁴² *Der Bergruft*^c.

²⁴³ *The White Tower*^c.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

hommes et le géant alpin, accentuant encore la proximité entre la résidence naturelle supposée de la déité et sa métaphore artificielle construite par l'homme.

Dans un registre plus appuyé, les six premiers plans du film de Luis Trenker, *Der Verlorene Sohn*^c, proposent un résumé particulièrement explicite de la relation tutélaire du royaume céleste avec la communauté alpine. Relation soulignée par la représentation d'un christ en croix, qui rappelle l'intercession de ce dernier en faveur des hommes :



Plan 1



Plan 2



Plan 3(début)



Plan 3 (fin)



Plan 4



Plan 5



Plan 6

Plan 1 (9 secondes) : fond musical de cors, largo.

Plan d'ensemble sur un paysage de montagne. Les deux tiers supérieurs de l'image sont occupés par des nuages de beau temps, au travers la lumière du soleil perce en rais baignant la terre. La mise au point est faite sur le ciel et les molles ondulations du premier plan sont en contre-jour. Dans le tiers droit du premier plan trône la silhouette d'un christ en croix nimbé par les rayons lumineux.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

Ce plan évoque avec force l'essence divine imprégnant de son influence bénéfique une terre bénie.

Plan 2 (8 secondes): accompagnement musical identique.

Contreplongée sur un Christ en croix sur fond de sommet nimbé par des cumulus blancs. Le raccord en fondu enchaîné avec le plan précédent suggère un déplacement du Christ vers le centre de l'image. Ce plan renforce la symbolique du plan précédent.

Plan 3 (7 secondes) : accompagnement musical identique.

Plan moyen, panoramique descendant légèrement gauche-droite (débutant dans le raccord), d'un christ en croix vers un couple en habit traditionnel assis au pied de la croix, sur fond de forêt.

Deux vaches paissent derrière les jeunes gens. La dynamique, créée par le raccord en fondu sur le plan précédent et le panoramique, évoque la descente de la protection divine sur le couple. L'homme est au centre de l'image, la femme en retrait, semblant protégée derrière la puissante épaule droite de son compagnon, coud.

Plan 4 (3 secondes) : accompagnement musical identique + éléments. Raccord cut. Plan d'ensemble.

Au premier plan, sur un alpage fuyant en pente vers le second plan, un troupeau de mouton broute en se déplaçant de gauche à droite. En arrière plan la pyramide majestueuse d'un sommet occulte le ciel, dominant l'ensemble sans partage.

Plan 5 (3 secondes) : accompagnement musical identique + éléments. Raccord cut. Plan demi ensemble à plan moyen. Panoramique gauche droite légèrement descendant.

Sur fond de forêt, des moutons traversent un alpage de droite à gauche.

Plan 6 (3 secondes) : accompagnement musical identique + éléments. Raccord cut. En légère contreplongée, plan moyen de vaches sur fond de sommets rocheux.

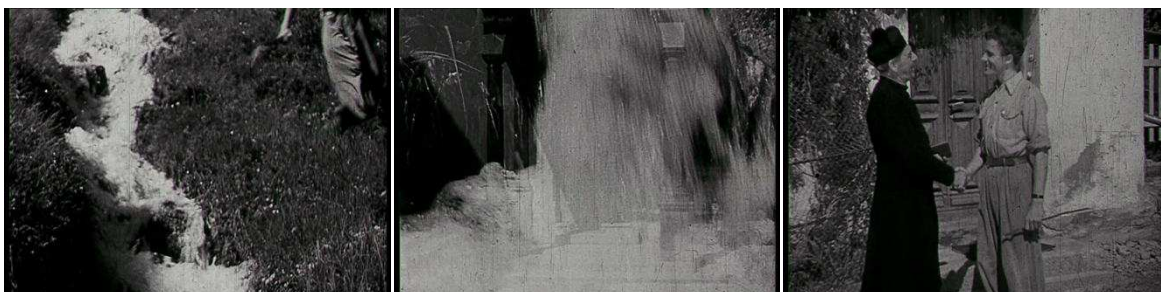
Les trois premiers plans démontrent, les trois suivants montrent... En trente trois secondes, Luis Trenker, contractualise clairement les postulats narratifs de son film : le récit concerne une communauté montagnarde, proche de la terre, respectueuse de la religion et des traditions. A charge pour les héros de préserver cette quiétude de la dégradation venue de l'extérieur.

Les œuvres cinématographiques mettant en scène les communautés montagnardes multiplient les références au fait religieux. Il s'agit ainsi d'une évidence stylistique dans les « films de montagne » au sens large et les *Heimatfilme*. Cela implique également une présence très prégnante du représentant du clergé. Cela n'est pas un marqueur fort dans les films d'ascension ; dans ces derniers, la référence à la divinité est allusive comme le montre les photogrammes insérés plus haut. À ce titre, *Der Verlorene Sohn*^c, constitue la limite de ce que nous avons

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

considéré comme éligible en tant que film d'ascension dans notre corpus. Si l'ascension et la profession de guide est prépondérante et salvatrice dans le film de Trenker, la diégèse globale marque un début de glissement vers le *Heimatfilm* et les préoccupations morales qui le sous-tendent. La séquence d'ouverture commentée ci-dessus marque cette mutation en germe.

Une autre œuvre propose une représentation de la perméabilité entre quelques films d'ascension et les *Heimatfilme*. Dans *Bergführer Lorenz*^c, Eduard Probst met en scène la rencontre du guide Stephan et du prêtre qui lui rappelle les valeurs qu'il est censé incarner en sa qualité de guide haute montagne.



À vouloir trop gagner souvent on perd [...] Crois moi, il faut se méfier des étrangères, quand elles sont chez nous elles s'ennuient... Et alors elles cherchent des distractions... Vois-tu, tu es un beau gars, Jean-Pierre, grand et fort... Aussi, n'oublie pas tes devoirs de guide, Jean-Pierre.²⁴⁴

Pour cette scène et dans la droite ligne de la symbolique évoquée ici, le jeune guide dévale les pentes, comme le fait le torrent, pour rejoindre le village incarné en fondu enchaîné par le portail de l'église qui apparaît sous la cascade.

Dans *Blind Husbands*^c, c'est la présence des symboles religieux qui donne la mesure de la félonie du lieutenant Erich von Steuben : le galant entreprend, en effet, de séduire la femme mariée sans respect aucun pour le lieu où il se trouve.



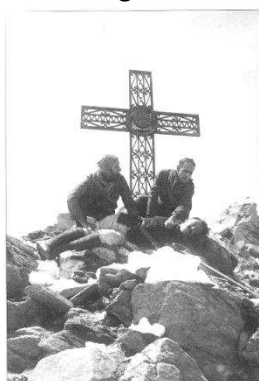
Malgré la présence du calvaire le militaire entreprenant entend bien parvenir à ses fins. En la personne du guide, la morale alpine saura cependant préserver la femme mariée du tentateur.

²⁴⁴ Cette séquence, absente de la version allemande, est extraite de la version en langue française, plus longue. Le jeune guide y est prénommé Jean-Pierre.

Le héros alpiniste, est somme toute peu concerné par ces attributs symboliques. Tout se passe, en fait, comme si sa capacité à s'élever plus que tout autre l'amenait à une relation différente avec la divinité.

Dans la littérature d'ascension alpine et plus encore himalayenne, de même que dans les films d'ascension, il est un passage obligé qui confine au poncif : le héros mobilisant ses dernières ressources, progresse sans regarder vers le haut et s'aperçoit soudain que les pentes s'inversent : le sommet est vaincu. A l'instar d'un dieu il a maintenant le monde à ses pieds. En termes de prise de vue, l'inversion est radicale : à la contreplongée qui a été la règle au cours de l'ascension se substitue la plongée qui marque le nouveau statut du vainqueur. Son exploit lui permet de contempler la terre de haut ; seul le surpasse encore le dieu duquel il s'est rapproché, physiquement, plus qu'aucun de ses semblables.

De ce statut singulier procède également un rapport singulier avec la justice immanente. En l'espèce, la montagne et ses attributs, crevasses, avalanches, rochers, froid, sont les instruments du châtiment divin qui sanctionne les comportements déviant de la morale commune. Cette forme de justice est abordée de manière plus illustrative dans *La Croix du Cervin*^c. Ayant confondu le responsable de la déchéance professionnelle et de la mort d'un guide, deux jeunes montagnards punissent le coupable en l'attachant à la croix qui est érigée au sommet du Cervin et en l'abandonnant à un trépas certain. Ces hommes s'arrogent donc de fait un statut qui leur permet de déroger au droit commun.



245

« Vengeance des hommes, justice de dieu »

L'alpiniste des films d'ascension ne semble que peu inféodé à un dieu farouche ; une fois encore est marqué ainsi l'appartenance à ce genre de sur-

²⁴⁵ *La Croix du Cervin*^c, film suisse considéré comme disparu. Source de l'illustration, PITHON Rémy, opus cité p. La citation accompagnant la photo est extraite du même article.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

homme, à une « race » à part. Capable de s'élever au plus haut, séjournant à mi-chemin des cieux, le héros alpin s'installe dans la posture d'un demi-dieu : pas encore un dieu, mais plus tout à fait un homme.

Conclusion de la première partie

« Au plan de l'espace social, la haute montagne existe bien plus au travers de ses représentations que dans sa réalité concrète à laquelle seule une minorité de personne est véritablement confrontée.²⁴⁶ » De fait, la fraction d'une population appelée à fouler un jour un sommet d'importance, voire de simplement randonner au-delà de 3000 mètres d'altitude, représente un pourcentage infime. Du royaume des hauteurs, l'immense majorité du public cinématographique n'a de représentation que celles auxquelles il a été confronté par les différents medias, et celles, plus subtiles, qui étayent l'imaginaire social dont il est à la fois bénéficiaire et acteur.

Les représentations de la haute montagne ont considérablement varié au cours de l'histoire. Les constructions mentales actuelles de l'imaginaire social ne sont pas le reflet de la dernière en date de ces représentations, mais le résultat composite de la multiplicité des appréhensions historiques. L'effet de balancier renvoyant la haute altitude de *Monts sublimes* en *Monts affreux*²⁴⁷, au gré des périodes, a installé la montagne comme éminemment ambivalente.

C'est par son assise symbolique, que le genre peut prétendre être d'emblée identifiable en tant que procès narratif. C'est pourquoi, en dehors de toute volonté de valorisation, nous avons choisi de traiter d'abord le substrat mythique du film d'ascension. Il n'était pas dans notre propos de balayer la globalité de l'éventail mythique de l'espace montagnard, mais de mettre en exergue les marqueurs les plus pertinents convoqués dans les œuvres de notre corpus.

La dimension socio-mythique de la montagne en usage dans les films d'ascension est donc ce que sait, sans qu'il en ait nécessairement conscience, le spectateur à propos de cet espace particulier. Ainsi, dans la droite ligne des théories structuralistes développées par Claude Lévi-Strauss, le processus narratif s'organise-t-il « en un système d'oppositions et de corrélations qui intègre tous les éléments d'une situation totale.²⁴⁸ » De ces structures, généralement duelles, va naître la grammaire cinématographique que nous aborderons dans les seconde et troisième parties.

²⁴⁶ SEIGNEUR Viviane, opus cité p. 43.

²⁴⁷ ENGEL Claire-Eliane, VALLOT Charles, *"Ces Monts sublimes..." (1803-1895) anthologie de littérature alpestre*, Paris, Delagrave, 1936, 320 pages ; ENGEL Claire-Eliane, VALLOT Charles, *"Ces Monts affreux..." (1650-1810)*, Paris, Delagrave, 1934, 320 pages.

²⁴⁸ LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, page, 200 ; cité par Moine Raphaëlle, opus cité p. 50 et DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XXe siècle : Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 2008, p.140.

Première partie : ancrage mythique du film d'ascension

L'ambivalence de la montagne comme représentation se traduit donc, d'un point de vue diégétique, en de multiples occurrences de coopération ou d'affrontement qui sont autant d'opportunité pour le cinéaste : « La même ascension [étant] perçue aussi bien comme le geste quasi monarchique d'une personne de grande qualité que comme l'action d'un marginal à la limite de l'infraction²⁴⁹ », cette ambivalence apparaît dès le schème moteur fondamental qu'est l'ascension.

²⁴⁹ SEIGNEUR Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.37.

Deuxième partie
Considérations narratologiques

Deuxième partie – Considérations narratologiques

Introduction de la deuxième partie

Le procès narratif des films de genre appelle à la parenté plus qu'allusive. Nous avons choisi de faire du film d'Eduard Bienz, *Der Bergführer*^c, le film origine du genre que nous avons choisi d'aborder. Si le film d'ascension ne déroge pas aux représentations sociales communes à toute création abordant l'univers de la haute montagne, sa structure diégétique possède des singularités qui forment l'essence de son statut particulier. Aussi, le moment nous semble venu d'exposer la trame de *Der Bergführer*^c en tant que récit fondateur.

Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto classe *Der Bergführer*^c parmi les films de 1918 ; Reto.ch SARL, la société de restauration qui a officié pour le compte de la Cinémathèque suisse dans le cadre du programme Memoriav donne également cette date. Toutefois ce dernier fut produit en 1917 et projeté la même année²⁵⁰. Tourné en décor naturel il propose des prises tournées jusqu'à 3000 mètres d'altitude. L'œuvre d'Eduard Bienz, présente les caractéristiques techniques suivantes : format 35 mm, 1400 m (soit 67 minutes à 18 images par seconde) et a fait l'objet d'une restauration de la part de la cinémathèque suisse ; il a été projeté dans le cadre des séances « sortie du labo » le 7 septembre 2010²⁵¹.

Synopsis : Andreas, guide de haute montagne, aime Marie, fille d'un hôtelier du village. Cette dernière tombe amoureuse d'un touriste, Alfred Foch, et cet amour semble partagé. Le guide, jaloux projette une vengeance mais accepte néanmoins l'engagement que lui propose Alfred pour une ascension d'envergure à la Jungfrau. Alfred informe Marie de l'entreprise par une note laissée sur sa fenêtre. Au cours de la tentative, le temps se dégrade rapidement et le guide, jugeant le niveau de son client insuffisant, décide de faire demi-tour. Alfred s'obstine cependant, refuse de renoncer et choisit de poursuivre la course seul. Le guide, quant à lui, le laisse pour regagner la vallée. Le touriste se perd dans la tourmente et chute dans une crevasse après avoir écrit un dernier message à Marie. En l'absence de corps, le guide est soupçonné puis accusé par la jeune fille de s'être débarrassé d'un rival. Jugé, Andréas qui clame son innocence est

²⁵⁰ Source, cinémathèque de Lausanne.

²⁵¹ Idem.

Deuxième partie : considérations narratologiques

condamné à dix ans de prison. Sa peine purgée, Marie mariée, il est rejeté par la communauté et survit comme berger. Cinq ans plus tard, le corps d'Alfred est retrouvé intact ainsi que le billet qui exonère Andréas de toute responsabilité. Malheureusement ce dernier, gardant son troupeau, est frappé par la foudre avant d'avoir pu être averti. Marie, consciente de l'injustice dont fut victime le guide, se recueille sur la tombe de ce dernier.

Le film d'Eduard Bienz nous semble un point de départ pertinent et efficient en ce qui concerne la structure diégétique et formelle que nous entendons mettre à jour au cours de notre démonstration.

Chapitre 1 – Un milieu naturel particulier

Particulière la montagne l'est indubitablement en tant que milieu singulier. Par milieu, nous entendons, ici, l'approche écobiocénotique du terme, à savoir « la description la plus complète possible – et en tout cas indéfiniment perfectible – des milieux naturels homogènes et plus ou moins équilibrés, compte tenu à la fois de leurs entités vivantes et non-vivantes.²⁵² » Une approche visant à l'objectivité maxima nous amènerait à affirmer que l'espace montagnard présente, à ce titre, des facteurs et des agents spécifiques. Nous resterons, toutefois, en deçà de ce niveau d'expertise pour considérer la montagne comme un paysage caractérisé par une pétrologie, un relief, particuliers déterminants des conditions climatiques, floristiques et faunistiques originales.

Pourtant, pour avoir affirmé cela, nous n'aurons rien dit, tant il est vrai que dans la démarche que nous menons il conviendrait plutôt de parler *des montagnes*. En effet, la montagne est multiple. Elle est différente pour qui la regarde depuis la plaine ou depuis son sommet, pour qui la fréquente ou pour qui ne le fait pas ; et pour ses commensaux, elle est différente selon l'usage qu'ils en font.

Mais, et c'est ce qui retiendra plus particulièrement notre attention, sa singularité propose au cinéaste des situations narratives originales et consubstantielles à cet état de milieu unique.

Section 1 – De la nécessaire haute montagne

Le film d'ascension est inféodé à un milieu naturel aux caractéristiques clairement identifiées : la haute montagne. Cette notion de haute montagne renvoie tout naturellement à la montagne dont elle est, par définition, la partie la plus élevée.

Pourtant, le géographe vidalien Raoul Blanchard affirmait : « Une définition même de la montagne, qui soit claire et compréhensible, est à elle seule à peu près impossible à fournir.²⁵³ » ; ce qui n'empêchait pas son homonyme Pierre Blanchard d'en proposer une à usage pédagogique un siècle auparavant : « Une montagne est une grande masse de terre ou de roche, fort élevée au-dessus du reste de la terre.²⁵⁴ » Le consensus sur une définition de la montagne ne semble

²⁵² MOLINIER Roger, VIGNE Pierre, Delachaux & Niestlé, *Écologie et biocénotique*, Lausanne, 1971, p. 6.

²⁵³ BLANCHARD Raoul, préface à BLACHE Jules, *L'homme et la montagne*, Paris, Gallimard, 1950, p.7.

²⁵⁴ BLANCHARD Pierre, *Petit voyage autour du monde : ouvrage amusant, propre à préparer les enfants à l'étude de la géographie*, Paris, Librairie de l'enfance et de la jeunesse, 1826, 5^{ème} édition, p. 31.

pas encore exister de manière satisfaisante à l'heure où nous écrivons. Le regard scientifique de l'homme moderne ne s'est posé que tardivement sur la montagne et son approche a le plus souvent été pervertie par un anthropomorphisme envahissant. Viviane Seigneur estime que « La haute montagne se définit [...] sur une combinaison d'éléments divers et sur un discours momentanément stabilisé.²⁵⁵ » En réalité, la notion et sa représentation restent fluctuantes et sujettes à interprétation. Comment ne pas amener un sourire sur les lèvres d'un Chamoniard en parlant de la Montagne de Reims* et de son point culminant, le Mont Sinaï fort de ses 288 m d'altitude. Si la notion de sommité apparaît ici relative, elle n'en demeure pas moins chargée, dans l'imaginaire social local de la dimension mythique attachée aux hauteurs. La qualification « montagne » n'est donc pas anodine, prenons en pour preuve la consternation d'un village d'irréductibles gallois dont deux géographes anglais déqualifient la montagne locale en colline pour cinq petits mètres dans le film *The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain*²⁵⁶.

Toutefois, si l'œuvre en question laisse supposer que la montagne ne s'évalue qu'à l'aune de l'altitude, il n'en est rien. D'autre part la montagne n'est pas sujet d'étude pour le seul géographe ; elle éveille également l'intérêt du sociologue, du biocénoticien, du sportif, du législateur et d'autres encore... Nous verrons ici, de manière synthétique, le point de vue du géographe, du législateur, et du sportif dans les limites de leur spécialité. Le point de vue que le sociologue porte sur la montagne ne sera pas abordé. En effet, il sera largement présent tout au long de notre propos eu égard à la place particulière qu'occupe l'espace naturel qui nous intéresse dans l'imaginaire social.

Le point de vue du géographe

Le géographe retient généralement cinq critères concomitants pour qualifier le paysage particulier que constitue la montagne : l'altitude, le relief, le climat, la végétation et son étagement.

- l'altitude : l'altitude n'est à considérer que comme facteur pondéré. Elle ne peut, en effet, être appréhendée que comme le critère relatif concer-

²⁵⁵ SEIGNEUR Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 10.

²⁵⁶ *Englishman Who Went Up A Hill But Came Down A Mountain (l'Anglais qui gravit une colline mais descendit une montagne)*, Monger Christopher, Angleterre, 1995, 95 min.

Deuxième partie : considérations narratologiques

nant la dénivellation entre les points hauts et bas de la montagne ou la différence altitudinale entre la montagne et les régions qui l'entourent.

- le relief : la montagne a pour caractéristique de présenter un relief marqué avec des versants. De plus, la montagne est la partie visible d'un phénomène tectonique qui en fait un véritable iceberg terrestre dont la majeure partie n'est pas exposée à l'air libre. C'est ce dernier aspect qui permet de distinguer une montagne vraie d'une colline dont elle présente parfois le faible dénivellé.

- le climat : est considéré comme montagne tout relief provoquant une modification climatique de dimension zonale ou locale : zone climatique ou méso climat à distinguer des micros climats (au niveau d'une colline par exemple).

- la végétation et son étagement : la végétation montagnarde est caractérisée par une variation des espèces en fonction de l'altitude. Les espèces communes aux autres biocénoses présentent un caractère altéré par les rudes conditions rupestres. Il existe également des espèces endémiques typiques du milieu montagnard.

Chacun de ces critères laisse assez bien entrevoir la relativité des caractéristiques du milieu et justifie pleinement les réserves de R. Blanchard citées plus haut.

Enfin, d'un point de vue statistique, la montagne représente au niveau de la planète : 20 % des terres émergées, 10 % de la population mondiale, concerne 135 pays et contribue directement à la subsistance d'1/10ème de la population mondiale.

Le point de vue du législateur

Au plan économique et politique

La construction d'une communauté européenne à vingt-sept impacte de manière prépondérante le droit interne des états membres. La haute montagne présente la singularité de se trouver à la confluence de deux axes forts de la politique européenne. Elle touche au domaine de la célèbre politique agricole commune (P.A.C.) et de la non moins célèbre harmonisation des diplômes et des formations par le biais des pratiques sportives qu'elle génère. Aussi, si nous abordons, dans les exemples à venir, préférentiellement le cas français, ce n'est

pas le fait d'un tropisme réducteur. D'une part, le cadre législatif français est celui que nous maîtrisons le mieux, d'autre part, les règles communautaires ne permettent pas d'écarts significatifs en ces deux domaines. Il serait possible de nous opposer le fait qu'une entité politique majeure de l'Arc Alpin, la Suisse, ne fait pas partie de la communauté européenne. Cet état de fait ne remet pas en cause nos propos de manière significative. En effet, le 28 janvier 1999, la Suisse a ratifié la Convention Alpine, constituée des ministres de l'environnement des États alpins et de l'Union Européenne²⁵⁷. Cette Convention, de type contrat international, a vocation à se saisir, dans sa zone géographique de compétence, des aspects environnementaux, touristiques, sportifs ainsi que des moyens de communication de l'Arc Alpin²⁵⁸.

Du point de vue législatif, la notion de « montagne » fait l'objet d'une définition qui laisse une large place à la subjectivité. La législation française nous en apporte un exemple concret :

Les zones de montagne se caractérisent par des handicaps significatifs entraînant des conditions de vie plus difficiles et restreignant l'exercice de certaines activités économiques. Elles comprennent, en métropole, les communes ou parties de communes caractérisées par une limitation considérable des possibilités d'utilisation des terres et un accroissement important des coûts des travaux dus :

1° Soit à l'existence, en raison de l'altitude, de conditions climatiques très difficiles se traduisant par une période de végétation sensiblement raccourcie ;

2° Soit à la présence, à une altitude moindre, dans la majeure partie du territoire, de fortes pentes telles que la mécanisation ne soit pas possible ou nécessite l'utilisation d'un matériel particulier très onéreux ;

3° Soit à la combinaison de ces deux facteurs lorsque l'importance du handicap, résultant de chacun d'eux pris séparément, est moins accentuée ; dans ce cas, le handicap résultant de cette combinaison doit être équivalent à celui qui découle des situations visées aux 1° et 2° ci-dessus.

Chaque zone est délimitée par un arrêté interministériel. ²⁵⁹

Au vu des réactions, parfois épidermiques, que génère toute action législative touchant au domaine de l'agriculture, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit,

²⁵⁷ Voir à ce sujet : COLLECTIF (Commission Internationale Pour la Protection des Alpes, CIPRA), *Premier rapport sur l'état des Alpes*, Paris, Édisud, 2006, 472 pages. Notons qu'à l'époque la Bulgarie, la Roumanie, la Slovaquie, la République tchèque et la Slovaquie, signataires de la convention n'étaient que candidat à l'intégration à l'Union européenne.

²⁵⁸ Par Arc Alpin, nous entendrons l'ensemble des territoires concernés par la Convention Alpine évoquée plus haut.

²⁵⁹ *Loi n° 85-30 du 9 janvier 1985 relative au développement et à la protection de la montagne* et plus particulièrement du *Titre I, Dispositions générales, Chapitre I, Délimitation de la zone de montagne et des massifs, Article 3.*

on comprend aisément que le pouvoir politique se soit réservé une capacité de réaction rapide (recours au pouvoir réglementaire) dans ce secteur où cette appellation « montagne » est synonyme de subvention tant nationale qu'euro-péenne.

En vertu de l'application de ce texte, les communes de montagnes représentent 23 % du territoire métropolitain français. Elles concernent 46 départements sur 95, 6118 communes sur 36000. Leur densité est de 4,3 habitants au km² au regard d'une moyenne nationale de 102.

Cette nécessité d'un statut législatif particulier dans le contexte actuel, valide de fait, la spécificité du milieu montagnard. Bien évidemment, la figure historique de l'alpiniste ne s'est pas construite dans ce même contexte législatif mais dans une appréhension de singularité perçue mais non organisée par la loi. D'autre part, l'himalayisme s'est construit, lui, dans un cadre géopolitique encore autre. Bâti autour de l'imaginaire social des occidentaux colonisateurs ; il n'en fut pas moins tributaire des possibilités d'accès à des régions longtemps inaccessibles. Une fois révolu le protectorat britannique, le dispositif des expéditions soumises à autorisation s'est organisé très tôt offrant à certains pays une source de devises non négligeable. Ainsi en fut-il pour des états comme le Bhoutan, Le Népal, le Sikkim, le Mustang. Mais ce qui retient l'attention concernant ces hautes régions, c'est leur statut de zones territorialement contestées eu égard à leur état de frontières naturelles. Le Tibet, le Cachemire, sont des exemples de cet instabilité politique résultant de la volonté des grands états de la zone asiatique (Chine, Inde, Pakistan) de conforter leur position aux marches de leur territoire. *Vertical Limit*^c donne à voir une vision assez objective des ces incessants affrontements frontaliers².

Au plan de la pratique sportive

Pour ce qui concerne la pratique des activités sportives et des activités physiques de pleine nature, le législateur n'a pas souhaité donner non plus une définition normative stricte du terme montagne :

Il n'existe pas de limite d'altitude permettant de définir la zone de montagne. La notion de montagne est fonction de 4 critères essentiels : l'environnement, la pente, l'altitude et la météorologie.

La haute montagne peut se caractériser par la présence de roches, glaciers, de zones habituellement enneigées l'été ainsi que d'importants dénivelés. Du fait de l'altitude, les conditions climatiques peuvent y être particulièrement difficiles, donc

Deuxième partie : considérations narratologiques

dangereuses. La permanence des dangers nécessite une grande vigilance [...]. La fréquentation de ces zones peut nécessiter à tout moment l'utilisation des matériels et des techniques de l'alpinisme.

La moyenne montagne peut se caractériser :

- par la présence de l'homme dans un espace rural montagnard accessible par des sentiers ;

- en limite supérieure, par des zones pastorales. Sa fréquentation ne nécessite pas l'utilisation des matériels ou des techniques de l'alpinisme mais requiert des précautions tenant compte des dangers inhérents à la montagne.²⁶⁰

La qualification est vague et, comme nous allons le voir dans le point de vue suivant, source de contentieux. Toutefois, il est à noter que, dans cet extrait de 13 lignes, la haute montagne, voire la partie supérieure de la moyenne montagne est associée à la notion de danger de manière explicite.

Le point de vue du sportif

Le développement et la relative démocratisation des sports de montagne ont démultiplié les approches du milieu montagnard par les pratiquants. On ne peut guère prétendre dégager une perception commune de la part d'un randonneur, d'un cycliste, d'un skieur ou d'un alpiniste.

Notre évocation se bornera à évoquer le point de vue de l'alpiniste qui nous intéresse au premier chef ; encore pourrait-on affiner cette même évocation selon que l'on considère l'avis d'un glaciériste ou celui d'un rochassier.

Souvent les alpinistes auront été taxés d'individualistes ; de fait, on note presque autant de regards sur la montagne que de pratiquants.

On ne peut évoquer le point de vue des alpinistes sans signaler l'empoignade législative qui a accompagné la création du Brevet d'État d'Éducateur Sportif d'Escalade²⁶¹. Dans un premier temps, le puissant lobby des guides de haute montagne, anticipant le développement de l'escalade en falaise (marché prometteur et de peu de risques) avait cantonné le nouveau diplôme à la plaine :

Actuellement pour être guide, il faut dix ans d'examens, de diplômes, et de travail ! Une aberration. On leur enseigne même l'élémentaire comme marcher sur un sentier. C'est ridicule tout ce temps perdu alors que l'âge d'or pour un guide se situe

²⁶⁰ Arrêté du 8 décembre 1995, Annexe Montagne (modifié par l'arrêté du 19.02.1997)- Ministère de la Jeunesse et des Sports.

²⁶¹ Loi N°84-610 du 16 juillet 1984 modifiée.

Deuxième partie : considérations narratologiques

entre vingt et trente ans. Assez de politiciens parisiens qui codifient sans prendre l'avis de ceux qui sont concernés, les professionnels de la montagne.²⁶²

Frison-Roche porte ici le discours récurrent des minorités professionnelles (agricoles le plus souvent) au prise avec les tracasseries administratives de technocrates « évidemment » incompetents. A l'instar des milieux paysans, le milieu des guides de haute montagne fut, longtemps, résolument conservateur. La Compagnie des Guides de Chamonix a longtemps tenté d'interdire l'accès de la vallée à des professionnels extérieurs se laissant parfois aller à des calculs discutables (cf, le sauvetage de René Desmaison* aux Grandes Jorasses). On notera que l'humeur laisse Frison-Roche se livrer à des conclusions discutables : si entre 20 et 30 ans un guide est au sommet de sa forme physique, son expérience, gage de sécurité, n'est pas des plus étoffées.

En France, le lobbying des compagnies de guides de hautes montagnes rencontre facilement un écho favorable auprès des élus et du personnel politique en général. On notera d'ailleurs, avec intérêt, la place non négligeable des « alpinistes » dans la genèse des lois qui réglementent le sport français. Maurice Herzog, (« vainqueur » de l'Annapurna) fut Haut Commissaire à la Jeunesse et aux Sports entre 1958 et 1963, Secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports de 1963 à 1966. Pierre Mazeaud, (longtemps « plus vieux vainqueur de l'Everest »), chargé de mission auprès du Ministre de la Jeunesse et des Sports puis Secrétaire d'État auprès du Premier Ministre chargé de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs est l'auteur de la célèbre loi Mazeaud (LOI n° 75-988 du 29 octobre 1975), base de l'organisation du sport français. Il a été Président du Conseil Constitutionnel de 2004 à 2007.

Cette volonté de la part des guides de haute montagne de conserver le contrôle de l'ensemble de l'espace montagnard aboutit à la situation ubuesque d'un diplôme formant des cadres de haut niveau technique privés de leur terrain d'intervention (Verdon, Dentelles de Montmirail, Pont de Roide et tant d'autres sites relèvent de la moyenne montagne). Après bien des péripéties, les titulaires du diplôme purent exercer leurs activités jusqu'à une altitude de 1500 m²⁶³, ce qui sous entend que le législateur, en contradiction avec le texte cité plus haut²⁶⁴ («...Il n'existe pas de limite d'altitude permettant de définir la zone de mon-

²⁶² FRISON-ROCHE Roger, propos recueillis par ANTONIOTTI M. – BONHEME P., " Le Premier de cordée ", in *Montagnes Magazine* n°95, juillet 1987, p. 92

²⁶³ Arrêté du 13 février 2002 - BEES 1er degré, option escalade

²⁶⁴ Loi N°84-610 du 16 juillet 1984 modifiée.

tagne... »), introduit, *de facto*, une notion d'altitude pour la pratique des sports de montagne.

Nous avons ainsi exposé une tentative d'approche objective de la haute montagne. Toutefois, hormis le réalisateur de documentaire, le cinéaste n'est parfois que peu motivé par cette perception réaliste du milieu qui nous intéresse « [e]n effet, lorsque la montagne se manifeste en tant que représentation, elle devient immédiatement pourvoyeuse d'images fortes »²⁶⁵. Sans que cette affirmation soit péjorative sous notre plume, le réalisateur de film d'ascension se soucie moins du réalisme de «sa» montagne que des représentations qu'elles convoquent, s'appuyant ainsi sur la perception de la haute montagne telle qu'elle existe dans l'imaginaire social.

Nous évoquerons plus loin les conséquences formelles induites par le statut de la montagne. Ces conséquences sont la résultante de contraintes techniques liées aux caractéristiques d'un espace naturel.

Section 2 – Les statuts cinématographiques de la montagne

Comme nous l'avons écrit précédemment, le film d'ascension a pour particularité d'être inféodé à un espace géographique spécifique, la haute montagne. À ce titre la représentation de la montagne au cinéma mérite une attention toute particulière ; en effet, le dépouillement de la somme remarquable que représente, en terme de recherche et de pertinence l'ouvrage, *Cinema delle Montagne*²⁶⁶, et ses 4000 notices cinématographiques, démontre à l'envi la diversité des acceptations narratologiques attribuées au paysage « Montagne ». Pour caractériser cette diversité des représentations, la typologie du paysage cinématographique proposée par André Gardies²⁶⁷ nous semble un outil particulièrement adapté aux impératifs de notre démonstration. Dans cette publication, Gardies évoque, dans un crescendo narratologique de l'anecdotique au corollaire, le rôle du paysage dans le processus diégétique de l'œuvre cinématographique. Certes, à propos des « fonctions discursives du paysages »²⁶⁸, André Gardies s'entoure des précautions oratoires nécessaires et se garde de donner à son propos le caractère d'une démonstration figée :

²⁶⁵ SEIGNEUR Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, page 25.

²⁶⁶ Opus cité.

²⁶⁷ GARDIES André, " Le paysage comme moment narratif ", in *Les paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 141-153.

²⁶⁸ Idem, p. 144.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Naturellement ce repérage ne saurait prétendre, d'une part à un listage exhaustif (d'autres modalités fonctionnelles sont probablement envisageables), d'autre part, à une quelconque typologie : les critères et traits distinctifs sont absents, de surcroît aucun corpus sérieux n'a été arrêté.²⁶⁹

Cette absence de corpus signalée par l'auteur est pour nous l'opportunité de confronter cette réflexion à celui que nous avons élaboré, la montagne occupant une place éminente dans la liste des paysages fortement signifiant²⁷⁰ ; aussi franchissons-nous la porte qu'il entrouvre en précisant qu'« il s'agit d'hypothèses à développer, de pistes à tracer et par là d'un premier geste de défrichage. »²⁷¹ La montagne par son statut incontournable dans les œuvres que nous étudions et par le fait même qu'elle en est en quelque sorte l'essence diégétique embrasse la totalité des six fonctions proposées par André Gardies. Ces fonctions discursives sont convoquées à des moments précis des films et ce, en fonction du sens que le réalisateur place derrière les séquences proposées tant il est vrai que le style cinématographique est dans une certaine mesure déterminé par le genre. Cela étant, il nous paraît également intéressant d'affiner le crible des images proposées en portant un regard plus attentif aux *incipit* des films abordés. En effet, les premières images d'un film, et leur volonté de planter le décor, se prêtent à merveille à la grille élaborée par André Gardies.

La montagne-fond

Allusion évidente à la toile de fond du théâtre et du cinéma des premières décennies, cette utilisation de la montagne n'a en fait d'autre fonction que de préciser que l'action proposée se déroule en montagne. Cette fonction d'attestation qui du point de vue formel appelle le plan d'ensemble et les panoramiques n'a évidemment pas la même signification selon l'œuvre qui l'intègre. De même que la séquence présentant un individu avançant péniblement dans un paysage quasi désertique n'a pas de fonction diégétique similaire s'il s'agit de Frank (*Once Upon a Time in the West*²⁷²), de Travis Henderson (*Paris, Texas*²⁷³) ou du lieutenant T.E. Lawrence (*Lawrence of Arabia*²⁷⁴), un plan général de montagne possède différents niveaux de lecture dans cette fonction d'attestation spa-

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Cf. à ce propos la réflexion de Viviane SEIGNEUR p. 42.

²⁷¹ GARDIES André, opus cité p.144.

²⁷² *Once Upon a Time in the West*, LEONE Sergio, Etats-Unis-Italie, Paramount Pictures, 1968, 165 min.

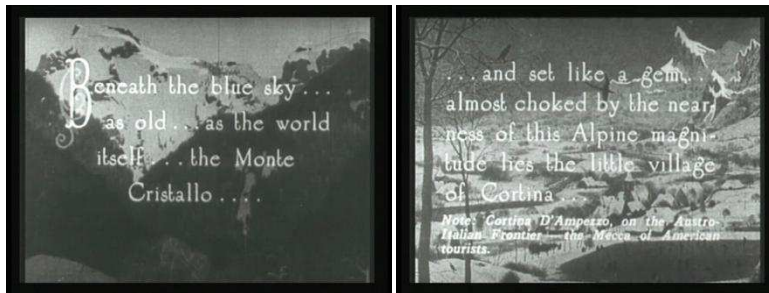
²⁷³ *Paris, Texas*, WENDERS Wim, RFA, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1984, 147 min.

²⁷⁴ Opus cité.

Deuxième partie : considérations narratologiques

tiale. Que John Glen choisisse que James Bond retrouve Melina Havelock sur fond des prestigieuses Tre Cime di Lavaredo à Cortina d'Ampezzo (*For Your Eyes Only*²⁷⁵) n'amène pas d'attente particulière de la part du spectateur au fait de la structure narrative spécifique des « James Bond » : ce spectateur sait que les paysages grandioses présentés au fil des épisodes sont la marque du genre. De même, les panoramiques sur les Alpes néozélandaises ne laissent pas supposer un instant qu'Aragorn (*The Lord of The Ring : The Return of the King*²⁷⁶) va se lancer à l'assaut de parois vertigineuses.

Utilisé en incipit dans nombre de films d'ascension, le plan d'ensemble fixe ou panoramique a vocation par contre à convoquer dans l'esprit du spectateur, qui connaît peu ou prou le cahier des charges, ses représentations préalables de l'univers montagnard. Erich von Stroheim pourtant, aux prémices du genre, ne compte pas sur une contractualisation implicite. Les plans de montagnes s'accompagnent d'explications exhaustives en surimpression. En effet, l'ensemble des présupposés nécessaires à la mise en place des compétences de lecture cinématographiques n'est alors que partiellement installé. Ainsi Noël Burch postule-t-il que, ce qu'il nomme *Mode de Représentation Institutionnel* (M.R.I.), s'élabore de 1895 à 1929. Quand est créé *Blind Husbands*^c, ce M.R.I. est en gestation et Erich von Stroheim se doit de donner aux spectateurs les indices qui lui permettront d'adhérer au discours qui va lui être proposé.



« Sous le ciel bleu d'azur... Aussi vieux... Que le monde lui-même ... Le mont Cristallo... Et tel un diamant... Enchâssé dans la magnifique chaîne des Alpes s'étend le petit village de Cortina. Note : Cortina d'Ampezzo, sur la frontière Austro-italienne, la Mecque des touristes américains.²⁷⁷ »

Toutefois, une fois les compétences de lecture cinématographique plus généralement partagées, le réalisateur peut se contenter d'une évocation *a minima* pour « passer contrat » avec le spectateur. Ainsi le réalisateur se contente-t-il

²⁷⁵ *For your eyes only*, Glen John, Grande-Bretagne, Eon Productions, 1981, 127 mn.

²⁷⁶ *The Lord of The Ring : The Return of the King*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2003, 201 min.

²⁷⁷ *Blind Husbands*^c, traduction personnelle.

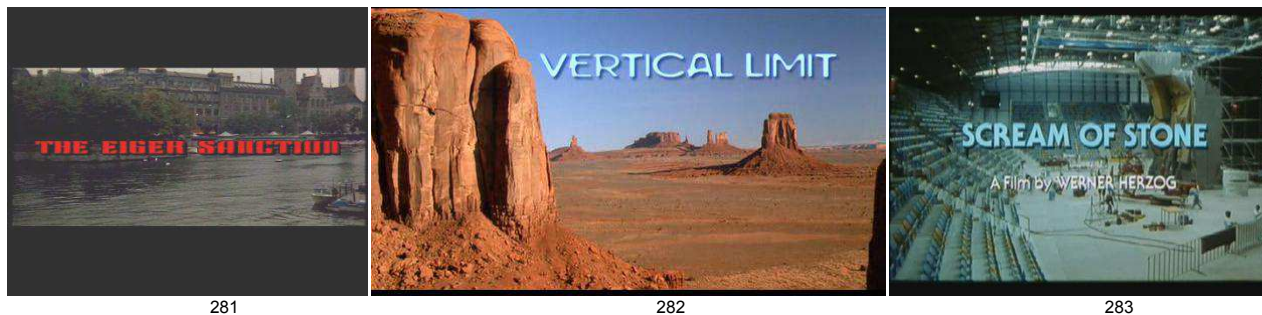
Deuxième partie : considérations narratologiques

parfois du raccourci commode que constitue le plan d'ensemble d'un paysage de haute montagne pour installer la part de connivence propice à emporter l'adhésion du spectateur à la trame diégétique ainsi suggérée.



Incipit en plan d'ensemble.

Certes les cinéastes supposés bénéficier du statut d'auteur, au sens singularisant du terme, s'affranchissent volontiers de cet ouverture standard ; ainsi en est-il de Clint Eastwood (*The Eiger Sanction*^c) mais son film brouille les pistes en débutant comme un film d'espionnage. De même la première séquence de *Vertical Limit*^c qui suit un aigle louvoyant entre les murs de gré de Monument Valley ne déparerait pas dans un western. Werner Herzog force le décalage jusqu'à initier son film (*Cerro Torre - Schrei aus Stein*^c) par une séquence filmée dans un gymnase au milieu duquel trône un curieux échafaudage dans lequel seul un œil exercé peut reconnaître une structure artificielle d'escalade.



Décalages.

²⁷⁸ *Berge in Flammen* (Montagnes en flamme, 1931).

²⁷⁹ *The White Tower*^c.

²⁸⁰ *An Heiligen Wassern*, WEIDENMANN Alfred, Suisse, Cine Custodia Film AG Zuerich, 1960, 109 min.

²⁸¹ *The Eiger Sanction*^c.

²⁸² *Vertical Limit*^c.

²⁸³ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Notons que ces trois films ont été réalisés à une époque où le Mode de Re-présentation Institutionnel est solidement installé ; les spectateurs possèdent les clés de lecture des différents genres et n'ont plus besoin que les réalisateurs leur jalonnent le chemin à grand renfort d'images immédiatement signifiantes.

La montagne-exposant

Ici est reprise une formulation qu'André Gardies emprunte aux thèses de Christian Metz à propos de certains trucages de cinéma.²⁸⁴ L'acception a la valeur mathématique qui multiplie un facteur par sa propre valeur à raison d'une certaine puissance. C'est cette dimension inhumaine que l'on retrouve dans le documentaire de montagne, la verticalité de roc et de glace dit sa puissance hors du temps et la vanité de se confronter à elle. La montagne-exposant annonce la grandeur du drame qui se jouera sur ses pentes ; elle appelle, une fois encore, le plan d'ensemble et suscite tous les superlatifs.

Luis Trenker déroule le générique de *Der Bergruff*^c sur un panoramique à 360 degrés des cimes qui émergent d'une mer de nuages.



Générique de *Der Bergruff*^c.

Ted Tetzlaff recourt, quant à lui, au panoramique ascendant qui donne toute la mesure de la Tour Blanche que les héros auront à conquérir.

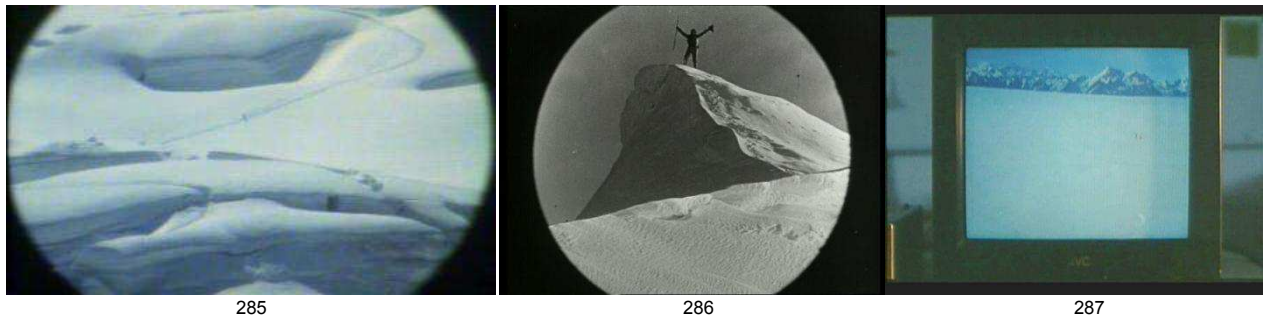


Premier plan de *The White Tower*^c.

Dans les films de fiction, la montagne est celle qui écrase Kurz et Hinters-toisser contemplant l'*Eigerwand* (*Nordwand*^c) depuis l'attaque ; elle annonce

²⁸⁴ METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Volume 2, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, 246 pp. 13-34.

l'ampleur de la difficulté à venir aux fourmis qui la scrutent depuis la vallée (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Les Étoiles de midi*^c, *Der Kampf ums Matterhorn*^c...). Elle est aussi celle qui donne la mesure, à ceux d'en bas, des dangers dont ils ne peuvent être que les témoins impuissants par le truchement des instruments d'optique (*Third Man On The Mountain*^c, *The Eiger Sanction*^c, *Cerro Torre-Schrei aus Stein*^c...). En cette occurrence, la quête de silhouettes minuscules discernables uniquement sur la blancheur de la neige, matérialise le résultat mathématique de cette mise en exposant : noyé dans un monde de la démesure l'homme est perdu dans un décor où plus rien n'est à sa ridicule dimension.



Surcadrages suggérant l'observation.

Werner Herzog (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c) met à disposition de ses personnages les ressources de l'hélicoptère et des longues focales pour retrouver Roccia, noyé dans l'immensité glacée du *Hielo Continental*^{*}(photogramme 3). Cette mise en abîme est l'occasion pour le cinéaste de souligner l'antagonisme des approches éthiques des deux protagonistes.

La montagne-contrepoint

André Gardies souligne l'utilisation la plus fréquente de cette fonction du paysage à des fins d'effet comique. Il place ainsi en maître du paysage-contrepoint Jacques Tati et cite notamment *Les Vacances de Monsieur Hulot*²⁸⁸. L'exigence dramatique du film d'ascension se prête peu à cet usage décalé de la montagne. Monty Banks pendant à bout de bras à la roue de sa voiture qui sur-

²⁸⁵ *Five Days One Summer*^c.

²⁸⁶ *Der Ewige Traum*^c.

²⁸⁷ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

²⁸⁸ *Les vacances de Monsieur Hulot*, TATI Jacques, France, Discina Film, 1953, 114 min.

plombe la vallée de Chamonix depuis les rochers de Planpraz²⁸⁹, joue sur le ridicule de son personnage ; ce dernier, vêtu de son seul pyjama s'est mis dans une situation ridicule mais la montagne n'est là que pour ajouter le zeste de danger, l'agréable frisson qui atteste de la témérité de l'acteur : elle reste donc fidèle à son statut évocateur d'environnement à risques (*The Compulsory Husband*²⁹⁰). C'est de cette forme de contrepoint que procède également la trame narrative du film *Les Bronzés font du ski*²⁹¹ dans lequel les montagnards du dimanche consomment l'activité montagne comme ils consommaient les activités du « Club Med » (*Les Bronzés*²⁹²). D'ailleurs si les habitants du village d'altitude sont campés comme des brutes épaisses se nourrissant de mets improbables ils n'en sont pas moins les détenteurs du bon sens montagnard et sauveront les citadins inconséquents.

Les contrepoints comiques que nous pourrions, éventuellement, noter dans les films d'ascension procèdent plus d'une attitude décalée des personnages ou des situations au regard d'une montagne qui demeure, elle, inaltérable et inaltérée dans sa fonction de pourvoyeuse de représentations fortes. Ainsi Malcolm et Cyril Bench prenant un bain de soleil, nus au camp de base du K2, une rondelle de concombre sur chaque œil (*Vertical Limit*^c) apportent-ils une note d'humour en rupture avec le ton ambiant avant que ne s'installe le drame : le décalage procède ici du même dispositif que les blagues de potaches des médecins militaires plongés en plein cœur du conflit coréen dans *Mash*²⁹³. Il en est de même pour l'in vraisemblable discothèque installée à près de 5000 mètres au camp de base du K2 par le milliardaire Elliot Vaughn (*Vertical Limit*^c) ; le contrepoint résidant cette fois dans l'incongruité et la vanité d'une telle structure en ce lieu et dans l'inconscience de l'homme qui se perçoit comme omnipotent au pied de la montagne qui lui ravira la vie.

²⁸⁹ Les films de Monty Banks étant surtout caractérisés par les poursuites de voitures et les acrobaties automobiles en général, la situation évoquée procède plus des films à suspens proposant l'invariable scène d'un véhicule, qui en équilibre instable sur son châssis, glisse inexorablement vers l'abîme.

²⁹⁰ *The Compulsory Husband*, BANKS Monty, LACHMAN Harry, Royaume-Uni, John Maxwell, 1930, 100 min, n&b.

²⁹¹ *Les Bronzés font du ski*, LECONTE Patrice, France, Trinacra Films, 1979, 90 min.

²⁹² *Les Bronzés*, LECONTE Patrice, France, Trinacra Films, 1978, 87 min.

²⁹³ *Mash*, ALTMAN Robert, États-Unis, Aspen Productions (I), 1970, 116 min.

Deuxième partie : considérations narratologiques



294

Même s'ils se côtoient au camp de base, hippies hédonistes et milliardaire entreprenant, portent à proximité des sommets l'opposition des classes sociales et des approches de la pratique.

Le summum du décalage est atteint lorsque Mike Frazier (*Subzero*^c) utilise son téléphone portable pour prendre une communication pendu par un bras en pleine paroi.



À la limite de la parodie.²⁹⁵



296

Un trucage classique à front renversé.

²⁹⁴ *Vertical Limit*^c.

²⁹⁵ *Subzero*^c.

²⁹⁶ « Climbing the North Face of the Uxbridge Road », in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python's-Ian MacNaughton, Grande Bretagne, 1972.

La parodie construit également son propos en convoquant les représentations de l'imaginaire sociale avant de les bousculer pour basculer dans le *non-sense* ; en deux plans, les Monty Python's plongent l'alpinisme dans l'univers de l'absurde.

Toutefois la montagne-contrepoint est le plus souvent utilisée pour accentuer dramatiquement la distance entre l'univers des cimes et celui de la vallée. Le montage prend alors une importance primordiale dans ce qu'il entend suggérer au spectateur. La première séquence de *The Mountain*^c présente la violente scène du *crash* d'un avion en haute montagne. Après un plan d'ensemble fixe de l'Aiguille Verte et du Dru servant de fond au déroulement du générique, la séquence suivante présente un cabriolet sport rouge parcourant une route en lacet, sous un riant soleil d'été qui rend encore plus vertes les forêts qui colonisent les pentes. Le montage *cut* dans le regard du personnage qui descend du véhicule montre que l'attention de ce dernier ne fait qu'effleurer l'ensemble des hautes cimes du plan suivant. Dans cette séquence, Edward Dmytryk expose clairement l'existence de deux mondes et de deux appréhensions de la montagne : la haute montagne, siège des drames et la même haute montagne vue de la vallée et synonyme, pour les touristes colorés, de villégiature. Ces deux mondes inconciliables ne se rencontreront pas et lorsque qu'ils s'effleureront en la personne des deux frères, le drame sera inévitable. De même les adolescents badaudant à la recherche de jeunes filles dans les rues commerçantes de Chamonix n'ont aucune conscience préalable du drame qui les attend sur les pentes du Brévent, débonnaires vues de la vallée (*Les Aiguilles rouges*²⁹⁷).

Luis Trenker utilise volontairement un contrepoint explicite en incipit de *Der Verlorene Sohn*^c. Le propos du film est, sur le mythe du fils prodigue, le pourrissement moral d'un guide par la ville, incarnée par une coquette, et sa régénération par un retour dans sa vallée. Par un fondu enchaîné, Luis Trenker, oppose ville et montagne. Notons qu'il utilise ce procédé plusieurs fois au cours du film.



Gratte-ciel naturels et artificiels.

²⁹⁷ *Les Aiguilles rouges*, Davy Jean-François, France, Opening Production, 2006, 93 min.

La montagne-expression

« Avec le paysage-expression, c'est au contraire une forme d'osmose, voire de fusion, qui s'établit entre personnage et paysage. »²⁹⁸ A cette occasion Gardies évoque « le topos cher aux romantiques »²⁹⁹ et il est tentant de faire, en cette occasion, allusion aux Montagnons de Jean Jacques Rousseau :

Je me souviens d'avoir vu dans ma jeunesse, aux environs de Neufchâtel, un spectacle assez agréable, et peut-être unique sur la terre, une montagne entière couverte d'habitations dont chacune fait le centre des terres qui en dépendent ; en sorte que ces maisons, à distances aussi égales que les fortunes des propriétaires, offrent à la fois aux nombreux habitants de cette montagne le recueillement de la retraite et les douceurs de la société. Ces heureux paysans, tous à leur aise, francs de tailles, d'impôts, de subdélégués, de corvées, cultivent avec tout le soin possible des biens dont le produit est pour eux, et emploient le loisir que cette culture leur laisse à faire mille ouvrages de leurs mains, et à mettre à profit le génie inventif que leur donna la nature.³⁰⁰

Le philosophe évoque clairement un phénomène dans lequel il voit une adaptation d'ordre symbiotique entre une communauté humaine et un environnement idyllique. Cette vision qui procède bien plus de la vision d'un Éden primordial que du compte rendu ethnologique approche, toute empreinte de manichéisme qu'elle soit, assez exactement la relation qu'entretient le héros du film d'ascension avec son environnement. Toutefois, si cette vision de Rousseau illustre la notion de montagne-expression, elle n'est pas représentative de la montagne du film d'ascension. Dans ce dernier, si le montagnard se forge une place dans le décor, c'est par sa capacité de résistance et d'adaptation à la rudesse du milieu environnant.

En tant qu'acception du paysage comme moment narratif, cette perception est fondamentale dans notre propos. C'est à partir des valeurs intrinsèques de la montagne dans l'imaginaire social que se construit la figure du héros de film d'ascension. Il EST la haute montagne : les valeurs qui la bâtissent par essence sont celles qui charpentent la psychologie du personnage ; quand bien même serait-il en opposition avec ces mêmes valeurs comme le sont Elliot Vaughn (*Vertical Limit*^c), le lieutenant Hein (*The White Tower*^c) ou encore Chris Teller (*The Mountain*^c) c'est toutefois par leur transgression qu'il se définit. Cette osmose prend souvent des proportions symbiotiques : Tonio Feuersinger (*Der Ver-*

²⁹⁸ GARDIES André, opus cité p. 148.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Petits chefs-d'œuvre*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie., 1857, p. 427.

*Irene Sohn*³⁰¹) dépérit loin des racines qui nourrissent et structurent son être ; Antoine Carrel (*Der Bergruft*³⁰²) qui déploie des trésors d'équilibre sur les pentes du Cervin n'est plus qu'un clown déstabilisé sur le marbre glissant des palais piémontais. Ces exemples portent à l'extrême le rapport d'interdépendance qu'entretien le héros alpin avec son environnement habituel. C'est paradoxalement dans un film que nous ne considérons pas comme devant faire partie de notre corpus que ce paroxysme symbiotique est le plus clairement exprimé : la destruction des cristaux producteurs de la lumière bleue (*Das Blaue Licht*³⁰¹) par les villageois cupides provoque la chute immédiate de la Junta. Littéralement privée cette substance intime qui fait d'elle une partie intégrante de la montagne, la jeune femme perd toute capacité à l'escalade et s'écrase sur les rochers. Lorsque Leni Riefenstahl procéda à son casting pour ce film, on put lire dans sa quête toute la dualité de son rapport personnel avec la montagne dont elle n'accepta finalement jamais que le microcosme la ramène à son statut de femme dans un monde d'hommes :

[...] car je recherchais des têtes tout à fait particulières, d'un type âpre et sévère, tel qu'il a été immortalisé par les dessins de Segantini. Je me mis à prospector les vallées de montagne les plus perdues, les villages les plus isolés, mais pas un paysan ne correspondait au style que je voulais pour le film.³⁰²

La réalité de la communauté montagnarde ne peut ainsi faire le bonheur de la cinéaste et il lui faut des « têtes sembl[ant] gravées par Dürer³⁰³. » On est bien loin alors de la volonté de véracité de la montagne qui forme les héros surhumain chers à Fanck ou Trenker. Certes la montagne de Fanck et Trenker n'a que les vêtements de l'authentique et la psychologie des personnages n'en est pas moins fantasmagorique ; mais cette montagne de légende révélée à Riefenstahl au cours d'une hypothétique transe créatrice³⁰⁴ semble marquer la rupture entre le film d'ascension et la cinéaste qui voit bridée, dans ce contexte générique, ses ambitions et sa quête d'indépendance. Toutefois, la réalité des faits impose de rappeler que Leni Riefenstahl céda là à son habituelle propension à réécrire l'histoire. La trame de *Das Blaue Licht*³⁰⁵ est sans contestation possible tirée du roman *Bergkristall* du suisse Gustave Renker³⁰⁶ ; ce que Riefenstahl niera tou-

³⁰¹ Opus cité.

³⁰² RIEFENSTAHL Leni, opus cité p.133.

³⁰³ RIEFENSTAHL Leni, opus cité p.134.

³⁰⁴ Idem p. 128-129.

³⁰⁵ Opus cité.

³⁰⁶ RENKER Gustave, *Bergkristall*, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1930, 269 pages.

jours contre toute évidence. Précisons toutefois que l'honnête succès que connut *Das Blaue Licht* (*La lumière bleue*) incita l'éditeur genevois J.-H. Jeheber, à ré-imprimer l'œuvre sous le titre de *La Lueur Bleue*³⁰⁷.

La montagne-expression modèle, voire standardise le héros du film d'ascension. Cette forme d'osmose, Trenker la concrétise de manière quasi sacramentelle dans l'apothéose baroque et profane de la fête qui marque la renaissance aux valeurs saines de Tonio Feuersinger un moment dévoyé dans les rues de New York. Cette fête a l'indéniable puissance païenne n'est pas sans rappeler les Tschäggättä³⁰⁸ suisses et les allusions régénératrices des cultes solaires (*Der Verlorene Sohn*^c) mêlés en un synchrétisme spectaculaire.

Ainsi les héros sont-ils étroitement inféodés à leur champ d'action et tels les marins périssent lors d'un voyage maritime dont on confie le corps à la mer, les alpinistes perdus corps et biens sont souvent réputés être, dans l'imagerie populaire, des bienheureux ayant réintégré le giron de l'*alter ego*.

La montagne-catalyse

Selon la typologie de Gardies, le paysage-catalyse procède de la même démarche que le paysage-expression ; mais son influence s'exerce directement sur la trame diégétique plutôt que sur la psychologie du personnage « mis en présence d'un certain type de paysage, dans des conditions favorables, le personnage subit une transformation. »³⁰⁹ Dans le champ littéraire l'exemple le plus symptomatique qui nous vient à l'esprit concernant cette fonction du paysage, et en l'occurrence de la montagne, est la lente transformation de Hans Castorp, jeune ingénieur citadin ; parti rendre visite à un sien cousin pour une durée de trois semaines dans un établissement climatique de Davos, il y restera plusieurs années sa personnalité propre se trouvant au final radicalement transformée par ce contact avec ceux d'en haut. Certes, la montagne-fond ou la montagne-expression ont une indéniable influence sur le ressenti des personnages. Qui ne serait apaisé, émerveillé, voire même oppressé par la contemplation de parois montant à l'assaut du ciel, un torrent courant à travers une riante prairie parsemée de trolls et d'ancolies, une cascade jouant avec les rayons d'un soleil cou-

³⁰⁷ RENKER Gustave, *La Lueur bleue*, Genève, 1942, 207 pages.

³⁰⁸ Les Tschäggättä sont des êtres féminins monstrueux que l'on met en scène pendant carnaval dans la vallée du Lötschental. Elles sont couvertes de peaux de bêtes et arborent des masques de bois effrayants. Elles déversaient de la cendre sur la tête de leurs victimes et s'introduisaient parfois dans les maisons pour voler de la nourriture. Leurs pendants masculins, les Treichel, importunaient les jeunes filles.

³⁰⁹ GARDIES André, opus cité p. 149.

chant ? Tout paysage, surtout quand il est grandiose, en appelle à la part de romantisme qui sommeille en chacun. La montagne-catalyse va bien au-delà : elle pèse sur le processus narratif. Qu'elle hisse le personnage au rang des héros par la grandeur du défi qu'elle lui impose ou quel le rabaisse au rang des pleutres à l'heure des dangers, elle influe sur les actions de ces sujets par la seule puissance de ses valeurs intrinsèques.

Nous l'avons dit et le redirons, la haute montagne appelle à l'héroïsme : adepte hédoniste des escalades loisirs sous le soleil de l'Utah, Peter Garrett subit l'influence du paysage prométhéen des pentes du K2 et quitte le costume falot du photographe animalier pour endosser celui de l'himalayiste surhumain qui lui permettra de ravir sa sœur à l'ogre de glace (*Vertical Limit*^c). Nous aurons l'occasion de voir plus avant qu'indépendamment de l'univers cinématographique cette perception de la haute montagne en tant que facteur catalytique est perçue comme susceptible de forger les caractères et de faire de pleutres citadins des modèles de virilité. Quoiqu'il en soit, c'est bien la montagne en tant qu'entité narrative qui gomme la noirceur de la vindicte de Karl et l'incite à sauver son rival (*Der Heilige Berg*^c) et qui donne à Carrel la noblesse de cœur qui lui permet de résister à la tentation de salir l'honneur de celui qui lui a pourtant ravi le but de toute une vie (*Der Bergruft*^c).

Nous avons insisté sur le manichéisme positif dans cette acception de la montagne-catalyse. Pour autant, la montagne, loin s'en faut n'est pas un autel dédié à la seule vertu et son influence, quoi qu'en puissent penser les contemporains du « monde d'en bas », n'est pas univoque. Parfois l'attrait du but à atteindre pervertit l'alpiniste de la même manière que l'or des Nibelungen occulte la capacité de jugement de Siegfried (*Die Nibelungen: Siegfried*³¹⁰ et *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*³¹¹) et de son avatar moderne Gollum (*The Lord of the Ring*³¹²). Ainsi en est-il de Martin (*Cerro Torre – Schrei aus Stein*^c) qui sacrifie l'éthique de toute une vie pour atteindre le sommet sur un mode contraire à toutes les valeurs qu'il défend³¹³. Avec la volonté de parvenir à tout prix, les miasmes consuméristes du monde industriel font irruption dans la noble quête

³¹⁰ *Die Nibelungen: Siegfried*, LANG Fritz, Allemagne, Decla-Bioscop AG, 1924, n&b, muet, 143 min.

³¹¹ *Die Nibelungen : Kriemhilds Rache*, LANG Fritz, Allemagne, Decla-Bioscop AG, 1924, n&b, muet, 144 min.

³¹² *The Lord of The Ring : The Fellowship of the Ring*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2001, 178 min.

³¹³ Pour son scénario Werner Herzog s'est inspiré de l'histoire haute en couleur de la conquête du Cerro Torre*.

des « conquérants de l'inutile »³¹⁴. Quand le grand homme supposé n'est pas au rendez-vous de l'héroïsme, la montagne-catalyse révèle la noirceur de son âme et le milliardaire Elliot Vaughn n'est plus alors que le pitoyable mercanti pour qui le K2 n'est qu'un escabeau sur le chemin de la réussite commerciale (*Vertical Limit*^c).

À l'heure de la confrontation, l'alpiniste n'est pas toujours à la mesure du défi qui lui échoie. Les pratiquants qui ont ressentis le « mal des rimayes* »³¹⁵ peuvent mieux que quiconque comprendre pourquoi les premières longueurs d'une course peuvent prendre dans les films d'ascension la densité héroïque du franchissement de la lèvre d'une tranchée par un bataillon de poilus. Toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, la tiédeur ne sied pas à l'Alpe Homicide et celui qui renonce ne peut être que pleutre, malade (Paul DeLambre le français alcoolique de *The White Tower*^c) ou animé d'arrières pensées (Luc Meynet, le porteur, *Der Bergruft*^c).

La montagne-drame

Pour aborder cette dernière fonction narrative du paysage, André Gardies à recours à l'exemple. En l'espèce, il analyse la séquence finale de *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*) de King Vidor. Pour lui, « [i]l s'agit de voir comment le paysage est susceptible d'intervenir dans la mise en scène dramatique et de participer aux stratégies discursives déployées par le film. »³¹⁶ Une fois encore la réflexion d'André Gardies sert au plus près notre propos. Le film choisi est fortement marqué au plan générique, puisqu'il s'agit d'un western, et le paysage est à l'instar de la montagne spontanément pourvoyeur en représentation forte puisqu'il s'agit du désert. Le théoricien du cinéma s'emploie ici à démontrer que le désert participe étroitement à la diégèse : « il est désigné comme une sorte d'acteur du dénouement. »³¹⁷ En effet, il est indéniable que le désert sert admirablement cette séquence du film de King Vidor. Cela étant, il ne s'agit somme toute que d'une séquence qui, si elle est le paroxysme dramatique du film, n'en demeure pas moins une simple partie de ce film. Nous souhaiterions quant à nous démontrer que l'addition des acceptions narratives de la montagne évoquées plus haut fait

³¹⁴ Titre d'un ouvrage de Lionel Terray qui revient fréquemment sous la plume des journalistes évoquant les alpinistes (TERRAY Lionel, *Les Conquérants de l'inutile*, Guérin, Chamonix, 2000, 456 pages, première édition, Paris, Gallimard, 1961).

³¹⁵ Formule ironique qui brocarde la liste des excuses, souvent d'ordre digestif, que l'on évoque pour renoncer sans perdre (trop) la face avant de se lancer dans une course qui paraît soudain inaccessible.

³¹⁶ GARDIES André, opus cité p.149.

³¹⁷ Idem p. 150.

de cette montagne-drame plus « qu'une sorte d'acteur » du film d'ascension mais un véritable acteur de ce dernier. Nous nous permettrons ici une parenthèse anecdotique sur un écueil (parmi de nombreux autres) que nous rencontrons lorsque nous abordons le cinéma au cours de notre activité professionnelle d'instituteur de l'enseignement public primaire. Les élèves de notre époque étant particulièrement sensibles à l'image dans leur pratique quotidienne, nous saisissons le plus souvent cette opportunité pour aborder la partie du programme de français consacré à l'étude des différents types de textes et notamment les textes narratifs pour le programme de littérature. Pour les élèves de cycle 3 à qui s'adresse ce programme, nous notons de manière systématique une difficulté récurrente concernant la définition du terme « personnage ». La proximité lexicale induit chez les enfants l'idée qu'un personnage est par définition une personne ; nous avons donc recours à des exemples littéraires et cinématographiques qui permettent aux élèves de concevoir le fait qu'un personnage peut être tant une personne qu'un autre être vivant (animal ou végétal), un objet ou tout autre élément au choix de l'auteur. Toutefois, l'approche anthropomorphique des caractères³¹⁸ présents dans les œuvres accessibles à cette tranche d'âge nous amène souvent à avoir recours au documentaire animalier pour étayer notre propos. Cela étant, nous parvenons finalement à faire comprendre à nos élèves qu'un personnage est une entité narrative à caractère de corollaire de la diégèse ; ce que nous explicitons à nos élèves sous diverses formes revenant à exprimer l'idée « qu'un personnage est un caractère qui ne peut être enlevé de l'histoire sans la changer ».³¹⁹ Ce détour est ici l'occasion pour nous de pointer la situation particulière de la montagne dans le développement diégétique du film d'ascension. Le désert dans le film de King Vidor impacte grandement le caractère de la séquence évoquée en appuyant certains traits et :

Pour cela trois procédures ont été mobilisées : l'activation du pouvoir connotatif du paysage, la transformation progressive de sa perception, qui passe du regard à l'existence quasi-kinesthésique, enfin le travail sur le mode d'adresse au spectateur et ses diverses modalités d'application.³²⁰

³¹⁸ Le terme anglais *character* (personnage) facilite souvent les détours linguistiques que nous sommes obligés de suivre pour parvenir à nos fins.

³¹⁹ Au regard de l'aspect simpliste de cette explication, rappelons que les élèves de cycle 3 sont âgés de 8 à 10 ans.

³²⁰ GARDIES André, opus cité p. 153.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Toutefois ce paysage-drame reste du point de vue sémantique une forme de « super circonstant »³²¹ et il est possible d'imaginer que King Vidor serait parvenu à ses fins quand bien même il n'aurait pu filmer cette séquence dans un décor de désert. Aussi nous semble-t-il que, dans le film d'ascension, la montagne dépasse le statut de paysage-drame tel qu'évoqué par André Gardies pour atteindre la dimension narrative d'entité véritablement actancielle. D'ailleurs, dans une critique du film de Louis Daquin, *Premier de cordée*^c, André Bazin met en avant cette influence singulière de la montagne sur le récit qui lui est inféodé :

Sympathique a priori autant par la personnalité de son auteur que par l'esprit qui avait animé sa réalisation, cette œuvre devait malheureusement nous décevoir. A aucun moment la montagne n'y impose réellement sa présence. Or, de tels films doivent reposer sur solides assises documentaires.³²²

La haute montagne avec ses pièges, sa séduction, ses réactions défie le héros dans une dramatique partie d'échec digne de *Det Sjunde Inseglat*³²³ puisque c'est bien sa vie que l'alpiniste met en jeu. C'est cette volonté de faire de la montagne un acteur efficient qui amena Arnold Fanck à multiplier les scènes d'avalanches, de chutes de séracs ou de rochers, de ruissellement et de nuages tourmentés s'accrochant aux rochers déchiquetés (*Der Berg des Schicksals*^c, *Der Ewige Traum*^c, *Der Heilige Berg*^c, *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Stürme über dem Mont Blanc*^c). En cela, la prédiction en forme de souhait de Pierre Leprohon était enfin réalisée : « Une corrélation s'établit entre le décor et le drame. Un temps viendra où le second déterminera le premier³²⁴. » Luis Trenker ne procède pas autrement lorsque dans la séquence d'ouverture de *Der Bergruft*^c il filme la chute de pierre fauchant le paysan dans son champ : d'emblée la montagne est actrice, elle est mauvaise et le sera le film durant. Il faut donc au réalisateur de film d'ascension trouver les « astuces » qui sortiront la montagne de sa hiératique minéralité pour donner une manière de mouvement à cet archétype de l'immobilisme. Lorsque la glace prend peu à peu possession du corps de Maria Krafft (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c) jusqu'à la faire disparaître sous sa diaphane toile de givre, la montagne est agissante telle une inexorable Arachné*

³²¹ Ce barbarisme volontaire s'inspire de la notion de circonstant telle qu'elle est exprimée par TESNIÈRE Lucien dans *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, C. Klincksieck, 1965, 671 pages.

³²² BAZIN André, "Bilan de la saison 43-44", in *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 111.

³²³ *Det Sjunde Inseglat (Le Septième sceau)*, BERGMAN Ingmar, Suède, Svensk Filmindustri (SF), 1957, n&b, 96 min.

³²⁴ LEPROHON Pierre, *Le Cinéma et la montagne*, éd. SUSSE, 1944, p. 28.

prenant possession de son butin. André Gardies avoue, dans sa communication, manquer de temps et clos son passage sur le paysage-drame par ce propos :

Sans aller jusqu'à penser que ces trois opérations [voir plus haut] suffisent à définir le paysage drame, il me semble néanmoins qu'elles sont largement caractéristiques. Resterait, par une étude plus systématique, sur un corpus significatif, à vérifier quelles autres procédures sont susceptibles d'être rencontrées, tant le paysage drame touche au cœur de l'activité narrative.³²⁵

C'est cette volonté d'approfondissement que nous tenterons de poursuivre plus loin au moment d'évoquer les contraintes syntaxiques qu'induit la montagne-drame dans la construction du récit et les contraintes stylistiques qu'elle impose au réalisateur.

De la perception multiple de la montagne, le réalisateur tire donc autant de fonctions narratives. Pour autant, elles n'ont pas, dans le film d'ascension, la même pertinence diégétique. La prégnance vigoureuse d'une entité environnementale éminemment évocatrice inscrit les réalisateurs de notre corpus à « s'inscri[re] dans le projet godardien de "prendre comme sujet autant la géographie que la psychologie"[...].³²⁶ » Pour autant, ici, la réflexion godardienne est transcendée tant il est vrai que le terme *géographie* renvoie la montagne à une fonctionnalité iconographique sans commune mesure avec son implication dans la construction même du contexte psychologique du film d'ascension. Les montagnes concourent donc, chacune à hauteur de sa fonction, à élaborer une entité actante et omniprésente tout au long du discours.

Nous verrons plus loin que la montagne, hors le fait de s'imposer dans le processus narratif, pèse sur les conditions mêmes de la mise en image. Tout se passe donc, comme si présente de façon quasi permanente dans le champ et hors-champ, les montagnes s'installaient également derrière l'objectif.

³²⁵ GARDIES André, opus cité p.151.

³²⁶ MOTTET Jean, "Avant-propos", in COLLECTIF, *Les paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 6.

Chapitre 2 – Une situation duelle

De l'isolement du milieu montagnard, présenté comme choisi autant que subi, l'imagerie a tiré la vision d'une société montagnarde qui, en réponse à la rigueur de la nature, se construit une morale rigoureuse mais saine, comme la montagne qui l'entoure. Cet état de fait génère une première dualité. Au rude montagnard, bourru mais gardien farouche d'une morale séculaire, s'oppose la figure du citadin qui porte jusque sur les sommets la morale corrompue qui naît de la civilisation. L'alpiniste extérieur est, au sens propre, un corps étranger qui amènera une rupture dans le calme ordonnancement du quotidien de la vallée. Aussi les réalisateurs s'ingénient-ils, en préalable, à décrire le milieu montagnard comme un havre de paix sur lequel va s'abattre le tumulte apporté par « l'étranger ».

Quiconque a séjourné durablement dans une vallée de montagne, qu'il projette d'y exercer une activité professionnelle ou qu'il n'y soit qu'en villégiature, a pu constater à quelle point la société montagnarde est un microcosme au sein duquel se faire une place, relève, pour l'étranger, de la gageure : l'étranger étant, en l'espèce, aussi bien le lointain citadin que le montagnard qui vit de l'autre côté du col voisin. Dimitri Kirsanoff a montré l'exacerbation de ces particularismes en adaptant *La Séparation des races* de Charles Ferdinand Ramuz sous le titre de *Rapt*³²⁷. Dans ce moderne enlèvement des Sabines, la rancœur des communautés voisines culmine dans le meurtre et le sang. À l'heure de la conquête, les vallées s'opposent ; de même que Valaisans et Votornèn³²⁸ tentent de tirer bénéfice de la première ascension du Cervin, les montagnards de Ramuz s'affrontent pour la conquête du corps des femmes. Pourtant, si Valais et Valtournenche sont sur deux territoires nationaux différents (Suisse et Italie) et n'ont jamais fait partie de la même entité politique, les guides présentés par Annakin dans *Third Man on The Mountain*^c, ceux présentés dans *La Rivalita delle due guide*^c, les montagnards mis en scène par Ramuz sont des compatriotes mais le mépris réciproque n'en est pas moins total. Tout se déroule donc comme si chaque vallée, voire chaque village se complaisait dans un splendide isolement.

Le film que nous considérons, tant pour des raisons historiques que filmiques comme une des œuvres les plus abouties du genre, *Der Bergruff*^c de Luis Trenker, exprime à lui seul l'ensemble des dualités que peut présenter le film d'ascension ; en effet, Luis Trenker est considéré, à tort ou à raison, comme

³²⁷ Opus cité

³²⁸ Habitants de Valtournenche, village et vallée proche du Cervin.

l'élève, l'héritier de Fanck. Indépendamment de toute conjecture, il est vrai que Trenker fit ses premiers pas au cinéma sous la houlette d'Arnold Fanck ce qui ne fut sans doute pas sans conséquence sur sa pratique future eu égard à la place de Fanck dans l'histoire du genre. D'autre part, Trenker fut l'acteur de Bonnard et Malasomma, réalisateurs italiens de films d'ascension. Aussi considérons-nous *Der Bergruff*^c, comme une forme de syncrétisme cinématographique. Il s'agit d'ailleurs, d'un remake du film de Bonnard et Malasomma, *Der Kampf Ums Matterhorn*^c. Nous ferons donc force allusion à *Der Bergruff*^c au cours de cette partie de notre propos. Les remarques précédentes pourraient, dans une certaine mesure, laisser supposer que nous prêtons peu de capacités d'originalités à Luis Trenker, nous aurons l'occasion de nous en expliquer plus avant dans notre propos.

Section 1 – L'homme contre la montagne

Si l'incipit de la plupart des films d'ascension plante le décor au moyen de plans d'ensemble présentant un paysage de haute montagne, la première séquence de *Der Bergruff*^c ne s'embarrasse guère de métaphores ; la montagne est explicitement un milieu naturel hostile : une chute de pierres balaie les pentes du Cervin et fauche un agriculteur en pleine fenaison. Le message est clair, il s'agit bien là de l'« Alpe homicide » ; ainsi, nul effort de convocation des représentations symboliques à faire de la part du spectateur pour « *savoir à peu près ce qui va être raconté* »³²⁹. Le Cervin n'aura de cesse de combattre les assauts humains jusqu'à prélever finalement son tribut de vies sur la cordée triomphante. Si du point de vue du titre, le combat contre le Cervin³³⁰ est devenu l'appel de la montagne, rien ne subsiste ici d'un quelconque romantisme et cet appel à la sauveur vénéneuse du chant des sirènes plutôt que l'irrépressible attrait de la nature cher à London. Quand bien même l'un des assaillants est ici un anglais, Whymper, le Cervin n'est plus une « *cathédrale de pierre* »³³¹ à admirer mais un ennemi à vaincre.

D'ailleurs, dans nombre des films de notre corpus, le héros potentiel a un contentieux préexistant avec la montagne. Qu'il soit explicitement exposé au cours du récit (*Die Weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Premier de cordée*^c, *Cliffhanger*^c, *Vertical Limit*^c ...) ou simplement évoqué (*The White Tower*^c, *Third Man on The*

³²⁹ JULLIER Laurent, MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007, p. 88.

³³⁰ Le film de Trenker est un remake de *Der Kampf ums Matterhorn*^c(1928) adapté du roman homonyme de Carl Haensel.

³³¹ Charles Ruskin.

Mountain^c,...) le futur ascensionniste doit déplorer la perte, qui d'un père, qui d'un ami, sur les pentes de son futur adversaire. Si son passé n'est pas endeuillé, il reste souvent sur un échec cuisant (*Der Berg Ruff*^c, *Cerro Torre-Schrei aus Stein*^c...) ; quoiqu'il en soit, la cime à atteindre est son ennemi personnel.

Section 2 – Le montagnard contre le citadin

Carrel, le guide campé par Trenker, dans son film *Der Bergruff*^c est enfant du pays. Le Cervin, s'il n'a pas depuis son village du Breuil l'élégance qu'il offre aux touristes de Zermatt, représente depuis toujours les limites de son horizon. Dans l'esprit simple du valtournanchais, il ne saurait être question qu'un étranger à la vallée pose le premier le pied sur le faîte de la sommité locale et la victoire serait synonyme pour les locaux de retombées lucratives pour les guides, les porteurs, les aubergistes et hôteliers. Dans le même film Whympfer incarne le touriste qui ne fréquente la montagne que le temps d'en tirer un bref plaisir estival. Le Cervin n'est pour lui qu'une partie du « terrain de jeu de l'Europe »³³². Héritier des jeunes aristocrates britanniques effectuant leur Grand Tour*, il peut mettre au service de son projet les moyens de sa classe sociale ; c'est à ce titre qu'il a la possibilité d'engager Carrel et de faire de son concurrent un subordonné.

Le film d'ascension apprécie particulièrement les séquences opposant les préoccupations pusillanimes des citoyens et la rude austérité des habitants des hautes terres. Les salons des grands hôtels qui voient valser les touristes en grandes toilettes et queue-de-pie sont les pendants, en plans alternés, des sombres pièces communes des chalets alpins. Pendant que le beau monde se laisse aller à ses occupations dérisoire, le montagnard vague au quotidien (*Der Bergruff*^c, *Der Verlorene Sohn*^c, *Nordwand*^c...). Il n'a pas sa place sous les lustres de cristal dont les pendeloques doivent tant à ses recherches aventureuses. Quand il se risque à une incursion sous les dorures, sa présence est pour le moins déplacée (*Nordwand*^c, *Five Days One Summer*^c), quand elle n'est pas ridicule sinon provocatrice. Carrel aussi à l'aise qu'un chamois sur les pentes du Cervin ne peut tenir en équilibre sur les marbres glissants des palais turinois. Traitant cette présence incongrue sur le mode de la plaisanterie, Trenker fait entrer Turri (*Der Sohn Der Weiße Berge*^c) par la fenêtre de l'hôtel sous les yeux des invités ébahis.

Le citadin semble donc ne pas pouvoir comprendre l'âme montagnarde. Un film sans grand rapport avec nos travaux en donne une illustration particulière-

³³² Stephen Leslie, *Le terrain de jeu de l'Europe*, Victor Attinger, Neuchatel-Paris, 269 pages.

ment imagée et pertinente. Le citadin perçoit la montagne à travers le prisme utilitariste de l'usage qu'il a en projet. De cet espace montagnard fantasmé, nous est proposée une excellente illustration dans *Mahler*³³³ le film de l'anglais Ken Russell. La séquence qui nous intéresse, 4 mn 30 secondes et cinquante plans, est située au début du film et présente le compositeur au travail. Installé dans un coquet chalet flottant sur un lac de montagne, Gustav Mahler a pour projet de traduire musicalement le paysage qui l'entoure. Dans les 3 derniers plans de la séquence précédente, Gustav Mahler précise ses intentions : Après un long panoramique droite-gauche, en plan d'ensemble, balayant le massif montagneux qui se reflète dans le lac, sur fond de « *bruits quotidiens de la campagne*³³⁴ » le compositeur déclare :

Je ne veux pas imiter la nature mais en capter l'essence pour que les hommes à travers ma musique puissent en retrouver la beauté quand bien même les animaux auraient disparu et que la terre ne serait plus qu'un désert.³³⁵

Le compositeur perçoit paradoxalement le paysage sonore qu'il projette de transcrire comme une gêne à son inspiration. Sa femme va donc s'ingénier à faire disparaître tout ce qui est susceptible de perturber son exigeant conjoint. Cette séquence se présente ainsi comme une mise en image des sons perçus lors du panoramique de présentation. Construit en champ-contrechamps sonores, le montage alterne la matérialisation du son dans son environnement avec le compositeur au travail et l'interprétation orchestrale qu'il fait de chaque fragment du paysage sonore. Au total se retrouvent ainsi exposés les éléments constitutifs de la communauté montagnarde traditionnelle : la terre, à travers l'élevage et le pastoralisme ; la religion, par le truchement du clocher et de sa cloche qui rythme la vie de la vallée ; la famille représentée par le bébé dans son berceau ; la tradition personnalisée par le groupe folklorique. Un à un ces éléments de la réalité vont être réduits au silence par l'entreprenante épouse. De cette déconstruction acoustique va naître le silence total qui permettra enfin au compositeur autrichien de mettre en musique sa perception de la montagne. Ainsi, le citadin qu'est Gustav Mahler, tel que représenté par Ken Russell, ne peut appréhender la montagne d'une manière satisfaisante, à ses yeux, qu'en la dépouillant de ses attraits originels pour la relire au travers du prisme de ses représentations *a priori*. Ce n'est qu'à ce prix qu'il parviendra à coucher sur le papier à portées l'image

³³³ *Mahler*, RUSSEL Ken, Royaume-Uni, Goodtimes Enterprises, 1974, 115 min.

³³⁴ Dialogues du film.

³³⁵ Ibidem.

Deuxième partie : considérations narratologiques

de la montagne qu'il porte en lui : ainsi l'imagination du créateur prime-t-elle sur la réalité de l'existant.



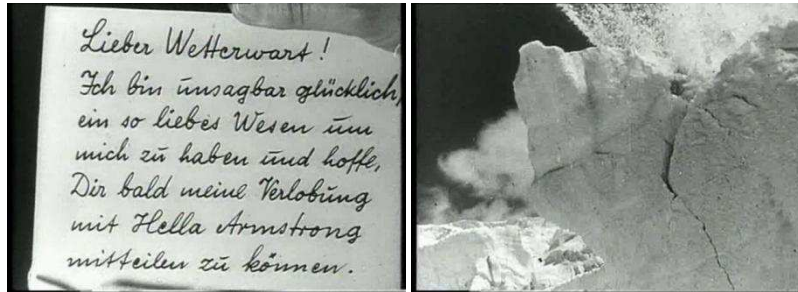
336

Une montagne de carte postale.

Gustav Mahler est ainsi étranger à l'objet de son attention. Quelque soit sa sensibilité de créateur, il ne peut percevoir l'essence d'un tout dont il n'est pas partie. Ken Russel expose ainsi combien création et reproduction sont antinomique et combien la pérennisation à tout prix des valeurs établis est source d'immobilisme. À l'inverse, le montagnard est montagne par chacune des fibres de son corps ce qu'Arnold Fanck exprime avec emphase par un effet particulièrement appuyé. Dans *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c, Hannes, le météorologue d'une station d'altitude est un montagnard chevronné. Lorsqu'il reçoit un courrier de son meilleur ami l'informant de ses fiançailles avec Hella Armstrong, dont Hannes est également épris, son cœur se brise ; par une forme toute anthropomorphique d'empathie, la montagne semble partager la peine de son commensal. Le montage de Fanck associe au texte du courrier, le plan d'un sérac éclatant comme le cœur du jeune homme :

³³⁶ Mahler, RUSSEL Ken.

Deuxième partie : considérations narratologiques



Cher Monsieur-météo ! Je suis indiciblement heureux d'avoir un ami si cher, et j'espère pouvoir bientôt t'annoncer mes fiançailles avec Hella Armstrong.³³⁷

Dans un autre registre représentatif, les jeunes zurichois qui tentent de dépasser la cordée qui les précèdent en coupant droit à travers les barres de séracs introduisent en montagne un sentiment malsain de compétition puérile. Cette transgression causera leur perte et mettra en danger les habitants du village qui devront ramener leurs corps (*Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c). *Blind Husbands*^c, présente également cette dualité car Erich Von Stroheim fait du guide, Silent Sepp, l'ange gardien de Margaret Armstrong contre les assauts du dévoyé Lieutenant Erich von Steuben. De même le carton précédant le départ au secours des grimpeurs accidentés indique-t-il : « Prêts à venir en aide à ceux là même qui ont osé défier l'esprit des montagnes... »

Dans le schéma stéréotypique du film de montagne, montagnards et citadins s'entendent donc peu, ne se comprennent pas.

Section 3 – Le guide contre les « paysans »

Pour originaire du village qu'il soit, Carrel n'en reste pas moins une source de curiosité voire de rejet pour ses congénères de la vallée. De Markus (*Eternal Love*³³⁸) à la Junta (*Das Blaue Licht*³³⁹) les montagnards qui fréquentent les hauteurs sont nimbés d'une aura sulfureuse. Il en est de même pour l'alpiniste local tel Balmat (*Der Ewige Traum – Le roi du Mont Blanc*^c)³⁴⁰. Ce particularisme expose les héros déviant de la norme à la vindicte populaire prompte à jeter la pierre, au sens propre. Le plan du héros seul face à une populace vociférante est un des exemples de la logique de répétition constitutive de la notion de genre. Il aurait été possible de voir dans cette attitude la réaction d'une communauté tra-

³³⁷ *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c. Traduction personnelle.

³³⁸ Opus cité.

³³⁹ Opus cité

³⁴⁰ Chasseur de chamois et cristallier, compagnon de Paccard lors de la première ascension du Mont Blanc ; son personnage est mis en scène dans *Der Ewige Traum – Le roi du Mont Blanc*, FANCK Arnold, CHOMETTE Henry (version française), 1934.

vaillieuse à l'égard d'un membre improductif qu'elle veut remettre dans le droit chemin. Ainsi en est-il dans la séquence d'*Eternal love* où la communauté réunit demande à Markus de céder son arme à feu réclamée par l'occupant français afin de ne pas mettre en péril la communauté. Le traitement de la séquence met l'accent sur le dilemme intérieur du héros plutôt que sur l'hostilité des demandeurs. Dans les films d'ascension les vociférations d'une foule haineuse aux trognes invraisemblables installent délibérément les villageois dans un conservatisme étriqué que l'élévation du guide, interlocuteur des nantis, leur rend plus palpable.

Dans certains films comme *Der Berg Ruff*^c, *Premier de cordée*^c, *Third Man On The Mountain*^c, le contexte étend la dualité au guide contre la communauté laborieuse et plus particulièrement celle qui œuvre à rentabiliser les retombées du tourisme. Ainsi en est-il de Carrel dont l'éthique l'incline à respecter la parole donnée à Whympers. Agissant ainsi, il assure de fait les retombées commerciales aux hôteliers suisses au détriment de ses compatriotes italiens (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Berg Ruff*^c). Le malentendu est du même ordre pour Pierre Servettaz (*Premier de Cordée*^c) qui rêve d'embrasser la profession de guide quand son père construit pour lui une carrière lucrative d'hôtelier, et pour le jeune Rudi Matt (*Third Man On The Mountain*^c) dont le seul projet est de fuir son poste de plongeur dans la restauration.

Section 4 – La tradition contre l'industrialisation

Si l'alpiniste local est une gêne pour son congénère paysan, le touriste est une menace contre la communauté toute entière. Non inféodé qu'il est aux règles ancestrales de la communauté alpine, la terre des alpages et des sommets n'est pas le terreau de ses origines. Avec lui c'est une modernité aveugle qui prend pied dans les vallées. Une des fonctions symboliques du film d'ascension, fonction qu'il partage avec le *Heimatifilm*, est de rappeler l'importance des racines ancestrales de la communauté. Le milieu hostile a donné aux hommes le goût de l'effort et de la solidarité, le sens du devoir et de la parole donnée, la faculté d'apprécier les joies simples et de se satisfaire de peu. Ses traditions, la communauté alpine se doit de les protéger contre le danger d'une uniformisation diffuse véhiculée par la société industrielle urbaine : l'homme des villes est perverti puisque sans racines et Whympers est prompt à croire les propos qui allèguent la rupture du pacte par Carrel (*Der Berg Ruff*^c) malgré la parole donnée. Dans le même film, le monde d'en bas a d'ailleurs déjà ébranlé l'éthique montagnarde : les mercantis que sont Fabre l'aubergiste italien et Seiler l'hôtelier suisse ne pen-

sent que profit alors que les gentlemen anglais pensent challenge et les alpinistes italiens pensent patrie. Le jeune guide de *Five Days One Summer*^c ne peut cautionner l'écroulement des valeurs morales que représentent la liaison entre ses deux clients anglais d'autant plus que le vieux client a pris pour maîtresse sa propre jeune nièce ce qui en dit long sur la morale citadine. Le client milliardaire de *Vertical Limit*^c, lui, bafoue toutes les valeurs de la montagne et de l'alpinisme pour faire de son ascension surmédialisée une simple opération de promotion de sa ligne de transport. Enfin, le guide de *Der Verlorene Sohn*^c perd son âme dans l'Amérique dépravée pour les yeux d'une jolie cliente avant de se ressaisir et de retrouver ses valeurs ancestrales. Cette rédemption, le frère du vieux guide de *The mountain*^c n'y aura pas droit, définitivement corrompu qu'il est par l'appel de l'argent facile le ravalant au rang de pilleur d'épave. D'ailleurs, la première séquence dans laquelle il apparaît le place d'emblée en rupture de ban au regard de ses racines : attablé à la terrasse d'un café en galante compagnie son allure sous entend qu'il a renié ses origines : sa tenue ne déparerait pas sur les Champs Élysées ou sur toute autre avenue à la mode. Ainsi rien n'annonce au spectateur son appartenance à la vallée et à la communauté des montagnards ; la dissension, puis l'affrontement avec son frère, vieux guide traditionnel sera donc du domaine de l'évidence.

Section 5 – L'homme contre la femme

Référence intertextuelle forte du film d'ascension, le statut de la femme est éminemment symbolique. Elle est au mieux un modérateur, le plus souvent une entrave voire un obstacle supplémentaire. Qu'elle soit mère interdisant l'accès à la montagne (*Der Berg des Schicksals*^c, *Third Man On The Mountain*^c) ou fiancée souhaitant retenir l'alpiniste au foyer (*Der Berg Ruff*^c, *Der verlorene Sohn*^c), elle est la quintessence des valeurs traditionnelles et de la raison qui limite l'initiative.

La femme est généralement cantonnée à un rôle d'observatrice. Son rôle dans l'entreprise se borne alors à l'inévitable séquence de l'observation des grimpeurs à la lunette d'approche. Toutefois elle peut participer, peu ou prou, à l'ascension (*Der Heilige Berg*^c, *Die Weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Stürme über dem Mont Blanc*^c, *Der verlorene Sohn*^c...), voire même en être l'instigatrice (*Der Berg des Schicksals*^c, *The White Tower*^c, *Vertical Limit*^c, *Nordwand*^c, ...). Dans ce contexte narratologique, elle est alors un élément perturbateur supplémentaire et le catalyseur des passions : elle apporte la dissension au sein de la cordée, exacerbant les passions par sa seule présence.

Section 6 – L'alpiniste contre « ceux d'en bas »

Indigène ou touriste, l'alpiniste est source d'incompréhension de la part du commun des mortels. De l'apparition de cette pratique à nos jours, la perspective de mettre en jeu sa vie pour des enjeux somme toute assez futile reste un mystère pour le non pratiquant ; les grimpeurs eux-mêmes n'ont d'ailleurs guère su mettre une raison sur cette propension à escalader les montagnes, la réponse de Mallory « Parce qu'elles sont là » si elle fit florès n'en est pas moins une dérobade en forme de pirouette. Nimbé de l'aura dont le pare cette fascination mortifère, l'alpiniste est perçu et se veut au dessus du commun : « [...] regardant avec son orgueil infini [...] ces multitudes plébéiennes qui ne faisaient jamais le moindre effort pour s'élever jusqu'aux hauteurs altières »³⁴¹. Clairement, les alpinistes constituent une caste supérieure qui plane loin au dessus des contingences quotidiennes de ceux d'en bas. Cette virile fraternité transcende les antagonismes précédemment cités : Whympers et Carrel (*Der Berg Ruff*^c), tout adversaires qu'ils soient, font partie de la race des héros surhumains dont leurs congénères ne peuvent comprendre et encore moins partager les aspirations. Karl et Vigo (*Der Heilige Berg*^c) sont amoureux de la même femme, Diotima, mais cet amour ne saurait supplanter la fraternité de la cordée et à l'heure du choix c'est cette dernière qui prévaudra. Même des personnages aussi dépourvus d'humanité qu'un tueur à gage appointé par des services secrets ou sa cible ne parviennent pas à transgresser cette union sacrée et le traître sauvera l'espion qu'il sait engagé pour l'éliminer (*The Eiger Sanction*^c).

Expression de cette dualité, la horde grouillante qui observe les alpinistes agonisant sur les pentes de l'Eiger est un avatar des foules se repaissant de la mort des gladiateurs dans la Rome antique.

Dès les prémices du genre (*Blind Husbands*^c) l'alpiniste se voit gratifié d'une part de la pureté qui auréole les cimes : le mari alpiniste est animé par la rigueur morale face au séducteur incarnation quasi exhaustive et parfaite de tous les vices sous les traits d'Erich von Stroheim que l'on « adorait déjà détester »³⁴².

Fred Zinnemann utilise cette propension à la fraternité sacrée pour installer un suspense intéressant dans *Five Days One Summer*^c. Après que sa maîtresse l'ait informé de son intention de le quitter et que son guide ait fait preuve de son intérêt pour cette dernière, Douglas Meredith est conscient du fait que le jeune montagnard est son concurrent dans le cœur de Kate. À deux reprises, le jeune

³⁴¹ KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 122.

³⁴² "L'homme que vous adorerez détester" était le slogan vendeur servant à la promotion des films où Von Stroheim apparaissait en officier dépravé (*The Merry Widow*, *Blind Husbands*, *Foolish Wives*...).

guide est à sa merci et l'on s'attendrait, dans tout autre film, à ce que le gentleman britannique se débarrasse à moindre risque de son adversaire. Zinnemann étire les gros plans sur le visage de Meredith, suggérant ainsi la tentation à laquelle est soumis ce dernier. Pour autant, la solidarité alpine prend le dessus et le riche anglais s'avère un compagnon de cordée irréprochable.

Si cette conscience d'appartenir à une forme d'élite est une constante de la littérature de montagne, et même la base de l'organisation de certains clubs³⁴³, elle prend une signification particulière au regard de l'histoire et est un des arguments qui permirent *a posteriori* de voir dans le *Bergfilm* un genre cinématographique particulièrement en phase avec l'idéologie nazie.

Philipp Stölzl (*Nordwand*^c) propose une représentation de ces deux mondes condamnés à se toiser sans jamais pouvoir se rejoindre. Avant l'ascension, les alpinistes, peu fortunés, établissent leur campement sous le regard des touristes qui les toisent d'en haut. Le plan suivant donne aux campeurs la mesure de ce qui les sépare des nantis en termes d'ascension sociale. La plongée est alors « favorable » à ces derniers qui contemplant ceux qui vont mourir. Une fois l'ascension engagée, les grimpeurs sont investis de l'aura des héros de l'Alpe et les regards doivent s'élever jusqu'à eux depuis les terrasses de la *Kleine Scheidegg*.



344

Regards sur l'alpinisme.

³⁴³ Prenons pour exemple le très élitiste Alpin Club en Grande Bretagne et Le Groupe de Haute Montagne (G.H.M.) en France.

³⁴⁴ *Nordwand*^c.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Ainsi, qu'ils le toisent avec incompréhension ou qu'ils le scrutent avec une admiration mêlée de terreur, les citadins ne peuvent qu'observer à distance un monde qui leur échappe.

Par définition la dualité inhérente au film d'ascension s'organise en oppositions binaires. Cette combinaison s'organise à partir de l'opposition originelle d'un état de nature préservé et mélioratif, l'espace montagnard, à un état de culture péjoratif, la société industrielle moderne ; moderne s'entendant en tant que progrès inconsideré en regard d'une société parvenue à une situation d'équilibre synonyme de félicité partagée. À l'exemple de ce que propose Raphaëlle Moine pour le western³⁴⁵, nous pensons être en mesure de résumer l'ensemble des procès narratifs du film d'ascension en une suite de situations duelles découlant primitivement des représentations d'un milieu singulier : la montagne.

Montagne

Nature

pureté
spontanéité
expérience
pratique
empirisme

En haut

agriculture
travail
utilité
unité
tradition
passé

L'alpiniste

aventure
éthique
compétition
fraternité
futilité
affrontement

Plaine

Culture

corruption
calcul
transmission
théorie
légalisme

En bas

industrie
plaisir
notoriété
diversité
progrès
futur

La société

sécurité
lois
coopération
individualisme
utilité
évitement

³⁴⁵ MOINE Raphaëlle, opus cité p. 51.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Dans le film *Nordwand*^c, Toni Kurz et Andi Hinterstoisser les deux alpinistes, d'une part, et Henry Arau, le journaliste, d'autre part, sont une parfaite illustration de cette évidente dualité. Il en est de même dans *Mort d'un guide*^c, pour la cordée (Michel Servoz, le guide et Patrick Falavier, l'aspirant) et Maurice Merinchal le journaliste. Dans ces deux cas, le journaliste est l'interface entre les aventuriers des cimes et la société dont les motivations ne sont pas exemptes d'une forme de voyeurisme teinté à la fois de répulsion et d'envie. Cela dit, l'articulation de cette dualité peut également se faire une place dans un même personnage. Douglas Meredith (*Five Days One Summer*^c) et Edward Whymper (*Der Berg Ruff*^c, *Der Kampf Ums Matterhorn*^c) sont tour à tour les deux pôles de cette opposition. Porteur des miasmes malsains de la société d'en bas lorsqu'ils sont confrontés à la personne de leur guide, ils représentent la marge transgressive lorsqu'ils évoluent parmi leurs pairs sociaux dans les salons de la bourgeoisie.

Chapitre 3 – Une logique de conquête

Where there is a will there is a
way³⁴⁶

Dans le film d'ascension, la montagne ne saurait être l'objet de contemplation qu'elle était pour les romantiques ; les règles narratologiques du genre lui imposent le statut d'un but à atteindre, d'un défi à relever, d'un ennemi à vaincre. En effet, la contemplation chère aux Ruskin, Shelley, Byron, Gautier, Lamartine ou Hugo, sied à merveille aux films documentaires ou peut servir d'écrin aux émois d'Heidi (*Heidi*³⁴⁷) et d'Elsa (*Le Papillon*³⁴⁸), de refuge à Bruno Le Roux (*Cavale*³⁴⁹) et à Berg-Ejvind³⁵⁰ ou de chantier à Faletti (*Die Herrgotts-Grenadiere*³⁵¹). Les cimes du film d'ascension, elles, ne sont qu'un but à atteindre et ne laissent que peu de place aux attermoissements romantiques. Seul le guide Gaston Rébuffat, figure originale de l'alpinisme connue pour son éthique et son culte de la beauté, pesa suffisamment sur l'adaptateur de roman qu'il conseilla³⁵² pour introduire une vision moins prométhéenne de l'alpiniste (*Third Man On The Mountain*^c).

Aussi, ne nous y trompons pas pour le réalisateur de films d'ascension, l'ascension est un combat. D'ailleurs, le vocabulaire employé par les alpinistes est le même que celui des militaires. Le point de départ d'une voie est l'attaque, les cordées de têtes sont les cordées d'assaut et les conquérants de l'inutile emploient volontiers un langage guerrier comparant les sommets à des citadelles ou des bastions qu'ils conquièrent ou qui les condamnent à une retraite sans gloire.

La conquête des cimes prend donc le plus souvent des accents martiaux. Cela dit, pouvait-il en être autrement alors que nombre d'autres sports empruntent volontiers au vocabulaire militaire. Toutefois, il serait réducteur de ne voir dans la notion de conquête qu'une simple évocation militaire même si le fait « de prendre, de soumettre par la force, par les armes³⁵³ » est la première acception lexicale du terme. L'alpinisme des origines s'est paré des exigences de la décou-

³⁴⁶ « La où il y a une volonté il y a un chemin » attribué le plus généralement à Lénine, mais encore à Churchill, Kipling, De Gaulle voire Lao Tseu, cette expression est un proverbe anglais cité comme tel dans un écrit de Dickens de 1852 (DICKENS Charles, "Birmingham Glass Work", in *Households Words-A Weekly Journal*, n° 105, Londres Bradbury and Evans, 27 mars 1852, p.33).

³⁴⁷ *Heidi*, DWAN Allan, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1937, 88 min.

³⁴⁸ *Le papillon*, MUYL Philippe, France, Alicéleo, 2002, 85 min.

³⁴⁹ *Cavale*, BELVAUX Lucas, France-Belgique, Agat Films & Cie, 2002, 117 min.

³⁵⁰ *Berg-Ejvind och hans hustru*, opus cité.

³⁵¹ *Die Herrgottsgrenadiere*, KUTTER Anton, Allemagne-Suisse, Gefi-FilmGenossen-Schaft, 1932, 100 min, n/b.

³⁵² *Third Man On The Mountain*, est une adaptation du roman ULLMAN James Ramsey, *Banner In The Sky*, Philadelphie, Lippincott, 1954, 252 pages.

³⁵³ Définition du Petit Larousse Illustré, 1996, p. 260.

verte scientifique. Scientifique la démarche consistant à réaliser des mesures impossibles à des altitudes inférieures, scientifique également la volonté géographiques d'effacer toute tache blanche sur les cartes du monde connu. De même que les Livingstone, Charcot, et autre Pery étaient probablement mus par la volonté de découverte, les premiers alpinistes pouvaient se targuer encore de préoccupations de cet ordre. Une fois le monde dûment cartographié, l'intérêt porté aux cimes inviolées n'avait plus possibilité de se parer du costume de la nécessité. Ne restait alors que la volonté de conquérir un sommet. Il a longuement été question ici ou ailleurs des motivations poussant les hommes à se mesurer aux géants de pierre. Indépendamment des motivations de l'alpiniste, la caractéristique diégétique primordiale et nécessaire du film d'ascension est cette conquête, ou tentative de conquête d'un sommet. Nous l'avons dit, l'alpiniste est la figure paradigmatique du genre qui nous intéresse et sa seule préoccupation est de parvenir au faîte du but qu'il s'est fixé et ce au moyen des différentes techniques de l'ascension. En cela, il procède en fonction de la seconde acception lexicale du mot conquête : « gagner, acquérir au prix d'efforts ou de sacrifices ³⁵⁴ ». Ce projet est donc, répétons le, ce qui différencie le film d'ascension d'un film de montagne lambda et c'est ce qui différencie notre approche de celles d'auteurs qui considèrent être en présence d'une situation générique dès lors que certaines valeurs communautaristes alpines sont présentes. De cette volonté de parvenir à un sommet découle une trame narrative stéréotypique, cette structure diégétique imposant à son tour une somme de passages obligés à l'auteur. D'autre part c'est la valeur de corollaire de cette logique conquérante qui permet au spectateur de convoquer les valeurs mythiques associées à ce type d'entreprises. L'apparition de la figure de l'alpiniste installe le spectateur dans l'attente d'un assaut envers un objectif vertical dans le respect des règles de l'art et des présupposés représentatifs qu'il se fait de la pratique. La présentation de l'alpiniste dans un dispositif narratif autre que celui de la conquête ne peut être que le fait de la parodie ou de l'humour décalé. L'assaut de la face nord d'Uxbridge Road ne vaut que par le réalisme de la représentation conventionnelle et immédiatement reconnaissable de l'alpiniste. C'est cette fidélité aux codes vestimentaires et comportementaux des pratiquants qui provoque l'incongruité de leur présence sur les trottoirs londoniens et enclenche *ipso facto* le moteur comique sur lequel repose la parodie (*Climbing the North Face of the Uxbridge Road*³⁵⁵). *A contrario* c'est

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ "Climbing the North Face of the Uxbridge Road", in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python's, BBC, Londres, 1974.

l'absence des mêmes codes visuels spontanés qui provoque le comique de situation de personnages inadéquats présentés dans un environnement de haute montagne ; cela est particulièrement vrai pour les œuvres burlesques (*Cretinetti sulle Alpi*³⁵⁶, *Max émule de Tartarin*³⁵⁷).

Pour être crédible en tant qu'alpiniste, le héros se doit de suer sang et eau sur les parois rocheuses qui se dérobent volontiers sous ses pas. C'est à cette seule condition de souffrance que la mythologie alpine peut être convoquée. Une entreprise qui ne se concrétiserait pas dans la douleur n'a pas sa place dans le « film d'ascension ». Il est singulier de noter à ce propos la forme de gêne qui s'empara de Lionel Terray après la réussite exemplaire de l'expédition française au Makalu. « La facilité déconcertante avec laquelle [fut] vaincu ce géant » fut l'objet pour le chef d'expédition d'une « légère déception³⁵⁸ ». De retour en France l'alpiniste français écrivit ce qui met en lumière la nécessaire dimension mortificatoire, que d'aucuns pourraient taxer de masochisme, de toute entreprise montagnarde d'envergure.

La victoire doit se payer à son prix d'efforts et de souffrances. Les progrès de la technique et la clémence du ciel ne nous ont pas donné celle-ci à sa juste valeur. [...] Je l'avais rêvée toute autre cette grande victoire. Je m'étais vu blanchi de givre, employant la dernière énergie que m'avait laissé le farouche combat, me traîner sur la cime dans un effort désespéré. Or, je suis parvenu ici sans lutte, presque sans fatigue.³⁵⁹

Clairement, pour Lionel Terray la réussite au Makalu ne respecte pas les lois du genre. Il est vrai qu'en l'espèce les Français avaient placé la barre très haut avec l'in vraisemblable pathos entourant la première ascension d'un sommet de 8000 mètres, l'Annapurna. Dans la geste alpine telle qu'elle habite l'imaginaire social, la tranquille réussite au Makalu n'est que de peu de poids face au chemin de croix d'Herzog et Lachenal sur les pentes himalayennes. C'est sur cet imaginaire, bâti à coup de drames que le cinéaste ancre la trame de son récit. Ainsi l'acteur même de l'exploit qu'est Lionel Terray prend-il conscience dès la réalisation de sa performance en quoi elle pêche au regard des canons narratologiques construits par la représentation de l'alpinisme au cinéma, dans la littérature et peut être plus encore dans les media d'information. En conséquence de ces présupposés, l'hédonisme n'a pas sa place dans le film d'ascension. Pour enfoncer ce

³⁵⁶ *Cretinetti sulle alpi*, Italie, Itala Film, 1909, 175 m, n&b, muet.

³⁵⁷ *Max émule de Tartarin*, LINDER Max, France, Pathé Frères, 1912, 225 m, n&b, muet.

³⁵⁸ TERRAY Lionel, *Les conquérants de l'inutile*, Chamonix, Guérin, 2000, p. 438.

³⁵⁹ Idem, p. 439.

clou diégétique, nous illustrerons notre propos par la séquence d'ouverture du film *Les Étoiles de midi*^c. Cette suite de cinq plans, tournés en extérieur jour présente un grimpeur qui, semblant danser sur le rocher, s'élève, défiant les lois de la pesanteur, à la seule force de ses muscles dont l'effort ne transparaît nullement à l'image. Le jeune héros blond qui n'arbore pour tout équipement qu'un bandeau rouge retenant ses cheveux pourrait tout aussi bien incarner un rêve d'élévation. Symptomatiquement il grimpe selon une diagonale droite – gauche, à contre courant en quelque sorte. Sa progression l'amène inexorablement à buter sous le surplomb qui causera sa perte. Au cinquième plan le jeune grimpeur icaïen n'est plus qu'un pantin désarticulé qui rebondit de roc en arête aux accents d'une musique dramatique. Au plan suivant le réalisateur ordonne l'arrêt des caméras, car dans cette ouverture en forme de manifeste Marcel Ichac atteste que la montagne ne sied pas aux rêveurs et que la facilité ne peut être qu'invraisemblable fiction. Hors le drame point de salut, et, si Marcel Ichac est avant tout un auteur de documentaire, il n'en véhicule pas moins l'image d'une montagne qui se mérite et avec qui, ou plutôt contre qui, il faut compter. Notons que, sous couvert de réalisme, le réalisateur français adopte ainsi une attitude cinématographique proche de celle des réalisateurs allemands de l'entre deux guerres qu'il voue pourtant volontiers aux gémonies. Comme le subodore Terray, la grandeur de l'exploit se mesurera à l'aune des horions reçus par les héros et du nombre des compagnons tombés en chemin.

Chapitre 4 – Une logique de revanche, de rachat ou de rédemption

Comme nous l'avons dit plus haut, la motivation de l'alpinisme est pour le moins sibylline aux yeux d'une grande part des profanes. Il est loisible au spectateur de comprendre qu'un individu lambda souhaite mettre ses forces au service d'une entreprise physique de conquête et il peut adhérer à ce désir de poser le pied où aucun autre être humain ne l'a jamais fait. Cela étant, il est plus difficile de comprendre que cette volonté puisse se faire dans un contexte où la probabilité de perdre la vie est si importante. Certes les poilus qui franchissent le bord des tranchées dans les films de guerre, les chasseurs de terroristes qui désamorcent une bombe ou encore les soldats qui traversent les lignes indiennes pour alerter la cavalerie ont une probabilité de « s'en sortir » bien plus faible mais le spectateur perçoit spontanément derrière cette prise de risque le sacrifice de l'individu au bénéfice de la survie du groupe social, le don de soi et l'altruisme sous-jacent. Au vu des films d'ascension, le spectateur pourrait somme toute réagir comme le font souvent les lecteurs de la presse écrite ou les téléspectateurs des journaux télévisés lorsque chaque été le vide évènementiel amène les journalistes à relater la liste des victimes des drames alpins. La réaction va du compréhensif « c'était leur choix » au peu charitable « ils l'avaient bien cherché » ; chacun ensuite de mettre l'accent sur l'égoïsme inconscient des pratiquants d'une discipline absconse mettant en jeu, pour un plaisir égoïste et peu compréhensible, la vie de courageux sauveteurs au demeurant pères de famille. L'empathie du spectateur ne peut être acquise pour une motivation aussi manifestement égotiste.

Aussi, l'ascension prétexte au film de fiction est-elle le plus souvent l'occasion pour un homme d'effacer un drame antérieur ou l'opportunité offerte à un fils, un frère, un ami de mener à terme la conquête qui a causé la mort d'un proche. Les héros de *The Mountain*^c ou *Third Man On The Mountain*^c ont un compte à régler avec la cime qui a ravi un proche et, espèrent par la même donner un sens à la quête de ce dernier. La quête est la même pour le Dr. Johannes Krafft (*Die Weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c), Montgomery Wick (*Vertical Limit*^c), toutefois l'ascension n'a plus alors pour objet la conquête du sommet elle-même mais n'est que le prétexte à la recherche du corps de l'être aimé enseveli dans les glaces, recherche perpétuelle empreinte d'une forme de culpabilité. Dans certains récits l'occasion est même offerte au héros de revivre une scène alpine traumatisante primordiale et, vainqueur, de connaître enfin le bonheur d'une renaissance cathartique. Peter Garrett (*Vertical Limit*^c), porte le fardeau insupportable du sacrifice d'un père qui lors d'une ascension lui a ordonné de trancher la

corde salvatrice pour offrir une chance de survie à ses enfants ; lors d'une scène identique il aura l'occasion de se revivre le drame lorsque la corde sera tranchée cette fois pour sauver la vie de sa sœur et renaître lui-même. Gabe Walker (*Cliffhanger*^c), lui n'a pas eu la force de retenir à bout de bras sa partenaire qu'il a vu ainsi se perdre dans le vide ; son rachat sera total lorsqu'à la fin du film il trouvera les ressources physiques pour sa nouvelle coéquipière et lui sauvera la vie. Zachary Teller (*The Mountain*^c) n'est motivé que par la volonté de secourir d'éventuels survivants après la chute d'un avion sur des pentes inaccessibles, et même la cupidité de Christopher Teller, son frère motivé par les perspectives de pillages, est une motivation, qui si elle est éminemment condamnable n'en demeure pas moins aisément intelligible par le spectateur ; il en est de même pour les motivations purement mercantiles.

Carrel s'attaque au Cervin au nom d'une forme de patriotisme revanchard et si Kurz et Hinterstoisser (*Nordwand*^c) s'attaquent contre toutes raisons à l'*Eigerwand*³⁶⁰ moissonneur de vies c'est une forme de revanche sociale qui devraient leur permettre d'accéder à la notoriété et à l'or olympique. Si ce contexte d'ambition n'est, somme toute, pas plus blâmable que d'autres, Heinrich Harrer s'est vu contraint de s'en inventer une alternative. La promotion sociale qu'il attendait de son exploit fut bien au rendez-vous mais elle le fut sous la forme encombrante d'une reconnaissance par le régime nazi dont il tenta de se débarrasser dans une entreprise dénégatoire qui réussit plus de quarante ans avant que son passé ne le rattrape (*Seven Years in Tibet*^c).

Dés les prémices du genre, la volonté de rédemption apparaît comme un des moteurs des héros alpins. Dans *Der Bergführer*^c, le guide qui a failli se voit rejeté par la communauté alpine pour n'avoir pas ramené dans la vallée son client qui n'est autre que son rival en amour. Cette faute est d'ailleurs si lourde qu'alors même que son innocence est reconnue ce dernier est frappé par la foudre. La révélation de cette innocence prend la forme d'un topos : le cadavre du touriste rendu par le glacier et le billet manuscrit qui innocente le guide.

Ainsi, lorsque la rédemption n'est pas envisageable ne reste plus que le châtement. La montagne est volontiers dans les films d'ascension le *deus ex machina* par qui la sanction arrive. Dans la *Croix du Cervin*^c ou *Blind Husbands*^c, par exemple, si les alpinistes vengeurs sont les instruments du destin, le châtement ultime reste l'apanage des cimes. Dans la grande majorité des œuvres de notre corpus, les individus malveillants seront ainsi victime de la justice des cimes.

³⁶⁰ En 1935 et 1936, dix alpinistes (allemands, italiens ou autrichiens) perdront la vie dans le sinistre et bien nommé *Eigerwand* (Mur de l'Ogre).

Deuxième partie : considérations narratologiques

Pourtant, la gravité de leur faute est des plus variables : de l'attachement supposé à des valeurs perverses (*The White Tower*^c), au pillage (*The Mountain*^c) en passant par la lâcheté (*Vertical Limit*^c). Fred Zinneman semble déroger aux règles manichéennes du genre en précipitant dans l'abîme le jeune guide en lieu et place du touriste pervers. Pourtant ce dernier est bel et bien châtié par la rupture méprisante que lui impose sa jeune maîtresse. Le jeune guide triomphe ainsi par delà la mort puisque les valeurs morales qu'il défendait sont enfin respectées.

Chapitre 5 – Un contexte dramatique : de la nécessité de l'Alpe Homicide

Lors de nos travaux sur le film d'ascension documentaire, nous avons relevé le fait que d'un point de vue narratologique le film prenait généralement fin sur un plan des alpinistes contemplant à leur pieds un monde dont ils étaient momentanément les rois. Indéniablement, si la marche d'approche se prête admirablement aux envolées philosophiques et à la contemplation, si l'ascension est le temps des mâles accents de la discipline sportive avant l'apothéose du sommet, la descente n'est, quant à elle, guère plus que le sas de décompression qui précède le retour parmi le commun des mortels. Symptomatiquement, un ouvrage de référence tel que les *Cent plus belles courses, Massif du Mont Blanc* de Gaston Rébuffat ne donne, généralement, aucune indication pour la descente qui relève donc de l'évidence. Quand, toutefois, celle-ci est abordée, elle est pour le moins succincte comme en témoigne les indications pour une course aussi technique que Le Grand Capucin par la face est :

[...] descente elle se fait sur le côté N du versant W très raide, qui domine la Brèche du Grand Capucin, versant utilisé par E. Augusto avec E. et H. Rey et L. Lanier, en 1924, lors de la première ascension du Grand Capucin réussie à l'aide d'une perche et de gros piton. Les pitons sont en place (les vérifier ainsi que les anneaux) pour les rappels. De la brèche, descendre le couloir E en mauvais rocher et très dangereux, en particulier les années sèches (rappels), rejoindre le couloir neigeux entre le Petit et le Grand Capucin par le glacier.³⁶¹

Six lignes, dont trois pour une anecdote historique, la place de la descente dans la geste alpine est, ici, clairement mesurée. Symptomatiquement, pour la même voie, qui est le morceau de bravoure du film *Les Etoiles de midi^c*, la descente n'est même pas évoquée et le dernier plan montre les deux ascensionnistes se découpant au sommet sur fond de ciel bleu.

De fait, la descente n'est traitée que si elle procède de l'exceptionnel. Le retour de Herzog et Lachenal, dans *Victoire sur l'Annapurna* bénéficie du contexte qui installe le mythe des héros blessés dans leur chair pour avoir touché à des sphères que l'homme ne saurait atteindre sans s'y brûler les ailes. Ainsi, le retour n'a de place que s'il déroge à l'ordre établi des choses, à savoir une tranquille réintégration du « héros » dans le cours paisible du temps.

³⁶¹ REBUFFAT Gaston, *Le massif du Mont Blanc. Les cent plus belles courses*, Denoël, 1973, p.213.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Il est statistiquement indéniable que la majeure partie des accidents se produisent à la descente et que, si en cours d'ascension c'est le danger objectif ³⁶² qui guette principalement le grimpeur, les dangers subjectifs ³⁶³ prédominent très nettement à la descente : on ne compte plus les accidents mortels qui ont pour cause un détail aussi futile qu'un rappel mal posé, un désencordement prématuré, un raccourci intempestif.

Dans les œuvres qui nous intéressent la montagne est résolument hostile. L'expression de Hervieu y trouve toute sa place, la vision d'un film d'ascension place le spectateur dans l'attente du drame consubstantiel à l'alpinisme dans le film de fiction : le défi n'est plus simple performance physique exceptionnelle, mais il réside aussi dans la faculté du héros à regagner la communauté de ses pairs. Ainsi, si la descente n'a dans les documentaires qu'une valeur anecdotique, elle présente souvent dans le film de fiction le paroxysme de la tension dramatique : tous ne reviendront pas.

Dès les prémices des tournages en décor réel, la dimension dramatique était au rendez-vous. En août 1905, Félix Mesguich, ancien opérateur des frères Lumière avait réalisé, à la croisée du documentaire et du journalisme, un film sur la récupération des corps d'alpinistes victimes d'un accident. Ainsi un des premiers tournages avéré en haute montagne se place-t-il sous le sceau du drame corollaire à toutes les fictions à venir :

Je saisis intentionnellement certains ensembles en contre-jour, quand la glace est recouverte d'ombres bleues, artifice qui ne fait qu'augmenter l'impression de tristesse produite par notre cortège. Après la traversée du lac d'Oetschinen, le douloureux convoi arrive à Kandersteg ; les habitants se découvrent pieusement sur notre passage. ³⁶⁴

Plus loin, le cinéaste atteste de l'effet produit par la présentation de ces images auprès du public parisien :

Sous le titre : "Un drame sur les glaciers de la Blümlisalp", ce documentaire passa au Moulin-Rouge en octobre 1905. Pour ne pas disperser l'attention, l'orchestre s'arrêtait au moment de la scène capitale, le silence ajoutait encore à l'intensité du "drame", faisant tendre d'angoisse les nerfs du public. Il n'était pas de soirée où l'on ne vit quelque femme se trouver mal, ou fondre en sanglots. ³⁶⁵

³⁶² Risques relevant des caractéristiques du milieu : avalanches, plaques à vent, chutes de pierre, foudre...

³⁶³ Risques relevant de facteurs humains : fatigue, insuffisance technique, négligence...

³⁶⁴ MESGUICH Félix, *Tours de manivelles – Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933, pp. 91-92.

³⁶⁵ Ibidem.

Ainsi, dès les prémices du cinéma, la représentation de l'alpinisme était empreinte d'un pathos d'autant plus prégnant que l'œuvre projetée était un documentaire. Certes l'auteur reconnaît avoir composé avec la réalité dans l'ouvrage qu'il écrivit plus tard. Ainsi l'un des corps hissé hors de la crevasse n'est-il que celui d'un guide complaisant qui s'est prêté à une reconstitution. Il n'en demeure pas moins que le film fut projeté comme un reportage et ne put que renforcer spectaculairement la représentation tragique de l'alpinisme dans l'esprit du public.

Aussi, le film d'ascension, qui met, par nécessité, l'accent sur la dimension dramatique et mortifère de l'alpinisme ne fait qu'instrumentaliser le statut de l'alpinisme dans l'imaginaire social depuis sa naissance jusqu'à nos jours. D'autre part, par un de ces curieux raccourcis dont l'histoire a le secret, il apparaît que la trame narratologique et les *topoi* qui ont prouvé leur efficacité dans le genre traité ici sont présents de manière quasi exhaustive dans ce qui reste sans doute l'ascension la plus célèbre de l'histoire de l'alpinisme. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'un des films d'ascension les plus abouti (*Der Berg Ruff*³⁶⁶) relate d'une manière, somme toute, moins romancée qu'on pourrait l'imaginer, l'épopée paradigmatique. Cette occurrence en laquelle la réalité précède et modélise la fiction mérite d'être rappelée succinctement.

Postérieure à l'ascension du Mont Blanc de près d'un siècle, l'ascension du Cervin en possède les caractéristiques d'ascension archétypale. Si le Mont Blanc est le plus haut sommet d'Europe, le Cervin pourrait être la figure idéale de la montagne³⁶⁶. Son allure, sa structure géologique favorisant les chutes de pierres, son altitude enfin lui avait valu une réputation de pureté esthétique et d'inaccessibilité qui ne pouvait pas manquer d'attirer les téméraires.

Frère, console-toi ! Le Mont Cervin te venge !
Pour me vaincre jamais, il faudrait qu'un archange
Prêta son aile à l'homme, ou qu'un rapide éclair
Le saisit palpitant et l'emportât dans l'air.
[...] Je ne laisse arriver à mon sublime faite
Que les soupirs ardents du juste ou du poète,
Que les flots du déluge et les esprits de feu,
Et mon front ne fléchit que sous l'ombre de Dieu !³⁶⁷

³⁶⁶ Le logo de la Paramount n'est pas sans rappeler ce sommet exemplaire. Voir à ce sujet : NEUBOURG Monique, "La véritable histoire de la Paramount", in *L'Alpe*, n°35, 1^{er} trimestre 2007, p.42.

³⁶⁷ DOLLFUS-AUSSET Daniel*, *Matériaux pour l'étude des glaciers : Ascensions* (Volume 4 de *Matériaux pour l'étude des glaciers*), Paris, Éditions F. Savy, p. 181.

Coupant court à tout effet poétique ou contemplatif, Trenker pose d'emblée la montagne en position de pourvoyeuse de mort : allégoriquement la mort du faucheur écrasé par les rochers que déverse le Cervin (première séquence du film) est une allusion à la camarde ; la montagne est bien un ennemi à abattre et Carrel qui la menace du poing et l'injurie plus avant dans le film le rappelle avec excès.

La première ascension du sommet fut l'occasion d'une joute épique entre un guide de la vallée de Valtournanche, Antoine Carrel, et d'un représentant typique de l'alpinisme victorien, Edward Whymper. Chacun d'entre eux effectuera huit des dix huit tentatives répertoriées au Cervin. Bien qu'ils en aient effectuées trois ensemble, leurs tentatives seront avant tout un duel, et nous percevons déjà dans cet affrontement historique une dualité protéiforme, corollaire du climat diégétique du genre. Après les péripéties que l'on imagine, Whymper se dresse, le 14 juillet 1865, sur le sommet convoité. Le Cervin aurait pu n'être qu'une des plus belles, sinon la plus belle, conquêtes du palmarès du jeune anglais. Mais il était dit qu'elle entrerait dans l'histoire à plus d'un titre. Désireux de s'adjoindre à tout prix les services de Michel-Auguste Croz, Whymper associe sa cordée à celle du Révérend Charles Hudson³⁶⁸. Pour parvenir à ses fins, il accepta la constitution d'une caravane disparate quant aux motivations et à l'expérience. La montée fut une glorieuse marche en avant. Mais à la descente, après un faux pas, le jeune Hadow, entraîna Croz dans sa chute. Whymper avait eu l'inconséquence, inexplicable pour un alpiniste de son rang, d'utiliser pour réunir les deux cordées une corde bonne pour la réforme ; dans une glissade irrésistible, Croz et Hadow entraînent Douglas et Hudson avec eux et les quatre malheureux disparurent dans l'abîme pour finir disloqués sur le glacier du Cervin, 1200 m plus bas.

La polémique s'empara du drame et, bien que disculpé par une enquête, Whymper dut endurer durablement les ressentiments. Pour la première fois apparaissait, dans l'histoire alpine, le soupçon de la section volontaire d'une corde afin d'éviter d'être entraîné dans la chute. Carl Haensel réservera une place de choix à cet épisode dans l'intrigue de son roman, *La Lutte pour le Cervin*³⁶⁹, adapté au cinéma par Nunzio Malasomma puis Luis Trenker (*Der Kampf ums Matterhorn (Combat pour le Cervin)*^c, *Der Berg Ruft (L'appel de la montagne)*^c).

³⁶⁸ Whymper, à qui Carrel avait fait faux bond, avait déjà du négocier le ralliement de Lord Francis Douglas pour pouvoir bénéficier de l'appui des guides du jeune écossais les suisses Peter Taugwalder et son fils. L'équipe de Hudson était constituée du guide français Michel-Auguste Croz et de Robert Douglas Hadow dont le palmarès se résumait à une ascension du Mont Blanc, course devenue banale.

³⁶⁹ HAENSEL Carl, *La Lutte pour le Cervin*, Genève, J.H. Jeheber, 1930, 212 pages.

En cette occasion, la perception de l'alpinisme consacrait déjà la primauté du sensationnel et du drame sur toutes autres considérations, qu'elles concernent l'innovation, la difficulté ou autres caractéristiques des ascensions. En effet, ce même 14 juillet 1865, Moore, Walker et fils, G. Mathews et les guides Jacob et Melchior Anderegg, réalisaient la première du versant italien du Mont Blanc, le versant de la Brenva : course d'une tout autre ampleur que l'ascension du Cervin et qui reste redoutable de nos jours ; cette expédition se déroulant sans drame et constituant une performance d'un niveau encore jamais atteint ne pouvait retenir l'attention des néophytes puisqu'exempte de tout pathos.

D'ailleurs après l'aura de la nouveauté qui fit le succès médiatique du Mont Blanc, on ne parla plus guère de ce dernier avant la dramatique expédition du docteur Hamel* en 1820. De fait, et même si cela sonne comme une évidence, une course sans histoire ne peut inspirer un récit de fiction destiné au plus grand nombre : au cinéma la performance de l'alpiniste se mesure plus à l'aune de son aptitude à échapper aux serres de glace de l'Alpe Homicide qu'à la qualité de sa performance sportive. L'exploit de Zachary Teller (*The Mountain*^c), de Martin Ordway et Carla Alton (*The White Tower*^c), Rudi Matt (*Third Man On The Mountain*^c) ou encore Peter et Annie Garrett (*Vertical Limit*^c), qui renonceront à atteindre la cime, procède de leur capacité à rejoindre le monde d'en bas. Toutefois, si l'Alpe est homicide elle est également *deus ex machina* qui scelle le sort des scélérats en les conservant dans ses entrailles glacées ; ainsi le Lieutenant Erich von Steuben (*Blind Husbands*^c), Mr. Hein (*The White Tower*^c) et Elliot Vaughn (*Vertical Limit*^c) paient-ils le tribut que ne pourrait pas leur infliger la justice humaine. Incarnation d'une forme de justice immanente, les cimes peuvent également faucher la candeur et faire triompher le cynisme. Johann Biari, le jeune guide pétri d'humanisme et de morale périt sur les pentes qui semblent absoudre les turpitudes de Douglas Meredith (*Five Days One Summer*^c). De même une bourgeoisie décadente et bientôt complice objective de l'Allemagne hitlérienne danse dans les salons de la *Kleine Scheidegg* à l'heure où Toni Kurz, Andreas Hinterstoisser, Willy Angerer et Edi Rainer agonisent dans les sombres rochers de l'*Eigerwand* (*Nordwand*^c).

Chapitre 6 – Le primat du masculin

*La montagne n'aime pas les femmes.*³⁷⁰

Dans un sondage du mensuel *Montagne Magazine*³⁷¹, il fut tenté de mesurer la notoriété des alpinistes, auprès du public non pratiquant. Dans cette liste, une femme Claude Kogan, arrive en vingt quatrième position (quarante et unième si l'on tient compte des noms ex-æquo qui la précèdent). Nous ne pousserons pas le raisonnement jusqu'à suggérer que son prénom a pu lui valoir de figurer dans ce classement exclusivement masculin ; cela étant, il semblerait que dans la représentation du public, l'alpiniste est nécessairement un homme. Cependant, il ne s'agit pas du seul révélateur de ce sondage. Il est également à noter que dans l'article de quatre pages qu'il consacre au commentaire détaillé de ce sondage, Pascal Sombardier³⁷² ne relève à aucun moment qu'une seule femme figure dans cette liste qui résume plus de cinquante ans d'alpinisme. Il ouvre ainsi le champ à une interprétation qui supposerait qu'il ne s'agit là rien que de très banal. Dans le même ordre d'idée, l'index des alpinistes situé en annexe du livre d'Yves Ballu, *les Alpinistes*³⁷³, ne contient, sur plus de 2300 noms, que 26 noms de femmes. Notons que le décompte de ces dernières est grandement facilité puisqu'elles bénéficient d'un « traitement de faveur » : en plus de leur nom et prénom, comme pour les hommes, figure la mention Mme, Melle, Miss... Un peu plus d'un pour cent, la représentation est purement anecdotique. Peu de pratiques physiques et sportives présentent ce niveau de sous représentation féminine. A titre indicatif, la Fédération Française de Football et la Fédération Française de Rugby sports perçus comme particulièrement masculins compte chacune 3% de pratiquantes licenciées. Si l'on prend en compte le fait que, dans ces 2 sports, le fait de souscrire une licence implique la participation aux compétitions et qu'ainsi les 3% évoqués ne considèrent pas la pratique occasionnelle, il est possible de prendre la mesure du primat du masculin dans le milieu de

³⁷⁰ Anonyme, *L'Avalanche*, éd. SEVE, Lyon, 1945, 235 p. Cette ouvrage comporte une curieuse note d'avertissement des éditeurs : « nous n'avons pas crû pouvoir conserver pour cet ouvrage le titre Deux de cordée sous lequel le manuscrit nous a été adressé. Nous nous en excusons auprès de l'auteur. E.S ». Il ne s'agit apparemment pas d'un problème d'homonymie, car malgré nos recherches nous n'avons pas trouvé d'ouvrage portant ce titre. Peut être le mythe de l'avalanche était-il plus en phase avec la perception de « l'Alpe homicide » dans un contexte visant à dissocier l'ouvrage de *Premier de cordée* paru trois ans plus tôt et adapté au cinéma l'année précédente.

³⁷¹ Sondage paru dans *Montagne Magazine* n°43, septembre 1982, p. 24.

³⁷² SOMBARDIER Pascal, opus cité p24-28.

³⁷³ BALLU Yves, *les Alpinistes*, Paris, Arthaud, 1984, 463 p.

Deuxième partie : considérations narratologiques

l'alpinisme ou plutôt puisqu'il s'agit de sondage de sa représentation dans la perception sociale collective.

D'un point de vue tant historique que contemporain, l'alpinisme est donc, en termes de représentation, clairement une histoire d'homme. Comme nous l'avons déjà exposé à propos de la dualité homme-femme, dans les films d'ascension la femme se contente le plus souvent de suivre à la lorgnette l'évolution de ses héros ; au mieux si elle participe à l'ascension elle est le mail-
lon faible de la cordée ou, pis encore, le catalyseur des rivalités masculines étant elle-même à conquérir au même titre que les sommets abordés. Elle est l'ennemi de la montagne qui tente de retenir l'alpiniste dans la vallée pour le détourner de son héroïque destin aventureux ; à l'instar des femmes de marins elle est sensée vouer alors à la montagne une solide inimitié ; ce sont des considérations de cette ordre qui ont, sans doute, amené Maurice Herzog à déclarer : « la femme est toujours le principal danger pour l'alpinisme. C'est une vérité première pour nous tous »³⁷⁴. La séquence de *The Mountain*^c, évoquée plus haut³⁷⁵, est l'illustration parfaite de l'incarnation du danger représenté par la femme. À la terrasse d'un café le jeune dandy, qui n'appartient déjà plus au monde de ses ancêtres, est en compagnie d'une pin-up à la robe rouge flamboyante : la séductrice a déjà attirée le montagnard du côté de l'artifice et des plaisirs facile.



376

Le monde d'en bas.

Le film d'ascension ne saurait faire abstraction de cette représentation de l'alpinisme. De *Der Bergführer*^c aux œuvres les plus récentes, la présence féminine a le caractère d'une anomalie. Nous avons eu l'occasion de lire que mon-

³⁷⁴ HERZOG Maurice, *Annapurna, premier huit mille*, Arthaud, 1951, p.18. Ce livre d'Herzog s'était vendu, en juin 2000, à plus de dix millions d'exemplaires ; si l'on ajoute qu'au plan de la notoriété Herzog fut classé premier dans le sondage évoqué plus haut et qu'il occupa le poste de Secrétaire d'État à la Jeunesse et Sport de 1958 à 1965 il est aisé de comprendre que l'avis de ce personnage n'est pas négligeable dans la représentation de l'alpinisme.

³⁷⁵ p. 49.

³⁷⁶ *The Mountain*^c.

tagne et femme étant du même genre il y avait là une explication à cette opposition des genres (au sens grammatical du terme). Cette argumentation ne saurait tenir que dans le microcosme alpin des langues latines ; en effet, au gré des langues la montagne peut tout aussi bien être de genre masculin³⁷⁷.

Dans les études consacrées à cette faible présence féminine dans la représentation de l'alpinisme, l'explication la plus communément avancée prend la forme d'une dénonciation d'une forme de machisme inhérente au milieu : tentative d'explicitation, qui relève d'ailleurs plutôt du constat, que de la démonstration rationnelle. Autre élément de justification proposé, comme cela a été le cas dans d'autres pratiques sportives, de manière plus légitime nous semble-t-il, l'alpinisme ferait-appelle à des capacités physiques hors du commun auxquelles la gent féminine ne saurait prétendre. Pourtant abstraction faite des spécificités de la montagne au plan écologique³⁷⁸, les conduites motrices mises en œuvre dans la pratique de l'alpinisme ne sont, somme toute, guère différentes de celles que nécessite l'autre grande pratique d'ascension qu'est l'escalade. Il nous paraît pertinent de souligner ici cette proximité physique dans la mesure où l'escalade est, à notre connaissance, une des rares pratiques sportives, et peut être la seule avec l'équitation, dans laquelle une femme ait surpassé l'élite masculine dans des conditions de passations strictement identiques. En 1990 à l'open d'escalade de Lyon, Lynn Hill remportait la super finale féminine. La nécessité de départager plusieurs concurrentes imposa l'utilisation de la voie de la finale masculine. La performance de l'américaine l'aurait potentiellement placée 3^{ème} ex-æquo chez les hommes ; mais, plus fort encore, cette même jeune femme réalisa la même année l'exploit après lequel ses collègues masculins couraient depuis plus de deux décennies : elle fut la première à parcourir en libre* la célèbre voie du Nose au Capitan (34 longueurs en 8a*) dans le massif du Yosemite.

Il n'en demeure pas moins que le fait pour un itinéraire d'être parcouru par une femme le dévalorise *de facto* comme en témoigne le théorème de Mummery qui, s'il s'agit d'une boutade, n'en reste pas moins révélateur d'une réalité incontournable :

Il a souvent été noté que les montagnes paraissent condamnées à passer par ces trois états :- Un pic inaccessible ; - La plus difficile escalade des alpes ; - Une course facile pour dame. Je dois avouer que le Grépon n'a pas atteint cet état final et les

³⁷⁷ En allemand *der Berg* (masculin), en néerlandais *de Berg* (masculin), en danois *den Bjerg* (masculin) par exemple.

³⁷⁸ Nous entendons ici l'écologie au sens strict, à savoir la somme des caractéristiques climatologique, météorologique et édaphologique à l'exclusion de toute considération de biocénotique.

Deuxième partie : considérations narratologiques

dernières [sic] en-têtes de page³⁷⁹ doivent être regardé plutôt comme une prophétie que comme une constatation de l'état actuel.³⁸⁰

Si l'humour, typiquement britannique, de cette forme de boutade semble évident, d'aucuns ne se privèrent pas de prendre cette saillie au premier degré ; en 1939, Etienne Bruhl³⁸¹ écrivait : « Le Grépon n'existe plus comme escalade. Il a été fait par deux femmes seules ». Il s'agit là d'une allusion à l'ascension effectuée par Miriam Underhill (O'Brien pour son nom de jeune fille) en compagnie de Winnifred Marples (surnommée Jo) le 17 août 1929. Elle avait réussi trois jours plus tôt l'Aiguille du Peigne malgré les exhortations de Henri de Ségogne, du G.H.M., qui s'efforça de les convaincre que jamais une femme ne pourrait conduire une course. Rappelons qu'à l'occasion de la sortie du film d'André Sauvage *La Traversée du Grépon*, cinq ans plus tôt, cette course était encore qualifiée de « plus dure des Alpes ».

Le cinéma reflète parfaitement cette perception de la femme comme une entrave à l'ordre masculin des choses ; et lorsqu'elle n'est pas placée dans une position ridicule de paquet tracté à bout de corde (*Third Man On The Mountain*^c, *Les étoiles de midi*^c) elle est un élément perturbateur supplémentaire dans la trame narratologique. Si elle est en situation de dominer ses partenaires masculin, Molly Higgins (*Storm and Sorrow*^c) est le personnage prétexte à une forme de film d'ascension matinée de film féministe, sorte d'hybride générique. Quand bien même Monique Aubertine (*Vertical Limit*^c) paraît-elle sur un pied d'égalité avec ses compagnons masculins, elle n'est qu'un personnage secondaire et sa relative indépendance ne contrebalance guère l'image plus conforme aux canons du genre d'Annie Garrett véritable objet de la lutte des deux héros mâles dominants. Aussi, ne nous y trompons pas, le héros du film d'ascension est masculin. Leni Riefenstahl y fut confrontée à plusieurs titres ; en tant qu'actrice elle eut à incarner ces personnages féminins et en tant que réalisatrice elle eut à se faire une place dans un univers exclusivement masculin. D'ailleurs, *Das Blaue Licht*³⁸² ne lui permit pas réellement de voler de ses propres ailes. Quoiqu'elle s'en défendît, contre toutes les évidences, Béla Balázs fut le scénariste et le réalisateur de certaines scènes du film et le montage de ce dernier fut grandement revu par Arnold Fanck. Seul l'ego de Leni Riefenstahl pouvait, à l'époque du film d'ascension à la

³⁷⁹ Une course facile pour dame.

³⁸⁰ MUMMERY Albert Frederick, *Mes escalades dans les Alpes et le Caucase*, Genève, Slatkine, 1980, p. 143.

³⁸¹ Etienne Bruhl (1898-1973), écrivain français, membre du G.H.M..

³⁸² Opus cité.

manière d'Arnold Fanck, lui masquer la réalité au point de feindre ne pas comprendre qu'à l'occasion de la sortie de *Der heilige Berg*^c:

Peu de temps avant la première du film³⁸³, Fanck et Trenker s'opposèrent encore une fois d'assez vilaine façon. [...] Il [Trenker] était furieux que la UFA ait inscrit mon nom avant le sien, avec la précision que je danserai avant chaque projection, comme je m'y étais engagée par contrat. À l'époque, comme danseuse, j'étais une star, alors que Trenker était encore pratiquement inconnu.³⁸⁴

Oublieuse, apparemment du fait qu'une vingtaine de pages avant, dans ces mêmes mémoires, elle soulignait l'immense succès de *Der Berg des Schicksals*^c et qu'

[...] en présence de l'interprète principal Luis Trenker. [S]a gêne s'envola et [qu'elle se] mis à l'asperger de [s]on enthousiasme jaillissant pour le film, ses interprètes et les montagnes en général.³⁸⁵

Oublieuse également de son évidente volonté de tirer la couverture à elle en déclarant imprudemment pour le *Film-Kurier* :

J'ai toutes les raisons de dire que c'est mon film. Non pas seulement parce que j'y tiens le rôle principal [sic]. Je fus aussi impliquée dans la réalisation et j'ai beaucoup travaillé avec le Dr. Fanck.³⁸⁶

Si nous rappelons ici ces péripéties dont la place, à l'époque, était plus dans la presse à sensation que dans les revues de cinéma, il ne s'agit pas de céder à la tentation de l'anecdote. Mais, symptomatiquement, les relations personnelles des trois grandes figures associées au film d'ascension de l'entre deux guerres ont pris le caractère de celles des héros qu'elles incarnaient. L'immixtion dans les rapports entre les deux alpinistes, qu'étaient également le Dr Arnold Fanck et Luis Trenker, d'une personnalité féminine telle que Leni Riefenstahl installa entre les deux hommes un climat délétère. La rivalité amoureuse qui s'impose à Karl et Vigo (*Der Heilige Berg*^c) à l'arrivée de Diotima connaîtra un pendant identique entre les acteurs de l'évènement qui en vinrent aux mains :

[...] Fanck se précipita dans la chambre. Il se jeta sur Trenker comme un enragé, mais celui-ci était bien plus fort que lui et l'immobilisa. Cependant Fanck était comme fou, il se dégagea et se mit à frapper sauvagement. Alors un combat brutal

³⁸³ Cette première eut lieu le 14 décembre 1926, à Berlin.

³⁸⁴ RIEFENSTAHL Leni, *opus cité*, p.84.

³⁸⁵ Idem, p. 65.

³⁸⁶ Cité par BACH Steven, *opus cité*, p.75.

Deuxième partie : considérations narratologiques

s'engagea, de plus en plus violent.[...] Les deux hommes interrompirent le combat, Trenker me prit dans ses bras et Fanck quitta la chambre.³⁸⁷

Si la version du Dr Fanck diffère quelque peu de la perception qu'eut Leni Riefenstahl des événements³⁸⁸, il n'en demeure pas moins que nous avons là le triangle amoureux du film reconstitué par les protagonistes du tournage. Plus encore, Luis Trenker, amant d'un soir de Leni Riefenstahl, préférera à la jeune femme la virile communauté des montagnards reproduisant ainsi l'attitude de Karl qui sacrifie un possible amour à la fraternité sacrée de la cordée ; attitude qui lui valut une solide inimitié de la part de la jeune fille, inimitié qui perdura jusqu'à la mort des deux cinéastes.³⁸⁹

Dans le film *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, Arnold Fanck souligne le caractère déplacé de la présence féminine dans une surenchère qui ferait frémir les féministes actuelles. A l'arrivée au refuge, le jeune homme s'efface pour accueillir sa compagne telle une jeune mariée. Clin d'œil du hasard au statut de la femme dans le monde des cimes, le refuge s'appelle *Diavolezzahütte* (Refuge de la Diabliesse)³⁹⁰. Le premier réflexe de Maria Maioni est de passer le doigt dans les casseroles du refuge et d'ouvrir les placards pour vérifier la propreté du local ; bientôt armé d'un balai elle entreprend de remettre de l'ordre dans cet univers masculin telle Blanche Neige dans la maison des sept nains. Pis encore, le message est asséné jusqu'à la parodie lorsque la jeune femme pose, entre les lourds brodequins des montagnards, ses chaussons à talons hauts garnis de plumes. Toutefois, la jeune femme n'a pas l'habileté nécessaire pour manier la hache, et c'est le docteur Kraft qui lui viendra en aide pour allumer le foyer.



³⁸⁷ Leni Riefenstahl, opus cité p. 72.

³⁸⁸ Voir à ce propos FANCK Arnold, *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973, p.153-154.

³⁸⁹ Rappelons que ces deux personnages eurent largement le loisir de se détester puisque Trenker vécut jusqu'à 98 ans et que Riefenstahl atteignit l'âge de 101 ans.

³⁹⁰ Le refuge *Diavolezzahütte* (2973 m), se trouve effectivement au pied du Piz Palü.



Même en haute-montagne, la jeune femme reste une ménagère.

Cette situation illustre admirablement les deux premières phrases de l'ouvrage de Saint Loup, *La Montagne n'a pas voulu* : « Chaque soir, pendant que ma compagne de course préparait le dîner, je me retirais sous ma tente. [...] j'avais le temps de rassembler, dans quelques vers, les impressions fugitives de la marche.³⁹² » Ainsi l'homme se retire afin de poursuivre, par l'intellect, sa confrontation avec la montagne tandis que la femme vaque aux exigences du quotidien.

Le lendemain le docteur Krafft affirme péremptoirement lorsqu'elle souhaite se joindre à la cordée : « Nein das ist nichts für ein Mädchen ; Non ce n'est pas la place d'une fille³⁹³. » Au cours de la progression, la jeune femme occupe bien sûr le milieu de cordée, place réservée au membre réputé le plus faible.

Si Maurice Herzog déclare aussi ouvertement le danger que représenterait la femme pour la pratique de l'alpinisme, il convient de rappeler que notre conception sociale accorde volontiers aux femmes un statut de gardienne du foyer. Il n'est pas dans notre intention de prendre ici parti dans le débat que mènent les femmes pour atteindre une situation de parité. Il n'en demeure pas moins qu'il est indéniable que les femmes sont majoritairement considérées dans la pratique sociale courante comme dépositaires des valeurs du foyer et plus encore de la conduite des affaires domestiques. Cette confrontation perpétuelle avec la nécessité quotidienne d'assumer les éléments de stabilité nécessaires à l'épanouissement des enfants du couple, ce rappel quotidien de la fragilité du fil d'une vie permet peut être à la gent féminine d'évaluer la valeur de l'existence avec un œil différent de ceux qui considèrent que leur devoir se cantonne à subvenir aux besoins matériels. Cette réflexion est bien évidemment inspiré par une vision stéréotypique que d'aucuns jugeront caricaturale, toutefois, les études so-

³⁹¹ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü* ^c.

³⁹² SAINT-LOUP, *La Montagne n'a pas voulu*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1949, p.9.

³⁹³ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü* ^c. Fanck utilise le terme de *Mädchen*, fille, et non *Frau*, femme, accentuant d'autant la vulnérabilité supposée de la jeune femme dans cet univers masculin.

Deuxième partie : considérations narratologiques

ciologiques sur le statut respectifs des deux sexes démontrent quasi quotidiennement que le combat des femmes sera encore long sur le chemin de l'égalité. Cela étant, nombre d'alpinistes infléchissent le niveau de leur prise de risque avec le passage à la paternité. À titre personnel, la naissance de ma fille m'a amené à passer de la pratique de l'alpinisme à celle de l'escalade tant il est vrai qu'avoir charge d'âme dénie, en quelque sorte, à un individu raisonnablement responsable le droit de risquer inconsidérément son intégrité vitale. D'ailleurs lors d'un entretien que nous avons eu à Vaulx-en-Velin, en marge d'une compétition d'escalade, avec Patrick Bérhault* nous avons abordé ce sujet. Le célèbre alpiniste, qui avait réchappé d'une invraisemblable chute de plus de 800 mètres quelques années plutôt nous avait confié que la paternité l'amenait à s'interroger sur sa pratique et à réduire les facteurs de risques conscient qu'il était d'avoir une responsabilité nouvelle.

Quoiqu'il en soit, la femme reste, en termes de représentation stéréotypique, éminemment déplacée dans l'univers de la haute montagne. Aussi sa place est-elle le plus souvent dans la vallée à espérer le retour de son héros. Dans le meilleur des cas, elle attend ce dernier au refuge et n'a de contact avec les parois que par le truchement des jumelles ou des lunettes d'approche.



394



395



396



397



398



399

³⁹⁴ Blind husbands.

³⁹⁵ Heilige Berg.

³⁹⁶ Der Berg Ruf^c t.

³⁹⁷ Le troisième homme sur la montagne^c.



400

Ceux qui restent.

Si, d'aventure, elles sont étroitement liées à l'entreprise, les femmes deviennent facteur d'antagonisme. Elles sont alors en position d'objectif à conquérir au même titre que la montagne à laquelle elles sont liées par un rapport de métaphore réciproque. Dans ce contexte, elles exacerbent la rivalité masculine (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c, *Cliffhanger*^c, *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c, *Vertical Limit*^c...).

Dès leur création l'Alpine Club, le Club Alpin Suisse et tant d'autres institutions interdirent l'accès aux femmes. Toute personne qui s'intéresse à l'histoire de l'alpinisme connaît l'affront infligé à l'Américaine miss Margaret Breevort qui, sollicitant son admission à l'Alpine Club, se vit opposé un refus alors que dans le même temps Tschingel, la petite chienne de son neveu en était faite membre honoraire. En l'espèce, les membres de l'institution ajoutèrent la muflerie au conservatisme.

Il est très amusant d'évoquer ainsi le désuet « machisme » des grimpeurs du début du siècle. Il convient toutefois de signaler que lorsque Catherine Destivelle et Isabelle Patissier⁴⁰¹ réalisèrent *Fleur de rocailles* à Mouriès (1996), la cotation passa ipso facto de 8a+ à 7c+. Il en fut de même lorsque Lynn Hill réalisa *Masse critique* qui rétrograda de suite de 8b+ à 8a. Plus caractéristique encore, le fait qu'une femme réalise une voie semble placer celle-ci dans une sorte de noman's land hors cotation qui crée parfois des situations surprenantes⁴⁰². Il existe également une autre attitude qui consiste à survaloriser une réalisation dès lors qu'elle est le fait d'une femme : « Lorsque j'ai réalisé la face nord de l'Eiger,

³⁹⁸ *Eiger sanction*^c.

³⁹⁹ *Cinq jours ce printemps là*^c.

⁴⁰⁰ *Nordwand*^c.

⁴⁰¹ PATISSIER Isabelle, DESTIVELLE Catherine, grimpeuses françaises. Catherine Destivelle, qui est également une très forte alpiniste réalisa la Directe Américaine au Petit Dru en tête à l'âge de 17 ans.

⁴⁰² En 1985, dans la falaise du Bez alors que j'assurai en second mon amie qui venait de passer allègrement un surplomb d'un niveau plus que raisonnable, la surfréquentation des voies avait amené une autre cordée au même relais que nous. De ce relais partaient trois voies dont deux relativement faciles. Le leader de l'autre cordée se lança sans hésiter sur les traces de mon amie. Ses premiers mouvements m'indiquèrent qu'il était loin du niveau nécessaire. Son compagnon, plus âgé, lui déclara après un premier vol : "tu ne vas pas coincer où une fille (le terme employé était moins gracieux) est passée !" Ce n'est qu'après trois ou quatre échecs qu'ils me demandèrent le niveau de la voie ce qui me permit, indépendamment du plaisir de les envoyer paître, de comprendre qu'ils ne s'étaient pas préoccupés de la cotation puisqu'une femme était passée...

par exemple, si un garçon avait fait l'hivernale, personne n'aurait bougé une oreille. On en a parlé parce que j'étais une fille⁴⁰³. »

C'est ce constat, toutefois aussi dévalorisant, en fait, que la première attitude qui amena MM. Herbert Dawson à écrire dans un éditorial du *Ladie's Alpine Club Journal*, et ce dès 1930 : « Pouvons-nous espérer que le jour est proche où nos performances seront jugés à leur valeur propre et non surestimées parce que nous sommes des femmes ?⁴⁰⁴ » Devant le peu d'empressement montré par les principales institutions alpines à accueillir les femmes, ces dernières avaient dû s'organiser et, en Angleterre, avait été fondé, en 1907, le *Ladie's Alpine Club*. Ce club vit le jour à l'initiative d'Elisabeth Le Blond⁴⁰⁵. En 1959, les hommes refusaient le plus souvent d'intégrer des femmes aux expéditions himalayennes. A l'exception notable de l'expédition au Kun (7135m) organisée par Bernard Pierre qui vit la victoire de Claude Kogan et Pierre Vittoz et de l'expédition anglaise à l'Ama Dablam (6856 m) de 1959 dans laquelle Néa Morin dut se contenter de portage vers les camps I et II. La seule solution était donc de contourner le problème :

Une seule solution : monter des expéditions féminines. Vers 1957, Claude Kogan, alpiniste française expérimentée (elle connaît l'Himalaya pour y être allée avec Raymond Lambert), lance l'idée d'une expédition féminine au Cho Oyu, un 8000 népalais gravi une seule fois par un petit groupe d'Autrichiens. Pendant deux ans Claude Kogan, Jeanne Franco et Loulou Boulaz se démèneront contre scepticisme ambiant pour trouver du matériel et des aides en nature : en effet elles paieront toutes leur participation⁴⁰⁶. L'entreprise se terminera par la disparition sous des avalanches de l'équipe de pointe Claude Kogan et Claudine Van der Stratten.⁴⁰⁷

Malgré l'optimisme bienveillant dont fait preuve Cicely Williams dans son ouvrage, l'intégration complète n'est pas encore réalisée à ce jour. Cela étant, Mme Williams semble peu exigeante quant au niveau d'intégration que peuvent revendiquer les femmes.

⁴⁰³ DESTIVELLE Catherine, propos rapportés par PORTE Jean-Marc, « Une montagne de machos », *Montagne Magazine*, n°206, août 1997, p. 35.

⁴⁰⁴ Cité par WILLIAMS Cicely, *Dames alpinistes*, Paris, Arthaud, 1979, 259 p., p. 124 et 125.

⁴⁰⁵ HAWKINS-WISHED Elisabeth, qui devint par son mariage AUBREY-LEBLOND. Elle constitua avec Lady Evelyn McDonnell, pour une ascension au Piz Palù en 1900, ce qui est considéré comme la première cordée féminine de l'histoire.

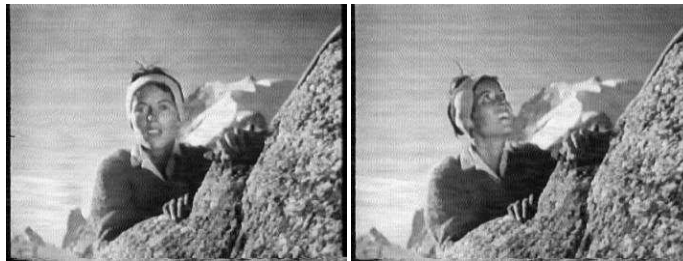
⁴⁰⁶ Rappelons les propos de Maurice Herzog précisant que toutes les expéditions françaises, pendant vingt ans, furent financées par la manne de l'Annapurna : cela ne devait pas concerner les expéditions féminines.

⁴⁰⁷ GROSJEAN Christine, " Loulou Boulaz ", opus cité p. 89.

Deuxième partie : considérations narratologiques

Dans les années 20, les femmes étaient si bien intégrées au monde alpin qu'elles étaient toujours personnellement concernées toutes les fois qu'il s'agissait d'une expédition de grande envergure. Ainsi quand, en 1932, la première expédition fut prête à partir à l'Everest, le Ladies' Alpine Club offrit un dîner en l'honneur des membres de l'expédition.⁴⁰⁸

Les Étoiles de midi^c, en revanche, nous présente une femme pratiquant l'alpinisme en qualité de cliente du guide Lionel Terray. La jeune femme est incarnée par Thérèse Ertaud, épouse du réalisateur Jacques Ertaud.



409

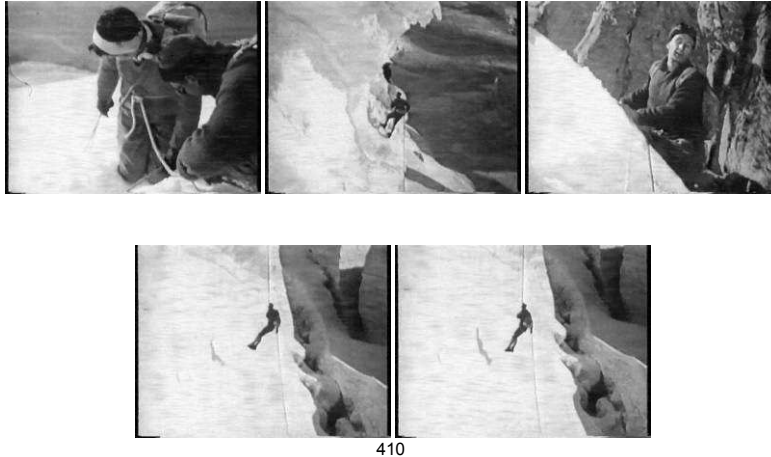
Une ingénue en montagne.

Au tiers supérieur du cadre, l'horizontale de la crête du Mont Blanc du Tacul est prolongée par les yeux de la jeune femme sur lequel l'attention s'arrête. Le regard est en rupture avec la dynamique du plan qui suit un mouvement en panoramique oblique ascendant. Ce regard marque une pause incongrue : la jeune femme marque un temps d'arrêt, regarde ostensiblement l'objectif auquel elle sourit. Il s'agit là des caractéristiques d'un souvenir de vacances plutôt que le compte rendu d'ascension qui est le propos général du film. Dans tout le film, c'est le seul moment où un personnage fixe explicitement la caméra en tant que telle : elle ne semble pas plus maîtriser les subtilités du tournage que celles de l'alpinisme... Le second photogramme, dans la dynamique globale du plan cette fois, est encore centré sur le regard de la jeune fille. Là encore le regard d'admiration, bien naturel, du client pour le guide, est associé à un sourire, pour le moins admiratif, que l'on ne retrouvera chez aucun des hommes que mènera Terray par la suite.

Après la course, vient le moment du retour. Là encore, la jeune femme est totalement dépendante de son guide.

⁴⁰⁸ WILLIAMS Cicely, opus cité p. 117 et 118.

⁴⁰⁹ *Les Étoiles de midi^c*.



La cliente est soumise à la toute puissance du guide.

La cliente, passive, se met en position de rappel, Terray contrôle toutes les phases de la mise en place. En plus de la corde de rappel, la cliente conserve sa corde d'assurance. Au cours de la descente, la cliente est toute entière livrée aux actions et aux injonctions du guide. Cette situation n'est pas sans analogies avec ce passage de *Matterhorn* :

- Venez ! Et elle venait, sans autre sortilège que la force, l'habileté et la patience de Jos Mari [le guide], le pouvoir de son métier et de son bras. Soutenue par la corde doucement tendue, elle suivait, appelée, encouragée comme une enfant docile par la voix virile qui ne lui laissait aucune décision, aucune marge d'inquiétude ou de doute, lui dictait chaque geste, lui indiquait une à une les prises successives.⁴¹¹

Certes, la situation n'est pas exceptionnelle de ce contrôle total de la situation par le guide. Il serait donc exagéré de prêter des intentions « machistes » intentionnelles à Marcel Ichac. Toutefois, la cliente, qui marche bien selon les propos même de Terray, se voit installée dans un rôle de candide que l'on ne retrouve pas pour le jeune parisien que Terray emmènera quelques séquences plus tard. Pourtant de son propre aveu, le jeune homme ne connaît pourtant de l'escalade que les rochers de Fontainebleau. Enfin, étrangement, dès le retour au refuge, la femme disparaît sans plus d'explication (Terray ne semble pas être redescendu dans la vallée) ; exit donc la cliente et la soirée se passe entre hommes dans une chaude et virile convivialité.

⁴¹⁰ *Les Étoiles de midi*.

⁴¹¹ PEIRE, *Matterhorn*, 1939, cité par PORTE Jean-Marie, opus cité p. 34.

Deuxième partie : considérations narratologiques



« Puis je me mariai. J'épousai une camarade de montagne et de ski. Cette existence de paysan montagnard me rendit parfaitement heureux pendant plusieurs années et je profitais du moindre moment de liberté pour partir en montagne avec ma femme et mes amis.⁴¹² »

Tirée du *Conquérant de l'inutile*, de Marcel Ichac, cette courte succession de sept plans, illustrés chacun par un photogramme le caractérisant au plus juste, pourrait être une parfaite représentation de la perception de la femme par certains alpinistes. Le premier plan illustre le mariage de Terray : son épouse le tient par le cou et peut-être le tient-elle aussi prisonnier, pesant fardeau qui le confine dans la vallée. Les trois plans suivants évoquent la « douceur » du foyer qui fait que Terray ne contemple plus l'objet de sa passion que de loin et d'en bas (plan 5). Enfin les deux derniers plans, dans lesquels Terray saucissonnant sur fond de neige n'a rien du conquérant de l'inutile, illustrent la pratique à laquelle la femme et le mariage réduisent l'alpiniste : la montagne « pour de rire », comme diraient des enfants.

La détermination d'un pré carré ainsi destiné aux seuls hommes prête le flan à la caricature tant cette dichotomie est manichéenne. Ainsi les Monty Python's malmènent-ils cet état de chose en mettant en scène une expédition à l'Everest constituée de coiffeurs aux hobbies aussi peu héroïquement masculin que la coiffure des choux frisés⁴¹³, entre autres.

⁴¹² *Le Conquérant de l'inutile*, ICHAC Marcel, Paris, Filmart, 1967, couleur et n&b, 33 min (court métrage de montage d'archives).

⁴¹³ "Mount Everest Hairdresser Expedition", in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python's, BBC, Londres, 1972.

Conclusion de la deuxième partie

Au cours de la période que couvrent les œuvres de notre corpus, la diversité des moyens de communications, et ce dans tous les sens de l'expression, a rendu la montagne visible, à défaut d'être toujours intelligible.

Pour autant, le possible accès à une représentation *de visu* de ce paysage, quel qu'en soit le moyen, n'a pas éradiqué des représentations mythiques ou fantasmées immémoriales. Aussi, si la technique cinématographique donne capacité à fixer la montagne telle qu'elle est, elle n'a pas capacité, sauf à recourir à la robotique, à en offrir une image objective. Dans le champ des possibles discursifs qui lui sont offerts, le cinéaste ne peut faire abstraction des *a priori* représentatifs ; et ce, qu'il s'agisse de ses représentations personnelles ou de celles du public de destination. Plus encore, si le cinéaste a pour projet d'être compris par le plus grand nombre, il lui est fait obligation de tenir compte des représentations récurrentes de la diégèse du film d'ascension. Car, dans l'optique d'une production incluse dans le champ générique, le canevas diégétique ne peut tenir à distance les attentes du spectateur sauf à devenir inintelligible en tant que procédant d'un genre identifié.

Les structures narratives redondantes du film d'ascension sont issues, en droite ligne, d'évènements alpins historiques, mais plus encore de leur traduction en termes littéraires où journalistiques. À ce titre, le drame est la condition *sine qua non* de tout récit de fiction portant sur la représentation de l'alpinisme. En effet, l'alpinisme étant, majoritairement, perçu comme une pratique absconse aux motivations quasi suicidaires, le public s'attend à se voir présenter les marqueurs d'une mise en danger aussi évidente dans son esprit.

Au final, la structure narrative élémentaire du film d'ascension est assise sur la monstration de l'alpiniste en action, dans le cadre d'une situation éminemment périlleuse. Comme pour tout film génériquement marqué, le schéma actantiel du film d'ascension est relativement simple fondé, qu'il est, sur des situations dichotomiques évidentes : L'alpiniste (sujet) a pour projet d'escalader un sommet (quête+objet) ; dans cette tentative il bénéficie du soutien de compagnons de cordée, guides, porteurs, commanditaires... (adjuvants) ; il doit toutefois tenir compte de l'opposition de sa mère/ fiancée / femme, du village, concurrents, conditions météo, difficulté du sommet ... (opposants).

Sous cette forme, délibérément simplifiée à l'extrême, pointent les marqueurs spécifiques du film d'ascension. La montagne si elle y occupe la position d'objet, peut également être investie du rôle de destinataire (par l'irrésistible sé-

Deuxième partie : considérations narratologiques

duction qu'elle exerce), de destinataire (elle accordera ou non le succès), d'opposant. Ses différentes acceptions, au sens où les expose Gardies, sont donc ici mises à jour par une situation singulière de multi-actant.

Troisième partie
Considérations structurales

Troisième partie – Considérations structurales

Introduction de la troisième partie

Sous l'acception structurale, nous entendrons ce qui étaye le genre à la manière d'un endosquelette textuel : une forme de charpente facilement discernable sous la substance narrative. Ainsi donc ne considérerons-nous pas ici une approche structuraliste telle qu'a pu la proposer Claude Lévi-Strauss ; en effet cette structuration renvoyant au mythe concerne la forme de substrat profondément enfoui dans l'imaginaire social que nous avons abordé plus avant lorsque nous nous sommes intéressés à la dimension mythique du genre.

Notre propos ne vise pas à l'expertise concernant d'éventuelles considérations linguistiques appliquées à l'observation cinématographique. Aussi nous en tiendrons nous à une approche de première intention. Nous avons choisi de scinder cette troisième partie en deux grands chapitres. Le premier considérant la structure du film d'ascension d'un point de vue sémantique, le second concernant une approche syntaxique. Pour ce faire, nous examinerons certaines des grandes unités signifiantes que nous avons mises à jour lors du visionnement des œuvres de notre corpus.

Nous considérerons comme relevant du champ sémantique la mise en avant de certains des items du schéma actantiel du film d'ascension. L'approche sémantique consistera pour nous à expliciter le sens de la présence de ces actants en tant que phénomènes observables. Le film d'ascension se résumant en une situation d'affrontement entre deux entités actantielles rejetant les autres à la marge, c'est elles que nous mettrons en lumière.

La partie syntaxique sera pour nous l'occasion de nous pencher sur l'aspect formel des situations récurrentes du film d'ascension. L'évocation de ces topoï nous permettra également d'évoquer les contraintes particulières auxquelles est soumis le réalisateur lors des tournages en situation.

Chapitre 1 – Au plan sémantique

L'étude de la sémantique cinématographique a généré nombre de publications. Notre propos ne sera donc pas de prendre position dans l'espace des analyses les plus argumentées. Nous nous en tiendrons à une interprétation immédiate et sans doute minimaliste, eu égard au champ des possibles en la matière, du terme. Aussi mettrons-nous l'accent sur les unités narratives caractéristiques du film d'ascension. Par unité nous entendrons les éléments diégétiques qui constituent un tout observable en tant que tel. Comme nous l'évoquions en introduction de chapitre, nous avons, donc, dégagé de la trame diégétique deux actants que nous jugeons particulièrement pertinent de mettre en exergue : Il s'agit en l'occurrence de la figure de l'alpiniste, dont nous verrons qu'elle est plurielle, et de la montagne, dont nous avons déjà vu combien elle est protéiforme. Cette personnalité multiple ayant déjà été évoquée, nous aborderons cette fois la montagne en tant que représentation métaphorique d'un actant secondaire, sans pour autant être accessoire, à savoir la femme.

Section 1 – Les figures de l'alpiniste

Comme le cinéma, l'alpiniste est enfant du XIX^e siècle. Et, si comme nous l'avons vu plus haut, les premières ascensions sont bien antérieures à l'ère industrielle, les ascensionnistes d'alors n'ont pas pour préoccupation principale le seul fait de parvenir au faîte d'une sommité.

Le plus haut sommet d'Europe conquis, l'alpinisme connut des débuts hésitants⁴¹⁴. En effet les ascensions se résumèrent tout d'abord à la répétition de l'ascension du Mont Blanc, ce qui aura l'avantage de susciter l'émergence d'une corporation de guides. Si des personnages tels que les Meyer*, ou J. D. Forbes⁴¹⁵ sillonnèrent les Alpes, leurs périple tenaient souvent plus de l'exploration que de l'alpinisme et les réalisations intéressantes furent l'exception⁴¹⁶. Vers le milieu du 19^e siècle, un peu moins de cent pics avaient été gravés et l'alpinisme n'était pas encore, loin s'en faut, autre chose qu'une pratique confidentielle. Ajoutons à cela

⁴¹⁴ La date de naissance de l'alpinisme est généralement marquée par l'ascension du Mont Blanc par Paccard et Balmat le 8 août 1786.

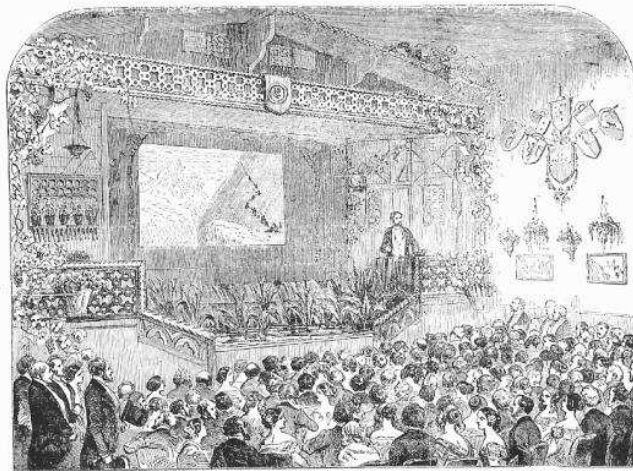
⁴¹⁵ FORBES James D., *The tour of Mont Blanc and of Monte Rosa*, Edinburgh, Black, 1855, 320 pages. Cet ouvrage est la réédition de son ouvrage de 1844, *Travel through the Alps of Savoy*, allégée des chapitres purement scientifiques.

⁴¹⁶ Grossglockner (3798 m) en 1800 par le comte de Salm, Ortler (3905 m) en 1806 par Gebhart et Pichler, Breithorn (4165 m) en 1813 par Henri Maynard, Pelvoux, (3946 m) en 1928 par Durand, Finsteraarhorn (4275 m) en 1829 par Hugi... On remarquera que la quasi-totalité de ces sommets sont situés en Suisse.

Troisième partie : considérations structurales

le fait que la conquête du Mont Blanc, fut suivie d'une période historique fort troublée en France et en Europe.

Les précurseurs de nos agences de publicité allaient se charger de donner de l'élan à la nouvelle activité. En 1851, Albert Smith, médecin anglais⁴¹⁷, réalisait l'ascension du Mont Blanc. Pensant pouvoir tirer quelque bénéfice de son exploit, il fit monter, à Londres, un spectacle sous la forme d'une conférence illustrée et dramatisée jusqu'à l'outrance. Le succès fut tel que le spectacle resta à l'affiche six années de suite. Nombre de britanniques découvrirent les Alpes par ce biais, ce qui pourrait justifier que Geoffrey Winthrop Young ait baptisé Smith le « prophète des Alpes ». Il convient, toutefois de rappeler qu'A. Smith ne fut pas le premier à vouloir « rentabiliser » la montagne. Le Suisse Léonard Gaudin, fabriqua une reproduction des montagnes suisses qu'il exposa à Londres en 1825. Le Genevoix qualifia, avec une modestie toute relative, son œuvre de « l'ouvrage le plus extraordinaire dû au génie et à l'industrie humains »⁴¹⁸. Alexandre Dumas cite un diorama représentant la vallée de Chamonix en 1835 ; H. Baker et R. Barford exposent un panorama représentant la vallée depuis la Flégère. Smith lui-même propose un spectacle de lanterne magique sur l'ascension du Mont Blanc et publie plusieurs ouvrages dans lesquels la montagne occupe une place de choix.



Le « Mont Blanc Sideshow » d'Albert Smith

419

Une représentation du spectacle du Dr Smith.

⁴¹⁷ Notons que si le titre de docteur en médecine ne peut être discuté à Albert Smith, il abandonna très vite la médecine pour le journalisme et devient membre du comité de rédaction du *Punch*, journal satyrique anglais.

⁴¹⁸ Cité par ENGEL Claire-Éliane, opus cité p.89.

⁴¹⁹ Mont Blanc Sideshow d'Albert Smith, source, ENGEL Claire-Éliane, « Mont Blanc Sideshow, The Life and Times of Albert Smith », in *La Montagne*, n°265, janvier 1935, pp. 31-32.

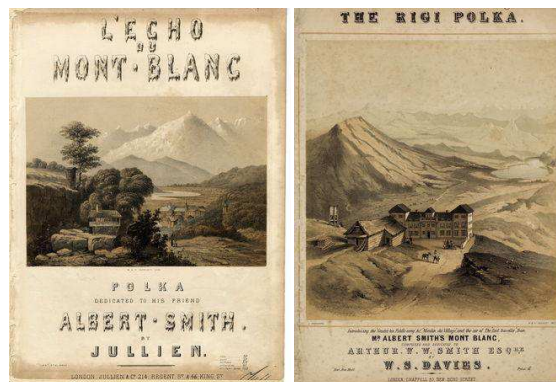
Troisième partie : considérations structurales

Si l'amour de la montagne y est présent, l'image qui en est donnée est pour le moins dramatisée :

Et parfois le brouillard gèle si fort que vous ne pouvez le traverser.
Et on perd la vue à cause de la luminosité de la neige.
Et vos vaisseaux sanguins explosent sous l'effort.
Et on tombe dans les grands trous des glaciers, et on n'en sort pas avant vingt-quatre heures, surgissant au milieu du lac de Genève.
Et on est encorné par les chamois sauvages.
Et on est becqueté par les aigles.
Et on est jeté à terre par les avalanches.
Et on perd l'équilibre jusqu'à rouler droit jusqu'en Italie, comme un ballon de football, et rien ne vous arrête, à moins que vous ne tombiez dans une crevasse.⁴²⁰

La fortune du spectacle d'Albert Smith tient sans doute au fait qu'émanant d'un vainqueur du Mont Blanc, son récit bénéficiait d'une aura à nulle autre pareille :

Tout le monde va voir son Mont Blanc. On y conduit les enfants. La Reine Victoria le fait venir trois fois à Windsor ; [...] Quelques compositeurs de musique, enthousiasmés, dédient certaines de leurs œuvres à Albert Smith ; ce sont naturellement des pièces de circonstance : *Les Échos du Mont Blanc*, de Jullien ; *The Mont Blanc Quadrille*, de Tilly ; *The Chamonix Polka*, de Cooke. [...] D'un point de vue esthétique, ce panorama du Mont Blanc devait être un scandale ; mais personne ne s'en doutait. En tout cas, il venait à point nommé. Les premières lignes de chemin de fer rendaient les Alpes rapidement accessibles⁴²¹.



422

Partitions de *The Chamonix Polka*.

⁴²⁰ SMITH Albert, *The struggles and adventures of Christopher Tadpole at Home and Abroad*, volume 1, Londres, R. Bentley, 1848, pp. 331-332. (Traduction personnelle).

⁴²¹ ENGEL Claire-Éliane, critique de l'ouvrage *Mont Blanc Sideshow, The life and Time of Albert Smith*, in *La Montagne*, n°265, février 1936, p.31.

⁴²² Livrets musicaux de polkas dédiées à Albert Smith, source, BALLU Yves, *Montagne et musique*, <http://yvesballublog.canalblog.com/archives/2009/12/06/16056872.html>, (mars 2011).

La vision « anglocentriste » de l'alpiniste

1854 est considérée, par les anglo-saxons, comme l'année marquant le début de l'âge d'or de l'alpinisme⁴²³. Cette année là va voir affluer un nombre sans précédent de grimpeurs dans le massif alpin :

Comme s'ils obéissaient à un signal convenu, une multitude de grimpeurs ambitieux et accomplis firent leur apparition dans les Alpes au cours de cet été là, poussant leurs reconnaissances et leurs exploitations en tous sens au cœur des calmes royaumes de rocher ou de neige, où nul homme jusqu'alors n'avait jamais pénétré. En 1855, ils étaient en plus grand nombre, plus nombreux encore en 1856, et, pendant la décade qui suivit, l'invasion grossit rapidement⁴²⁴.

Pour autant, cette soudaine multiplication n'est pas le fruit du hasard ; en 1851 (année de l'ascension du Mont Blanc par Albert Smith), à Londres, capitale du Royaume-Uni, dominant alors outrageusement la politique et l'économie mondiale, se tient la première exposition universelle. Avatar moderne des foires du moyen âge, le concept nouveau d'exposition universelle permet la présentation des produits industriels du moment. L'Angleterre, berceau de la révolution industrielle, dispose alors d'une avance indiscutable sur ses voisins européens et, par voie de conséquence, sur le monde. La construction du *Crystal Palace* dans *Hyde Park* n'est que la matérialisation de cette suprématie :

Les Anglais ont le niveau de vie le plus élevé au monde (33 livres sterling par tête en moyenne alors que les Français ne disposent que de 21 livres et les Allemands de 13 seulement). Ce sont eux qui inventent et propagent les chemins de fer qui révolutionnent l'économie mais qui permettent également de faire accéder au voyage des catégories sociales qui jusqu'alors n'y avait pas droit.⁴²⁵

De fait, le règne de la reine Victoria, représente « Dans une certaine mythologie, [...] les plus belles heures de l'histoire nationale »⁴²⁶ qui marqueront d'une anglophilie envieuse les cénacles intellectuels européens de l'époque. Le 20 juin 1837, Victoria, âgée de 18 ans, succède à son oncle Guillaume IV sur le trône du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande. A l'aube de son règne, la monar-

⁴²³ Henri Isselin préfère retenir la période 1919-1950 comme période de l'âge d'or. ISSELIN Henri, *L'Âge d'or de l'alpinisme*, éditions Arthaud, Paris, 1983, 237 pages.

⁴²⁴ ULLMAN James Ramsey, *La grande conquête (High conquest)*, éditions Arthaud, Grenoble, 1948, 372 p., p. 47.

⁴²⁵ TAILLAND Michel, "L'Alpine Club, l'émergence d'un modèle institutionnel", in *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, HOIBIAN Olivier & DEFANCE Jacques directeurs, éditions l'Harmattan, Paris, 2002, p. 9.

⁴²⁶ MORRIS Peter, *Histoire du Royaume-Uni*, Hatier, Paris, 1992, p.131.

chie anglaise est au plus mal. La dynastie des Hanovre est discréditée par la longue folie du roi George III et les inconséquences de ses deux fils et successeurs, George IV et Guillaume IV (qui aurait eu dix enfants illégitimes). Les soixante-quatre ans de règne de la souveraine (1837-1901), apporteront à la nation britannique une prospérité jusqu'alors inégalée :

Les héros de cette époque restent vivants dans la mémoire collective, comme l'ingénieur Isambard Kingdom Brunel, l'infirmière Florence Nightingale ou encore madame Beeton qui dans son manuel *Housebold Management*, établit les règles de la domesticité bourgeoise. On pense aussi à Charles Darwin ? Champion de la doctrine de l'évolution, à Charles Dickens, le romancier le plus célèbre de la littérature nationale, et à John Stuart Mill qui donne au libéralisme britannique une portée universelle.⁴²⁷

Cette nouvelle Angleterre va se bâtir autour de trois axes forts : hausse démographique, industrialisation et urbanisation. A cela s'ajoute une longue période de paix depuis la défaite de Napoléon I^{er} premier jusqu'à la guerre 1914-1918 : à l'exception de la guerre de Crimée, de 1854 à 1856, le pays ne participe à aucun des conflits européens et ne connaît pas les convulsions révolutionnaires qui affectent le continent. Cette conjugaison de phénomène participe à l'apparition d'un nouveau personnage : « le milord anglais globe-trotter ». La morale de l'effort individuel et de la respectabilité sous-jacente à la société victorienne induite par le couple Victoria et Albert de Saxe-Cobourg-et-Gotha, va influencer considérablement l'éducation, théorisée par Samuel Smiles^{*} et mise en pratique par le docteur Thomas Arnold. Directeur de la *public school* de Rugby, Thomas Arnold crée un enseignement basé sur :

[...] la morale chrétienne, le comportement d'un gentleman, le savoir classique, l'esprit de communauté et de devoir, la valeur de l'effort et le courage physique. Des collèges comme Uppingham, Stowe, Oundle, Hailebury, Malvern, the Leys, deviennent la pépinière de générations de jeunes bourgeois et d'aristocrates, imbues du sens d'une moralité qui est à la fois patriotique, chrétienne et marquée par l'esprit d'entreprise.⁴²⁸

Associée à la coutume du « Grand Tour* », cette éducation allait donc voir, entre autres conséquences, les jeunes britanniques réduire les autres nations à la portion congrue dans la conquête des Alpes. Ces considérations pourraient sembler s'éloigner de notre propos, elles sont pourtant à notre sens, la clé de la

⁴²⁷ MORRIS Peter, opus cité p. 132.

⁴²⁸ MORRIS Peter, opus cité, p. 144.

prééminence anglaise dans les Alpes et par un effet de conséquence de la pratique de l'alpinisme jusqu'à la première guerre mondiale ; pratique dont découlent les différentes figures de l'alpiniste que nous allons évoquer.

Le milord anglais globe-trotter

Immortalisé en France, et dans le monde entier, par Jules Verne ce personnage est l'héritier direct de la prospérité anglaise, de l'immensité de l'empire et de la coutume du Grand Tour* remis au goût du jour par l'Angleterre victorienne. L'invention et le développement du chemin de fer et d'autres moyens de locomotion raccourcissant les distances, les Phileas Phog en herbe pouvaient arpenter la planète. Sir Oliver S. Lindenbrook (*Journey to the Centre of the Earth*⁴²⁹, (1959, 1978, 2008...), le professeur Pierre Aronnax (*20 000 Leagues under the Sea* (1916,), Sir Henri Vining (*Five Weeks in a Balloon*) ou encore Lord Glenarvan (*In Search of the Castaways*) sont de parfaites illustrations de ces nobles ou bourgeois anglais, membres de la *Royal Geographical Society*, soucieux de combler les blancs figurant sur les cartes ou dans les connaissances humaines. Cela étant, par un glissement intellectuel commode, Edward Whymper, vainqueur du Cervin (*Der Bergruft* ^c), est souvent assimilé de fait à cet aréopage de savantes personnes. Pourtant il est apprenti graveur lorsqu'il découvre la montagne, par le biais du diorama d'Albert Smith, et c'est mandaté, en tant qu'illustrateur du second tome de la revue de l'*Alpine Club* : *Peaks, Passes and Glaciers*, qu'il est envoyé en Suisse et dans le Dauphiné. Cependant la posture du milord anglais seyait mieux à la dramaturgie et c'est bien sous les traits d'un aristocratique anglais que Mario Bonnard, Nunzio Malasomma (*Der Kampf ums Matterhorn* ^c, 1928) et Luis Trenker (*Der Bergruft* ^c) le décriront. En effet, la nécessaire dualité évoquée plus haut, entre le guide autochtone et le citadin infatué par la morgue inhérente à sa classe sociale s'imposait pour respecter les codes du genre. Il est clair au cours du récit que, si Carrel l'indomptable entend conserver son libre arbitre, un rapport de l'ordre de la soumission du guide envers son client s'installe lors de leurs tentatives communes. De même le Capitaine John Winter (*Third Man On The Mountain*^c) s'il affiche une attitude nettement plus conciliante n'en demeure pas moins le chef incontesté dont dépendent toutes décisions concernant l'expédition. Nous reviendrons d'ailleurs sur les particularités de ce film qui présente une originalité incontestable quant aux rapports humains et la percep-

⁴²⁹ Nous faisons, ici, référence à l'adaptation cinématographique du roman de Jules Verne

Troisième partie : considérations structurales

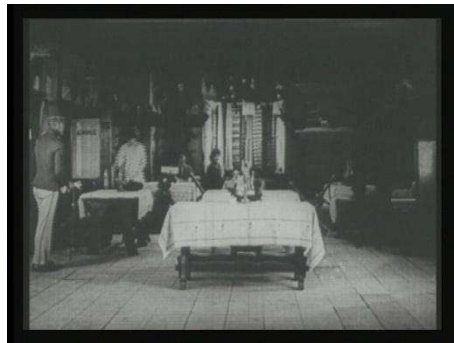
tion de la haute montagne. Dans *Five Days One Summer*^c, en revanche, on retrouve une attitude plus conforme à la représentation stéréotypique du client anglais de l'alpinisme classique ; Douglas Meredith, le riche client, entretient avec son guide, Johann Biari, les rapports qu'il entretient probablement avec sa domesticité. D'ailleurs lorsque sa jeune nièce et maîtresse suggère de recevoir le jeune montagnard à leur table, elle soulève l'hilarité de son compagnon devant l'incongruité de sa proposition : « - Je pensais que tu allais l'inviter à s'asseoir... – Il n'aurait pas accepté, voyons, ça ne se fait pas.⁴³⁰ »



431



432



433

Le gentleman anglais entend retrouver au plus profond des vallées le confort auquel il est habitué.

Ainsi existe-t-il une vision de l'alpiniste, que nous avons choisi de qualifier d'anglocentrisme, quand bien même est-elle également présentée comme convenue dans les films français ou suisses, entres autres. Dans la liste des films qui présente cette vision du client omnipotent et qui va de *Der Bergführer*^c à *Vertical Limit*^c, l'argent et ses corollaires dégradants impose son primat à la rude sagesse issue de l'expérience.

Dès le film que nous considérons comme fondateur, *Der Bergführer*^c, est exposé le schéma narratif qui régira dès lors la relation du client de type anglo-

⁴³⁰ *Five Days One Summer*^c.

⁴³¹ *Der Bergführer*^c.

⁴³² *Five Days One Summer*^c.

⁴³³ *Blind Husbands*^c.

centriste et du guide de haute montagne : sûr de son expérience et conscient de l'arrivée du mauvais temps le guide, par définition raisonnable, conseille à son client une prudente retraite. Le citadin fort de son pouvoir de payeur exige de poursuivre et s'ensuit l'échange au cours duquel il met en doute le courage de son guide qui ne peut accepter cette atteinte à son honneur et accepte de poursuivre⁴³⁴. Une fois encore cette péripétie narrative renvoie à l'histoire puisque la première catastrophe alpine, celle du docteur Hamel, déjà évoquée, a pour origine l'obstination du conseiller aulique du Tsar. Ce dernier devant le conseil de ses guides de rebrousser chemins les traita de lâches. Selon les cas le client perd la vie victime de son incurie ou de son manque de préparation (*Der Bergführer*^c, *La Croix du Cervin*^c, *Vertical Limit*^c...) ou le guide succombe victime de son devoir (*Five Days One Summer*^c, *Premier de cordée*^c...). *Der Bergführer*^c introduit également l'élément narratif essentiel que constitue la notion de preuve au sein du drame alpin. De retour dans la vallée Andreas, le guide, est en proie à la vindicte générale : il a dérogé au devoir sacré du guide qui consiste à ramener le client sain et sauf et sa rivalité au sein du triangle amoureux, qui deviendra également un des moteurs du film d'ascension, est de notoriété publique ; tout le condamne donc jusqu'à ce que le corps d'Alfred Foch le touriste entêté soit retrouvé. Dans ses derniers instants l'alpiniste en détresse a, sur son calepin, écrit les quelques lignes qui disculpent son guide ; ce dernier ne profitera, cependant, pas de sa rédemption car avant d'apprendre la nouvelle salvatrice il est foudroyé au milieu de son troupeau. Le « cliché » des mots griffonné sur le calepin est attribué à Paul Hervieu qui y a recours dans sa célèbre nouvelle *L'Alpe homicide*. Toutefois il s'agit là d'une paternité indue, puisqu'une fois encore la réalité alpine a précédé la fiction la plus romantique. Ce recours au carnet comme ultime confident : « [...] Hélas mes doigts glacés ne peuvent plus rien tenir... Mais yeux se ferment malgré moi. [...] Au revoir mon amie, dans l'existence éternelle. Pour vous sera mon dernier soupir ! [...] »⁴³⁵ n'est, somme toute, que la réécriture romancée de la mort du pasteur écossais le révérend George McCorkindale. En septembre 1870, le docteur G. Bean, le révérend G. McCorkindale, J. Randall, les guides Jean Balmat, Edouard Simond, Joseph Breton et les porteurs Alphonse Balmat, Fernand Tairraz, Auguste Couttet, Auguste Cachat et Johan Graf se perdent dans la tourmente au Mont Blanc et meurent après une agonie de neuf jours. Sur le corps du pasteur écossais, on retrouvera le carnet sur lequel il

⁴³⁴ Dans *Der Bergführer*, la faute originelle du guide est de se laisser fléchir au point d'obéir à l'ordre de son client de le laisser continuer seul.

⁴³⁵ HERVIEU Paul, *Œuvres choisies*, Paris, Delagrave, 1919, p. 37.

avait tenu la chronique de ses derniers instants : *Je n'ai que la force d'écrire ces quelques mots [...] Je meurs dans la foi en Jésus-Christ et dans des pensées d'amour pour ma famille ; je vous dis adieu à tous [...]*»⁴³⁶ Ce tragique épisode a également inspiré la scène du carnet dans *Die weiße Hölle vom Piz Palü*. La puissance narrative des ultimes réflexions écrites par un homme à l'heure de ces derniers instants dans un environnement hostile est telle qu'elle n'est pas l'apanage des films d'ascension puisque Michael Cimino fera de ce procédé l'ultime confident de Nathan D. Champion succombant sous la mitraille des milices des *Cattle Barons* (*Heaven's Gate*⁴³⁷).

Au final, cette figure est le modèle archétypal réel de l'alpiniste amateur tel qu'il a dominé des origines de l'alpinisme avec l'ascension du Mont Blanc par Paccard et Balmat le 8 août 1786 (*Der Ewige Traum*^c) à l'entre deux guerres et l'arrivée de ceux que l'on devait appeler les « sans guides ». Cette forme de pratique a largement été formalisée par les représentations véhiculées par les membres de *l'Alpine Club* et si nous avons choisi d'utiliser pour cette figure de l'alpiniste le néologisme d'« alpinisme anglocentriste » c'est que de 1786 à 1853 les deux tiers des ascensions au Mont Blanc furent le fait de Britanniques et qu'il en fut de même de 1850 à 1890 pour 45% des ascensions tous sommets confondus.

La figure traditionnelle du guide de haute montagne

*Car l'Eternel, est celui qui marche
devant toi, sera lui-même avec toi ;
il ne te délaissera point et ne
t'abandonnera point ; ne crains
donc point, et ne sois point effrayé.
(Deutéronome XXXI, 8).*

Comme nous l'avons vu, dès la première course, de ce que nous qualifions de forme classique⁴³⁸, était associé à un « honnête homme »⁴³⁹ un habitant de la vallée connaisseur des sentiers approchant aux hautes cimes. Comme nous l'avons évoqué plus haut ces coureurs de sentiers étaient, souvent, les habitants

⁴³⁶ Cité par GOS Charles, *Tragédies alpestres*, Payot, Lausanne, 1946, 304 pages (chapitre VIII « traqués dans cette furie blanche à 4700 mètres » p. 63-82).

⁴³⁷ *Heaven's Gate*, CIMINO, Michael, États-Unis, Partisan Productions, 1980, 149 min (219 min pour la version « réalisateur »)

⁴³⁸ À savoir la première ascension du Mont Blanc.

⁴³⁹ Au sens classique du terme.

des vallées que le revenu trop faible de leurs terres, leur profession trop peu rentable, poussaient à la recherche de revenus complémentaires issus de la chasse en haute montagne, de la quête de cristaux ou encore de la contrebande. L'augmentation du nombre des alpinistes accrut de manière exponentielle la demande en autochtones susceptibles de guider ces derniers vers les cimes convoitées. Dans un premier temps, l'alpinisme se cantonna à répéter l'ascension du Mont Blanc. C'est donc fort logiquement que Chamonix vit naître la première compagnie des guides puisque c'est de cette commune que partait la voie normale d'ascension. Il s'agit d'ailleurs à l'origine d'une caisse de secours créée le 24 juillet 1821. En effet, la catastrophe de l'expédition Hamel (1820) avait soulevé une émotion durable et posé le problème de l'assistance aux familles des guides disparus. Chamonix faisant alors partie du Royaume de Piémont-Sardaigne⁴⁴⁰, c'est un décret de sa majesté Charles-Félix de Savoie, roi de Sardaigne, qui approuva, 9 mai 1823, le manifeste de la chambre des députés de Turin créant la Compagnie des guides de Chamonix. Pendant fort longtemps, les règlements exigèrent la présence de quatre guides pour une ascension au Mont Blanc.

La cordée traditionnelle, au sens anglocentrisme, est donc basée en premier lieu sur un contrat professionnel de type commercial. Un riche client⁴⁴¹ désireux d'effectuer une ascension achète la capacité supposée d'un guide à lui assurer le succès dans son entreprise. D'un point de vue strictement juridique, le guide est bien évidemment soumis à une obligation de moyen et non de résultat. Cela étant cette interprétation juridique et raisonnable de l'engagement du guide ne saurait convenir aux films de fiction. L'imagerie populaire a bâti autour de cette profession une représentation mythique basée sur une forme de code d'honneur reposant sur les vertus naturelles prêtées à la rude race des montagnards. Par essence, le guide fait toujours face dans l'adversité et s'il met tout en œuvre pour satisfaire les velléités conquérantes de son client, il ne perd jamais de vue son objectif principal assurer la sécurité de ce dernier et le ramener sain et sauf dans la vallée fut-ce au prix du sacrifice suprême. Cet engagement procède ainsi de l'engagement sacré et évoque l'obligation de résultat plaçant le client dans un état de sérénité tel que l'évoque l'extrait du Deutéronome mis en exergue de ce chapitre.

⁴⁴⁰ Nous utilisons ici à dessein la désignation coutumière française de Piémont-Sardaigne, plus évocatrice de la partition géographique que l'appellation officielle de Royaume de Sardaigne.

⁴⁴¹ À ce propos, voir l'étude d'Olivier Hoibian : "Tableau comparatif du recrutement des alpinistes par rapport à la population active dénombrée en 1876", in HOIBIAN Olivier, *Les Alpinistes en France 1870-1950*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.20 et "Positionnement des diverses fractions de la classe dominante", ibidem p.120.

De cette dépendance contractuelle découle, au cinéma, un rapport ambigu dans lequel le pouvoir de l'argent prime sur la compétence et la valeur sportive. L'histoire a d'ailleurs validé cet usage et concernant les sommets c'est le nom du client qui est retenu en cas de réussite. Ce rapport de dépendance est concrétisé par le carnet de guide dans lequel le client se doit de mettre une appréciation, ce dont s'acquitte Douglas Meredith (*Five Days One Summer*^c) avant que lui et son guide ne s'affrontent à propos de la jeune maîtresse du riche anglais.

Contractuelle, donc, cette cordée n'est pas basée sur une association de pairs, elle ouvre alors le champ à la nécessaire dualité caractéristique du genre. Le guide et son client ne sont pas seulement des individus engagés dans une entreprise sportive avec des motivations différentes mais les tenants des valeurs de deux mondes antagonistes : celui de l'argent roi contre celui du gain âprement mérité, celui du plaisir facile contre celui d'une rude vie laborieuse, celui de l'homme dompteur de la nature contre celui du montagnard à l'écoute des cycles naturels...

Dès *Der Bergführer*^c, la vision d'une société industrielle corruptrice des valeurs rurales incarnées par le guide est présente. Elle est même antérieure dans des œuvres pour lesquels la narratologie inhérente au film d'ascension n'est encore qu'ébauchée. Ainsi en est-il dans *Le Guide*^c (1910), où dans un premier temps, cette dualité est explicite jusqu'à en être simpliste. Un coureur de jupon, comme le sont également le Lieutenant Erich von Steuben (*Blind Husbands*^c) ou le comte Boris de Billinsky, (*L'Appel de la montagne*^c), incarnation des turpitudes de la belle société, tente de séduire une femme et, au final, la montagne par le truchement du guide punira le débauché ; à moins que l'individu malfaisant ne soit trahi par une preuve ou un témoignage. Dans *Le Guide*^c, le client qui a tué le montagnard garant de l'honneur de la jeune fille est confondu par les parents qui ont suivi l'ascension aux jumelles. Cette dualité perdurera jusqu'aux œuvres tardives du genre puisque Johann Biari (*Five Days One Summer*^c) et Peter Garrett (*Vertical Limit*^c) tentent d'arracher les femmes aux influences délétères de Douglas Meredith ou d'Elliot Vaughn.

L'homme des villes est à ce point coupé des racines de sa nature qu'il ne voit plus la montagne que comme « le terrain de jeu de l'Europe⁴⁴² », qu'il en mésestime ou méprise les redoutables dangers ; le contrat signé est alors pour lui un gage de réussite et le montagnard est soumis à une obligation de résultat et

⁴⁴² Titre d'un ouvrage de Leslie Stephen parfaite illustration du milord anglais, membre de l'*Alpine Club*. (STEPHEN Leslie, *Le terrain de jeu de l'Europe*, Neuchâtel-Paris, Victor Attinger, 1948, 269 pages, réédition de *The Playground of Europe*, paru en 1871).

non plus de moyen. Dans ce contexte, la prudence du guide n'est plus que l'expression de la couardise d'un mercanti qui, l'argent en poche, n'aspire qu'à regagner les tavernes du village. Aussi par une justice immanente, Alfred Foch (*Der Bergführer*^c), le client de Jean Servettaz (*Premier de cordée*^c), Hélène, la riche orpheline américaine (*L'Appel de la montagne*^c), les touristes inconséquents de *Tschiffa*^c (1939) ou le jeune alcoolique de *La Bourse et la vie*^c (1928), finiront-ils par comprendre la vanité de leur attitude envers les éléments naturels. Malheureusement, c'est parfois le guide qui paie de sa vie la légèreté de ses clients et sa fidélité à ses engagements (*Premier de cordée*^c, *Mort d'un guide*^c (1975)...). Très tôt, la figure du guide est érigée en parangon des effets positifs de la montagne. Dans *Tragedy in the Alps*^c, un touriste a l'idée saugrenue d'usurper l'identité d'un guide de haute montagne. Dès que se présente les premières difficultés, l'usurpateur citadin s'enfuit, abandonnant ses clients, tandis que le guide réintégrant son statut sauve ces derniers. Le message est clair : le citadin, égo-centré, n'a aucune des capacités morales nécessaires ; son intérêt prime et il ne voit dans la profession de guide qu'un moyen rapide de se faire de l'argent. Ainsi perçoit-il la relation guide-client comme une transaction commerciale banale, incapable qu'il est d'entrevoir les qualités d'empathie et d'abnégation nécessaire à la pratique.

Au fil du temps, la cordée traditionnelle guide-client se vit concurrencée par ceux que l'on allait appeler les sans-guide. D'une certaine manière la représentation que donne Luis Trenker d'Antoine Carrel (*Der Bergruft*^c) glisse incidemment vers cette acception. Le Valtornain nous est présenté dans le film comme un être indépendant entreprenant des tentatives au Cervin pour son propre compte, en « homme libre ». La vérité historique est cependant autre, Carrel avait, comme tout guide, des impératifs économiques. S'il se lança bien dans une tentative d'envergure avec son frère pour atteindre la Crête du Coq (4032 m)⁴⁴³, il accomplit la plupart de ses ascensions en tant que guide appointé par des Britanniques, dont Whympers au premier chef, ou des Italiens, dont le ministre Quintino Sella ; il accompagna également l'Irlandais Tyndall dans sa tentative sur l'arête du Lion en 1932. Notons que Whympers préfigure également les sans-guide puisqu'il accomplit deux tentatives en solitaire. Luis Trenker était lui-même guide de haute montagne et c'est à ce titre qu'il fit son entrée dans le monde du cinéma engagé par Arnold Fanck pour le tournage de *Der Berg des Schicksals*^c ; il n'est donc guère surprenant que transparaissent dans certaines de ses œuvres cette relation guide-

⁴⁴³ Cette tentative est présentée dans le film de Trenker dans la séquence où Carrel grave son nom sur un rocher ce qui fut effectivement fait par les deux frères.

client (*Der Bergruft*^c, *Der Verlorene Sohn*^c, *Berge in Flammen*^c...). Toutefois, dans sa représentation de l'alpinisme il s'est singulièrement démarqué de son mentor, Arnold Fanck, qui présente dans son œuvre une vision de l'alpinisme que nous qualifierons de « germanocentriste » pour des raisons que nous allons exposer. La relation Fanck-Trenker nous interroge d'ailleurs concernant cette représentation du guide. C'est en cette qualité que Luis Trenker fut engagé par le docteur Fanck en tant que conseiller sportif pour le tournage du film *Der Berg des Schicksals*^c. Au cours du tournage, il apparut que faire grimper un acteur ne donnait pas de résultat satisfaisant, aussi le réalisateur allemand accepta-t-il l'idée de prendre le problème à front renversé et de faire jouer un grimpeur.

Le vieux Mime Oberg se racla la gorge à nouveau et dit d'une voix calme : "Faites jouer Trenker, vous ne trouvez pas d'interprète adapté pour le rôle de votre alpiniste." Le réalisateur hocha la tête : " ça n'est pas possible, il ne peut pas jouer, il n'est pas acteur. - Et pourquoi devrait-il *jouer* ? Moi, je dois jouer, oui, je dois jouer le notable, mais lui *est* déjà ce qu'il doit interpréter : un simple alpiniste, c'est-à-dire ce qu'il faut justement pour votre film, que voulez vous de plus ? "444

Luis Trenker, engagé pour une prestation, n'appartient pas au monde du cinéma, au monde d'Arnold Fanck. Entre eux, la relation est celle qui existe entre le guide et le client : un contrat concernant une transaction basée sur l'acquisition d'une compétence pour une durée donnée. Les rapports des deux hommes furent notoirement compliqués ; peut être faut-il y voir le résultat de cette sujétion initiale : Arnold Fanck cherchant à conserver son statut et Luis Trenker ayant pour ambition de le rejoindre voire de le dépasser dans la hiérarchie cinématographique et sociale. Luis Trenker aura toutefois l'honnêteté de reconnaître que, sur les chemins du septième art, c'est Arnold Fanck qui tint le rôle du guide : « Je n'avais aucune idée de la manière de préparer un film, de le tourner et de le monter. [...] Dr. Arnold Fanck fut mon maître. [...] J'ai pris pour exemple sa ténacité, son zèle exceptionnel et son grand amour du travail.445 »

La vision germanocentriste de l'alpiniste ou les « sans guide ».

Par vision germanocentriste de l'alpiniste, nous entendrons sa représentation cinématographique. Nous verrons plus loin que le développement de

⁴⁴⁴ TRENKER Luis, *Alles Gut Gegangen : Geschichten Aus Meinem Leben*, München, Bertelsman, 1972, p. 202 (traduction personnelle; les mots en italiques, le sont dans le texte de Luis Trenker).

⁴⁴⁵ Idem, p. 201 (traduction personnelle).

l'alpinisme sans guide est un phénomène européen général dans l'entre deux guerres.

L'alpinisme s'est donc développé sur le mode quasi exclusif d'une cordée associant un client à un ou des guides de hautes montagnes. Que l'on situe l'âge d'or de l'alpinisme de 1854 à 1940 comme nombre d'historiens de la spécialité ou de 1919 à 1950 comme Henri Isselin⁴⁴⁶, la première guerre mondiale va représenter une coupure majeure dans la pratique de cette activité et ce pour plusieurs raisons.

Le premier conflit mondial terminé, il n'en reste pas moins implanté au sein du continent européen des mécontentements nationaux durables. L'âpreté des combats et la charge de haine qu'elle impliquait ne pouvaient être effacées par le fait de parapher un traité de paix, au demeurant fort mal élaboré comme nous aurons l'occasion de le voir en détail. Que la paix fût revenue n'empêcha donc pas, voire amplifia, l'existence des nationalismes plus ou moins latents. Des hommes ayant eu à s'entretuer pendant 5 ans étaient évidemment moins enclins à s'encorder ensemble ; l'exemple du guide italien Florian Dimai et de son ami Arturo Franchini⁴⁴⁷ faisant cordée commune avant la guerre puis reprenant leur association à l'issue des combats dans des tranchées opposées assure, certes, une base historique authentique au scénario de *Berge in Flammen*, mais n'en reste pas moins une exception rarissime. À cette époque s'accroît une conscience plus aigüe des alpinismes nationaux, français, italien, allemand notamment. C'est à dessein que nous parlons d'accroissement et non d'apparition comme le laissent entendre certains historiens de l'alpinisme à l'instar de Georges Sonnier :

On parlera désormais de l'alpinisme allemand, de l'alpinisme français, de l'alpinisme italien. Il faut reconnaître qu'avant 1914 il n'y avait lieu d'établir de telles catégories : la suprématie anglaise, paradoxalement, préservait l'alpinisme des rivalités nationales.⁴⁴⁸

En effet, si en Grande Bretagne, et dans une certaine mesure en France et en Suisse l'alpinisme s'est développé sur un mode élitiste, il n'en a pas été de même partout. À l'appui de cette affirmation, notons que, si en 1903 l'*Alpine Club*

⁴⁴⁶ ISSELIN Henri, opus cité.

⁴⁴⁷ En 1914, Florian Dimai était sujet Austro-hongrois, puisqu'à cette époque le Haut-Adige ou Tyrol du Sud était une province de l'Empire austro-hongrois, le conte Arturo Franchini étant, lui, de nationalité italienne. Cette province, de langue allemande à 75 %, fut rattachée à l'Italie en 1918. Il est intéressant de noter que Luis Trenker, né à Saint Ulrich, dans cette même province, connut la même situation que Dimai.

⁴⁴⁸ SONNIER Georges, *La Montagne et l'homme*, Paris, Albin Michel, 1972, p.246.

compte 638 adhérents, le Club Alpin Suisse peut se targuer de 6000 membres et le *Deutsche Österreich Alpen Verband (D.Ö.A.V.)*⁴⁴⁹ de 48 000⁴⁵⁰. Nous avons évoqué plus haut les raisons que nous estimons expliquer la domination par les Anglais de l'alpinisme primitif mondial. Au regard des chiffres cités, il apparaît que le moteur de la vitalité anglaise n'est pas à chercher dans le nombre de pratiquants européens attirés par les cimes mais par les moyens économiques à mettre en œuvre pour pouvoir se lancer dans l'aventure. Il est en effet surprenant qu'une nation dont la géographie physique est si pauvre en massif montagneux occupe cette place prépondérante dans les premières décennies d'ascensions alpines. Toutefois, jusqu'à la première guerre mondiale, l'alpinisme est paré d'une aura périlleuse et mortifère qui fait considérer toute tentative en amateur comme un comportement éminemment suicidaire. Certes, la pratique de l'escalade sans guide, voire en solitaire existait déjà avant 1914, mais elle était considérée par les tenants de l'alpinisme classique comme nettement déviante ; c'est à ce titre que la pratique de personnages tels qu'Eugen Guido Lammer* ou Paul Preuss* sera appréciée par une partie des historiens de l'alpinisme et que certains raccourcis idéologiques seront proposés *a posteriori*.

Cela étant, la fin du conflit apporta un changement radical par le biais d'un développement sans précédent de l'alpinisme sans guide. En effet, il était désormais difficile de taxer de risque-tout sans cervelle des jeunes hommes que l'on avait vu s'entretuer pendant cinq années pour des objectifs parfois dérisoires :

À ces caractères exigeants qui s'étaient préparés à la guerre, l'alpinisme va offrir une activité de remplacement. Ajoutons que celui-ci comporte des satisfactions esthétiques qui faisaient cruellement défaut aux Épargés ou au Chemin des Dames. Quant à affronter sans guide les Écrins ou la Meije, ce n'est pas une perspective très intimidante pour des gens qui ont attaqué les blockhaus de la ligne Hindenburg.⁴⁵¹

Les précurseurs du genre qui nous intéresse proposèrent dans leur dispositif narratif une représentation anglocentriste de cordée composée de guides professionnels et de clients (*Le Guide*^c (1910), *Onore della guida alpina*^c (1910), *L'Amicizia di polo*^c, *Tragedy in the Alps*^c, *Der Bergführer*^c). Pourtant, dès les premiers temps de l'entre deux guerres des cinéastes de culture germanique présentaient une trame diégétique reposant sur la représentation de cordée sans

⁴⁴⁹ Club Alpin Allemand et Autrichien.

⁴⁵⁰ Voir à ce propos la thèse de Michel Mestre, *La Montagne et l'alpinisme vecteurs de l'idéologie nationaliste dans les États alpins aux XIX^e et XX^e siècles (1850-1950)*, Université Aix-Marseille, 1998.

⁴⁵¹ ISSELIN Henri, *La Meije*, Arthaud, 1977, p. 151.

guide. Ainsi en est-il dans *Zu Spät*⁴⁵² qui, bien que nous ne l'ayons pas retenu dans notre corpus offre une large place à la pratique de l'alpinisme. D'autre part s'il paraît surprenant de voir un film d'ascension produit aux États-Unis⁴⁵³ adopter la représentation d'une ascension sans guide, rappelons que l'auteur en est Erich Von Stroheim, installé outre Atlantique depuis seulement dix ans au moment du tournage (*Blind Husbands*^c). C'est cette pratique de l'alpinisme que représenta d'emblée Arnold Fanck dans ses films d'ascension, qui seront considérés, d'un point de vue historique, comme l'archétype du *Bergfilm*⁴⁵⁴ ou film de montagne (*Der Berg des Schicksals*^c, *Der Heilige Berg*^c, *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c...). Nous verrons que cette nouvelle approche de l'alpinisme n'est pas l'apanage des seuls participants de cultures germaniques. L'entre deux guerres vit en effet l'apparition d'une forme de nouvelle élite alpine qui mettait un point d'honneur à encourager les ascensions ne recourant pas à l'aide de professionnels appointés. C'est sur ce modèle que fut créé le très élitiste Groupe de Haute Montagne (G.H.M.)* français (1919). Si ce dernier acceptait encore les ascensions encadrées par des professionnels, le Club Académique Français d'Alpinisme (CAFA)*, fondé en 1925, ne reconnaissait comme acceptable que l'alpinisme sans guide. Pour autant, les pratiquants des pays les plus largement nantis en termes d'espace alpin, à savoir la France, la Suisse et l'Italie présentaient un retard certain sur leurs homologues germaniques. En effet, ces derniers comptaient, de fait, une génération d'avance et seul le faible intérêt que portait le monde alpin aux massifs allemands et autrichiens, dépourvus de sommets mythiques, explique que la prééminence germanique en ce domaine soit si peu soulignée. Comme nous l'avons dit les alpinistes de cultures germaniques avaient pourtant pour eux l'avantage du nombre ; cela ne doit toutefois pas laisser supposer que la pratique n'était que celle de sportif amateur et les performances d'un niveau moindre à celles atteintes par les autres nations. Certes, les Britanniques ont été, cela n'est pas contestable, pour une large part les initiateurs de la discipline et en ont longtemps dicté l'éthique : Mummery, Whymper en sont des exemples notoires. Pourtant, tant du point de vue technique que du point de vue technologique, les membres du D.Ö.A.V. sont à l'initiative de nombreuses innovations. En effet si les Britanniques ont, peu ou prou, été les inventeurs du « jeu » (comme souvent d'ailleurs concernant la pratique sportive), les Allemands vont révolutionner la

⁴⁵² *Zu Spät*, BURAU Friedrich, Suisse, Schweizer National-Film, 1919, 1800 m, n&b, muet.

⁴⁵³ Le second de notre corpus à être produit, chronologiquement, aux États-Unis.

⁴⁵⁴ Voir à ce propos Rémy Pithon, Gianni Haver.

technique⁴⁵⁵, et pour une large part, le débat éthique. Aussi peut-on affirmer que placer Albert Frederick Mummery* (Sonnier, Engel, Ballu...) comme fondateur de l'alpinisme sans guide dénote d'une forme de tropisme anglocentriste qui, de notre point de vue, prend quelque liberté avec la réalité historique : Claire Éliane Engel va même jusqu'à affirmer que « Les alpinistes anglais durent souvent réussir leurs courses en dépit de leurs guides. »⁴⁵⁶ Rappelons pour mémoire que lors de son exploit au Grépon, le célèbre anglais Mummery était accompagné de son guide habituel, le suisse Alexandre Burgener, sur les épaules duquel il dut grimper pour franchir un passage délicat. Ainsi, si l'aura de Mummery masque quelque peu la masse des sans grades, dès 1870 A.G. Girdlestone s'attirait les foudres des institutions en publiant *The High Alps Without Guides*⁴⁵⁷.

Section 2 – L'alpiniste comme figure de la marge

*Les hommes tombent des montagnes car
Ils n'ont rien à y faire.
C'est pourquoi ils y vont, c'est pourquoi ils
y meurent*⁴⁵⁸.

Les milieux peu propices aux activités coutumières de l'homme ont toujours été l'objet de désintérêt voire de méfiance. Comme nous l'avons déjà évoqué concernant la montagne, l'homme n'a d'abord eu de regard sur cet environnement qu'en fonction de l'intérêt qu'il pouvait en tirer. Cela étant, les milieux fortement marqués du point de vue mythique représentaient parfois une valeur économique potentielle. Ainsi en était-il pour la mer ou la forêt. Toutefois, si les marins bénéficièrent très tôt d'une image positive, il n'en fut pas de même pour les commensaux de la forêt que furent bûcherons et charbonniers. Les contes pour enfants témoignent assez de la charge de malveillance prêtée aux forêts impénétrables. Imprégnées qu'elles sont par la culture grecque et latine, les cultures de langues latines firent longtemps preuves de la prévention, à l'égard des massifs forestiers, que laisse transparaître Jules César dans sa *Guerre des Gaules* ; les

⁴⁵⁵ Il ne s'agit pas d'un effet du hasard : avant la première guerre mondiale, le Club Alpin Français comptait 7000 membres, le Club Alpin Suisse un peu moins du double alors que le Club Alpin Austro-allemand est fort de 100000 adhérents dont plus de 1500 guides diplômés. Quand aux Britanniques, l'essentiel des « terrains de jeu » est bien loin de leurs frontières et seuls les plus fortunés séjournent dans les Alpes. (Source : JOUTY Sylvain, "Preuss ou Dülfer", *AlpiRando* n°88, mai 1986, p. 64).

⁴⁵⁶ ENGEL Claire Éliane, opus cité p. 140.

⁴⁵⁷ GIRDLESTONE Arthur Gilbert, *The high Alps without guides: being a narrative of adventures in Switzerland (1870)*, Londres, Kessinger Publishing, 2008, 196 pages. S'il s'agit pour l'essentiel de la relation de passages de cols, il relate également l'ascension du Wetterhorn (3703 m) et du Mont Blanc.

⁴⁵⁸ MARTY Sid, poète canadien cité par SIMPSON Joe, *La dernière course*, Grenoble, Glénat, 2003, 381 pages.

forêts sont un obstacle perpétuel pour le proconsul romain qu'elles servent de retraites pour protéger la fuite de ses ennemis ou qu'elles leur soient un abri commode pour préparer une attaque. Au moyen âge et jusqu'à la fin de la renaissance, les charbonniers, les bûcherons, les fendeurs furent des populations de travailleurs nomades ne se sédentarisant que tardivement et vivant à l'intérieur ou à l'orée des forêts⁴⁵⁹. Si ces personnages étaient l'objet de nombres de superstitions, au moins avaient-ils une utilité économique qui rendait leur pratique compréhensible au commun des mortels.

Indépendamment de l'inutilité, en matière de bénéfice pour la communauté, de la pratique de l'alpinisme il faut considérer ce dernier au regard des autres activités sportives dites à risques. Statistiquement parlant, l'alpinisme est une activité dont le taux de létalité⁴⁶⁰ est inférieur à tous les sports mécaniques, aux activités nautiques et comparable à celui du cyclisme, du ski et de l'équitation⁴⁶¹. Or, les moteurs de ces pratiques ne sont pas perçus comme sibyllins par la population. De notre point de vue, il faut voir derrière cette absence d'incompréhension *a priori* le fait qu'elles sont dérivées d'anciennes pratiques utilitaires (équitation, voile, transports terrestres ou aériens) et souvent déclinées, actuellement, en tant que pratiques sportives codifiées (ski, surf, voile, sports automobiles, cyclisme, parapente, vol libre). L'alpinisme, lui, reste perçu comme une activité dans laquelle la prise de risque est purement gratuite et pour Paul Yonnet « Le sujet de l'alpinisme, c'est de tenter d'approcher la limite de la vie et de la mort, le point ténu où tout bascule, le moment où l'être humain se tient sur le fil du rasoir⁴⁶². » Pour le spectateur cinématographique, il est difficile d'éprouver l'empathie nécessaire à l'installation de son système d'attente à l'égard de personnages aux motivations aussi absconses. Aussi le cinéaste dote-t-il ses héros de motivations personnelles nécessaires à l'adhésion du spectateur à l'aide des marqueurs génériques déjà évoqués et ceux que nous verrons plus avant.

Cela étant, dans le film d'ascension, qu'il soit enfant du pays, touriste fortuné ou non, l'alpiniste est perçu par la communauté comme un objet de curiosité mêlée de défiance. Ses motivations, nous l'avons dit, sont peu compréhensibles au commun des mortels ce qui est prétexte à une des situations duelles nécessaires au genre. Toutefois, il existe une gradation de cette marginalité du grimpeur. Si le

⁴⁵⁹ Voir à ce propos : JAHAN Sébastien, DION Emmanuel, *Le peuple de la forêt : nomadisme ouvrier et identités dans la France du centre-ouest aux temps modernes*, Presses universitaires de Rennes, 2003, 274 pages.

⁴⁶⁰ Ramenée en pourcentage de décès par nombre de pratiquants.

⁴⁶¹ Voir à ce propos : COLLARD Luc, "Approche sociologique des sports à risque", in *STAPS. Sciences et techniques des activités physiques et sportives*, n°44, 1997, pp. 83-96.

⁴⁶² YONNET Paul, *La montagne et la mort*, éditions de Fallois, Paris, 2003, p. 45.

guide de haute montagne est un coureur de sommet, il le fait pour gagner sa vie ce qui est une motivation immédiatement perceptible. Pour autant, il n'en reste pas moins doté d'une forme de particularisme social et symptomatiquement, il réside à l'extérieur ou en limite de village (*Der Bergruft*^c, *Cliffhanger*^c, *The Mountain*^c...) de même que son prédécesseur historique sur les chemins du vide, le chasseur de chamois (*Eternal Love*⁴⁶³).

L'alpiniste amateur, lui, est clairement extérieur à la communauté montagnarde : consommateur de la montagne il loge à l'hôtel et fréquente les refuges gardés⁴⁶⁴ dans sa représentation anglocentriste (*Le Guide*^c, *Premier de cordée*^c, *The Mountain*^c, *The White Tower*^c, *Les Etoiles de midi*^c...) ou les bivouacs et les refuges non gardés dans sa représentation germanocentriste (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c, *Cerro Torre – Schrei aus Stein*^c, *Nordwand*^c...). Son rapport à la haute montagne est un combat personnel et ses motivations sont nécessairement égoïstes au regard des natifs de la vallée.

Pour autant cette marginalisation n'est pas univoque et ne porte pas, sauf exception (*Der Bergführer*^c, *Der Ewige Traum*^c...), le caractère du sceau de l'infamie. L'alpiniste a conscience de faire partie d'une élite, autre situation de dualité nécessaire, et se soucie peu que ses actes soient agréés. Notons que cette volonté d'être perçu comme différent, certains pensent d'ailleurs supérieur, n'est pas le propre du film d'ascension mais se rapproche une fois encore d'une forme de réalité. Nous aurons l'occasion de voir que Siegfried Kracauer y voyait d'ailleurs les prémices d'un dévoiement de la volonté de paraître.

Section 3 – La montagne comme métaphore de la femme

« ... Il l'aima comme une femme et commença par la regarder longtemps de loin avant d'oser l'approcher... »⁴⁶⁵

Comme nous l'avons vu⁴⁶⁶, la femme n'est pas la bienvenue dans l'univers, de la haute montagne. Pourtant si le film documentaire traitant de l'alpinisme peut et ne s'en prive pas, se passer de sa présence, le film d'ascension la met com-

⁴⁶³ *Eternal Love*, LUBITSCH Ernst, États Unis, Feature Productions, 1929, 1980 m, n&b, muet.

⁴⁶⁴ Les refuges gardés offrent, le plus souvent, le gîte et le couvert, les refuges non gardés ne servent que d'abri.

⁴⁶⁵ BORDEAUX Henry, "Émile Javelle et la littérature alpestre", préface de *Souvenirs d'un alpiniste*, de JAVELLE Émile, Paris-Lausanne, Payot, 1920.

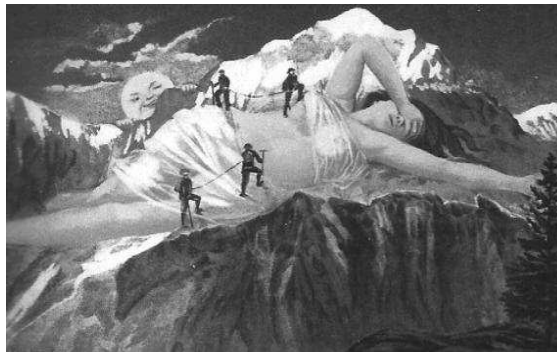
⁴⁶⁶ Deuxième partie : chapitre 2, section 6 ; Chapitre 6.

Troisième partie : considérations structurales

plaisamment en scène dans des stratégies narratives diverses. Si dans la pratique d'alpinistes célèbres tels que Herzog ou Terray elle est clairement un frein à leur passion peu de pratiquants admettent objectivement ce rejet dans d'autres contextes que les discussions entre hommes, notamment aux veillées de refuges.

Il n'est, toutefois, guère de genres cinématographiques qui puissent faire l'économie d'une intrigue amoureuse, à l'exception de rares films de guerre ; encore cela n'est-il possible, dans ces derniers, que si le récit se concentre sur les scènes de combat dont par définition la gent féminine fut absente jusqu'à une date récente.

Le rapport que l'alpiniste entretient avec l'objet de sa passion n'est pas sans rappeler la relation amoureuse et le culte de la virginité à conquérir, concernant les cimes, est révélateur de cet état d'esprit.



Carte postale du début du XX^e siècle.
(Collection personnelle).

La carte postale présentée ci-dessus est une illustration parlante de cette perception. Les deux cordées sont à la conquête d'un sommet, la Jungfrau, comme d'une jeune vierge (en allemand *Jungfrau*).

On parle communément d'amour de la montagne comme on parle également d'amour de la mer, de la campagne. L'amour de la montagne a cela de particulier qu'il permet l'étreinte physique. Le rocher, la glace ont une réalité objective et l'alpiniste peut les étreindre à bras le corps quand le marin ne saurait retenir contre sa poitrine l'objet de sa passion. L'alpinisme nécessite en effet un contact charnel : si l'escalade en falaise ne fait souvent qu'effleurer la matière en dansant sur les dalles, la grimpe en altitude avec ses cheminées, ses fissures et

son art de la renfougne⁴⁶⁷ favorise une communion des plus étroites. Le glissement anthropomorphique était donc des plus faciles, et les grimpeurs n'en ont pas fait l'économie :

Il y a, par le monde, des mâles qui laissent tomber toutes les femelles, et donneraient bien des femmes pour se coucher sur ce pan de granit et le serrer entre leurs cuisses dures, comme une belle jambe musclée.⁴⁶⁸

Nous avons vu plus haut (*II.D*) comment les cimes pouvaient évoquer le giron maternel : « ...Oh le doux de la roche qui l'enserme et le retient. C'est comme lorsque tout enfant il se réfugiait peureusement contre le sein de sa mère... »⁴⁶⁹ Il s'agit ici d'aborder la perception de la montagne comme la métaphore de la vierge à conquérir puisque certains ont vu dans l'alpinisme un désir érotique dérivé. À ce propos, et au regard de ce que nous avons mis en évidence concernant le rapport de l'homme et des cimes, il serait tentant de voir de ces dernières une objectivation de « L'anima du troisième niveau [...] présente chez l'homme [qui] lui apporte à la fois vie et mort, initiation et destruction »⁴⁷⁰. Les avatars de la montagne en déesse-mère de la terre (Chomolungma, l'Everest) ou source des eaux (Kailash, mère des eaux⁴⁷¹), renverraient ainsi à la figure archétypique, importante en psychologie analytique de la « femme de sublimation ». Toutefois ce concept semble posséder chez Jung une valeur éminemment positive amenant, à terme, l'homme à assumer sa part de féminité par la représentation d'un « anima du quatrième niveau, stade le plus élevé correspond à une sagesse transcendante, sous l'image d'Athéna, la sophia des gnostiques, les initiatrice et les muses. La dimension féminine entre en étroite relation avec la dimension masculine⁴⁷² ». Dans les films d'ascension, la dimension féminine n'a de statut qu'en termes de cible, de but à atteindre, de proie ; le héros alpin ne saurait donc en être pourvu sauf à déchoir illico. Aussi si l'alpinisme possède une part évidente de sublimation, il n'en demeure pas moins un combat et offre avant tout une di-

⁴⁶⁷ Renfougne : terme du jargon de l'alpinisme désignant une manière de franchir les cheminées (fissures très larges) par une technique d'opposition dos/jambes. Expression utilisée sur le mode condescendant par les grimpeurs de falaise pour désigner une escalade ou un style particulièrement besogneux.

⁴⁶⁸ CHAMSON André et ALDEBERT MAX, *Le Royaume des hautes terres*, Durel éditeur, 1950, pp54-55, cité par BOZONNET Jean Paul, opus cité, p.65. et JANTZEN René, *Montagne et symboles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 153. MM. BOZONNET et JANTZEN l'attribuent au seul Max Aldebert, notons que ce nom est un pseudonyme littéraire d'André Chamson ; l'œuvre citée en référence est présentée comme étant de Chamson André et Aldebert Max.

⁴⁶⁹ FRISON-ROCHE Roger, *Premier de cordée*, opus cité p.200.

⁴⁷⁰ LEBLANC Elisabeth, *La psychanalyse jungienne*, Paris, Bernet-Danilot, 2002, p. 41.

⁴⁷¹ Kailash est la source du Brahmapoutre, de l'Indus, de la Karnali affluent du Gange et de la Sutlej.

⁴⁷² LEBLANC, Elisabeth, opus cité.

Troisième partie : considérations structurales

mension agressive et conquérante à l'égard de la féminité réelle ou sublimée. Avatar charnel de la montagne elle est aussi l'enjeu du combat (*Der Bergführer*^c, *Der Berg des Schicksals*^c, *Der heilige Berg*^c, *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, *Der Kampf ums Matterhorn*^c, *Stürme über dem Mont Blanc*^c, *Five Days One Summer*^c, *Cerro Torre-Schrei aus Stein*^c ...) tout autant que le sommet. Clint Eastwood s'en amuse explicitement en plaçant, au faite de la paroi que Jonathan Hemlock doit escalader, George qui l'attend les seins nus : qu'il triomphe de la paroi et il conquerra également la jeune femme (*The Eiger sanction*^c).

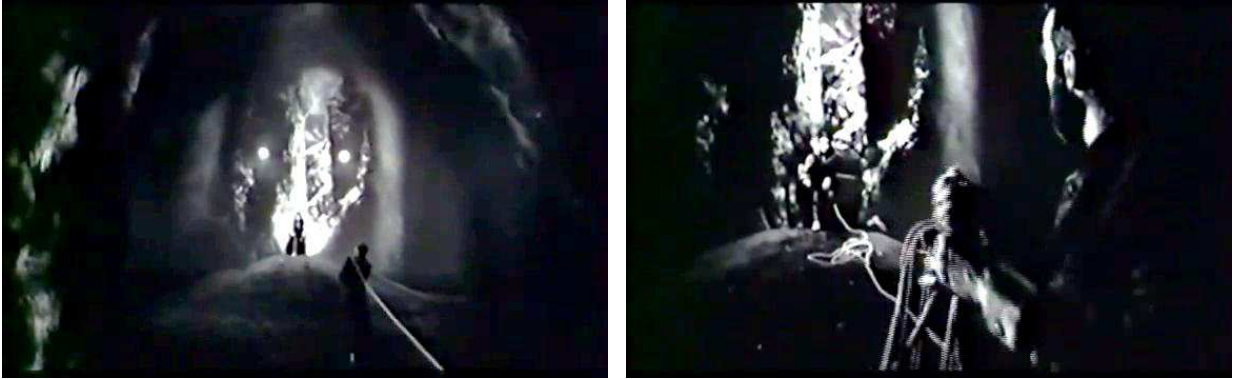


Le but à atteindre⁴⁷³.

John Huston propose une représentation psychanalytique de cette euphémisation de la montagne dans *Freud : The Secret Passion*⁴⁷⁴. La manifestation du conflit œdipien de Carl von Schlossen se manifeste dans le rêve de Freud, sous la forme d'une cordée, constituée du jeune patient et de son thérapeute, dont le but à atteindre est une femme.

⁴⁷³ *The Eiger sanction*^c.

⁴⁷⁴ *Freud: The Secret Passion*, opus cité.



Les arcanes de la psychée⁴⁷⁵.

Dans une démarche démonstrative quasi militante, Richard A. Colla, *Storm And Sorrow*^c, expose Molly Higgins aux représentations masculines les plus conservatrices. Dans les premiers temps de son intégration au groupe d'alpinistes, Molly Higgins semble plus à l'aise lorsqu'elle vaque aux tâches ménagères que dans le maniement des anneaux de cordes. Notons que le féminisme sous-jacent amène le réalisateur à forcer le trait ; en cela il étalonne le chemin qu'a à parcourir la jeune grimpeuse pour parvenir enfin à être sur un pied d'égalité avec ses pairs masculins.



476

L'héroïsme au féminin.

À ce propos, la figure emblématique de l'alpinisme français de l'après guerre, Lionel Terray, est une parfaite illustration des rapports de l'alpiniste avec la dimension féminine. Dans le couple qu'il forma avec Marianne, institutrice à Saint Gervais, la montagne était omniprésence dans une forme de mariage à trois. Marianne Terray fait d'ailleurs preuve d'une grande lucidité lorsqu'est évoquée, au cours d'une interview, la place de sa rivale minérale dans la vie de son

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ *Storm And Sorrow*^c.

mari. Quand bien même la réflexion, soumise aux aléas de l'interview, n'est pas d'une clarté académique concernant la formulation, elle ne laisse planer aucun doute : « - Je ne me fais pas trop d'illusions car je crois que s'il avait dû choisir... Je voudrais bien me faire des illusions, mais je crois [qu'il aurait choisi la montagne]⁴⁷⁷ ». L'alpiniste, en ce qui le concerne, convient que l'alpinisme de haut niveau est peu compatible avec une vie familiale équilibrée et que la condition *sine qua non* est d'avoir une « femme qui soit bien gentille.⁴⁷⁸ » Si la jeune femme ne semble guère se faire d'illusions quant à la volonté de son mari de suivre la voie qu'il s'est choisi, ce dernier n'en juge pas moins s'être plié aux volontés de son épouse, imposées «[...] avec cette patience qui permet aux femmes de gagner toutes les batailles.⁴⁷⁹ »

La montagne en tant que métaphore de la femme, appelle nécessairement, dans les films d'ascension, un amour fait de violence et de domination. Il ne saurait en être autrement dans le contexte des représentations qui concourent à l'élaboration du personnage de l'alpiniste.

Et comme les alpinistes ne cessent de répéter que l'alpinisme est un combat présidant à « des pages d'héroïsme obscur, des poèmes d'action virile »⁴⁸⁰, la fonction érotique revêt au contact de ce rocher, les aspects d'une conquête où prédomine le sentiment guerrier.⁴⁸¹

Comme l'incarne si bien la Jungfrau, la montagne est dans le processus diégétique une vierge farouche à conquérir. Concernant le sommet suisse, si sa conquête ne donna pas lieu à drame, il n'en demeure pas moins que ses flancs furent le théâtre d'une des plus grandes tragédies de l'alpinisme suisse. Le 15 juillet 1887, six alpinistes sans guide trouvèrent la mort dans la face nord-est de la Vierge d'Interlaken. Cette catastrophe alpine donna lieu à un témoignage photographique qui paraît bien curieux à nos yeux modernes.

⁴⁷⁷ CHAPPAZ Gilles, *La Voie Terray*, Seven Doc-Ville de Grenoble, 2007, 55 min.,

⁴⁷⁸ Ibidem.

⁴⁷⁹ TERRAY Lionel, *Les conquérants de l'inutile*, p. 62.

⁴⁸⁰ EVOLA Julius, *Le Mystère du Graal et l'idée impériale gibeline*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1984, p. 32-33.

⁴⁸¹ JANTZEN René, *Montagne et symboles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p.153.



482

Le retour des secours.

La mise en image de la situation évoque plus une exposition de trophées que le macabre retour d'une expédition de secours. Ce cliché ne déparerait pas dans la saga de l'Ouest qui vit souvent chasseurs de primes ou *marshals* poser au côté du corps des *outlaws* qu'ils avaient abattus. En l'occurrence la Jungfrau eut pour ses jeunes prétendants des allures de Lorelei.

De même que les amants fidèles ne peuvent à nouveau engager leur foi, l'alpiniste choisit parfois la montagne comme alternative aux amours humaines. Et quand bien même son choix n'est-il pas clairement arrêté, l'alternative est un déchirement intérieur. *Nordwand*^c, affiche clairement le duel femme versus montagne dans l'esprit du grimpeur. Alors que Toni Kurz contemple le but de son expédition, la silhouette, en contre-jour, de Louise Fellner entre dans le champ et s'interpose entre lui et la face nord. Ainsi en est-il de la femme qui est perçue comme une concurrente de sa métaphore minérale quand elle n'est pas un obstacle supplémentaire sur le chemin de la conquête.



483

Concurrentes.

⁴⁸² HOTZ Charles (1887), Swiss Alpmuseum, in BENSEN Joe, *Souvenirs des sommets*, Chamalières, Artémis, 2000, p.44.

⁴⁸³ *Nordwand*^c.

Troisième partie : considérations structurales

Par le bais de ce plan astucieux, Philipp Stölzl, installe la rivalité des centres d'intérêt du grimpeur allemand.

Dans la démarche de conquête qui installe la cime en femme métaphorique, l'homme semble trouver, par ce biais, un exutoire aux pulsions de violences que des siècles de civilisation ont sublimées. La montagne ne se séduit pas, elle se prend et dans un parallèle guerrier, les alpinistes ont des allures de soudards mettant une ville à sac.

[...] si dans les villes, l'agression et le viol sont sanctionnés d'emprisonnement et d'opprobre, ils sont, sur les cimes, le corrélatif de la liberté et l'agrément d'une conduite exemplaire. Ainsi les pulsions répréhensibles aux yeux de la société y sont-elles valorisées selon le processus de la sublimation " cette variété particulières du *déplacement* permettant d'intégrer des formes pulsionnelles primitives dans le moi, tout en satisfaisant aux exigences du sur-moi et de l'entourage ".⁴⁸⁴

Cette attitude conquérante, aux limites de l'acceptable social, sert admirablement la nécessaire dramatisation du récit cinématographique des films d'ascension qui implique âpreté et violence. Rejetant ainsi la femme, le film d'ascension la renvoie à son rôle maternant plus conforme à la vision d'une organisation sociale ouvertement conservatrice.

Les deux principaux protagonistes du duel alpin sont ainsi clairement identifiés. Ils sont les pivots de la kyrielle de dualité qui structurent le film d'ascension. Comme dans de nombreux genre, cet affrontement est inscrit dans une opposition primordiale : la nature et la culture.

Nature, la montagne en est l'incontestable et intangible représentante. Par delà les siècles, insensible aux atteintes humaines, elle défie les outrages du temps et de la civilisation. Quand bien même les hommes mettraient-ils toute leur énergie à les conquérir, elle serait toujours là quand eux ne seraient plus même un souvenir. Culture, l'alpiniste en est la substantifique moelle, lui qui met en jeu le bien le plus précieux, la vie, pour des motifs aussi futiles qu'une vanité éphémère et improductive.

⁴⁸⁴ JANTZEN René, opus cité pp 147-148 citant SILLAMY Norbert, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Bordas, 1980, p1145.

Chapitre 2 – Au plan syntaxique

Ici encore notre propos se bornera à une interprétation *stricto sensu* de la syntaxe : nous considérerons donc la manière dont les constituants sémantiques signifiants s'organisent pour faire sens au sein du processus diégétique. Nous nous pencherons, pour ce faire, sur la forme des passages obligés du film d'ascension dans un processus narratif linéaire.

Ce chapitre n'a pas vocation à dresser la liste exhaustive des situations que l'on retrouve dans les films de notre corpus. Nous avons choisis de retenir les passages obligés qui nous semblent relever d'une transversalité à l'intérieur de chacun des récits et, par extension, à l'intérieur du genre lui-même.

La plupart de ces séquences narratives se retrouvent dans la grande majorité des œuvres retenues. Nous avons choisi, concernant ces passages obligés, d'utiliser le terme de topos. Sa signification de lieu commun ne sera pas prise au sens péjoratif, de facilité ou de platitude, mais au sens d'idée partagée au point de faire consensus ; une évidence conventionnelle, en quelque sorte. La présence de topoï dans les films de genre est parfois considérée comme une facilité à laquelle recourt un auteur paresseux. En ce sens, ils appauvriraient la création jusqu'à n'être plus que répétition aux limites du plagiat, opinion résumée de manière concise par Bernard Perron :

Parce qu'on y reconnaît des récits préfabriqués et un ensemble de suppositions et de conventions déterminées qui s'adressent à une populace en attente d'un spectacle garanti d'avance, les films de genre sont vus comme des œuvres sans originalités, imitées d'un même modèle.⁴⁸⁵

Le topos, dans la mesure où il pondère les possibilités de divergences et favorise le consensus est apte, par le fait même, à constituer la culture commune qui est une des caractéristiques du genre. Nous aborderons, donc, ici ces structures redondantes comme constitutives des prérequis permettant au spectateur d'identifier et de recevoir le genre en tant que tel.

Notre attention se portant sur la forme, il sera, au cours de ce chapitre, fait une grande utilisation de photogrammes à des fins évidentes d'illustration.

⁴⁸⁵ PERRON Bernard, "Une machine à faire penser", in *Iris*, 19, 1995, p. 76. La phrase citée est de pure ironie et ne représente pas l'opinion exprimée par l'auteur dans l'article concerné.

Section 1 – La dimension transtextuelle du film d'ascension

Le contexte institutionnel : une forme de paratextualité.

Nous entendrons la paratextualité filmique comme une extension de la définition seconde du paratexte littéraire par Gérard Genette à savoir :

[L]a relation [...] que [...] le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations...⁴⁸⁶

Certes, cette citation se rapporte spécifiquement au texte littéraire, toutefois nous transposerons, adapterons cette approche du paratexte au récit filmique qui ne saurait s'abstraire du contexte socio-économique et auctorial qui préside à sa destinée.

- Le paratexte institutionnel

S'il est un art, le cinéma est également une industrie. Cette tautologie nous amène à la réflexion courante ramenant les films dit « de genre » à une forme d'*arte fact* dont la seule vocation serait de permettre aux compagnies de productions, notamment les *Majors* d'engranger les bénéfices. Le débat perdure, donc, entre tenant d'un cinéma d'auteurs, sorte d'aristocratie de la profession, et un cinéma de « faiseurs » assimilable à toute forme de produit marchand. De tout temps, des artistes ont été confrontés à ce rapport à l'argent. De fait, sauf à être doté d'une confortable fortune personnelle, peintres, sculpteurs, architectes ont été tributaires dans leurs œuvres des aléas de la commande de mécènes. Ariane Mnouchkine décrit ainsi les affres des comédiens en quête d'un riche protecteur (*Molière*⁴⁸⁷), sur un mode réaliste, John Madden fait de même sur un ton plus léger (*Shakespeare in Love*⁴⁸⁸) ; il est légitime de s'interroger sur l'aspect qu'aurait eu *Le Jugement dernier*⁴⁸⁹ sans les exigences du pape Paul IV et bien que Versailles fut conçu sous le contrôle jaloux d'un monarque absolu, il n'en est pas moins un chef-d'œuvre architectural. La litanie des artistes qui eurent à composer

⁴⁸⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Taurus, 1982, p. 9.

⁴⁸⁷ *Molière*, MNOUCHKINE Ariane, France – Italie, Les Films 13, 1978, 260 min.

⁴⁸⁸ *Shakespeare in Love*, MADDEN John, États-Unis – Grande-Bretagne, Universal Pictures, 1998, 123 min.

⁴⁸⁹ Fresque exécutée par Michel Ange sur le mur de l'autel de la Chapelle Sixtine, à Rome.

Troisième partie : considérations structurales

avec les puissances de l'argent pourrait ainsi s'étirer à l'infini. Concernant le cinéma, ce rapport à l'argent est particulièrement prégnant, eu égard à l'énormité des sommes engagées pour la réalisation d'un film. En effet, un peintre ou un écrivain peut sans doute, la mise de fond étant minime, entreprendre un projet, à charge pour lui de trouver ensuite un acheteur s'il souhaite vivre de son art. Le cinéaste ne peut, lui, négocier sur la base d'un produit fini et ne raisonne donc, vis-à-vis des financeurs, qu'en termes de projet. Sans l'envergure financière suffisante à l'autoproduction, un cinéaste est ainsi, pour partie, à la merci des impératifs de rentabilité de la production et ne bénéficie pas toujours, à ce titre, du *final cut*. La création, en 1919, de l'*United Artists* par Chaplin, Fairbanks, Griffith, Pickford procède de cet état de fait et avait pour objet premier de protéger les intérêts des quatre artistes même si les intentions exposées par G.W. Griffith mettent en avant un souci d'amélioration qualitative des films produits :

Quand les compagnies avaient des « navets » à lancer sur le marché, elles les présentaient en même temps qu'un de mes films ou en même temps qu'un des films de mes nouveaux associés. Cela entrait dans les contrats de location de films aux exploitants.⁴⁹⁰

Le succès d'un film peut engendrer une filiation susceptible de se constituer en genre, mais cela n'est possible qu'à la condition express que l'œuvre se prête à une forme d'intertextualité. Raphaëlle Moine rappelle que la notion de genre induit fréquemment l'idée qu'en y recourant, « les producteurs minimisent les risques et rationalisent la production.⁴⁹¹ » ; rappelons toutefois pour mémoire que la sécurisation supposée des normes générique a démontré spectaculairement ses limites avec *The Heaven Gate*⁴⁹², western qui causa la faillite de la société de productions *United Artists*. L'histoire se montre, ici, ironique, car l'œuvre de Cimino entraîna la chute de la firme en appliquant strictement les critères supposés avoir motivé sa création : permettre au réalisateur de se concentrer sur la création en le déchargeant des contraintes pécuniaires. Le naufrage de ce film sélectionné au festival de Cannes 1981 reste, à ce jour, une référence en termes de fiasco financier.

Pourtant ces remarques, si la constitution en genre est considérée n'être sous-tendu que par une simple démarche marchande, doivent alors être tempérées par les règles régissant les marchés commerciaux :

⁴⁹⁰ Cité par Charles Ford. FORD Charles, *Histoire du cinéma américain*, Paris, S.E.D.E., 1955, p. 313.

⁴⁹¹ MOINE Raphaëlle, opus cité p. 60.

⁴⁹² *Heaven's Gate*, CIMINO, Michael, États-Unis, Partisan Productions, 1980, 149 min (219 min pour la version « réalisateur »).

Troisième partie : considérations structurales

Comme l'explique Janet Staiger, sur un plan économique, un film hollywoodien tire sa compétitivité à la fois de son adéquation à une norme standardisée et de sa capacité à se distinguer des autres films⁴⁹³. On notera que de ce point de vue, la fabrication, la conception du « produit-film » ne diffère guère de celle d'un bien de consommation non culturel⁴⁹⁴.

En théorie marketing une notion fondamentale est « le cycle de vie d'un produit ». Il n'est pas inutile de rappeler de manière synthétique cette théorie assimilant un produit à un être vivant par le biais d'un cycle immuable. Immuable étant à manier avec précaution dans un champ aussi contesté que celui des sciences économiques. Selon ce modèle élaboré par Joel Dean⁴⁹⁵, un produit connaît un cycle de vie passant par 4 phases :

- une phase de lancement correspondant à la mise sur le marché d'un produit nouveau. Cette phase est caractérisée par des ventes faibles, un coût de revient, des investissements en distribution et communication élevés et au final une rentabilité négative.

- une phase de croissance au cours de laquelle le produit rencontre un certain succès, les coûts baissent la rentabilité devient positive.

- une phase de maturité qui correspond à une stabilisation du marché ; les coûts fixes diminuent encore et la rentabilité est à son maximum ; c'est à ce stade qu'apparaît éventuellement la concurrence par imitation.

- une phase de déclin dû à l'obsolescence du produit qui voit les ventes baisser et les bénéfices diminuer en proportion.

Si nous reprenons, l'exemple du fiasco que représente *Heaven's Gate*, il fut en partie imputé au fait que le western était passé de mode et réputé disparu après s'être autodémythifié (*Little Big Man*⁴⁹⁶, *Soldier Blue*⁴⁹⁷ (1970)). Toutefois, les westerns de Clint Eastwood ou *Dances with Wolves*⁴⁹⁸ de Kevin Costner ne furent pas rejetés par le public. Nous y voyons la preuve que la notion de genre transcende les codes purement commerciaux. D'un point de vue cinématographique *Heaven's Gate* casse les mythes réputés fondateurs de la nation améri-

⁴⁹³ BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood cinema. Film Style an Mode of Productions to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p.96-97.

⁴⁹⁴ MOINE Raphaëlle, opus cite p. 61.

⁴⁹⁵ DEAN Joel, *Managerial Economics*, Upper Saddle River, Prentice Hall Inc., 1949, 621 pages et "Pricing policies for new products", *Harvard Business Review*, n°6, décembre 1950 ; "Pricing Pioneering Products" *Journal of Industrial Economics*, juillet 1969 (p 165 - 179).

⁴⁹⁶ *Little Big Man*, PENN Arthur, États-Unis, Stockbridge-Hiller Productions, 1970, 139 min.

⁴⁹⁷ *Soldier Blue*, NELSON Ralph, États-Unis, Katzka-Loeb & AVCO Embassy Pictures, 1970, 112 min.

⁴⁹⁸ *Dances with Wolves*, COSTNER Kevin, États-Unis, Tig Productions, 1990, 181 min.

caine au moment où l'Amérique profonde, lasse de plus d'une décennie de remise en cause et d'autoflagellation, s'apprête à élire Ronald Reagan, héros de western, parangon des vertus les plus traditionnelles de l'état américain. Le genre ne doit donc pas seulement répondre à un impératif de forme, mais il doit être en adéquation avec le système d'attente du public qui, nous le verrons, évolue en fonction des contextes sociaux et historiques.

C'est pourquoi, les firmes productrices communiquent peu, voire pas, sur la notion de genre comme argument publicitaire. Il est en effet certains que faire la promotion d'un film en renvoyant de fait à du « déjà vu » procéderait d'une forme de non sens commercial. Aussi Rick Altman⁴⁹⁹ assimile-t-il la manière d'assumer cette contradiction stratégique à une position quasi schizophrénique entre le producteur en tant qu'entité participant d'un système global⁵⁰⁰ et en tant qu'individualité défendant des intérêts propres adossés à une certaine forme d'originalité. C'est dans ce but que la communication publicitaire est le plus souvent axée sur les vedettes sous contrat de la firme ou sur la firme proprement dite. Rappelons à ce sujet la célèbre mention apposée sur les affiches ou dans les génériques « Ceci est un film Paramount »⁵⁰¹.

Cela pose la question du paratexte institutionnel pour les films d'ascension. Dans la mesure où nous aborderons plus précisément l'organisation des studios qui virent naître les films qui nous intéressent, nous aborderons ici le paratexte promotionnel en nous appuyant essentiellement sur le travail effectué par le *Museo Nazionale Della Montagna* de Turin qui a mis en place une collection de plus de sept mille pièces concernant les affiches, programmes et tous matériaux professionnels ayant trait aux « films de montagne ». Cette collection étant ouverte aux chercheurs et aux éditeurs, nous en avons tiré un matériau du plus haut intérêt.

De 1917 à 1929, le film d'ascension a connu sa phase de lancement et de premier développement. Peu ou pas de vedettes connues au générique de ces productions. Si dès *Der Bergführer*^c la trame diégétique du genre est présente, nous avons peu de matériau théorique concernant ce film. En effet, comme le souligne à juste titre Rémy Pithon⁵⁰², aucun des ouvrages, que nous avons pu

⁴⁹⁹ Opus cité.

⁵⁰⁰ Altman applique sa théorie au modèle hollywoodien mais elle est également pertinente, de notre point de vue aux grands pools de production que furent Neubabelsberg en Allemagne ou Cinecittà en Italie.

⁵⁰¹ À mettre en parallèle avec le slogan publicitaire des années trente « *Si c'est un bon film, c'est Paramount* ».

⁵⁰² PITHON Rémy, "Bizarreries historiographiques. Le cinéma muet suisse dans quelques ouvrages de références", in Rémy Pithon, *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinéma-thèque suisse, 2002, pp. 201-210.

consulter, traitant de l'histoire mondiale du cinéma ne mentionne le cinéma suisse muet. Pourtant trois films importants dans la genèse du genre que nous avons choisi d'étudier sont concernés. Tout juste avons-nous découvert, concernant *Der Bergführer*⁵⁰³, un article d'Édouard Roches déclarant « Cette œuvre est un film suisse des plus intéressants que nous avons plaisir à signaler⁵⁰³. » Dans le même article, l'œuvre de Bienz est qualifiée de « documentaire de premier ordre ». Le terme de documentaire est également utilisé par Bardèche et Brasilach pour qualifier les films d'Arnold Fanck, et Siegfried Kracauer indique que ces films valent surtout par « l'abondance des prises documentaires du monde silencieux des hautes altitudes⁵⁰⁴. » Dans ce contexte, nous recourons à nouveau à la remarque de Viviane Seigneur concernant la représentation de la haute montagne comme immédiatement pourvoyeuse de représentations fortes.

Cet exemple procède donc de la stratégie « d'innovation progressive » chère à Laurent Creton qui permet finalement, dans une forme de rapport gagnant/gagnant, au réalisateur d'assurer le financement de son œuvre sans paraître par trop innovant aux producteurs éventuels. Le but étant bien :

[d']assurer la conservation des valeurs qui sous-tendent le modèle, ainsi que la structure de celui-ci. Sa performance dépend de la qualité de la gestion dialectique tradition/innovation, et de la capacité à repérer, valoriser et intégrer des événements de différence, d'étrangeté, voire de contradiction. La recombinaison d'éléments existants et leur reformulation font partie de cette modalité progressive d'innovation.⁵⁰⁵

Cette volonté de recourir à des recettes éprouvées de la part des financeurs afin de maximiser les chances de retour sur investissement a contribué fortement à la réputation faite au genre de produire un phénomène de nivellement par le bas tant il est vrai qu'à force d'être utilisée un effet perd sa fonction d'effet pour n'être plus qu'une convention.

Le film d'ascension présente une prégnance du paratexte institutionnel fort pour la période de l'entre deux guerres. La prépondérance écrasante de la production germanique pour cette période qui coïncide avec l'apogée du genre donnait au spectateur des axes d'anticipation efficaces. La présence au générique de noms tels que Fanck, Trenker, Riefenstahl ou Diessl était prometteuse pour le spectateur d'ivresse des sommets. Le nom d'Harry R. Sokal ou de la compagnie Aafa-Film AG en matière de production permettait la même anticipation. Cela

⁵⁰³ ROCHES Édouard, "Comment fut tourné L'appel de la montagne", in *Mon Ciné*, n°109, 20 mars 1924, p.14-16.

⁵⁰⁴ KRACAUER Siegfried, opus cité p. 121.

⁵⁰⁵ CRETON, Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Nathan, 2001, p.40.

étant, la prépondérance de la production allemande dans l'Europe de l'entre deux guerres grâce au dynamisme des studios de Neubabelsberg entre également dans l'élaboration de la théorie, que nous discutons, d'un genre « film de montagne » typiquement allemand sous le terme *Bergfilm*. Cette interprétation mérite attention dans la mesure où c'est à son aune que le film d'ascension est réputé avoir disparu, en tant que genre, avec l'effondrement du régime nazi. Jean Boyer, Paul Martin, Max de Vaucorbeil, Serge de Poligny, Raoul Ploquin (France), réalisèrent, souvent en coréalisation, mélodrames et comédies légères en versions multilingues sans que pour autant ces genres fussent un seul instant réputés avoir suivi le Reich dans son effondrement. Nous verrons que plus que le pays d'implantation ce sont les moteurs symboliques qui sous tendent le film d'ascension qui furent perçus comme éminemment représentatifs des valeurs revendiquées par le III^{ème} Reich.

- Le paratexte auctorial

Sous l'acception paratexte auctorial nous confondrons les deux ensembles de production abordés par les théoriciens de la littérature que sont le péri-texte auctorial (état civil, titres, épigraphes, préfaces, notes...) et l'épi-texte auctorial (épi-texte privé : correspondance, mémoires, épi-texte public : interviews...).

Nous l'avons dit, le genre repose pour partie sur une corrélation *a priori* entre les intentions diégétiques du réalisateur et les attentes du spectateur au regard des connaissances préalables qu'il a de ce genre. Concernant le réalisateur le paratexte auctorial est essentiellement fonction de la capacité d'évocation que possède son nom qu'il s'inscrive dans la réalisation préférentielle d'un genre particulier de films ou qu'il renvoie à un style personnel clairement identifiable. Ainsi nous trouvons nous une fois encore aux marges du schéma dichotomique récurrent opposant cinéma de genre et cinéma d'auteur. En raison des œuvres majeures du genre dont il est l'auteur, John Ford est perçu comme un réalisateur de westerns par ce que l'on nomme communément le grand public (*Fort Apache*, *She Wore A Yellow Ribbon*, *Rio Grande*, *The Man Who Shot Liberty Valance*...). Le public des amateurs de films de guerre verra en lui l'auteur de *The Wings Of Eagles* ou *They Were Expendable*. Ceux chez qui vibre la fibre irlandaise lui sauront gré de *Donovan's Reef* ou *The Quiet Man* alors que dans un même temps l'ensemble de ces films sera reconnu, indépendamment du genre, par le fan club de John Wayne qui incarne un personnage dans chacun d'entre eux.

Le public de l'entre deux guerres disposait d'un paratexte suffisamment évocateur pour associer le nom des réalisateurs allemands au monde des hautes cimes, d'autant que Jérôme Bimbenet parle de « prolifération de films de montagne.⁵⁰⁶ » Eu égard à la quantité produite au regard de l'ensemble de la production allemande, le terme de prolifération semble quelque peu excessif. Nous nous référons, pour l'occasion, au corpus des films étudiés par MM. Courtade et Cadars⁵⁰⁷, qui traitent de la période abordée par Jérôme Bimbenet (1933-1945). Sur 628 œuvres citées, 17 sont des films de montagne au sens large, ce qui représente 2,7 % de la production. Pourtant, comme les propos de Marcel Ichac le suggèrent, il semble l'évocation de la représentation de la montagne au cinéma appelait invariablement à une association avec la production allemande. Ce raccourci reposant, sans doute, sur le fait que les Allemands semblaient avoir une forme de monopole sur le genre, si secondaire soit-il.

À l'exception des auteurs allemands qui occupent donc, c'est indéniable, un statut particulier concernant la réalisation de film d'ascension, le paratexte auctorial est singulièrement peu prédicateur concernant ce genre. Clint Eastwood, Ted Tetzlaff, Fred Zinnemann, Erich von Stroheim sont autant d'auteurs que le spectateur n'a aucune raison d'associer *a priori* à un film d'ascension. Si l'on ajoute que le titre de certains de ces films n'est pas plus évocateurs quant au sujet qui nous intéresse (*Blind Husbands*^c, *Five Days One Summer*^c...) la capacité d'anticipation du spectateur est réduite à la portion congrue. Dans un tel contexte de carence paratextuelle préexistante, le spectateur ne dispose pour installer son dispositif référentiel que de sa représentation préalable de l'alpinisme et de la haute montagne. Cet état de fait nous renvoie ainsi à la prépondérance de la représentation de la haute montagne dans l'imaginaire social. Représentation construite, à notre époque où le film d'ascension est rare, sur la geste alpine plutôt que sur des connaissances cinématographiques antérieures si l'on excepte le public, minoritaire et singulier, des cinéphiles.

Section 2 – L'intertextualité et ses corollaires

Nous confondrons ici en une seule acception intertextualité (le recours à la citation ou la référence) et hypertextualité (l'inspiration réciproque) tant il est vrai que si les règles du genre recourent peu à la citation directe⁵⁰⁸, la généricité im-

⁵⁰⁶ BIMBENET Jérôme, opus cité p. 212.

⁵⁰⁷ COURTADE Francis, CADARS Pierre, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Losfeld, 1972, 397 pages.

⁵⁰⁸ À l'exception du remake qui possède toutefois des caractéristiques que nous estimons procéder d'une autre dimension que la citation directe stricto sensu.

plique une parenté narratologique et syntaxique plus qu'allusive. Précisons qu'au cinéma nous ne rencontrons guère la citation directe que sous la forme d'une mise en abîme du film dans le film et qu'elle a le plus souvent vocation à « contextualiser » le récit. Notons toutefois le cas particulier du film *Föhn*^c, remake de *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, qui utilise en l'état des plans du film d'Arnold Fanck. Cette curiosité cinématographique est sans doute du au contexte auctorial particulier qui eu court pendant le tournage du premier opus. En effet, si le Dr Fanck se chargea du tournage des scènes de montagne proprement dite, Georg Wilhelm Pabst se vit confier le tournage des scènes en plateau. Ces dernières furent d'ailleurs plus nombreuses que ne le laisserait supposer le reste de l'œuvre du Dr Fanck. En effet, une bonne part du film mettant en scène les trois protagonistes principaux réfugiés sur une large vire dans l'attente des secours, ces séquences se prêtaient admirablement à un tournage en studio dont G.W. Pabst eu la responsabilité. D'autre part les plans réutilisés par Rolf Hansen (*Föhn*^c), bien que tournés en milieu naturel au sein même d'un glacier, ne furent pas non plus réalisés par Arnold Fanck.

Une logique de répétition

Les films d'ascension de Marcel Ichac sont volontiers présentés, par l'auteur lui-même, et par les exégètes de son œuvre comme une forme de réaction à une vision hollywoodienne de la montagne. Abandonnant une représentation fictionnelle pour une mise en scène à vocation documentaire, Marcel Ichac s'insurge contre la dénaturation de son espace de jeu :

[...] chaque film comportait obligatoirement une scène d'amour sur la terrasse d'un refuge, cadrée sur fond de montagne, une avalanche et une scène de nuit avec recherche des victimes par une caravane de guides brandissant des flambeaux et marchant, suivant le cas, à pied ou à ski. Car le ski se conjugait à l'alpinisme suivant les nécessités de la mise en scène. Pour être passé des *Prisonniers de la montagne* à *Tempête sur le Mont Blanc* et d'*Ivresse Blanche* aux *Chevaliers de la Montagne*, nous n'en étions pas plus heureux pour cela.⁵⁰⁹

Ces propos de Marcel Ichac semblent comme destinés à ouvrir cette réflexion sur la logique de répétition. Certes nous l'avons déjà dit, sous les propos du réalisateur point une forme d'agacement provoqué par ce que le Français semble considérer comme une forme de facilité. La rigueur impose de préciser

⁵⁰⁹ ICHAC Marcel, *opus cité*, p. 12.

toutefois que même si le cinéaste français rapporte que, dans l'entre deux guerres, « les producteurs austro-allemands inondèrent les écrans français.⁵¹⁰ » l'apostrophe vise l'ensemble de ce qu'il nomme le cinéma de montagne. En effet, c'est la représentation hollywoodienne qui incita le cinéaste alpiniste à initier le tournage de *Les Étoiles de midi*^c, dans le but de donner une image objective de la montagne :

Puisque Spencer Tracy, divinité hollywoodienne réincarnée pour la circonstance en guide chamoniard, tirant la langue et grattant frénétiquement un rocher en carton qu'il était censé gravir, ne faisait pas recette, le genre était condamné. La seule pensée de s'intéresser à un film de montagne glaçait le sang des producteurs et des distributeurs de films.⁵¹¹

Nous noterons au passage que Marcel Ichac fait référence à un genre cinématographique et que ce genre est réputé avoir sombré avec *The Mountain*^c, qui, s'il ne creva pas les plafonds du box office en France, connut un succès acceptable au niveau mondial. Dans ce débat, Marcel Ichac se place dans la lignée des auteurs pour qui ne peut filmer la montagne qu'un alpiniste. Cela étant, le cinéma de fiction ne peut se satisfaire d'une course sans incident, une course sans histoire ne pouvant, par définition faire l'objet d'un récit. Aussi, si le documentaire peut être bâti sur le tempo d'une course réussie⁵¹², le film de fiction l'est sur le tempo d'une course contrariée, voire promise à l'échec. Ce que condamne l'auteur français comme le summum de la facilité, est une liste des *topoi*, situations répétitives, constitutifs du genre et que le spectateur s'attend à rencontrer au cours du récit.

Le récit du film d'ascension appelle le drame et, dans cette perspective, les situations ne sont pas imaginables à l'infini. Dans les films documentaires de Marcel Ichac eux mêmes, les épisodes dramatiques qui sont, heureusement, l'exception dans la vie d'un alpiniste occupent une place hors de proportion avec leur fréquence dans la vie de l'Alpe. Nous allons exposer ici les plus fréquentes, les plus symptomatiques de ces situations répétitives. En utilisant les notions de fréquence et symptomatisme, nous nous plaçons dans l'optique du cinéaste. En effet, il existe des situations exposées dans les films d'ascension dont la probabilité cinématographique de survenue est sans commune mesure avec la réalité. Ces situations, si elles sont plausibles, ont peu de chance de se produire plus

⁵¹⁰ ICHAC Marcel, opus cité p. 11.

⁵¹¹ ICHAC Marcel, opus cité p. 9. Marcel Ichac fait ici référence à *The Mountain*^c, le film d'Edward Dmytryk, dans lequel la vraisemblance des scènes d'alpinisme est pour le moins inégale.

⁵¹² Voir par exemple les remarquables documentaires de Gaston Rébuffat.

d'une fois dans la carrière d'un alpiniste, quand elles se produisent ; toutefois, les cinéastes les utilisent systématiquement et ce sont les véritables marqueurs génériques de la narration. C'est sur eux que nous nous attarderons.

Former la cordée

La première des priorités d'un alpiniste dans l'élaboration d'un projet est de choisir son compagnon de cordée. La cordée est un lien fort que ne rompt que l'accident. On ne confie pas son sort à quelqu'un en qui on n'a pas entièrement confiance. Les accidents ne se comptent plus qui ont frappé des cordées de fortunes constituées par un hasard dû aux défections inopinées ou aux décisions à l'emporte pièce. La scène fondatrice du drame alpin, la catastrophe au Cervin, est essentiellement due à la constitution précipitée d'une invraisemblable cordée par Edgar Whymper.

Nous l'avons dit, historiquement, la première formation d'une cordée est celle d'un client suffisamment fortuné pour s'attacher les services d'un ou plusieurs guides : c'est le cas de figure présenté dans ce que nous avons nommé les films basés sur une approche anglocentriste de l'alpinisme. Cet engagement de type commercial n'empêche pas la formation de véritables équipes liées par une amitié sincère. Luis Trenker l'évoque dans son film *Berge in Flammen*^c ; parfois considéré comme une apologie guerrière, cette œuvre est plutôt empreinte d'un pacifisme sous jacent. Comme nous l'avons vu plus haut, l'histoire relate l'histoire, authentique, d'une cordée dont les membres combattent dans deux armées opposées avant de reprendre leur association à l'issue des combats⁵¹³. Bien que n'ayant d'autre lien que cet engagement commercial, Whymper et Carrel, un temps séparé par les intérêts commerciaux des villageois, se retrouveront dans une communauté de nobles sentiments alpins. Ainsi en est-il dans le roman de Haensel et les films de Mario Bonnard et Nunzio Malasomma ou de Trenker.

La nécessité dramatique faisant loi, il ne saurait être question de ne voir évoluer à l'écran que des cordées harmonieuses dans laquelle chacun sent et anticipe l'évolution de l'autre. Cette nécessaire osmose a été la clé de la réussite de paires telles que Terray et Lachenal⁵¹⁴, Messner et Habeler⁵¹⁵, Hillary et Ten-

⁵¹³ Il s'agit de la cordée constituée du guide italien Florian Dimai et de son ami Arturo Franchini. Les deux hommes reconstituèrent leur cordée d'avant guerre après avoir passé les combats dans des tranchées opposées.

⁵¹⁴ Cordée française historique dont le palmarès et la médiatisation ont fait le binôme le plus célèbre de l'histoire de l'alpinisme français.

⁵¹⁵ Cordée atypique évoluant de concert mais sans être, le plus souvent encordée. On lui doit quelques unes des plus retentissantes réussites himalayennes.

sing⁵¹⁶. Dans les films de fiction un hasard pernicious instille dès la constitution des cordées une opposition latente source potentielle de conflits. Ici se trouve une autre source de la nécessaire dualité évoquée plus haut.

La dualité interne peut être explicite et antérieure à la constitution en cordée comme dans *Blind Husbands*^c. Le mari et l'amant supposé ont clairement une querelle à vider et leur association est fondée sur les bases d'un règlement de compte à venir. De même Jonathan Hemlock, n'intègre la cordée internationale à l'Eiger que pour trouver en son sein le meurtrier d'un collègue de la C.I.A. à seule fin de l'éliminer (*The Eiger Sanction*^c). *The Mountain*^c met en scène une cordée constituée de deux frères aux motivations opposées, l'ainé, Zachary Teller souhaite porter secours aux naufragés d'un avion écrasé sur la montagne⁵¹⁷ son jeune frère, Chris Teller n'est mu que par une volonté de pillage de l'épave. La cordée d'attaque à La Citadelle s'expose aux dissensions en intégrant des guides de deux vallées rivales dont l'opposition s'exacerbera à l'approche du but (*Third Man On The Mountain*^c). Il en est de même pour les postulants à l'ascension de La Tour Blanche dont l'association hétéroclite de motivations diverses est promesse d'affrontements (*The White Tower*^c). Concernant la vision de Werner Herzog la cordée n'est que virtuelle puisque, s'ils font partie de la même équipe d'assaut, les deux personnages principaux ne s'encorderont réellement jamais poursuivant à distance la lutte qui sera fatale au plus jeune d'entre eux (*Cerro Torre – Schrei aus Stein*^c).

Les exemples précédents portent sur une dualité affirmée au sein des cordées. En fait, cette opposition ne peut être figée, elle évolue donc au cours du récit. Ainsi l'opposition de principe qui oppose Molly Higgins à ses machistes compagnons va évoluer avec le respect de ces derniers pour aboutir à la constitution d'une cordée effective (*Storm And Sorrow*^c).

Plus intéressante du point de vue des possibilités narratives sont les cordées composées selon les règles de l'art. Cette association, unité de base de l'alpinisme, connaît alors une lente désagrégation au fil du récit, l'intérêt résidant bien évidemment dans les causes de cette dégradation.

Intruse dans un univers réputé masculin, la femme est, le plus souvent, le catalyseur qui provoque l'éclatement de la cordée. Si la conquête du sommet est une satisfaction toute intellectuelle que l'on peut partager eu égard à l'immatérialité de la victoire, il n'en est pas de même du corps de la femme, mé-

⁵¹⁶ Composée d'un alpiniste néozélandais et d'un sherpa tibétain, il s'agit de la cordée qui a réussi la première ascension de l'Everest.

⁵¹⁷ Allusion au *Malabar Princess* écrasé sur le Grand Plateau (Mont Blanc), dont l'accident a inspiré Henri Troyat (*La Neige en deuil*) dont est tiré le scénario du film.

taphore des cimes, que l'homme peut posséder charnellement. Aussi quand les cordées ne s'affrontent pas pour la conquête d'une sommité leur joute a pour objet la possession du cœur ou du corps d'une femme. Dès *Der Bergführer*^c ou *Der Heilige Berg*^c, Bienz et Fanck enfonce le coin de la féminité au sein de la cordée. Dans le film de Fanck, le personnage de Diotima devient la pomme de discorde qui va amener les deux amis, Karl et Vigo, à se déchirer. *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, traite également du « problème » féminin. Le docteur Johannes Krafft ne voit en la jeune et jolie Maria Majoni qu'une évocation de son épouse disparue dans une crevasse. La sollicitude de la jeune femme à l'égard de l'homme blessé va pourtant éveiller la jalousie du fiancé entraînant ainsi la participation du couple à l'ascension du docteur. Au cours de l'ascension, la volonté de briller enfin aux yeux de sa fiancée incitera le jeune homme à exiger de « passer en tête »⁵¹⁸ et la poignée de main virile qui matérialise l'acceptation du docteur Krafft a les allures d'une reconnaissance et d'une passation de pouvoir mais elle condamne également la cordée.

On pourrait voir dans la seule présence d'une femme l'antagonisme entre les deux héros de *Cerro Torre, le cri de roche*^c ; pourtant la cause en est tout autre qui sert à étayer une dénonciation virulente de la médiatisation des exploits sportifs et les perversions qui en résultent. Ivan, le journaliste, véritable demiurge organise de fait l'affrontement qui rend toute collaboration impossible : qu'il organise le destin des alpinistes à partir d'une réplique du sommet à gravir ou qu'il hante, dans une improbable tenue, le glacier du *Hielo Continental* Ivan, le journaliste, est, pour les grimpeurs, le destin qui se joue de leur avenir provoquant leur perte, morale pour l'un, physique pour l'autre.

Les cordées de *Vertical Limit*^c recouvrent les différents champs de recrutement possibles. La première, constituée dans le but de parvenir au sommet, comprend un riche milliardaire qui pour s'acheter le succès s'adjoint les services de deux grimpeurs de premier plan ; il se trouve que l'un d'eux est une femme dont personne ne met en doute les compétences. Au sein de la cordée les intérêts divergent : le milliardaire considère la réussite comme lui étant due, le guide a comme priorité de ramener ses compagnons sains et saufs au camp de base, son avenir professionnel et son éthique étant en jeu. La jeune femme quant à

⁵¹⁸ Il y a plusieurs façons de progresser en alpinisme. Quand le niveau des participants n'est pas homogène c'est le plus expérimenté qui mène la cordée le danger étant plus grand pour celui qui est en tête ; en effet en cas de faux pas, le facteur de chute est égal à la distance qui le sépare du dernier point de protection multiplié par deux. Le second, quant à lui ne glisse que de quelques dizaines de centimètres pourvu que le leader soit vigilant. Quand les grimpeurs sont d'égales valeurs, ils grimpent généralement en réversible inversant l'ordre de progression après chaque relais.

elle, ménage la chèvre et le chou sa préoccupation étant de gérer au mieux l'évolution médiatique de sa carrière. La seconde volée de cordée est constituée à la bonne fortune des volontaires qui acceptent, moyennant finance pour certains d'entre eux, de se porter au secours des premiers, bloqués sur les pentes du K2. Là encore la présence féminine habite les motivations des cordées. Au-delà de la performance sportive, les alpinistes sont mus par le contrôle du cœur d'Annie Garrett, tant par son riche employeur que par son jeune frère.

Pendu en plein ciel

La montagne, comme tout autre sujet d'actualité intéresse les médias à l'heure des drames. Dans la longue histoire des tragédies alpines, deux événements retiennent l'attention eu égard à l'impact qu'ils ont pu avoir sur l'imaginaire collectif. Ces deux événements eurent pour cadre la mythique face nord de l'Eiger, le célèbre Eigerwand. Fait intéressant, concernant l'image, la topologie a voulu que l'Eigerwand soit parfaitement visible des terrasses de la *Kleine Scheidegg* et que les touristes puissent suivre avec une grande facilité les évolutions des ascensionnistes ; ce fait est pas pour beaucoup dans l'attention morbide qui entoura la conquête de la face. En 1935 et 1936, dix alpinistes (allemands, italiens ou autrichiens) perdirent la vie dans le sinistre Mur de l'Ogre. Chose unique dans les annales de l'alpinisme européen, la chancellerie de Berne prit, en 1937, un arrêté d'interdiction d'accès à la face nord ouest :

Il appartient à tous les alpinistes de quelque pays qu'ils soient, quel que soit le club auquel ils appartiennent, de comprendre le danger de ces infiltrations, dans l'alpinisme, d'un esprit de " concours ", de " records ", d' " intérêts ", et de s'opposer à ces intrusions afin que notre alpinisme reste toujours le sport des sports.⁵¹⁹

Le paroxysme de la dramaturgie fut offert par la pathétique tentative de 1936. Dernier survivant d'un groupe de quatre, Toni Kurz mourut d'épuisement à portée de main des sauveteurs, après qu'un nœud de corde se soit coincé dans un mousqueton. Ce drame marqua durablement les esprits et le cinéma ne manqua pas de se saisir de l'intensité dramatique que laisse poindre un corps abandonné, en pleine paroi, au mince soutien d'une corde. La pitoyable dépouille de Toni Kurz a imprimé pour longtemps les rétines du monde occidental : son corps, abandonné plusieurs mois, pu satisfaire la curiosité malsaine des touristes en mal de sensationnel.

⁵¹⁹BALLU Yves, opus cité, p.221.



Le corps de Toni Kurz. Métaphore de ce voyeurisme malsain, la partie inférieure droite du cliché semble un visage contemplant le corps suspendu⁵²⁰.

L'histoire balbutiant parfois, le drame se reproduisit presque à l'identique en 1957. Malgré l'implication du très médiatisé Lionel Terray un seul survivant put être arraché à la paroi et une nouvelle fois, la tragédie se termina par le cliché d'un corps abandonné à la montagne pendu à son filin dérisoire ce qui permit à l'hebdomadaire *Paris Match* de commenter le cliché réputé traduire le choc des photos : « Lundi 12 au matin Longhi est mort. Son corps a glissé de la plateforme et pend dans le vide. On aperçoit au-dessus de lui son sac et ses couvertures »⁵²¹. En la circonstance le progrès n'a pas servi le photographe. Prise d'hélicoptère et non plus du *Stollenloch*, la photographie ne dit rien du vide qui entoure le cadavre. L'ironie du sort veut que la tentative de Terray ait échoué une fois encore à cause d'un cordage trop court ce qui permet aux journalistes d'affirmer : « Même vaincu, l'Eiger refuse de devenir promenade pour demoiselle » avant de conclure, avec un solide aplomb pour le magazine du « poids des mots et du choc des photos », « Mais l'Eiger ne se contente pas d'assassiner. Il a encore le souci de la mise en scène. Il lui faut encore faire de ces morts d'atroces spectacles »⁵²². Notons que ce sauvetage mobilisa soixante hommes de plusieurs nations...

⁵²⁰ Photo du cadavre de Kurz vraisemblablement prise depuis le Stollenloch dans l'Eigerwand (Source : coll. Yves Ballu, in *Vertical* n°10, 1987).

⁵²¹ MAZOYER Georges, MATHIAS Paul, GERY Gérard, LE TELLIER Philippe, SIMON WINKLER Michel, "S.O.S. sur le monstre Eiger", in *Paris Match*, n° 437, samedi 24 août 1957, p.21. "Ces morts d'atroces spectacles" (même article p.22-23).

⁵²² Idem, p.22-23.

Troisième partie : considérations structurales



Le corps de Longhi ⁵²³.

Situant les temps forts de son film dans la face nord de l'Eiger, Clint Eastwood ne se prive pas d'ancrer la dramaturgie de son propos sur une citation historique. Filmée, en partie depuis le soupirail du *Stollenloch*, la scène présente l'alpiniste tel un ange aux ailes brisées. Le surcadrage que représente l'ouverture du tunnel renvoie à la dualité du grimpeur : partie prenante d'une civilisation et en même temps si loin...



Surcadrage ⁵²⁴.

Ce cliché de Toni Kurz a donc fait florès et tout se passe comme si tout film de genre se devait de citer le drame quand bien même l'Eiger n'aurait rien à faire dans l'histoire.

⁵²³ MAZOYER Georges, MATHIAS Paul, GERY Gérard, LE TELLIER Philippe, SIMON WINKLER Michel, « S.O.S. sur le monstre Eiger », in *Paris Match*, n° 437, samedi 24 août 1957, p.21.

⁵²⁴ *Eiger Sanction*^c.

Troisième partie : considérations structurales



525



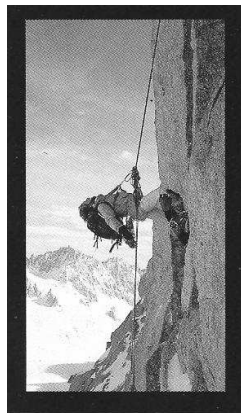
526



527

Même si le corps suspendu au bout de la corde n'est pas toujours un cadavre, l'image est suffisamment explicite pour accentuer l'intensité dramatique de la scène. En effet, outre l'avantage non négligeable de permettre au cinéaste de « construire » la sensation de vide vertigineux nécessaire, la situation est un rappel en soi, du délicat équilibre au sein duquel évolue l'alpiniste dont la vie ne tient, stricto sensu, qu'à un fil.

Les réalisateurs de téléfilms sacrifient également au rite tant il est vrai, en vertu des lois des genres, qu'une situation dont l'efficacité est éprouvée a vocation à être réutilisée. Bernard Giraudeau fait, dans *La Face de l'Ogre*, une citation directe puisqu'il y expose la situation d'un alpiniste dont le corps est pend en paroi. Certes, le corps ne pend pas en plein vide, mais il n'en est pas moins abandonné à son triste sort.



Abandonné⁵²⁸

La situation en fil d'araignée⁵²⁹ est utilisée également en clin d'œil dans des situations moins dramatiquement chargées.

⁵²⁵ *Der Berg Ruft*, 1938.

⁵²⁶ *Cerro Torre, le cri de la roche*, 1991.

⁵²⁷ *La mort suspendue*, 2004.

⁵²⁸ GIRAudeau Bernard, *La face de l'Ogre*, France, 1987, film TV. Photo in COUCHAUX Anne, "La Face de l'Ogre", *Vertical* n°14, décembre 1987.



Du drame au ridicule.

Pendus, tel un colis, au bout de la corde, Pluto (photogramme gauche) et la jeune fille du film d'Annakin (photogramme droit) n'ont plus aucune autonomie et sont livrés au bon vouloir facétieux de ceux qui tiennent l'autre bout du lien.

Avalanche

Marcel Ichac affirme que chaque film de montagne comportait au moins une scène d'avalanche ; il est curieux que, dénonçant cette forme de facilité, Ichac y ait lui-même recours aussi souvent : en sus des innombrables allusions dans le commentaire, on relève 3 scènes d'avalanche dans *Le Conquérant de l'inutile*⁵³², 4 dans *Karakoram*, 3 dans *Victoire sur l'Annapurna*. L'écrasante majorité des courses de montagne a lieu en été. S'il est courant, lors d'une course de neige, d'avoir à essuyer les inconvénients d'une coulée, l'avalanche n'est pas le premier risque en montagne, l'été. Pourtant, pas ou peu de film d'ascension sans avalanche ; et, quand avalanche il n'y a pas, elle est remplacée par son avatar minéral : la chute de pierre. Il est légitime de s'interroger sur ce recours systématique à un phénomène naturel.

Pour comprendre cet usage, il convient de se rappeler que le cinéma est, par essence, l'art du mouvement et que la montagne dans son intangible minéralité est, son antithèse. Comment donc traduire en mouvement les défenses d'une citadelle immobile, cette dernière n'ayant pas capacité à inonder ses accueillants d'eau ou de poix bouillante ? Les cinéastes ont trouvé une solution éminemment cinématographique en usant et abusant des avalanches. Employer le terme abuser n'est pas une vue de l'esprit ; dans *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c, Arnold Fanck use à tel point du procédé que la montagne y prend des allures de Niagara

⁵²⁹ Fil d'araignée : se dit d'une descente en rappel au cours de laquelle l'alpiniste n'a aucun contact avec la paroi et pend donc en plein vide.

⁵³⁰ *Alpin Climbers*^c.

⁵³¹ *Third Man On The Mountain*^c.

⁵³² Contrairement à ce que proposent certaines bases de données (*The Internet Data Movie Base* notamment) Il s'agit bien de *Le Conquérant de l'inutile* en hommage à Lionel Terray qui écrit *Les conquérants de l'inutile*.

Troisième partie : considérations structurales

de glace. Il est vrai que son film est fortement ancré dans une symbolique de l'eau et du ruissellement... Leni Riefenstahl emploiera à ce sujet le mot de torture concernant la volonté de Fanck de la voir ensevelie par une coulée de neige au cours des tournages. Dans un autre ordre de représentation, la scène au cours de laquelle Gabe Walker, incarné par Sylvester Stallone, encaisse sans broncher le choc frontal de l'avalanche aurait sans doute fait frémir Marcel Ichac d'indignation (*Cliffhanger*^c).

Un autre avantage cinématographique de l'avalanche, est qu'elle présente une dimension sonore éminente. Convenons en, l'exploitation sonore des situations en alpinisme n'est pas des plus commodes. Aussi, l'avalanche qui s'annonce à grand fracas permet un jeu de champ/hors champ organisé autour des sons acousmatiques, au sens où l'entend Pierre Schaeffer, que l'on retrouve exploité à l'envi. *Vertical Limit*^c en propose un exemple en six plans particulièrement représentatif.



Plan 1 : Gros plan, plongée, son acousmatique de bruit d'avalanche.

Tétanisée par le son qu'elle vient de percevoir la jeune femme plante son regard dans celui de son compagnon qui s'efforce de la tirer hors du gouffre.

Plan 2 : Gros plan, contreplongée, bruit d'avalanche.

Raccord sur le regard de son compagnon qui marque un temps et tourne la tête en fin de plan.

Plan 3 : très gros plan, bruit d'avalanche.

Yeux écarquillés sur le vacarme qui se rapproche ; en fin de plan la masse blanche de l'avalanche se reflète dans l'iris.

Plan 4 : Travelling avant de plan de demi ensemble à plan moyen, fracas d'avalanche.

Troisième partie : considérations structurales

Caméra subjective du « point de vue de l'avalanche ». L'homme est tétanisé et n'ébauche un dérisoire mouvement de protection des bras qu'en toute fin de plan.

Plan 5 : Plan d'ensemble, contreplongée, fracas d'avalanche.

L'alpiniste est précipité dans l'abîme par la masse neigeuse.

Werner Herzog, quant à lui, en fait l'instrument qui départage définitivement les prétendants au Cerro Torre (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c) ; cette utilisation de l'avalanche comme élément de résolution avait été utilisé auparavant par Lubitsch qui fit des effondrements neigeux l'ultime refuge des amants poursuivis (*Eternal Love*⁵³³).

Plus conformes à la réalité alpine, les chutes de pierre sont un des dangers objectifs les plus fréquents. Paradoxalement, même dans les courses de neige, il constitue le plus grand risque : le soleil réchauffant la neige libère, en effet, les pierres arrêtées par le gel nocturne dans leur fuite vers le bas. Luis Trenker exploite admirablement le fait que le Cervin de par sa constitution géologique est un sommet éminemment sujet aux éboulements et que certaines de ses voies d'accès connaissent au cours de la journée un mitraillage quasi incessant (*Der Bergruft*^c). Il en est de même pour la face nord de l'Eiger : les chutes de pierre éliminant physiquement un des candidats au succès obèrent la réussite espérée (*The Eiger Sanction*^c, *Nordwand*^c). C'est également une chute de pierre qui scelle le sort du jeune guide de *Five Days One Summer*^c.

Vires, sommets, crevasses et autres abris

Pour saisir l'alpiniste en action, le cinéaste est confronté à une gageure : qu'il veuille rendre justice à la montagne et son personnage est réduit aux proportions d'un insecte sur une feuille d'arbre ; qu'il resserre son cadre et la montagne est rejetée hors de ce dernier, ravalée au statut de ce qu'André Gardies nomme paysage-fond :

[Elle] atteste l'ancrage spatial du monde diégétique, dans le même temps que sa présence ne se justifie que de son effacement derrière le déploiement actionnel. D'une certaine manière on pourrait dire qu' [elle] est là pour ne pas être vu...⁵³⁴

Ce faisant, le cinéaste se prive du contexte vertical indispensable aux jeux de vertige. Aussi a-t-il le plus souvent recours à une succession de plans larges

⁵³³ Opus cité.

⁵³⁴ GARDIES André, "Le paysage comme moment narratif " in COLLECTIF, *Les paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 144.

Troisième partie : considérations structurales

et plan serrés qui maintient le spectateur ancré dans la réalité d'une narratologie fondée sur une angoisse vertigineuse.



535



536



537

Alternant plans larges et plans serrés, Dmytryk, Zinneman et Eastwood conduisent leurs personnages sur les chemins du vide.

À cette seule condition la montagne peut jouer un rôle de paysage-exposant. Nous nous attarderons plus loin sur les stratégies imposées au cinéaste pour construire l' « univers diégétique du vertige ».

Tout alpiniste sait combien il est vain, dans la majeure partie des cas, de tenter de communiquer verbalement avec son compagnon de cordée. La communication tactile qu'apportent les mouvements de la corde, si elle est bien réelle, n'en est pas moins dépourvue de toute vertu cinégénique. Reste pour le dia-

⁵³⁵ *The Mountain*^c.

⁵³⁶ *Five Days One Summer*^c.

⁵³⁷ *Eiger sanction*^c.

Troisième partie : considérations structurales

logue les temps morts de la progression. Les scènes tournées dans les refuges ne seront pas retenues ici ; elles représentent une parenthèse dans le récit de la course, et les caractéristiques de ces structures exonèrent le cinéaste des contraintes que lui impose l'ascension. Terrain d'élection de la femme qui attend le retour du chevalier de l'Alpe, les refuges sont le plus souvent un îlot de quiétude où les conquérants sont protégés du drame.



Au refuge⁵³⁸

Seule la montagne cataclysmique peut faire de ce havre un endroit dangereux (*Stürme Über Dem Mont Blanc*^c, *In Search of the Castaways*⁵³⁹).

Restent au cinéaste les pauses ménagées par les relais⁵⁴⁰, vires, crevasses et asiles en tout genre pour installer les nécessaires temps de dialogue. Ces haltes permettent au cinéaste de s'affranchir des impératifs de la verticalité et de revenir à une grammaire cinématographique plus conventionnelle. Le personnage étant sensé être en sécurité point n'est besoin de suggérer en permanence l'abîme qui l'entoure.



541

⁵³⁸ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

⁵³⁹ *In Search of the Castaways*, STEVENSON Robert, États-Unis, Walt Disney Productions, 1962, 98 min.

⁵⁴⁰ Le relais est la pause imposée par la longueur de la corde ; en terrain difficile, les alpinistes grimpent l'un après l'autre, assurés pendant leur progression par la corde. Le relais est l'endroit où ils se rejoignent après avoir parcouru une longueur.

⁵⁴¹ *The mountain*^c.

Troisième partie : considérations structurales



Les vires sont confortables, on se décorde, la conversation peut reprendre ses droits⁵⁴².

Quoique réputé avoir introduit l'usage systématique des tournages en extérieurs dans le film d'ascension, Fanck exploitait au mieux ses moments de tournage en plateau sculptant la masse blanche de la neige ou de la glace par un éclairage sophistiqué.



Scènes de plateau de *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^{c 543}.

Tous les arrêts dans la progression des alpinistes ne sont pas de paisibles haltes entre deux longueurs de cordes. Nous l'avons dit, le cinéma de fiction ne saurait se satisfaire du tranquille cheminement d'une course sans histoire. La nécessaire dramatisation appelle son lot d'accidents et d'intempéries. Dans la réalité comme dans la fiction, aux heures sombres de la retraite l'alpiniste ne choisit pas l'endroit où arrêter ses pas.



Ces images sont tournées dans les conditions de plateaux exposées plus haut⁵⁴⁴.

⁵⁴² *Five Days One Summer*^c.

⁵⁴³ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

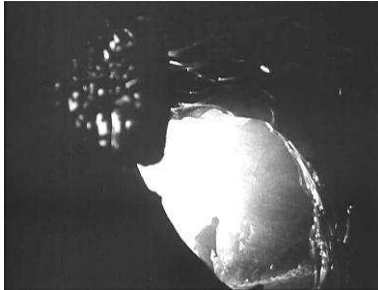
⁵⁴⁴ *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c.

Troisième partie : considérations structurales

Source de fréquentes répulsions, les crevasses, moulins* et rimayes* qui rythment le cours des glaciers peuvent se révéler une retraite par défaut. Refuge ou prison, les parois de glace, et leurs avatars, entraînent un rétrécissement du cadre que les réalisateurs de films d'ascension ne se privent pas de surexploiter. Ainsi, qu'elles soient glauques, confortables, fantasmatiques ou d'un réalisme quasi documentaire, crevasses, grottes et autres béances permettent aux cinéastes d'exploiter les possibilités diégétiques de la claustrophobie ou du huis-clos.



545



546



547



548



549



550

Huis-clos.

Une économie cumulative

La répétition propre au film de genre n'est pas exclusivement intertextuelle, on note en effet une propension à l'intratextualité. Les situations propres à provoquer un effet significatif au plan de la dramaturgie ne souffrent, théoriquement pas, d'être répétées au cours d'une même œuvre. Cependant les films d'ascension répètent complaisamment, nous l'avons vu, les situations de chutes, d'avalanches, de tempêtes dans un même récit. Il serait fastidieux d'en égrener

⁵⁴⁵ *Touching The Void*^c.

⁵⁴⁶ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

⁵⁴⁷ *Vertical Limit*^c.

⁵⁴⁸ *Third Man On The Mountain*^c.

⁵⁴⁹ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

⁵⁵⁰ *Cliffhanger*^c.

la litanie, aussi n'en évoquerons-nous que quelques unes, à l'exclusion de celles qui sont traitées au chapitre des répétitions.

Un ressort facile de l'économie cumulative est celui qui exploite habilement la notion de cordée, essence même du film d'ascension. Dans une gradation dramatique, chacun des membres de l'équipe affronte la même situation risquée ; chaque coéquipier ne connaîtra bien évidemment pas le même sort. Dans *Five Days One Summer*^c, Fred Zinnemann utilise une situation anodine pour en faire une séquence à l'intensité croissante. Sur un glacier débonnaire, les membres de la cordée doivent franchir une crevasse largement ouverte mais dépourvue des traîtrises dissimulées que présentent fréquemment ces gouffres glacés. Le troisième alpiniste échoue inévitablement dans ce qui n'a été qu'une formalité pour les deux autres, sa chute pourra donc être l'occasion d'une séquence vertigineuse de réchappe⁵⁵¹. Cette anaphore cinématographique permet à Zinnemann de construire une gradation dramatique à partir d'une situation anodine qui émaille le déroulement de toute course de glace.



552

Sauts de crevasse.

Dans sa forme la plus aboutie, cette accumulation est constitutive de la construction même du récit d'ascension. Présente dans le roman d'alpinisme la nouvelle tentative est un marqueur notable du film d'ascension : une première tentative échoue, le héros ne peut évidemment pas en rester là et après les ajustements organisationnels ou psychologiques nécessaires, se livre à une seconde tentative qui se termine le plus souvent avec bonheur. Dans le film de Louis Daquin, *Premier de cordée*^c, le jeune héros blessé à la tête est atteint d'un vertige qui lui interdit la pratique du sport qui est toute sa vie. Une première tentative s'achève pitoyablement. La majeure partie du processus narratif sera alors de détailler la stratégie développée par le jeune héros pour se retrouver dans une

⁵⁵¹ La réchappe est l'ensemble des techniques de cordes compliquées que les alpinistes utilisent pour se tirer d'un mauvais pas.

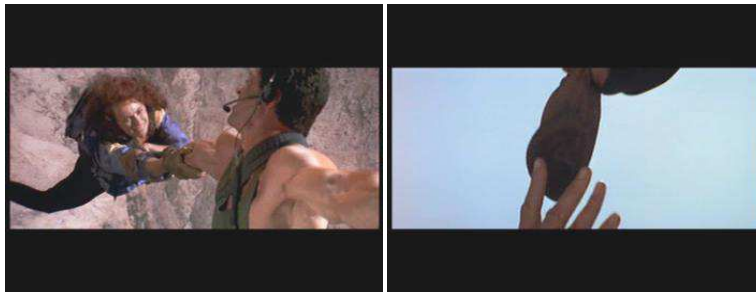
⁵⁵² *Cinq jours ce printemps là.*

Troisième partie : considérations structurales

situation analogue et franchir l'épreuve avec succès. De même le jeune Rudi qui, à l'exemple de son père avant lui, échoue dans l'ascension de La Citadelle, n'aura de cesse de provoquer la réussite d'une nouvelle tentative (*Third Man On The Mountain*⁵⁵³). Carla, visant la Tour Blanche, a le même projet de mener à terme la mission dans laquelle son père et elle-même ont déjà échoué (*The White Tower*⁵⁵⁴).

De cette seconde tentative ou seconde chance, les héros passent parfois à un palier d'intensité dramatique supérieur avec la possibilité qui leur est offerte de rejouer une scène primordiale de leur histoire et, par là même, d'avoir l'opportunité de gommer le traumatisme qui les habite. Dans cette perspective il est nécessaire pour le réalisateur de placer les personnages en capacité de revivre à l'identique la source du choc psychologique initial.

C'est ce qui est proposé notamment dans *Cliffhanger*⁵⁵³ et *Vertical Limit*⁵⁵⁴, la logique cumulative permet aux réalisateurs d'utiliser en tant qu'évènement déclencheur et évènement de résolution une séquence à la charge émotionnelle importante : la corde tranchée et sa forme accentuée, la poigne défaillante.



553



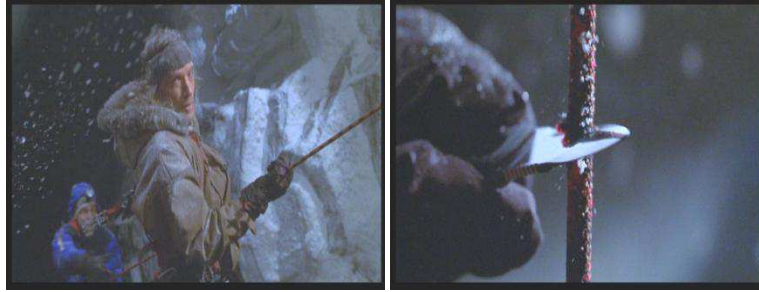
554

⁵⁵³ *Cliffhanger*.

⁵⁵⁴ Ibidem.



555



556

L'instant fatal.

Un schéma narratif prédictible

La répétition intertextuelle et l'accumulation intratextuelle, à laquelle s'ajoutent les effets du *star-system* qui associe certains acteurs à certains rôles, rendent les films prévisibles. Le plaisir du genre ne provient donc pas du suspense entretenu, mais de la réaffirmation des conventions que le spectateur connaît et reconnaît dans le film.⁵⁵⁷

La prédictibilité évoquée par Raphaëlle Moine est consubstantielle au critère de répétition évoqué plus haut. En effet, le spectateur ne peut se livrer à des conjectures narratives qu'à l'aune d'une expérience née de la répétition.

Toutefois, après la seconde guerre mondiale, le spectateur perdit un des indicateurs de cette possible prédictibilité. En effet, si la production allemande de l'entre deux guerres permettait aux présupposés fondés sur le *star system* de fonctionner à plein, il n'en fut plus de même après la résurgence des films d'ascension au tout début des années 1950. Qui voit sur une affiche ou à l'écran les noms de Fanck, Trenker, Malasomma, et dans une moindre mesure Riefens-tahl⁵⁵⁸, peut faire des pronostics relativement fiables sur l'utilisation de l'espace

⁵⁵⁵ *Vertical Limit*^c.

⁵⁵⁶ *Vertical Limit*^c.

⁵⁵⁷ Moine Raphaëlle, opus cité p. 90.

⁵⁵⁸ A ce propos voir la troisième partie.

montagnard dans l'œuvre annoncée. Après la seconde guerre mondiale, et pour des raisons que nous évoquerons plus bas, aucun acteur ou réalisateur ne se consacra suffisamment au film d'ascension pour que son nom y soit associé dans l'esprit du public. S'il a réalisé un des modèles du genre, Zinneman se voit plutôt associé au western et à l'évocation des noms de Sylvester Stallone, Glenn Ford ou Spencer Tracy la montagne n'est pas le premier item associé.

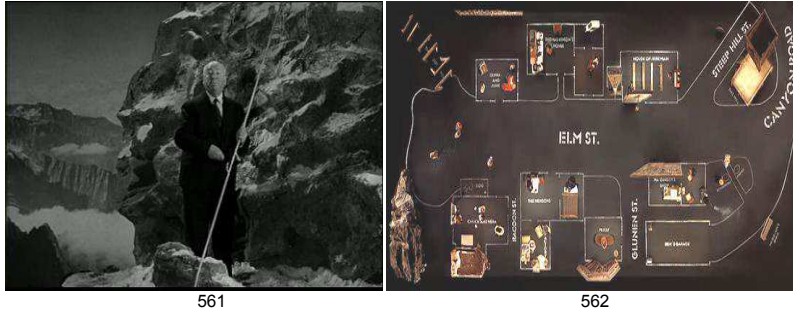
La prédictibilité a donc principalement pour support le processus de répétition qui est une des composantes du contrat narratif préliminaire. D'où l'importance, en l'absence d'indicateur de l'ordre du *star-system*, des premiers instants du film ; « s'ils préparent le spectateur à la suite des événements, ces tout premiers instants ont aussi (et peut-être surtout) pour fonction de fixer le bon régime de réception⁵⁵⁹ ». Car il s'agit bien pour le cinéaste d'ancrer son récit dans une démarche contractuelle qui permette aux spectateurs de mettre en œuvre les présupposés génériques dont il dispose de par son passé cinématographique. Le propos est donc de s'ouvrir les portes de l'imaginaire social, collectif ou individuel, de la montagne et de sa mythologie dès les premières images du film. C'est pour cette raison, que la montagne n'apparaît souvent dans son intégrale plénitude qu'en incipit, « marqueur du régime fictionnel »⁵⁶⁰ qui propose au spectateur les éléments contractuels, et leurs valeurs sous-jacentes, du récit à venir.

Dans *Blind Husbands*^c, Erich von Stroheim se contente pour passer ce contrat d'une simple photo dont la fonction est d'explicitier l'espace diégétique du récit, quelques indications supplémentaires étant apportées par le texte en surimpression. Il est vrai qu'il ne pouvait guère jouer sur le registre de la répétition étant un des précurseurs en la matière. Mais cette perception de la montagne se doit de persister en filigrane si le cinéaste veut maintenir son propos dans la geste alpine. Si Alfred Hitchcock, *The Crystal Trench*, peut se satisfaire pour introduction d'un plan moyen sur lui, campé sur la vire d'une montagne en « carton pâte » et si Lars von Trier se permet d'occulter toute représentation explicite des Rocheuses où se déroule pourtant *Dogville*, la montagne n'est somme toute que le décor d'un récit qui pourrait tout aussi bien se dérouler dans une campagne reculée.

⁵⁵⁹ GARDIES Andres, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p.44.

⁵⁶⁰ Ibidem.

Troisième partie : considérations structurales



Montagne de carton pâte et idée de montagne.

Ainsi, dans les mêmes conditions qui permettent au réalisateur de western de s'affranchir de la représentation constante des espaces nord américains, le réalisateur du film d'ascension peut délaissier son minéral sujet à la seule condition que les codes qui régissent le genre soient respectés, renouvelant ainsi ponctuellement le contrat narratif tacite passé au début de la projection.

Seul l'iconoclaste Werner Herzog déroge aux lois du genre en prenant pratiquement son spectateur à contrepied dès l'incipit de son film. En effet loin d'appeler d'emblée son public à adhérer aux notions de pureté naturelle et d'espace invaincu consubstantielles à l'imaginaire montagnard, le cinéaste confronte le regard à un artefact à grimper planté au beau milieu du lieu éminemment clos qu'est un gymnase. Sauf à posséder l'œil exercé du grimpeur, rien ne permet au spectateur d'anticiper les attendus du contrat narratif que lui propose le cinéaste. En l'espèce, Herzog dévoile en quelque sorte sa volonté de bousculer les codes du genre ce qui sera démontré au cours de son film où les personnalités stéréotypes des montagnards sont le plus souvent brutalisées dans une hybridation jubilatoire (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c).



563

Structure d'escalade indoor.

⁵⁶¹ *Dogville*, TRIER Lars (von), Danemark, Zentropa Entertainments, 2003, 178 min.

⁵⁶² *The Crystal Trench*, premier plan du film.

⁵⁶³ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

Troisième partie : considérations structurales

Clin d'œil ou citation, Martin Campbell (*Vertical Limit*^c) semble se livrer à quelques facéties concernant la mise en place du régime de réception. En effet, il paraît difficile de voir les prémices à un film d'ascension dans le plan en caméra subjective figurant le vol d'un aigle qui évolue entre les tours de gré rouge de Monument Valley. Il est probable que l'immense majorité des pronostics irait en faveur d'un western. C'est toutefois ce qui pourrait apparaître aux yeux des néophytes européens. En effet, les États-Unis, haut lieu de l'escalade libre ont produits une grande quantité de documentaires d'escalade se déroulant sur l'ocre des grés américains.



Plan d'ouverture. C'est le son qui donnera le premier indice au spectateur ⁵⁶⁴.

Un penchant pour les références intertextuelles

Le grief de Marcel Ichac concernant la redondance de certaines séquences en filigrane d'œuvres différentes, est, de fait, l'expression d'une forte intertextualité des films d'ascension. Comme dans toute situation de genre, l'auteur ne démarre pas son chantier d'un paysage vierge ; il bâtit son propos sur les fondations préexistantes qu'ont posées ses prédécesseurs. Aussi est-il réducteur de ne voir dans cette intertextualité que paresse créatrice. Certes la volonté économique de courir au secours du succès et d'exploiter, avec une belle absence d'éthique artistique, une recette éprouvée est parfois le seul moteur de la création. Ainsi en est-il de *Subzero*^c, de Jim Wynorski (alias Jay Andrews) qui réalise un medley de *Cliffhanger*^c et *Vertical Limit*^c dans le souci évident de tirer parti du succès commercial encore chaud de ces deux réalisations. Les références n'en sont alors plus et l'exercice procède plus du plagiat que de l'intertextualité.

Concernant les situations intertextuelles, il est parfois difficile de faire la part de la simple logique de répétition et de la volonté de citation. Il est pourtant possible de supposer cette dernière dans le traitement esthétique et narratif de certaines séquences. Du point de vue de la narratologie, rien n'impose à Ted Tet-

⁵⁶⁴ *Vertical limit*^c.

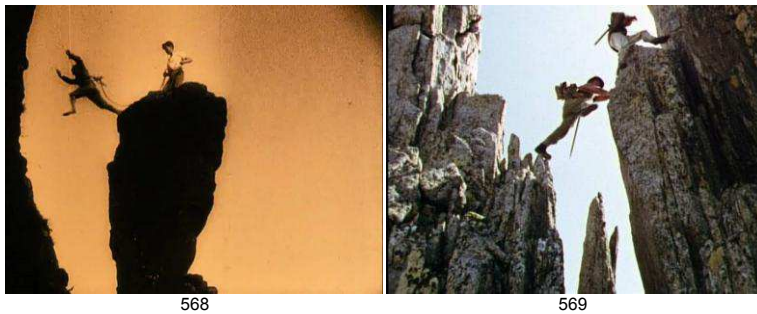
Troisième partie : considérations structurales

zlaiff de traiter l'arrivée au bivouac dans une apothéose pyrotechnique. Nous voyons dans le traitement de cette séquence une allusion franche à la dramaturgie chère à Fanck. En effet, dans cette production hollywoodienne qui « *rend parfaitement compte d'une activité typique de l'univers montagnard* »⁵⁶⁵, l'anachronisme évident qu'est l'emploi de torches dignes des péplums ne peut être qu'une forme de clin d'œil aux flambeaux chers aux Fanck, Trenker et autres Riefenstahl.



Torches.

Le clin d'œil peut être évident, lors d'une citation, jusqu'à la démesure. Parmi les très nombreuses situations de répétition que nous n'avons pas traitée en tant que telles, on note celle qui consiste à faire franchir un obstacle (outre les crevasses déjà évoquées) par un saut.



Franchissements.

Confronté à cette situation, le héros de *Vertical Limit*^c effectue un saut qui aurait plus sa place dans un film mettant en scène un héros doté de pouvoirs paranormaux. Là encore, dans une réalisation où la vraisemblance est tout à fait acceptable, voire remarquable pour certaines séquences, le clin d'œil quasi parodique est évident. La séquence n'a plus aucune relation avec le réalisme qui

⁵⁶⁵ MAC DONALD Bernadette, "Made in Hollywood", in *L'Alpe* n°35, Grenoble, Glénat, 2007, p.40.

⁵⁶⁶ *The White Tower*^c.

⁵⁶⁷ *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c.

⁵⁶⁸ *Heilige Berg*^c.

⁵⁶⁹ *Third Man On The Mountain*^c.

prévaut dans le film : s'envolant au dessus d'un gouffre démesuré, le héros effectue la parodie démultipliée des sauts qui émaillent les films du genre.



Démesure.

Indépendamment du recours systématique aux mêmes grandes fonctions narratives, les films d'ascension obéissent à une logique de répétition qui amène les cinéastes à traiter de manière quasi identiques les situations narratives convenues propres au genre concerné. Cette partie sera donc pour nous l'occasion d'aborder les opérateurs génériques que sont les passages obligés du genre, qui, si d'aucuns les considèrent comme des clichés et, donc, une forme de facilité, n'en constituent pas moins une forme de cahier des charges induit par le système d'attente du spectateur. De ces *topoi*, certains ont déjà été abordés dans les lignes qui précèdent ; nous ne traiterons ici que de ceux dont le caractère quasi stéréotypique en fait une forme de « cliché ». Topos que d'aucuns considéreront comme les facilités stylistiques inhérentes à la notion même de genre et d'autres comme une expression du partage de savoir qui crée la connivence. Connivence par laquelle le spectateur s'agrège à un groupe de connaisseurs, sinon d'initiés.

⁵⁷⁰ *Vertical Limit*^c.

Section 3 – Filmer l’objet montagne : une gageure

Le cinéma n’est nullement gêné par le Cervin, un qui peut avoir deux cents mètres de hauteur ou un mètre seulement, on ne sait pas ; mais il expose un homme debout à côté de la montagne, en parfaite familiarité avec elle et qui a exactement sa taille.⁵⁷¹

Cette réflexion énonce le « problème » que pose la montagne au cinéaste. Convenons-en, la montagne n’est pas un bon sujet pour le cinéma. Et c’est ainsi, non pas pour des raisons subjectives, mais pour des motifs objectifs ayant trait aux caractéristiques intrinsèques des deux « protagonistes ». Le cinéma est par essence synonyme de mouvement ; à ce titre, il utilise pleinement la dimension horizontale, et ses lignes de fuite, qui se prête si bien au récit cinématographique. La montagne, elle, représente l’antithèse du mouvement : immuable, impassible, figée dans sa minéralité elle défie la gesticulation et le temps. Elle défie, de même, les limites du cadre dans lequel le cinéaste construit son propos :

Comment enfermer, en effet, l’inaccessible, l’irréductible dans les limites du cadre sans porter atteinte au sujet même du récit cinématographique, à savoir la figure humaine, sa caractérisation et son action ? La montagne appelle, pour la saisir dans sa globalité, le plan d’ensemble qui noie les personnages dans l’espace cadré.⁵⁷²

Le « photographe du dimanche » l’a bien compris qui pour saisir la verticalité du décor depuis la station du Montenvers ou de l’Aiguille du Midi tourne son 24x36 en mode portrait, vertical donc. Le cinéaste ne dispose pas de cette facilité et le cinémascope ne peut qu’évoquer cette verticalité :

Trop grande pour le cadre, trop immobile pour le montage, elle [la montagne] s’insère comme sujet d’image fixe dans une suite d’images animées dont les sujets de prédilection sont la figure et le mouvement humain.⁵⁷³

De ce fait, la montagne a souvent été utilisée selon la forme archétypale d’un plan d’ensemble qui situe au début du film le cadre de l’action. Chacun a en mémoire le poncif que représente le plan d’ensemble qui, au début de maints westerns, expose un paysage nord américain au fond duquel s’approchent, four-

⁵⁷¹ RAMUZ Charles Ferdinand, "Notes et articles ", *Œuvres complètes*, t.XIX, Lausanne, Mermod, 1941, p.252, cité par EADES Caroline, opus cité, p.233.

⁵⁷² EADES Caroline, "La représentation de la montagne au cinéma. Une très résistible ascension", in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l’Europe au Japon*, sous la direction d’André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p.232.

⁵⁷³ EADES Caroline, opus cité, p.234.

Troisième partie : considérations structurales

mis perdues dans la poussière, quelques fiers cavaliers. Cet incipit ritualisé a valeur de code puisqu'il installe dans l'esprit du spectateur la perception « ...d'un environnement susceptible de produire un type d'homme, le héros de l'Ouest et son code moral... »⁵⁷⁴. Nous rappellerons, pour l'anecdote, que, selon le vieux principe qui postulait que la fonction crée l'organe⁵⁷⁵, les premiers plans de *Vertical Limit*^c ne dépareraient pas le plus classique des westerns. Le travelling aérien supposant le vol d'un aigle en caméra subjective n'offre guère d'autres pistes d'anticipation pour un spectateur non familier des films d'escalade nord américains.

Marcel Ichac comparait la marche d'approche d'une expédition à laquelle il participait à la progression d'une caravane dans le désert (*Karakoram*⁵⁷⁶).



« Et dans un désert de sable, notre cavalcade évoque, plutôt qu'une expédition himalayenne, les colonnes qui s'enfonçaient, au siècle dernier, vers le cœur de l'Afrique.⁵⁷⁷ »

De fait, le désert pose au cinéma les mêmes problèmes que la montagne. Une fois de plus, comment rendre compte de l'immensité, qu'elle soit verticale ou horizontale, sans lui sacrifier la représentation de l'humain. De *The Lost Patrol*⁵⁷⁸ à *Kingdom of Heaven*⁵⁷⁹ en passant *Lawrence of Arabia*⁵⁸⁰, les cinéastes qui eurent à filmer dans le désert se virent confrontés à la nécessité de rendre la mesure du décor sans sacrifier la représentation des hommes qui y évoluent.

⁵⁷⁴ LEUTRAT Jean Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973, p.148, cité par EADES Caroline, op. cité p.233.

⁵⁷⁵ Une des lois "lamarckiennes" de la théorie du transformisme et ébauche de la notion de transmission des caractères acquis.

⁵⁷⁶ *Karakoram*, France, ICHAC Marcel, Expédition Française à l'Himalaya, 1937, n&b, 38 min. Voir aussi : *Karakorum 36/86*, France, ICHAC Marcel, 1937-1986, diffusé sur Antenne 2 le 25 mars 1991, 40 mn. Version remontée par Marcel Ichac à l'occasion du cinquantenaire de l'expédition.

⁵⁷⁷ Ibidem.

⁵⁷⁸ *The Lost Patrol*, FORD John, États-Unis, RKO Radio Pictures, 1934, 73 min, n & b.

⁵⁷⁹ *Kingdom of Heaven*, SCOTT Ridley, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2005, 144 min.

⁵⁸⁰ Opus cité.

Troisième partie : considérations structurales

En effet, quels processus techniques mettre en œuvre pour que le cinéma, avec son format plus large que haut, puisse rendre compte de l'immensité saharienne ou de l'ampleur de la face nord de l'Eiger.

Ainsi à une question d'Alexandre Tylski lui demandant s'il était plus difficile de photographier ou de filmer le désert, Raymond Depardon répondait :

Oh les deux sont difficiles ! (rires) On a toujours la déception de ne pas voir le hors-champ de l'image. On est au milieu de quelque chose, au milieu d'un camembert d'une trentaine de kilomètres de diamètre et c'est décevant car on ne peut pas capturer une seule image de tout ça... mais cela fait plus que jamais prendre conscience que la planète est ronde, bizarrement... (rires) C'est décevant aussi parce qu'on est jamais dans le plat, il y a toujours des petites dunes. Quand on filme le désert on est déçu car on dirige sa caméra vers un point, mais on n'a pas l'autre point. A moins de faire un 360 degrés, mais ça ne rend pas justice au désert. Alors, soit on ne triche pas (et ça donne le film que j'ai fait) ou soit on triche avec des vues d'hélicoptère mais alors, on ne filme pas vraiment le désert.⁵⁸¹

Dans son film, Depardon utilise des plans qui trouveraient indéniablement leur place dans un film de montagne puisque faisant appel à la même volonté démonstratrice d'une nature où l'homme se perd :

De manière assez prévisible, il s'entête donc à filmer la blancheur immaculée du sable, bientôt bouleversée par des traces de pas, ou encore à provoquer, dans l'étirement et l'insistance, la perte d'un personnage dans la profondeur de champ, qui finira – c'est fatal – par disparaître derrière une dune...[...] en surexposant au maximum sa pellicule (le sable ressemble à s'y tromper à de la neige, et les hommes apparaissent sous forme d'ombres efflanquées).⁵⁸²

Ainsi, sauf à inventer des cadrages qui n'existent pas et dont cherche à se rapprocher l'Omnimax, la montagne, le désert (brûlant ou glacé) sont définitivement hors de proportion avec l'échelle humaine. Ces paysages, qui posent les mêmes défis techniques aux cinéastes, ont exercé la même fascination sur l'intellect humain. Qui mieux que Dino Buzzati⁵⁸³ a décrit la fascinante et désespérante immensité du désert où tout stagne dans une torpeur mystérieuse ? En plus d'être cet immense écrivain, Dino Buzzati* était un grimpeur de très bon ni-

⁵⁸¹ TYLSKI Alexandre, Conversation avec Raymond Depardon à propos de *Un Homme sans l'Occident*, (2003), source : <http://www.cadrage.net/entretiens/depardon/depardon.html> (juillet 2005).

⁵⁸² DOUROUTZIS Peter, critique du film de Raymond Depardon sur "Film de Culte", source : <http://www.filmdeculte.com> (juillet 2005).

⁵⁸³ BUZZATI Dino, *Le Désert des Tartares*, Pavillons Robert Laffont, 1949 pour la traduction française.

veau et le 2 octobre 1971, trois mois avant sa mort il rêvait encore de premières et écrivait à son ami Bepi Mazzoti

La présente pour t'informer que la nuit précédente, à la pleine lune, naturellement, (avec le soussigné comme second de cordée), toi, Bepi Mazzoti, tu as gravi pour la première fois la paroi sud-est du Pelmetto... Une escalade très élégante, sur du rocher excellent, et parfaitement vertical. Compliments !⁵⁸⁴

Il est légitime de se demander, comme l'a fait l'alpiniste Pierre Mazaud⁵⁸⁵, pourquoi Dino Buzzati n'a pas écrit le « grand livre sur la montagne » qu'il semblait capable de produire ; l'écrivain lui-même semble s'être posé la question puisqu'il déclarait en 1931, dans sa correspondance à Arturo Branbilla « ...je crois sincèrement être de ceux qui peuvent le mieux, en Italie, parler de montagne et d'alpinisme... »⁵⁸⁶ Cependant, la montagne restera son jardin secret.

Autre écrivain de talent, Frison-Roche* déclarait à propos de son activité protéiforme « ...Mais il y a un point commun entre toutes mes activités : la montagne ...⁵⁸⁷ » Sur trente cinq ouvrages écrits entre 1935 et 1985, on constate, malgré une légère prédominance des écrits portants sur le désert, que son œuvre se divise par tiers entre le désert, la montagne et les terres polaires (arctique ou grand nord canadien) :

Le désert est pour moi une formidable découverte. C'est une terre de mystique, de rêveurs qui m'a beaucoup imprégné. Depuis j'ai réalisé dix sept expéditions au Sahara.⁵⁸⁸

La même similitude de situation a prélué à l'élaboration de l'ouvrage du *Museo Nazionale Della Montagne* de Turin qui regroupe les films tournés en montagne, dans le désert et dans les régions polaires.

Mis à part les plans d'ensemble, cités plus haut, quasiment ritualisés donc, la montagne se doit d'être fragmentée pour trouver sa place au sein du récit car :

[...] saisir dans le même cadre un personnage en plan serré et un paysage montagneux en plan d'ensemble relève, en revanche, de l'oxymore cinématographique et

⁵⁸⁴ JOUTY Sylvain, "Dino Buzzati, l'écrivain grimpeur", in *AlpiRando* n°111, juin 1988, p.68.

⁵⁸⁵ MAZEAUD Pierre, "Dino Buzzati et la montagne", in *Cahier Buzzati* n°3, Robert Laffont, 1979.

⁵⁸⁶ Cité par JOUTY Sylvain, opus cité, p.69.

⁵⁸⁷ Propos recueillis par ANTONIOTTI M. – BONHEME P., "Le Premier de cordée", in *Montagnes Magazine* n°95, juillet 1987, p. 92

⁵⁸⁸ Idem.

Troisième partie : considérations structurales

revient systématiquement à mettre en valeur la figure humaine au premier plan et à reléguer à l'arrière plan quelque fragment de la masse montagneuse .⁵⁸⁹

La haute montagne propose un environnement particulier à plus d'un titre. Pour le cinéaste ce particularisme a une incidence énorme sur les conditions de lumière. La lumière zénithale des heures chaudes écrase tout relief et ne permet pas de rendre justice aux sommets. Aussi, le cinéaste se doit-il d'exploiter les premières ou les dernières heures du jour dont la lumière indirecte sculpte piliers, dièdres, couloirs et autres incidents du terrain. Le réalisateur se trouve ainsi dans la position des alpinistes utilisant les mêmes heures pour déceler dans les parois qu'ils convoitent les faiblesses qui permettront leur cheminement futur.

D'autre part, l'hiératisme d'un univers minéral est éminemment contreproductif pour le récit cinématographique. Le réalisateur recourt donc à des plans d'ensemble qui se prêtent à la monstration des phénomènes atmosphériques tels que les nuages ou les brouillards se déchirant sur les arêtes. La course des nébulosités, le déplacement des ombres, apportent une linéarité horizontale éminemment diégétique grâce aux indicateurs chronologiques qu'ils constituent. Ainsi l'ombre d'un pic qui court sur la neige est-t-elle la transposition en altitude de l'aiguille du cadran solaire.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails techniques à propos des filtres, des qualités de pellicules ou des ouvertures de diaphragme consécutifs à ces phénomènes lumineux particuliers. Notre propos traitant essentiellement sur la diégèse des films d'ascension, nous porterons notre analyse sur ce qui est le plus immédiatement perceptible par le spectateur. Aussi aborderons nous ici les conditions de tournage ayant trait aux exigences de cadrage du réalisateur et aux dispositifs mis en œuvre pour atteindre le but recherché.

De la représentation du vide : l'impossible défi ?

Au regard des œuvres de notre corpus, les réflexions à venir n'intègrent pas les perspectives nouvelles ouvertes par la projection en trois dimensions (3D). Cela étant il restera à démontrer que cela puisse modifier de manière notable la perception du vide telle que nous allons l'exposer. En effet, quiconque s'est trouvé en situation, accroché aux parois de pierre, sait à quel point la perception du « gaz » peut être fonction des conditions.

⁵⁸⁹ EADES Caroline, opus cité, p.233.

Troisième partie : considérations structurales

Le procédé qui peut paraître rendre le mieux justice à la montagne reste celui du travelling aérien qu'il soit utilisé en incipit comme dans *The Shinning*⁵⁹⁰, *Narayama-Bushi Kô*⁵⁹¹, *L'Ours*⁵⁹², en final comme dans *Blade Runner*⁵⁹³ ou en cours de récit comme c'est le cas dans *Raiders of the Lost Ark*⁵⁹⁴, *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*⁵⁹⁵.

Toutefois, le principal défi qui est lancé au réalisateur du film d'ascension est d'entraîner le spectateur avec ses personnages sur les chemins du vertige. L'espace de la haute montagne est entièrement construit d'un point de vue physique en fonction des notions de vide et de verticalité. Pourtant, nous allons le voir, donner à ressentir une impression directe de vertige des hauteurs à l'écran est pratiquement du domaine de l'impossible. La sensation de vide est, en effet, construite en relation avec des repères de distances susceptibles d'étalonner l'espace. À la nécessaire vision en relief née de notre perception binoculaire doit être associée une référence au ciel, ou pour le moins à une ligne d'horizon, qui permette de préciser la dimension verticale par rapport au haut et au bas. Ainsi toutes les fois que l'opérateur renvoie hors champ les références à une quelconque ligne de fuite, il dénie au spectateur la capacité à se situer pertinemment dans l'espace. Le chercheur, dans sa quête de rationalité, n'a pas toujours la faculté de traduire en mots du quotidien les phénomènes qui retiennent son attention. Libéré des contraintes de la rigueur et de la raison le romancier donne parfois à voir, paradoxalement, des ressorts perceptifs qui échappent aux critères strictement objectifs :

Atterrissage. Sur le tarmac, le sentiment d'ouverture était plus intense encore. Le paysage s'offrait à 360 degrés. Quelle que soit l'orientation du regard, on se perdait à scruter la ligne fuyante de la terre, sans le moindre repère. Jeanne fut prise d'une sensation étrange. Une sorte de vertige... horizontal.⁵⁹⁶

La perte de repère est particulièrement prégnante lors d'une prise de vue en plongée. Pour le film d'ascension, l'écrasement de la profondeur de champ et la

⁵⁹⁰ *The Shinning*, KUBRICK Stanley, États-Unis - Grande Bretagne, Warner Bros. Pictures, 1980, 146 min.

⁵⁹¹ *Narayama-Bushi Kô*, IMAMURA Shôhei, Japon, Toei Company, 1983, 130 min.

⁵⁹² *L'Ours*, ANNAUD Jean-Jacques, États-Unis - France, Price, Renn Productions, 1988, 96 min.

⁵⁹³ *Blade Runner*, SCOTT, Ridley, États-Unis/Hong-Kong, The Ladd Company, 1982, 117 min. Il s'agit de la version imposée par la production; la version du réalisateur, présentée en 2007 à l'occasion du 25^{ème} anniversaire du film, ne comporte pas ce plan final.

⁵⁹⁴ *Raiders of the Lost Ark*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 1981, 115min.

⁵⁹⁵ *The Lord of The Ring : The Fellowship of the Ring*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2001, 178 min.

⁵⁹⁶ GRANGÉ Christophe, *La Forêt des mânes*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 429.

confusion des lignes de fuite qui s'ensuivent sont contreproductifs, notamment à cause du raccourcissement des verticales.

La faible nécessité de réalisme rendait anecdotique la prise de vue en plongée totale des sergents de ville rampant sur une façade peinte (*La Course des sergents de ville*⁵⁹⁷). Il ne saurait en être de même dans le film d'ascension. Dans *Les Étoiles de midi*^c où le réalisme est clairement la priorité de Marcel Ichac, un plan est particulièrement représentatif de cet écueil. Il s'agit de celui qui présente l'alpiniste néophyte, en route pour son premier 4000, arrivant sur l'arête de la Tour Ronde. Le propos de l'auteur est de marquer la performance du jeune homme. Or, le cadrage en plongée, qui présente, en vision subjective, le regard du jeune homme contemplant la mesure de son exploit tombe à plat, au propre comme au figuré. La centration du réalisateur sur les protagonistes et la longue focale utilisée écrasent les distances et n'appellent en aucun cas à l'ivresse des cimes.



598

Arrivée sur l'arête de la Tour ronde.

Pour palier cet écrasement du à la plongée totale, Fred Zinnemann associe, en caméra suggestive également, le regard de Johann Biari plongeant dans l'abîme à une rotation rapide de la caméra. Le basculement gauche-droite de l'image qui en résulte atténue quelque peu la platitude résultant de la faible profondeur de champ ; il ne rend toutefois pas justice à la hauteur de la paroi.

⁵⁹⁷ *La Course des sergents de ville*, ZECCA Ferdinand, France, Pathé Frères, 1907, 115 m, n&b, muet.

⁵⁹⁸ *Les Étoiles de midi*^c.



599

Plongées.

Les manques liés à ce type de représentation ont longtemps été mis au compte de l'impossibilité de mettre en place un matériel performant sur les parois où dans leur voisinage immédiat. Pour autant, la généralisation des plans tournés par hélicoptères n'a pas rendu les séquences plus probantes en termes de représentation du vide.

En effet, l'image de cinéma reste construite sur une lecture qui privilégie l'horizontalité. Et ce plus encore que la photographie puisqu'aux contraintes du cadrage s'ajoutent celles de la nécessaire linéarité du récit et du support de la pellicule. L'histoire du film d'ascension est également celles des stratégies de tournages qui permirent aux réalisateurs de contourner la difficulté.

Le cadrage de profil

L'argument des contraintes du matériel possède ses limites en termes de justification. Toutefois, il est vrai que le matériel des pionniers du genre limitait considérablement la capacité à transporter ce dernier au plus près des scènes d'action. Nous verrons plus loin que les plans serrés peuvent être tournés sur de gros rochers ; les scènes donnant la mesure des parois à vaincre n'en demeurent pas moins indispensables.

La première stratégie de tournage à consister à cadrer l'action de profil d'un point de vue distant, perpendiculaire à la progression du personnage. Ce plan commode pour suggérer la verticalité n'est pas l'apanage des film d'ascension. Ainsi Victor Sjöström (*Berg-Ejvind och hans hustru*⁶⁰⁰) y recoure-t-il de manière redondante.

⁵⁹⁹ *Five Days One Summer* ^c.

⁶⁰⁰ *Berg-Ejvind och hans hustru* (*Les proscrits*), SJÖSTRÖM Victor, Suède, Svenska Biografteatern AB, 1917, 2 781 m, n&b, muet.

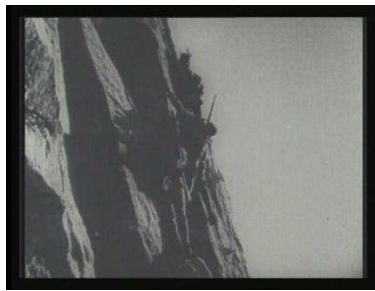
Troisième partie : considérations structurales



601

Plans de profil.

C'est également le procédé qu'utilise Erich von Stroheim pour mettre en image l'ascension de ses cordées (*Blind Husbands*⁶⁰²).



602

Plan de $\frac{3}{4}$.

Filmé à hauteur des personnages et associé à une focale normale ce type de plan permet une contextualisation horizontale favorisant le repérage en trois dimensions corollaire à toute perception du vide. L'emploi d'une focale normale (aux environs de 30 mm) permet également de bénéficier d'une profondeur de champ suffisante et d'éviter l'écrasement des lignes de fuite propres aux longues focales. Pour être efficace, concernant la représentation du vide, le cadrage de profil suppose une certaine distance entre le sujet filmé et le « point de vue » de la caméra. Le sujet peut ainsi être filmé d'un sommet voisin, par exemple, ce qui explique qu'il ait été historiquement une des premiers dispositifs utilisés eu égard à la commodité de sa mise en œuvre.

Tous les films d'ascension recourent à ce procédé qui permet de contextualiser à bon compte la progression des alpinistes. D'autre part l'option du cadrage de profil ouvre un éventail de possibles concernant la perception de la verticalité par une construction horizontale du champ. C'est à ce dispositif que recourt Luis Trenker pour la séquence de l'ascension victorieuse au Cervin (*Der Bergruft*⁶⁰¹). La progression des deux cordées est cadrée de profil ou $\frac{3}{4}$ profil. Dans la mise en

⁶⁰¹ *Berg-Ejvind och hans hustru, (Les proscrits)*. Ces photogrammes sont tirés de 3 plans qui ponctuent le récit à des intervalles de 13 à 15 minutes.

⁶⁰² *Blind Husbands* ^c.

image de cette séquence le réalisateur allemand joue admirablement des codes de lecture pour indiquer quelle communauté a sa préférence. Les deux groupes évoluent sur deux arêtes⁶⁰³ parallèles aux diagonales de l'image ; le montage alterné rend compte de la progression de chacun et au fil de l'ascension les plans raccourcissent accélérant le rythme en une forme de sprint final. Carrel suit une ligne de progression ascendante de gauche à droite sens logique de la lecture, alors que la direction droite gauche suivie par Whympfer dans son ascension rompt avec la fluidité naturelle de la lecture. D'autre part le fait de placer les protagonistes dans cette conformation accentue une prise de position en faveur du guide italien ; en effet pour qui observe le Cervin depuis le Breuil Cervinia, du sud vers le nord donc, l'arête du Lion suit une ligne d'ascension gauche droite à l'opposé de l'arête du Hörnli. Ainsi, mise en image et géographie, prennent-elles le parti italien... Toutefois, et fort logiquement, une fois la défaite consommée, la cordée de Carrel descend de droite à gauche alors que portée par la victoire Whympfer retrouve la logique d'une force de gravité associée au sens traditionnelle de lecture. Si le traitement technique fait usage de quelques plans en panoramique ascendant, le parti pris dominant est clairement celui d'un cadrage de profil. La simplicité du dispositif associée à la vivacité du montage donne à la séquence une efficacité narrative remarquable.

Bruno Peyronnet⁶⁰⁴ met en lumière une seconde utilisation de la construction de la verticale à partir de l'horizontale. Par une forme d'illusion optique, le fait de réduire la partie vide du cadre au détriment de la partie pleine donne à percevoir un personnage sur une paroi plus haut ; ainsi une succession de plan de profil réduisant la part de la paroi au profit du vide accentue la sensation de progression vers le haut du personnage pourvu que ce dernier reste à la même échelle.



L'espace remplit les $\frac{3}{4}$ du cadre.

⁶⁰³ Il s'agit pour le groupe Carrel de l'arête sud-ouest, dite du Lion et pour le groupe Whympfer de l'arête sud-est, dite du Hörnli.

⁶⁰⁴ PEYRONNET Bruno, *Représenter le vide dans le cinéma de montagne : perspectives esthétiques et techniques*, mémoire de D.E.A., dir. Tesson Charles, Université Paris III, 1999, 121 pages.

⁶⁰⁵ *Kampf ums Matterhorn*^c. (Les tâches sombres sur le ciel sont dues à la mauvaise qualité de la copie).

⁶⁰⁶ *Der Berg Ruff*^c.

⁶⁰⁷ *Der Berg Des Schicksals*^c.

Troisième partie : considérations structurales

Notons que dès 1919 (*Blind Husbands* ⁶⁰⁸) Eric von Stroheim utilise une astuce supplémentaire pour asseoir chez le spectateur une sensation de déséquilibre propre à créer le vertige. Un léger décrochage de l'assise de la caméra par rapport à l'horizontale, projettent les secouristes d'une vingtaine de degré vers l'arrière rendant leur équilibre improbable sur le névé qu'ils remontent. À la descente de la caravane, le réalisateur n'a pas recours au même procédé.



608

Bascule par rapport à la verticale.

Filmer en paroi

Tout alpiniste a connu l'angoisse induite par le fait de ne pas pouvoir suivre comme il voulait la progression de son compagnon de cordée. En effet, collé au rocher le grimpeur est tributaire de la moindre aspérité ou inflexion de la paroi susceptible d'encombrer son champ de vision. Le cinéaste rencontre les mêmes problèmes démultipliés par l'obligation qui lui est faite de rendre la situation crédible.

Comme nous l'avons vu *supra*, les vires, plus ou moins large sont l'occasion pour le cinéaste de s'affranchir des aléas de la progression. Hors ces temps de pause, et exception faite du cadrage de profil, le cinéaste se doit de s'éloigner de la paroi pour trouver des cadrages intéressants. L'une des premières stratégies possibles est de s'appuyer sur les accidents naturels de la montagne. Les dièdres, les couloirs, les cheminées sont prétextes à une construction favorisant la multiplication des lignes de fuites ; il s'agit là d'une première opportunité de reconstruire une profondeur et une perspective dont le privent plongée et contre-

⁶⁰⁸ *Blind Husband* ^c. La verticale tracée par nos soins met en évidence le basculement arrière des personnages.

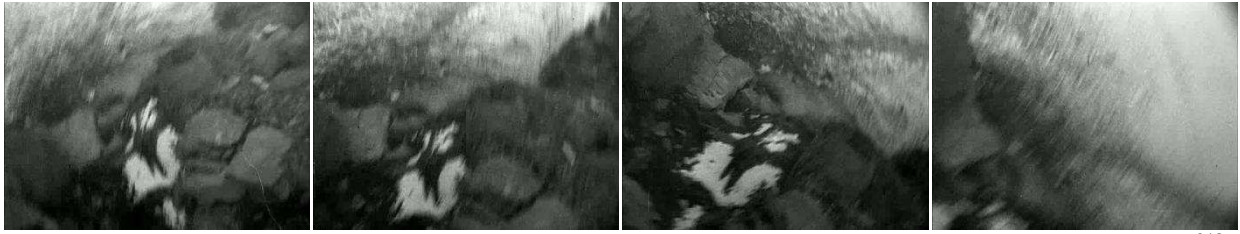
plongée. Toutefois, cette utilisation n'est pas opératoire lors des plans vertigineux d'escalade en dalle. Les passages les plus impressionnants et les plus ardues ont, en alpinisme, la particularité de n'offrir que peu de relief, ce qui est d'ailleurs la raison de leur difficulté. Pour essayer de recréer artificiellement des angles de cadrages intéressants, le cinéaste se doit de s'éloigner au maximum de la paroi. La Louma* et les multiples applications de son bras articulé n'étant que d'apparition récente, les dispositifs mis en œuvre pour tourner réellement en paroi ont longtemps eu l'aspect de « bricolages » de circonstances. De la structure légère de type chèvre* aux plates-formes haubanées ou aux nacelles suspendues, il a existé pratiquement autant d'installations que de tournages. L'opportunisme des dispositifs mis en œuvre sont illustrés par des œuvres de type *making off* telles que *Autour d'un film de montagne* d'Alain Pol (1943, tournage de *Premier de cordée*⁶⁰⁹) ou *La paroi en coulisses* de Laurent Chevalier (1983, tournage de *Dévers*⁶⁰⁹). Marcel Ichac propose également un intéressant témoignage des dispositifs utilisés dans *À l'assaut des Aiguilles du diable – Une arête. Une ascension. Un film*⁶¹⁰ (1943).

Indépendamment des dispositifs artificiels d'éloignement de la paroi, il existe un autre dispositif de cadrage à même de bousculer les codes de lecture traditionnels du spectateur. Une plongée complète de type caméra subjective entre les jambes du partenaire de cordée renvoie la paroi en partie supérieure de l'image. Le grimpeur évolue alors telle une mouche au plafond ce qui induit une perception de déséquilibre chez le spectateur. Fred Zinnemann exploite à l'extrême cette perception en usant d'un cadrage particulièrement astucieux accentuant le caractère vertigineux de la descente en rappel de Douglas Meredith. Le cadrage en « mouche au plafond », en léger $\frac{3}{4}$, associé à une contreplongée totale libère complètement le personnage des logiques de la physique. De plus la présence des nuages dans le ciel bleu qui donne au spectateur les repères haut-bas, ajoutée à l'utilisation d'une focale courte, accentue la construction invraisemblable de l'espace renforçant d'autant le déséquilibre perçu. Nous l'avons dit, la plongée est peu pertinente dans la représentation du vide. C'est pourquoi, lorsque son utilisation s'impose, le réalisateur doit user de procédés additionnels. La plongée totale du regard du jeune Hadow sur l'abîme est trop peu évocatrice. Aussi Trenker use-t-il d'une rotation de l'image sur son axe, artifice propre à provoquer la perte de repère nécessaire au vertige (*Der Bergruft*⁶). Ce procédé est à

⁶⁰⁹ *Dévers*, CHEVALLIER Laurent, France, Antenne 2, 1981, 26 min.

⁶¹⁰ ICHAC Marcel, *À l'assaut des aiguilles du diable – Une arête. Une ascension. Un film*, Paris, J. Susse, 1946, 93 pages.

ce point stéréotypique que Mel Brooks en fait une utilisation parodique savoureuse dans *High Anxiety*⁶¹¹.



Le tourbillon vertigineux brouille les repères du jeune alpiniste et va provoquer la chute de la cordée.⁶¹²

De l'utilisation du « point de vue »

Hors la volonté de mettre en forme le vide, les dispositifs de mise en place de la caméra sont l'occasion pour le réalisateur de caractériser le point de vue qui en découle.

Le cadrage de profil est, le plus souvent, la mise en image d'une forme de neutralité spectatorielle propre au spectateur de cinéma. Ce dernier regarde se dérouler une action et il est en position extradiégétique. Le cadrage de profil peut également être le point de vue en caméra subjective du compagnon de cordée. Il suppose alors la situation de course particulière qu'est la traversée. Au final, la dimension de ce type de cadrage se cantonne généralement à la monstration. Clint Eastwood en fait toutefois un usage infiniment plus subtil dans *The Eiger Sanction*^c. Lors de la séquence de dénouement, Ben Bowman dialogue avec Jonathan Hemlock pendu à bout de corde. Le point de vue de Ben Bowman est tourné en cadrage de profil, la caméra à hauteur de l'alpiniste suspendu. Le surcadrage de l'ouverture du *Stollenloch** installe la différence de situation des personnages. Installé dans le conduit de roche, Bowman bénéficie de la confortable sécurité du plancher des vaches ; de l'autre côté de l'ouverture, dans le monde du vertige Hemlock voit au propre comme au figuré sa vue suspendue à un fil. Cette situation en position de force de Bowman donnera la mesure de sa grandeur d'âme lors des événements à venir.

⁶¹¹ *High Anxiety*, BROOKS Mel, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977, 94 min.

⁶¹² *Der Berg Ruff*^c.



613

Surcadrage.

L'opposition entre risque et sécurité induite par le surcadrage est également présente dans les séquences présentant les femmes au refuge. Lorsque ces dernières contemplent les hauteurs à travers les fenêtres des cabanes d'altitude, le surcadrage renforce leur exclusion de la sphère du danger en insistant sur le confort douillet de leur situation (*Blind Husbands*^c, *Der Heilige Berg*^c, *Five Days One Summer*^c...).



Dans, *Der Heilige Berg*^c, Arnold Fanck souligne la différence de statut des personnages en utilisant le montage alterné. Les végétaux, entre autres indices, disent la séparation des deux mondes : plantes en pot, synonyme de nature domptée et arbre sculpté par les vents dominants, témoin des rigueurs de la haute montagne.

Les mêmes remarques peuvent être valides pour les plans tournés en paroi. Ces derniers sont toutefois plus fréquemment le point de vue d'un participant de l'ascension : l'alternance de plongées et de contreplongées installe un champ-contrechamp, illustration implicite de la solidarité de la cordée en action.

⁶¹³ *The Eiger Sanction*^c

Troisième partie : considérations structurales

Si nous avons vu les limites de la plongée et de la contreplongée dans la représentation du vide, elles n'en possèdent pas moins une place privilégiée dans la mise en place des codes du film d'ascension.

Tout naturellement, la plongée, point de vue de celui qui domine, qu'il soit vainqueur du sommet ou premier de cordée est éminemment méliorative. Ainsi représente-t-elle le regard de Whympers sur l'abîme qu'il a vaincu ainsi que sur la cordée de son infortuné challenger (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Bergruff*^c).



Le point de vue distribue les rôles : Whympers est vainqueur, Carrel est vaincu.⁶¹⁴

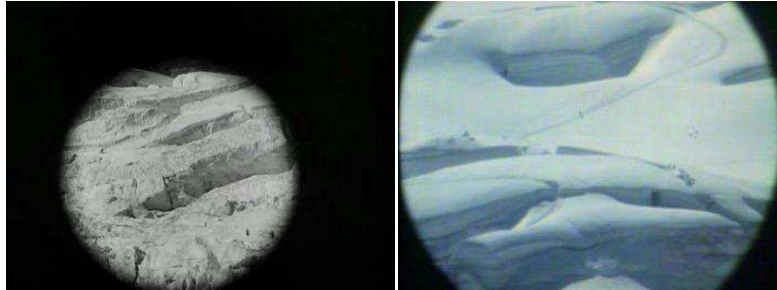
Il en est de même pour le regard méprisant du Dr. Armstrong pour le séducteur qui rampe à ses pieds (*Blind Husbands*^c).

A *contrario* la contre-plongée est, le plus souvent, péjorative. Fréquemment utilisée en incipit, ce type de cadrage situe la démesure de la haute montagne au regard des faibles humains qui évoluent à ses pieds. Dans le cours du récit, elle n'a valeur positive qu'en ce qu'elle permet de souligner l'ampleur du défi et par voie de conséquence la grandeur de l'exploit. Dans ce contexte, la taille ridicule de l'homme accroché au rocher démultiplie donc, d'une manière inversement proportionnelle à l'échelle, l'héroïsme surhumain de l'entreprise.

D'un point de vue narratologique la contreplongée est une illustration aisée de la position du non grimpeur. De même que les télescopes à monnayeur permettent d'admirer les parois inabordables depuis les plates formes des téléphériques ou la terrasse des hôtels, les longues focales fouillent les faces les plus abruptes. Associé à un surcadrage en forme d'optique de lunettes d'approche ou de jumelles, ce type de prise de vue est donc naturellement le lot du touriste observant l'évolution des cordées (*Der Bergruff*^c, *Third Man On The Mountain*^c, *The Eiger Sanction*^c...). Couplée à un panoramique parfois ascendant mais le plus souvent horizontal, la contreplongée permet au réalisateur de balayer la paroi introduisant ainsi le mouvement dans un univers éminemment figé. C'est également l'opportunité de donner la mesure des pentes sans avoir à recourir au plan

⁶¹⁴ *Der Berg Ruff*^c.

d'ensemble si peu productif en termes de tension narrative. Aussi le film d'ascension « sur-utilise »-t-il les séquences de visions subjectives scrutant chaque mètre des parois pour y discerner les fourmis humaines accrochées au rocher. L'utilisation d'optiques grossissantes ainsi suggérée est le truchement par lequel l'information parvient à ceux qui restent sur la montagne à vaches. C'est cette capacité à suivre l'ascension à distance qui permet de confondre l'assassin du guide dans le film éponyme (*Le Guide*^c, 1910).



Vision subjective.

Arnold Fanck proposa à compter de *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, une alternative aux instruments d'optique. La participation d'Ernst Udet à *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, *Stürme Über Dem Mont blanc*^c et dans un autre genre *S.O.S. Eisberg*, permit au cinéaste allemand d'utiliser de manière efficace le travelling horizontal que permet le vol parallèle aux parois des *Flamingo* ou *Klemm L25*⁶¹⁵ du pilote germanique. Si le public de l'époque retint essentiellement les acrobaties du héros de la première guerre mondiale, l'intégration pertinente, du point de vue du scénario, de l'aviateur permit à Fanck d'apporter une variation de plans supplémentaires.

Le recours à la contreplongée en vision subjective est également un marqueur efficient de la place de la femme dans l'univers alpin. C'est, le plus souvent, la seule manière pour les femmes restées au refuge de participer peu ou prou aux exploits de leurs mâles compagnons. Aussi les films d'ascension proposent-ils une quantité impressionnante de plan de jeunes femmes courbées sur l'objectif des lorgnettes de tous ordres.

Avant l'apparition de la photographie et du cinéma de montagne, l'utilisation de la lunette d'approche avait également fonction d'attestation de la réussite. Toutefois les performances optiques étant ce qu'elles étaient, Trenker ne manque pas d'intégrer à son récit le quiproquo né de l'observation depuis Breuil

⁶¹⁵ Le Flamingo était un biplan biplace monomoteur fabriqué par la société *Udet Flugzeugbau GmbH*. Le *Klemm L25* était un monoplane monomoteur fabriqué par la *Leichtflugzeugbau Klemm*.

Cervinia. Les italiens étant persuadés de la réussite de leur champion, Carrel fut accueilli au village par des scènes de liesse fêtant sa victoire.

Le rappel de la pesanteur

L'immobile splendeur des hautes cimes n'offrent que peu de représentation narrativement explicite de la verticalité environnante. Si la variation des cadrages est une stratégie de contournement exploitable, il en est une autre, plus explicite. Nous avons eu l'occasion de souligner combien Arnold Fanck multipliait les plans de ruissellements des sommets. Là où Marcel Ichac ne voit que facilités redondantes, il est pertinent de mettre en exergue un indicateur particulièrement explicite de la verticalité. La mise en image d'un grimpeur en pleine ascension semble libérer ce dernier des contraintes du poids. En contrepoint, cascades, avalanches ou chutes de pierres sont les marqueurs des lois éternelles de la physique. Elles sont l'illustration irréfragable de l'inexorable gravité du « [...] centre ou tend tout ce qui pèse⁶¹⁶. » Matérialisation de la chute des corps, elles rappellent périodiquement au spectateur ce que hauteur et verticalité sous-entendent de risque pour les acrobates du vide.

Aussi, tous les éléments susceptibles d'illustrer la profondeur des abîmes qui entourent l'alpiniste sont-ils exploités. Lorsque Johann Biari lance la corde pour installer le rappel (*Five Days One Summer*^c), la caméra suit en panoramique descendant la chute de cette dernière et prolonge le mouvement jusqu'à la base de la paroi qui est ainsi étalonnée à l'aune du cordage. Toute maladresse entraînant la chute d'une partie du matériel se voit utilisée à deux fins. La perte d'un objet nécessaire (sac, pitons, piolet...) rend plus précaire la situation des grimpeurs. D'autre part l'objet rebondissant de gouffres en saillies est l'occasion d'une perception mesurable du vide ambiant. S'il voyait une facilité dans les topoï générique, Marcel Ichac ne manqua pas d'y recourir dans *Les Étoiles de midi*^c, la chute de la lampe de poche ou la perte de la corde sont autant d'opportunités d'évocation de la hauteur. Ainsi de même que les héros des films de quête mesurent la profondeur des crevasses, oubliettes ou puits sous terrains en y jetant une torche, le réalisateur de film d'ascension explicite la dimension des parois par la longueur des temps de chute. Comme en application de la loi de Murphy, en montagne, tout objet qui n'est pas solidement arrimé a vocation à être prestement aspiré par la pente. Détail intéressant, la pléthore d'objets métalliques que

⁶¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie : l'Enfer – le Purgatoire - le Paradis*, Paris, Flammarion, 1991, chant trente-deuxième p. 116.

se doit d'emporter tout grimpeur est une des rares possibilités d'évocations du vide par le son : les rebonds sonores d'un piton, d'un marteau ou d'un piolet échappant à son possesseur permettent par une sonorisation, parfois acoustique, de mesurer encore l'ampleur des parois.

Indépendamment des images d'objets happés par le vide, les réalisateurs de film d'ascension recourent à d'autres procédés de cadrage pour rappeler l'inévitable attraction terrestre. Les films documentaires d'escalade réalisés à partir des années 1980 donnent à voir des grimpeurs arachnéens s'élevant le long des parois verticales avec une grâce de ballerine. La représentation icarienne de la pratique, fluide et légère, ne laisse rien percevoir de la puissance nécessaire à ce genre d'exercice. Dans *La Vie au bout des doigts*⁶¹⁷, Patrick Edlinger vole sur le *Pilier des fourmis* à Buoux et l'effort physique n'est jamais apparent à l'image. Ces évolutions sans histoire se prêtent, par définition, peu au récit fictionnel utilisant la verticalité. D'ailleurs utilisant Patrick Edlinger, alors au fait de sa gloire médiatique, dans *Les Loups entre eux*⁶¹⁸, José Giovanni dut rompre la fluidité de la progression du grimpeur : rupture de prise et envol d'oiseau dérangé au nid mettent en danger l'équilibre de ce dernier. De même si l'adversaire du Chat de *To Catch A Thief*⁶¹⁹ a le pied sûr, il n'en glisse pas moins sur les tuiles du toit de l'hôtel.

Le film d'ascension ne saurait donc se satisfaire de l'apparente facilité qui gomme le nécessaire dépassement physique des héros de l'Alpe. Aussi, multiplie-t-il les situations exposant l'intensité de l'effort fourni et la précarité de la situation du grimpeur. Le procédé le plus communément employé est l'insertion de très gros plans sur les pieds ou les mains des grimpeurs. Ces plans s'attardent sur les mains tâtonnant à la recherche d'hypothétiques prises et sur les chaussures ripant sur de misérables aspérités. Le film Edward Dmytryk, *The Mountain*^c, est, de notre point de vue, celui qui propose la représentation la moins réaliste concernant les scènes d'ascension. Le réalisateur multiplie les gros plans des mains de Zachary Teller explorant le rocher désespérément dépourvu de relief. Ces plans de studios qui durent de 10 à 17 secondes sont montés en alternance avec des plans d'ensemble des sommets et présentent malgré tout une cohérence narrative acceptable. L'état de perpétuel déséquilibre de l'alpiniste en quête de prises renvoie le spectateur à l'évocation de l'abîme qui sanctionnera la moindre erreur.

⁶¹⁷ *La Vie au bout des doigts*, JANSSEN Jean-Paul, France, Antenne 2 - Charlie Bravo, 1982, 26 min.

⁶¹⁸ *Les Loups entre eux*, GIOVANNI José, France, Bernard Monnet Méditerranéen Films, 1985, 103 min.

⁶¹⁹ *To Catch A Thief*, HITCHCOCK Alfred, États-Unis, Paramount Pictures, 1955, 106 min.

Dans un même ordre d'idée, le grimpeur désireux de franchir un surplomb s'épuise en « jetés » dans lesquels il use ses forces jusqu'à, parfois, chuter comme le grimpeur en solo de *Les Étoiles de midi*^c. Le crochetage de doigts salvateurs n'est alors pas sans évoquer les tentatives de lancer de grappin lors de l'assaut d'une citadelle.

Montage obligatoire

À la différence de l'auteur de film documentaire, le réalisateur de fiction se doit de dérouler le fil d'un processus diégétique. La dualité des deux objets de son attention, la montagne et l'homme, se pose donc à lui avec une acuité encore accrue. Gérer cette antinomie suppose de développer des stratégies narratives et, plus encore techniques, susceptible de maintenir la tension dramatique spécifique des situations vertigineuses.

Comme nous l'avons exposé plus haut, la montagne est investie par le commun des mortels à la grâce des faiblesses naturelles qu'elle présente : vallées, cols, glaciers. Si le glacier n'est pas toujours un long fleuve tranquille il n'en demeure pas moins un moyen commode de pénétrer dans l'univers de la haute montagne, quoique cette affirmation doive être tempérée par les fluctuations glaciaires sur les 3000 dernières années. Il est en effet difficile d'imaginer en contemplant la spectaculaire zone de séracs du Glacier du Géant⁶²⁰ que les troupeaux empruntaient ce chemin au Moyen âge pour passer en Italie par le Col du Géant. Toutefois ces commodes incursions en haute montagne ne peuvent avoir pour conséquences qu'une simple contemplation. L'alpinisme se doit, lui, d'empoigner la montagne à bras le corps pour mener à bien son projet.

Dans son énonciation le réalisateur se trouve contraint par la dualité formelle des deux sujets de ses préoccupations. Qu'il cadre l'homme jusqu'à saisir l'expressivité de son combat et la montagne disparaît pour n'être plus que dalle sans profondeur ou tas de cailloux dépourvu de caractère ; qu'il cadre large afin de rendre justice à l'impériale majesté des cimes, et l'homme est renvoyé à la dimension d'un insecte perdu dans un décor démesuré. Du nécessaire compromis que doit gérer en permanence le réalisateur naît pour ce dernier la quasi interdiction de recourir au plan séquence. Ainsi bat-il en brèche les recommandations d'André Bazin quant à l'ontologie de la diégèse cinématographique : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de

⁶²⁰ Dans cette zone la pente est si forte que le glacier atteint la vitesse, prodigieuse pour une masse glaciaire, de 2,5 mètres par jour.

deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit.⁶²¹ » L'intensité de l'effort de l'alpiniste ne peut être prégnante qu'en fonction de la présence simultanée dans l'esprit du spectateur de cet effort et de l'espace qui l'induit. André Bazin pose donc comme condition de cette conjonction l'absence de recours au montage. Cette recommandation est d'autant plus impérative quand le récit convoque à « l'écran la densité spatiale du réel.⁶²² » Ainsi, en vertu de cette nécessaire prééminence de l'impression du réel, André Bazin considère-t-il comme recours à une coupable facilité l'utilisation dans ce contexte de procédés tels que le champ, contre-champ. Il est toutefois à noter que le travers consubstantiel à cette rupture de la continuité est, toujours d'un point de vue « bazinien », l'anthropomorphisme. Toutefois, si le théoricien du cinéma étaye la fin de son propos sur les burlesques américains, notamment Keaton et Chaplin, une grande partie de son argumentaire repose sur l'analyse d'œuvres à forte évocation documentaire⁶²³. Pour autant, les réserves d'André Bazin servent notre propos ; en effet, la dimension mythique de la haute montagne ne peut être évoquée et rester présente dans l'esprit du spectateur qu'à l'aune de l'imaginaire social dans lequel elle occupe une figure éminemment anthropomorphique. De plus, nous l'avons vu, la haute montagne présente dans le film d'ascension la posture d'une entité actante véritable *alter ego* de l'alpiniste qui la défie. Le montage du film d'ascension utilise donc tous les possibles en termes de cadrage : plans d'ensemble – plan serrés, travelling verticaux et horizontaux, panoramiques, plongée – contre-plongée ; toutes techniques qui permettent de maintenir la nécessaire tension dramatique en rappelant la démesure et l'hostilité des éléments auxquels les personnages sont confrontés. De même, chaque possibilité de pause dans la progression (haltes dues à la difficulté, relais, arrêts sur les vires), est le moment d'élection du dialogue et son corollaire de champs – contre-champs. Une fois encore la montagne s'immisce dans l'intimité du dialogue sous la forme de plans d'ensemble qui rappellent combien est fallacieux le sentiment provisoire de sécurité.

Un exemple nous en est donné par l'une des nombreuses divergences entre Leni Riefenstahl et Ray Müller au cours du tournage du documentaire que ce dernier a consacré à la cinéaste allemande⁶²⁴. Leni Riefenstahl, affirme que seul

⁶²¹ BAZIN André, "Montage interdit", in opus cité p. 59.

⁶²² Idem, p. 56.

⁶²³ *Crin Blanc, Louisiana Story, Nanouk...* André Bazin précise d'ailleurs que « Ce serait, semble-t-il trahir les films de Lamorisse que de les considérer comme œuvres de pure fiction » ce qui reste somme toute contestable (*Ballon Rouge, Crin Blanc*).

⁶²⁴ *The Wonderful Horrible Life Of Leni Riefenstahl*, MÜLLER Ray, Allemagne, Omega film - Channel Four -Arte, 1993, 182 min.

Troisième partie : considérations structurales

le montage put rendre justice à l'ampleur des parois que le cinéaste américain se propose d'utiliser comme arrière plan à la scène d'interview en extérieur prévue.



-L.R. : La montagne sera trop petite

- R.M. : Mais nous avons besoin d'un plan d'ensemble

L.R. : Oui, mais pas de cette manière. Vous devez trouver une solution cinématographique, pas technique. Sinon la montagne ne fait aucun effet. Vous n'y arriverez que par le montage pas par un cadrage.⁶²⁵



Making off de l'interview.

Finalement, Leni Riefenstahl n'accepta le tournage qu'à la condition que ses préconisations soient respectées et elle obtint gain de cause.

D'autre part, pour matérialiser l'affrontement physique entre les corps et le rocher, le film d'ascension use et abuse des passages de cheminées, de dièdres

⁶²⁵ Dialogue intégral de la séquence (traduction personnelle).

fermés, de surplombs, au cours desquels le contact est au plus intime et évoque une forme de pénétration de l'élément minéral. Seul ce type de plans semble pouvoir donner la mesure d'une confrontation directe de l'homme avec le rocher ou la glace ; toutefois, là encore ces plans sont coupés de rappel à l'environnement ambiant pour éviter que «réfractaire au cadrage serré, au mouvement, à la perspective et aux prouesses technologiques, la montagne se trouve [...] reléguée du quatrième côté, dans le hors champ, à la place du spectateur.⁶²⁶ »

De la légitimité des réalisateurs

Nous avons vu qu'Arnold Fanck, dans le souci d'installer la montagne en tant qu'entité actante, multipliait à l'envi les plans d'ensemble dans lequel le mouvement est présent. Il utilise à cette fin l'accélération du déplacement des phénomènes atmosphériques et des formations de congères, l'accumulation des scènes d'avalanches et de ruissellement, la matérialisation du temps par défilement des ombres portées... Cette pléthore atteint dans *Die weiße Hölle vom Piz Palü*^c la limite de ce qui est acceptable en termes d'efficacité narrative ; de ces plans, la figure humaine est absente. S'ils disent combien la haute montagne est objet de vénération pour l'auteur, ils n'ont toutefois d'utilité dans la trame narrative qu'en ce qu'ils rappellent avec force l'hostilité du milieu dans lequel évoluent les héros. C'est toutefois cette prévalence du milieu, parfois gratuite, qui valut aux œuvres du réalisateur allemand d'être qualifiée de « documentaires romancés ». En cela le cinéaste ne faisait qu'illustrer l'opinion longtemps répandue que :

Qu'on le veuille ou non, un film de montagne, même s'il est au service d'une intrigue romanesque, participe d'abord du documentaire. Le réalisateur doit donc agir comme pour un documentaire, c'est-à-dire tourner de nombreuses choses pour en garder quelques-unes, saisir beaucoup d'images parmi lesquelles il devra ensuite faire son choix.⁶²⁷

Dans un bel élan dénégatoire, la communauté des alpinistes se refuse fréquemment à reconnaître la haute montagne comme possible espace filmique de même rang que les autres milieux naturels. Si le conducteur moyen admet facilement qu'une poursuite automobile prenne des libertés avec les règles du code de la route, le milieu alpin a souvent tendance à considérer toute transgression

⁶²⁶ EADES Caroline, opus cité, p. 236.

⁶²⁷ LEPROHON Pierre, opus cité, p. 143.

d'un réalisme sourcilieux comme une agression personnelle. Pourtant, il paraît possible de donner à voir une représentation cohérente de la haute montagne en dehors de documentaire *in situ*. La représentation mythifiée portée par Luis Trenker est-elle finalement moins pertinente que le commentaire volontariste de *Victoire sur l'Annapurna*⁶²⁸ ? L'hélicoptère filmant la prestation de Christophe Profit qui « avale » la *Directe Américaine*⁶²⁹ au Petit Dru en trois heures, donne-t-il une image plus exacte de la pratique alpine que *Five Days One Summer*^c ? Il est légitime de soulever la question. Pour placer notre propos en perspective, nous prendrons en exemple un film totalement extérieur au sujet qui nous intéresse. En 1979, Jean Jacques Annaud réalisait le film *Coup de tête* qui se déroule dans le milieu plus connu du football. Les scènes de jeu mettant en scène le personnage principal, interprété par Patrick Dewaere, sont d'un manque de réalisme frisant la parodie. Il n'en demeure pas moins que ce film, pourtant traité sur le mode de la comédie, est une œuvre qui décrit avec un réalisme saisissant les arcanes du football pseudo amateur de la fin des années 1970. Lors de sa sortie nous pratiquions encore ce sport, à un niveau honorable ; nous n'avons pas souvenir d'avoir perçu, dans un milieu dont l'ouverture d'esprit et la tolérance ne sont pas réputées les vertus premières, les courses invraisemblables de l'acteur comme devant discréditer définitivement le film. Chacun s'accordait plutôt à reconnaître combien Jean-Jacques Annaud avait bâti un scénario pertinent autour de l'histoire du Petit Poucet de la coupe de France de football qu'était alors le club amateur de l'En Avant Guingamp⁶³⁰.

Concernant le cinéma de montagne, le milieu alpin, francophone surtout, postule que « ... pour tourner un film de montagne, il faut d'abord être alpiniste... »⁶³¹. Ce mode d'appropriation exclusive procède une fois encore des préoccupations microcosmiques de l'alpinisme mais aussi des représentations fortes que génère la haute montagne dans l'imaginaire social et qui, à ce titre, lui devrait un statut particulier. Cet état de fait amène parfois les spécialistes de l'Alpe à des considérations pour le moins réductrices. Après l'évaluation peu amène qu'il faisait des œuvres d'Arnold Fanck⁶³², Marcel Ichac rapportait une anecdote illustrant admirablement ce parti pris d'antériorité que revendiquent les alpinistes à l'égard des cinéastes non pratiquants. Au sortir « d'une projection plus déce-

⁶²⁸ *Victoire sur l'Annapurna*, ICHAC Marcel, France, Expédition Française à l'Himalaya, 1953, 56 min..

⁶²⁹ Cette voie fut ouverte, du 24 au 26 juillet 1962, par les Américains Gary Hemming et Royal Robbins.

⁶³⁰ Club aujourd'hui professionnel.

⁶³¹ LEPROHON P. opus cité p.102.

⁶³² Voir note 283.

vante que les autres »⁶³³, un ami néophyte, du point de vue cinématographique, lui déclara qu'ils seraient tous deux capables de faire mieux. Malgré les réserves de modestie d'usage, le cinéaste français n'en conclut pas moins que le cinéma ne semble pas sorcier et que « les films de montagne étaient l'affaire des montagnards et non celle des gens de cinéma⁶³⁴. » En l'occurrence, Marcel Ichac semble oublier que son confrère allemand était un honnête alpiniste et que sa formation de géologue ajoutait encore à une légitimité incontestable concernant le statut de connaisseur de la montagne. Cette manière de ne reconnaître de possible cohérence qu'à une partie du sérail, profita d'ailleurs à Marcel Ichac choisi comme cinéaste pour l'expédition française au Hidden Peak en 1936. Marcel Ichac argue, modestement, du fait qu'il fut choisi faute d'autre choix possible. La réalité historique doit toutefois amener à rappeler qu'à l'époque Paul Gayet-Tancrède, alias Samivel, avait déjà réalisé un film (*L'Aiguille Verte*, 1934). Georges Tairraz avait également plusieurs réalisations à son actif. « Une petite salle de Chamonix avait constitué un programme exclusivement composé de films d'alpinisme dus à Georges Tairraz, autre vétéran du cinéma de montagne⁶³⁵ », signale d'ailleurs Marcel Ichac.

Des conséquences de la difficulté de créer l'impression de vide à l'écran ou pourquoi les alpinistes n'aiment pas les films de montagne ?

Des impératifs techniques et des stratégies de contournement évoqués plus haut naît pour le pratiquant la difficulté de retrouver à l'écran les sensations substantielles à sa passion. Le sentiment d'appartenance à un cercle, par définition limité, d'initiés dépositaires d'une connaissance inaccessible aux néophytes entre pour partie dans cet état de fait. Il n'en est pas moins réducteur voire spécieux de nous en tenir à cette explication. Dans sa typologie des jeux, Roger Caillois place l'alpinisme dans le champ des pratiques relevant d'une forte dominance de l'*ilinx* (vertige) avec une valeur forte de l'élément *ludus* et une valeur faible de l'élément *paidia*. En l'espèce, la *paidia* peut être résumée comme la manifestation spontanée de l'instinct de jeu tel qu'on le rencontre chez le jeune animal ou l'enfant « une récréation primesautière et détendue, volontiers excessive, dont le caractère impromptu et déréglé demeure l'essentielle sinon l'unique

⁶³³ ICHAC Marcel, opus cité p. 12.

⁶³⁴ Idem, p. 11.

⁶³⁵ ICHAC Marcel, *Quand brillent les étoiles de midi*, p.11.

raison d'être⁶³⁶. » Le *ludus*, quant à lui, a pour Roger Caillois le caractère de ce que l'on appréhende communément comme le jeu réglé. Certes l'assimilation de l'alpinisme à un jeu réglé pose problème au regard de ce que nous avons déjà écrit sur cette pratique. Cela étant, le philosophe français introduit dans sa perception du *ludus* une variable qui nous permet d'adhérer à son propos : « on lutte contre l'obstacle et non contre un ou plusieurs concurrents⁶³⁷. »

Ces conditions d'ordre général évoquées, le maître mot de la typologie de Robert Caillois concernant l'alpinisme reste la notion d'*ilinx*. En effet, en introduisant cette notion de vertige, l'auteur énonce une valeur consubstantielle de la haute montagne en termes de représentations de l'imaginaire social. De notre point de vue, la typologie de Caillois, dans la mesure où elle introduit la notion de grisurie subséquente aux pratiques à dominante de l'*ilinx*, induit un caractère mélioratif de la pratique. La dimension d'*alea* qu'impliquent les dangers montagnards objectifs, bien que non abordée par cette typologie⁶³⁸, impose au pratiquant de dominer cette possible grisurie sous peine de mettre en jeu son intégrité physique. C'est donc de la notion de vertige que nous nous emparerons pour tenter d'explicitier la dichotomie perceptive entre le spectateur néophyte et le spectateur pratiquant.

Le spectateur alpiniste

Avant toute autre considération, il convient de démêler ici la notion complexe de vertige, ce dernier étant « un symptôme éminemment subjectif⁶³⁹. » La pathologie médicale distingue deux catégories de vertiges : les faux vertiges et les vertiges vrais. Les vertiges vrais sont l'expression symptomatique d'un trouble des systèmes de régulation de l'équilibre. Sont alors potentiellement en cause le cortex cérébral, les muscles oculaires, le cervelet, l'appareil vestibulo-labyrinthique (oreille interne), le tronc cérébral. *Premier de cordée*^c, le film de Louis Daquin est le seul film d'ascension, à notre connaissance, qui fasse d'un vertige vrai un élément narratologique majeur. Lors de l'expédition visant à récupérer le corps de son père, Pierre Servettaz chute et le choc consécutif à son dévissage provoque un vertige traumatique. C'est le combat que mène le jeune aspirant guide

⁶³⁶ CAILLOIS Robert, opus cité p.77.

⁶³⁷ Idem p.80.

⁶³⁸ Pour Roger Caillois la notion d'*alea* recouvre la volonté expresse de s'en remettre à une part de hasard. Nous employons donc ce terme pour rester dans le chant lexical proposé par l'auteur, mais le terme le plus approprié serait sans doute ici celui de *fatum*.

⁶³⁹ TRAN BA HUY Patrice, WAELE Catherine (de), *Les vertiges et le praticien : guide pratique*, Paris, John Libbey Eurotext, 1996, p. 47.

contre ce trouble incompatible avec la fonction dont il rêve qui est l'élément narratif majeur du récit filmique.

L'ouvrage de Patrice Tran Ba Huy et Catherine de Waele décrit quatre grandes catégories de faux vertiges : le vertige des hauteurs, les vertiges psychogènes, les vertiges circulatoires et les vertiges dus à des désordres métaboliques. Les deux dernières catégories offrent un faible intérêt pour nos travaux ; en effet les vertiges d'ordre circulatoire associés au mal aigu des montagnes (M.A.M.) ne sont jamais évoqués, le M.A.M., étant plutôt abordé sous l'angle plus spectaculaire de l'œdème pulmonaire aigu (*Vertical Limit*^c, *Into Thin Air : Death on Everest*^c, *K2-The ultimate high*^c...). En revanche, les deux premières catégories ont amplement suscité l'intérêt des scénaristes. Chez le seul Hitchcock, le Dr Edwards (*Spellbound*), John Scottie Ferguson (*Vertigo*) et son avatar parodique de Melbrooks, le Dr Richard H. Thorndyke (*High Anxiety*⁶⁴⁰), souffrent de vertiges psychogènes spectaculaires. Pour autant ce n'est pas ce type de vertige éminemment cinématographique qui retiendra notre attention. Nous traiterons donc ici de ce que l'on qualifie, dans un souci représentatif évident, de vertige des hauteurs.

La typologie de Roger Caillois qui place l'alpinisme dans les activités ludiques sous tendues par l'*ilinx*, souligne assez la composante vertigineuse qui entre pour partie dans la pratique des sports de haute montagne. Pour autant, il ne nous apparaît pas que la quête du vertige soit aussi prégnante dans la discipline qui nous intéresse qu'elle peut l'être dans les pratiques telles que celles basées sur la vitesse (courses automobiles, ski,...) ou les sensations de déséquilibre (montagnes russes, manèges giratoires à grande vitesse...). Cette approche du vertige est alors basée sur une perte des repères spatiaux due à la quantité des informations à traiter sur un rythme inhabituel. Encore faut-il noter une différence notable entre les premières nommées qui impliquent une réponse motrice engageant la capacité à traiter des informations proprioceptives en un temps infiniment réduit et les secondes dans lesquelles les conduites motrices sont réduites, voire nulles. Soulignons au passage l'analogie avec le spectateur qui, assis face à l'écran, n'a pas à s'engager dans un processus moteur. Concernant l'alpiniste et le vertige des hauteurs, ce dernier provient d'un décalage entre les perceptions visuelles et les informations proprioceptives et kinesthésiques concomitantes. Concrètement, ce n'est pas la hauteur réelle qui est en jeu, mais la hauteur perçue. Installés, ou le plus souvent entassés, dans les cabines des téléphériques de l'Aiguille du Midi, le touriste lambda contemple sans broncher les

⁶⁴⁰ Opus cité.

1200 mètres de vide de la face nord. Par contre les deux cent mètres de la face sud aperçus depuis la plate forme sommitale lui arrachent des cris d'orfraie. Les praticiens dont nous avons consultés les ouvrages s'accordent à considérer que cet état de fait est du à la perte pour l'individu de ses repères proches. Les sensations proprioceptives et kinesthésiques afférentes aux mouvements exercés (s'approcher de la rambarde, se pencher, s'accrocher) envoient au cervelet des informations que l'oreille interne ne peut interpréter correctement. C'est la situation que connaît l'alpiniste cheminant sur une arête ou se dressant au sommet d'une éminence (sommet, rocher, gendarme) dans un contexte de haute montagne :

Ses vestibules informent bien, en effet, ses centres du déplacement de son corps, mais les repères visuels environnants sont si loin que ce déplacement ne se traduit par aucun mouvement significatif de l'image sur la rétine. Pour combattre ce « conflit » entre une sensation vestibulaire de déplacement et une absence de mouvement visuel, le sujet a tendance alors à bouger la tête de façon à déplacer un peu les montagnes environnantes sur sa rétine et risque alors ... de tomber.⁶⁴¹

Les auteurs cités considèrent la tentative d'accommodation présentée comme symptomatique de l'alpiniste novice. Cela étant, quand bien même l'alpiniste chevronné a-t-il intégré l'inanité de cette tentation corrective, il n'en demeure pas moins qu'il évolue dans les mêmes conditions psychomotrices que le débutant. Comme nous l'avons vu, il est impossible dans l'état actuel de la technique cinématographique courante de rendre à l'écran la notion de vide et par la même la situation de béance perceptive que ressent le pratiquant. Le plan rapproché de l'alpiniste en progression utilise volontiers le téléobjectif qui écrase les distances par réduction de la profondeur de champ. Les plans d'ensemble quant à eux plaquent en deux dimensions un univers dans lequel l'alpiniste ne retrouve pas les sensations exposées précédemment. Dans un contexte où il ne retrouve pas les informations qui lui parviennent lorsqu'il est en situation, l'alpiniste spectateur adhère difficilement à la trame diégétique son esprit se focalisant sur ce décalage et n'étant ainsi que peu disponible.

Le réflexe de la communauté alpine a été en tant que néophyte cinématographique de mettre ce décalage sur le compte de l'incurie des réalisateurs quant à la pratique. Pour autant, Louis Daquin est un honnête grimpeur, Werner Herzog maîtrise parfaitement ce sujet, Fred Zinneman était passionné par la montagne, et le rendu du vertige à l'écran n'est pas le fait d'une forme d'inculture. D'ailleurs

⁶⁴¹ TRAN BA HUY Patrice, WAELE Catherine (de), opus cité pp. 85-86.

à l'inverse, Paul Yonnet constate que la miniaturisation du matériel de prise de vue, sa simplicité d'utilisation et son utilisation systématique par les alpinistes eux-mêmes au cours des ascensions a appauvri la production.

Une abondante consommation personnelle nous a conduit à constater que l'introduction de la couleur puis des moyens vidéos, ajouté à l'amateurisme croissant des auteurs de prises de vues, en outre dépourvus de tout sens artistique (autrefois, les réalisateurs étaient de vrais cinéastes) ont atteint le produit, caractérisé par une laideur profonde.⁶⁴²

Toute représentation sportive ne souffre pas de ce décalage. Reprenons l'exemple de la séquence de football dans le film de Jean Jacques Annaud. Tout footballeur bien informé sait qu'une conduite de balle n'a de succès possible que si le joueur conserve le ballon au plus près ; les commentateurs sportifs s'extasient volontiers sur les fins techniciens à qui la balle « colle au pied ». Dans sa course vers le but le personnage principal entreprend une action personnelle et sa conduite relève plus d'un *kick and rush* de rugbyman qu'à une action de football. Toutefois cette manière de frapper une balle et de la suivre pour marquer convient particulièrement avec les conventions iconographiques et narratives du cinéma. La course se déroule de manière linéaire exploitant au maximum la largeur du champ, la dimension de l'effort étant accentuée par une course droite-gauche, contraire au sens spontanée de lecture. Aussi même le pratiquant peut adhérer à cette course peu orthodoxe qui rapproche le joueur du but : en effet ses présupposés psychomoteurs ne sont pas remis en cause. Tout au plus pourrait-il gloser sur le niveau technique du joueur, ce dont Annaud joue à merveille en introduisant dans la réussite de ce dernier une part de chance non négligeable : la balle franchit la ligne de but après avoir heurté le joueur qui ne la joue pas réellement, préoccupé qu'il est de se protéger de l'impact.

Cette distanciation du spectateur alpiniste a parfois été justifiée par une forme de volonté de distinction frisant le mépris. Il faut sans doute plutôt considérer cette prévention de certains membres du milieu alpin quant aux films d'ascension comme une conséquence des difficultés, pour les réalisateurs, à rendre justice à leur terrain de jeu favori.

Le spectateur néophyte

Les films d'ascension ont connu des succès commerciaux divers, mais, bon an mal an, leur fréquentation n'a pas été un facteur susceptible de remettre en

⁶⁴² YONNET Paul, *opus cité*, p. 218.

cause leur production. Pour autant, il est légitime de s'interroger sur le fait qu'une représentation basée sur le vertige supposé puisse être efficiente alors même que les conditions techniques ne sont pas en mesure de mettre en œuvre un environnement vertigineux. Comment en effet admettre que ces films produisent sur les spectateurs l'effet qu'ils ne produisent pas sur les alpinistes. Lorsque dans *Une Époque formidable*, un personnage se poste sur le parapet exigu d'un gratte-ciel pour uriner sur la rue en contre bas, la plongée sur la circulation ne rend pas plus justice à la réalité que les vues plongeantes de Fanck, Trenker ou autres réalisateurs. Pourtant la séquence fonctionne et l'on ne peut s'empêcher de partager l'inquiétude du second personnage qui tente de rappeler son partenaire vers lui. Une fois encore, nous avons essayé de trouver une explication viable en nous penchant sur notre expérience personnelle. Lorsque je m'aventure au bord d'une falaise, d'une gorge et globalement à proximité immédiate de toute espace présentant une forte dimension verticale et donc potentiellement dangereuse, je n'ai pas plus d'appréhension que lors d'une course alpine. Cela étant, lorsqu'un de mes proches se place dans les mêmes dispositions, je ne peux retenir un sentiment d'inquiétude. Pourtant ma femme, ma fille et mon fils sont au moins aussi à l'aise que moi dans ce genre de situations. De cet état projectif nous avons pensé pouvoir faire une piste de réflexion intéressante et, de nouveau, nous nous sommes tournés vers les neurosciences.

Dans les situations personnelles évoquées plus haut, le ressenti appelle au rapprochement avec les observations d'Erwing Goffman, pour qui « observer, c'est faire »⁶⁴³. Ainsi une action motrice, une situation vécue par un actant produit-elle une influence sur un tiers observateur. A ce titre, les travaux de Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia⁶⁴⁴ ouvrent d'heureuses perspectives concernant la problématique soulevée ici. Les deux chercheurs italiens ont mis en évidence l'existence d'une forme particulière de neurones qu'ils ont dénommés *neurones miroirs*. Notre attention fut attirée sur ce sujet lors d'un séminaire doctoral du Lissaa⁶⁴⁵ accueillant, en 2007, Claude Bailblé⁶⁴⁶, maître de conférences au département cinéma de l'Université Paris8. La particularité des neurones miroirs réside dans le fait que leur activité est constatée lorsqu'un individu exécute une action mais également lorsqu'il observe la même action effectuée par un tiers. Mis en

⁶⁴³ GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Seuil, 1991, p. 373.

⁶⁴⁴ RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, 236 pages.

⁶⁴⁵ Centre de recherche Littératures, Savoirs et Arts, laboratoire de l'Université Paris Est Marne la Vallée.

⁶⁴⁶ Voir à ce propos : BAILBLÉ Claude, "À la recherche du spectateur réel", in *Médiamorphoses*, no18, France, INA, 2006, pp. 40-45.

évidence dans le cortex de singes soumis à expérience, ces neurones particuliers ont, par la suite, été également identifiés dans le cortex humain. Ainsi, cette interprétation du processus d'identification rompt-elle quelque peu avec l'approche psychanalytique de Christian Metz, par exemple, selon laquelle l'identification au personnage n'est que secondaire par rapport à une identification primaire à la caméra. La rupture n'est toutefois pas totale nous le verrons plus loin. Les caractéristiques techniques du dispositif cinématographique inciteraient logiquement à préjuger que soient privilégiées les aires visuelles et auditives. Les progrès de l'imagerie cérébrale ont permis de démontrer que le décryptage du message filmique solliciterait une conjugaison de dispositifs perceptifs plus complexes. Les zones du cerveau qui s'activent lorsque l'on regarde s'effectuer une action sont les mêmes qui sont activées lorsque nous effectuons nous-mêmes cette action. Ce serait donc en fonction de son propre vécu psychomoteur que le spectateur évaluerait la performance filmique. Cette interprétation prend tout son sens dans les séquences des films d'ascension qui mettent en œuvre des chutes. Tout un chacun a fait l'expérience de ce phénomène et ce dans des proportions diverses ; certes il est peu courant de se trouver dans la situation des chutes spectaculaires présentées à l'écran sauf à pratiquer le parachutisme ou le saut à l'élastique. Toutefois, la sensation de chute a amplement été traitée par les neurosciences et la psychanalyse. Il est un phénomène d'une extrême fréquence ; celui que constitue la sensation de chute vertigineuse au cours du sommeil. Cette sensation de type hypnagogique est assimilée par les neuroscientifiques à une brutale mise en veille de certains neurones lors de la phase d'endormissement. Le sujet plonge dans le sommeil au sens figuré et le ressentirait au sens propre par la perception d'une situation de chute abyssale. Michel Billiard rapporte une expérience menée en Angleterre, sur 4972 personnes, au cours de laquelle la mise en évidence d'hallucinations hypnagogiques atteint 44 % pour la tranche d'âge des 15-44 ans⁶⁴⁷. La majorité des hallucinations relevées étaient du type kinesthésique de sensation de chute abyssale dans plus d'un quart des cas (25,3%). Ces hallucinations touchant quasiment tous les individus à une période de leur existence (état de tension, travail intellectuel intense précédent le coucher...) et leur dimension kinesthésique étant avérée, il n'est pas douteux que c'est au regard de ce phénomène que la situation de chute est virtuellement vécue et ainsi possiblement interprétée par la majeure partie

⁶⁴⁷ BILLIARD Michel, "Activité mentale du sommeil et hallucinations de l'endormissement et du réveil", in COLLECTIF, *Les troubles du sommeil*, BILLIARD Michel, DAUVILLIERS Yves (dir.), Paris, Elsevier Masson, 2006, pp. 56-57.

des spectateurs. D'autre part, au cours de ces trois dernières années, nous avons systématiquement posé aux personnes avec qui nous avons une conversation la question suivante : « vous est-il déjà arrivé de rêver que vous chutiez dans le vide ? » La réponse a systématiquement été positive. Notons cependant qu'à de rares exceptions près, la chute ne parvient pas à son terme le rêve s'interrompant avant l'impact. Ainsi, chacun peut à l'aune de cette pénible sensation, anticiper la crainte de l'alpiniste qu'il voit évoluer quant aux conséquences d'une erreur technique ou d'un accident. Une fois encore, nous citerons l'exemple cinématographique de *Freud : Secret Passions*, dans lequel Freud fait l'expérience de la chute au cours du rêve qui lui révèle les prémices du complexe œdipien : n'ayant pu rompre le lien qui le rend solidaire de son compagnon de cordée, il est entraîné dans le vide ce qui le réveille brutalement. Nous ne nous attarderons pas sur les analyses psychanalytiques de ce phénomène (Sigmund Freud, Carl Jung, Serge Ginger...) notre préoccupation étant le fait que la sensation de vécu de la situation soit avérée plutôt que les implications et interprétations qui peuvent en être tirées.

Pour autant, la manière d'appréhender le vertige n'est pas totalement résolue puisque cette expérience de chute n'est pas systématiquement perçue comme désagréable ou potentiellement dangereuse. D'ailleurs, nous l'avons vu, elle est rarement rêvée jusqu'à son terme logique qu'est l'impact mais peut tout aussi bien être interrompue que transformée en situation de vol. C'est à une autre fonction des *neurones miroirs* et à l'imaginaire social de la haute montagne que nous ferons donc appel pour tenter d'explicitier l'adhésion du spectateur à la situation de l'alpiniste perçue comme dangereuse et angoissante, bien qu'inconnue d'un point de vue kinesthésique ou proprioceptif.

L'étude des manifestations et des caractéristiques de l'autisme, a permis de mettre en évidence l'implication des *neurones miroirs* dans les processus empathiques. Les patients atteints d'autisme n'auraient pas, ou fort peu, capacité à se projeter dans l'autre en termes d'action et de réflexion. Lors de l'observation d'une action par un tiers, les *neurones miroirs* des sujets atteints par cette pathologie ne sont pas activés. Cet état de fait met en lumière la dimension empathique⁶⁴⁸ que revêt l'observation en plus des « préconnus » psychomoteurs convoqués. L'hypothèse que nous formulons est que la fonction empathique, associée à ce que le spectateur sait de la haute montagne, par le biais de ce que lui transmet l'imaginaire social collectif, lui permet de comprendre la situation de

⁶⁴⁸ À ce propos voir CHARMILLOT Maryvonne, *Émotions et sentiments, une construction sociale : Approches théoriques et rapports aux terrains*, Paris, L'Harmattan, 2008, 210 pages.

l'alpiniste. Par empathie donc, il se vit à la place de l'autre, cet autre évoluant dans un espace que la connaissance intuitive du spectateur désigne comme vertigineux et source de danger. Par vertigineux, nous entendons un environnement dans lequel le vide est une composante majeure des perceptions de l'individu. Pour autant il ne s'agit pas en l'espèce de vertige pathologique. Toutefois, il est sans doute pertinent de considérer ce phénomène comme une forme atténuée de cremnophobie, par procuration en quelque sorte. En l'espèce, un texte ancien nous interpelle quant à l'adéquation du propos qu'il mène et la problématique que nous avons soulevée :

Le vertige des hauteurs ne comporte aucun vertige ; c'est une phobie, une « cremnophobie » (de κρήμνος, précipice), comportant essentiellement un état d'anxiété en rapport avec la conscience du danger et des représentations imaginatives (la vue d'une personne au bord d'un toit pouvant déclencher l'émotion). Par accoutumance, on peut arriver à surmonter cette phobie : Goethe y est arrivé.⁶⁴⁹

Dans cette communication de 1929, transparaît la dimension empathique associée à un milieu ou une situation perçue comme anxiogène. Par une communauté de sentiment le spectateur partage ainsi l'anxiété supposée de l'alpiniste évoluant aux frontières du vide. En cela, nous rejoignons Christian Metz dans l'affirmation de la convocation d'une forme d'inconscient dans l'adhésion du spectateur au processus diégétique du film d'ascension comme de tout procédé filmique :

Pour qu'un sujet « aime » un film, il faut en somme que le détail de la diégèse flatte suffisamment ses fantasmes conscients et inconscients pour lui permettre un certain assouvissement pulsionnel, et il faut aussi que cet assouvissement reste contenu dans certaines limites, qu'il demeure en deçà du point où se mobiliseraient l'angoisse et le rejet.⁶⁵⁰

Aussi le réalisateur doit-il évoluer sur la frêle arrête qui sépare l'agréable frisson du danger de la perception d'une situation insoutenable propre à provoquer le malaise et à rendre la poursuite du visionnage insoutenable.

⁶⁴⁹ "Obsessions. Psychasthénies. Délires. États paranoïaques. Syndromes hallucinatoires", in *L'Année psychologique*, 1929, vol. 30, n° 1, pp. 469-474, compte rendu de la communication de BERNARD A. et JUNG CH., Contribution à l'étude de la cremnophobie, in *Revue Neurologique*, n°36, 1929, p. 437-450.

⁶⁵⁰ METZ Christian, opus cité p.136.

Fred Zinnemann : une stratégie de représentation

Fred Zinnemann est un réalisateur qui s'est essayé avec bonheur à des genres divers. Le succès, tant public que critique, qu'il a rencontré on placé certaines de ses œuvres au rang de réalisations marquantes de l'histoire du cinéma (*High Noon*⁶⁵¹, *From Here To Eternity*). Il est donc intéressant pour nous d'interroger les stratégies de représentation qu'il a mises en œuvre lors de la réalisation de son unique film d'ascension. Nous l'avons dit, Fred Zinnemann, était un passionné de montagne et l'alpinisme était pour lui un monde connu. Ses qualités de réalisateurs n'étant plus à démontrer, sa « légitimité » ne saurait être discutée sauf à n'accepter, comme représentatif de l'espace montagne, que le seul documentaire. Comme support à cette interrogation, nous utiliserons, *in extenso*, tous les dispositifs utilisés pour la représentation du vide dans la séquence de l'ascension principale de *Five days one summer*^c. Notons que le film de Fred Zinnemann est construit autour du déroulement temporel rigoureux de la préparation d'une course par un alpiniste fortuné. Dans un premier temps, le guide évalue le niveau de ses clients ; ensuite il leur propose un objectif conforme à leurs possibilités. En l'occurrence, les possibilités seront celles de l'homme puisque la femme restera au refuge. Cette séquence relate, sur un mode particulièrement vraisemblable, la journée des deux grimpeurs, du réveil au dénouement final.

La séquence qui nous intéresse représente le moment « fort » du film, tant par sa mise en image que par sa place dans la diégèse globale ; elle dure 20 minutes et cinquante-quatre secondes (1h17'08" à 1h38'02") et est composée de deux-cent-dix-huit plans. Nous nous pencherons donc ici sur quelques stratégies mises en œuvre par le cinéaste pour installer le spectateur dans l'univers du vide.

⁶⁵¹ *High Noon*, ZINNEMANN Fred, États-Unis, Stanley Kramer Productions, 1952, 85 min.

Troisième partie : considérations structurales



En quatre plans d'ensemble fixes (plans 9 à 12 de la séquence, 43''), Zinnemann pose l'espace et le temps : nous sommes en haute montagne, le jour point à peine. Une musique en *largo maestoso* accompagne les images.



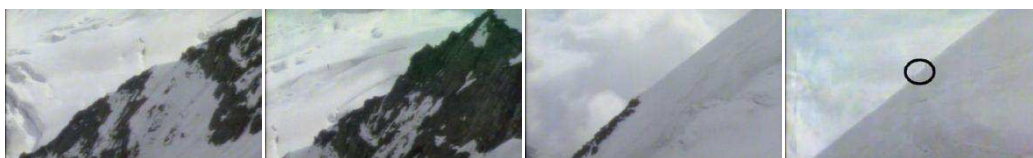
Plan 13 (24'') : Un long panoramique ascendant droite-gauche remonte l'arête et rattrape les grimpeurs au sommet de cette dernière. La scène est filmée de profil, et la longueur du plan (25 secondes) souligne l'ampleur du chemin parcouru. Peu avant de découvrir les grimpeurs la musique (*largo maestoso*) est couverte par un bruit de chute de pierres ; la trajectoire de ces dernières (cercle photogramme 6) donne la mesure du vide environnant. Notons qu'en l'occurrence, le son participe à la construction du vide ambiant au même titre, et peut être même plus, que l'image.



Plan 14 (34'') : dans un souci de contextualisation de l'action, la caméra part d'un plan d'ensemble pour rejoindre, par un panoramique gauche-droite les grimpeurs évoluant sur une arête rocheuse. La musique a cédé la place au souffle du vent et aux sons caractéristiques de la progression d'une cordée (cliquetis du matériel mé-

Troisième partie : considérations structurales

tallique, raclements sur le rocher...). Notons que le son d'un vent lancinant accompagnera les grimpeurs jusqu'au sommet.



Plan 21 (21'') : Par un panoramique gauche-droite ascendant et légèrement tournant au départ, l'objectif remonte une arête (filmée de profil) d'abord rocheuse puis neigeuse pour rejoindre les deux points minuscules que sont les grimpeurs progressant sur le fil de l'arête. La taille des grimpeurs sert ainsi d'échelle à l'arête.



Plan 25 (13'') : Suite du plan 21, profil. Les 2 hommes progressent ensemble. Zoom avant sur les grimpeurs pour donner la distance de corde entre les deux jusqu'à renvoyer le second de cordée en hors champ.



Plans 28 à 38 : Ces plans de transition nécessaire à la progression chronologique de l'ascension n'apportent rien concernant la sensation de vide. Le recours à la plongée et les focales utilisées écrasent l'image. Dans le sixième photogramme, Zinneman recourt au procédé de la neige qui ruisselle pour donner enfin la perception de la pente.

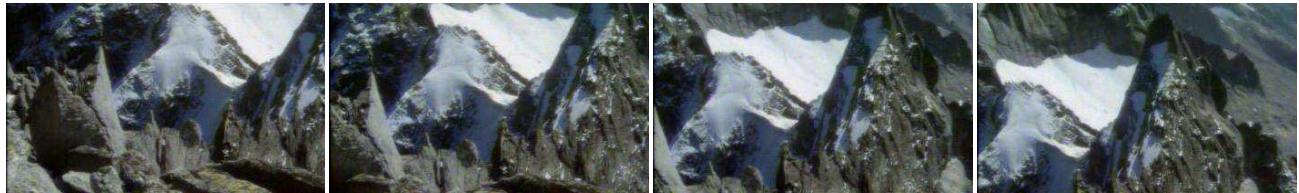


Troisième partie : considérations structurales

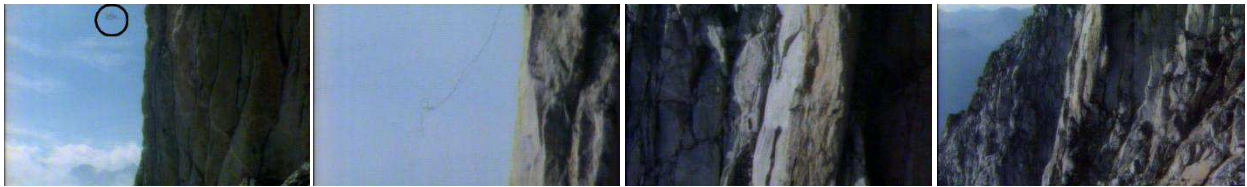
Plans 39-52 : Pour palier le manque de sensation induit par les prises de vue, le réalisateur insère un incident : le guide glisse et se récupère avec difficulté.



Plans 54-66 : Une fois encore, la « platitude » (photogramme 1) est combattue par des artifices : chute de neige, disposition de la cordée sur une diagonale improbable.



Plan 78 (7'') : Les deux grimpeurs plongent le regard dans le couloir qui les attend. Pour induire le vertige nécessaire, Zinnemann utilise un mouvement de rotation rapide gauche-droite. Le plan 104 est à l'identique avec une rotation droite gauche (ce plan a déjà été évoqué plus haut).



Plan 109-110 (7'') : En cadrage de profil, l'objectif suit la corde de rappel et une fois celle-ci entièrement déroulée poursuit le panoramique descendant jusqu'au pied de la face avec un final un effet de zoom arrière. La longueur de la chute mesure la hauteur de la paroi.



Plan 112 (12'') : La contre-plongée totale renvoie Meredith dans le quart supérieur de l'image comme une mouche au plafond. La perte de repères conventionnels, en termes proprioceptifs, induit le sentiment de déséquilibre recherché.



Troisième partie : considérations structurales

Plans 131-134 (17") : Zinnemann « code » la descente en rappel du guide : plus ce dernier s'approche du bas de la paroi et plus celle-ci occupe une place importante au détriment du ciel, donc du vide.



Plan 175-177 (32") : Au final, après la formidable chute de pierres des plans 164-174, un long panoramique descendant puis droite-gauche suit la chute du guide, pantin désarticulé qui termine sa course aux limites de la rimaye.

Conclusion de la troisième partie

Pour l'écriture des scénarii de film d'ascension, il convient de respecter les critères génériques qui résultent, pour la plupart, des conventions dégagées par le roman de montagne. Il est également impératif de tenir compte de la manière dont on été rapportés au grand public les drames qui ont endeuillé l'histoire de l'alpinisme. De la conjonction de ces deux sources, ajoutées à la perception de l'alpinisme par le public néophyte, Eduard Bienz a tiré les fondements de ce que devait devenir le film d'ascension. Le cinéaste suisse, travaillant dans une optique touristique, bâtit son récit sur le modèle dominant des touristes des cimes fréquentant son pays. À ce titre il ne fit que mettre en image le mode de pratique de la première ascension véritablement dramatique de l'histoire, la catastrophe du Cervin. Mis à part la parenthèse représentée par le docteur Fanck, la quasi-totalité des films de notre corpus reproduisirent ce modèle ; exception notable, *Nordwand*^c renoua cependant avec la tradition germanocentriste.

L'histoire alpine est malheureusement très riche en péripéties de ce genre. Plutôt que de reconstituer une histoire vécue, j'ai préféré combiner plusieurs aventures en une seule en évitant de lui conférer un climat trop dramatique.[...] tout en restant parfaitement plausible, je voulais que ce sauvetage mette en œuvre toutes les ressources dont dispose la cordée éprouvée et la caravane [...] qui monte à son secours.⁶⁵²

Le chantre du tournage vérité, celui pour qui, hors du documentaire, il n'y avait point de salut pour le film d'ascension, recourut dès son premier film fictionnalisé aux petits arrangements avec la réalité. Pour la représentation des séquences d'alpinisme, le réalisateur se trouve en effet d'emblée confronté à une alternative incontournable. Qu'il choisisse de maîtriser tous les paramètres du tournage (lumière notamment) et il devra se replier vers le studio et ses reconstitutions parfois très éloignées du réel, voire franchement grotesques. Qu'il tienne absolument au tournage en altitude et il devra se plier à tous les aléas que connaît l'alpiniste en situation. Ainsi le réalisateur évolue-t-il en louvoyant entre les écueils que sont l'invraisemblance et la dépendance. L'histoire du film d'ascension, sa structure, est donc également, voire surtout, celle des stratégies mises en œuvre pour louvoyer au plus près des brisants sans mettre pour autant son projet en péril.

⁶⁵² ICHAC Marcel, *Quand brillent les étoiles de midi*, Paris, Arthaud, 1960, pp 44-49.

Quatrième partie – Le film d’ascension et son siècle : environnement socio-historique et fonction sociale

Quatrième partie – Le film d'ascension et son siècle : environnement socio historique et fonction sociale

Introduction de la quatrième partie

Comme nous l'avons laissé entendre au long de nos propos et quelque soit l'appellation sous laquelle on l'appréhende, le film d'ascension est étroitement associé à une période historique douloureuse. Si la démarche théorique de Siegfried Kracauer a largement été débattue d'un point de vue global, l'adéquation entre le film de montagne et le régime nazi qu'il proposa est très souvent reprise sans véritable mise en perspective⁶⁵³. Les comédies musicales et les films d'horreur connurent un succès considérable pendant la même période, ils n'en furent pas pour autant accusés d'avoir fait le lit du régime nazi. Il nous semble important de rappeler à ce stade de nos travaux l'impérieuse nécessité de placer les œuvres en regard du contexte socioculturel qui les vit naître. *La Grande Illusion*⁶⁵⁴ de Jean Renoir présentée au public en 1937, connut un succès remarquable et le message sous-jacent fut perçu comme étant celui d'un pacifisme largement partagé. L'année suivante, en effet, un soulagement quasi général accueillit Chamberlain et Daladier de retour de Munich. Le respect que se manifestaient les officiers de nationalité différente valut au même film d'être interdit en 1939 soupçonné qu'il était de présenter une forme de collusion avec l'ennemi. En 1946, Jean Renoir accepta que son film subisse des coupures puisque présentant une réalité obsolète, le cinéaste s'excusant même de n'avoir pas vu monter l'horreur nazie ; on sait la place qu'occupe désormais l'œuvre du cinéaste français au panthéon du cinéma mondial. En témoigne ce qu'écrivit à ce propos François Truffaut, à propos du film de son collègue :

La Grande Illusion (1937), le moins contesté de tous les films de Renoir [...] Si la Deuxième Guerre mondiale et surtout le phénomène concentrationnaire semblent avoir infirmé le propos exaltant de Renoir, les actuelles tentatives « européennes » montrent que la force de cette idée fut en avance sur l'esprit de Munich.⁶⁵⁵

Cela étant, il reste à cerner le champ dans lequel se place François Truffaut lorsqu'il affirme cette forme d'unanimité. Si le propos concerne le satisfecit artis-

⁶⁵³ Voir entre autres, Courtade et Cadars, Bimbenet, Pithon...

⁶⁵⁴ *La Grande Illusion*, RENOIR Jean, France, Réalisation d'art cinématographique (RAC), 1937, 114 min, n&b.

⁶⁵⁵ TRUFFAUT François, Jean Renoir (Présentation d'un Festival à la Maison de la Culture de Vidéuban, - 1967), inséré en postface de RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 268-269.

tique que décernaient les tenants de la *Nouvelle Vague* à certains de leurs aînés, la déclaration de François Truffaut est audible. Si l'on se place dans le champ du contexte historique elle est plus hasardeuse ; aussi Marc Ferro qui sait si bien appréhender les films dans leur dimension historique déclare-t-il à propos de *La Grande Illusion* :

Et si Gabin incarne, à la fin du film, l'antisémitisme plébéen, le film tout entier trahit l'antisémitisme latent de Jean Renoir. Celui-ci avait pourtant cru, en rendant Dario sympathique et en lui faisant jouer le rôle d'un combattant de la guerre de 1914, être ainsi un homme de gauche puisque la droite et l'Action française accusait notamment les Juifs, fauteurs de guerre, d'avoir été, une fois le conflit déclaré, des embusqués.⁶⁵⁶

De même Henri-Georges Clouzot dont *Le Corbeau*⁶⁵⁷ est désormais considéré comme une œuvre d'exception subît-il les aléas de l'interprétation circonstancielle. Son film réussit l'exploit d'être à la fois vilipendé par la presse clandestine, interdit à la projection en Allemagne et dérangeant pour la Gestapo qui y voyait une mise en cause de son exploitation des dénonciations anonymes⁶⁵⁸. Une telle atomisation des points de vue suppose, à notre sens, que le film en tant que véhicule est appréhendé par le biais des *a priori* socioculturels du récepteur. Les œuvres de Renoir et Clouzot ont soulevé la polémique car touchant à des notions fortes de l'imaginaire social telles que le déchirement intracommunautaire et la fraternisation entre supposés ennemis. Dès lors, il était inévitable que la polémique fut au rendez vous.

Que le film d'ascension et toute production s'apparentant au *Bergfilm* soit censés avoir sombré corps et bien suppose une étroite adéquation des valeurs alpines avec l'idéologie hitlérienne. Pourtant, un genre typiquement germanophone, le *Heimatfilm*, ne subit pas le même amalgame. Certes au regard de l'explosion de la production au tournant des années 1950⁶⁵⁹, l'*Heimatfilm* est parfois considéré comme ayant vu le jour après la seconde guerre mondiale. Ainsi la

⁶⁵⁶ FERRO Marc, *Pétain*, Paris, Fayard, 1987, p.240.

⁶⁵⁷ *Le Corbeau*, Clouzot Henri-Georges, France, Continental Films, 1943, 92 min, n&b.

⁶⁵⁸ Voir par exemple : SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 8^e édition, 1966, p. 290. GASSEN Heiner, HURST Heike, *Tendres ennemis: cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 225-226. BERTHÉ-GAFFIERO Catherine, « Le cinéma policier français de 1930 à 1950 – L'âge d'or du film à énigme, le Whodunit », in COLLECTIF, *Le cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, p.203-212.

⁶⁵⁹ La production de *Heimatfilme* représente aux environs de 300 œuvres dans les années 1950.

communication de Gerhard Bliersbach⁶⁶⁰ laisse supposer que le chercheur allemand date la naissance du genre avec la sortie en salle de *Grün Ist Die Heide*⁶⁶¹ – *La jeune fille de la Forêt Noire* (1951). La justification du succès des *Heimatfilme* dans les années 1950 par une situation sociale née du désarroi allemand et du nombre de réfugiés de l'après guerre pourrait accréditer cette vision⁶⁶². D'ailleurs, le fait qu'Anton Kaes voit dans les *Heimatfilme* la descendance des films de montagne de Fanck, Trenker et Riefenstahl et des *Blubo* (pour *Blut und Boden*, films du Sang et de la terre) va dans ce sens. Pour autant, nombre de ces productions n'étaient que des *remakes* d'œuvres antérieures à la seconde guerre mondiale. Des archétypes du genre comme *An Heiligen Wassern*⁶⁶³, *Die Geierwally*⁶⁶⁴ ou *Heidi*⁶⁶⁵ en sont des exemples parlants. *Grün Ist Die Heide* lui-même n'était qu'une nouvelle version de l'œuvre de Hans Behrendt (1932)⁶⁶⁶. Anton Kaes évoque d'ailleurs ce fait, évocation qui tendrait à laisser supposer, de notre point de vue, que les justifications citées plus haut concernent le succès des *Heimatfilme* des années 1950 plutôt que leur genèse. Indépendamment de la question de cette naissance post datée, le sort réservé à l'*Heimatfilm* pose un véritable problème dans la mesure où, clairement :

Sous l'apparence de la présentation quasi touristique des terroirs et des habitants, dans un contexte présenté la plupart du temps comme dépourvu d'enjeu politique l'héritage nationale de l'Allemagne nazie a été reconstruite par la visualisation de la

⁶⁶⁰ BLIERSBACH Gerhard, « L'Heimatfilm », in *Il mito della montagna in celluloide* – Luis Trenker, sous la direction d'Aldo Audisio et Stefan König, Turin, Museo Nazionale della montagna, 2000, 127-140.

⁶⁶¹ *Grün Ist Die Heide*, Deppe Hans, République Fédérale d'Allemagne, Berolina, 1951, 90 min.

⁶⁶² KAES Anton, *From Hitler to Heimat: the return of history as film*, Harvard, Harvard University Press, 1992, p. 15-16.

⁶⁶³ *An Heiligen Wassern*, WASCHNECK Erich, Allemagne, Fanal-Filmproduktion GmbH, 1932, 85 min, n&b. - *An Heiligen Wassern*, WEIDENMANN Alfred, Suisse, Cine Custodia Film AG Zuerich, 1960, 109 min.

⁶⁶⁴ *Die Geierwally*, Dupont Ewald André, Allemagne, Gloria-Film-GmbH, 1921, 2155m, n&b, muet - *Die Geierwally*, Allemagne, STEINHOFF Hans, Tobis Filmkunst, 1940, 104 min, n&b. (*Cinema Delle Montagne*, opus cité p. 175, répertorie ce film sous le titre DER Geierwally, ce qui semble une erreur typographique) - *Die Geierwally*, CÁP Frantisek, République Fédérale d'Allemagne, Peter Ostermayr Produktion, 1956, 90 min. Nous ne retenons ici que les films portant un titre original identique ; d'autres déclinaisons cinématographiques de l'opéra d'Alfredo Catalani, *La Wally* (1892), ont été proposées. Rappelons, pour l'anecdote, que cet opéra fut remis au goût du jour grâce à l'utilisation du grand air de *La Wally*, dans le film *Diva* de Jean Jacques Beineix (1980).

⁶⁶⁵ *Heidi*, anonyme, États-Unis, A. Prizma, 1920, n&b (colorisé), muet (seules quelques minutes de cette version demeurent et son signalées dans *Cinema Delle Montagne*, opus cité, p. 50) - *Heidi*, DWAN Allan, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1937, 88 min - *Heidi*, COMENCINI Luigi, Suisse, Praesens-Film, 1952, 100 min - *Heidi*, JACOBS Werner, Autriche, Sascha-Verleih, 1965, 110 min - *Heidi*, IMBODEN Markus, Suisse, Vega Film, 2001, 135 min.

⁶⁶⁶ *Grün Ist Die Heide*, BEHRENDT Hans, Allemagne, R.N.-Filmproduktion GmbH, 1932, 85 min, n&b.

continuité régionale à travers les siècles. Le cinéma offrait la particularité de posséder un moyen d'expression adapté à cette fin : le Heimatfilm.⁶⁶⁷

Il peut paraître difficile, ainsi, d'expliquer la différence de destinée que connaissent ces deux genres réputés spécifiquement germaniques. Toutefois, cette formulation propose en soi la réponse à la question. Le *Heimatfilm* est de façon claire un genre germanophone. La notion de *Heimat* et son adjectivisation *heimatlich* sont difficiles voire impossibles à traduire en français. Ils renvoient en effet à la frustration de ne pouvoir asseoir une culture et une langue partagées ancestrales sur une entité nationale effective. Remontant à la réalité d'une identité germanique géographiquement atomisée, cette aspiration à un territoire, *Heimat*, commun est la base de la pensée *völkisch* dont les théoriciens nazis feront le terreau de leurs thèses. Cette spécificité linguistique et intellectuelle associée à un ancrage dans une mythologie propre aux *Heimatfilme* constituent ces derniers en un genre circonscrit à la sphère socio-mythique qui les sous tend. En ce sens, le *Heimatfilm* n'avait que peu ou pas d'écho dans l'imaginaire social non germanophone et, l'Allemagne nazie étant châtiée, ses racines intellectuelles propres disparaissaient avec elle : ce genre n'était donc plus qu'une péripétie éditoriale. Le film d'ascension repose, lui, sur un corpus culturel et mythique qui touche quasiment à l'universalité ; aussi l'utilisation supposée de l'image de la montagne par une idéologie apocalyptique rencontra-t-elle un autre écho dans l'opinion mondiale. Par son utilisation des valeurs communes à des fins défiant l'entendement, le *Bergfilm* avait signé sa condamnation et par le fait même sa disparition : son sort étant scellé, et son nom chargé de toutes les ignominies, le film de montagne pouvait continuer son chemin, sous d'autres noms mais pas sous d'autres formes. En effet, la montagne conservait par delà la barbarie sa fonction sociale issue d'une représentation commune.

⁶⁶⁷ DELAGE Christian, opus cité, p.78. Rappelons que Christian Delage considère les œuvres de Fanck ou Trenker comme des *Heimatfilme*.

Chapitre 1 – L'alpiniste comme maître et possesseur de la nature

*Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien.*⁶⁶⁸

Né avec l'ère industrielle, l'alpinisme ne pouvait qu'être partie prenante du mythe de la puissance sans limite de l'espèce humaine. Partant du principe que rien n'était impossible à l'entreprenant bipède et que « là où il y a une volonté il y a un chemin »⁶⁶⁹ les alpinistes allaient donner sur l'écran la mesure du « triomphe de la volonté.⁶⁷⁰»

Porte parole de cette volonté conquérante Jules Verne avait emmené ses lecteurs au fond des océans, dans les airs et leur avaient fait franchir la cordillère des Andes *In Search of the Castaways*⁶⁷¹. À cette époque du progrès triomphant, la société capitaliste naissante ne semble entrevoir aucune limite à la capacité de l'homme à maîtriser son environnement. À la poursuite des derniers mythes résistant à la connaissance, les intellectuels anglais déploient autant d'énergie à découvrir les sources du Nil qu'à relier Stockton à Darlington⁶⁷². Pour nous Français, le personnage de l'entreprenant anglais a donc été généré dans les romans de Jules Verne où les lords anglais bouclent le tour du monde en quatre-vingts jours, descendent au centre de la terre ou traversent l'Afrique en ballon. L'alpinisme s'était affranchi des prétextes scientifiques de sa jeunesse, et désormais adulte entreprenait de poser partout ailes de mouches et tricounis⁶⁷³.

Enfant tardif du même siècle, le cinéma dans sa capacité à faire découvrir le vaste monde au plus grand nombre ne pouvait que s'intéresser au *Terrae inco-*

⁶⁶⁸ PASCAL Blaise, opus cité p.21.

⁶⁶⁹ Attribuée au hasard des références à Winston Churchill, Jean Jaurès ou Lénine, cette citation est présente comme titre d'une chanson édifiante dans *Thirteenth Annual Report Of The National Society For Promoting The Education Of The Poor In The Principles Of The Established Church*, Londres, J., G., and F. Rivington, 1841, p. 352 (source: National Church Institutions Database of Manuscripts and Archives; <http://archives.lambethpalacelibrary.org.uk:8080/Archives/>, 2011). Cette maxime fut appliquée à l'alpinisme par HUDSON C. et KENNEDY Edward Shirley, *Where There's A Will There's A Way: An Ascent Of Mont Blanc – By A New Route And Without Guide*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1856, 95 pages.

⁶⁷⁰ Allusion au film de Leni Riefenstahl sur le congrès du parti nazi à Nuremberg en 1935.

⁶⁷¹ *In Search of the Castaways (Les Enfants du capitaine Grant)*, STEVENSON Robert, États-Unis, Walt Disney Productions, 1962, 98 min.

⁶⁷² Le 28 septembre 1825, le mécanicien anglais Georges Stephenson crée la première ligne de chemin de fer ouverte au public entre Stockton et Darlington.

⁶⁷³ Avant l'invention de la semelle caoutchouc Vibram (par Vittorio Bramini), les chaussures des alpinistes étaient ferrées : clous à pointe sous la semelle (tricounis) et ailes de mouches sur les carres.

gnitae. Le phénomène avait déjà existé à l'identique après l'invention de la photographie. « À peine la photographie est-elle inventée que débute la conquête photographique des Alpes⁶⁷⁴. » Les frères Bisson avaient porté leur matériel photographique jusqu'au sommet du Mont Blanc donnant à découvrir les merveilles des cimes (24 juillet 1861). À la convergence de la volonté exploratrice et du cinéma documentaire naissant, la personnalité du duc des Abruzzes occupe une place de choix. Incarnation parfaite du héros « vernien ». Louis-Amédée de Savoie, duc des Abruzzes*, fut l'archétype de l'explorateur polymorphe de l'époque. Explorateur des zones polaires, navigateur, il fut également alpiniste et réalisa, hormis ses réussites européennes, la première ascension du mont Saint Elias (Alaska, 5488 mètres) en 1897 et du pic Margherita au Ruwenzori (Kenya, 5109 mètres) en 1906. Si l'exemplarité du duc des Abruzzes est d'un grand intérêt concernant l'environnement social de l'alpinisme au tournant de deux siècles, il présente un autre grand intérêt pour notre propos. En effet, chacune des expéditions du duc était accompagnée de Vittorio Sella. À l'occasion de l'expédition princière en Himalaya, Vittorio Sella réalisa un des premiers films du genre que Vincent Pinel⁶⁷⁵ nomme film d'expédition et, à notre connaissance, le premier film d'alpinisme himalayen, *Sur le toit du monde* (1910).

Dès la fin du XIX^e siècle, l'alpinisme s'installa dans la posture d'une pratique tendant à démontrer que la volonté humaine n'avait pas vocation à être limitée par la nature.

Le cinéma s'empara de cet esprit conquérant. Dans le film d'ascension la montagne peut bien multiplier les chausse-trappes, elle ne saurait au final que plier devant les héros à la volonté d'acier. La diégèse cinématographique campe de manière quasi systématique les sommets convoités en entités naturelles hostiles résistant aux prétentions humaines. Arrive alors le héros qui triomphe du sommet. C'est pour le moins ce à quoi s'attend le spectateur. Une structure narrative linéaire de ce type, pour convenue qu'elle soit, n'en est pas moins utilisée dans certaines œuvres (*Der Berg Des Schicksals*^c, *Der Bergruff*^c, *Five Days One Summer*^c, ...). Toutefois, le héros alpin ne parvient pas toujours à ses fins. Nous pouvons même affirmer, qu'à l'inverse du film documentaire, le film d'ascension offre peu la possibilité à ses personnages de se dresser au sommet avec la satisfaction du devoir accompli. Une fois encore, les motivations sibyllines de

⁶⁷⁴ CHLUMSKY Milan, « Une victoire des Bisson, la conquête du Mont Blanc », in *Les Frères Bisson photographes – De flèche en cimes*, Bibliothèque Nationale de France/Museum Folkwang, Paris – Essen, 1999, p.161.

⁶⁷⁵ PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, p. 97. Le film de Vittorio Sella, est le premier, et donc le plus ancien, de la liste chronologique proposée par Vincent Pinel.

l'alpinisme ne peuvent susciter à elles seules l'adhésion empathique du spectateur. Aussi, l'alpiniste se voit-il proposer un défi autre que celui qu'il pensait devoir affronter en se risquant sur les pentes de son minéral adversaire. Comme nous l'avons vu plus haut, le film d'ascension repose sur la capacité du héros à regagner le monde de ses pairs. Mais il ne suffit pas pour lui de regagner la vallée ; encore faut-il qu'il y ajoute la manière. Le docteur Johannes Krafft et son avatar le docteur Johannes Jensen (*Die Weiße Hölle Vom Piz palü^c, Föhn^c*), Taylor Brooks (*K2^c*), Karl (*Der Heilige Berg^c*) se voit offrir l'opportunité de se sortir du guêpier dans lequel les a piégés la montagne ; pour cela il faudrait toutefois qu'il rompe le lien sacré de la cordée et qu'ils abandonnent leurs partenaires, en difficulté, à un destin fatal. Rudi Matt (*Third Man On The Mountain^c*), Carla Alton (*The White Tower^c*) pourraient envisager le succès, mais là encore en abandonnant leur compagnon. De même rien ne pousse objectivement Antoine Carrel (*Der Kampf Ums Matterhorn^c, Der Bergruff^c*) à affronter les aléas d'une ascension en nocturne pour innocenter son chanceux rival au péril de sa vie. Quant à Ben Bowman (*The Eiger Sanction^c*), il n'aurait qu'à laisser Jonathan Hemlock pendre à bout de corde jusqu'à ce que mort s'en suive et ses ennuis seraient terminés. Mais le héros alpin obéit à un code d'honneur qui lui interdit la facilité de l'égoïsme.

En dignes enfants de Prométhée, les alpinistes du cinéma doivent bien triompher de la nature. Mais il ne s'agit pas de la nature qui les entoure et dont ils avaient pour projet initial de devenir le vainqueur. La nature dont ils doivent triompher est la leur. Pour apporter le feu et par la même un avenir à l'humanité, Prométhée doit risquer sa nature divine et s'exposer au châtement perpétuel. Pour s'élever au rang de héros les conquérants de l'Alpe doivent se défaire de leur nature humaine et des faiblesses qui la caractérise. À cette seule condition ils deviendront héroïques au sens mythologique du terme⁶⁷⁶ et s'extrairont ainsi du commun des mortels.

La volonté de l'homme de soumettre la nature à son vouloir est présente dans les mythes. Soucieux d'approcher au plus près la divinité, les hommes entreprennent d'ériger l'avatar d'un sommet reliant la terre au ciel qu'est la tour de Babel. Jaloux, quant à lui, de sa supériorité, le dieu des hommes sèmera la confusion dans la « cordée » qui l'assaille en inventant les langues et introduisant la différence au sein de l'humanité qui ne tirera, désormais, plus dans le même sens. L'alpinisme de la société industrielle, et d'avant, procède de la volonté de soumettre les hautes cimes sous le joug de la rationalité, de mettre la montagne

⁶⁷⁶ Dans la mythologie grecque le héros était d'essence divine par un de ses parents.

en équations. De Saussure, Paccard, bardés de certitudes et d'instruments de mesure, ont bien pour projet de démontrer que l'homme est partout chez lui. Si la quête sportive a supplanté les préoccupations physiques ou géographiques, on ne peut totalement occulter chez le grimpeur la volupté de poser le pied où personne ne l'a fait avant lui et d'étiqueter de son nom tel sommet au même titre qu'un entomologiste découvrant une espèce nouvelle. Dans cette optique, l'alpinisme ne saurait plus être un jeu désintéressé dès lors que le but à atteindre prend plus d'importance que la manière d'y parvenir. Cette pratique ne peut être assimilée totalement à un sport dans la mesure où, non codifiée, elle n'impose pas de règles à respecter. Cela étant, nous avons vu également que les traditions d'usage et le jugement des pairs ont parfois la même valeur contraignante que la plus sévère des règles sportives. La clé du propos qui agite le microcosme des alpinistes, depuis les origines pourrait-on dire, est de savoir s'il est légitime de faire usage de tout moyen pour parvenir à ses fins : si l'affrontement entre la montagne et l'homme doit se conclure invariablement par la victoire de ce dernier, dût-il y perdre son âme.

John Ruskin avait très tôt dénoncé ce qu'il considérait comme une dérive :

Les révolutionnaires français ont transformé en écurie les cathédrales de France : vous avez transformé en champs de courses les cathédrales de la Terre. [...] Les Alpes elles mêmes que nos poètes ont aimés pieusement, vous les considérez comme des mâts de cocagne dans des arènes d'ours auxquels vous vous mettez en devoir de monter puis que vous redescendez en poussant des cris de joie.⁶⁷⁷

Au sein même de la communauté des alpinistes, un violent débat s'engagea quant à la validité d'une pratique recourant aux artifices. Les échanges furent parfois âpres entre les tenants du passage à tout prix et les défenseurs d'une éthique que résuma si bien Emilio Comici : « Avec de l'argent et du temps, on pourrait rendre accessible n'importe quelle paroi. Il suffirait d'y envoyer des ouvriers spécialisés ; ce ne serait plus de l'alpinisme ».⁶⁷⁸ Emilio Comici fut un des premiers grimpeurs à intégrer la dimension esthétique dans sa pratique. Admirateur de Paul Preuss, il réalisa plus de quatre cents ascensions extrêmes de 1925 à 1940. On lui doit notamment une voie de soixante longueurs en face nord-ouest de la Civetta (1931) avec passage de VI obligatoire et la première de la face nord de la Cima Grande di Lavaredo (1933) du niveau de la face est du Grand Capucin (qui ne sera vaincue que plus de vingt ans plus tard). La difficulté de ces

⁶⁷⁷ Cité par Yves Ballu, opus cité, p. 96.

⁶⁷⁸ COMICI Emile, cité par BALLU Yves, opus cité p. 141.

voies est telle, qu'encore à l'heure actuelle, ne s'y engagent que les grimpeurs de première force.

Comme le ressentait le grimpeur italien, l'époque était passée de Mummery renonçant au pied de la Dent du Géant après avoir indiqué sur une carte de visite glissée dans une bouteille et laissée au pied de la voie : « Absolutely inaccessible by fair means. »⁶⁷⁹ Un an plus tard, Whitwell et ses guides suisses, les frères Lauener parvenait à la même conclusion après avoir tenté l'assaut de trois côtés :

On peut classer cette aiguille parmi les inaccessibles. Il restera donc toujours quelque cime orgueilleuse, quelque aiguille du Géant ou du Dru pour montrer au grimpeur qu'il n'est pas encore tout puissant.⁶⁸⁰

D'autres eurent moins de scrupules et l'histoire ne manque pas de tentatives où l'introduction de technologies pittoresques transforme l'alpinisme en entreprise de travaux publics. En 1877, l'ingénieur M. de Filippi, Mme Jola Caccia-Reynaud, le marquis del Caretto, lord Wenworth et leurs guides Lanier, Proment, Rey et Bitch menèrent une tentative digne d'une unité du génie militaire ; des fusées devaient, en survolant la cime, joindre les groupes placés de part et d'autre du sommet : l'affaire fit long feu. Cette tentative n'est pas sans évoquer la célèbre scène de la capture de singes, à l'aide d'un filet tracté par une fusée, dans *Hatari* d'Howard Hawks. Dans la même veine l'aiguille de la République fut vaincue, le 29 juillet 1904, grâce au lancer d'une corde projetée par une arbalète commandée à Paris. Enfin, le grand Guido Rey en personne⁶⁸¹ recourut à des procédés discutables pour parvenir à ses fins au Cervin : en 1899, pour forcer un passage de l'arête de Furggen, Rey fit installer une échelle descendue du sommet atteint par la voie normale⁶⁸², avant de reprendre l'ascension dans le bon sens.

Il est habituel, pour aborder cette querelle de la considérer comme consubstantielle à l'apparition des pitons et mousquetons. En fait, elle est plus ancienne et l'utilisation de la corde elle-même fut l'objet de controverse. On le sait, le second de cordée peut être allégrement « treuillé » au moyen de la corde pour peu que son leader ait la force nécessaire : les exemples ne manquent pas de clients entraînés au sommet à la force des bras de leur guide ; procédé dont le ridicule n'a

⁶⁷⁹ « Totalement inaccessible par des moyens licites » source BALLU Yves, opus cité p. 130.

⁶⁸⁰ WHITWELL E. R., cité par BALLU Yves, opus cité p. 141.

⁶⁸¹ A ne pas confondre avec Émile Rey, surnommé le « prince des guides », membre de la tentative à l'aiguille du Géant citée plus haut.

⁶⁸² Voie de l'arête nord-est dite du Hörnli.

pas échappé aux cinéastes soucieux de mettre une touche de dérision dans la dramaturgie d'une ascension.

D'autre part, par sa seule présence la corde influe également sur la pratique du premier de cordée puisqu'elle permet une prise de risque supplémentaire par le fait qu'elle engendre un sentiment de sécurité qui peut lever certaines inhibitions. Dès 1910, Paul Preuss⁶⁸³ voyait dans l'utilisation de ce lien un artifice pervertissant l'esprit de la pratique ainsi qu'il l'exposa lors d'un débat à Munich le 31 janvier 1912 :

1) dans une ascension en montagne, il ne suffit pas d'être au niveau de la difficulté qu'on affronte, il faut être d'un niveau bien supérieur. 2) La difficulté qu'un grimpeur peut affronter à la descente, sans corde et l'âme tranquille, doit représenter la limite maximale de la difficulté affrontée à la montée. 3) L'usage des moyens artificiels est légitime seulement en cas de danger. 4) le piton est une réserve en cas de difficulté, non le fondement d'une technique d'assurage. 5) La corde peut être une aide mais non le moyen indispensable d'effectuer une ascension. 6) le principe de sécurité doit tout dominer, non pas par l'assurage à l'aide de moyens artificiels mais par la juste appréciation de sa propre force.⁶⁸⁴

Née avec l'usage de la corde, la controverse ne fit qu'empirer au gré des progrès techniques. L'escalade artificielle avec son cortège d'étriers, de pitons à expansions et de tamponnoirs permit aux grimpeurs de passer en des endroits absolument dépourvus de prises ; il était dès lors possible de grimper un mur de béton dépourvu de toute aspérité. Forts de ces possibilités, les alpinistes purent vérifier l'adage qui affirme que « là où il y a une volonté, il y a un chemin ». Pour autant, l'entreprise ressemble plus, alors, à la conduite d'un chantier de travaux publics qu'à une aventure sur les sommets. Signalons ainsi, dans la saga des sièges sans fin, la tentative de Harding dans la voie du Nose au Capitan⁶⁸⁵ : attaquant la voie le 4 juillet 1957, il parvint au sommet le 12 novembre 1958⁶⁸⁶. Les cordes fixes et les poignées autobloquantes permettaient de descendre et quitter la paroi à volonté, ce qui faisait de Harding (dont les compagnons avaient jeté l'éponge) un « ouvrier de la grimpe ». L'apothéose du ridicule fut atteinte par Cesare Maestri qui en 1970 transporta un compresseur de 80 kg sur l'arête sud-est du Cerro Torre afin de forer la ligne de trous qui devait le mener au sommet.

⁶⁸³ Paul Preuss (1886-1913), véritable météore au firmament alpin de 1911 à 1913 : pendant ces trois années Paul Preuss réalisera 1200 ascensions dont 300 en solo et 150 premières dont la grandiose voie Preuss dans la paroi est du Campanile Basso de Brenta dans les Dolomites, ouverte en solo. Il trouva la mort lors d'un solo au Mandkogel (2277 m) dans les Alpes bavaroises.

⁶⁸⁴ Source JOUTY Sylvain, « Preuss ou Dülfer », *AlpiRando* n°88, mai 1986, p. 64.

⁶⁸⁵ Yosemite, États-Unis ; culminant à 2307 m, le Nose développe une paroi verticale de près de 1000 m.

⁶⁸⁶ L'américaine Lynn Hill réalisa la première intégrale en libre en 23 heures en 1993.

Malgré soixante dix jours de « travaux » intensifs, il dut renoncer sous le champignon sommital. Pour cette entreprise dénuée de toute mesure, l'Alta Copco, sponsor de Maestri, déboursa 20 millions de lires (un refuge fut construit sur l'épaule du Torre). A la descente Maestri brisa les pitons de la dernière longueur pour prouver que le passage était impossible autrement. Cette démarche, quasi obsessionnelle, inspira le cinéaste de la volonté prométhéenne qu'est Werner Herzog. Dans *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c, il met en image l'affrontement de deux philosophies de l'alpinisme. Un grimpeur chevronné garant d'un alpinisme du juste milieu et un ange icarien qui, enfermé dans le mensonge, délaisse son éthique pureté originelle pour succomber aux facilités de la technologie, aiguillonné qu'il est par les médias en quête de sensationnel. Le scénario du film d'Herzog, écrit par Reinhold Messner, le plus grand himalayiste vivant, mêle en fait deux épisodes de la vie de Maestri. En 1959, l'italien avait déjà tenté l'ascension du Cerro Torre avec l'autrichien Toni Egger ; Egger fut tué par une chute de glace lors de la descente et Maestri retrouvé blessé au pied de la paroi huit jours plus tard. Maestri affirma avoir réussi l'ascension, mais les photos du sommet ayant disparu et le témoignage étant confus, cette version fut rapidement mise en doute⁶⁸⁷.



Cadrés au plus serré, les travaux de perçage n'évoquent plus que de très loin l'expédition d'un alpiniste (photogramme de gauche) et lorsqu'il reprend sa progression, le grimpeur n'a symptomatiquement quasiment plus de contact physique avec le rocher : il s'élève tel un acrobate le long d'une corde à nœuds (photogramme de droite). Sa progression ne serait pas différente sur la façade d'un building new-yorkais ou le long des jambes de la Tour Eiffel.

Dans cette volonté de parvenir à tout prix, l'effort est rentabilisé au maximum et la tendance est à l'économie des énergies. Faisant fi des marches d'approches et des efforts stériles, les alpinistes usent et abusent alors de la technologie.

⁶⁸⁷ Les répéteurs (Alessandro Beltrami, Ermanno Salvaterra et Rolando Garibotti) de 2005 démontrèrent définitivement qu'il s'agissait d'une supercherie. Il est désormais communément admis que les italiens Daniele Chiappa, Mario Conti, Casimiro Ferrari et Pino Negri ont réalisé la première en 1974.

Aussi est-on très loin des marches d'approches presque folkloriques des pionniers de l'Himalaya.

Dans *Vertical Limit*⁶⁸⁸, la figure du milliardaire prométhéen s'oppose à celle de l'alpiniste new age tourné vers une pratique plus éthique.



- Et la météo, Mr Vaughn [...] Là haut quand les conditions se dégradent, des gens meurent, mais ce n'est peut-être pas un problème pour vous.
- [Le 2 août prochain, on estime à 82 % nos chances de beau temps] Des chances pareilles dans l'extraction du pétrole ferait de moi un homme riche.
- Qui mène la cordée, Mr Vaughn ? Qui prend les décisions importantes pour la vie et la mort de chacun ? Qui joue à Dieu autrement dit ?

Ainsi poussée à son paroxysme, cette volonté prométhéenne dénie toute surprise pouvant provenir des éléments naturels et les sommets les plus dangereux, eux-mêmes, sont réduits à un parcours aussi banalisé qu'un trajet de métro.



688

...Mercredi avec l'aide de Todd McLaren, je veillerai à ce que mon rêve devienne réalité. Et pendant que j'y serai je ferai un peu de business à la texane...A 9 heures GMT précise, le vol inaugural de la Majestic Air passera au dessus du sommet et on sera à l'heure pour lui souhaiter bon vent...

689

Au milieu d'un camp de base aux allures de quartier affairé, le milliardaire américain élude avec un solide aplomb les aléas d'une expédition et peaufine sa

⁶⁸⁸ *Vertical limit*^c.

⁶⁸⁹ Ibidem. On note à travers ce type de propos tout ce que la déclaration d'Emilio Comici pouvait avoir de prémonitoire.

mise en scène publicitaire comme il le ferait sur une place urbaine. La météo n'est plus qu'une statistique parmi d'autres, les dangers physiologiques ne sauraient résister à la pharmacopée moderne, et la survie (celle des autres s'entend) un calcul de probabilités.

Bien sûr, nous sommes « au cinéma » et la nature saura rappeler l'impudent personnage à une humilité de bon aloi. Cela étant, les expéditions himalayennes ont pris, désormais un tour mercantile assez sordide. Si les alpinistes français, désavantagés dans cette lutte commerciale, s'insurgent au nom de l'éthique, rappelons que l'expédition française à l'Everest de 1978 a sans doute largement ouvert la porte à cette dérive consumériste.⁶⁹⁰

Il fallut attendre la fin des années 1970 pour que le primat technologique cède la place à une pratique plus soucieuse d'une certaine éthique de l'ascension ; on assista alors à un retour à l'esprit de Mummery et à une forme de respect des éléments. Ainsi Reinhold Messner renonça-t-il à gravir les derniers mètres du Kailash, sommet sacré pour les populations locales.

Cette évolution de l'alpinisme vers un retour à une éthique plus dépouillée est également incarnée par l'évolution de la pratique de l'escalade. C'est pour nous l'occasion d'évoquer une expérience personnelle. Comme nous l'avons laissé entendre lors de l'approche législative des activités de montagne, nombre de guides de haute montagne ont vu d'un mauvais œil l'arrivée de nouveaux professionnels sur leur chasse gardée. Le blocage systématique qui s'ensuivit, concernant toute initiative à propos de l'escalade, amena certains pratiquants, dont je fis partie, à faire sécession de la Fédération Française de la Montagne (F.F.M.) et à créer, en 1985, la Fédération Française d'Escalade (F.F.E.). Au cours de l'assemblée générale constitutive de l'association, je fus nommé membre du comité directeur et responsable de la commission promotion, postes que j'ai occupé jusqu'à la fusion avec une partie des membres de la F.F.M. dans une nouvelle fédération appelée Fédération française de la Montagne et de l'Escalade (F.F.M.E.) en 1987. Cette fusion fut consécutive à une demande expresse du ministère de la Jeunesse et des Sports qui ne souhaitait avoir qu'un seul interlocuteur. Notons qu'en cette occasion, les puissantes fédérations du Club Alpin choi-

⁶⁹⁰ En 1978, Pierre Mazeaud, président du Conseil Constitutionnel jusqu'en février 2007, membre de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, ancien ministre des Sports de la V^e République, organise une expédition à l'Everest avec de forts grimpeurs français. A cette occasion, l'ancien ministre déploie des moyens financiers et humains considérables pour se « faire mener au sommet » déclareront ses détracteurs. Dans l'ouvrage relatant cette expédition Pierre Mazeaud relativisera les critiques d'un célèbre "l'important c'est qu'on en parle".

sirent de ne pas intégrer la nouvelle fédération. Cette position me permit d'être au cœur de cette sorte de querelle des anciens et des modernes.

Ce schisme au sein des pratiquants est la résultante d'un état d'esprit visant à privilégier soit le plaisir d'une pratique sans risque axée sur la qualité gestuelle et une forme de plaisir esthétique, soit une pratique d'engagement et de confrontation au danger :

Ce qui différencie fondamentalement l'alpinisme de l'escalade, c'est que le premier a effectivement un rapport au danger (et au danger le plus définitif, celui qui met la vie en jeu comme le souligne Yvon Chouinard en mentionnant son admiration pour les solos extrêmes) que la seconde fait tout pour évacuer.⁶⁹¹

Si cet affranchissement de l'escalade envers l'alpinisme dont elle fut longtemps considérée comme le simple entraînement, représente un phénomène radical, l'alpinisme lui-même a connu des évolutions internes. Le retour évoqué plus haut d'une pratique plus dépouillée et d'un recours moindre à la technologie s'est traduit de diverses manières. Une revalorisation des voies normales et de difficultés moyennes favorisant un esprit plus contemplatif, une « exportation » de l'escalade rocheuse libre en haute montagne et le développement d'un alpinisme extrême. C'est cette dernière acception qui connaît la faveur des médias. Engagés dans une véritable lutte aux sponsors, les alpinistes se livrent à une surenchère de défis qui a rendu cette pratique plus proche de la roulette russe que de l'alpinisme de leurs anciens. Solos, enchainements, itinéraires au-delà du raisonnable sont devenus la norme pour qui veut attirer l'attention. L'exploit alpin n'a toujours de place que par la charge dramatique qu'il véhicule. La liste serait trop longue des alpinistes disparus au cours des deux dernières décennies au nom de cette course à l'impossible. L'itinéraire de Patrick Bérhault nous semble symptomatique de ce phénomène. Il fut un des principaux acteurs de l'évolution de l'escalade libre au cours des années 1970 et privilégiant la beauté du geste, il popularisa la danse-escalade. Son besoin de nature prit la forme radicale d'un retour aux sources comme exploitant agricole en Auvergne. Guide de haute montagne, enseignant à l'ENSA⁶⁹², il était un ardent défenseur de l'évolution en sécurité. C'est pourtant au cours d'un défi non dépourvu d'arrière pensée médiatique qu'il trouva la mort le 28 avril 2004. Lors du tournage d'un film sur l'enchaînement

⁶⁹¹ ROTILLON Gilles, « Alpinisme et escalade : rupture ou continuité ? », in COLLECTIF, *Deux siècles d'alpinismes européens – Origine et mutation des activités de grimpe*, dir. HOIBIAN Olivier, DEFRANCE Jacques, Paris, L'Harmattan, 2002, p.305.

⁶⁹² École Nationale de Ski et d'Alpinisme, implantée à Chamonix.

de tous les 4000 mètres de l'Arc Alpin, *Sur le fil des 4000*⁶⁹³, il fit une chute mortelle sur l'arête du Täschhorn au Dom (4545 m, Suisse).

Au cours des trente dernières années, les espaces naturels ont été perçus comme richesse commune à conserver, lieux privilégiés du plaisir contemplatif, source de santé et de bien être. Pour autant, les films d'ascension qui furent produits pendant la même période n'ont pas dérogé à la représentation d'un milieu mortifère à combattre.

⁶⁹³ *Sur le fil des 4000*, CHAPAZ Gilles, France, Migoo productions, 2006, 52 min.

Chapitre 2 – Pour en finir avec le romantisme : Prométhée versus Icare et Lammer versus Ruskin

À une logique de contemplation devant « [c]es Monts sublimes » s'est substituée une logique de conquête où les sommets furent, au mieux des défis à relever au pis des ennemis à vaincre. C'est dans cet état d'esprit que le vocabulaire et le sentiment guerrier investit le champ lexical du récit, littéraire ou cinématographique, de l'alpinisme. De l'attaque comme point de départ aux cordées d'assaut comme équipes les plus performantes, le verbe installe l'alpinisme dans une logique guerrière. Cet état de fait perdure dans les productions actuelles dans lesquelles une ascension est nécessairement un combat.

Comme nous l'avons évoqué *supra*, la démarche de l'alpinisme évoque indéniablement l'assaut d'une citadelle. Que ce soit sur le mode du coup de main, pour les ascensions alpines, ou du siège installé pour les expéditions himalayenne, la trame diégétique propose d'indéniables similitudes. De cette conjonction narratologique découle l'intégration dans des films de guerre des séquences d'ascension. Dans une logique de surprise ou d'économie de moyens, l'ascension est le moyen de circonvenir l'ennemi retranché dans la mesure où ce dernier n'imagine pas, par définition, que l'impossible puisse être réalisé. Le film de guerre s'approprie donc la dimension héroïque de l'ascension et son corollaire surhumain. Les parois abruptes rendant les positions inexpugnables, les défenseurs peuvent se dispenser de leur surveillance ; résulte de cette option de défense une faille théorique dans laquelle les grimpeurs intrépides vont s'engouffrer. Si le réalisme n'est pas toujours au rendez-vous, n'en sont pas moins convoqués les éléments constitutifs de l'ambiance vertigineuse qui érigent le coup de main en exploit surhumain.

Dans son œuvre, *The Guns Of Navarone*, John Lee Thompson, ne s'embarrasse guère de donner aux scènes d'ascension un caractère de réalisme propre à satisfaire les connaisseurs. Il n'en respecte pas moins scrupuleusement les topos du genre. En nuit américaine, la séquence (44'11" à 52'26") commence par un panoramique ascendant qui étalonne la paroi à gravir. Puis alternant plongées, contreplongées, cadrages de profil, gros plans de pieds ou de mains, il suit la progression du capitaine grimpeur qui porte, d'ailleurs, un nom d'alpiniste célèbre (Mallory). Ne manque pas même une chute enrayée d'une poigne solide par le colonel Andrea Stavros, ni la blessure du commandant de l'expédition après une longue glissade. Enfin, la chute d'une sentinelle allemande neutralisée étalonne avantageusement la paroi (photogramme 8).

Quatrième partie : le film d'ascension et son siècle – environnement socio historique et fonction sociale



Panoramique avant l'ascension



La mise en image de la séquence serait en cohérence avec les topoï du genre film d'ascension. En l'occurrence le réalisateur recourt à la technique de la reptation transformée en ascension par basculement de l'image (photogramme 6). Le résultat est certes discutable aux yeux de l'alpiniste, mais la fluidité du récit ne s'en ressent pas⁶⁹⁴.

Détail intéressant, des cartons égrènent le temps qui passe ; celui qui suit la séquence décrite ci-dessus propose un paysage montagnard particulièrement décalé concernant la représentation d'une île située en mer Égée.



Insert.

⁶⁹⁴ *The Guns Of Navarone*, les photogrammes ont été « éclaircis » de 10 à 15 % pour rester lisibles après réduction.

*For Your Eyes Only*⁶⁹⁵, de John Glen et *Les Loups entre eux*⁶⁹⁶, de José Giovanni, proposent la même présentation de séquences d'ascension au profit de films d'espionnage. Notons dans ces deux cas, un effort de réalisme notable.

Curieusement, ces films ajoutent un topoï courant dans les films d'hybridation utilisant des scènes d'escalade. Le héros est un instant mis en danger par un oiseau surgissant d'une anfractuosité. Par cet artifice, la linéarité de la progression est rompue par l'irruption brutale d'un élément naturel ; le spectateur n'ayant, en théorie, pas capacité à anticiper cette occurrence, la surprise doit être totale pour lui. Dans ces séquences, les constituants anxiogènes de l'univers du vide ne suffisent plus et l'irruption de l'oiseau ajoute un facteur de surprise.



697



698



699

Envols d'oiseaux.

À l'évidence, donc, l'ascension est une lutte et toute dimension contemplative en est bannie. Dans nos précédents travaux⁷⁰⁰, nous avons confronté les deux écoles de pratiques que nous avons choisi de qualifier de démarches « icaïenne » et « prométhéenne ». Si le glissement de l'alpinisme vers le combat fut largement évoqué lors des folles tentatives de l'entre deux guerres sur les trois faces nord mythiques (Cervin, Grandes Jorasses, Eiger), cet état de fait perdure.

⁶⁹⁵ Opus cité.

⁶⁹⁶ *Les Loups entre eux*, GIOVANNI José, France, Bernard Monnet Mediterranéen Films, 1985, 103 min.

⁶⁹⁷ *The Guns Of Navarone*.

⁶⁹⁸ *007: For Your Eyes Only*.

⁶⁹⁹ *Les loups entre eux*.

⁷⁰⁰ SEGUIN, 2005, 2007.

Deux alpinistes européens Walter Bonatti et René Desmaison incarnent à la perfection cette acception de l'alpinisme. Ce sont eux qui vont élever encore d'un cran la démesure de cette démarche prométhéenne. Ajoutant l'hostilité des éléments aux défenses de la montagne, ils vont se lancer dans la course aux hivernales :

Walter Bonatti et René Desmaison... Les deux noms évoquent l'alpinisme engagé, enragé, des années 60-70. Avec eux, la montagne devient un chemin de souffrance et de bonheur. L'exploit ne peut exister qu'au prix d'un combat titanesque contre les forces déchaînées dans ce corps à corps avec les éléments hostiles, les deux hommes prennent une dimension de héros grecs. « *Un jour raconte René Desmaison, un journaliste italien m'a dit : Toi et Bonatti vous ne faisiez pas de l'alpinisme, vous faisiez la guerre !* ».⁷⁰¹

C'est ainsi qu'au cours de l'hiver 1963, les deux hommes vont s'attaquer au même challenge : la première hivernale de la face nord des Grandes Jorasses dans un climat de compétition exacerbée : « ...La meilleure méthode pour éliminer la concurrence, c'est de la surprendre ».⁷⁰² Jules César n'aurait pas récusé ces propos...

Notre seule chance, reprend Desmaison, c'est la lutte. Nous n'attendrons pas sur une vire que le froid et la tempête rongent lentement nos deux vies : si nous devons y rester, ce sera [...] dans le combat jusqu'à l'impossible.⁷⁰³

Finalement Desmaison devancera Bonatti de quelques jours... C'est aux antipodes que Lionel Terray ira chercher les conditions dantesques qui rehaussent la victoire.

Le climat rigoureux de la Patagonie, à l'extrémité de l'Amérique du sud, avait découragé nos prédécesseurs, les vents soufflent à deux cents kilomètres à l'heure, le verglas tapisse la muraille de ce Cervin des antipodes.[...] Notre descente fut une fuite éperdue dans la tempête. De toutes mes ascensions, la conquête du Fitz Roy fut celle où j'ai le plus approché des limites de ma force.⁷⁰⁴

L'accent n'est donc plus mis sur la seule difficulté de l'escalade mais sur la conjuration des éléments naturels que l'homme, grâce à sa volonté héroïque, saura vaincre une fois de plus. Les indicateurs de l'exploit surhumain ne sont

⁷⁰¹ BONHEME Philippe, "L'alpinisme, c'est la guerre !", in *Alpes Magazine* n°72, novembre 2001, p.40.

⁷⁰² BONATTI Walter, cité par BONHEME Philippe, ibidem.

⁷⁰³ DESMAISON René, idem p.42.

⁷⁰⁴ *Le Conquérant de l'inutile*, ICHAC Marcel, Paris, Filmart, 1967, couleur et n.& b., 33 min.

plus alors la verticalité ou la hauteur, mais tout ce qui peut évoquer les conditions polaires dans lesquelles se déroule l'ascension.

Pour illustrer la perception de l'approche icarienne de l'ascension, nous avons utilisé la séquence d'ouverture du film de Marcel Ichac, *Les Étoiles de midi*⁷⁰⁵. Les premiers plans de cette séquence, présentant un grimpeur qui danse sur le rocher et s'élève, défiant les lois de la pesanteur, à la seule force de ses muscles dont l'effort ne transparaît nullement à l'image, pourrait représenter un rêve. Le rêve de pouvoir échapper à la laideur et aux vicissitudes de la condition humaine.



705

Surplomb.

De Léonard de Vinci à Clément Ader l'humanité a poursuivi ce rêve fou de s'affranchir des lois de la pesanteur. Comme tout autre moteur de la psyché humaine, cet ourano-tropisme a été ritualisé dans des pratiques culturelles. Indépendamment des ascensions variées (sommités, arbres, monuments), ce qui rapproche le plus l'homme du vol est la chute. Des Voladores* du Mexique au saut du Gaul* du Vanuatu il existe encore plusieurs exemples de ces chutes rituelles. L'ascension porterait, donc, en elle une pulsion d'élévation vers un autre indéfini enfoui au tréfonds de chacun. Dans un débat intellectuel, par écrits interposés, Samivel⁷⁰⁶ s'oppose à Bachelard (qui convoque Atlas) à propos de la

⁷⁰⁵ *Les Étoiles de midi* ^c.

⁷⁰⁶ SAMIVEL, *Nouvelles d'en haut*, éditions Hoëbeke, 1995.

symbolique des mythes ascensionnels qu'il propose de regrouper sous le terme d' « icarisme », thème qu'il avait déjà abordé précédemment :

Or, justement le rêve ascensionnel (et le mythe ascensionnel dans son ensemble) ne tient aucun compte de la pesanteur. Il l'annule Il fallait donc bien plutôt placer le complexe sous le signe d'Icare par exemple, malgré la chute finale, que sous celui d'Atlas. Atlas est à tout jamais le symbole d'un échec : il est dessous au lieu d'être dessus.⁷⁰⁷

Chacun connaît le mythe d'Icare qui, pour avoir voulu s'élever jusqu'à toucher au soleil, s'est vu précipité dans la mer du haut des cieux. La symbolique de l'élévation présente un rapport si évident avec l'ascension que l'on prête à Samivel d'avoir fait état d'une version moins connue, celle de Diodore de Sicile, qui fait d'Icare la victime d'une chute mortelle lors de l'ascension d'une cime inaccessible dans l'île d'Icaria. Cette version poserait en quelque sorte Icare en ancêtre des alpinistes et première victime de leur dangereux sport.

L'élévation icarienne est pure, facile, aérienne, délivrée des contraintes terrestres. Appliquées à la montagne, cette image évoquera le grimpeur qui progresse sans effort et sans outillage, oubliant le rocher pour se fondre avec le ciel dont il devient un familier, tel un ange.⁷⁰⁸

Toutefois, sauf inattention de notre part, cette évocation n'apparaît pas dans les écrits de Samivel ; d'autre part, si Diodore de Sicile expose bien deux versions, l'une est celle que tout le monde connaît, l'autre est une variante maritime : « Il [Dédale] emmena avec lui son fils, et vogua vers une île située loin du continent : au moment où il y abordait, Icare en voulant s'élancer à terre avec trop de précipitation, tomba dans les flots et se noya.⁷⁰⁹ » Il semble que la confusion provienne d'une courte phrase présente dans l'édition de 1898 du *Nouveau Larousse Illustré* : « D'après Diodore, il se tua par imprudence, en voulant escalader une montagne dans l'île d'Icaria.⁷¹⁰ »

La séquence d'ouverture des *Etoiles de midi*^c relève indubitablement de cette perception de l'ascension. Elle n'a toutefois pas été le modèle dominant dans l'histoire de l'alpinisme et encore moins dans son appropriation par l'univers

⁷⁰⁷ SAMIVEL, *Hommes, Cimes et Dieux*, opus cité p. 301. Samivel fait ici allusion à la position défendue par BACHELARD G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris, 1965.

⁷⁰⁸ BOZONNET Jean Paul, opus cité p. 41.

⁷⁰⁹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, tr. du grec par A.F. Miot, Paris, Imprimerie Royale, 1834, p. 300.

⁷¹⁰ COLLECTIF, *Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique*, dir. AUGÉ Claude Volume 5, Paris, Librairie Larousse, p. 219.

cinématographique. D'ailleurs, en bonne logique du modèle dominant, Marcel Ichac précipite le rêveur dans le vide et renvoie les idéalistes à leurs illusions. Cependant, quand bien même ce genre de personnage ne connut-il pas la faveur du grand public dans la saga de l'alpinisme, il est toujours apparu, en filigrane, des personnages relevant de cette approche de la montagne. Ainsi Emilio Comici, pur héros icarien, qui poussa le challenge jusqu'à commencer par battre un record de profondeur en spéléo (-500 m sur le haut plateau de Cansiglio) avant de hisser l'escalade libre à un niveau jusqu'alors inaccessible ; ainsi Herman Buhl*, homme à la silhouette frêle et ténue qui eut la volonté d'introduire l'éthique de Paul Preuss en Himalaya et accomplit l'invraisemblable performance de vaincre en 1953 le Nanga Parbat dévoreur de vie : seul, pourvu d'un anorak, d'une gourde et d'un piolet, il atteignit le sommet en seize heures trente. Puis il bivouaqua à huit mille mètres sans veste en duvet, sans sac de bivouac et avec un seul pull. Après avoir perdu un crampon dans la descente, il fut de retour au camp V quarante et une heures plus tard. A l'époque des assauts quasi militaires à l'Annapurna et à l'Everest l'exploit laisse pantois, mais qui se souvient d'Herman Buhl qui ne sut pas faire vibrer la fibre héroïque et déclarait : « On oublie vite les misères physiques et les déboires. La beauté, elle, demeure à jamais fixée dans le souvenir »⁷¹¹.

Ce n'est qu'avec l'apparition des nouvelles pratiques de l'escalade libre venues des États-Unis à la fin des années soixante dix que la dimension icarienne pris pour la première fois le dessus. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette prééminence de l'escalade libre (tant en falaise qu'en montagne) accompagna le mouvement, plus profond, d'une réhabilitation de la nature. De même que depuis cette époque s'est fait sentir le besoin d'un renouveau du contact avec les éléments originels, l'art de l'ascension s'est allégé de son fatras technologique pour tracer sur les parois des voies dignes d'une épure. Cet art a trouvé son apogée avec les solo impressionnants de Christophe Profit* aux Drus, aux Grandes Jorasses et même à l'Eigerwand, le parcours en libre par Lynn Hill des Big Walls du Yosemite⁷¹² et, enfin, les solos aériens de Patrick Edlinger⁷¹³.

Toutefois, force est de constater que cette vision résolument optimiste et hédoniste de l'alpinisme n'a pas trouvé sa place dans la diégèse du film d'ascension. Comme nous l'avons vu, le processus narratif du film d'ascension

⁷¹¹ BUHL Hermann, *8000, drüber und drunter*, (traduit en français sous le titre *Buhl du Nanga Parbat*), Nymphenburger, Munich, 1954. Cité par LABANDE François, « Buhl Hermann », *AlpiRando* n°135, septembre 1990, p.54.

⁷¹² Grandes parois rocheuses dont les plus célèbres sont le Capitan et Half Dome.

⁷¹³ *La Vie à bout des doigts*, opus cité.

appelle le drame et les alpinistes heureux n'ont pas d'histoire. La séquence d'ouverture de *Vertical Limit*⁷¹⁴, capte la présentation « fun » de l'escalade moderne. Mais si elle le fait, c'est pour mieux s'en démarquer et réintégrer le giron de l'alpinisme catastrophe par le truchement d'une accumulation d'évènements contraire. Derrière l'image de jeunes gens qui chantent et prennent des photos est tapi le monstre de l'Alpe homicide. La vision détendue de falaise école, avec grimpeurs en shorts et T-shirts, jouant au jeu des devinettes musicales cède vite la place aux mêmes, pendus en plein ciel, leur vie confiée à un misérable coin de métal glissé dans une fissure.



Même sur les grès ensoleillés de Monument Valley, les parois du film d'ascension ne sauraient être autres que meurtrières.⁷¹⁴

Dans un même ordre d'idée, José Giovanni (*Les loups entre eux*) utilise la vogue du documentaire d'escalade libre et son incarnation médiatique, Patrick Edlinger. Le grimpeur français, symbole de l'escalade plaisir, est montré dessinant ses arabesques sur fond de mer paradisiaque. Il n'en demeure pas moins que sa présence au sein d'une équipe de sac et de cordes a pour but de forcer le repère d'un groupe de terroristes.

La volonté icarienne de s'élever sans s'infliger la pesanteur des artefacts bringuebalants de la technologie dénote d'une manière contemplative d'aborder la montagne. Lorsque Lionel Terray et Michel Vaucher admirent, subjugués, les étoiles de midi du haut du Grand Capucin, ils semblent avoir la posture icarienne de ceux qui voudraient se fondre dans l'azur :

⁷¹⁴ *Vertical Limit*^c.

Pour nous alpinistes, le sommet est la consécration de notre réussite, mais ce n'est qu'un signe dans l'espace, ce qui compte c'est le chemin qui y mène et qui s'élève en plein jour vers les étoiles.⁷¹⁵

Cette entorse au stéréotype du conquérant de l'inutile n'est que parenthèse. Elle ne saurait faire oublier que, pour ces quelques secondes d'abandon à la contemplation, Terray et Vaucher ont livré un combat épique dans la face est du Grand Capucin, et ce dans la plus pure tradition de l'escalade artificielle.

Il est, cependant, un chantre des plaisirs de l'alpinisme qui sut ne pas sacrifier sa capacité d'émerveillement aux impératifs du genre. Gaston Rébuffat fit profession de transmettre le plaisir qu'il éprouvait en montagne. Dans ses films documentaires il est fait plus souvent mention de plaisir et d'admiration que de lutte et de dépassement. Pour le guide français, l'alpinisme n'était pas un combat et les alpinistes pas des soldats. Il devait d'ailleurs subir une forme d'ostracisme de la part du courant de pensée dominant, incarné par Ichac, Terray et Herzog.

De même Maurice Herzog, de retour de son expédition himalayenne, fréquente-t-il à nouveau les Alpes sans autre préoccupation que le plaisir de l'élévation le long des cimes chères à son cœur⁷¹⁶. Parenthèse intéressante, si l'expédition de 1950 à l'Annapurna ne présente pas, c'est le moins que l'on puisse dire, les caractéristiques icariennes que nous venons d'évoquer, certains détails ne sont pourtant pas sans évoquer la mésaventure du fils de Dédale. En effet, le retour des héros victimes qui de gelures, qui d'ophtalmie, laisse un instant penser que leur orgueil démesuré les a amené à se brûler au soleil comme le fit le héros mythologique. Les maux dont sont affligés Maurice Herzog et Louis Lachenal semblent devoir leur interdire à tout jamais le vol sur les pentes qui mènent à la voûte des cieux.

L'amour de la nature et de la terre que je nourrissais depuis l'enfance et le désir de trouver un moyen d'existence me permettant de vivre en montagne, afin de pratiquer librement l'alpinisme et le ski, m'inspirèrent une grande décision : je louai une ferme et des terres, achetai un peu de bétail et m'établis cultivateur dans la vallée de Chamonix.⁷¹⁷

Le fait est que les héros icariens n'abondent pas dans l'œuvre de Marcel Ichac, pourtant une touche de ce penchant vient parfois apporter une forme de dualité dans la motivation des héros « Ichaquiens » :

⁷¹⁵ *Les Etoiles de midi*^c, commentaire du film.

⁷¹⁶ Prologue et épilogue de *Victoire sur l'Annapurna*, ICHAC Marcel, France, Expédition Française à l'Himalaya, 1953, 56 min.

⁷¹⁷ *Le Conquérant de l'inutile*, opus cité.

Dans les Andes tropicales, plus que partout ailleurs, j'ai trouvé un juste équilibre entre les plaisirs que je cherche dans le grand alpinisme : l'excitation que donnent la lutte et l'aventure, l'exaltation de dominer sa propre faiblesse, la sérénité dans l'accomplissement d'une belle œuvre et la joie que dispense le contact avec la beauté.⁷¹⁸

Encore une fois, Marcel Ichac n'est que le témoin privilégié de ce qu'est devenu majoritairement l'alpinisme. Mais la « décision » de tourner le dos à une pratique contemplative et hédoniste de la montagne est antérieure à l'apparition du cinéaste dans le microcosme alpin :

En France et en Suisse, le prestige qui entoure la culture des humanités classiques allié au dédain pour les exercices physiques qui règne chez les élites, feront prévaloir une définition plutôt contemplative de l'alpinisme. [...] En France, la naissance du Groupe de Haute Montagne (GHM) en 1919, destiné à réunir les alpinistes qui ont l'ambition de gravir les voies les plus difficiles, suscite de très vives controverses de la part des représentants du CAF [Club Alpin Français]. [Le CAF] redoute la concurrence de cette orientation sportive et aventureuse de l'alpinisme au détriment de la tradition d'excursionnisme cultivé.⁷¹⁹

De cette date et de la généralisation de « l'alpinisme sportif »⁷²⁰ naît, en France, le déclin de l'approche icarienne de la montagne. Et les tentatives qui tenteront de freiner cette course à l'exploit jugée déraisonnable (voir plus haut l'interdiction de l'Eigerwand par la chancellerie suisse) prendront des allures de combat d'arrière garde. Toutefois, il apparaît que la tendance à un alpinisme de performance avait déjà fait son œuvre lors de la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans une contribution à *L'Écho des Alpes* de 1901, Charles de la Harpe, grimpeur genevois, met en avant les motivations de certains alpinistes allemands. Très tôt semble apparu dans le langage de ces derniers l'expression *Leistung* pour qualifier certaines courses de montagne ; « il existe en allemand un mot spécial pour désigner une course où l'on doit vaincre de grandes difficultés, où donc le sport joue un rôle prépondérant, c'est une *Leistung*, que l'on peut traduire par prouesse⁷²¹ ». En cette occasion, l'auteur déplore la volonté de ne plus s'intéresser qu'aux *Leistung* au détriment des courses favorisant la « Famille

⁷¹⁸ Idem.

⁷¹⁹ HOIBIAN Olivier, "L'Europe des clubs", *L'Alpe*, n°19, avril 2003, p. 10.

⁷²⁰ Emprunté à ALLAIN Pierre, *Alpinisme et compétition*, Grenoble, Arthaud, 1949.

⁷²¹ De LA HARPE Charles, " Pourquoi aimons-nous la montagne ? ", in COLLECTIF, *L'Écho des Alpes - publication des sections romandes du Club Alpin Suisse*, Lausanne, Librairie A. Julien, n°9, 1901, p.295.

des plaisirs dus à la beauté.⁷²² » La valorisation d'une forme d'alpinisme sportif semble donc être nettement antérieure à la querelle française citée par Olivier Hoibian et qui atteint son paroxysme avec l'ouvrage totalement décomplexé de Pierre Allain, *Alpinisme et compétition*, 1948⁷²³. De notre point de vue il apparaît que la date incontestable du constat d'existence de l'alpinisme sportif est 1877. Le 16 août de cette année, Emmanuel Boileau de Castelnau et Pierre Gaspard, accompagnés du fils de ce dernier en qualité de porteur, atteignent le sommet du Grand Pic de La Meije, 3983 m. Si cette dernière ne peut prétendre faire partie de la litanie des 4000 alpins, elle n'en demeure pas moins d'une difficulté qui en firent le dernier sommet d'importance à résister aux assauts humains. Après cette date, tous les sommets ayant été atteints par leur voie normale, la plus facile dans la quasi-totalité des cas, s'ouvrait la saga des voies d'accès alternatives. Ces dernières ne pouvaient donc se targuer d'une quelconque visée utilitaire, pas plus que de vertu contemplative, la vue du sommet ne variant pas en fonction du chemin emprunté. Les alpinistes s'aventurant sur ces nouveaux chemins n'étaient donc clairement mus que par la performance quand bien même s'en défendaient-ils encore.

⁷²² idem, p. 298.

⁷²³ ALLAIN Pierre, *Alpinisme et compétition*, Grenoble – Paris, Arthaud, 1948, 158 pages.

Chapitre 3 – La montagne initiatique

Dans nombre de civilisations premières, les adolescents devaient pour parvenir au statut d'homme satisfaire à un rite initiatique. Les lois de la physiologie ayant attribué à la jeune fille un repère clairement identifié (la menstruation) pour son passage à l'état de femme, seuls les garçons étaient, généralement, soumis à ce rite de passage. Traité tantôt sur le mode folklorique comme dans *Un Indien dans la ville*, où le jeune garçon doit serrer un brandon incandescent sans ciller, tantôt sur le mode plus rigoureux du *Lion* où les rites d'initiation des Moranes Masaï sont plus sérieusement abordés, le sujet a souvent suscité l'intérêt des cinéastes. Dans notre société moderne ce passage a longtemps pris la forme de l'entrée dans le monde du travail, puis du service militaire. Sociologues et travailleurs sociaux déplorent d'ailleurs à l'envi cette perte de repère socio temporel et appellent de leurs vœux un « événement » qui puisse être un puissant signal, Pendant le laps de temps qui sépare l'adolescence de l'âge adulte⁷²⁴ l'esprit ou l'âme, c'est selon, évolue dans un espace autre, véritable no man's land de la pensée. De cet état transitoire, il a été fait des usages variés.

Si cette acception du rite initiatique en tant que sésame pour le monde des adultes est avérée dans certains films d'ascension (*Third Man On The Mountain* ^c, *Premier de cordée* ^c...), elle prend le plus souvent la forme du rite initiatique comme viatique pour l'intégration du club très fermé des « conquérants de l'inutile ». Notons que cette fonction initiatrice de l'alpinisme sera d'autant plus pertinente que la montagne sera perçue comme distale ou périphérique : la rareté implique le prix ; ainsi en est-il pour les pays où la haute montagne est une denrée rare ou inexistante. Son absence en Grande Bretagne, au Pays-Bas ou en Belgique, sa position périphérique et frontalière en France implique la perception de l'alpinisme comme une pratique réservée à une forme d'élite. En revanche les pays mieux pourvus⁷²⁵ ont de fait une approche plus identitaire, se positionnant plutôt par rapport à la perception d'un patrimoine commun ; cette attitude diminue d'autant l'appréhension de la pratique comme critère de distinction et donc d'élitisme possible. Nous l'avons vu, la littérature et le cinéma ont largement imposé le modèle dominant de la montagne telle que l'appréhendaient les Britanniques ce qui imposa donc en tant que schèmes narratifs du film d'ascension une approche élitiste de la montagne initiatique. Notons, incidem-

⁷²⁴ Concernant les rites initiatiques des civilisations premières, il conviendrait plutôt de parler de passage de l'enfance à l'âge adulte, l'adolescence étant une « invention » plus récente.

⁷²⁵ Il ne s'agit pas là de superficie mais de situation de la haute montagne dans le plan horizontal. En effet, la France possède un des domaines de haute montagne les plus importants d'Europe tant en superficie qu'en altitude moyenne.

ment, qu'il s'agit là encore d'un facteur discriminant entre le film d'ascension tel que nous l'appréhendons et le film de montagne ou *Bergfilm* au sens proposé par les auteurs que nous avons cités précédemment : dans une considération plus généraliste et donc moins générique du film de montagne, la dimension identitaire est souvent première et rejoint une fois encore les limites du *Heimatfilm*.

Cette dimension initiatique touche au mythe dans la mesure où l'impétrant peut payer l'échec de son sang. Ainsi le jeune Robert Douglas Hadow (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Berg Ruff*^c) n'intègre-t-il la communauté des vainqueurs de premières que pour y trouver le trépas. De même dans leur volonté de s'ouvrir dans le même temps les portes du cercle des grimpeurs d'exception et celles, tout aussi fermées, de la réussite sociale, les jeunes grimpeurs allemands verront-ils l'ogre minéral dévorer leurs jeunes vies (*Nordwand*^c).

Section 1 – L'initiation mystique

«La haut, [...] le vent prêche sur la moraine. »⁷²⁶

L'élévation que nécessite l'incursion dans le monde montagnard a souvent été utilisée dans la pratique religieuse. Symboliquement, le fait que la sommité soit, comme nous l'avons vu plus haut, associée à la divinité ou au pilier du ciel siège des dieux, rapproche le pratiquant de l'objet de sa croyance. La Kora au Mont Kailash (voir plus haut), les innombrables chemins de croix des Alpes, la Pierre aux pieds⁷²⁷ de Lanslevillard et dans une version plus métaphorique le pèlerinage vers les flèches de la cathédrale de Chartre en sont des formes différentes. Les religions issues de la bible ont matérialisé cette faculté de se rapprocher du Dieu par l'ascension dans l'épisode de l'échelle de Jacob :

11 [Jacob] arriva dans un lieu où il passa la nuit ; car le soleil était couché. Il y prit une pierre, dont il fit son chevet, et il se coucha dans ce lieu-là.

12 Il eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle.

⁷²⁶ IBSEN Henrik, *Brand: poème dramatique en 5 actes*, Paris, Perrin, 1939, p. 36. La montagne est également très présente dans une autre œuvre d'Ibsen, *Peer Gynt*, mis en musique dans l'opéra éponyme par Grieg.

⁷²⁷ La Pierre aux Pieds (dite de "Pisselerand") est un rocher situé à 2750 mètres d'altitude, au dessus de Lanslevillard en haute Maurienne. Ce bloc de schiste est gravé de 82 petits pieds, dont 35 paires qui correspondent à des peintures de femmes ou d'enfants, ou peut-être à une race d'hommes de petite taille. L'orientation globale des pieds, fait supposer que l'on aurait affaire à un culte du Soleil Levant. Comme souvent, ce site néolithique a été intégré à la pratique chrétienne qui en a fait un lieu de pèlerinage jusqu'à une date récente.

13 Et voici, l'Éternel se tenait au-dessus d'elle ; et il dit : Je suis l'Éternel, le Dieu d'Abraham, ton père, et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donnerai à toi et à ta postérité.⁷²⁸

Pour se rapprocher de son dieu qui lui remettra les Tables de la Loi, Moïse doit s'astreindre au rite ascensionnel : « Moïse monta vers Dieu et le seigneur l'appela du haut de la montagne [...] (Exode, XIX, 3) ». Toutefois l'association de la montagne à une acception positive de la déité n'est pas la seule que l'on rencontre. Jusqu'à la fin du XVI^e Le Mont Pilate (2106 m) fut interdit d'accès par les autorités du canton de Lucerne. Ce lac proche du sommet était réputé avoir vu Ponce Pilate s'y jeter, rongé par le remord. Selon une autre légende ce lac était la porte des Enfers⁷²⁹.

L'élévation physique porte à l'élévation spirituelle. Les ermites avaient pour pratique fréquente de se retirer en quelques lieux élevés afin de s'y rapprocher de la divinité. Si l'usage s'en est perdue dans nos cultures modernes, on note, parfois, quelques velléités de cet ordre : en 2001, les pompiers du Var durent porter secours à un ermite sous alimenté qui séjournait depuis plusieurs semaines dans une grotte de l'Esterel, se nourrissant d'argile... Cette volonté d'isolement élevé n'est pas le seul fait des anachorètes, les cénobites, également, ont investi les reliefs : le monastère de la Grande Chartreuse, le Monte Cassino, les lamaserie ou les Météores orthodoxes en sont des illustrations (*Black Narcissus*⁷³⁰, *Sept ans au Tibet*^c, *Himalaya l'enfance d'un chef*⁷³¹, *Le Nom de la Rose*⁷³² ...).

Cette mystique de l'élévation n'est cependant pas l'apanage des religions, même si les précurseurs anglais puritains étaient, sans doute, également mus par leur foi. En effet le discours de nombre d'alpinistes procède indubitablement d'une forme de mysticisme et « ...L'horreur de ces lieux sauvages imprime à l'âme un degré d'exaltation dont rien ne vient le distraire... »⁷³³

⁷²⁸ Genèse, 28.

⁷²⁹ Une des origines de cette légende est peut être une interprétation erronée de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri qui place Ponce Pilate, Ésaü et Célestin V devant cette porte.

⁷³⁰ *Black Narcissus*, POWELL Michael, PRESSBURGER Emeric, Grande Bretagne, Archers - The, Independent Producers, 1947, 100 min.

⁷³¹ *Himalaya l'enfance d'un chef*, VALLI Éric, France, Galatée Films - France 2 Cinéma - Les Productions de la Guéville, 1999, 108 min.

⁷³² *Le Nom de la Rose*, ANNAUD Jean-Jacques, RFA - France - Italie, Neue Constantin Film - Les Films Ariane - Cristaldifilm, 1986, 130 min.

⁷³³ SHERWILL Markham, *Lettres du Mont Blanc*, Guérin, 138 p. Cité par BALLU Yves, opus cité p.355.

En Himalaya, passé une certaine altitude, on entre dans ce que Reinhold Messner⁷³⁴ appelle la « zone de la mort » et Yves Ballu la « zone essentielle ». L'homme qui s'aventure dans cette véritable faille de l'espace temps évolue en permanence sur le fil qui sépare la vie de la mort, surtout lorsqu'il le fait sans apport d'oxygène,

Comme droguées, les victimes de l'altitude peuvent être la proie du rêve éveillé ou des hallucinations. Beaucoup d'alpinistes revenus d'expéditions himalayennes, rapportent les sentiments étranges ressentis à haute altitude, en particulier l'impression lancinante d'être suivi par quelqu'un.⁷³⁵

Cet état, que d'aucuns ont comparé au phénomène de mort imminente, ne peut que donner forme à des interprétations diverses parmi lesquels l'explication mystique peut trouver sa place. Les compagnons de Maurice Herzog (*Victoire sur l'Annapurna*), ont noté avec amusement, sinon irritation, une dérive de ce type de la part de leur leader ; ainsi Louis Lachenal déclare-t-il, « Il était illuminé. Marchant vers le sommet, il avait l'impression de remplir une mission, et je veux bien croire qu'il pensait à sainte Thérèse d'Avila au sommet »⁷³⁶. Lachenal reste très mesuré envers son compagnon de cordée, cela étant, sa pensée semble avoir été expurgée :

En 1955, peu avant sa mort, fatigué de cette épopée qu'il [Louis Lachenal] avait vu s'écrire sans lui, le laissant seul avec sa douleur et ses greffes, seize opérations en cinq ans. [...] Sous le titre *Commentaires sur l'Annapurna*, il écrit quelques pages limpides et fortes, trop fortes sans doute pour Lucien Devies et Maurice Herzog, qui les feront supprimer des *Carnets du Vertige*, son autobiographie posthume.⁷³⁷

Cet accès de mysticisme est attesté d'une manière beaucoup plus explicite par un autre des membres de l'expédition, Gaston Rébuffat, qui n'ayant pas eu lui l'occasion de constituer de cordée avec Herzog, ne se sentait sans doute pas assujetti aux mêmes devoirs de réserve et à la même indéfectible solidarité.

« Après la séquence des drapeaux, cet instant cocorico et bien terre à terre, Maurice s'organisa son extase. Perdant sinon la raison, du moins le sens des réalités, il se mit complaisamment à planer, plongeant dans une sorte de bonheur, de béatitude

⁷³⁴ Alpiniste italien, considéré comme le plus grand himalayiste vivant il est le premier à avoir effectué l'ascension des 14 huit mille et le point culminant de chacun des continents. Célèbre également pour son engagement en faveur de l'ouverture de l'échelle de cotation vers le haut et pour la protection du milieu montagnard.

⁷³⁵ BOZONNET Jean Paul, opus cité p. 37.

⁷³⁶ LACHENAL Louis, *Carnets du vertige*, Chamonix, 1996, rapporté par CHAPOUTOT Pierre, opus cité.

⁷³⁷ BUFFET Charlie, « Lachenal l'oublié de l'Annapurna », *Alpinisme et Randonnée* n° 221, mai 2000, p. 23-24.

au moment où le sens des réalités aurait dû être primordial : il était à 8 000, il faisait froid, il y avait du vent, les pieds gelaient, les mains aussi, et tout le corps avait froid. Lachenal était conscient : à quoi sert d'atteindre le sommet si c'est pour y perdre les pieds ? Ses observations réitérées n'y faisaient rien, il fallut qu'il commence la descente pour que Maurice reprenne conscience et le suive. »⁷³⁸

Fin connaisseur de l'histoire alpine, Yves Ballu, résume, en creux, la dérive mystique de Maurice Herzog en lui opposant le scepticisme de Rébuffat qui « a assisté aux vêpres solennelles de la salle Pleyel, mais n'a pas communiqué à l'eucharistie annapurnienne.⁷³⁹ »

Section 2 – Le rite d'appartenance

Dans l'imaginaire social il existe, de fait, une hiérarchie au sein des pratiquants de la montagne (nous n'aborderons pas ici la différence montagnards/touristes, sur laquelle il y aurait beaucoup à dire). Cette hiérarchie est fonction du niveau d'altitude des pratiques respectives. Dans la vallée on trouve le touriste : il s'éloigne peu de son véhicule, fréquente assidûment les parkings belvédères et ses seules incursions sur les cimes se fait par le truchement des téléphériques. Inconscience ou esprit d'aventure l'amène parfois à des gestes inconsidérés⁷⁴⁰. Sur les sentiers de ces mêmes vallées, cheminent le randonneur qui goûte au plaisir de l'effort et à la contemplation des merveilles alpines depuis le bas ; il pratique la randonnée à la journée. Un peu plus haut se rencontre le grand randonneur qui, passant d'une vallée à l'autre, se déplace avec un sac à dos impressionnant et part pour plusieurs jours voire plusieurs semaines : il représente l'élite de la randonnée. Vient ensuite l'alpiniste qui fréquentant le plus haut des cimes se croit autorisé à considérer tout ce petit monde d'un air amusé, dans le meilleur des cas. Il existe d'autres catégories de pratiquants du « VTTiste » au « parapentiste » en passant par les cavaliers. Tous ces pratiquants n'ont guère d'autre point commun que l'amour de la montagne, mais se retrouvent unis pour condamner « quads », « motos » et « 4x4 » qui sont bruyants, polluent et profitent de l'altitude sans effort. Car nous l'avons vu plus haut, il existe une mystique de l'effort et un panorama se mérite.

⁷³⁸ BALLU Yves, *GASTON RÉBUFFAT, Une vie pour la montagne*, Paris, Hoebecke, 1996, p. 107.

⁷³⁹ Idem, p.113.

⁷⁴⁰ Au col du Midi, nous avons rencontré, mon frère et moi, une famille d'Italiens, chaussés de baskets et vêtus de shorts et sweat shirts, qui, venus depuis la pointe Helbronner par le télécabine de la Vallée Blanche, s'apprêtaient à faire à pied le retour par le glacier du Géant. Il fallut que nous recourions à l'intervention d'un guide italien pour les dissuader de cette entreprise.

Au sein de la famille des alpinistes elle-même existent des catégories. Un bon moyen d'évaluer la place de chacun est de connaître l'heure à laquelle on le réveille au refuge. Depuis les très grandes courses, pour lesquelles on se lève peu après minuit, aux escalades de quelques longueurs qui se prêtent à une relative grasse matinée le classement se fait de lui-même. Enfin, pour les grandes courses, on distingue ceux qui sont suffisamment fortunés pour s'offrir les services d'un guide, gage de sécurité et de réussite, et « *last but not least* » les sans guides, véritables aventuriers des temps modernes.

On ne passe bien évidemment pas d'une catégorie à l'autre sans formalités, sauf à bénéficier de moyens financiers suffisants pour brûler les étapes et acheter un sommet. L'impressionnante caravane du docteur Vallot pour le Mont Blanc a été un des premiers exemples de cette volonté de fréquenter la haute montagne sans en avoir les moyens physiques ni techniques et l'on raconte encore à Chamonix l'histoire d'un suisse fortuné que trois guides « treuillèrent » jusqu'au sommet du Grand Dru. La première grande tragédie de l'alpinisme procède, d'ailleurs, de cet état d'esprit. Pour s'attacher à tout prix les services du guide français Michel Croz, déjà retenu par Hudson et Hadow, un jeune néophyte de 19 ans, Whympers prit le risque insensé d'intégrer ce dernier dans la tentative de la première au Cervin. Si l'entreprise atteignit bien le sommet, à la descente une erreur du jeune anglais provoqua une chute dans laquelle périrent Croz, Hadow, Hudson et Douglas.

Dans un cursus harmonieux d'apprenti montagnard, il faut d'abord faire « ses classes ». En vallée de Chamonix cela passe invariablement par l'école de rocher des Gaillands et l'école de glace des Bossons. Vient ensuite la montée en refuge où une forme de bizutage consiste à relater force histoires de chutes propres à effrayer le néophyte comme en témoigne la scène du refuge dans *Les Étoiles de midi*^c. Selon l'humeur du moment il s'agit d'accidents effroyables, agrémentés de détails d'une précision toute chirurgicale, ou de « réchappes » miraculeuses.

La profession de guide elle-même est organisée autour de cette nécessaire passation de grade. Cela ne déroge somme toute pas, notamment pour l'organisation française et nombre de pays occidentaux, à l'organisation de la majeure partie des diplômes régissant les professions du domaine sportif ou des activités de pleine nature. Toutefois le film d'ascension y ajoute une forme de ritualisation qui n'est pas économe de symboles. *Les Étoiles de midi*^c, propose une séquence représentant de manière particulièrement évidente cette nécessité de respecter les paliers de progression dans la hiérarchie alpine. Durant tout le film,

Lionel Terray a été installé en tant que leader incontestable : il est clairement « celui qui va devant.⁷⁴¹ » Au cours de l'ascension de la face est du Grand Capucin, bouquet final de *Les Étoiles de midi*^c, nous assistons à un véritable adoubement de Michel Vaucher par Lionel Terray. Il nous semble intéressant de détailler cette séquence dans la mesure où, outre le fait qu'elle étaye notre démonstration, elle est particulièrement fidèle à la réalité et représentative de la progression en cordée



Plan 1 : 15'' Terray : ces trucs là ça vous coupe toujours le moral.
Vaucher : si tu veux, je passe en tête

Ce plan est marqué par un panoramique ascendant, légèrement gauche droite (de plongée à plat), au cours duquel Vaucher rejoint Terray au relais. Les deux compagnons commentent le passage précédent et Terray laisse poindre une certaine lassitude après son « vol » dans le toit qu'ils viennent de franchir. Une fois Vaucher arrêté le cadrage, serré, est organisé autour de l'oblique de la fissure. Fissure et corde concourent à attirer le regard sur la concrétisation matériel du pouvoir : la sangle qui porte l'équipement (dégaines⁷⁴²) située à la jonction des lignes de tiers inférieur et droit. Sur ce plan la hiérarchie est bien marquée entre l'élève et le maître : Vaucher doit lever les yeux pour s'adresser à Terray qui le domine. Vaucher propose de passer en tête et les deux hommes évaluent la tâche restante (regards vers le haut).



⁷⁴¹ Allusion à l'ouvrage : LIOTIER Max, *Celui Qui Va Devant*, Grenoble, Arthaud, 1971, 220 pages.

⁷⁴² Une dégaïne est constituée de deux mousquetons reliés par une courte sangle. Ce dispositif permet de diminuer tirage et frottement de la corde.



Plan 2, 5" : Le raccord se fait sur le regard de Terray, cadré en plan rapproché, il quitte des yeux le sommet pour regarder son compagnon. Le photogramme deux montre par une moue quelque peu mélodramatique que Terray pèse le pour et le contre. Enfin il se décide et enlève la sangle porte-matériel.



Plan 3, 20" : Raccord sur les mains de Terray qui transmettent le pouvoir (plan hanche). Il le dépose au cou de Vaucher comme lors de la remise d'une médaille. Investi de cette aura nouvelle, ce dernier accède au rang de leader à la place de Terray qu'il occulte sur le photogramme 2. Le rictus volontaire qu'il arbore alors laisse assez supposer la volonté qu'il a de se montrer digne de cet honneur. Le plan se termine par la progression de Vaucher qui négocie une fissure en Dülfer⁷⁴³ (panoramique ascendant puis ascendant droite gauche). La musique absente dans ce plan jusque là reprend avec le début de la progression de Vaucher, qui est désormais celui que l'on filme en contreplongée.

Section 3 – Tu redeviendras un homme mon fils

L'éducation est l'action par laquelle est transmis un socle de connaissances et de valeurs permettant d'asoir le socle culturel requis pour un développement de personnalités susceptibles de s'intégrer socialement. Dans ce but, les éducateurs proposent aux éduqués des contenus explicites ; toutefois l'intégration sociale se fait également par l'immersion dans une psyché collective dont les valeurs sociétales valent pour tous. Ainsi l'individu peut-il avoir une représentation diffuse et empirique de certains items culturels avant d'en avoir connaissance dans le cadre d'une démarche éducative structurée. Nous avons ainsi procédé à une expérience consistant à demander à un groupe d'enfants de fin de cycle 2

⁷⁴³ Technique d'opposition qui permet de progresser en tirant sur les bras et poussant sur les jambes ; l'annulation des forces opposées permet l'équilibre. Cette technique demande une grande puissance au niveau des muscles dorsaux.

(CE1) d'une école primaire de Seine et Marne une représentation spontanée de la montagne. L'expression écrite est encore hésitante à cet âge et le public concerné n'était pas favorisé d'un point de vue socioculturel. Aussi l'expérience prît-elle la forme d'une production plastique. Ces jeunes enfants qui n'avaient pas abordé la montagne dans le cadre de leur cursus scolaire, et dont un seul avait eu l'occasion de fréquenter la montagne, nous livrèrent des productions d'une remarquable homogénéité malgré la passation strictement individuelle. De même lors des entretiens conduits pour amener les enfants à commenter leur production apparut le plus souvent la perception d'une montagne distale, périphérique et réputée dangereuse. Cette expérience est répétée régulièrement et nous sommes maintenant en possession d'un corpus de 500 dessins d'enfants de 3 à 11 ans dont l'exploitation fera l'objet d'une communication ultérieure. Cela étant, il ressort de cette étude que, dans la quasi-totalité des productions, la montagne est représentée comme une structure pyramidale au sommet enneigé. Un enfant commentant sa production particulièrement stéréotypique a explicité son travail en affirmant d'un ton péremptoire : « C'est la montagne qui ressemble à une montagne. » Cette affirmation nous a remis en mémoire ce que disait Gaston Rébuffat à propos du Cervin, souvent considéré comme la montagne idéale⁷⁴⁴.

Plus que n'importe quelle autre, elle est la cime idéale : celle que les enfants imaginent sans avoir jamais vu le moindre sommet. Né au bord de la mer, c'est celle que je créais quand j'entendais prononcer le mot montagne.⁷⁴⁵



F.... CE1 (...la montagne qui ressemble à une montagne ...)



Le Cervin⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Il s'agit du Cervin tel qu'il est vu depuis Zermatt. Observé sous son versant sud depuis le Breuil Cervina, il ne possède pas la même perfection de ligne.

⁷⁴⁵ RÉBUFFAT Gaston, *Étoiles et tempêtes*, Grenoble, Arthaud, 1954, p.87.

⁷⁴⁶ Source : <http://travel.webshots.com/photo/1408751282074968341wbZdyH> (juillet 2009). Bien que disposant d'une autorisation parentale d'utilisation de ces productions à des fins universitaires, nous avons préféré ne pas mentionner le prénom des élèves.

L'étonnant au regard des dessins obtenus est, qu'à l'heure où les enfants regardent tant la télévision, où les plans de paysage ne manquent pas, leur expression spontanée les pousse vers une représentation archétypale qui n'a que peu de rapport avec ce qu'ils ont pu voir. D'autre part l'imagerie ludique des sports d'hiver abondamment présents sur le petit écran ne les a pas dispensés de verbaliser autour d'une perception de la montagne comme espace dangereux. Cette digression nous permet de soupçonner qu'avant d'en avoir « appris » quelque chose, les enfants ont une représentation de la montagne. Nous sommes évidemment ici en présence d'une manifestation d'une représentation par le biais d'un imaginaire social dans lequel baignent de jeunes esprits.

Au plan de l'espace social, la haute montagne existe bien plus au travers de ses représentations que dans la réalité concrète à laquelle seule une minorité de personne est véritablement confrontée. À ce titre, les invisibilités sociales et les mirages sociaux évoqués plus haut sont particulièrement remarquables.⁷⁴⁷

La perception d'une montagne éloignée et dangereuse est une évidence dans un pays centralisé comme la France où les montagnes sont repoussées aux marches du territoire en tant que barrières naturelles. À l'exception de la Suisse, dont le territoire est montagne, nombre d'états européens ont leurs frontières matérialisées par des massifs montagneux. Par un glissement représentatif, ce qui est une défense censée empêcher l'invasion devient barrière chargée d'interdit. Cette difficulté supposée de franchissement et de pénétration renvoie aux représentations anciennes d'une montagne hostile et considérée comme infranchissable. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas par hasard que les frontières se sont stabilisées sur ces lignes de forces géographiques. Notons au passage qu'une fois encore l'analogie est flagrante entre montagne et massif forestier ; tous deux, réputés infranchissables et perçus comme hostiles, sont renvoyés aux limites et sont censés freiner l'ennemi. Cette opinion connut d'ailleurs quelques péripéties historiques avec la non-défense en 1939 du massif forestier ardennais considéré infranchissable par une armée en ordre de marche.

L'aura de danger qui nimbe ainsi la représentation de la haute montagne implique *de facto* la notion d'effort et de danger pour y accéder. De cet effort l'éducation s'est chargée de faire une vertu salutaire.

Avant l'éducation scolaire l'armée s'était approprié la dimension physique de la montagne mais ce n'était somme toute que pour former des corps à toute

⁷⁴⁷ SEIGNEUR Viviane, opus cité p. 43.

épreuve. L'Alpe éducatrice ne se cantonne pas au corps mais entend respecter les principes de Juvénal.

Toutefois le film d'ascension présente peu l'éducation par l'effort d'un homme en devenir sur un mode explicite. Les vertus montagnardes qui ont forgé le caractère du héros ont généralement exercé leur action salutaire dans un période antérieure au temps diégétique du film. On en voit certes un exemple dans *Mémoire de Glace*⁷⁴⁸ où un père aux idées bien arrêtées veut inculquer un peu de vigueur morale à un adolescent désabusé. Si l'alpinisme et la haute montagne sont bien présents dans le film de Pierre-Antoine Hiroz nous ne l'avons pas pour autant inclus dans notre corpus dans la mesure où il possède plus les caractéristiques structurales d'un thriller que d'un film d'ascension. *Third Man On The Mountain*^c, le film de Ken Annakin propose une séquence en *flash forward*, qui illustre sur un mode allégorique, ce qui a fait de Rudy Matt un homme. Nous avons vu supra combien cette séquence d'ouverture invite inévitablement à un rapprochement avec l'ascension mystique. Toutefois, si, au regard de la mise en image et de l'accompagnement musical, la connotation religieuse semble évidente, cette dernière doit être replacée dans le contexte global de la construction d'une personnalité. D'abord point infime sur le glacier, Rudy Matt va prendre, au fil de la séquence, une place dans l'image qui symbolise admirablement son passage de l'état d'adolescent meurtri par la perte d'un père à celui d'homme fait et fort des certitudes qui l'ont construit. On reconnaît, une fois encore, la conviction des vertus éducatrices de l'Alpe que Gaston Rébuffat, conseiller montagne sur le film, promut sa vie durant. Tout au long du film, il apparaît qu'au-delà de la dramaturgie propre au film d'ascension, point en filigrane, l'inlassable volonté pédagogique de Gaston Rébuffat martelant inlassablement sa croyance en l'alpinisme comme leçon de vie.



⁷⁴⁸ *Mémoire de glace*, HIROZ Pierre-Antoine, France, Adrénaline, 2006, 95 min.



749

Plan final.

Pour autant, la formation au métier de guide de Rudy Matt relève plus du processus initiatique et de revanche sur le destin que de l'éducation proprement dite. Sa quête du sommet n'est, somme toute, que la volonté de placer ses pas dans ceux d'un père disparu sur les pentes de la cime convoitée ; et l'honnêteté nous force à admettre que c'est aussi grâce à une lecture à travers ce que nous savons de Gaston Rébuffat qu'il nous est possible de mettre en exergue la volonté démonstrative quasi subliminale du guide chamoniard.

Aussi, si l'Alpe a dans le film d'ascension une fonction éducatrice, elle n'est pas toujours où l'on pense la trouver. D'ailleurs, plutôt qu'éducation il conviendrait à ce propos d'employer, le plus souvent, le terme rééducation. Si Patrick Falavier (*Mort d'un guide*^c) fréquente la montagne c'est que son frère, ingénieur, alpiniste et exemple d'une belle réussite sociale, l'y a entraîné pour l'arracher à son lent glissement vers la délinquance. La fréquentation des cimes et de l'effort librement consenti lui ont rendu un profil socialement acceptable. S'il échappe à la mort au contraire de son jeune guide c'est bien à une leçon de vie moralisatrice qu'est confronté Douglas Meredith (*Five Days One Summer*^c). Il ressort de toutes ces figures d'alpinistes la nécessité de se mettre, pour survivre, au service de la cordée. Un engagement qui n'est ni plus ni moins qu'une invitation à jouer son rôle dans la société et à considérer le bien commun comme supérieur à une démarche égotiste. Ceux qui persévèrent dans une attitude d'individualiste forcené, socialement inacceptable du point de vue du spectateur, passent du côté des « méchants » et seront sanctionnés par la justice immanente de l'Alpe.

Elliot Vaughn (*Vertical Limit*^c) et Chris Teller (*The Mountain*^c) ont définitivement tourné le dos aux valeurs montagnardes, cette trahison leur sera donc fatale. Taylor Brooks, le *yuppie* de *K2 – The ultimate high*^c, affiche au début du film l'attitude décomplexé du cadre dynamique pour qui l'ascension au K2 sera un tremplin vers la célébrité. Il est résolument un homme de la ville et évolue

⁷⁴⁹ *Third Man On The Mountain*^c.

dans le combat quotidien pour la réussite et le paraître. Pourtant, à l'heure du danger sur les pentes du sommet, il ne saura se résoudre à rompre le lien de la cordée et traînera son compagnon blessé sur la route du salut.



La vie d'un yuppie (Young Urban Professional).⁷⁵⁰

La course en montagne est ainsi une leçon de vie qui bonifie le pratiquant et le rend socialement fiable. Elle ne se contente pas de bâtir une solide communauté de gaillards aux vertus bien enracinées, elle permet aussi à ceux qui se sont fourvoyé de se racheter pourvu qu'ils se ressaisissent et retrouvent le chemin des valeurs un moment oubliées.

Nous n'avons pas abordé, ici, l'utilisation de la montagne, en général, et de l'alpinisme, en particulier, aux fins d'éducation. En effet, outre le fait que cet aspect est peu présent dans les films d'ascension, il nous semble que la montagne éducative est, peu ou prou, la transmission des représentations afférentes à ce milieu. D'autre part, si l'éducation, au sens large, est jalonnée de stades clairement identifiés, qu'il s'agisse du cursus scolaire ou de l'intégration citoyenne, la dimension initiatique de la montagne nous paraît, comme toute initiation, procéder du rite d'appartenance. Elle dépasse, ainsi, des critères d'acceptation prétendant à l'objectivité pour intégrer les dimensions de l'irrationnelles et de la subjectivité. Le succès du passage repose alors essentiellement sur le ressenti du prétendant et de ses juges. Nous verrons, *infra*, que certains régimes totalitaires galvaudèrent les vertus éducatives prêtées à la montagne à des fins de propagande

⁷⁵⁰ K2 –The ultimate high^c.

jusqu'à de pénibles extrémités. Il nous apparaît que, dans une large mesure, l'assise de l'accès à la communauté sur des exigences aussi éminemment affectives que des rituels à grandement facilité cette récupération.

Chapitre 4 – Élus et exclus

Pourquoi les hommes gravissent-ils les montagnes ? La réponse la plus simple [...] est que la plupart des hommes ne les gravissent pas.

James R. Ullman ⁷⁵¹

Il existe chez les alpinistes un fort sentiment d'appartenance : on en est ou pas. Hors les voies, le seul critère d'appartenance reste, en fait, la tenue. Critère peu objectif puisqu'il ne rend en aucun cas compte du niveau du possesseur. Pratiquant plusieurs disciplines de la montagne je me suis souvent senti déçu, lorsque je randonne, de ne recevoir de la part des alpinistes que je croise qu'un bref salut de la tête voire une distante indifférence. Comme l'on juge souvent sur la mine, ma tenue de randonneur m'exclut du cercle. Je dois reconnaître qu'à la redescente de mes premières courses j'avais moi-même ce sentiment d'être élu et, *ipso facto*, différent.

Ce sentiment d'élection découlant de la fréquentation des cimes est le corollaire de la présence supposée des divinités sur les éminences. Aussi nombre d'élus des mythologies vont-ils recevoir leur onction lors de l'ascension qui les rapprochera de leur dieu. L'exemple le plus connu, dans nos sociétés occidentales est celui de Moïse recevant les Tables de la Loi au Mont Sinaï, « Ainsi l'Éternel descendit sur la montagne de Sinaï, sur le sommet de la montagne ; l'Éternel appela Moïse sur le sommet de la montagne. Et Moïse monta⁷⁵². »

La symbolique en est tellement forte qu'elle reste fort utilisée jusque dans le monde politique actuel. La traditionnelle montée à la Roche de Solutré par François Mitterrand en est un exemple. De même chaque intervention de Ben Laden ou du mollah Omar jetant l'anathème sur tel ou tel pays, appelant au Djihad ou revendiquant un attentat furent invariablement illustrés, sur la chaîne *Al Jazeera*, par des images du saoudien ou de son séide descendant un chemin de montagne. Ils se posent ainsi en prophète descendant rendre compte aux fidèles du message divin dont ils sont dépositaires. Dans une exploitation exacerbée de cette appropriation du symbolisme des hauteurs à des fins thaumaturgiques, l'installation de l'immense baie vitrée au *Berghoff* d'Hitler assimilait le regard du dirigeant nazi à l'œil d'un dieu contemplant l'humanité du haut de cet olympe bavarois.

⁷⁵¹ ULLMAN James R., *La Grande conquête*, Grenoble-Paris, Arthaud, 1948, p.17.

⁷⁵² *Exode*, 19, 20.



Les GI's américains contemplent les débris d'une baie d'où Hitler et les dignitaires nazis se sentaient les démiurges d'un monde nouveau.⁷⁵³

L'alpinisme en tant qu'activité structurée s'est d'abord constitué sur le mode très élitiste de l'Alpine Club. La structure éminemment fermée de ces entités sociales et la cooptation microcosmique qui en découle ont été suffisamment évoquées dans la littérature internationale et au cinéma pour que nous ne nous y attardions pas outre mesure : Jules Verne en a donné une représentation parlante dans laquelle on note souvent une forme de distanciation ironique savoureuse. Les nombreuses adaptations cinématographiques de l'auteur français véhiculent assez fidèlement cette vision élitiste jusqu'à la parodie ; la collaboration d'Abel Gance et de Max Linder pour *Au secours*⁷⁵⁴ donne d'ailleurs le point de vue amusé des Français sur ce qui reste perçu comme un particularisme britannique. Toutefois, si particularisme il y a, dans cette vision anglo-saxonne des clubs, il réside plus dans un affichage public décomplexé que dans la volonté de constitution de cénacles discriminants que l'on retrouve en France ou ailleurs sous une forme nettement moins explicite. Nous avons vu plus haut que la représentation de l'alpinisme en littérature ou au cinéma s'était majoritairement construite autour de cette vision élitiste alors que nombre de pays connaissaient une pratique alpine que l'on pourrait qualifier de masse. Toutefois, et les griefs de Siegfried Krauer en font foi, le milieu alpin se caractérise par une persistance de cette volonté d'être perçu comme différent. Distinction fondée sur la double ambiguïté d'une pratique aux motivations absconses dans l'imaginaire social associée à l'entretien du mystère fondateur par les justifications volontairement sibyllines des pratiquants. Dans le film d'ascension, l'alpiniste se justifie rarement de la singularité de son engagement : celui-ci procède de l'évidence et de la même évidence

⁷⁵³ KLOFT Michaël, *La Montagne d'Hitler*, Allemagne, Spiegel TV, 2006.

⁷⁵⁴ *Au secours!*, GANCE Abel, France, Films Abel Gance, 1924, n&b, muet, 40 min. pour la version restaurée (version commercial d'origine : 18 min). C'est au cours d'une réunion au sein du très britannique club qu'il fréquente que Max fait le pari qui est à l'origine de ses mésaventures, pari qui relève de l'occupation favorite des membres de ces clubs si l'on en croit la littérature de Jules Verne.

découle son statut héroïque. L'héroïsme de l'alpiniste en tant que personnage cinématographique relève donc d'une forme de cliché narratologique.

Les films qui nous intéressent reposent sur un ensemble de dualités que nous avons évoquées. Indépendamment des affrontements latents que génère cet état, il constitue également une forme de crible discriminant. Dans un crescendo mélioratif, le montagnard est réputé supérieur au citadin, l'alpiniste supérieur au reste de la communauté, l'alpiniste sportif supérieur au guide ou inversement. Cette hiérarchisation implicite génère le microcosme des coureurs de cimes. Dans la mythologie du film d'ascension ces derniers sont clairement de potentiels élus. La structure est pyramidale ce qui ne manque pas de renforcer l'identification à la montagne. L'enjeu est donc clairement d'en être, et cet enjeu comporte des degrés multiples. Au sein même de la communauté des alpinistes le cénacle se rétrécit de la base au sommet. Au gré des processus diégétiques mis en œuvre, certains doivent faire la preuve de leur capacité à intégrer le cercle des élus : ceux qui participeront à l'ascension. Il existe de fait autant de facteurs d'éviction potentielle, que de types de personnages, chaque personnage ayant un ou des handicaps à faire oublier. Pour ces personnages dont l'appartenance ne va pas de soi, l'enjeu consiste à développer la stratégie d'affrontement ou de contournement qui permettra, à terme, leur intégration. Les candidats à cette intégration devront faire preuve de leur valeur qui nécessite, en quelque sorte, un supplément d'âme. Faute de quoi ils seront confinés aux marges de l'exploit et seront l'objet, au mieux de l'indifférence au pis du mépris des surhommes.



Alcoolique, touriste incontinent ou ministre en mal de patriotisme n'ont que faire au sein du sérail et seront exclus lors de la progression vers le sommet.

Le monde des grimpeurs, tel qu'il est représenté, étant résolument misogyne, les femmes n'ont *a priori* pas leur place au sein de la cordée. Un film est

⁷⁵⁵ *The White Tower* ^c

⁷⁵⁶ *Vertical Limit* ^c

⁷⁵⁷ *Der Bergruft* ^c

particulièrement représentatif de cette volonté d'exclusion des femmes et de leur obligation de subir une forme d'épreuve probatoire. Dans *Storm And Sorrow*⁷⁵⁸, il s'agit pour Molly Higgins de faire oublier son image de danseuse de la verticale associée à son statut de grimpeuse de salle et de falaise. Si sa capacité technique n'est pas en cause, le challenge qu'elle doit relever est de démontrer qu'elle est apte à affronter les conditions climatiques de la haute montagne pour se joindre à une expédition en U.R.S.S. ; le pari est donc clairement d'ordre physique et elle doit subir une forme de bizutage afin de prouver sa valeur.



Surnommée la femme araignée, Molly Higgins pratique une escalade faite de grâce et d'harmonieux transferts d'appuis (photogramme 1). Désirant s'associer à une expédition, elle va se heurter au parti pris des alpinistes pour qui l'utilité d'une femme dans une équipe est d'assurer l'intendance, la lessive et la vaisselle par exemple (2). Associée au meilleur grimpeur elle affronte les sarcasmes de celui qui ne voit en elle qu'un fardeau à tirer (3) et qui la plante finalement en plein champ de neige emmêlée dans la corde qu'une femme ne sait évidemment pas utiliser (4). Bien sûr la faible femme sauve ses compagnons de cordée (5) et arrive la première au sommet (6).⁷⁵⁸

Le défi qui est proposé à la jeune femme place sans doute le film de Richard Colla aux confins de l'hybridation avec un autre genre le *woman's film* :

" Le *woman's film* place au centre de son univers une femme qui essaie de résoudre des problèmes émotionnels, sociaux et psychologiques qui sont spécifiquement en rapport avec le fait qu'elle soit une femme "⁷⁵⁹. [...] le *woman's film* réunit sous une

⁷⁵⁸ *Storm And Sorrow*^c.

⁷⁵⁹ BASINGER Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, Londres, Chatto and Windus, 1993, p.20.

identité générique commune et nouvelle des films préalablement rapportés à d'autres genres.⁷⁶⁰

Cela étant, le statut de la femme dans le film d'ascension tel que nous l'avons déjà abordé pourrait être, en soi, la perspective d'une étude qui dépasserait de loin le champ de notre propos. La place de la femme y est, par essence, au foyer ou au refuge ; son intégration à la cordée ne peut donc qu'être le résultat d'une conjonction d'événements exorbitants de l'ordre habituel des choses. Chez Arnold Fanck, la présence d'une jeune femme dans la cordée est le corollaire d'un lien social légitimant : elle est fiancée ou femme d'un des membres de la cordée et sa place est près de lui (*Der Berg Des Schicksals*^c, *Die Weiße Hölle Vom Piz palü*^c, *Stürme Über Dem Mont blanc*^c...). Pour Ted Tetzlaff, (*The White Tower*^c), l'intégration de Carla Alton est justifiée par la tentative tragique d'un père dont elle relève le flambeau. Le combat des femmes sur le chemin de l'égalité ayant tout de même produit quelque effet, Annie Garrett (*Vertical Limit*^c) ne doit son engagement qu'à ses compétences. Elle sera toutefois l'objet d'une compétition entre deux mâles, sans capacité à agir sur son destin, ce qui la ramène *ipso facto* au rôle stéréotype de la femme dans le film d'ascension.

Il est un autre facteur discriminant fondé cette fois sur l'âge et l'inexpérience ou la faiblesse qui en découle. Rudi Matt (*Third Man On The Mountain*^c) au début du film n'est pas encore un homme ; symptomatiquement il est encore plus près du gynécée que des sommets. À ce titre, comme une femme au refuge, il contemple la montagne à travers la fenêtre. Il est d'ailleurs revêtu du costume d'une ménagère et effectue les tâches que l'on imagine volontiers normalement dévolues à cette dernière.



761

Faire la plonge pour vivre son rêve.

Quelles que soient les difficultés d'intégration à la cordée des élus, la diégèse du film d'ascension fonctionne, à terme, comme une machine à exclure. La

⁷⁶⁰ Ibidem.

⁷⁶¹ *Third Man On The Mountain*^c.

représentation de la réussite sociale est volontiers présentée, dans nos sociétés occidentales, comme une longue ascension couronnée par les honneurs ou les prébendes afférentes. L'ascension est donc une forme d'euphémisation de cette quête de promotion. Notons qu'à notre époque où l'intégration des jeunes est un problème de société, il est fréquemment question de l'ascenseur social. Que cet ascenseur qui favorise une intégration plus aisée soit bloqué, comme d'aucuns le suggèrent, et ne reste plus pour se faire une place au soleil que l'exceptionnel.



Pour Toni Kurz et Andreas Hinterstoißer passer du nettoyage des latrines aux honneurs implique de vaincre l'Eigernordwand.

Aussi, dans l'ascension, comme dans sa métaphore, la réussite sous-entend-elle l'excellence. La trame narrative possède donc une dimension centrifuge qui, le récit durant, va éliminer les moins dignes pour tirer de la cordée son essence, seule apte à endosser le costume de l' élu. Dans les courses, comme dans la vie, les vainqueurs n'ont que peu de goût à partager les honneurs. On parle des Mummery, Whymper, Cassin, Bonatti ou Desmaison, mais, sauf exception, une part infime de leurs performances a été réalisée en solitaire. La représentation dominante de l'alpinisme dans l'imaginaire social a, de fait, été construite sur cette approche anglocentrisme élective. La dualité entre les guides et leurs clients ne repose pas uniquement sur une perception romancée. La réalité historique montre combien a été occultée la part, souvent déterminante, des professionnels de l'Alpe. L'histoire de l'alpinisme français offre une illustration particulièrement probante de cette héroïsation centrifuge.

Lors de l'expédition française à l'Annapurna (1950) la constitution de l'équipe fut conduite sur un mode quasi archétypal des poncifs de l'alpinisme traditionnel : une équipe de guide de grand talent ayant à leur tête un amateur de niveau acceptable. Au final l'histoire retiendra comme vainqueur de l'Annapurna la seule figure de Maurice Herzog. Le crible de l'imaginaire social a portée aux nues le membre de l'équipe remplissant au plus près les caractéristiques du héros tel que le construisent les représentations dominantes. L'aventure a beau être vraie, son traitement médiatique n'a pu faire l'économie de passer sous les

fourches caudines de l'attente « spectatoriale » et de consacrer le héros qui lui convenait. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet exemple dans la suite de notre réflexion.

Quoiqu'il en soit, cette perception de l'alpiniste comme élu n'est pas uniquement le fait des observateurs de ce microcosme curieux. L'alpiniste lui-même a volontiers conscience de faire partie d'une élite. Notons que cette volonté d'être perçu comme différent, certains pensent d'ailleurs supérieur, n'est pas le propre du film d'ascension mais se rapproche une fois encore d'une forme de réalité. Siegfried Kracauer y voyait d'ailleurs les prémices d'un glissement vers une conception dévoyée de la distinction⁷⁶² :

Remplis d'enthousiasme prométhéen, ils faisaient l'ascension de quelque dangereuse « cheminée », puis fumaient leur pipe au sommet, en regardant avec un orgueil infini en bas ce qu'ils appelaient « les vallées à cochons » - ces multitudes plébéiennes qui ne faisaient jamais le moindre effort pour s'élever jusqu'aux hauteurs altières.⁷⁶³

Nous pourrions certes voir ici une interprétation historique d'un personnage extérieur au milieu alpin. Pourtant la volonté de distanciation a été prétexte à la multiplication des formules les plus hermétiques concernant les motivations des grimpeurs ; du célébrisime « parce qu'elles sont là » de Mallory à l'extrait du poème de Sid Marty placé en épigraphe de la troisième partie, les alpinistes se sont souvent ingéniés à couvrir leur motivation d'une aura mystérieuse ; il est vrai que le mystère ajoute souvent au prestige. Trop souvent même, cette volonté de différenciation, poussée à l'outrance, prend la forme du mépris envers ceux qui ne font pas partie du cénacle :

Il y a deux alpinismes, comme il y a deux aspects de l'homme. Donc deux histoires. Une qui a commencé avec Jacques Balmat, ce paysan rapace que nulle spiritualité ne mena vers la montagne et pour qui la marche au Mont Blanc ne fut que la course au trésor de de Saussure, et l'autre qui a commencé au Cervin avec Whymper. Cette dernière seule nous intéresse, car seule elle permet d'expliquer le miracle. Elle comporte des développements indéfinis capables d'« élever la personne humaine, alors que l'autre s'achève dans l'impasse du matérialisme historique. Whymper, Guido Rey et Lammer ne connaîtront jamais leurs limites, car « elles ne sont pas de ce monde ».⁷⁶⁴

⁷⁶² Nous entendons ici distinction au sens où Bourdieu l'utilise dans son ouvrage de *La Distinction*. BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 672 pages.

⁷⁶³ KRACAUER Siegfried, opus cité p. 122.

⁷⁶⁴ SAINT-LOUP, *La Montagne n'a pas voulu*, Grenoble-Paris, Arthaud, 1949, p. 36.

L'écrivain français Saint-Loup éclaire ici, sans ambiguïté, la volonté de certains pratiquants de s'extraire par l'alpinisme d'un commun fade et revendique comme une marque aristocratique la singularité de l'alpiniste. Ce faisant, il revendique haut et fort un statut d'élus parmi le commun des mortels.

Pour autant, le fait de se voir reconnu le statut d'alpiniste ne freine pas pour autant la logique d'exclusion. Comme toute instance de pratique humaine, l'alpinisme connaît les querelles de chapelles. Chaque tenant d'une manière d'aborder la discipline possédant, par définition, les clés de la seule démarche acceptable, les échanges sont souvent vifs. Outre la condamnation unanime, souvent *a posteriori*, et passablement hypocrite d'une approche allemande réputée suicidaire, chaque progrès a provoqué sa querelle des anciens et des modernes. L'alpinisme sportif, puis l'alpinisme sans guide, l'introduction de l'escalade artificielle, puis le retour à une escalade plus dépouillée se sont, tour à tour, heurtés au modèle dominant qu'ils battaient en brèche. Werner Herzog en propose une illustration au trait particulièrement appuyé dans le débat qui oppose le jeune grimpeur icarien aux tenants de l'alpinisme traditionnel.



Les tenants de l'alpinisme institutionnel sont une caricature à peine voilée procédant du folklore. Eu égard à sa connaissance exhaustive du milieu, la volonté parodique du réalisateur ne fait aucun doute.⁷⁶⁵

Comme pour toute activité humaine, le sentiment d'appartenance et la volonté centrifuge qui en découlent sont d'autant plus marqués que le statut qui est en jeu est plus gratifiant. En effet, l'héroïsme supposé et son aura de mystère s'accroissent mal de la banalisation.

⁷⁶⁵ Cerro Torre – Schrei Aus Stein^c.

Chapitre 5 – La montagne et l'alpinisme comme source de régénération

Introduction du chapitre 5

Dans les films d'ascension, une relation duelle oppose la ville au milieu montagnard. Quand bien même n'est-elle qu'un ennemi à vaincre, la montagne par le truchement de l'alpinisme est un puissant moteur de purification des tares de la société industrielle. Dans une acception sociale plus générale, la montagne fut, et reste réputée pour être un facteur de mieux être physiologique. Guido Lammer jouait déjà sur le double bénéfice apporté par la fréquentation des hauteurs. Son *Fontaine de jouvence*, s'il renvoie au mythe du rajeunissement du corps, exalte en fait la régénération psychique que procure la pratique de l'alpinisme. Les alpinistes n'en doutent pas, le héros de l'Alpe associe à une constitution physique hors du commun une grandeur d'âme qui n'a rien à lui envier.

Section 1 – In corpore sano

Par le fait même de l'ascension l'homme fait l'objet d'un processus de régénération qui renvoi à l'usage thérapeutique de la montagne qui connut le succès que l'on sait avant que les antibiotiques ne permettent enfin de triompher de la redoutable tuberculose. Celui que de nombreux auteurs considèrent comme le père du film de montagne, Arnold Fanck, est un exemple fort pertinent des vertus qu'est censé dispenser la fréquentation des hauteurs. Faible de constitution et souffrant d'asthme chronique, le docteur Fanck fut envoyé en internat thérapeutique à Davos. Le traitement lui convint à merveille et en fit un solide gaillard apte à fréquenter les hauteurs. Notons qu'Adolf Hitler considéré comme appréciant la montagne est réputé avoir bénéficié lui-même des bienfaits de l'air des cimes. En effet certains auteurs abordant une éventuelle parenté intellectuelle entre le monde de l'alpinisme et l'idéologie nazie affirment que le dirigeant allemand aurait été « soigné à la montagne – il avait été gazé – [...] »⁷⁶⁶. » En fait, si Adolf Hitler fut bien victime du gaz moutarde dans la nuit du 13 au 14 octobre 1918, il fut atteint aux yeux et la climatologie alpine n'aurait été que de peu d'utilité dans son cas ; d'ailleurs il fut hospitalisé à l'hôpital de Pasewalk, en Poméranie, à trente kilomètres de la mer Baltique.

Les vertus régénératrices supposées de l'altitude furent discutées dès les prémices du climatisme, il n'en demeure pas moins qu'à l'instar, d'Hans Cartop,

⁷⁶⁶ INFIELD Glenn B., *Leni Riefenstahl et le 3^e Reich – Cinéma et idéologie 1930-1946*, Paris, Seuil, 1978, p.33.

le héros de *La Montagne magique* de Thomas Mann, des générations de phthisiques furent envoyés se soigner au bon air des cimes.

Il parut cependant plus fatigué qu'à son habitude. Le docteur Heidekind le grondait chaque fois qu'il le rencontrait et exigeait un changement d'air, mais long et complet. Pour cette fois, il ne suffisait pas de Nordeney ou de Wyk-sur-Foehr, dit-il, et si l'on voulait le consulter, il estimait que Hans Cartop, avant d'entrer aux chantiers de construction, ferait bien de passer quelques semaines dans la haute montagne.⁷⁶⁷

Les connaissances scientifiques actuelles permettent de considérer d'un œil amusé l'hérésie qui consistait à envoyer dans un environnement où l'oxygène est raréfié des patients présentant un déficit respiratoire. L'amusement passé, force est de constater le mieux avéré chez ces patients de retour dans la plaine après un séjour en altitude. Utilisé par les sportifs ne souhaitant pas céder à la facilité du dopage par l'érythropoïétine de synthèse, les stages de préparation en altitude ont prouvé leur efficacité. L'organisme humain s'adapte en effet en réaction à la baisse de pression atmosphérique. Contrairement à une idée reçue, la quantité d'oxygène ne diminue pas avec l'altitude ; quelque soit cette dernière, l'oxygène représente invariablement aux environs de 21 % de l'air ambiant. Toutefois le poids de la colonne d'air diminuant avec l'élévation, l'air moins comprimé devient moins dense et par voie de conséquence la quantité d'oxygène disponible diminue dans les mêmes proportions. Se développe alors le phénomène de la polyglobulie physiologique d'adaptation à l'altitude ; la situation d'hypoxie chronique due à l'élévation provoque proportionnellement à l'altitude des troubles respiratoires et circulatoires (hyperventilation, tachycardie) pour des efforts de moins en moins importants⁷⁶⁸. Pour pallier cette accélération des cycles ventilatoire et circulatoire, l'organisme multiplie les supports de transports en augmentant la production d'hématies et d'hémoglobine ce qui réduit d'autant la rapidité de cycle nécessaire. Après un séjour d'une quinzaine de jour au dessus de 1500 mètres, l'individu dispose donc d'un excédent de transporteurs d'oxygène dont il conserve le bénéfice, un certain temps, de retour dans la plaine⁷⁶⁹. Cette adaptation physiologique expliquait donc le mieux être éprouvé par les patients des sanatoriums de retour en basse altitude. Toutefois, cette amélioration n'était que passagère et sans aucun rapport avec une atténuation des pathologies constatées. À ce propos, Jean-Paul Bozonnet avance un parallèle entre la dimension préten-

⁷⁶⁷ MANN Thomas, *La Montagne magique*, Fayard, 1961, 772 p., p.44.

⁷⁶⁸ On admet communément que l'hypoxie apparaît au repos dès 3000 mètres chez des sujets n'ayant pas effectué de phase d'adaptation.

⁷⁶⁹ La durée de vie des hématies est d'environ de 120 jours.

dument curative du séjour en altitude et les anciens rites mythico-religieux auprès des saints ou des espaces sacrés pourvoyeur de santé.

Si la polyglobulie adaptative n'a malheureusement pas de capacité curative démontrée sur les pathologies respiratoires infectieuses, elle présente toutefois des applications non négligeables quant aux performances physiques qu'elle permet. Les sportifs de haut niveau ont désormais largement recours à cette faculté adaptative et effectue des stages en altitude avant les compétitions importantes : en effet les globules rouges ayant une durée de vie relativement longue, le stock d'hématies fabriquées en excédent provoque, une fois redescendu dans la plaine, une augmentation de la quantité d'oxygène circulant disponible, par hyper oxygénation mécanique, propice aux exploits sportifs. On se souvient des performances physiques remarquables de l'équipe de France de football au cours de la coupe du monde 1982 après un long stage à Font Romeu. Toutefois, la film d'ascension n'a que faire de gaillards resplendissant de santé et l'adaptation physiologique à l'altitude n'a que peu d'intérêt dans un contexte cinématographique dramatique par corollaire. Aussi exploite-t-on alors le contraire de l'oxygénation maximale, à savoir l'hypoxie. Dans *Vertical Limit*⁷⁷⁰, les difficultés respiratoires des alpinistes sont l'occasion de séquences jouant sur l'oxymore entre une claustrophobie individuelle derrière le masque à oxygène et l'immensité de l'espace extérieur. L'opposition suggérée et concomitante des effets de la claustrophobie et de l'agoraphobie entraîne une atmosphère anxiogène exploitée *ad nauseam*. La séquence de la retraite est traitée sur le mode, rare dans le film d'ascension, d'une utilisation du son intradiégétique comme moteur dramatique : le souffle de chacun, indice de la détresse respiratoire, couvre le vacarme des éléments et les sifflements de la corde qui claque rappelant la ténuité du lien qui rattache chacun à la vie.



Toux, respiration sifflante et syncopée, couvrant le tumulte de la tourmente. Les grimpeurs n'ont pas besoin de parler pour mesurer l'ampleur de leur détresse physique et font demi-tour sans avoir à échanger la moindre parole⁷⁷⁰.

⁷⁷⁰ *Vertical Limit*^c.

On retrouve cette évocation de l'altération des capacités vitales essentielles dans *Vertical Limit*^c, *Into Thin Air : Death On Everest*^c ou *K2-The Ultimate High*^c. Plus spectaculaire encore et donc plus pertinente du point de vue narratif est l'atteinte par le mal aigu des montagnes et l'œdème pulmonaire qu'il provoque ainsi que l'urgence médicale absolue qu'il représente ; le seul traitement en étant, outre l'injection de corticoïdes, une redescente urgente à une altitude convenable ou l'utilisation d'un caisson hyperbare portatif comme c'est le cas dans *K2-The Ultimate High*^c.

En cette occurrence, l'homme ne doit son salut qu'à l'apparition sur les pentes hostiles des trésors technologiques de l'ingénierie médicale.

Il pourrait paraître surprenant, voire saugrenu, de traiter dans une partie supposée évoquer les vertus régénératrices de l'altitude, les atteintes imposées à l'organisme. Il convient toutefois de considérer que l'état de détresse physiologique que peut connaître l'alpiniste contient, en creux, la preuve flagrante de l'individu d'exception qu'a fait de lui la fréquentation de la montagne. Seule une constitution exceptionnelle peut permettre aux grimpeurs d'affronter les conditions invraisemblables de contrées si peu propices à la vie. A titre indicatif, au sommet de l'Everest un alpiniste au maximum de son effort ne peut disposer que d'un litre d'oxygène par minute, ce qui correspond à la consommation normale d'un individu allongé sans aucune activité. Ainsi le héros s'échinant sur les pentes glacées ne dispose pour ces exploits que de la quantité de l'air qu'utilise le spectateur frissonnant à ses exploits dans son siège de cinéma.

Indépendamment de la dimension régénératrice de l'Alpe au plan thérapeutique, la fréquentation de la haute montagne rapproche le citoyen de l'idéal de santé que représente le montagnard dans les représentations classiques. En effet, logiquement, la « génération », dans un milieu propice, d'une race robuste et vigoureuse précède la régénération des populations affaiblies par les miasmes de la vie dans les cités qui feront l'effort de fréquenter ce même milieu. Si la montagne a amplement été valorisée par le mouvement romantique, ses effets bénéfiques avaient déjà été évoqués antérieurement. Pour le suisse Albrecht Haller, l'opposition entre une vie saine en altitude et une existence pathogène dans le climat délétère du bas pays était une évidence dès le milieu du 18^e siècle :

Malheureux, ne vantez pas la fumée de vos Villes, où la malice & la trahison se parent du masque de la vertu. [...] se contente d'un simple repas de lait doux ; à qui le

souffle agréable des, Zéphyrs, et la fraîcheur des cascades font goûter un sommeil tranquille sur le tendre gazon.⁷⁷¹

Ainsi bien avant la révolution industrielle, la montagne est perçue comme un milieu sain par essence en opposition à une promiscuité citadine source de valeurs fallacieuses et de dégénérescence physique. Notons que les poèmes de l'écrivain suisse précèdent notablement ceux de Jean-Jacques Rousseau qui connaîtront une notoriété plus importante mais dont le message est de la même teneur. La vie saine des montagnards est consubstantielle au film d'ascension ; visuellement cette vigueur alpine est marquée par la sobriété de l'habitat et la frugalité des repas du vrai montagnard quand les touristes se livrent à de somptueuses agapes sous les lustres de cristal des hôtels. Le citadin alpiniste, quant à lui, se rapproche de cette vie saine par la fréquentation purificatrice des hauteurs alpines. Ainsi seul l'entraînement et les séjours en montagne donnent aux héros la vigueur nécessaire aux bivouacs en altitude. Cette purification quasi rituelle est particulièrement explicite dans le film de Clint Eastwood (*The Eiger Sanction*^c) : Jonathan Hemlock doit suer sang et eau avant qu'enfin son coach ne l'estime digne de se confronter à l'Eigerwand. De même Roccia (*Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c) s'inflige-t-il, dans un contexte de polémique sur l'éthique alpine, une marche d'approche à ski, tirant un traîneau, véritable chemin de croix rédempteur sur la route du sommet qu'il convoite.

Aux confluent de la thérapeutique physique et de la psychologie, Christine Janin utilise le mythe de la montagne associée aux vertus de l'exercice au bénéfice de « À chacun son Everest ». L'association, qu'elle a créée, a déjà emmené aux sommets plus de trois mille enfants malades.

« À chacun son Everest » a pour objectif d'aider les enfants qui ont des cancers, des leucémies à travers l'image et la symbolique de l'Everest. [...] On utilise la montagne comme un outil thérapeutique. [...] Le dernier jour c'est le sommet avec toute la symbolique du sommet : j'ai gagné, je suis fier, j'ai vaincu et il y en a qui, en mettant le fanion, me disent, voilà, maintenant je suis guéri. [...] Ça les valorise ; tous les touristes viennent pour voir le Mont Blanc et eux ils y sont.⁷⁷²

⁷⁷¹ HALLER Albrecht (von), "Les Alpes", *Poésies de Monsieur de Haller*, Zurich, Heidegger & compagnie, 1752, p 32-35.

⁷⁷² AFANASSIEFF Jean, Schidlowski Christian, EDER-HELD Lisa, STIEFENHOFER Christian, Steindl Klaus, interview de Christine Janin, in *Les Alpes vues du ciel : 12. Du Chablais au Mont-Blanc*, France-Allemagne-Suisse, ARTE G.E.I.E., VIDICOM, MC4, ZDF, RTS, SWR, BR, MONTAGNE TV, 2012.

Section 2 – Mens sana

Nous aborderons ici les vertus montagnardes sous l'angle de la régénération en tant que retour aux valeurs essentielles et que possibilité pour l'homme de se transcender, de se bonifier et de tendre à un moi meilleur. Nous avons vu que les valeurs de la montagne avaient été utilisées, et le sont toujours, pour leur haute teneur éducative supposée. Toutefois, quelle qu'ait été l'éducation d'un individu, il peut faillir et se perdre. Une fois encore le film d'ascension nous propose volontiers la capacité régénératrice proche de la rédemption dans une situation duelle entre la société moderne corruptrice et la société traditionnelle montagnarde salvatrice. À l'heure de l'explication entre le guide Michel Servoz et Philippe Falavier, le frère de l'alpiniste disparu, le rude savoyard rappelle au jeune ingénieur que c'est lui qui a traîné son frère sur la voie des cimes pour le remettre dans le droit chemin (*Mort d'un guide* ^c). Sans atteindre à la démesure baroque qui marque la renaissance de Tonio Feuersinger dans un paroxysme païen (*Der Verlorene Sohn* ^c), le film d'ascension utilise volontiers la capacité de régénération psychique de la haute montagne. De cette vision de l'alpinisme et partant du fait que « [...] à l'école de guerre de la vie - ce qui ne me tue pas me fortifie ⁷⁷³ », comme le rappelait Friedrich Nietzsche, il a été parfois fait un usage éhonté de l'alpinisme comme succédanée au surhomme nécessaire à certaines idéologie.

Guido Lammer, le chantre de l'alpinisme engagé revendique explicitement les vertus de régénération bio-psychique des hauteurs dans son ouvrage dont le titre est une forme de profession de foi : *Jungborn (Fontaine de Jouvence)*. Pour l'écrivain-alpiniste allemand, les alpinistes, nouveaux Siegfried, vont conquérir au contact des sommets les moyens de leur renaissance. Cette dimension régénératrice est si prégnante dans l'imaginaire social que la métaphore dépasse le cadre des films de montagne. Fine observatrice des phénomènes sociaux, Coline Serreau y a recours dans *La Crise* (1992). Victor Barelle, conseiller juridique et incarnation des errements de la société moderne, a vu s'effondrer, avec sa femme et son emploi, ses certitudes et son univers de *yuppie*. Le nécessaire retour sur lui-même qui dessille ses yeux et efface sa perception égocentrée de la société, prend la forme cathartique d'une ascension matinale pour contempler le lever d'un soleil qui éclaire son nouvel être. Dans la même logique du fardeau métaphorique, Roland Joffé montre à voir Rodrigo Mendoza, meurtrier de son propre frère escaladant les pentes amazoniennes un pesant filet attaché à la ceinture (*The Mission, Mission*, 1986). Peu avare de symbolique forte, Werner

⁷⁷³ NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 14.

Herzog, dans la séquence de *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c déjà évoquée possède également, en sus de sa fonction de préparation physique, une dimension cathartique ; Rocchia, semblant vouloir expier les dérives de l'alpinisme, effectue son approche du Cerro Torre skis aux pieds tirant le traîneau le matériel nécessaire à son ascension. Dans le même temps, Martin a recours au nec plus ultra de la technologie pour parvenir au même but.



774

Dans l'immensité du Hielo Continental.

La montagne tranchera épargnant l'alpiniste qui obéit aux canons de l'alpinisme traditionnel. Ces situations ne sont pas sans analogie avec un des fondements majeurs de l'imaginaire social occidental. La passion du Christ mythifie la dimension purificatrice de l'effort ascensionnel. Si le Golgotha ne fait guère figure de sommet redoutable avec ses 738 mètres, le chemin de croix n'en est pas moins l'expression de la nécessité d'abandonner le poids d'une faute par l'effort. Si le Christ se charge des turpitudes de l'humanité lors de son ascension, les héros alpins ont assez à faire avec la pesanteur de leur seule histoire.

Les films d'ascension mettent le plus souvent en scène la régénération psychique sous la forme d'un retour à un état antérieur de félicité ou d'une conduite héroïque salvatrice. Qu'elle permette d'exorciser un traumatisme par la répétition de la scène originelle (*Cliffhanger*^c, *Vertical Limit*^c, *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c, *Föhn*^c, *Mort d'un guide*^c ...) ou qu'elle mène le héros cynique ou perversi sur la voie du rachat (*Vertical Limit*^c, *Cliffhanger*^c, *K2 -The Ultimate High*^c, *The White Tower*^c, *Seven Years in Tibet*^c, *Der Verlorene Sohn*^c) la montagne a clairement vocation à débarrasser l'alpiniste des scories qui le freinent sur le chemin de l'héroïsme. Là encore, le film d'ascension recourt à la dualité entre une société industrielle source de tous les maux et un milieu ancestral pivot inamovible des éternelles vertus. Comme nous l'avons déjà dit, Luis Trenker propose une vision baroque et païenne de la nécessaire purification de Tonio Feuersinger après son séjour dans les miasmes turpides de la métropole new-yorkaise. Dans une mise

⁷⁷⁴ *Cerro Torre – Schrei Aus Stein*^c.

en scène qui touche au mythe les plus anciens de la montagne, Luis Trenker met en scène des figures qui ne sont pas sans évoquer *Tschäggättä** et les *Treichel** du Valais Suisse.



775

La fête du printemps.

« *Ich bin der Wald... Ich bin die Wiese*,⁷⁷⁶ » chacune à leur tour, les composantes du biotope montagnard viennent s'incliner devant la divinité solaire. Le paganisme explicite de cette bacchanale, qui coïncide avec le retour du fils prodigue, place la régénération de Tonio aux origines même du monde dont il est issu. Si la présence de ces personnages peut sembler relever, *a priori*, d'une forme d'anecdotisme folklorique, il convient de leur accorder une attention particulière. Dans une période dominée par l'expression de nationalisme tous azimuts (1934), le réalisateur allemand ressource symboliquement son personnages en puisant aux racines mêmes de la constitution de la nation alpine par excellence qu'est la Suisse :

Censé être demeuré à l'écart des grands flux historiques, il aurait conservé intact un état « naturel » originel où se serait élaboré un savoir spécifique (*Volkstum*) incarné dans la « culture populaire ». Ces considérations projettent sur le « peuple des bergers » célébré par Haller une aura archaïque garante de l'authenticité de ses pratiques, instaurant entre les termes « archaïque », « populaire » et « national » une relation d'équivalence lourde de conséquences. Provenant d'une « vallée perdue » apparemment suspendue hors du temps et inaccessible à cause des avalanches durant une grande partie de l'hiver, les *Tschäggättä* du Lötschental l'incarnent de façon exemplaire.⁷⁷⁷

Cette association de figures ancestrales avec le culte solaire semble donner la mesure de la déchéance du héros puisqu'il faut recourir aux fondements

⁷⁷⁵ *Der Verlorene Sohn*^c

⁷⁷⁶ « *Je suis la forêt... Je suis la prairie.* » Traduction personnelle.

⁷⁷⁷ CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, MAYOR Grégoire, "Les *Tschäggättä* en scène : débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental", *Ethnographiques.org*, n° 18 - juin 2009 [en ligne]. (consulté le 10 octobre 2009), p.7.

mêmes des mythes montagnards pour le purifier des atteintes de la société industrielle.

Taylor Brooks (*K2-The ultimate high*^c), est la parfaite figure de l'alpiniste prêt à tout pour se faire un nom parmi ses pairs. L'effort surhumain consenti pour conquérir le second sommet du monde, la précarité de son existence en la circonstance, lui rendent chère la vie de son compagnon de cordée. Au prix d'efforts démesurés et malgré les blessures de son compagnon il trouve dans l'adversité les ressources nécessaires à leur sauvegarde et à son renouveau moral. En effet, le héros alpin ne saurait laisser place en son âme aux vils sentiments qui animent le commun des mortels. Ainsi, la grandeur d'âme inhérentes aux alpinistes incite-t-elle Antoine Carrel à voler au secours d'Edward Whymper bien qu'il soit convaincu de la trahison de ce dernier (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, *Der Bergruft*^c).

Cela étant, la montagne ne peut pas tout et il en est dont la noirceur de leur âme les rend irrécupérables. Les cimes sont alors la main de la justice immanente séparant le bon grain de l'ivraie. En l'espèce, elles font encore œuvre de régénération débarrassant le milieu alpin de ses rejetons abâtardis. Christopher Teller (*The Mountain*^c), Royce Garrett (*Vertical Limit*^c), Mr. Hein (*The White Tower*^c), le lieutenant Erich von Steuben (*Blind Husbands*^c), Martin (*Vertical Limit*^c) ou encore Giovanni (*La Croix du Cervin*^c, 1922) ne sont pas dignes de la montagne et ont à en assumer le prix.

Chapitre 6 – Un déni de paternité ?

Comme nous l'avons rappelé à plusieurs reprises, le cinéma allemand est le plus souvent considéré comme le père du film d'ascension. Nous l'avons dit également, cette paternité est le plus souvent attribuée au docteur Arnold Fanck, dont il est indéniable que les films ont concouru activement au succès du genre. Cela étant, nous pensons avoir capacité à attester que les diverses caractéristiques du genre, telles que nous nous somme efforcées de les mettre en évidence, apparaissent pour la première fois dans l'œuvre d'Eduard Bienz, *Der Bergführer*⁷⁷⁸ en 1917.

Au risque de la répétition, il nous semble important de rappeler la position d'éminents chercheurs et historiens s'étant penchés sur le sujet. Le souci n'étant pas ici l'exhaustivité mais la représentativité, nous nous en tiendrons à l'opinion émise par les théoriciens notables dans la globalité du champ historique de l'objet cinéma.

Les « généralistes » de l'histoire du cinéma ne citent pas l'auteur suisse. Ainsi en est-il dans les ouvrages de références français que sont les *Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, de René Jeanne et Charles Ford, de Georges Sadoul, de Jean Mitry. Le genre que nous avons choisi d'étudier se trouve, dans ces ouvrages, dilué dans l'approximation taxinomique déjà évoquée. Entre *Bergfilm*, film d'alpinisme ou film de montagne, la paternité se disperse. Cela étant, la préoccupation des auteurs cités est de dresser un panorama quasi exhaustif de la production mondiale des origines du cinéma à la date de rédaction des ouvrages cités. Si la production de ces films est présentée comme procédant d'une forme de parenté, cette dernière relève plus d'une forme d'empirisme que d'une analyse argumentée. À ce propos, la position de Georges Sadoul est assez représentative :

L'alpinisme, autre « solution héroïque », fut la spécialité du Docteur Arnold Fanck et de son équipe [...] Les documentaires du Docteur Fanck sur l'alpinisme ou *Les Joies du ski* (1923-1925) multiplièrent les films de montagne [...] *La Lumière bleue*, un film de montagne admirablement photographié par Schneeberger, couronnement et aboutissement du genre créé par le Docteur Fanck, œuvre du critique d'extrême gauche Bela Balasz, eut pour vedette et réalisatrice l'ambitieuse et habile Leni Riefenstahl.⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ SADOUL Georges, opus cité p. 154 et 156.

On le voit si l'historien français évoque la possibilité de la constitution en genre des œuvres qu'il aborde, cette possibilité n'est pas discutée et semble procéder d'une forme d'évidence admise. Chez Jean Mitry l'approche est similaire :

Les films de montagne ne furent pas moins intéressants. En dehors des films d'aventure tels que *La Montagne sacrée* (1926), *Prisonniers de la montagne* (1929), *Tempête sur le Mont Blanc* (1930), le Dr Arnold Fanck réalisa un film de long métrage sur le ski, *Weisse Rausch (L'Ivresse blanche)* [...] Cette idéalisation devait trouver son expression la plus significative dans le premier film réalisé par Leni Riefenstahl : *Der [sic] Blaue Licht (La Lumière bleue)*.⁷⁷⁹

Maurice Bardèche et Robert Brasillach, considèrent ces films comme des documentaires relevant du « *nouveau réalisme*⁷⁸⁰ ». Pour René Jeanne et Charles Ford les mêmes œuvres sont « à la fois leçon de courage humain et documentaire sur la montagne⁷⁸¹ »

Dans son ouvrage, le premier consacré aux rapports du cinéma avec la montagne, Pierre Leprohon n'évoque à aucun moment le film d'Eduard Bienz. Pourtant, il évoque des œuvres telles que *Jocelyn* et *Geneviève*, de Léon Poirier, *La Roue* d'Abel Gance ou *Visages d'Enfants* de Jacques Feyder. Considérant ces dernières œuvres, il est pourtant à noter que la montagne n'y est, somme toute, que le décor d'une action qui aurait tout aussi bien pu se dérouler au sein d'un autre paysage. Pour l'historien français le cinéma de montagne ne semble, en fait, réellement naître qu'après la première guerre mondiale. Aussi cette position l'amène-t-elle tout naturellement à ériger l'œuvre d'Arnold Fanck en tant que marqueur de la naissance du genre. Cette paternité implicite ne pose certes guère question pour les historiens généralistes du cinéma dont on comprend aisément qu'ils ne se penchent pas avec acuité sur chaque genre. Il n'en est pas de même pour les auteurs qui ont centré leur propos sur le sujet qui nous intéresse comme le fait Pierre Leprohon. Dans son ouvrage, Yvonne Zimmermann effleure la possible antériorité de *Der Bergführer*^c, mais c'est pour l'évacuer aussitôt au prétexte que la Suisse est un pays « [...] sans industrie cinématographique standardisée » dont par voie de conséquence « le volume de la production de longs métrages en général et de films de montagne en particulier, est trop

⁷⁷⁹ MITRY Jean, *Histoire du cinéma, tome 4, 1930-1940*, Paris, Jean Pierre Delarge, 1980, p. 696-697. En allemand le substantif Licht (lumière) est neutre, le déterminant devrait donc être *das*.

⁷⁸⁰ BARDÈCHE Maurice, BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma (2 tomes)*, Paris, Les sept couleurs, 1964, tome 1 p. 324.

⁷⁸¹ FORD Charles, JEANNE René, *Histoire encyclopédique du cinéma – tome II : le cinéma muet (suite)*, Paris, S.E.D.E., 1952, p.208.

faible pour produire un genre à part entière⁷⁸².» Pour l'occasion, la chercheuse allemande, affirme d'ailleurs que si dans d'autres pays que l'Allemagne « dont la Suisse, l'Autriche et d'autres pays, il ya eu des films de montagne. La particularité des films de montagne allemands, cependant, est d'avoir constitué, des années vingt aux années quarante, un genre à part entière⁷⁸³.» Notons au passage que l'auteur allemand considère également les productions suisses postérieures à la seconde guerre mondiale comme une « tentative de réanimation anachronique d'un genre réputé mort⁷⁸⁴. » Ces travaux présentent un grand intérêt dans la mesure où, ne contestant pas un instant le primat historique de *Der Bergführer*^c, Yvonne Zimmermann ne l'évince finalement, en tant qu'œuvre fondatrice, qu'au prétexte du faible poids de la production suisse. Nous rejoignons ici le constat fait par Rémy Pithon de l'inexistence du cinéma suisse muet dans les ouvrages de référence. En effet, indépendamment des considérations taxinomiques du genre, les supputations de paternités ont le plus souvent des assises historiques. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que le cinéma suisse soit dépossédé dans la mesure où il n'occupe aucune place dans l'histoire du cinéma des premiers temps. Les auteurs suisses eux-mêmes n'accordent qu'une part relative à l'œuvre de d'Eduard Bienz. Ainsi si Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jacques considèrent *Der Bergführer*^c, comme inaugurant « un genre qui occupe une place fondamentale dans la cinématographie helvétique, celui du *Bergfilm*⁷⁸⁵ », Freddy Buache ne le cite pas dans son histoire du cinéma suisse. Cet état de fait résulte sans nul doute du travail d'approfondissement historique effectué sur le cinéma suisse ces dernières années et dont les auteurs des générations précédentes n'ont pas eu connaissance. Certes, la particularité linguistique de la Suisse fait que, par un amalgame ayant trait à la langue, la production de ce pays est facilement attribuée aux cinémas dominant dans chacune des langues concernées : l'Allemagne pour 17 des 26 cantons, la France pour les cantons de Genève, de Vaud, de Neuchâtel et du Jura, l'Italie pour le canton du Tessin⁷⁸⁶ ; à cela s'ajoute les très nombreuses coproductions avec les pays cités. Il n'en reste pas moins

⁷⁸² ZIMMERMANN Yvonne, opus cité p. 75. Traduction personnelle.

⁷⁸³ Ibidem.

⁷⁸⁴ ZIMMERMANN Yvonne, opus cité p. 75. Traduction personnelle. En l'espèce Mme Zimmermann fait allusion au film de Markus Imhoof, *Der Berg*^c, 1990.

⁷⁸⁵ HAVER Giani, JACQUES Pierre-Emmanuel, " Spécificité du cinéma suisse muet : quelques repères ", in Rémy Pithon (dir), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, pp. 24-25.

⁷⁸⁶ Notons que : - trois cantons sont bilingues (allemand et français) : Berne, Fribourg et le Valais - Le canton des Grisons est trilingue (allemand, italien et romanche).

que l'œuvre d'Eduard Bienz propose les marqueurs du genre qui perdura jusqu'à notre époque.

Reste à déterminer le degré d'influence des différentes œuvres. Comme nous avons essayé de le démontrer, la représentation de l'alpinisme répond à deux logiques culturelles : l'approche anglocentriste accordant une part prépondérante à la figure du guide de haute montagne, et l'approche germanocentriste dans laquelle ce dernier peut n'avoir qu'une importance marginale voire nulle. L'étude des œuvres de notre corpus nous amène à la conclusion que l'œuvre du docteur Fanck, dont nous ne saurions négliger le succès dans l'entre deux guerres, est éminemment germanocentriste. Pas de guide dans *Der Berg Des Schicksals*^c, *Der Heilige Berg*^c ou *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c, et une importance secondaire, pour ce dernier, dans *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c. Dans ce dernier opus, le guide de haute montagne n'évolue qu'aux marges du récit incarné par la triade d'alpinistes amateur. Il est important de noter que celui qui est désigné comme le successeur d'Arnold Fanck, à savoir Luis Trenker, revient dès sa première production de film d'ascension au modèle culturellement dominant de la représentation anglocentriste. En effet, dans l'œuvre de Luis Trenker, la figure du guide de haute montagne est dominante, ce qui ne saurait nous surprendre puisque le réalisateur fut d'abord guide lui-même. Dans la mesure où c'est sur ce modèle que furent réalisés la quasi-totalité des films d'ascension, il ne nous semble pas douteux qu'il s'agit plus d'une descendance de l'œuvre d'Eduard Bienz que de celle d'Arnold Fanck. D'autre part, c'est la présence du guide en tant qu'incarnation des vertus de sagesse et de conscience professionnelle qui permet au film d'ascension de sortir de l'ornière de l'héroïsme forcené dans laquelle semblait l'avoir entraîné la vulgate mortifère nazie.

Le héros montagnard de l'après seconde guerre mondiale semble avoir été régénéré par la figure de Maurice Herzog. Il convient de noter que la réussite de la France, quasi novice en terme d'Himalayisme, est, sans nul doute, due à la présence dans l'équipe de trois des meilleurs guides mondiaux de l'époque ; il s'agit en l'occurrence de Louis Lachenal, Lionel Terray et Gaston Rébuffat. Une fois retombés les voiles du retentissement médiatique, l'histoire peut enfin faire son travail de mise en perspective. Afin de saisir combien est ancré, dans les représentations de l'imaginaire social, un substrat mythique fondateur, il nous semble souhaitable d'exposer par le menu la genèse d'un événement en mythe contemporain. Nous aurons l'occasion de le souligner, la réussite à l'Annapurna fut pour la France un puissant vecteur de cohésion nationale autour de la valorisation par le sport d'un pays au prestige entamé. Le grand moment de béatitude

sportive que connu le pays après la coupe du monde 1998 de football ne donne qu'un aperçu relatif de l'importance de l'exploit de 1950. Les retombées de l'euphorie black-blanc-beur ne dura, somme toute, que quelques années au mieux. Il n'en fut pas de même de la victoire himalayenne. Les publications récentes ont révélé ce que la « geste annapurnesque » cache de dissimulation, de renoncement et de non dit. L'expédition française à l'Annapurna présente l'intéressante particularité de posséder, *sui generis*, la dualité fondatrice qui oppose le montagnard au citadin. Nous avons vu combien était forte également l'opposition entre l'alpiniste de loisir et le professionnel de la montagne. L'exemple de l'expédition française est symptomatique des valeurs inhérentes à la fonction de guide et de l'engagement consécutif au fait d'« habiter la fonction ». Des trois guides historiques qui participent à l'aventure française, aucun n'est originaire des hautes terres ; pis encore, Gaston Rébuffat « a une origine infamante pour un alpiniste et, qui plus est, un guide. Il est né au bord de la mer ! »⁷⁸⁷ Les trois alpinistes ne vont pas moins représenter la quintessence de l'esprit du guide de haute montagne.

Ainsi les productions qui, bon an mal an permirent au genre de perdurer jusqu'à nos jours, proposent, dans leur écrasante majorité, une présence forte de la personne du guide de haute montagne. Des œuvres aussi récente que *Vertical Limit*^c ou *Cliffhanger*^c utilisent comme moteur narratif fort la responsabilité du guide et la culpabilité qui en découle en cas de défaillance réelle ou supposée. Aussi, à y bien regarder, l'œuvre du docteur Fanck apparaît plus comme une parenthèse germanocentriste dans le cours de l'histoire du film d'ascension que comme la matrice générique originelle.

Nous avons conscience en adoptant cette posture d'être en rupture avec la thèse communément admise d'une paternité allemande concernant la représentation de l'alpiniste en tant que sujet du procès narratif. Nous pensons cependant que cette antériorité attribuée aux films du docteur Fanck est la résultante d'une insuffisance de rigueur taxinomique initiale. Si, comme nous le pensons, le recours au microcosme alpin n'est pas suffisant pour constituer en genre la kyrielle de films narrativement disparates que nous avons eu l'occasion d'évoquer, une grille de critères objectivables est le seul crible qui puisse poser les structures d'une possible généricité.

Dans les pages qui précèdent, nous nous sommes efforcés de mettre en évidence une forme d'endostructure du procès narratif capable d'objectiver un plus petit commun dénominateur susceptible d'admettre ou de rejeter des

⁷⁸⁷ HERZOG Maurice, *Annapurna premier huit mille*, Paris, Arthaud, 1951, p. 17.

œuvres au regard d'un genre à l'existence duquel nous croyons fermement. Au regard des composants de ce commun dénominateur, il nous semble permis d'explicitier pourquoi l'œuvre du docteur Fanck est une parenthèse originale dans l'histoire du film d'ascension. Les situations duelles inhérentes à la constitution en genre nous ont amené à considérer comme particulièrement porteuses de sens les dualités ruraux-citadins, amateur-guide et alpinistes-montagnards. Force est de constater que ces pôles d'opposition sont quasiment inexistants dans les œuvres les plus abouties du cinéaste allemand, dans le genre qui nous intéresse, que sont *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c et *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c. De fait, si les premiers films d'ascension d'Arnold Fanck, sont d'une conception relativement orthodoxe concernant l'ensemble des éléments narratifs, le cinéaste délaisse peu à peu son propos de ce qui ne concerne pas la haute montagne. *Der Berg Des Schicksals*^c, assoie essentiellement sa trame sur l'opposition entre la raison qu'incarne la mère, représentation des sages préceptes de la vie des hautes vallées, et la passion déclinée en deux niveaux : la passion charnelle en la personne de Hella la fiancée et sa sublimation en l'ascension du Pic du Diable ; le jeune homme ne réussira finalement l'ascension que dans le cadre, utile et donc acceptable socialement, d'un sauvetage.

D'un point de vue formel, les seize premières minutes du film sont une alternance de plans jouant sur l'opposition entre la pratique éminemment marginale et socialement discutable de l'alpinisme par le père de famille et les occupations domestiques d'une famille qui l'attend dans la vallées. La coupure entre le pratiquant et son milieu social est encore accentuée par le fait qu'il grimpe en solo ce qui accentue la dimension égoïste de son engagement.



Le grimpeur...





... et ceux qui l'attendent.⁷⁸⁸

Le cinéaste allemand alterne ainsi les plans de l'alpiniste en action dans la paroi de la Guglia del Diavolo (la Flèche du Diable) et ceux des villageois qui l'attendent. Les photogrammes sont respectivement précédés des cartons suivant : « Sein Heim am Fusse der Guglia (son foyer au pied de la Flèche) », photogrammes deux et trois, « Sein Nachbar, der alte Schloßherr von Brenta (son voisin, le vieux châtelain de Brenta) », photogramme quatre. Est ainsi exposée le cruel dilemme de l'alpiniste : concilier passion et raison, loisir et utilité sociale. Le docteur Fanck ne déroge pas ici à la présentation classique du « film d'ascension » du grimpeur qui tire sa vitalité des valeurs traditionnelles du terroir qui l'a vu naître.

Der Heilige Berg^c, développe le parallèle entre un monde superficiel et les valeurs humaines les plus élevées ; ce n'est qu'en haute montagne que les deux héros auront capacités de transcender la médiocrité des passions pour atteindre aux valeurs héroïques du sacrifice. Tandis que les alpinistes souffrent sur la montagne, les touristes s'affairent à de futils agréments dans les palaces de la vallée.



Deux mondes.⁷⁸⁹

Cette fois encore, le montage présente en alternance la situation désespérée des alpinistes et les distractions des touristes de la vallée.

⁷⁸⁸ *Der Berg Des Schicksals*^c, source site internet de l'ensemble orchestral Filmharmonie (<http://www.filmharmonie.at/>). Accompagnement musical de la projection en plein air à Burghof le 22 juillet 2010.

⁷⁸⁹ *Der Heilige Berg*^c.

Les œuvres suivantes sont nettement moins respectueuses d'une structure conventionnelle. Tout se passe en haute montagne : Arnold Fanck semble avoir débarrassé ses personnages des contingences d'en bas pour les placer dans une situation de dialogue permanent avec la nature immuable et préservée qui appelle inévitablement à l'héroïsme. Au fil de son œuvre, le réalisateur allemand glisse donc vers une forme d'épure qui réduit le procès diégétique à l'héroïsme consubstantiel à la confrontation avec une montagne érigée en juge suprême. Cela étant, faisant ce choix, le cinéaste semble s'être engagé dans une impasse stylistique qui l'amène à se répéter pour ne pas dire à s'imiter. On peut donc s'interroger sur la possibilité de voir en ce choix l'incapacité pour Arnold Fanck de trouver par la suite un biais original pour perpétuer dans cette voie. Symptomatiquement, il devra s'échapper de la haute montagne pour son opus suivant (*S.O.S. Eisberg*, 1933) et ne réabordera le film d'ascension que par le biais, plus conventionnel, de la biographie romancée de Jacques Balmat (*Der Ewige Traum*^c). Aussi ne perdura-t-il dans les œuvres de ses successeurs qu'à travers l'excellence des stratégies de mise en images qu'il avait élaborées : s'il est un point où il est possible de lui reconnaître une paternité incontestée, c'est indéniablement celui-ci. Mais cette primauté formelle ne saurait à elle seule lui assurer le rôle de père du genre qui, trop souvent, lui est attribué.

Excepté cette parenthèse poussée à son point de non retour, la quasi totalité des films d'ascension présente la structure narrative et les substrats symboliques que nous avons mis au jour dans ces travaux. En conséquence de quoi, il nous semble que le fait d'attribuer une forme de paternité du genre à l'œuvre d'Eduard Bienz est une position cohérente et motivée. Cela ne saurait, toutefois, installer *Der Bergführer*^c en matrice originelle et originale exclusive. De notre point de vue, le film suisse est un marqueur efficient de la naissance du genre film d'ascension. En effet, il nous paraît être la première somme narrative-ment cohérente, et raisonnablement exhaustive, des situations formelles et symboliques nées de la perception de la pratique de l'alpinisme dans l'imaginaire social occidental. Certes des réalisations telles que *Fra I Monti Nevosi*^c (1910, 12 min.), *Le Guide*^c (1910, 9 min.), *La Rivalità delle due guide*^c (1910, 7 min.), *A Tragedy in the Alps*^c (1913, 43min.), *L'Amicizia di polo*^c (1913, 26 min.) proposent tous certains des items que nous avons mis en évidence ; cependant *Der Bergführer*^c (67 min.) marque un pas supplémentaire dans la généricité dans la mesure où il intègre à sa structure narrative des préoccupations symboliques fortes qui dépassent la simple linéarité diégétique.

Du point de vue thématique, ce film présente un intérêt particulier. Il associe en effet un récit de drame montagnard à des considérations d'ordre éthique. La Providence soumet à l'épreuve le guide, coupable d'avoir abandonné celui dont il avait la charge, et le prive de réhabilitation, comme Moïse a été privé de Terre promise. D'autre part, la montagne punit le citadin présomptueux.⁷⁹⁰

Nous l'avons vu, Rémy Pithon utilise cet état de fait pour installer *Der Bergführer*^c en premier film d'une série.

Cette irruption de l'éthique et du religieux dans le récit est importante parce que *Der Bergführer* n'est pas un cas isolé, mais bien le premier d'une série suffisamment longue et riche pour constituer, à l'intérieur du genre «film de montagne», une sorte de sous-genre que, pour bien le distinguer, nous désignons par le terme allemand de *Bergfilm*.⁷⁹¹

Nous réaffirmons ici que l'appellation « film de montagne » n'est pas pertinente, pas plus que celle de *Bergfilm*, concernant une approche étayée de ce film en tant que source d'un genre. Nous voyons d'ailleurs dans la position de l'historien suisse une illustration des propos de Raphaëlle Moine quant à l'approche de la critique française concernant la notion de genre :

[D]e tels ensembles sont moins souvent caractérisés comme "genres" que comme "séries" (terme jugé, malgré ses ambiguïtés, moins contraignant) ou comme "sous-genres" (sans qu'on sache nécessairement quel genre est ainsi subdivisé).⁷⁹²

Placer le *Bergfilm* en sous-genre du « film de montagne » suppose, par définition, que le « film de montagne » est un genre. Nous avons discuté plus haut du critère discriminant ce genre pour Rémy Pithon « films dont l'action se déroule, au moins partiellement, à la montagne » ; l'indétermination de la locution proposée la disqualifie de fait. Toute précautions terminologiques réitérées, il n'en demeure pas moins que l'irruption de considérations échappant au factuel pour atteindre à l'éthique et la morale représente l'étape formelle qui fait du film suisse le premier film d'ascension. Au regard d'éléments tels que la durée, il est aisé de comprendre que ses prédécesseurs n'aient fait que poser les jalons sur lesquels Eduard Bienz a bâti son propos. À compter de *Der Bergführer*^c, donc, il est possible de mettre en évidence l'endosquelette qui perdure encore de nos jours.

⁷⁹⁰ PITHON Rémy, opus cité p. 46.

⁷⁹¹ Ibidem.

⁷⁹² MOINE Raphaëlle, Introduction de *Le Cinéma français face aux genres*, COLLECTIF, sous la direction de Raphaëlle Moine, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, pp. 9-10.

Il n'est donc pas douteux, quelque faible que puisse être la production suisse, que c'est bien le pays de la montagne par excellence, qui vit naître le genre qui a retenu notre attention. Cela étant si la critique internationale semble avoir fait peu de cas de la production suisse, les Suisses eux-mêmes n'ont que peu valorisé leur production : «Il faut le reconnaître avec franchise : la Suisse et le cinéma sont restés étrangers l'un à l'autre.⁷⁹³», «d'une façon générale, et sauf, bien entendu de remarquables et louables exceptions, le Suisse n'est pas créateur.⁷⁹⁴» Dans ce contexte d'auto-dénégation concernant une éventuelle production du cinéma suisse muet, il n'est pas surprenant que peu de voix aient pu attester d'une éventuelle valeur artistique de *Der Bergführer*^c. Rappelons à la décharge des critiques contemporains de la sortie du film qu'une œuvre ne peut être considérée comme initiatrice d'un genre qu'à l'aune d'une descendance attestée ; cet héritage ne peut donc être mis à jour qu'après une période, plus ou moins longue, mettant la proximité générique à l'épreuve du temps. Ajoutons au nécessaire recul, la période de sortie du film d'Eduard Bienz. En 1917⁷⁹⁵, une bonne partie de l'Europe avait des préoccupations autres que celle de commenter la production suisse. De plus, Eduard Bienz ne cachait pas que son entreprise avait une vocation plus prosaïque que celle de bâtir une œuvre ambitieuse : «En 1917, lorsque Bienz tourne *Der Bergführer*^c, il annonce son intention de faire œuvre de propagande touristique, en vue de l'après-guerre. Cette préoccupation, ou ce prétexte, va traverser l'histoire du cinéma suisse comme un *leitmotiv*⁷⁹⁶. Ainsi, une œuvre ayant pour but avoué de magnifier les avantages touristiques d'un pays de montagne perçut si bien l'âme de ce dernier qu'elle en devint le point de départ d'un genre construit sur les représentations les plus symboliques de la haute montagne.

⁷⁹³ EHRLER André, *Tribune de Genève*, 26 janvier 1928, cité in "Annexe I : Quelques textes critiques des années 20", in PITHON Rémy, opus cité p.192.

⁷⁹⁴ PORTA Maurice, *Feuille d'Avis de Lausanne*, 17 janvier 1924, in Idem p. 182.

⁷⁹⁵ *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto*, Aldo Audisio dir., donne 1918 comme date de réalisation mais c'est la seule référence dans ce cas (p.35).

⁷⁹⁶ MARCHAL Guy P., MATTIOLI Aram, *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität*, Zurich, Chronos, 1992, p. 218.

Conclusion de la quatrième partie

Le film d'ascension, c'est heureux au regard de l'objet de notre démonstration, répond aux règles que l'on reconnaît communément aux genres cinématographiques. À ce titre il n'échappe pas à l'historicisation générique et ses corollaires. La constitution en genre ne peut être que le résultat d'une réflexion *a posteriori* : lors du tournage de *The Great Train Robbery*⁷⁹⁷, Edwin S. Porter n'avait pas pour projet de créer le premier opus d'un genre à succès, le western, pas plus que dans *La Course des sergents de ville*⁷⁹⁸ Zecca n'avait vocation à créer un *topos*, promis au plus grand avenir, la course poursuite. L'intertextualité, corollaire de la généricité, bâtit au fil du temps les caractéristiques sémantiques et syntaxiques qui permettent d'agréger sous une bannière générique commune des œuvres particulières. Cela étant, si l'on admet que le genre connaît les phases de croissance, de maturité, de déclin voire de résurgence⁷⁹⁹, il n'en reste pas moins nécessaire de le doter d'une forme d'acte de naissance, quand bien même cela relève-t-il de la gageure.

Bien qu'affirmant clairement notre volonté de ne pas confondre le film d'ascension avec le « film de montagne », le *Bergfilm* ou le « film d'alpinisme », nous serons d'accord avec Rémy Pithon pour faire de *Der Bergführer*^c un film fondateur. Il est d'ailleurs plus commode pour nous de le considérer comme fondateur du film d'ascension que pour Rémy Pithon d'y voir l'origine du « film de montagne ». En effet, l'appellation « premier film de montagne » a fait l'objet d'une véritable surenchère éditoriale. D'aucuns ayant parfois tendance, par un tropisme courant, à considérer l'histoire du cinéma à l'aune de leur production nationale, le premier film de montagne n'est pas le même pour les Français, les Italiens ou les Anglo-saxons. La volonté d'être précurseur transcende les barrières du genre puisque dans cette quête de la primauté ont été convoqués tant les documentaires que les films publicitaires ou les films de fiction. Une forme de consensus s'est cependant peu à peu dégagée et « [f]ilm historians have acknowledged Fanck's role as the founder of the particularly (thought not exclusively) German genre, called *Bergfilm* »⁸⁰⁰. Au regard de notre corpus, si *Der*

⁷⁹⁷ *The Great Train Robbery*, PORTER Edwin S., États-Unis, Edison Manufacturing Company, 1903, 182 m, n&b, muet.

⁷⁹⁸ *La Course des sergents de ville*, ZECCA Ferdinand, France, Pathé Frères, 1907, 115 m, n&b, muet.

⁷⁹⁹ Notons que trois de ces phases (croissance, maturité, déclin) sont empruntées à la théorie marketing du cycle de vie d'un produit.

⁸⁰⁰ HORAK, Jan-Christopher, "Dr. Arnold Fanck and the genesis of the German *Bergfilm*", in *La nascita dei generi cinematografici: Atti Del V Convegno Internazionale Di Studi Sul Cinema*, QUARESIMA Leonardo, RAENGO Alessandra, VICHI Laura (dir), Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine, 1999, p. 274. « Les historiens du cinéma ont reconnu le rôle de Fanck en

Berg des Schicksals^c (*Le Pic du Diable*), remplit les critères pour y figurer, il n'en demeure pas moins qu'il est précédé de plusieurs années par *Der Bergführer*^c voire *Blind Husbands*^c (*Maris aveugles*). Rappelons-le, un des critères de sélection essentiels de notre corpus est la présence du personnage de l'alpiniste, qui plus est de l'alpiniste en action. Un des arguments qui milite en faveur de la valeur paradigmatique de ce personnage, est que c'est une des variables narratologiques qui nous permet de différencier notre approche de celle du « film de montagne » et du *Bergfilm* telle que le conçoit, par exemple, Rémy Pithon. À titre d'exemple, si *An heiligen Wassern* est reconnu par l'historien suisse (et d'autres)⁸⁰¹ comme *Bergfilm*, il ne saurait être retenu dans notre corpus comme film d'ascension ; il ne suffit pas de grimper ou de descendre une paroi pour être alpiniste : la descente en rappel d'une barre rocheuse pour réparer les bisses qui acheminent l'eau procède des travaux acrobatiques plutôt que de l'aventure alpine. Du point de vue du fond comme de la forme, *Der Bergführer*^c, propose, explicitement ou implicitement, l'ébauche des marqueurs qui constitueront les caractéristiques du genre, sauf à découvrir une production plus ancienne qui satisferait au rôle que nous attribuons au film d'Eduard Bienz. Cet état de fait nous semble justifier le débat sur la paternité de ce genre cinématographique.

tant que fondateur du genre allemand particulier (mais sans doute pas exclusif), appelé *Bergfilm* ». (Traduction personnelle).

⁸⁰¹ « *Der Film steht eher in der Tradition der Bergfilme aus der Vorkriegszeit, wie jene von Arnold Franck, Luis Trenker oder Leni Riefenstahl* » (Le film s'apparente plutôt à la tradition du *Bergfilm* d'avant guerre, comme ceux d'Arnold Franck, Luis Trenker ou Leni Riefenstahl) , à propos du remake en 1960 (Alfred Weidenmann) du film de 1932 . FUNK-SALAMÍ, Françoise, "Die Wege Der Heiligen" in *Die Alpen*, n°4, 2008, p.51.

Cinquième partie
Les malheurs d'une vertu

Cinquième partie – Les malheurs d'une vertu

*C'est ce que je n'ai jamais compris. Nous autres, Suisses et les Français et les Américains aussi, nous faisons de la montagne par sport. Mais les Allemands, non. Je ne sais pas pour quoi ils grimpent, mais ce n'est sûrement pas pour le plaisir.*⁸⁰²

Introduction de la cinquième partie

La citation mise en exergue ci dessus témoigne d'une approche de la montagne subordonnée à la nationalité des alpinistes concernés. Pierre Leprohon en faisait, quant à lui, une lecture appliquée à la manière de filmer la montagne :

Alors que les réalisateurs français voient dans la montagne une atmosphère dramatique ou psychologique, les cinéastes allemands s'en servent pour montrer la valeur de leur champion et les Américains pour donner aux exploits de leurs personnages un cadre pittoresque. On retrouve aisément, sous cette triple interprétation, le caractère particulier à chaque peuple.⁸⁰³

Les présupposés culturels et politiques, mis en évidence dans le discours de l'auteur français, attestent de la volonté de caractérisation nationale qui prévalait entre les deux guerres.

De la régénération psychique de la montagne il a été discuté dans les cénacles les plus divers. Plus généralement, l'effort physique quel qu'il soit est réputé forger des caractères bien trempés. Aussi ce même effort physique est-il connoté de manière largement positive dans l'imaginaire social. Pour autant l'effort gratuit, ne débouchant donc pas sur une production socialement utile, a longtemps été l'apanage des classes oisives ou des militaires. Nous l'avons vu à propos de la prééminence anglaise dans l'alpinisme des premiers temps, au milieu du XIX^e siècle, l'Angleterre bénéficie d'une indéniable primauté dans le domaine économique. Pour autant, les fruits de cette suprématie industrielle sont inégalement répartis scindant ainsi le pays en « *les deux nations* » évoquées par Benjamin Disraeli⁸⁰⁴ ; les principales bénéficiaires en sont les classes moyennes

⁸⁰² ULMAN James-Ramsey, *La Tour Blanche*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1949, p.71.

⁸⁰³ LEPROHON Pierre, opus cité p. 49.

⁸⁰⁴ Thèse développée par DISRAELI Benjamin, *Sybil Or The Two Nations*, Kila, Kessinger Publishing, 2004, 423 pages.

et aisées. De cet état de fait découle la figure du gentleman anglais ouvert sur le monde par le biais du Grand Tour* et de l'expansion de l'empire britannique. Nous l'avons vu, l'image de l'alpiniste s'est volontiers construite autour de cette figure anglo-saxonne du pratiquant. Plus encore, la majeure partie de la culture sportive européenne est réputée être née dans le giron des écoles accueillant les rejetons des classes anglaises aisées. Cette affirmation à caractère de poncif procède parfois tant de l'évidence que l'on en oublie de la discuter.

Certes la pratique sportive telle qu'elle est appréhendée de nos jours exige le corolaire de temps libre. Faute de temps libéré, c'est-à-dire non consacré à des activités professionnelles, les activités de loisirs n'ont pas de possibilités d'être. C'est pour cette raison que, jusqu'à la toute fin du XX^e siècle, l'alpinisme était le fait des pays industrialisés. D'autre part, il est évident que les classes laborieuses de la fin du XIX^e siècle n'avait que peu l'occasion de se préoccuper d'avoir à occuper des moments de temps libre. Ainsi de la pratique grecque antique aux gentlemen anglais en passant par les chevaliers tournoyant du Moyen Âge, les activités physiques de loisirs furent l'apanage quasi exclusif de la noblesse et de la bourgeoisie aisée. Cela étant, le raccourci consistant à raisonner en termes de syllogisme évident et à réduire le cercle des adeptes des activités physiques non directement productives aux seuls *sportsmen* britanniques occulte fâcheusement un pan de la réalité. Indépendamment de ses vertus reconnues pour la santé des pratiquants, l'activité physique a également capacité à former des soldats efficaces. Aussi, longtemps l'entraînement physique a-t-il été également une des composantes de la formation élémentaire de tout militaire.

Nous l'avons évoqué plus haut, la dimension éminemment mortifère de l'alpinisme et sa nécessaire dimension conquérante rendait inévitable un parallèle entre l'alpinisme et l'univers militaire. Dès que l'alpinisme se fut débarrassé des prétextes originaux de la recherche scientifique, la porte était ouverte à une construction mythique du personnage de l'alpiniste. À tort plutôt qu'à raison ce dernier est volontiers perçu comme un trompe la mort pour qui la camarade n'est que le piment supplémentaire à une aventure hors du commun. Certes les pratiques sportives à bases d'engagement physique important sont toutes susceptibles de forger le caractère. Toutefois l'alpinisme tel qu'il est véhiculé dans l'imaginaire social, la littérature et la presse à sensation procède plus de la roulette russe que du sport codifié. Ce colloque singulier a permis la construction d'une forme de surhomme des cimes prêt à mettre sa vie, voire celles des autres, en jeu pour parvenir à ses fins.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Sur la place de cette représentation dans l'imaginaire social une digression nous semble pertinente. En France, les concours administratifs de haut niveau sont l'occasion d'un « grand oral ». Cette épreuve mythifiée est une manière de juger, entre autres, de la culture générale des impétrants. La culture générale est, par définition, le socle de connaissances que l'on est en droit d'attendre d'une tête bien faite. Dans son ouvrage pédagogique, *Le Grand Oral*, Odon Vallet donne comme extension possible au commentaire d'un texte de Hegel⁸⁰⁵, *Le vertige des hauteurs*, la perception de l'entre deux guerres alpin :

En matière d'alpinisme, cette époque fut celle de la démence. Aux Grandes-Jorasses, au Cervin, à l'Eiger, de quasi-débutants se lançaient à l'assaut du rocher comme les enfants à moto des ayatollahs contre les chars du désert. Durant les années trente encore plus qu'à l'habitude, tous les États se prirent au jeu de planter de drapeau et de la descente de civières.⁸⁰⁶

Sous ces propos, l'auteur résume ce que la culture commune a retenu de l'écume de l'histoire.

⁸⁰⁵ Tiré de HEGEL Georges Wilhem Friedrich, *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises (25 au 31 juillet 1796)*, Paris, éditions Jérôme Million, 1988, 113 pages.

⁸⁰⁶ VALLET Odon, *Le Grand Oral*, Paris, Masson, 1989, p. 111.

Chapitre 1 – Le film d'ascension embrigadé

Dans l'Europe de l'entre-deux-guerres, le cinéma est "mis au pas" dans plusieurs pays. Les États se montrent à la fois inquiets et intéressés par ce média et se donnent de plus en plus les moyens pour le contrôler. [...] Les gouvernements autoritaires comprennent vite le parti qu'ils ont à tirer des médias et exercent sur ceux-ci une pression qui peut aller jusqu'à la nationalisation.⁸⁰⁷

Le cinéma ayant, ainsi, les faveurs des tenants des régimes autoritaires, le film d'ascension n'avait pas vocation à échapper à cette volonté de main mise. Ce fut donc le lot de la production de ces années de contrôle absolu. Toutefois, nous allons en voir les raisons, les films d'ascension se virent doter d'un statut particulier. Les analyses de Siegfried Kracauer possèdent le travers de tout jugement porté *a posteriori* dans le confort de la distanciation historique. Nous aurons l'occasion d'expliquer pourquoi nous n'adhérons pas à la thèse du théoricien allemand. Il n'en demeure pas moins que, si l'interprétation ne nous convient pas, le constat repose sur une observation pertinente. De fait, l'utilisation des thèses alpines par les théoriciens nazis n'aurait pu atteindre à ce degré d'efficacité sans une parentèle antérieure due à une naissance et un développement concomitant sur le terreau du rejet de la République de Weimar par certaines classes sociales.

Section 1 – Les exemples allemand et italien

Adolf Hitler semble avoir, dans une démarche que l'on aimerait taxer d'hallucinoïde, pris comme argent comptant la métaphore de l'espace montagne comme réceptacle des vertus ancestrales de la race. Les traditions germaniques affirment l'existence d'une montagne creuse refuge des héros morts en attente de prophéties régénératrices. Ainsi en est-il du massif de l'Untersberg* (ou Wunderberg) dans le giron de laquelle attendent, au cœur d'un empire souterrain, les héros séculaires du pangermanisme :

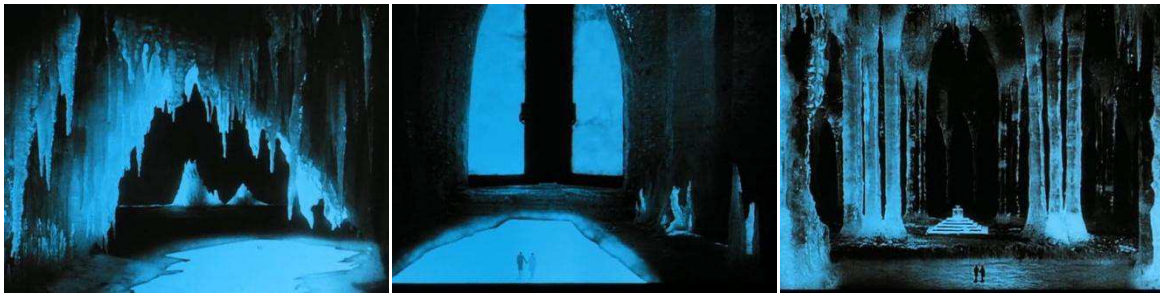
Qu'attendent-ils ? « Que le pays se trouve uni dans un même cœur et une même foi. » Alors le grand empereur, avec ses paladins, apparaîtra parmi les vivants,

⁸⁰⁷ HAVER Gianni, "Introduction", in COLLECTIF, *Le Cinéma au pas*, sous la direction de Gianni Haver, Lausanne, Antipodes, 2004, p.7.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

chassera les hordes ennemies, et l'Antéchrist, rétablira l'Allemagne sa gloire et la fera dominer toutes les nations.⁸⁰⁸

Il s'agit en l'espèce de Frédéric I^{er} Barberousse. Si certaines sources situent le séjour de l'empereur dans les montagnes de Kyffhäuser en Thuringe, l'élément important nous semble le mythe du héros endormi, promesse d'un futur triomphant. L'analogie avec les théories de renaissances pangermaniques du III^e Reich, est évidente. Arnold Fanck semble se saisir de la fascination de l'imaginaire allemand pour les grottes féériques. Malheureusement pour le réalisateur, le rapprochement avec les thèses résurrectionnistes historiques est un raccourci aisé au vu de certains plans de *Der Heilige Berg*^c.



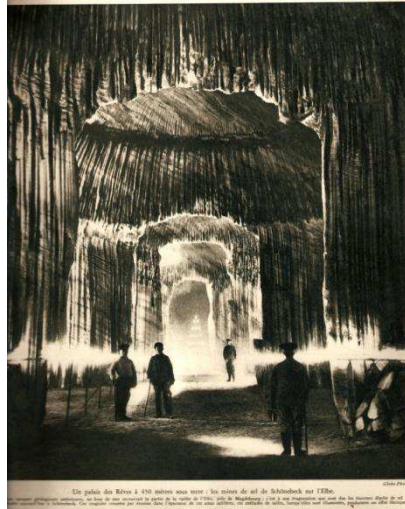
Le traitement onirique de la séquence entraîne les jeunes gens au cœur d'une véritable cathédrale souterraine.⁸⁰⁹

Une lecture *a posteriori* des images de d'Arnold Fanck peut effectivement appeler à un rapprochement idéologique avec les thèses qui furent également reprochés aux cinéastes au cours du procès fait au *Bergfilm*. Toutefois, il n'est pas moins recevable de voir dans le traitement proposé par le cinéaste allemand une allusion aux fascinantes mines de sel de Schönebeck, dans le Land de Saxe-Anhalt.

⁸⁰⁸ SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005, p. 67. Voir également à ce propos : JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude Alexandre, *La montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2000, p. 33.

⁸⁰⁹ *Der Heilige Berg*^c.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Mines de sel.⁸¹⁰

Ce comparatif est pour nous l'occasion de rappeler combien il nous paraît important, en l'absence de volonté exprimée de la part des auteurs, de prendre avec toutes les distances nécessaires les analogies stylistiques ou philosophiques dont l'évidence n'est parfois qu'un leurre. Les raccourcis abusifs sont peut-être induits par le fait que le *Berghof* d'Adolf Hitler était situé sur le plateau de L'Obersalzberg à peu de distance de cette Montagne des Merveilles qui est l'expression également utilisée pour désigner l'Unterberg.

Comme nous l'avons déjà signalé, une légende édénique traite d'une vallée tibétaine où survivraient des sages dépositaires de toute la sagesse du monde. L'*Ahnenerbe - Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte (Héritage des ancêtres, société pour l'étude de l'histoire des idées)*, créée par Heinrich Himmler, participa au financement de l'expédition au Tibet du professeur Ernst Schaeffer. Selon certains chercheurs, il n'est pas douteux qu'en cette occasion le *Reichsführer-SS* satisfaisait à sa quête mystique des origines germaniques⁸¹¹. De cette expédition fut tiré un film *Geheimnis Tibet*⁸¹² dont Courtade et Cadars affirment qu'il «est plus sérieux. Grave même. Et point dénué d'intention maligne.⁸¹³»

⁸¹⁰ Source, Ch.R. "Les Mines de sel souterraines de Schönebeck sur l'Elbe", in *L'Illustration*, n°4715, 15 juillet 1933, p. 395.

⁸¹¹ Voir : SZÖLLÖSI-JANZE Margit, *Science in the Third Reich*, Oxford, Berg Publishers, 2001 p. 71 - HALE Christopher, *Himmler's crusade: the Nazi expedition to find the origins of the Aryan race*, New-York, John Wiley & Sons, 2003, pp. 16-17- MIERAU Peter, *Nationalsozialistische Expeditionspolitik: deutsche Asien-Expeditionen 1933-1945*, Munich, Herbert Utz Verlag, 2003, pp. 325-363.

⁸¹² *Geheimnis Tibet*, LETTOW Hans Albert, SCHÄFER Ernst, Allemagne, Universum-Film AG (UFA), 1938/39, 106 min, n&b.

⁸¹³ COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité p. 303.



Mesures anthropométriques.⁸¹⁴

Certes les mesures anthropométriques sont prises (dans le film) dans une ambiance détendue. Il n'en demeure pas moins qu'un parallèle est possible entre les plans des moulages de visages et les galeries de portraits, supposés mettre en exergue les traits physiques de la judaïté, dont le cinéma de propagande nazi était friand.



Moulages.⁸¹⁵

Bien sûr il pourrait nous être opposé la tentation d'une interprétation *a posteriori* à l'aune des événements ultérieurs dont nous dénonçons les travers quelques lignes plus haut. Toutefois, il n'est pas anodin de constater que le bras droit du docteur Shaeffer pour cette expédition était Bruno Beger ; ce « racio-logue de la SS Ahnenerbe », selon la qualification d'Édouard Conte⁸¹⁶, fut ensuite chargé, à Auschwitz, de la prise de mensuration des *Untermenschen*. Après relevé anthropométrique, ces hommes furent exécutés pour constituer une base de référence des « caractères raciaux juifs » sous la forme d'une collection de squelettes. Bruno Beger, fut reconnu coupable de 86 meurtres lors de son procès à Francfort en 1971.

L'obsession taxinomique raciale fut une constante très prégnante de la propagande nazie. Plus encore que *Jud Süß* (1940), de Veit Harlan, *Der Ewige Jude*

⁸¹⁴ *Geheimnis Tibet*.

⁸¹⁵ Idem.

⁸¹⁶ Voir CONTE Édouard, ESSNER Cornelia, *La Quête de la race - une anthropologie du nazisme*, Paris, Hachette, 1995, 451 pages.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

(1940), met en évidence une quête de validation scientifique qui confine au réflexe compulsif.



Ces physionomies réduisent à néant les théories libérales de l'égalité des races.⁸¹⁷

La version française de *Der Ewige Jude*, intitulée *Le Péril juif*, fut projeté en France à l'occasion de l'ouverture de l'exposition *Le Juif en France*, le 5 septembre 1941 :



A Paris, au palais Berlitz, vient de s'ouvrir l'exposition «Le Juif et la France». Au pied de la gigantesque statue «La France nouvelle se dégageant de l'emprise juive», le capitaine Sézille prononce le discours d'inauguration. [...] Ces graphiques, ces tableaux, ces statistiques donnent véritablement le vertige. Ils prouvent combien la France, victime de sa générosité et de sa traditionnelle hospitalité, surtout depuis 1936, c'était enjuivée. Tous les postes de commande de la maison France se trouvaient entre les mains des juifs. Après avoir jeté dans la guerre un peuple profondément attaché à la paix, ils ont conduit la France vers la plus totale défaite de son histoire. Telle fut l'œuvre destructive des juifs en France.⁸¹⁸

Cette exposition fut également présentée à Bordeaux et Nancy.

⁸¹⁷ HIPPLER Fritz, *Der Ewige Jude (Le péril juif)*, Allemagne, DFG - GmbH, 1940, 62 min., n&b. Traduction personnelle.

⁸¹⁸ "Exposition de propagande antisémite "Le Juif et la France" ", actualités filmées, 9 septembre 1941, source : <http://www.ina.fr/> (septembre 2012).

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Frédéric Rossif cite, visuellement, ce même recours à l'image en tant que critère de validation démonstrative dans son documentaire *De Nuremberg à Nuremberg* (1994).



Les juifs sont interdits dans les théâtres, les cinémas, les écoles, les chambres de commerce. Il leur est défendu d'exercer les métiers de dentiste et de vétérinaire et de posséder un permis de conduire. De plus la communauté juive est frappée d'une amende d'un milliard de marks en raison du meurtre du conseiller Vom Rath à Paris.⁸¹⁹

Dans le cadre de cette poursuite d'une race parfaite, Johann Moritz, le personnage principal de *La Vingt-cinquième heure* (1967) d'Henri Verneuil, voit son destin basculer lorsque, après une prise de mensurations anthropologiques, il est reconnu être un parfait taxon de l'idéal racial nazi.



Col. Müller : - Ce groupe possède en plus une trentaine de familles secondaires dont on trouve les traces en Chine [...] J'ai appelé ce groupe la famille héroïque.⁸²⁰

Sur un mode plus détendu, Steven Spielberg exploite cette quête mystico-scientifique des nazis dans sa série des *Indiana Jones (Raiders of the Lost Ark)*⁸²¹, *Indiana Jones and the Last Crusade*⁸²².

Dans le contexte de syncrétisme intellectuel polymorphe qui sous-tend les idéologies fasciste et nazie, l'héroïsme consubstantiel de l'alpinisme est considé-

⁸¹⁹ ROSSIF Frédéric, *De Nuremberg à Nuremberg*, France, CDG/A2, 240 min (version longue), n&b.

⁸²⁰ VERNEUIL Henri, *La vingt-cinquième heure*, France-Italie-Yougoslavie, M.G.M., 1967, 130 min. Tiré du roman : GHEORGHIU Constantin Virgil, *De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle*, Paris, Plon, 1965, 158 pages.

⁸²¹ *Raiders of the Lost Ark*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 1981, 115min.

⁸²² *Indiana Jones and the Last Crusade*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 1988, 127 min.

ré comme ayant admirablement servi la fabrique de héros sur mesure que fut le cinéma de propagande du III^e Reich. C'est en tout cas la théorie défendue par Siegfried Kracauer. Les affirmations de ce dernier ont largement été discutées, surtout aux États-Unis. Curieusement, concernant les films qui nous étudions, les affirmations du théoricien allemand restent d'actualité et confinent à une forme de réflexe. Pourtant il lui est volontiers fait grief de ne voir les films que comme des taxons aux services d'une démonstration sociologique. Nous irons plus loin dans cette prise de distance avec le critique allemand en discutant son affirmation « Une troisième tentative de lutte contre les conditions existantes se manifesta par un genre exclusivement allemand : les films de montagne.⁸²³ » Nous avons vu en quoi ce genre n'est pas une spécificité allemande. Cette confusion n'est pas ici anecdotique car elle amène Siegfried Kracauer à se pencher sur la pratique, et pour les seuls alpinistes allemands, ce qui obère considérablement la validité de son propos ; nous verrons plus loin que l'organisation de l'alpinisme allemand est un angle d'étude beaucoup plus pertinent concernant son influence sur les développements politiques ultérieurs. Centré sur l'objet de sa démonstration, il a peut être omis de considérer l'état d'esprit des alpinistes d'autres pays européens. Nous aurions ainsi aimé connaître son interprétation d'une affirmation telle que :

Voués à la guerre, désignés pour partir à notre tour, nous étions prêts depuis de longs mois à des actions que notre imagination avait parées de danger et de gloire. Mais il en fut décidé autrement. Par un matin de novembre au reflet brillant et sec, le canon de l'armistice nous appris que nous étions sauvés de corps. D'autres que nous eurent la liberté d'en ressentir soulagement et joie ! Trop d'énergies retombaient en nous, désormais sans emploi. Nous dûmes leur trouver des issues. La montagne nous fut révélée au moment de notre plus urgente nécessité et comme d'autres se jetaient vers les affaires, la politique ou le plaisir, nous nous sommes livrés à elle corps et âme.⁸²⁴

Ces lignes pourraient être mise en regard de la phrase suivante : « Leur attitude contenait une espèce d'idéalisme héroïque qui, aveugle à un idéal plus substantiel, se dépensait en exploits touristiques »⁸²⁵. On note une singulière affinité de ton. Pourtant, Pierre Dalloz, architecte français, humaniste, résistant, époux de l'artiste Henriette Gröll et maître à penser de l'alpinisme français de l'entre deux guerre n'est guère susceptible d'être soupçonné de sympathie à

⁸²³ KRACAUER Siegfried, opus cité p. 120.

⁸²⁴ DALLOZ, Pierre, *Zénith*, Paris, Librairie des Alpes, 1951, p. 15-17.

⁸²⁵ KRACAUER, Siegfried, opus cité p.122.

l'égard du régime hitlérien. De fait, si la pratique alpine des grimpeurs allemands de l'entre deux guerres n'avait pas l'élégance détachée des précurseurs anglais, il en était de même dans toute l'Europe.

Pour l'Occident – toute l'histoire de l'alpinisme le montre – la montagne est fantasme de « la volonté », lieu de l'héroïsme, « haute montagne », attirance de l'au-delà, magnification de l'effort, de la « grimpe », et son caractère terrifiant, les « monts affreux » - et surtout les précipices ! – ne sont que pour faire valoir l'héroïsme surhumain des Balmat, des Saussure, Demaison, Herzog, Hillary.⁸²⁶

Nous l'avons écrit plus haut, les jeunes gens qui s'étaient battus dans les tranchées étaient préparés au sacrifice. Pour eux les parois alpines n'étaient sans doute pas plus effrayantes que l'univers des boyaux bourbeux qu'ils avaient fréquentés durant les combats. La mitraille de pierres et de glace des faces nord n'avait rien à remonter au déluge de plomb qui les attendait lors des montées à l'assaut. De cette internationalisation de l'héroïsme alpin, la résolution des trois derniers grands problèmes alpins est une éloquente illustration. De 1930 à 1938 la conquête des trois grandes faces nord invaincues fut le prétexte à une surenchère d'héroïsme. Le fait est que les Allemands occupèrent une place de choix dans cette geste alpine en conquérant deux de ces trois faces. La récupération de ces exploits par les instances du III^e Reich et de l'Italie fascistes jeta le discrédit sur cette épopée. Les vainqueurs de l'Eiger se complurent, quoiqu'ils pussent en dire par la suite, à bénéficier des avantages associés à cette réussite. Pour autant, les thuriféraires du régime ternirent durablement l'ensemble de ces réalisations en voyant dans ces performances

[...] l'intervention du surhomme Hitler - Mussolini, qui d'un coup de baguette magique, transforme la jeunesse sportive en jeunesse héroïque, décidée à se battre en temps de paix comme en temps de guerre, pour la plus grande gloire de la patrie. J'accepte de grand cœur cette explication : l'ascension de l'Eiger et des Jorasses ont été réussies par des Allemands et des Italiens, parce que c'est le nazisme et c'est le fascisme qui ont donné une nouvelle trempe à la jeunesse et lui ont insufflé la suprême inspiration de l'héroïsme.⁸²⁷

⁸²⁶ DURAND Gilbert, « Du côté des montagnes de l'est (tai shan). Imaginaire chinois de la montagne », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p.68-69. Gilbert Durand fait bien sûr allusion à René Desmaison.

⁸²⁷ TONELLA Guido, *Rivista Mensile del Club Alpino Italiano*, n° 27, octobre 1938.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

A *posteriori* il fut d'usage de voir dans cette prééminence le résultat d'un comportement d'ordre suicidaire dans la ligne des théories de Guido Lammer. L'enthousiasme et les raccourcis abrupts tels que ceux de Guido Tonella accréditèrent la thèse d'une forme de connivence entre les milieux alpins germaniques et les régimes totalitaires allemand et italien. Toutefois, les valeurs qui sous tenaient les milieux de l'alpinisme furent généralement celles que valorisaient les courants nationalistes qui traversèrent alors l'ensemble de l'Europe. Marcel Ichac relativisa d'ailleurs le fanatisme supposé des grimpeurs germaniques :

Il y a eu beaucoup d'exagération. Ces alpinistes ne se recrutaient pas dans les mêmes catégories sociales qu'en France. C'étaient des types pauvres [...] s'ils allaient en bicyclette au pied des montagnes, ce n'était pas pour s'entraîner mais par nécessité [...] Cela m'a toujours gêné de mettre au compte de la mystique nationale-socialiste les exploits des alpinistes allemands.⁸²⁸

Nous voyons plutôt dans cette performance la conjonction d'une certaine supériorité technique des Allemands, suivis de peu des Italiens, associée au désengagement des Britanniques presque exclusivement consacré aux tentatives à l'Everest. En 1921, 1922, 1924, 1933, 1935 la fine fleur de l'alpinisme britannique se lança à l'assaut du sommet du monde auquel elle paya un lourd tribut en vies humaines. D'ailleurs, la disparition à l'Everest de George Mallory et Andrew Irvine ne donna lieu à aucun diagnostic de conduite pathologiquement suicidaire ni de fanatisme nationaliste.

Reste toutefois posée la question de l'adéquation de l'alpinisme et des forces conservatrices voire réactionnaires. Pour Messieurs Kracauer, Cadars et Courtade, Bimbenet, ... la cause semble rapidement entendue et la production de film de montagne a participé au contexte culturel et social qui fit le lit du nazisme. De notre point de vue, cette analyse souffre d'une insuffisante mise en perspective de la globalité de problématiques convergentes.

Pour traiter de ce phénomène, nous nous appuierons sur le cas particulièrement parlant de Luis Trenker.

Avec des films comme *Das Wunder des Schneeschuhs* (Merveilles du ski, 1920), *Der Berg Des Schicksals* (La montagne du destin, 1924), *Der Heilige Berg* (La montagne sacrée, 1926), ou *S.O.S. Eisberg* (S.O.S. Iceberg, 1933), Fanck promut la confuse philosophie nazie de la nature, comme le fit Luis Trenker.⁸²⁹

⁸²⁸ Propos recueillis par GROSJEAN Christine, interview publiée dans *Alpirando* n°76, avril 1985, p. 39.

⁸²⁹ HOFFMANN Hilmar, *The Triumph of propaganda: film and national socialism, 1933-1945*, Oxford, Berghahn Books, 1997, p. 129. Traduction personnelle.

Cette affirmation laisse supposer l'adhésion d'Arnold Fanck et de Luis Trenker aux thèses hitlériennes. Notons cependant que les œuvres citées à l'appui de cette assertion furent créées avant la prise du pouvoir par Adolf Hitler. On pourrait certes nous opposer que le futur dictateur allemand œuvrait en secret depuis de longues années. L'argument serait toutefois spécieux. À l'époque où le docteur Fanck atteignit l'apogée de sa renommée, le futur chancelier n'était, somme toute, que le chef charismatique d'un parti nationaliste ultra minoritaire. *Mein Kampf* fut rédigé en 1924-1925, et ce n'est qu'après 1929, la crise aidant, que les idées nazies connurent un réel essor. Luis Trenker, quant à lui, créa une section de la *Nationalsozialistische Betriebsorganisation (NSBO)* pour le cinéma. Cette organisation n'était pas à proprement parler une paisible représentation corporatiste au vu des statuts : « Le délégué d'entreprise national-socialiste a comme tâche : 1. De battre le marxisme dans son plus fort bastion, les entreprises et 2. De faire des usines un fief du national-socialisme ». ⁸³⁰ La charge est lourde ; rappelons toutefois que Trenker créa cette section en compagnie de Carl Böse et Fritz Lang ⁸³¹, la compagne et scénariste de ce dernier Théa von Harbou étant connue pour ses sympathies pour le parti nazi auquel elle adhéra. Ce qui desservit, sans doute, le plus Luis Trenker, concernant ses œuvres antérieures à la prise de pouvoir d'Hitler, fut le succès que rencontra *Der Rebell* auprès de Goebbels et d'Adolf Hitler. Exploitant la veine de la résistance à l'envahisseur napoléonien ce film narrait la résistance d'un tyrolien héroïque à l'envahisseur. Siegfried Kracauer lui accorde un intérêt particulier dans son propos :

C'est une évidence picturale que le film de Trenker n'est rien d'autre qu'un film pro-nazi à peine masqué. Photographié par Sepp Allgeier, il introduit des symboles qui auront à jouer un rôle prépondérant dans les premières productions cinématographiques hitlériennes. Pour ranimer la passion nationale, il emploie des gros plans méticuleusement élaborés sur les drapeaux, procédé commun chez les nazis. ⁸³²

⁸³⁰ Düwell Bernhard, *Gewerkschaften und Nationalsozialismus*, Berlin, E. Laub, 1931, p.30-32, cité par GOSSWEILER Kurt, „Arbeiterklasse und Faschismus“ in *Etudes marxistes et auteurs*, n°50, 2004, <http://www.marx.be/FR> (août 2007).

⁸³¹ Voir à ce propos : SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, les Éditions du Cerf, 1990, 260 pages..

⁸³² KRACAUER Siegfried, opus cité p.295.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Séquence finale de *Der Rebell* et mise en scène des étendards.



Trois plans consécutifs de *Triumph des Willens*⁸³³.

Kracauer insiste ici sur le travail de Sepp Allgeier et indique, en note, que ce dernier travailla plus tard en tant que qu'opérateur en chef pour le film *Triumph des Willens*. Il rappelle que Leni Riefenstahl avait rapporté que participer à ce film était pour Allgeier « plus qu'un devoir artistique »⁸³⁴. Le théoricien allemand valide donc le nazisme sous-jacent de l'œuvre de Luis Trenker au regard des travaux et des propos postérieurs d'un de ses collaborateurs. Nous partageons, quant à cette citation, l'opinion de David Stuart Hull :

Ce passage doit être considéré comme quelque peu douteux. Qualifier *Der Rebell* "de film pro-nazi à peine masqué" sur la base de certaines images filmées par Sepp Allgeier (un seul des quatre caméramen, soit dit en passant) est tiré par les cheveux. Le fait que le film interpelle à la fois Hitler et Goebbels n'est en aucun cas une indication que le parti national-socialiste ait quoique ce soit à voir avec le film qui a été, après tout, financé par l'argent américain.⁸³⁵

En ce qui nous concerne, nous considérons comme tout aussi douteux le raccourci auquel se livre Kracauer en commentant les illustrations 59 et 60 de son ouvrage. Comparant les masses nuageuses de *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c et les nébulosités traversées par l'avion de Hitler dans *Triumph des Wil-*

⁸³³ *Triumph des Willens*, RIEFENSTAHL Leni, Allemagne, Leni Riefenstahl-Produktion - Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935, n&b, 114 min.

⁸³⁴ RIEFENSTAHL Leni, *Hinter en Kulissen des Reichsparteitag-Fims*, Munich, 1935, citée par Kracauer opus cité p.295.

⁸³⁵ HULL David Stuart, *Film in the Third Reich : Art and Propaganda in Nazi Germany, 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 15. Traduction personnelle.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

lens, S. Kracauer leur attribue le même commentaire : « L'accent mis sur les formations nuageuses indique la fusion ultime du culte de la montagne avec celui d'Hitler⁸³⁶ » Nous avons vu plus haut que nuages, avalanches, cascades étaient le moyen pour Fanck d'apporter le mouvement dans l'univers de la haute montagne. Que Leni Riefenstahl ait été impressionnée du point de vue esthétique par la puissance de ces plans au point de les utiliser à plusieurs reprises nous semble insuffisant pour prêter au docteur Fanck l'intention avérée de faire le lit du nazisme.

Cela étant, l'intérêt porté à *Der Rebell* par les deux dirigeants nazis est déterminant.

Dans la soirée, nous allons voir le film *Der Rebell*, par Luis Trenker. La production de première force d'un film artistique. Ainsi, pourrait-on imaginer le film de l'avenir, un caractère révolutionnaire, avec des scènes de masse, composée avec une énergie énorme.



La scène du crucifix de *Der Rebell*.⁸³⁷

Dans une scène dans laquelle un crucifix gigantesque est porté hors d'une petite église par les révolutionnaires, le public est ému. Ici vous voyez vraiment ce qu'on peut faire avec le film comme médium artistique, quand il est bien compris. Nous sommes tous très impressionnés.⁸³⁸

Cette longue citation préfigure à elle seule ce qui fit du *Bergfilm* un produit culturel sulfureux. Pour des raisons que nous avons abordées supra, et qu'on l'appelle *Bergfilm*, « film de montagne », « film alpestre » ou encore film d'ascension, le sujet qui nous intéresse comblait les attentes d'un public P à un temps T. Dans sa recherche d'efficacité Joseph Goebbels se tourna naturellement vers ce qui rencontrait du succès à cette époque. Trois ans auparavant, un autre réalisateur allemand, Ernst Lubitsch, s'était attaché, lui aussi, à transcrire à

⁸³⁶ KRACAUER Siegfried, opus cité, illustrations 59 et 60.

⁸³⁷ *Der Rebell*.

⁸³⁸ Journal de Goebbels cité par HULL David Stuart, ibidem.

l'écran la résistance des populations de vallées alpines à l'envahisseur napoléonien. En effet, *Eternal love* (1929), traite de la résistance d'un habitant d'une vallée suisse aux armées françaises. Ce film est intéressant, également, en ce qu'il démontre la nécessaire adéquation de la diégèse cinématographique avec les schèmes dominant de l'imaginaire social. Dans un contexte germanophone dominant, Luis Trenker, met en avant la résistance pour la préservation du sol et ce qu'il sous-tend de valeurs ancestrales, la base de la *Heimat*. De son côté, tournant son film aux États-Unis, Ernst Lubitsch insiste sur la volonté des troupes occupantes de désarmer les populations locales. On sait l'attachement épidermique que montrent les Américains envers le second amendement⁸³⁹ de la constitution et sa transcription dans la culture du pays. C'est son interprétation qui provoque un débat récurrent, aux États-Unis, entre partisans de la vente libre des armes et partisans d'un contrôle du commerce de ces dernières. Michael Moore en propose une excellente illustration dans son film *Bowling For Columbine*⁸⁴⁰. Dans le film d'Ernst Lubitsch, le sort de Marcus Paltram et de Ciglia, ensevelis par une avalanche, n'est guère plus enviable que celui du héros de Trenker. Ces deux films traitent ainsi tous deux de l'affirmation des volontés nationalistes et identitaires dans l'Europe de l'entre deux guerres. On note, cependant, que chacun, visant un « cœur de cible » différent, adapte son propos au public visé.

Pour en revenir à la vision cinématographique de Joseph Goebbels, il est intéressant de considérer l'œuvre récente d'un cinéaste américain qui se pique d'être féru d'histoire cinématographique. Dans le film *Inglorious Basterds* (2009), Quentin Tarantino décline la volonté exacerbée de bâtir des légendes fédératrice en exaltant les héros du peuple. L'exploit guerrier de Fredrick Zoller est immédiatement utilisé par Joseph Goebbels sous la forme d'un film intitulé *La Fierté de la Nation*. L'allusion de Quentin Tarantino aux films illustrant l'héroïsme de chacun des corps des armées nazies est évidente : on pense notamment à *Kampfgeschwader Lützow*⁸⁴¹, *U-Boote Westwärts*⁸⁴².

Fin connaisseur de l'histoire du cinéma, le cinéaste américain pointe habilement l'ambiguïté du *Bergfilm* du point de vue de l'historien cinéphile. Seule rescapée d'une famille juive, Shosanna Dreyfus exploite une salle de cinéma. Au

⁸³⁹ Second amendement à la Constitution des États-Unis d'Amérique du 17 septembre 1787 : Une milice bien organisée étant nécessaire à la sécurité d'un État libre, le droit qu'a le peuple de détenir et de porter des armes ne sera pas transgressé.

⁸⁴⁰ *Bowling for Columbine*, MOORE Michael, États-Unis, Alliance Atlantis Communications, 2002, 120 min.

⁸⁴¹ *Kampfgeschwader Lützow*, BERTRAM Hans, Allemagne, Tobis Filmkunst, 1941, 97 min, n&b.

⁸⁴² *U-Boote Westwärts*, Rittau Günther, Allemagne, Universum Film (UFA), 1941, 100 min, n&b.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

cours de son entretien avec Fredrick Zoller, héros allemand, elle laisse poindre l'ambivalence de l'objet artistique et de son auteur :



- Fredrick Zoller : Merci d'organiser une soirée allemande.
- Shosanna Dreyfus : J'ai pas vraiment le choix... De rien.
- F.Z. : J'adore les films de montagne de Leni Riefenstahl... Surtout Piz Palü... C'est agréable de voir une jeune française admiratrice de Riefenstahl.
- S.D. : Admiratrice n'est pas vraiment le mot que j'utiliserais pour décrire mes sentiments vis-à-vis de Fraulein Riefenstahl.
- F.Z. : Mais vous admirez le réalisateur Pabst... C'est pour ça que vous avez mis son nom sur le fronton... Alors que vous n'étiez pas obligée.
- S.D. : Je suis française... Nous respectons les réalisateurs... Dans notre pays.
- F.Z. : Y compris les allemands ?
- S.D. : Y compris les allemands, oui.⁸⁴³

Leni Riefenstahl est perçue par la jeune femme pour ce qu'elle est alors : une actrice, probablement arriviste, étroitement associée au premier cercle du pouvoir, au point que la rumeur la considère alors comme la maîtresse soit de Goebbels, soit d'Hitler, voire des deux. Arnold Fanck, le réalisateur du film n'apparaît pas sur le fronton ; du point de vue de la force du propos, il est sans doute plus efficace, pour Quentin Tarentino, d'utiliser la personnalité de Georg Wilhelm Pabst beaucoup plus signifiante dans l'esprit des cinéphiles contemporains. Quoiqu'il en soit, la séquence va dans le sens d'une assimilation immédiate avec l'Allemagne concernant le genre qui nous intéresse. Il n'est d'ailleurs peut être pas anodin que le film présenté au fronton du cinéma de la jeune femme, quelques séquences plus tard, soit *Le Corbeau*, de Henri Georges Clouzot dont nous avons évoqué supra l'ambiguïté du statut.

Georges Sadoul évoque *Der Rebell* en des termes qui prennent la forme d'une condamnation lapidaire :

[Luis Trenker] dirigea à la veille de la prise du pouvoir, et pour le compte de la firme américaine Universal, *Le Rebelle*, un film de propagande où l'on voyait, sous Napo-

⁸⁴³ TARENTINO Quentin, *Inglorious Basterds*, États-Unis, Universal Company, 2009, 153 min..

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

l'éon, les paysans tyroliens, dirigés par Andreas Hofer, écraser sous les rochers les soldats français chantant la *Marseillaise*.⁸⁴⁴

D'un point de vue historique, il est intéressant de s'attarder sur cette analyse de l'historien français. Le lyrisme de ce dernier l'amène à prendre quelques libertés avec la réalité cinématographique. Si les troupes napoléoniennes sont noyées sous un déluge de roches et de troncs, *La Marseillaise* n'est présente que dans la musique du film. À propos de la mise en images de cette séquence, elle est pratiquement une citation du cyclorama *Riesentrundgemälde* d'Innsbruck. Cette œuvre gigantesque, peinte sur 360° en 1896, présente sur plus de 1000 m² les affrontements de la bataille du Bergisel (13 août 1809). D'autre part si le scénario peut faire, globalement, penser à la lutte d'Andreas Hofer, le personnage principal, Severin Anderlan, est une invention de Luis Trenker. Indépendamment du fait que le film fut produit par la *Universal*, il convient de remarquer qu'il s'agit d'une coréalisation de Curtis Bernhardt, (alias Kurt Bernhardt), Edwin H. Knopf et Luis Trenker⁸⁴⁵. Jérôme Bimbenet affirme que ce film « peut apparaître comme le premier film de l'ère nazie⁸⁴⁶. »

Concernant la recherche de l'influence supposée des œuvres de l'esprit *a posteriori*, rapportons les propos tenus dans *Variety* de juillet 1933 :

Le film se distingue par une photo magnifique, un décor à couper le souffle et une action⁸⁴⁷; à cause de sa tendance anti-hitlérienne [sic], ce film ne devrait être présenté que dans quelques salles européennes. Pour ranimer la passion nationale, il emploie des gros plans méticuleusement élaborés sur les drapeaux, procédé commun chez les nazis.⁸⁴⁸

Ce à quoi nous pourrions ajouter la notice biographique de Luis Trenker qui figure dans le guide des productions Universal :

Fut premier lieutenant du génie pendant la guerre et pilote dans l'armée de l'air. Sa première expérience cinématographique date de six ans, quand il servit de guide à une équipe de production dans les Alpes et reprit finalement le rôle principal dans le

⁸⁴⁴ SADOUL Georges, opus cité p.160.

⁸⁴⁵ Dans plusieurs bases de données que nous avons consultées, Luis Trenker est le plus souvent cité comme ayant imaginé la trame de l'histoire et non comme scénariste.

⁸⁴⁶ BIMBENET Jérôme, opus cité p. 213. Cette opinion semble partagée par Francis Courtade et Pierre Cadars, opus cité p. 107 et Nathalie de Voghelaer, *Le cinéma allemand sous Hitler, un âge d'or ruiné*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.27.

⁸⁴⁷ L'auteur a omis de traduire *kraftvolle* dans *kraftvolle Handlung* qui désigne une action pleine d'engagement, de puissance.

⁸⁴⁸ DUMAS Christophe, "Der Rebell (1932) de Luis Trenker ou l'exemple d'un engagement ambigu", *Quaina*, <http://www.quaina.fr/article2.php> (novembre 2010).

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

film. Il est maintenant sous contrat avec Universal et devrait réaliser au moins quatre films pour cette compagnie.⁸⁴⁹

Dans cet ouvrage, Luis Trenker est donc considéré comme un réalisateur sous contrat parmi d'autres.

Christophe Dumas, lui, resitue dans son contexte ce film, *Der Rebell*, qui ne manque donc pas d'ambiguïté et, en dehors de toute volonté didactique historique, il nous semble qu'il faille l'évaluer au regard de la personnalité de son auteur. Si Leni Riefenstahl bascula clairement dans l'adhésion au régime, elle partagea avec Trenker la particularité d'avoir été formé par Fanck et d'avoir profité du succès de ce dernier à des fins personnelles. Trenker semble avoir eu un certain talent pour courir au secours du succès. « *Der Rebell* était le prototype d'une série qui se termina mollement⁸⁵⁰ » affirment Francis Courtade et Pierre Cadars. Plutôt qu'un prototype nous y voyons plutôt le rejeton chanceux d'une lignée initiée dès 1926 et que les deux auteurs français nomment « la série napoléonienne⁸⁵¹. » Trenker reproduisait là la démarche qu'il avait utilisée pour récolter les juteux fruits d'une autre série en passant à la réalisation : les films sur la première guerre mondiale. Il produisit en effet *Berge in Flammen*⁸⁵² dont Kracauer note la dimension « anti-chauvine⁸⁵³. » Curieusement le même Kracauer affirme de *Die Letzte Kompagnie*⁸⁵⁴ qu'il respire le même esprit que Le film de Trenker pourtant postérieur. En 1938, Luis Trenker usait du même procédé (*Der Berg ruft* ^c) pour spéculer sur le succès des œuvres de Fanck comme le fit Leni Riefenstahl avec *Das Blaue Licht*⁸⁵⁵. Si la collaboration active de Leni Riefenstahl ne fait pas doute⁸⁵⁶ et lui valut de passer devant diverses commissions de dénazification, Le cas de Luis Trenker est plus délicat à aborder. Il ne fut pas inquiété à la fin de la guerre : cela n'équivaut toutefois pas à un certificat de virginité. Les déclarations de l'auteur visant à présenter *Der Rebell* comme une charge contre le régime hitlérien semblent irrecevables. De notre point de vue, sa fibre nationa-

⁸⁴⁹ Collectif, *The World Film Encyclopedia – A Universal Screen Guide*, Londres, The Amalgamated Press Ltd, 1933, p. 170.

⁸⁵⁰ COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité p 108.

⁸⁵¹ Idem p.107.

⁸⁵² *Berge in Flammen (les Monts en flamme)*, Trenker Luis, HARTL Hans (version allemande), HAMMAN Joe (version française), GARDNER Cyril (version américaine), Allemagne-France-États-Unis, Vandal-Delac, Tonfilm (productions allemande et française), Universal (version américaine) 1931, 109 min, n&b.

⁸⁵³ KRACAUER Siegfried, opus cité p. 294.

⁸⁵⁴ *Die Letzte Kompagnie*, BERNHARDT Curtis, Allemagne, Universum Film (UFA), 1930, 79 min, n&b.

⁸⁵⁵ Opus cité.

⁸⁵⁶ En atteste sa présence sur une photographie de l'assistance lors d'un des premiers massacres de juifs à Koneske en septembre 1939. Elle avait en effet obtenu le statut de correspondant de guerre et la création d'une unité spéciale nommée *Sonderfilmtrupp Riefenstahl* (voir à ce propos BACH Steven, opus cité pp287-298).

liste de tyrolien catholique s'est exprimée d'une manière qui sert conjoncturellement l'idéologie du Reich. Cette attitude ne diffère guère de celle des nombreux courants indépendantistes qui virent dans l'aventurisme tous azimuts nazi l'occasion de s'affranchir du joug des nations présumées occupantes :

Les agents du pouvoir hitlérien trouveront, en effet, d'actifs soutiens chez les Croates, les Ukrainiens, les Slovaques, les Irlandais, les Boers, les Flamands, les Bretons, ainsi dans ce qu'on appelle aujourd'hui le Tiers Monde. Les organisations révolutionnaires arabes (en Irak, en Égypte et surtout en Palestine), et latino-américaines (en Argentine, au Paraguay, en Bolivie) ont principalement vu dans le nazisme une force qui visait à déstabiliser l'ordre colonial.⁸⁵⁷

On notera avec intérêt la persistance, de nos jours, des tensions politiques dans les espaces géographiques cités.

Luis Trenker est généralement considéré comme n'ayant pas joué un rôle politique actif. Toutefois, Eric Rentschler cite un communiqué de deux pages adressé par le réalisateur allemand à Adolf Hitler le 27 février 1940. Dans cette envoi, Luis Trenker semble faire une proposition de service au Führer « je sais exactement mon appartenance et où je veux prendre ma place.⁸⁵⁸ » Là encore le contexte des déclarations pèse ; après le traité germano-italien d'octobre 1939, les habitants du Tyrol avaient à se déterminer quant à leur nationalité. Eu égard à sa notoriété, le peu d'entrain de Trenker à prendre une décision fut perçu par les autorités nazies comme un camouflet. L'autorisation de tourner en Allemagne étant soumise à l'appréciation finale de Goebbels, il était urgent pour le réalisateur de faire montre de plus d'entrain à l'égard des autorités en place. Si cette attitude n'honore pas le cinéaste, elle n'en fait pas pour autant un soutien actif du régime mais plutôt un carriériste peu regardant sur les moyens de parvenir à ses fins. Maurice Bardèche et Robert Brasillach résument d'ailleurs assez bien la manière de Luis Trenker d'épouser l'air du temps : « Sans participer à proprement parler de l'idéologie nouvelle, Luis Trenker est « dans le courant » de son époque, emporté par le même torrent.⁸⁵⁹ » Concernant cette capacité à exploiter les sentiments d'un moment, *Der Rebell* est une nouvelle fois symptomatique. Le parti pris du film est de valoriser la résistance à l'envahisseur. Convenons-en, cette péripétie narrative est la mieux partagée du monde, les velléités d'expansion territoriales par la force étant une antienne historique. Quoiqu'il en

⁸⁵⁷ GORIÉLY Georges 1933, *Hitler prend le pouvoir*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p.14.

⁸⁵⁸ RENTSCHLER Eric, *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*, Harvard, Harvard University Press, 1996, p. 82. Traduction personnelle.

⁸⁵⁹ BARDECHE Maurice, BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma (2 tomes)*, Paris, Les sept couleurs, 1964, tome 2, p 81. Les deux auteurs traitent alors du film national socialiste.

soit, le film de Luis Trenker met en scène l'envahisseur français dans un contexte historique particulièrement sensible. L'Allemagne ne respectant pas les modalités financières du traité de Versailles, les troupes françaises envahirent, en 1923, la riche province de la Ruhr. Aussitôt, « une vague d'indignation nationaliste balaya les universités et des groupes étudiants participèrent activement aux actions de résistance.⁸⁶⁰ » Un sentiment antifrançais s'installa alors durablement dans le pays. En traitant de ce sujet moins de 10 ans après un événement traumatisant pour l'opinion allemande, Luis Trenker ne pouvait manquer d'éveiller l'intérêt ; on le voit donc, le cinéaste ne s'embarrasse guère de précaution éthique et exploite allègrement le sentiment nationaliste né de l'occupation française. À l'heure du bilan de cette époque, la démarche du réalisateur ne manquera pas d'interpeller mais, rappelons le, il ne sera pas inquiété outre mesure.

Luis Trenker fit à nouveau preuve du même opportunisme à l'égard du régime fasciste. *Condottieri* (1937) exploite la veine de quête d'identité nationale et de lutte contre la tyrannie. Il s'agit cette fois de la révolte de la population de Romagne contre César Borgia.

On notera, au final que Siegfried Kracauer reproche, entre autre, à Luis Trenker d'être l'héritier de Fanck et d'être à l'origine des présupposés esthétiques d'Allgeier. Les faits nous amènent plutôt à voir en Luis Trenker un habile faiseur particulièrement doué pour flairer les opportunités et prompt à s'assurer des succès faciles à tout prix. Dans cette quête du succès, le réalisateur allemand ne démontra d'ailleurs pas toujours une grande rigueur éthique. Le procès qui l'opposa, à propos de *Berge in Flammen*, au producteur Harry R. Sokal en est un exemple parlant. Trenker avait évoqué, au cours du tournage de *Der Heilige Berg*^c, des souvenirs de guerre avec Hans Schneeberger et était donc informé des exploits militaires de ce dernier. Alors qu'en 1930 Arnold Fanck cherchait des capitaux pour le tournage de *Die Schwartze Katze (La chatte noire)*, inspiré des exploits de Schneeberger et avec la bénédiction de ce dernier, Luis Trenker annonça le début du tournage de *Berge in Flammen*^c, adaptation fidèle de l'histoire de Schneeberger. Fanck, Schneeberger, Sokal et Riefenstahl soutinrent tous que Trenker était au courant du projet, mais si ce premier fut condamné pour plagiat en première instance, il fut innocenté des charges en appel. Au gré des opportunités, Trenker réalisa donc des films d'ascension mais aussi un western aux États-Unis (*Der Kaiser von Kalifornien*⁸⁶¹), un pâle rappel de *Der Rebell (Der*

⁸⁶⁰ EVANS Richard J., *Le troisième Reich – Tome I, L'avènement*, Paris, Flammarion, 2009, p. 182.

⁸⁶¹ *Der Kaiser Von Kalifornien*, TRENKER Luis, Allemagne, Luis Trenker-Film - Tobis-Rota, 1936, n&b, 97 min.

*Feuerteufel*⁸⁶²), des films policiers (*Barriera a Settentrione*⁸⁶³ et *Il Prigioniero della montagna*⁸⁶⁴, des films en costume italiens (*Il Condottieri*⁸⁶⁵, *I condottieri*, *Giovanni delle bande nere*⁸⁶⁶). Signalons également sa participation à un film glorifiant l'action médicale salvatrice de l'Allemagne en Afrique noire, en la personne d'un émule du docteur Robert Koch (*Germanin - Die Geschichte einer kolonialen Tat*⁸⁶⁷). Notons également que le film d'ascension de Trenker qui semble le plus abouti, *Der Berg Ruff*^c, est un remake fidèle du film réalisé par les italiens Mario Bonnard et Nunzio Malasomma en 1928, *Der Kampf Ums Matterhorn*^c, dans lequel Luis Trenker interprétait déjà le rôle de Carrel.

Cet aperçu de la carrière de Luis Trenker n'a pas vocation à réhabiliter ou condamner le réalisateur mais à étayer le choix que nous avons fait de prendre la théorie de Siegfried Kracauer à front renversé. Nous voyons, en effet, dans cette récupération du *Bergfilm* l'habileté d'un régime ayant élevé la propagande au rang d'art et d'une redoutable efficacité dans cet exercice. En cette occurrence, le genre qui nous intéresse nous paraît avoir pour seule responsabilité le fait d'avoir coïncidé à cette époque avec les attentes du public cinématographique. Cela étant, et nous le développerons plus loin, par ces constatations nous exprimons notre doute quant à une éventuelle préexistence du cinéma nazi dans les films d'ascension. Cela n'exonère pas pour autant Luis Trenker d'avoir, toujours de notre point de vue, allègrement exploités les points de cristallisations de la pensée nazie pour se faciliter l'accès à la production ; cette dernière remarque valant, bien sûr, pour ses œuvres postérieures à la prise du pouvoir par les nazis. En effet, dans un contexte de contrôle absolu de la production il n'est pas douteux que le cinéaste allemand ne pouvait ignorer les attentes des institutions dirigeantes et qu'il ne s'est pas privé d'« aller dans le sens du vent ».

Arnold Fanck tourna peu sous le régime hitlérien. Ses œuvres majeures (*Der Berg Des Schicksals*^c, *Der Heilige Berg*^c, *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c) sont antérieures à la prise du pouvoir par les nazis. *S.O.S. Eisberg*⁸⁶⁸ est une œuvre intéressante concernant le contexte cinématographique de l'époque. Sacrifiant à la mode qui fut largement en vogue dans

⁸⁶² *Der Feuerteufel*, Allemagne, Luis Trenker Film, 1940, n&b, 100 min.

⁸⁶³ *Barriera a Settentrione*, TRENKER Luis, Italie, Gallo Film - Sifac, 1950, 95 min.

⁸⁶⁴ *Il Prigioniero della montagna*, TRENKER Luis, RFA-Italie, Primus Film, 1955, 87 min.

⁸⁶⁵ *Condottieri*, TRENKER Luis, Allemagne-Italie, Tobis Cinema Film - Consorzio "Condottieri", 1937, n&b, 88 min.

⁸⁶⁶ *I Condottieri, Giovanni delle bande nere*, TRENKER Luis (sous le prénom de Luigi), Italy, Trenker Film, 1950, 90 min.

⁸⁶⁷ *Germanin - Die Geschichte einer kolonialen Tat*, KIMMICH Max W., Allemagne, Ufa-Filmkunst-GmbH, 1942, 92 min, n&b.

⁸⁶⁸ *S.O.S. Eisberg*, FANCK Arnold, Allemagne-États-Unis, Deutsche Universal-Film, 1933, 90 min.

les studios de *Neubabelsberg*⁸⁶⁹, le film fut tourné simultanément en deux versions, anglaise et allemande. Les cadres d'*Universal* avec qui Fanck négocia à Hollywood souhaitaient la reconstitution de l'équipe qui avait fait le succès de *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c. Malgré l'opposition du réalisateur allemand, les producteurs obtinrent gain de cause et le rôle féminin fut confié à Leni Riefenstahl plutôt qu'à l'aviatrice allemande Elly Beinhorn que souhaitait Arnold Fanck. Finalement ce dernier se complaisant à son habitude à filmer à l'envi l'imposante nature du Groenland, *Universal* lui imposa la présence du réalisateur américain Tay Garnett et du scénariste Edwin Knopf. Le script étant jugé trop contemplatif, il fut revu pour prendre une dimension plus narrative. À cette même époque, Leni Riefenstahl eut une rencontre privée avec Adolf Hitler qui mit ensuite un avion à sa disposition pour qu'elle soit au rendez-vous de départ de l'équipe de tournage. *S.O.S. Eisberg* est historiquement important car il est un des derniers films allemands financés grâce à des capitaux juifs.

Kohner devait découvrir lors de la première du film à Berlin le 30 août 1933, huit mois après la naissance du III^e Reich, que son nom avait été retiré des affiches du générique parce qu'il était juif. Sa consternation se mua en indignation lorsqu'il vit Leni monter sur la scène du Palast am Zoo de la UFA et au lieu de saluer en s'inclinant, lever triomphalement le bras vers le public en faisant le salut hitlérien.⁸⁷⁰

Arnold Fanck ne devait plus réaliser ensuite que trois œuvres de fiction : *Der Ewige Traum*^c (*Rêve éternel*, 1934), *Atarashiki Tsuchi* (*Die Tochter Des Samurai*)⁸⁷¹ et *Ein Robinson*⁸⁷². Il semble donc qu'il paya, au final, durement sa réputation de fondateur du *Bergfilm*. Indépendamment de l'encombrante présence de Leni Riefenstahl au générique de ses films, un autre nom lui porta sans doute préjudice. Depuis *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c les films de Fanck proposaient invariablement des acrobaties du pilote Ernst Udet. Héros de la première guerre mondiale, ce dernier se produisit ensuite dans des spectacles aériens. Intégré dans la *Luftwaffe* par le maréchal Göring, il fut finalement nommé *General-luftzeugmeister* (général en chef de l'armée de l'air) puis dirigea le *Reichsluftfahrtministerium* (Ministère de l'Air du Reich). Le fiasco de la Bataille d'Angleterre le plongea dans une profonde dépression qui le conduisit au suicide le 17 novembre 1941. D'autre part, l'équipe, d'une redoutable efficacité, qu'il s'était ad-

⁸⁶⁹ Précurseur allemand de Cinecitta ou Hollywood.

⁸⁷⁰ BACH Steven, opus cité p. 131-132.

⁸⁷¹ *Die Tochter Des Samurai*, FANCK Arnold, ITAMI Mansaku, Allemagne-Japon, Dr. Arnold Fanck-Film - Towa Shoji-Film, 1937, 127 min, n&b.

⁸⁷² *Ein Robinson*, FANCK Arnold, Allemagne, Bavaria-Filmkunst, 1940, 81 min, n&b.

jointe pour le tournage de ses films se vit démembrée lorsque Luis Trenker et Leni Riefenstahl entreprirent de se lancer dans la réalisation. En effet, il a été reproché à cette dernière d'avoir utilisé ses relations personnelles avec des membres de l'équipe Fanck pour les « débaucher » ; Schneeberger en est l'exemple le plus notable (dès *Das Blaue Licht*⁸⁷³, 1932), mais il en fut de même pour Sepp Allgeier qui collabora à *Triumph des Willens* (1935) ainsi qu'à l'œuvre majeure de propagande que fut *Ewiger Wald (Forêt éternelle)*, 1936)⁸⁷⁴ et à la première réalisation de Luis Trenker *Berge in Flammen*^c, 1931.

Concernant la possible préparation par les films traitant de la montagne, du lit des thèses nazies, il n'est pas inintéressant de citer ici ce qu'en disaient Bardèche et Brasillach qu'on ne peut certes pas taxer d'anti hitlérisme aveugle :

Il y avait là des accents précurseurs d'un ton nouveau. Mais on ne voulait pas les entendre, tant l'air ne semblait pas fait alors pour le cinéma germanique, le snobisme s'attachait toujours à la mythologie de l'étouffement, et tous ces films d'oppression et de misère semblaient devoir se résumer dans Variétés.⁸⁷⁵

Cela étant, il nous semble important de nous pencher plus avant sur les fondements de cette tendance de nombreux théoriciens à voir en la production des films d'ascension allemands, des œuvres pré-nazies. Une telle convergence d'opinion ne peut-être le fruit du hasard ou d'un esprit de chapelle. Le fait que nombre des plus importants réalisateurs aient, tôt ou tard, quitté le pays laissant le champ libre à des cinéastes de second rang ne nous semble pas plus déterminant. Comme nous le postulons plus haut, la propagande cinématographique allemande semble avoir récupéré avec une redoutable efficacité les films d'ascension, et plus largement la montagne, à son profit. Toutefois, ayant dit cela nous n'aurions rien dit si nous ne parvenions pas à expliciter les moteurs actifs de cette récupération. Aussi tenterons nous d'expliquer ici l'effet d'aubaine qui permit à l'idéologie nazie de profiter des valeurs sous jacentes de films, pour une grande partie, déjà produits lors de la prise en main totale des moyens de productions par le pouvoir politique. Une réflexion de Marc Ferro nous interpelle particulièrement :

⁸⁷³ Opus cité.

⁸⁷⁴ SPRINGER Hanns, SONJEVSKI-JAMROWSKI Rolf (von), *Ewiger Wald*, Allemagne, Lex-Film, 1936, 88 min, n&b.

⁸⁷⁵ BARDÈCHE Maurice, BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma (2 tomes)*, Paris, Les sept couleurs, 1964, tome 1 p. 324. Les deux auteurs traitent ici de l'âge classique du cinéma muet, de la production de la république de Weimar donc.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

[d]e fait, les nazis n'imaginent pas que leur vision du monde puisse s'incarner dans la fiction : certes, ils commandites et contrôlent de près la réalisation de films historiques, tel que *Le Juif Süß* ou *Le président Kruger*, et ils accordent aux Actualités une attention sourcilleuse ; toutefois, leur exigence première, la légitimité culturelle, et pas seulement démocratique, ne saurait provenir que d'un foyer, la science, et sous sa forme artistique, le documentaire.⁸⁷⁶

La position de Marc Ferro, postulant une faible utilisation du film de fiction par la propagande nazie, sert notre propos. En effet, considérant le fait que les œuvres réputées être les pièces maîtresses du *Bergfilm* furent réalisées avant la prise de contrôle par le régime hitlérien sur les secteurs culturels, l'adéquation de ces films avec les théories nazie procède d'un autre processus que l'intentionnalité explicite.

Au regard des structures mythiques et sociologiques du film d'ascension telles que nous nous sommes efforcé de les exposer, il apparaît au final qu'elles coïncident souvent, avec les idées forces du substrat intellectuel du troisième Reich. Héritière directe des théories *Völkisch*⁸⁷⁷, la vulgate hitlérienne s'assoie sur des représentations dont plusieurs sont des axes structurants forts du film d'ascension. Toutefois, il apparaît que cette apparente adéquation appelle à la nuance.

La nature primitive revisitée

Nous avons vu que la haute montagne incarne, de nos jours encore, un des derniers espaces naturels susceptibles d'approcher au plus près un état de nature originel.

Les films portant sur le milieu naturel ont pour mission d'exhorter les spectateurs à redécouvrir un passé méconnu et oublié, en particulier dans les mouvements de formation du monde physique qui ont précédé l'histoire de l'homme. Par-delà les vicissitudes de l'histoire, souvent assimilées à une forme de décadence, il existerait des conditions spatio-temporelles qui auraient déterminé, par leur antériorité et leur permanence, les qualités et l'évolution propres à chaque individu.⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ FERRO Marc, in préface de DELAGE Christian, *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p.10.

⁸⁷⁷ À ce propos, voir MOSSE, L. Georges, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich – La crise de l'idéologie allemande*, Paris, Calmann Lévy – mémorial de la Shoah, 2006, et plus particulièrement la première partie "Les fondements idéologiques", pp. 55-251. Notons l'option prise par J. Gaudefroy-Demonbynes et A. Calmettes exprimé en page 22 du second tome de leur traduction de *Mein Kampf* "Nous traduisons ici, et traduisons désormais, en principe, *völkisch* par raciste" in HITLER Adolf, *Mein Kampf*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, tome II, p.22.

⁸⁷⁸ DELAGE Christian, opus cité, p. 33.

La montagne est, par essence, symbole de la permanence et de l'inaltérabilité. Aussi, à ce titre, remplit-elle à la perfection le rôle de rappel temporel immémorial en même temps qu'elle forge, eu égard aux conditions qu'elle propose, une race d'hommes bâtis à chaux et à sable. Descendants du mouvement romantique allemand du XIX^e siècle, les courants *Völkisch* et leurs avatars nazis font la part belle aux envolées lyriques exaltant la nature. Les plans de montagnes ruisselantes de coulées de neige, les chutes de séracs, les nuages se déchirant sur les pics déchiquetés, accepteraient volontiers comme illustration musicale les envolées d'un Carl Maria von Weber, d'un Richard Wagner, d'un Gustav Mahler ou d'un Richard Strauss. D'ailleurs, c'est un critique musical germaniste qui affirmait que : « [p]our le poète et le romancier allemand, la Nature est un personnage. Elle est même le personnage central puisqu'elle constitue la norme cosmique de notre destin.⁸⁷⁹ » Cette acception de la montagne en tant que moment narratif coïncide parfaitement avec sa perception en tant que « paysage-actant » telle que définie supra⁸⁸⁰.

Le romantisme, et plus particulièrement le romantisme allemand, a pu être perçu comme une réaction artistique de résistance aux excès de la révolution industrielle ; dans un même ordre d'idée, le culte de la nature primitive chez les théoriciens nazis est aussi, pour partie, une réaction au mouvement impressionniste :

[l']expressionisme se comporte en ennemi de la nature. [...] La nature n'est pas quelque chose d'objectivement invariable et l'homme n'est en rien dépassé par elle. Elle se prête à tout mode de représentation ; elle est le néant et ne devient forme et figure que par l'homme, qui l'anime d'un sens.⁸⁸¹

La mystique nazie mettant en scène une nature originelle matrice d'une race supérieure ne pouvait que battre en brèche un mouvement qui n'avait de cesse que de « réimaginer » cette même nature pour la plier aux volontés démonstratives d'artistes créateurs d'un « art dégénéré ». Ces derniers en effet avaient, par anticipation, marché sur les brisées des propagandistes allemands pour qui la nature devait être restituée « de façon "*sublimée*" et "*concentrée*" (un certain souci de réalisme au départ risqu[ant] donc de déboucher sur une manipulation

⁸⁷⁹ BEAUFILS Marcel, *Le Lied romantique allemand*, in *Histoire de la musique*, Tome II, Gallimard, 1963, p. 452, cité par DELAGE Christian, opus cité, p. 35.

⁸⁸⁰ Deuxième partie, chapitre 1, section 2.

⁸⁸¹ HÜBNER Friedrich-Markus, "Der Expressionismus In Deutschland", in *Preussische Jahrbücher*, mai 1920, cité par RICHARD Lionel, *D'une apocalypse l'autre*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, pp. 81-82.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

de l'histoire [...] ⁸⁸²» Ainsi donc, reprochant aux artistes expressionnistes d'avoir trahi la nature fondatrice, les propagandistes nazis la pervertissent tout autant par le biais de la représentation fantasmée et figée d'un hypothétique état antérieur idyllique.

Notons, en l'espèce, une contradiction supplémentaire dans la tentative de relecture des films d'Arnold Fanck à l'aune d'événements postérieurs. Les impressionnistes, donc, interprétaient l'apparence même de la nature à des fins démonstratives :

Dans un tel contexte, les tournages en studios sont plus fréquents qu'en décor naturels car, entièrement reconstruite, la nature est maîtrisée et devient un vrai facteur dramatique, un acteur à part entière comme le sont les décors réalisés par Otto Hunte, Karl Vollbrecht et Erich Kettelhut pour *Die Nibelungen*, de Fritz Lang (1924). ⁸⁸³

Les cinéastes du III^e Reich, de leur côté, sous couvert d'un retour aux valeurs de bases de l'homme présentaient une nature qui, si elle semblait débarrassée de ses artifices, n'en était pas moins une vision formatée à l'aune de besoins idéologiques. Ainsi en est-il de la manière dans l'ode à la forêt qu'est *Ewiger Wald*. Si le sujet est la forêt germanique au cours de l'histoire, le discours métaphorique militant est assis sur un montage plus qu'allusif. Nous avons vu combien certains paysages pouvaient être porteurs de valeurs symboliques fortes et immédiates.



Ewiger Wald

Le montage est organisé de manière à limiter la polysémie des images aux intentions du réalisateur, balisant ainsi le cheminement intellectuel du spectateur. À un panoramique ascendant le long des fûts de bouleaux succèdent, en fondu enchaîné rapide, un panoramique descendant jusqu'au paysans dansant autour d'un arbre de mai. Ainsi est suggérée la bonne lecture : immuable la forêt veille sur la race germanique.

⁸⁸² COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité, p. 13. Les deux auteurs résument dans cette partie ("L'Art et L'État") les idées forces du discours-programme de Joseph Goebbels lors du premier Congrès annuel de la Chambre Nationale du Film, en 1937.

⁸⁸³ VOGHELAER Nathalie (de), opus cité, pp.16-17.

De notre point de vue, donc, il y a là une contradiction entre les intentions des théoriciens nazis et la démarche d'Arnold Fanck, par exemple, concernant la présentation et l'utilisation des espaces naturels.

Après l'étouffement des studios, son art naturel et viril constituait un prodigieux appel d'air, dans la lignée de la sensibilité de Friedrich, du sentimentalisme de Kant et du «mythe alpestre» du XIX^e siècle. Combinant des destins fictionnels à la liberté du documentaire, l'idéalisme au romantisme, il forgeait une mythologie du surhomme, vainqueur de la montagne, identifié au père archétypal, pourvu d'un attrait érotique. La dramatisation symphonique de la nature, hostile et labyrinthique, par le montage noyait le pessimisme romantique dans le psychodrame, imprégné de fantastique légendaire. ⁸⁸⁴

Roland Schneider synthétise ici la problématique d'une interprétation dichotomique et *a posteriori* de l'œuvre de Fanck. En intellectuel et pratiquant de son temps, le cinéaste allemand donne à voir dans ses œuvres l'imaginaire social de la montagne et subséquemment de l'alpinisme. Pour autant, l'art de Fanck ne consiste finalement qu'en sa capacité à tourner en milieu naturel et à confronter, au montage, les éléments hostiles à des humains héroïques. Il ne déroge pas en cela aux schémas narratifs redondants du roman ou du film d'ascension. D'ailleurs Roland Schneider livre une réflexion qui va dans notre sens : « Dans *Die weisse Hölle vom Piz Palü*^c, la montagne n'était plus que la toile de fond d'une fiction, axée sur l'irrationnel suicidaire, d'essence masochiste, des conquérants des cimes.⁸⁸⁵ » On retrouve dans cette description des alpinistes le mélange d'admiration (conquérants), d'incompréhension (irrationnel) et de réprobation (masochistes, suicidaires) qui constitue l'aura des coureurs de sommets dans l'imaginaire social, et ce jusqu'à notre époque. Il ne nous paraît pas pertinent de mettre en exergue, dans les films considérés, une volonté de manipulation ou une construction héroïque fascisante. *Der Berg Des Schicksals*^c, n'est finalement que la mise en scène d'un choix cornélien entre une promesse faite à une mère et l'amour d'une femme ; la thèse développée dans *Der Heilige Berg*^c est l'antienne des valeurs de solidarité de la cordée primant sur tout autre engagement ; *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c repose sur le remord et la recherche de la rédemption ; *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c est une aventure sentimentale à trois qui pourrait aussi bien se dérouler partout ailleurs ; *Der Ewige Traum*^c, enfin, n'est que le documentaire fictionnalisé d'une ascension historique. Comme nous avons pu le voir longuement, ces thèmes sont les moteurs narratifs du genre.

⁸⁸⁴ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, les éditions du cerf, 1990, p. 88.

⁸⁸⁵ Ibidem.

« Si, pour Flaherty, Fanck était un documentariste racontant des fictions, les nazis le considéraient, malgré son refus d'adhérer à leur parti, comme un Siegfried « anti-intellectuel » qui pliait la raison à la nature.⁸⁸⁶ » poursuit Roland Schneider, les idéologues nazis quant à eux cherchaient dans la nature, dans l'histoire, dans la science, et de manière obsessionnelle nous l'avons vu, les bribes protéiformes d'un syncrétisme brouillon issu de *Mein Kampf*. Il est possible de décliner la vision idéalisée d'un état primitif de nature en trois items particulièrement prégnants dans les films d'ascension.

Le primat de la ruralité

Les idéologies marxistes étaient apparues et avaient prospéré sur le terreau urbain consécutif à la révolution industrielle. Ce fut dans les rangs des ouvriers adhérents à ces théories que le mouvement National-Socialiste rencontra les opposants les plus déterminés. Il ne faut sans doute voir aucun hasard dans le fait que la « première production nazie véritable⁸⁸⁷ », *Hitlerjunge Quex*⁸⁸⁸, soit le reflet de cette opposition. Heini Völker, surnommé Quex⁸⁸⁹, est assassiné par des militants communistes alors qu'il distribue des tracts antisoviétiques. La crise de 1929 avait largement entamé la confiance populaire en un capitalisme industriel perçu comme n'ayant comme seul moteur qu'un profit immédiat. Dans le contexte d'une République de Weimar agonisante, le mouvement National-socialiste, essentiellement urbain, choisit de glorifier le monde rural. Le NSDAP, urbain donc, ne s'intéressa guère, de prime abord, au monde paysan. Toutefois, à la faveur des révoltes paysannes de 1928 en Schleswig-Holstein le parti hitlérien sut capter durablement le mécontentement agricole.

Dans le documentaire, *Hitlerjugend In Den Bergen* (1932), ouvre son sujet par des plans idylliques de la communauté montagnarde :

⁸⁸⁶ Ibidem.

⁸⁸⁷ COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité p. 37.

⁸⁸⁸ STEINHOFF Hans, *Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Allemagne, UFA, 1933, 87 min, n&b.

⁸⁸⁹ Quex semble être une altération familière de *Quecksilber*, vif-argent.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Lever de soleil sur les crêtes, berger veillant sur son troupeau, crucifix sur fond de sommet, gerbes, labours : les cinq premiers plans du film pourraient être ceux d'un film d'ascension.⁸⁹⁰

Il semble clair, pour l'auteur, que les jeunes gens en uniforme viennent en montagne acquérir les valeurs et l'énergie qui leur seront nécessaires pour les combats à venir. L'ouverture de la barrière rustique illustre symboliquement cette entrée dans un monde différent. Nombre de films de notre corpus proposent en incipit une vision idéalisée de la communauté rurale des hautes vallées. En cette même année 1932, *Das Blaue Licht*⁸⁹¹ de Leni Riefenstahl et *Der Rebell* de Luis Trenker présentent un incipit équivalent. La présentation, dans le schéma narratif du film d'ascension, d'un espace rural, garant de valeurs ancestrales et dernier rempart contre la perversion de ces mêmes valeurs par ceux d'en bas, est à n'en pas douter en adéquation avec les thèses exposées par les stratèges de la propagande allemande. Notons que, souvent érigé en «père incontesté de ce genre⁸⁹²», Arnold Fanck ne sacrifie pas à cette glorification de la ruralité.

La loi des plus forts

L'image des chevaliers des cimes, s'extrayant du *vulgum pecus* pour parvenir à un état proche de la divinité ne pouvait que flatter les contempteurs d'une

⁸⁹⁰ LUTZ Stuart Josef, *Hitlerjugend In Den Bergen*, Allemagne, Stuart J. Lutz-Film, 1932, 20 min., n&b. J.S.Lutz produira, en 1940, un film d'ascension: *Im Schatten des Berges*^c (Les risque-tout).

⁸⁹¹ Opus cité.

⁸⁹² KRACAUER Siegfried, opus cité p. 290.

société décadente à force de facilité. Adolf Hitler mena une quête obsessionnelle d'une invraisemblable pureté raciale. Les raisonnements spécieux élaborés à ces fins ont été exposés et analysés à l'envi. L'existence de cette race primordiale préservée, aurait, suivant la déclinaison d'une hypothétique loi naturelle, exonéré la race pure de l'obéissance à la loi suivie par le commun des mortels : les Aryens se seraient ainsi vu reconnaître une forme de supériorité intrinsèque justifiant la capacité et le droit, voire le devoir, d'exercer un pouvoir sans partage.

En principe, elle ne voit dans l'État qu'un but qui est le maintien de l'existence des races humaines. Elle ne croit nullement à *leur égalité*, mais reconnaît au contraire et leur diversité, et leur valeur plus ou moins élevée. Cette connaissance lui confère l'obligation, suivant la volonté éternelle qui gouverne ce monde, de favoriser la victoire du meilleur et du plus fort, d'exiger la subordination des mauvais et des faibles. Elle rend ainsi hommage au principe aristocratique de la nature et croit en la valeur de cette loi jusqu'au dernier degré de l'échelle des êtres. Elle voit non seulement la différence de valeurs des races, mais aussi la diversité de valeurs des individus.⁸⁹³

On ne trouve pas trace, dans les films d'ascension de l'expression d'un individu en situation d'exercer ainsi un droit arbitraire et brutal. Cela étant, il nous semble que les théoriciens nazis ont pu trouver matière à satisfaction dans la diégèse de ces films par le biais d'un raisonnement détourné.

La première étape de l'installation d'un droit naturel opposable au droit positif né de l'exercice de la démocratie réside, dès l'écriture de *Mein Kampf*, en la démonstration nécessaire et suffisante de l'existence de races humaines et de leur inégalité avérée. C'est par ce biais qu'il est possible de voir une possible utilisation des valeurs spécifiques du film d'ascension, à des fins partisans, par le régime nazi. Nous avons vu supra combien l'alpiniste a conscience d'appartenir à un monde à part ; revendiquée, dans une certaine mesure, par les grimpeurs, cette singularité leur est également reconnue par la société dans laquelle ils évoluent. De singularité à supériorité, le pas a souvent été très vite franchi. Confortablement installé sur leur nuage de héros des temps modernes, les alpinistes se sont volontiers laissés parer d'une aura «mythifiante». Des propos tels que ceux tenus par Saint-Loup, par exemple, ne peuvent qu'interpeller quant à la tentation pour certains de succomber au travers d'un complexe de supériorité délétère :

Si l'alpinisme est vraiment une expression purement idéaliste de la personne humaine, comment irait-il chercher sa loi propre dans la masse qui ne porte d'amour

⁸⁹³ HITLER Adolf, *Mein Kampf*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, tome II, page 22 (La Bibliothèque Électronique du Québec, collection Polémique et Propagande)

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

qu'à ce qui est vil et bas ? Non ; la vérité historique c'est que l'homme ne s'est péniblement, et mal, et incomplètement séparé de la bête, qu'à coups de prophètes, de génies et de héros.⁸⁹⁴

Par ces propos, l'écrivain collaborationniste français revendique haut et fort une figure de l'alpiniste étrangère aux compromissions avec le plus grand nombre synonyme d'avilissement et de médiocrité. Une fois de plus, c'est dans les réalisations de Luis Trenker et de Leni Riefenstahl que l'on retrouve l'expression la plus explicite de l'appartenance des commensaux de la haute montagne à une élite en but à l'envie et l'hostilité des gens du commun.



895



Au moindre signe de faiblesse de la part des héros, la foule est prompt à se souvenir qu'ils ne sont pas vraiment « d'ici ». Confrontés aux quolibets et à la lapidation des villageois Carrel (*Der Berg Ruff*) et la Junta (*Das Blaue Licht*) ne peuvent que fuir.⁸⁹⁶

Leni Riefenstahl avait d'ailleurs une vision préétablie et fantasmée de la population des villages de montagne ; en conséquence elle ne put se satisfaire des visages de véritables habitants de villages où elle tourna ou prospecta⁸⁹⁷ : « Mais je n'avais toujours pas trouvé mes paysans pour la figuration, et c'était le plus difficile, car je recherchais des têtes tout à fait particulières, d'un type âpre et sé-

⁸⁹⁴ SAINT-LOUP, opus cité, p. 48. Marc Augier, écrivain sous le pseudonyme

⁸⁹⁵ *Der Berg Ruff*.

⁸⁹⁶ *Das Blaue Licht*.

⁸⁹⁷ Le film fut tourné à Foroglio, village du Tessin, et les scènes de montagne au Crozzon di Brenta dans les Dolomites occidentales.

rière, tel qu'il a été immortalisé par les dessins de Segantini.⁸⁹⁸ » Ainsi donc, l'image que Leni Riefenstahl veut présenter de la montagne est celle d'un peintre symboliste.

Sans se référer à un éventuel droit du plus fort, l'héroïsme, corollaire de la fréquentation des sommets, instaure une caste extra-sociale ouvrant potentiellement la porte à une race des seigneurs. Une fois encore, le film d'ascension s'il n'exprime pas explicitement le parti pris exposé ci-dessus et s'il ne s'engage, par conséquent, pas aussi loin que le laisserait supposer l'analyse de Siegfried Krauer, constitue un matériau facilement exploitable ; et une fois encore, Fanck n'utilise pas les mêmes procédés que ses héritiers : s'il glorifie et magnifie les alpinistes qu'il met en scène ce n'est pas en rabaisant la plèbe alpine qui n'apparaît pas dans ses réalisations.

La femme au fourneau

L'alpinisme est, en termes de représentation, une affaire d'hommes. Nous sommes là en présence du facteur de convergence avec la politique nazie le plus explicite. Dès sa prise de pouvoir, Adolf Hitler a fait priorité de renvoyer la femme à un strict rôle de génitrice. Professeur, titulaire d'une chaire d'histoire à Harvard, Claudia Koonz traite de manière exhaustive du statut des femmes sous le III^e Reich. À ce titre, elle propose une synthèse des buts hitlériens dans ce domaine :

1. Faire des enfants et les élever suivant la doctrine nazie.
2. Collecter des fonds pour les services sociaux qui rendent la société plus humaine.
3. Comprendre et appliquer les principes raciaux dans les choix du partenaire sexuel.
4. Soutenir les activités des hommes quels que soient les rôles qui leur sont attribués par la direction.
5. Conserver les valeurs familiales.⁸⁹⁹

Il est évident, au regard de ce que nous avons pu mettre en évidence dans ces travaux, que le film d'ascension pouvait servir à illustrer cette vision rétrograde et ultraconservatrice du statut de la femme. Le film d'ascension consacrant sans équivoque le primat du masculin ne pouvait que séduire des propagandistes

⁸⁹⁸ RIEFENSTAHL Leni, *Mémoires*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1987, p.133.

⁸⁹⁹ KOONZ Claudia, *Les Mères patries du III^e Reich – Les femmes et le nazisme*, Paris, Lieu Commun, 1989, p.212.

en quête de symboles commodes. Cela étant, il ne nous semble pas nécessaire de redévelopper ici ce que nous avons vu précédemment.

Le mythe de « la génération du front » ou la nostalgie de la fraternité des tranchées.

Les soldats de la Première Guerre étaient liés par un esprit de camaraderie et de sacrifice à une cause héroïque qui effaçait toutes les différences, politiques, régionales, sociales ou religieuses. [...] Ce mythe était particulièrement puissant dans les classes moyennes, qui avaient partagé les épreuves des ouvriers et des paysans dans les tranchées.⁹⁰⁰

La camaraderie transcendant les différences de classe idéalisée par les anciens combattants fut perçue comme une forme d'âge d'or de la fraternité aux heures difficiles de la République de Weimar. La conscience d'appartenir à une élite héroïque dont les valeurs ne pouvaient être appréhendées par les « embusqués de l'arrière » offre un parallèle évident avec le statut que s'attribuent les alpinistes. La mitraille imposait à chacun de dépasser ses préoccupations égoïstes pour se fondre dans un collectif efficace, seul gage de possible survie. De même, la cordée possède une force supposée supérieure à la simple addition des talents qui la compose. Dans les deux cas, le fait d'une union, réputée sans arrière-pensée, bénéficie du supplément d'âme né de l'enthousiasme communicatif qui porte chacun. La valorisation de la nécessaire fraternité des combats n'est pas, loin s'en faut, une spécificité allemande. Lionel Terray la revendique également à propos des combats qu'il mena durant la seconde guerre mondiale : « Personnellement, bien qu'elle me parut physiquement assez pénible, cette vie faite d'action intense, de contact avec la nature et de fraternité humaine me convenait à merveille [...] »⁹⁰¹

L'Allemagne de l'après Première Guerre Mondiale connut de manière particulièrement aigüe le phénomène des associations d'anciens combattants. Ces dernières furent particulièrement virulentes et pesantes politiquement dans ce pays dans la mesure où la défaite survint sans qu'aucun pied étranger n'ait foulé le territoire du Reich. De cette situation naquit la thèse, confortable pour les combattants, d'un conflit perdu non pas sur les champs de bataille mais sur le tapis vert des combinaisons politiciennes. Le commun des mortels, peu reconnaissant, aurait ainsi trahi l'héroïsme de ses troupes à des fins de préservations d'un confort bourgeois personnel. La nostalgie des combats et l'incapacité à trouver une

⁹⁰⁰ EVANS Richard J., opus cité, p.106.

⁹⁰¹ TERRAY Lionel, opus cité p. 95.

place sociale satisfaisante dans la société de l'après guerre entraînent une scission au sein de ce que nous appellerons la mouvance militaire. Ce terme de « mouvance » nous semble indiqué dans la mesure où, aux marches d'une armée légale mais aux prérogatives rognées par le traité de Versailles, gravitait un microcosme belliqueux et revanchard. Weimar eut donc à composer avec une armée déçue, mais restant sur son quant-à-soi, et une multitude, le mot n'est pas trop fort, de mouvements paramilitaires aux degrés de légalité divers⁹⁰². Déclinai-son des Corps Francs, des milices armées illégales se constituèrent et perdurèrent, pour la plupart, jusqu'à l'arrivée au pouvoir du parti nazi. Les premières manifestations de ce type d'organisations, furent le fait des autorités elles-mêmes qui virent là un moyen de contourner les restrictions imposées par les Alliés vainqueurs à l'armée allemande⁹⁰³ : Gardes Civiles (*Volkswehren*), affectées à des missions de surveillance ; Engagés Temporaires, (*Zeitfreiwilligen*), forces d'appoint de la *Reichswehr* en cas de troubles importants ; Troupes de Secours Techniques (*Technische Nothilfe*) chargées d'assurer la continuité productive en cas de grève ou d'occupation d'usine ; Gardes d'habitants (*Einwohnerwehren*), milices bourgeoises chargées de la sécurité publique. En marge de ces formations, les Liges de Combat (*Wehrverbände*), mouvements illégaux, se multiplièrent, à raison de plusieurs pour chaque courant ou sensibilité politique. Cet état de fait indique comment allait perdurer pendant toute la période de Weimar un esprit militariste combattant, revanchard et se considérant volontiers au dessus des lois ; et ce au motif d'une trahison manifeste, envers le peuple allemand, disqualifiant les élites élues. L'association la plus connue reste, sans doute, le Casque d'Acier (*Stahlhelm*) qui compta jusqu'à 500 000 membres. Cet état d'esprit se traduisit bien évidemment dans l'expression culturelle. Alfred Hugenberg, initiateur du groupe *Hugenberg-Konzern* (édition, cinéma, presse, publicité), joua un rôle majeur dans les activités culturelles de l'après guerre ; en 1930, il contrôlait de fait un quart de la presse allemande. À ce titre il favorisa l'accession au pouvoir d'Hitler auquel il s'associa, avec le Casque d'Acier, pour proposer en 1929 un referendum exigeant l'abrogation du plan Young⁹⁰⁴. Dans le domaine littéraire, le best seller *In Stahlgewittern* (*Orage d'acier*), d'Ernst Jünger, connut une influence et un succès considérable dans ce contexte :

⁹⁰² À ce propos voir, par exemple, BENOIST-MÉCHIN Jacques, *Histoire de l'armée allemande : De l'armée impériale à la Reichswehr, Volume 1*, Paris, Robert Laffont, 1984, 1064 pages.

⁹⁰³ Partie V, Clauses militaires, navales et aériennes, articles 159 à 213 du traité de Versailles.

⁹⁰⁴ Plan procédant au rééchelonnement de la dette de guerre allemande.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

[P]ar en 1919, [il] exaltait les troupes d'assaut, ces hommes qui avaient affronté le feu, faisant d'eux la véritable aristocratie de la nation. Glorifiant le combat entre les hommes, les deux écrivains⁹⁰⁵ avaient réussi : ils avaient incités les jeunes perturbés par la guerre et les événements qui avaient suivi à croire que ce n'était qu'en retrouvant l'esprit guerrier qu'ils rétabliraient leur identité pour la plus grande gloire du Volk.⁹⁰⁶

Le film d'ascension se voyait ainsi offrir un vivier potentiel de spectateurs susceptibles de voir dans les combats de l'Alpe une euphémisation des affrontements plus triviaux qu'ils avaient connus ou dont ils avaient rêvé. La production d'Arnold Fanck ne peut se voir rattachée à cet état d'esprit que par le truchement de cette euphémisation. Luis Trenker en donne une illustration plus explicite. *Berge in Flammen*, ne suggère pas l'identité de la démarche, il la met en scène. Les deux alpinistes que l'on suit au début du film combattent dans des camps différents ; l'âpreté des combats n'entachera toutefois pas la cohésion de la cordée et ils grimperont à nouveau ensemble la paix revenue.



Entre la collation au sommet du début de film et la poignée de main finale, la cordée et son immuable fraternité perdure. Entre temps, les combats symbolisés par les restes de champs de bataille traversés n'auront été qu'une autre forme de jeux héroïques.⁹⁰⁷

L'aspect ludique d'une forme d'héroïsme est également présent dans les propos de Lionel Terray qui participa au combat de la résistance en Haute Maurienne.



⁹⁰⁵ Il s'agit d'Ernst Jünger et de Franz Schauewecker.

⁹⁰⁶ MOSSE L. Georges, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich – La crise de l'idéologie allemande*, Paris, Calmann Lévy – mémorial de la Shoah, 2006, p. 372.

⁹⁰⁷ *Berge in Flammen*

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

1944, la France était pratiquement libérée, mais la guerre continuait. J'appris que mes meilleurs amis de jeunesse appartenaient à une compagnie de miquisards de l'Isère célèbre pour ses exploits [...] Séance tenante je fis mon sac et je partis [...] Cette guerre de montagne n'était pour moi qu'un jeu, mais comme les autres jeux de l'Alpe, je le poussai jusqu'à la limite de mes forces.⁹⁰⁸

D'autre part, le français ne déroge pas à la règle qui veut que les combattants se sentent systématiquement trop peu remerciés des combats qu'ils ont menés.

Mais notre situation était scandaleusement injuste. [...] Ainsi, dans un paradoxe affligeant, l'armée punissait ceux qui l'avaient servie avec courage, en refusant de leur rendre leur liberté, et récompensait par des salaires confortables ceux qui avaient refusé de se mettre au service du pays.⁹⁰⁹

Enfin, autre situation qui n'aurait pas déparé dans *Berge in Flammen*, Lionel Terray et Anderl Heckmair entretenaient à propos de la face nord de L'Eiger une correspondance des plus significative concernant la communauté des alpinistes : «Votre chère lettre m'a très réjoui [sic] et cela d'autant plus qu'elle constitue une preuve que l'amitié entre montagnards se place au dessus de la haine des peuples.⁹¹⁰»

Le cas du D.Ö.A.V.

Nous venons de tenter de démontrer en quoi nous considérons que le film d'ascension, et par rebond ses réalisateurs, se virent rattrapés par la convergence de certaines de leurs valeurs avec les fondements de l'idéologie nazie. Il ne nous paraît toutefois pas possible de comprendre l'anathème jeté par Siegfried Kracauer sur ces œuvres cinématographiques sans nous attarder sur un particularisme germanique. De fait, il nous semble, et nous mesurons combien cette position peut paraître singulière, que Siegfried Kracauer pose une problématique intéressante, mais se trompe de cible. Le film d'ascension allemand ne nous semble lisible, hors toute intention auctoriale, qu'à l'aide du prisme singulier de l'alpinisme germanique de l'entre deux guerres, singularisme né de l'histoire

⁹⁰⁸ ICHAC Marcel, *Le Conquérant de l'inutile*.

⁹⁰⁹ TERRAY Lionel, opus cité p. 118-119.

⁹¹⁰ Heckmair Anderl, cité par Lionel Terray, opus cité p.180.

de cette pratique en Allemagne et en Autriche. En la matière, les travaux de Michel Mestre nous ont été d'une grande utilité⁹¹¹.

La pensée *Völkisch* allemande ainsi que ses perversions ultérieures se sont construites autour du concept germanique difficilement transposable de la *Heimat*⁹¹². Ce substantif transcende la notion de patrie en tant que nation d'origine ; cela est d'autant plus compréhensible que la nation allemande est une notion dont la genèse fut particulièrement convulsive. Cela étant, la germanité, en tant que culture, a volontiers fait fit des barrières administratives. De cette appréhension du territoire national fantasmé comme coïncidence avec la sphère d'influence des langues germaniques découlent nombre de hiatus politiques. L'organisation structurelle de l'alpinisme allemand est particulièrement symptomatique de cet état de fait.

En 1857 est créé à Londres le premier club d'alpinistes, l'*Alpine Club*. Fondé sur le modèle très élitiste des clubs anglais, ce dernier n'avait pas vocation à s'ouvrir au plus grand nombre. Cette création ne manqua d'attirer l'attention des pratiquants d'autres pays.

Quand les alpinistes germaniques apprennent la création de l'*Alpine Club* à Londres en 1857, leurs réactions sont presque toujours identiques, allant de l'imitation (*Ils l'ont fait, nous aussi*), à une certaine répulsion (*Ils l'ont fait, nous en sommes tout autant capables*) au niveau de l'organisation interne (*Nous ne fonctionnerons pas comme eux*), comme au niveau de la prise d'une conscience nationale (*Ils l'ont fait, mais dans nos montagnes, à nous de les rattraper*).⁹¹³

Le Club Alpin Autrichien (*Österreichischer Alpenverein*, Ö.A.V) vit le jour en 1862, bientôt suivi, en 1869, d'un Club Alpin Munichois. Très vite, une partie des membres des deux clubs s'agrège pour fonder le Club Alpin Allemand (*Deutscher Alpenverein*, DAV), 1869. Finalement, les deux entités se confondent en 1873 sous l'appellation *D.Ö.A.V. (Deutscher und Österreichischer Alpenverein*, Club Alpin Allemand et Autrichien). Ainsi dès la fin du XIX^e siècle le monde de l'alpinisme germanophone crée donc une forme d'*Anschluß* en considérant les Alpes comme un massif sans frontières entre les deux pays. À la veille de la

⁹¹¹ MESTRE Michel, *La Montagne et l'alpinisme vecteurs de l'idéologie nationaliste dans les États alpins aux XIX^e et XX^e siècles (1850-1950)*, Thèse de doctorat, Grandjonn Jacques directeur de thèse, Université de Provence, Faculté des lettres et sciences humaines, Géographie.

⁹¹² Bien que l'on trouve fréquemment, en traduction française, l'expression *le Heimat*, *Heimat* est un mot féminin non utilisé au pluriel.

⁹¹³ MESTRE Michel, "L'idée nationale en montagne et dans l'alpinisme : le cas du club alpin austro-allemand (DÖAV)", in *@mnis*, Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale – EUROPES / AMÉRIQUES, <http://www.univ-brest.fr/amnis> (juin 2011), p. 2.

première guerre mondiale le *D.Ö.A.V.* compte 100 000 adhérents⁹¹⁴. Il s'agit donc d'une organisation sportive de toute première importance dans le contexte de l'époque. En effet, Alain Lattard avance, pour l'immédiat avant guerre, le total de 500 000 licenciés allemands toutes fédérations sportives confondues⁹¹⁵. Le nombre d'adhérents atteignit, en 1924, un pic de près de 250 000 adhérents. Bien que reposant, à l'origine sur les seules classes bourgeoises, l'alpinisme présentait donc dans les pays germaniques une diffusion sans commune mesure avec celle des autres pays européens. Après 1918, les changements territoriaux afférents au traité de Versailles furent particulièrement mal ressentis par les membres de l'organisation. En effet, les massifs tchécoslovaques, du Tyrol du Sud échappent au domaine d'influence du *D.Ö.A.V.*

Nous avons tiré le mauvais lot. Notre avenir n'a jamais été plus sombre, aucun rayon de liberté ne vient plus poindre sur les contrées alpines et leur perle, le Tyrol. Assujettis à un joug étranger, nous voyons les fruits d'un travail culturel intense accompli pendant une génération tombés aux mains d'un peuple qui nous est aussi étranger qu'il peut l'être à nos montagnes. Nos montagnes ? A-t-on encore le droit de les appeler ainsi ? [...] Aujourd'hui de vastes territoires, des lieux qui sont intimement liés aux débuts de l'alpinisme et à l'histoire de notre club [...] appartiennent à l'ennemi.⁹¹⁶

D'autre part les armées allemande et autrichienne comptaient dans leurs rangs de très nombreux alpinistes, le plus souvent des officiers ou sous officiers. Dans ce milieu, la théorie de la trahison de l'arrière et le mythe d'une armée forcée de signer un armistice sans jamais avoir été vaincue furent presque unanimement partagés. L'héroïsme, démultiplié par les conditions extrêmes, des combattants de montagne fut naturellement valorisé et les troupes ayant participé à des combats en altitude bénéficièrent, la paix revenue, d'une aura à nulle autre pareille. Cela procéda, dans une certaine mesure, à renforcer la propension des alpinistes à se percevoir comme une forme d'élite. De funeste manière, cet état d'esprit trouva une traduction pratique dans l'organisation des

⁹¹⁴ Nombre à mettre en perspective avec les membres des autres clubs alpins : 7500 pour le Club alpin français, 10000 pour le Club alpin italien, 14000 pour le Club alpin suisse.

⁹¹⁵ LATTARD Alain, "Sport et jeunesse au miroir de l'histoire sociale", in *Pour une histoire du sport et de la jeunesse*, dir. TOURNADRE Jean-François, Paris, Publication de l'Institut d'Allemand d'Asnières, 2002, p. 40.

⁹¹⁶ MENDER Heinrich, in *Z.D.Ö.A.V. (Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, journal du club alpin austro-allemand)*, 1919, p. 168; cité par MESTRE Michel, "La dépendance du club alpin austro-allemand des institutions politiques (1933-1945)", in COLLECTIF, *Deux siècles d'alpinismes européens – Origine et mutation des activités de grimpe*, HOIBIAN Olivier, DEFANCE Jacques, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 107 et "La politique de la jeunesse du Club Alpin Français sous Vichy, comparaison avec le DÖAV, (club alpin austro-allemand), in COLLECTIF, *Le Sport et les français pendant l'Occupation, 1940-1944*, Volume 1, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 341-342.

instances alpines allemandes et autrichienne de l'après guerre. Le *D.Ö.A.V.* portait haut son patriotisme ; à ce titre une attention particulière était portée à la jeunesse :

Dès le début des années 1920, Eduard Pichl en Autriche et Ernst Enzensperger en Allemagne, s'employèrent donc à canaliser ces énergies vers la pratique de l'alpinisme, et à diffuser auprès d'une jeunesse malléable, en quête de sens, l'idéologie de la régénération par l'effort et de l'ascension des élites.⁹¹⁷

Certes la vigueur sans emploi d'une jeunesse ayant échappé au trépas militaire était une constante dans les pays belligérants. Toutefois, étayé par le sentiment d'injustice consécutif à la défaite, elle prit en Allemagne et en Autriche un tour exacerbé. Il n'est pas outrancier de parler, pour les milieux alpins germanophones, d'exaltation concernant la pratique de l'alpinisme. La conjonction de ces éléments apporte ainsi une explication à l'engagement démesuré des alpinistes austro-allemands dans l'approche de la conquête des derniers grands problèmes des Alpes. Nous avons évoqué la dimension activement centrifuge de la perception élitiste de l'alpinisme. Cette logique de sélection et d'éviction, couplée aux particularismes des thèses *Völkisch*, donna au milieu de l'alpinisme germanique l'aspect qui le rendit « Hitlero-compatible », pour utiliser le type de néologisme en vogue dans le discours politique actuel. En effet, l'antisémitisme diffus qui était une constante de l'Allemagne wilhelminienne, puis weimarienne, fut directement mis en pratique par le *D.Ö.A.V.* Dès 1921, la section viennoise du *D.Ö.A.V.*, appelée section *austria*, entrepris l'aryanisation des adhérents en expulsant 1500 membres essentiellement juifs. De 1921 à 1933, cette volonté d'exclusion se généralisa à l'ensemble des structures administratives alpines. Il est notable, toutefois, que la réaction exista sous la forme de la constitution d'une section dissidente, la section *Donauland*. Cette dernière, regroupant les tendances réfractaires à l'esprit *Völkisch* et les juifs exclus, connut un succès considérable qui amena à un rapide doublement des effectifs. La section *Donauland* ne put cependant assumer un fonctionnement parallèle durable, et fut poussée à la dissolution malgré des tentatives de rapprochement avec des structures étrangères.

Il est ainsi aisément compréhensible que des films mettant en scène les pratiques d'une communauté à ce point en phase avec les idées nationalistes les plus extrêmes aient pu être assimilés, *de facto*, à des vecteurs conscients de ces mêmes idées. Si, de notre point de vue, Siegfried Kracauer, a tort de faire

⁹¹⁷ NADAL Emmanuel, "Le grand abandon", in COLLECTIF, *Le Totalitarisme en question*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.136.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

d'Arnold Fanck, le suppôt actif d'une idéologie encore inexistante, il n'en demeure pas moins que les options prises par une majorité écrasantes des alpinistes adhérents du *D.Ö.A.V.* les amena à se fondre presque logiquement dans le mode de représentation nazi.

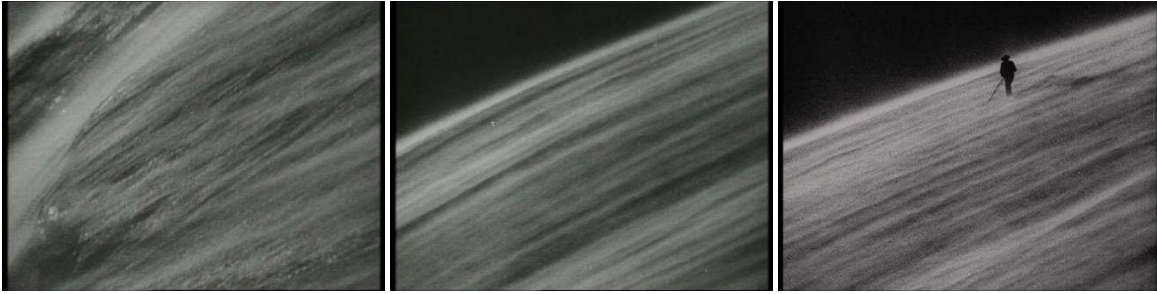
Section 2 – Hors les forces de l'axe.

*Nous sommes descendus très bas, mais nous connaissons la montagne et la remontée ne nous effraye pas. L'ascension est commencée et il me semble entendre venir de vos rangs, où se sont formés tant de guides infatigables, le cri « Plus haut ».*⁹¹⁸

La *german touch* pour le film d'ascension étant, à tort ou à raison, ce qu'elle était dans le monde du cinéma, elle ne pouvait manquer d'influencer la production mondiale. La simple consultation du corpus que nous avons élaboré permet de constater à quel point il serait illusoire de songer à contester la position dominante de l'Allemagne, ou pour le moins de la langue allemande dans ce genre, pour ce qui concerne la période de l'entre-deux-guerres. Cela étant, il convient de rappeler que, entre les deux conflits mondiaux, la mode fut au tournage en langue multiple qui permettait ainsi les économies d'échelle et la rentabilité dont toute industrie est friande. L'expertise allemande dans le tournage en haute montagne n'étant pas contestable, les productions étrangères y eurent volontiers recours. Ainsi, s'il l'on évoque couramment le retrait des capitaux étrangers après la connaissance des premiers abus du régime hitlérien, *Der Berg Ruft*^c, fut l'occasion d'un remake sous la forme d'une coproduction anglo-allemande (*The Challenge*, 1938) réalisé par Milton Rosmer et sur l'affiche duquel le drapeau britannique occupe un tiers de l'espace. Luis Trenker y tint également le rôle de Carrel et intervint en qualité de coréalisateur. Un an avant le début des hostilités, la collaboration cinématographique était donc encore d'actualité. Franck Capra, pour un sujet aussi sensible que la survivance édénique, utilisa dans *Lost Horizon* l'expérience d'Arnold Fanck, sous la forme d'insertion de plans tournés antérieurement par le cinéaste allemand. Dans le documentaire consacré au tournage du film de Capra à l'occasion de la restauration de ce dernier, Kendall Miller, signale l'insertion dans le film américain de plans extraits de « Arnold Fanck's nineteen thirty film *Storm over Mont Blanc*.⁹¹⁹ »

⁹¹⁸ PÉTAINE Philippe, allocution de Chambéry, 22 septembre 1941 in COLLECTIF, *Messages d'outre-tombe du maréchal Pétain : textes officiels, ignorés ou méconnus, consignes secrètes*, Le Vaumain, Nouvelles Éditions Latines, 1983, p. 154.

⁹¹⁹ MILLER Kendall, *Lost Horizon*, États-Unis, Columbia Tristar Home Production, 1999, 30 min., n&b.



Ce plan de tempête, filmé en panoramique, est bien l'œuvre d'Arnold Fanck, il n'est cependant pas extrait de *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c (1930), comme l'indique Mr Miller, mais de *Der Ewige Traum*^c (1934). Notons que si le panoramique est descendant droite gauche dans le film de Fanck, Capra l'utilise ascendant gauche droite.

Cette collaboration n'est d'ailleurs pas l'apanage des films en rapport avec l'espace montagnard. Dans la série, pourtant patriotiquement sensible, des films dit de « la Grande Guerre », MM. Courtade et Cadars signalent des coproductions anglo-allemandes (*Deux mondes* (1930)) ou franco-allemande (*Berge in Flammen*, (1931))⁹²⁰. Concernant ce dernier film la polémique qui l'entoura (voir supra) ne fit jamais allusion, à notre connaissance, à cette production internationale.

Quoiqu'il en soit, les œuvres que nous appelons films d'ascension ne connurent pas moins de succès hors des frontières de l'Allemagne et ne furent pas cantonnés à un public germanophone. Comme nous l'avons vu, Jérôme Bimbenet parle de « prolifération de films de montagne⁹²¹ » ce qui, toutes réserves émises, prouve que la production n'était pas anecdotique. Nous avons longuement évoqué le témoignage de Marcel Ichac concernant la réception de ces films en France. De fait la quasi-totalité des films de notre corpus y ont été projetés, ce qui concerne donc également les films germanophones de l'entre deux guerres.

Cet entre deux guerres fut la période d'exacerbation de tous les nationalismes. De part sa charge symbolique, l'alpinisme ne pouvait échapper à la volonté d'affirmer, par le biais de conquêtes euphémisées, des tentations territoriales moins avouables. Allemands et Italiens se taillèrent la part du lion dans l'assaut des trois grandes faces nord. Faisant preuve d'un *fair play* très relatif, les autres nations alpines mirent volontiers cette réussite au compte d'un mépris du danger étayé par un fanatisme exacerbé. Notons toutefois que le français Charlet fit six tentatives aux Grandes Jorasses ; les Suisses s'y attaquèrent également avec la cordée constituée par Loulou Boulaz, une femme, et Raymond Lambert (qui grimpait malgré une amputation de quatre doigts et de tous ses orteils). Le fran-

⁹²⁰ COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité p. 113.

⁹²¹ BIMBENET Jérôme, opus cité p. 212. Voir supra.

çais Pierre Allain fit lui-même une tentative le 1^{er} août 1938, quatre jours avant la tentative victorieuse des Italiens.

En regard de l'engagement, supposé pathologiquement suicidaire, des Allemands et des Italiens, il est à noter que le même Pierre Allain réalisa la première de la face nord du Petit Dru (1935) sans crampon, sans chaussure de montagne, avec pour toute protection une corde de chanvre de seulement 7 mm de diamètre qui n'avait que peu de chance de retenir une chute du leader de cordée. Le fait de s'attaquer à un tel problème avec un équipement si peu adapté n'a rien à envier aux tentatives germano-italiennes en termes de prise de risques.

Ainsi donc, le mépris du danger en montagne était la chose la mieux partagée au sein des nations européennes. Reste que l'utilisation de l'héroïsme alpin fut très variable en fonction des régimes politiques.

À l'instar de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste, l'instauration d'un régime autoritaire en France se traduisit par une récupération des valeurs de la montagne par la France de Vichy.

Toutefois, une fois encore l'utilisation des mythes montagnards est la cristallisation singulière de visées plus générales. Dans sa lettre au président du Conseil Paul Reynaud, le 25 mai 1940, le maréchal Pétain écrit :

Ainsi le pays tout naturellement oublie les fautes qu'il a, et que nous avons tous commises pendant vingt-deux ans, ce goût de la vie tranquille, cet abandon de l'effort qui nous a mené là où nous en sommes bien plus que les défaillances individuelles ;⁹²²

La défaite, là encore, est mise au compte de la déliquescence hédoniste d'une société oublieuse des valeurs fondamentales. Dans une volonté de redonner à la jeunesse du pays le goût d'un effort salvateur, l'éducation et sa déclinaison sportive vont être, évidemment, sollicitées. Le maréchal utilisa tout naturellement la notoriété d'un des sportifs les plus éminents de son temps, le « mousquetaire » Jean Borotra pour mettre en place un programme de développement du sport à la mesure de ses attentes. Le tennisman fut donc nommé commissaire général à l'Éducation physique et aux Sports. Toutefois, si la pratique sportive traditionnelle, associée à une énergique reprise en main de l'institution scolaire, avait capacité, peut être, à redonner le goût de l'effort aux chères têtes blondes, cela n'était pas suffisant.

⁹²² Cité par FERRO Marc, opus cité p. 33.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

[...] nous nous sommes astreints à préserver nos jeunes de ces causes de dégradations de leurs énergies, l'alcoolisme, les livres ou les spectacles immoraux, les excitations malsaines, afin d'éveiller en eux le goût de l'effort, le sentiment de l'honneur du travail, l'amour de la grandeur, l'esprit d'héroïsme et de sacrifice.⁹²³

Ici, en sus des valeurs sportives, apparaît clairement la dualité entre une société progressiste, vecteur de toutes les bassesses, et un retour aux valeurs traditionnelles portées par la ruralité dont le régime de Vichy fit la base de son idéologie. La perception mythique de la montagne coïncidait donc à merveille avec la vision passéiste de l'« État Français ». D'ailleurs, il est à noter que, symptomatiquement, l'École Nationale des Cadres du régime fut installée au château d'Uriage les Bains, en vallée du Grésivaudan, au pied du massif de Belledonne et à douze kilomètres de Grenoble. Les symboles étant tenaces, le siège de l'école est souvent cité comme étant le château du chevalier Bayard, figure emblématique des valeurs de la chevalerie française. La demeure du chevalier se trouve cependant à Pontcharra, à quarante-cinq kilomètres au nord-est, dans la même vallée et à proximité de Chambéry.

La métaphore citée en exergue de cette partie n'est pas anodine au regard de la place que connurent la montagne et l'alpinisme dans la rhétorique vichyssoise⁹²⁴. Il convient d'ailleurs de la replacer dans le contexte de l'allocution que fit le maréchal Pétain sur le parvis de l'hôtel de ville de Chambéry :

Devant l'Hôtel de Ville de Chambéry, le Chef de l'État prononce son discours qu'écoutent des milliers de légionnaires dont la masse imposante compose une couronne de bérets autour des guides et des Savoyardes en costume régional qui forment au pied de la tribune officielle comme une énorme gerbe de brocards et de dentelles rehaussée par les fils d'or de leurs « frontières ».⁹²⁵

Le premier numéro du journal de la Légion française des anciens combattants propose une vision imagée de cette adéquation des valeurs montagnardes avec les visées régénératrices du régime. Une planche intitulée « Excursion au Pic de la Réussite, plan de la route à suivre et des chemins à éviter », représente le long chemin menant au Pic flanqué de la bannière Travail – Famille – Patrie. Les écueils en sont « les pavés du verbiage, la mare de la médiocrité [ou] la route du moindre effort » ; quant au bon chemin, il prend le « tournant de

⁹²³ PÉTAINE Philippe, 5 mars 1942, in COLLECTIF, *Messages d'outre-tombe du maréchal Pétain : textes officiels, ignorés ou méconnus, consignes secrètes*, p. 170.

⁹²⁴ Voir à ce propos, TRAVERS Alice, « La montagne pervertie », in *L'Alpe* n°19, 2^{ème} trimestre 2003, pp.72-80, et TRAVERS Alice, *Politique et représentation de la montagne sous Vichy. La montagne éducatrice, 1940-1944*, Paris, L'Harmattan, 2001, 286 pages.

⁹²⁵ " Le Triomphal voyage du Maréchal en Savoie", in *Le Petit Dauphinois*, mardi 23 septembre 1941.

l'histoire, le chantier de la conscience professionnel, le sursaut de la vocation.
⁹²⁶ » Notons que cette route est matérialisée par un ruban de pellicule ; en effet, cette planche illustre un article de Pierre Nord intitulé « *Le cinéma et la Révolution nationale*. » Dans la même logique d'appropriation des valeurs alpines, le même numéro donne à voir une double page de propagande⁹²⁷ dans lesquelles, sur fonds de cimes, sont cités les « 3 sommets – 3 buts à atteindre », « Patrie – Famille – Travail. »

L'écume de la « petite histoire » accablant souvent les vaincus, nous avons vu combien étaient stipendiés les alpinistes ayant accepté, en 1938, les honneurs rendus par le régime nazi. Alice Travers cite, dans l'article que nous avons évoqué, l'Ascension de l'arête Nord Ouest de l'Aiguille de Chamonix, rebaptisée en cette occasion Aiguille du Maréchal⁹²⁸, afin « d'apporter l'hommage des montagnards de la vallée de Chamonix et des jeunes au Maréchal⁹²⁹. » Il n'est pas douteux que cette ascension avait vocation à préparer la visite savoyarde du Maréchal. La revue du Club Alpin Français, publie dans son numéro de l'hiver 1942, une relation de la seconde ascension de cette même aiguille (Claret-Tournier, Mignon, 28 et 29 août 1941)). Le ton du compte rendu ne détonne pas de celui utilisé généralement dans cette revue. Il n'en est pas de même pour le compte-rendu suivant. L'érection d'une pyramide sur la crête du Puig Barbet⁹³⁰ est l'occasion d'envolée que l'on trouvait alors plus volontiers dans *La Légion* que dans la revue du C.A.F. :

Fidèle à sa longue tradition de patriotisme et à sa vieille devise : « Pour la Patrie par la Montagne », le Club Alpin Français n'a pas cessé, dès le premier jour, de lui témoigner sa reconnaissance, et sa foi dans l'œuvre de redressement national [...] Dans une belle journée de foi française et de recueillement l'œuvre a été accomplie [...] Eux, et eux seuls [les aigles et les solitudes glacées] sont dignes de monter une garde vigilante autour de ce rustique monument que notre piété vient de dédier au sauveur de la patrie.⁹³¹

Il n'est donc guère surprenant que le film d'ascension emblématique de la production française soit produit dans ce contexte. Le roman de Roger Frison-Roche, *Premier de cordée* est publié en France en 1942. Son adaptation cinéma-

⁹²⁶ *La Légion*, n° 1, juin 1941, p. 41.

⁹²⁷ Collection du musée de la Résistance et de la déportation de l'Isère, cité par TRAVERS Alice, opus cité p. 73.

⁹²⁸ Juillet 1941.

⁹²⁹ Opus cité, pp. 78-79.

⁹³⁰ Arête accédant au Canigou, Pyrénées (2784 m).

⁹³¹ DELFAU Irène, « Une pyramide Maréchal Pétain dans le massif du Canigou », in *Revue du Club Alpin Français*, n° 320, janvier-mars 1942, pp. 21-22.

tographique par Louis Daquin fut présentée en février 1944. Le Commissaire général aux Sports alors en poste, le colonel Joseph Pascot, souhaite, dans le discours qu'il prononça pour l'occasion, que les jeunes français « deviennent semblables à l'alpiniste cherchant sans cesse à atteindre les cimes de plus en plus élevées.⁹³² »

Une analyse rapide de films épousant de si près les théories du régime en place et produits à cette époque appelle inévitablement le raccourci, surtout lorsque le cinéma n'est traité, sur le mode anecdotique, qu'en marge d'un sujet autre. Dans son ouvrage consacré à l'histoire de la pratique de l'alpinisme, Olivier Hoibian écrit :

« L'alpinisme comporte une éducation morale tant personnelle (humilité vis-à-vis de la montagne – obéissance absolue au chef de cordée – goût de l'effort – acceptation raisonnée du risque – éducation de la volonté, du sang froid, de la maîtrise de soi) que communautaire (esprit de discipline, sens de la responsabilité, esprit d'équipe matérialisé par la corde)⁹³³. » Les sports de montagne vont donc bénéficier durant cette période d'une grande sollicitude. Elle se concrétise par un soutien massif à la réalisation d'œuvres cinématographiques de « propagande » destinées au grand public qui vont développer une véritable mystique de la montagne. Des films comme *Les Aiguilles du Diable* de Marcel Ichac ou *Premier de cordée* de Louis Daquin, adapté du roman de Frison-Roche en 1943, participe de ce mouvement.⁹³⁴

De notre point de vue, cette longue citation illustre de manière fort pertinente la perception de l'alpinisme par le régime vichyssois. Cela étant, à sa lecture, comme à celle d'autres évocations rapides, il est tentant de considérer les cinéastes cités comme favorables au régime. Pourtant, dès 1941, Louis Daquin participe à la réactivation clandestine de la section C.G.T. du cinéma et Marcel Ichac participe, au sein des troupes des F.F.I., aux combats du Mont Cenis et à la libération de la ville de Turin⁹³⁵. En réalité, les deux cinéastes bénéficient, plutôt que du préjugé favorable envers les alpinistes, de la volonté allemande de relancer le cinéma français⁹³⁶ : le *panem* manquant le plus souvent, il convenait pour les troupes d'occupation de miser sur le *circenses*.

⁹³² Cité par TRAVERS Alice, *Politique et représentation de la montagne sous Vichy. La montagne éducatrice, 1940-1944*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 177.

⁹³³ Olivier Hoibian cite ici GAY-LESCOT Jean-Louis, *Sports et éducation sous Vichy (1940-1944)*, Lyon, P.U.L., 1991, 253 pages.

⁹³⁴ HOIBIAN Olivier, *Les Alpinistes en France 1870-1950*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 261.

⁹³⁵ À cette occasion il réalisa *Tempête sur les Alpes*.

⁹³⁶ Voir à ce propos GARÇON François, " Ce curieux âge d'or des cinéastes français", in *La Vie culturelle sous Vichy* dir. RIOUX Jean-Pierre, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 293-314.

Eu égard à la position dominante de l'Allemagne sur la production cinématographique européenne de 1918 à l'avènement du nazisme, 60 % des films de notre corpus concernant cette période furent réalisés sous des auspices allemands. Contrairement à Paul Czinner, réalisant un film d'ascension en Grande Bretagne (*A Stolen Life*^c), plusieurs réalisateurs des pays européens recoururent à ce dispositif : Mario Bonnard et Nunzio Malasomma (*Der Kampf Ums Matterhorn*^c, 1928) pour l'Italie); Domenico Gambino et Adolf Trotz pour la Pologne (*Bergführer von Zakopane*^c, 1931) ; Endre Márton, futur Andrew Marton⁹³⁷, (*Der Dämon des Himalaya*^c, 1935), pour l'Autriche, August Kern (*Weiße Majestät*^c, 1934), Richard Schweizer, (*Kleine Scheidegg*^c, 1937) pour la Suisse... Cette domination fut renforcée par le fait que les États-Unis ne s'intéressèrent à ce genre qu'à la marge et que, quand ils le firent, ce fut sous la forme de productions conjointes avec les studios allemands (*Der Dämon des Himalaya*^c, *Der Berg Ruft*^c, par exemple). Cet état de fait rend donc peu lisible l'intérêt ou le désintérêt de la production américaine pour les films qui nous intéressent.

Les propagandes allemande, italienne et française ont privilégié le cinéma documentaire comme vecteur efficace auprès du plus grand nombre. Pour autant, certains types de discours fictionnels ont pu être « recyclés » avantageusement dans le discours de ces dictatures.

Cependant, alors que le documentaire a pu trouver dans le Heimatfilm un moyen d'expression particulièrement adapté à sa fonction de maintien de l'ordre établi et de compensation affective et psychologique, la fiction se confine le plus souvent à un rôle de dérivatif : sur 1350 films à scénario produits entre 1933 et 1945, 1200 sont des comédies ou des œuvre de divertissement.⁹³⁸

L'ouvrage de Christian Delage porte sur les films produits entre 1933 et 1945. Encore une fois, rappelons que les œuvres marquantes du docteur Fanck sont antérieures à la période de contrôle par les instances cinématographiques du III^e Reich. La thèse du chercheur français sert toutefois notre propos⁹³⁹. En effet, il est possible de percevoir, à travers cette citation, pourquoi les valeurs de certains film d'ascension ont pu être aussi efficacement pérennisées par un système idéologique postérieur à leur réalisation.

⁹³⁷ Après avoir émigré aux États-Unis, il réalisa, entre autres films, *Les Mines du roi Salomon*, 1950.

⁹³⁸ DELAGE Christian, opus cité p.17.

⁹³⁹ Notons au passage que Christian Delage considère le Heimatfilm comme relevant du genre documentaire.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Le film d'ascension s'attache à des valeurs passéistes et considère comme vertu le simple fait de n'avoir comme projet que le *statu quo* ; si l'on ajoute à cela le fait que sa structure diégétique repose sur des structures dichotomiques évidentes, il n'est pas surprenant qu'il ait pu séduire des systèmes politiques à la recherche de constructions idéologiques simplistes.

Chapitre 2 – Après la tempête

« Le *Bergfilm* n'avait évidemment plus sa place après 1945, ni chez les vainqueurs ni chez les vaincus⁹⁴⁰ » a écrit Rémy Pithon. Nous avons vu que la classification générique des films de montagne proposée par l'historien suisse ne nous convenait pas. Cela étant, il n'est pas le seul à considérer que le genre incriminé a disparu emporté dans le naufrage du III^e Reich. Yvonne Zimmermann étudiant le cas particulier du film d'ascension *Bergführer Lorenz*^c, développe la thèse d'un « recyclage » du *Bergfilm* dans le *Heimatfilm* après la seconde guerre mondiale⁹⁴¹. Dans une certaine mesure, il est moralement confortable de considérer comme disparu un genre qui prêta tant le flan à la critique ; malgré les précautions historiques que nous avons déjà évoquées, il est indéniable que la production allemande de film d'ascension souffrit de sa proximité culturelle avec le nazisme. Pour autant, considérer que les ressorts qui sous-tendent le film d'ascension ont disparu avec les régimes qui les utilisèrent de manière éhontée ne saurait pas même être envisagé. Les fondements mythiques de l'imaginaire social ne varient pas au rythme des régimes politiques, leur cycle d'existence sont infiniment plus longs, ancrés qu'ils sont dans les tréfonds de la mémoire humaine. Comme nous l'avons vu pour les mythes, dont ils procèdent, « ils sont inlassables⁹⁴². » De même que certains pays ont su mieux que d'autres régler leur compte avec le nazisme, les genres cinématographiques ont eu à gérer le lourd héritage avec des fortunes diverses. Les *Heimatfilme* ont vu leur production exploser de manière exponentielle, les films d'ascension n'ont perduré qu'*a minima*. Cela étant, cette production *a minima* ne signifie pas disparition, pas même, de notre point de vue, production rélictuelle. Sur la base de notre corpus, la production de 1918 à 1945 offre un ratio de 1,4 film d'ascension par an ; pour la période 1946 à 2005, le ratio tombe à 0,85 film par an. Certes la production chute de près de 40 %, il n'en demeure pas moins que près d'un film par an fut produit sur cette seconde période : pour un genre qui ne fut jamais prépondérant, cela constitue une survivance tout sauf anecdotique. De plus, si le cinéma américain ne montra que peu d'intérêt pour les films d'ascension avant le second conflit mondial, il n'en fut pas de même une fois la paix revenue. Nous l'avons vu, l'expertise allemande laissait peu de place à la concurrence en ce domaine. Au sortir du conflit,

⁹⁴⁰ PITHON, Rémy, "Noir-Blanc, un monde manichéen", in *L'Alpe*, n°35, 1^{er} trimestre 2007, p.37.

⁹⁴¹ Zimmermann Yvonne, *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films*, Marburg, Schüren, 2005, 335 pages.

⁹⁴² LÉVI-STRAUSS Claude, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991, p.10.

le cinéma allemand était bien évidemment exsangue et entaché de sa servitude à la propagande. La nature, et plus encore les financiers, ayant horreur du vide, et ce genre ayant fait la preuve qu'il pouvait connaître un certain succès d'audience, les studios américains se penchèrent sur ce type de réalisations.

Concernant les mises en œuvre postérieures à 1945, les stratégies de pérennisation furent variables. L'année 1950 nous paraît, dans l'histoire du film d'ascension intéressante à plus d'un titre. En effet alors qu'Hollywood tentait de débarrasser le genre de ses scories nazies, l'Allemagne en assumait l'héritage de manière incroyablement décomplexée si peu de temps après la seconde guerre mondiale.

The White Tower^c, de Ted Tetzlaff, oppose métaphoriquement les camps des belligérants sur les pentes d'un sommet inviolé. Martin Ordway, aviateur abattu au dessus de la Suisse et Mr Hein énigmatique allemand participe à l'improbable expédition organisée par une jeune femme pour conquérir la cime qui lui a ravi son père. On le voit, les stéréotypes du genre sont présents. La présence du guide place la tentative sous le signe de l'approche anglo-saxonne de l'alpinisme. Symptomatiquement, deux personnalités, deux pratiques vont s'affronter. L'américain privilégie sa relation à la jeune fille, l'allemand veut la réussite à tout prix. Dans la scène la plus dramatique Mr Hein après avoir refusé de s'encorder, n'accepte pas la main que lui tend Ordway préférant au nom, de son éthique, tenter le passage en solitaire ; pourtant lorsqu'après la demande de l'américain il ôte son gant, tout laisse supposer qu'il va accepter la poigne salvatrice. Cependant, il opte pour un jeté désespéré, lâche prise et disparaît dans l'abîme malgré la main secourable de son « compagnon-ennemi » : exit donc la conception extrémiste de l'alpinisme.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Le fanatisme est ici plus fort que la solidarité alpine.⁹⁴³

La démonstration est renforcée par le fait que la jeune femme et l'américain renonce à leur tentative au nom d'une sage prudence. Pas d'héroïsme prométhéen, l'accent est mis sur la psychologie et les motivations des différents personnages. Toutefois, les passages obligés sont là, jusqu'à une invraisemblable scène de progression à la lumière de torches dans la plus pure tradition de Fanck.

La même année, avec *Föhn*^c, Rolf Hansen présente un remake fidèle de *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c. L'auteur allemand utilise telle quelle la séquence de recherche des corps tournée en 1929. La filmographie de l'auteur n'est pas sans intérêt. On y trouve *Das Schönheitsfleckchen* (1936)⁹⁴⁴, *Gabriele: eins, zwei, drei* (1937)⁹⁴⁵, *Das Leben kann so schön sein* (1938)⁹⁴⁶, *Sommer, Sonne, Erika* (1940)⁹⁴⁷, *Der Weg ins Freie* (*Le Chemin de la liberté*) (1941)⁹⁴⁸, *Die Große Liebe* (*Un Grand amour*, 1942)⁹⁴⁹ et *Damals* (*Le Foyer perdu*) (1943)⁹⁵⁰. Cette énumération des premières œuvres de sa carrière n'a pour but que de souligner le fait

⁹⁴³ *The White Tower*^c.

⁹⁴⁴ *Das Schönheitsfleckchen*, HANSEN Rolf, Allemagne, Carl Froelich-Film GmbH, 1936, n&b, 29 min.

⁹⁴⁵ *Gabriele: eins, zwei, drei*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tobis Filmkunst, 1937, n&b, 93 min.

⁹⁴⁶ *Das Leben kann so schön sein*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1938, n&b, 85 min.

⁹⁴⁷ *Sommer, Sonne, Erika*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1940, n&b, 95 min.

⁹⁴⁸ *Der Weg ins Freie*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1941, n&b, 113 min. Sortie en France : 1942.

⁹⁴⁹ *Die Grosse Liebe*, HANSEN Rolf, Allemagne, Universum Film (UFA), 1942, n&b, 102 min. Sortie en France : 1943.

⁹⁵⁰ *Damals*, HANSEN Rolf, Allemagne, Universum Film (UFA), 1943, n&b, 94 min. Sortie en France : 1943.

qu'ayant débuté dans la profession en 1936⁹⁵¹, et compte tenu des règles imposées par Goebbels, Rolf Hansen est, d'une certaine manière, un pur produit du cinéma nazi. Ainsi *Die Große Liebe* (*Le Grand amour*) fut-il classé comme « "recommandé pour sa valeur politique et artistique" »⁹⁵² », deux recommandations de classe II dans la classification de la Commission de censure et fit « courir les foules⁹⁵³ ». MM. Cadars et Courtade citent d'ailleurs le texte publicitaire qui accompagna la sortie de ce film :

D'une manière pénétrante et pourtant sans pathétique, ce film montre que, à l'époque qui est la nôtre, il est un commandement sacré qui vaut aussi pour le grand amour : le devoir est plus fort et doit être plus fort que le sentiment.⁹⁵⁴

Le devoir évoqué est celui de toute femme de renoncer à une carrière, pour redevenir une femme au foyer. Le refrain le plus célèbre de cette comédie musicale était résolument optimisme concernant l'issue des événements : « Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehn.⁹⁵⁵ »

Rolf Hansen poursuivit, sans la moindre pause, la même fructueuse carrière jusqu'en 1960 (13 films en quinze ans). On pourrait considérer cette différence de traitement, au regard de ce que connut Arnold Fanck, comme incompréhensible. Toutefois il faut noter que les films d'Hansen sont des œuvres de pur divertissement, des comédies musicales notamment. Considérées comme des bluettes insignifiantes elles ne convoquent pas des représentations symboliques universelles fortes comme peut le faire la haute montagne. Il serait vain de tenter de voir dans cette stigmatisation des films d'ascension allemands de l'entre deux guerres le résultat de l'analyse de Siegfried Kracauer. Ce dernier postule que c'est l'ensemble du cinéma de la République de Weimar qui concourut à préparer les esprits à l'avènement hitlérien. Dans cette mise en cause le cinéma de divertissement (les comédies musicales notamment) n'est pas épargné⁹⁵⁶. D'autre part, notons que comme le rappellent Francis Courtade et Pierre Cadars « [s]ur les 21 metteurs en scène en activité à la fin de la guerre que cite Kochenrath dans sa filmographie des " réalisateurs les plus importants " du cinéma nazi, 18 n'ont pas

⁹⁵¹ Il fut également directeur assistant de 1933 à 1936.

⁹⁵² COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité p. 240.

⁹⁵³ Ibidem.

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ Idem, p. 242. « Je sais qu'il y aura encore des moments merveilleux. » (traduction personnelle).

⁹⁵⁶ Voir à ce propos Kracauer Siegfried, opus cité, « IV. – La période pré-hitlérienne (1930-1933), 17 – Chansons et illusion, pp. 227-240.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

déte⁹⁵⁷lé ». Cela explique en quoi la pérennité de Luis Trenker n'a rien d'exceptionnel et le sentiment de frustration de Leni Riefenstahl qui persista sa vie durant à nier son appartenance au premier cercle hitlérien. Rolf Hansen assumait donc l'héritage de ses prédécesseurs dans le genre. Au vu de ces éléments il apparaît qu'Arnold Fanck paya au prix fort sa paternité supposée du genre.

L'année 1950 connut également un événement qui, s'il n'avait que peu à voir avec l'industrie cinématographique, devait avoir une incidence sur le film d'ascension et sa perception dans l'opinion publique. Le 3 juin 1950 Maurice Herzog et Louis Lachenal se dressaient sur le sommet de l'Annapurna. Pour la première fois, donc, un sommet de plus de 8000 mètres était atteint.

Annapurna premier 8000



Au sommet⁹⁵⁸

À cette occasion Marcel Ichac tourna un film qui montrait à la face du monde le supplice enduré par les deux alpinistes français⁹⁵⁹. Les nouveaux héros réactivaient le mythe de l'homme conquérant d'espace vierge et semblaient renvoyer aux oubliettes de l'histoire les alpinistes dévoyés de la conquête de l'Eiger. Il ne s'agissait plus là de présenter une entreprise à l'héroïsme égoïste et gratuit mais de réaffirmer la capacité de l'homme à dominer l'ensemble de sa planète. Le ha-

⁹⁵⁷ COURTADE Francis, CADARS Pierre, opus cité, p. 310. À ce sujet, voir également : KOCHENRATH Hans-Peter, "Kontinuität im deutschen Film", in *Film und Gesellschaft in Deutschland : Dokumente und Materialien* direction, Wilfried von Bredow, Rolf Zurek, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975, 391 pages.

⁹⁵⁸ HERZOG Maurice, *Annapurna premier huit mille*, Arthaud, 1951, 302 pages ; photo Louis Lachenal.

⁹⁵⁹ *Victoire sur l'Annapurna*, ICHAC Marcel, France, Expédition Française à l'Himalaya, 1953, 56 min.

sard voulut que sorte, aux États-Unis, en ce même mois de juin le film de Ted Tetzlaff, *The White Tower*⁹⁶⁰. Ce même hasard étant souvent facétieux, l'in vraisemblance du récit de James-Ramsey Ullman⁹⁶⁰ devint, en cette occasion, un atout supplémentaire. En effet il avait été reproché à l'auteur américain de mettre en scène une expédition de type himalayen pour vaincre un sommet alpin. Au regard de la réussite française, l'in vraisemblable accumulation de camps d'altitude renforçait le dispositif d'identification avec les héros de l'Annapurna.

Une fois encore, l'héroïsme servit à des desseins politiques. La France, il est permis de le dire, n'était pas sortie grandie de la seconde guerre mondiale. La redoutable armée française, considérée comme la meilleure du monde, fut défaite en un mois et demi si l'on fait abstraction de la parenthèse de la « drôle de guerre ». Les années de collaboration n'étaient pas propres à renforcer l'image française dans l'estime internationale. Aussi la réussite à l'Annapurna arrivait-elle à point nommé pour redorer le blason de la nation et rassembler cette dernière autour d'un évènement positif. Le 25 juin 1951, le film de Marcel Ichac fut présenté à Paris, salle Pleyel, en présence du président de la République et de cinq ministres. Cette première fut suivie de trente autres représentations dans la capitale et par une tournée de 300 conférences dans le pays ; tournées pendant lesquelles les spectateurs « chaque soir cri[aient leur] fierté d'appartenir à la nation des conquérants de l'Himalaya.⁹⁶¹ » Nous avons évoqué dans de précédents travaux la manière dont se construisit la figure du héros Maurice Herzog à partir d'une aventure collective⁹⁶². Rappelons que ce dernier fut Haut Commissaire puis Secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports de 1958 à 1965. L'organisation du sport français telle qu'il la conçut fut fortement marquée par son passé d'alpiniste : à l'exemple de la formation de guide de haute montagne, le cursus du Brevet d'État d'Éducateur Sportif Français (B.E.S.S.) est initié par une épreuve probatoire ; il en est de même pour les diplômes du secteur de l'animation socioculturelle.

Paradoxalement, la nation qui réussit la première ascension d'un 8000 mètres était aussi celle dont l'expérience himalayenne était la plus mince. À l'exception de la tentative de 1936 au Hidden Peak, la France n'avait pas de pas-

⁹⁶⁰ Le film est une adaptation, assez fidèle, du roman éponyme de l'écrivain : ULLMAN James-Ramsey, *La Tour Blanche*, Arthaud, Paris-Grenoble, 1949, 462 pages.

⁹⁶¹ *Paris-Match*, n°100, cité par ROBERTS David, *Annapurna, une affaire de cordée*, Chamonix, Guérin, 2000, p. 211.

⁹⁶² SEGUIN, Gilles, *Mythes et imaginaire social de la montagne dans les films d'ascension de Marcel Ichac*, mémoire de première année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, sous la direction de Mme DALLEY Sylvie, travaux suivis par Mme de PASTRE Béatrice, soutenu le 15 septembre 2005, 183 pages.

sé en la matière et ne comptait pas de martyrs sur les pentes des géants du monde. Il n'en était pas de même pour les Britanniques ou les Allemands qui avaient multiplié les tentatives infructueuses. L'ascension française ouvrait la porte à une période qui vit, de 1950 à 1964, tomber les quatorze huit mille. Selon une légende tenace, au nom d'un accord tacite, les nations ayant déjà effectué des tentatives se seraient vues accorder une forme de droit de préemption sur les sommets concernés. Bien que ce *gentlemen agreement* soit volontiers évoqué dans les milieux alpins, friands d'anecdotes chevaleresques en rapport avec la hauteur d'esprit qu'ils prêtent à leur pratique, il n'en fut rien. Le fait que les Allemands soient venus à bout du Nanga Parbat qui leur coûta tant de vies est le fruit du hasard et ne doit rien à un arrangement de ce type.

Comme il a souvent été précisé, les expéditions françaises en Himalaya ont été présentées comme étant organisées sur le mode de l'équipe. À y bien regarder, il conviendrait plutôt de parler d'armée. En 1936, de Ségogne possédait une autorité évidente sur l'équipe comme un général sur son armée. Il en fut de même en 1950, à la différence près que la personnalité de Lucien Devies donna à cette seconde expédition le caractère sur lequel nous allons nous étendre plus en détail. En premier lieu, il choisit comme chef d'expédition Maurice Herzog : « Son profil social, son expérience alpine, ses capacités d'organiseurs plaident pour lui ».⁹⁶³ On notera que Christine Grosjean cite comme premier critère le profil social de Maurice Herzog. Quoiqu'il en soit, et après les aventures que l'on sait, tout se déroulera au retour comme si l'Annapurna avait été conquise par un seul homme :

L'explication peut être recherchée dans plusieurs directions, et d'abord dans la façon dont l'expédition avait été conçue, organisée, structurée, sous la forte influence de l'homme-clé de l'alpinisme français, Lucien Devies, qui réunissait dans ses mains les rênes de la totalité des institutions alpines du moment, et notamment du Comité de l'Himalaya : l'équipe rassemblée fonctionne comme un détachement militaire, ses membres sont liés par un contrat léonin par lequel ils s'engagent à faire abstraction de leur propre personnalité, ils doivent prêter un étonnant serment d'obéissance à leur chef, Maurice Herzog. C'est donc tout naturellement que se fera sur lui le transfert du mérite de tous et de chacun.⁹⁶⁴

Pierre Chapoutot, utilise l'expression « tout naturellement » pour expliquer l'inégalité flagrante de ce que nous qualifierions aujourd'hui de retombées média-

⁹⁶³ GROSJEAN Christine, "Une Épopée nationale ", introduction de l'édition 1995 d'*Annapurna premier huit mille*, p. 10.

⁹⁶⁴ CHAPOUTOT Pierre, opus cité.

tiques. Nous allons voir que cette cristallisation des mérites sur une seule personne ne s'est pas produite sans douleurs et qu'elle procède plus d'un trivial « tirage de couverture à soi » que d'une délégation consentie.

Maurice Herzog présente la passation du serment⁹⁶⁵ comme un moment de forte émotion et d'adhésion sans retenue : « Tous s'en remettent à mon esprit d'équité⁹⁶⁶. » Ainsi impute-t-il à l'émotion le temps d'arrêt qui suit la demande de Lucien Devies de prêter serment : « Les alpinistes n'ont guère le goût des cérémonies. Mes camarades, debout, sont à la fois gauches et émus.⁹⁶⁷ » La retenue de Gaston Rébuffat n'a que peu à voir avec l'émotion ; il notera à ce propos dans ses carnets « Dépersonnalisation... Légère nazification⁹⁶⁸. » Louis Lachenal ne goûta pas plus le serment mais marqua une surprise plus grande encore au vu du contrat de renonciation qui leur était imposé. Là encore Herzog pare de hautes aspirations le renoncement aux biens matériels : « Au départ, chacun sait que rien ne lui appartient, et qu'il ne doit rien attendre lors du retour. Un idéal très pur est le seul mobile de ces hommes.⁹⁶⁹ » Chaque guide faisait déjà un effort financier considérable en renonçant aux ressources d'une saison ; les priver en plus d'éventuelles retombées financières était une décision ahurissante... Certes Maurice Herzog précise en note que l'ensemble des revenus seront affectés aux expéditions à venir. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit de sommes colossales qui assureront au tandem Devies-Herzog la main mise sur l'alpinisme français pour une longue période. L'angélisme alpin fut sérieusement écorné au retour lorsque Marcel Ichac entreprit de fouiller Gaston Rébuffat et ses effets personnels pour vérifier qu'il ne conservait pas de pellicules. Les notes personnelles de Gaston Rébuffat et de Louis Lachenal furent d'ailleurs interdites de publications.

Prévisible ou non, voulue ou pas, nous ne pouvons que constater la cristallisation de la quasi-totalité du « mythe Annapurna » sur la seule personnalité de Maurice Herzog. Le succès fut considérable, le livre, signé par Herzog et basé sur les carnets de voyage de Marcel Ichac, connut un tirage de près de dix millions d'exemplaires ; de son côté le film d'Ichac fut projeté devant cent mille spectateurs en trente trois représentations à la salle Pleyel⁹⁷⁰. Précisons que tous les participants avaient renoncé à leurs droits d'auteur quant au livre :

⁹⁶⁵ « Je m'engage sur l'honneur à obéir au chef de l'expédition dans tout ce qu'il commandera pour la marche de l'expédition », HERZOG Maurice, opus cité p. 21.

⁹⁶⁶ HERZOG Maurice, opus cité p. 22.

⁹⁶⁷ Idem, p.21.

⁹⁶⁸ BALLU Yves, *GASTON RÉBUFFAT, Une vie pour la montagne*, Paris, Hoëbeke, 1996, p.90.

⁹⁶⁹ HERZOG Maurice, opus cité p. 19.

⁹⁷⁰ Source GROSJEAN Christine, opus cité p. 11.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Il avait seulement été convenu que j'écrirai le livre. Et nous avons tous signé librement l'engagement d'abandonner tous nos droits sur lui. Savez-vous que, pendant 20 ans, toutes les expéditions françaises ont été financées par le fond de l'Annapurna, avec les droits du livre, les conférences, les articles, etc. ? ⁹⁷¹

L'expédition à l'Annapurna était constituée de très fortes cordées et, si l'on en croit Herzog, les vainqueurs éventuels, n'avaient pas été désignés à l'avance :

Cela s'est fait de manière tout à fait naturelle [...] je dois rendre hommage à tous mes camarades. Ils ont fait preuve d'un esprit d'abnégation remarquable. Bien sûr, les six voulaient aller au sommet, mais tous s'en sont remis au hasard. Je vous demande de le croire et de le répéter... ⁹⁷²

Ainsi le hasard allait-il faire de Maurice Herzog un mythe vivant. Détail significatif, la rubrique repères biographiques annexée à l'édition 1995 d'*Annapurna, premier huit mille* est rédigée ainsi : 1919 : naissance à Lyon le 15 janvier. 1950 : Maurice Herzog dirige l'expédition française à l'Annapurna (conquête du premier 8000), objet du présent livre. 1952-1955 : président du Club Alpin Français. 1958-1966 : Secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports. 1962-1978 : Député du Rhône puis de Haute-Savoie. 1968-1974 : Président du groupe parlementaire de la Science et de la Technologie. 1968-1977 : Maire de Chamonix. 1970-1995 : Membre du Comité International Olympique. 1945-1995 : Maurice Herzog a pratiqué de nombreuses activités industrielles : directeur de Kléber-Colombes, conseiller auprès du président du Crédit Lyonnais, président d'Atlas Copco France, administrateur de Bouygues, président de la Société du Tunnel Mont Blanc, président de Citra, conseiller de Schneider pour les affaires internationales, associé de Euram Partners, etc. Il semble que Maurice Herzog soit né réellement le 3 juin 1950. Il faut reconnaître que le contexte historique et social se prêtait admirablement à la célébration d'un héros nouveau :

Il faut dire que la France sort de la guerre amoindrie économiquement mais aussi, même si c'est moins perceptible, psychologiquement. « N'oublions pas qu'on avait perdu la guerre en 1939, une déculottée épouvantable, en une semaine. Avec l'Annapurna les journalistes ont trouvé un support pour accrocher une médaille » dit Henry Sigayret. ⁹⁷³

⁹⁷¹HERZOG Maurice, interview accordée à DRAPIER Michel, RAGACHE Jean-Claude et CHAUMEREUIL Guy, "Les trois vies de Maurice Herzog", in *Montagne Magazine*, n°127, juin 1990, p. 58.

⁹⁷² DRAPIER Michel, RAGACHE Jean-Claude et CHAUMEREUIL Guy, opus cité p. 57.

⁹⁷³ RAGACHE Jean-Claude, « Un 3 juin 1950... », *Montagnes Magazine*, n°127, juin 1990, p. 50.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

De fait la prestation des alpinistes sera utilisée, récupérée, et pas uniquement par les journalistes, à des fins qui ont peu à voir avec l'éthique et le désintéressement dont se pare habituellement le milieu :

Je suis convaincu que c'est cette foi et cet enthousiasme qui sauveront notre pays et permettront d'achever de le reconstruire. [...] On sait ce que la France a fait sous l'occupation et quel courage a été celui des Français dans la résistance. La plupart d'entre vous, je crois même tous, avez été des résistants et voilà que maintenant, vous montrez ce dont sont capables les Français dans la paix.⁹⁷⁴

Cependant, le gouvernail du hasard semble avoir été sujet à quelques inflexions bien intentionnées. Comme il a été dit plus haut, Maurice Herzog, fut chargé de rédiger le livre de l'épopée. En fait c'est son frère Gérard qui en assura l'essentiel de la « mise en forme ». Le même frère géra, avec le concours de Lucien Devies, la publication posthume du témoignage de Louis Lachenal⁹⁷⁵. Au vu de la publication, en 1996, du texte intégral du *Journal de l'Annapurna* de Lachenal, dire que la première version fut expurgée relève de l'euphémisme. Cette parution, pour tardive qu'elle soit, est due à l'obstination de l'éditeur et ce retard n'est peut être pas étranger au fait que Maurice Herzog fut déclaré tuteur légal des deux fils, Christian et Jean-Claude, de Louis Lachenal. Si cette publication eut pour mérite de ramener à plus de mesure et de raison, il n'en reste pas moins que Terray, Lachenal et Rébuffat, pour ne citer qu'eux, ne retirèrent que peu de bénéfice de leur engagement. On peut trouver une forme de grandeur dans la réserve qu'ils ont observée, sans être dupes un instant, pendant que d'autres ceignaient les lauriers qu'ils avaient contribué si chèrement à tresser :

Le rêve que nous avons vécu, se dissipa peu à peu. Dans un affreux mélange de douleur et de joie, d'héroïsme et de bassesse, de soleil et de boue, de grandeur et de mesquinerie, nous sommes lentement redescendus sur terre.⁹⁷⁶

Il n'est pas dans notre propos d'exposer, ici, tous les tenants et aboutissants de cette controverse, mais de voir dans quelle mesure le livre *Annapurna, premier huit mille* et, plus encore le film de Marcel Ichac, *Victoire sur l'Annapurna*, ont pu participer à la mise en place du mythe Herzog et par rebond à une valorisation nouvelle des films d'ascension.

⁹⁷⁴ Discours du Président Vincent Auriol lors de la réception à l'Elysée, le 25 octobre 1950. Cité par RAGACHE Jean Claude, « Un 3 juin 1950... », *Montagnes Magazine*, n°127, juin 1990, p. 50.

⁹⁷⁵ LACHENAL Louis, *Carnets du vertige*, Paris, Pierre Horay, 1956.

⁹⁷⁶ *Le Conquérant de l'inutile*. Dans son film, Marcel Ichac utilise une citation extraite de : TERRAY Lionel, *Les Conquérants de l'inutile*, Chamonix, Guérin, 1995, p. 383.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Dès le générique, le ton est à l'héroïsme et au superlatif. Le texte placé en incipit donne la mesure de l'exploit réalisé : « Le récit véridique d'une des plus belles aventures vécues par des hommes de notre temps...⁹⁷⁷ » Un peu plus loin, l'équipe est présentée ainsi : « Neuf camarades unis dans l'effort et le danger comme dans le succès composaient l'équipe⁹⁷⁸. »

Maurice Herzog n'acquiert un statut particulier qu'à partir du moment où la victoire est consommée. Nous l'avons dit plus haut, Marcel Ichac n'a pu suivre la cordée « d'assaut » et n'a pu filmer les rescapés qu'à partir de leur retour au camp II. Dès cet instant, les protagonistes font l'objet dans le film *Victoire sur l'Annapurna* d'un traitement différent. Nous nous intéresserons, plus particulièrement, à la suite de plans qui présentent l'arrivée des deux membres de la cordée qui parvint au sommet. La séquence du retour au camp II dure 1'36, et compte 11 plans. Elle est commentée en voix off, et il n'y a ni son d'ambiance ni accompagnement musical. Concernant la durée, la répartition est la suivante : 34 secondes pour Herzog, 31 pour Terray, 22 pour Lachenal. Lachenal un des membres de la cordée victorieuse rend un tiers de temps à son compagnon. Pour ce qui concerne la mise en image, 6 plans montrent Herzog, 3 Lachenal, 2 Terray. Du simple au double en ce qui concerne Herzog et Lachenal. Rébuffat, un des 4 protagonistes, est absent de cette séquence.



Plan 1, 5'' : Commentaire en voix off (italique) : [Le premier qui s'avance vers nous] *au sommet du cône d'avalanche est Maurice Herzog. Il marche très droit comme un automate.*

Apparition de 3 silhouettes, la plus grande au centre est Herzog qui dépasse ses compagnons de plus d'une tête et s'appuie sur l'épaule d'un sherpa. Il apparaît sur fond immaculé redescendant vers le camp II. Un personnage apparaît dans le coin inférieur gauche du cadre et monte vers lui.

⁹⁷⁷ *Victoire sur l'Annapurna.*

⁹⁷⁸ Idem.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Plan 2, 4" : *Son visage est ravagé par la fatigue. On devine que sans sa volonté de fer...*

Herzog se rapproche de la caméra pour passer de plan américain à gros plan sur son visage, on ne voit plus le sherpa. Herzog parle à l'opérateur.



Plan 3, 4" : *... il serait couché depuis longtemps dans la neige...*

Suite du plan 1, le personnage les rejoint.



Plan 4, 3" : *... renonçant à lutter. Ses premiers mots sont pour nous dire, on vous rapporte une belle victoire :...*



Plan 5, 6" : *... nous avons fait l'Annapurna Lachenal et moi avant-hier, j'ai les pieds et les mains gelés.*

Herzog soutenu, maintenant, par deux personnes se rapproche de l'opérateur à qui il parle en secouant la tête.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu



Plan 8, 9'' : ... Puis vient Lachenal, un bandeau couvre ses yeux douloureux, lui aussi a ses pieds gelés. Deux sherpas le soutiennent. Nous lui retirons sa corde...

Lachenal soutenu par deux sherpas ne semble pas pouvoir se déplacer seul, il ne parle pas.



Plan 9, 9'' : ... tandis que la neige continue de tomber avec violence. En phrase hachées les vainqueurs de l'Annapurna nous racontent le calvaire de ces trois journées, leurs vains efforts dans...

Gros plan sur les pieds de Lachenal et de ses sherpas, puis panoramique ascendant pour finir sur Lachenal de profil, le visage très peu éclairé, qui peine à trouver le chemin de sa tente.

Marcel Ichac ne pouvait faire son film qu'avec les scènes dont il disposait, mais le montage de cette séquence appelle quelques réflexions. Indéniablement la suite de plans qui présente l'arrivée d'Herzog est plus élaborée. L'imbrication des rushes, variant le cadrage et les angles de vue, donne à cette arrivée une cohérence narrative que l'on ne retrouve pas dans l'arrivée de Lachenal réduite à deux plans juxtaposés sans continuité dans l'image : son arrivée droite gauche, suivi du plan suivant gauche droite donne une sensation de document brut. Lachenal n'arrive qu'en troisième position, après Lionel Terray ; Marcel Ichac ne recourt pas au montage et conserve l'ordre chronologique d'arrivée. D'autre part on ne retrouve pas dans le commentaire les mêmes accents héroïques pour les deux hommes ; dans le deuxième plan consacré à Lachenal le commentaire ne lui est pas exclusivement consacré. Il en sera de même pour la suite du film qui se termine sur les images d'Herzog dans sa « civière à porteur »

Pour la première fois un sourire apparaît sur le visage ravagé de Maurice Herzog. Ce jour là nous comprenons qu'il est sauvé. Fiévreusement il parle de ses projets ; il sait qu'à son retour en France d'autres épreuves l'attendent : des mois d'hôpital et

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

de nouvelles souffrances. Mais ses pensées vont plus loin, vers un avenir encore chimérique...⁹⁷⁹

Peut être est-ce sa fonction de chef d'expédition qui valut à Herzog d'être le personnage du prologue et de l'épilogue de Marcel Ichac et de bénéficier d'un traitement privilégié dans le récit. Il n'en reste pas moins objectivement évident que *Victoire sur l'Annapurna* n'a pas eu qu'une mince influence dans l'installation du mythe dont certains reprocheront à Herzog d'en avoir fait son « fond de commerce ». *Annapurna, premier 8000* et *Victoire sur l'Annapurna* sont, du point de vue typologique, documentaires. Pourtant, l'exploitation qui en fut faite, en terme médiatique, eut pour conséquence de gommer la dimension coopérative, qui est l'essence de l'alpinisme, au profit de la construction d'une figure héroïque unique. La représentation fantasmée de l'alpiniste prenait ainsi le pas sur la réalité ; plus encore, elle reforgeait cette dernière à l'aune des critères narratologiques propres au roman et au film « d'ascension ». Le chercheur Pierre Chapoutot pose la question, à propos de la victoire française, « L'Alpinisme a-t-il besoin de héros ?⁹⁸⁰ » Pour le cinéma de fiction, la réponse est sans ambiguïté : l'alpinisme a besoin d'UN héros. Ainsi le « mythe Herzog » est-il la rencontre d'une représentation et d'un besoin collectifs. Dans sa quête d'un événement fédérateur positif, l'imaginaire social était prêt à parer l'alpiniste de toutes les vertus. Dans le même temps, l'alpinisme véhiculé par un tel personnage redevenait aventure héroïque plutôt que vecteur d'idéologie. La carrière politique de Maurice Herzog devait prospérer, ainsi, sur un travestissement de la réalité jusqu'à une date récente. Le général de Gaulle, s'il sut tirer parti de cet état de fait, n'en était pas dupe :

Aux Jeux Olympiques de 1960, les français furent lamentables.[...] Néanmoins il est difficile de ne pas être déçu par l'évolution de cet homme qui a bâti toute sa vie sur la seule conquête de l'Annapurna. Herzog n'a accompli qu'un seul exploit... qui lui a permis d'accéder à la gloire et aux avantages qui s'ensuivirent.⁹⁸¹

La légende d'Herzog ne se cantonna pas aux limites de l'hexagone. *Annapurna, premier 8000*, est, à ce jour, le plus grand succès mondial de librairie pour un livre d'alpinisme. David Roberts⁹⁸², qui devait, en 2000, explorer la bulle médiatique de l'expédition française, en garde un souvenir marquant :

⁹⁷⁹ *Victoire sur l'Annapurna*.

⁹⁸⁰ CHAPOUTOT Pierre, *L'Alpinisme a-t-il besoin de héros ?* <http://chaps.canalblog.com/docs/> (août 2005).

⁹⁸¹ HEIMERMANN Benoît, *L'Équipe magazine* du 16 janvier 1999, cité par ROBERTS David, opus cité pp. 216-217.

⁹⁸² ROBERTS David, *Annapurna, une affaire de cordée*, Chamonix, Guérin, 2000, 365 pages.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Sur le jeune que j'étais, à Boulder, Colorado, vers la fin des années cinquante, *Annapurna* eut l'effet d'une révélation foudroyante. [...] *Annapurna* me causa un choc terrible. [...] *Annapurna* transforma en moi ce qui n'était encore qu'un désir vague en passion déclarée. [...] C'est précisément cet effet qu'au fil des décennies, le livre d'Herzog a produit sur un nombre incalculable d'adolescents des deux sexes.⁹⁸³

Un éditeur français, Michel Guérin, extérieur au microcosme alpin traditionnel, entreprit de dépoussiérer le mythe au moyen d'une ligne éditoriale innovante. Il publia, en 1996, une nouvelle version des *Carnets du vertige* de Louis Lachenal, enrichie de remarque inédite du guide disparu. La première version de ces mémoires, nous l'avons vu *supra*, avaient été rédigées par Gérard Herzog. Que ce dernier ait donné le beau rôle à son frère dans *Annapurna, premier 8000* n'est pas douteux mais ce n'est pas ce qui, de notre point de vue pose le plus problème. Le fait que le même groupe de personne soit investi de la capacité de contrôler les récits engendrés par l'expédition donne, à tort ou à raison, une forme d'aspect « version officielle » à l'ensemble des publications. La justice reconnut d'ailleurs l'aspect abusif du contrat de 1950 en déboutant Mme Gérard Herzog lors du procès qu'elle intenta aux éditions Guérin :

Le tribunal de grande instance de Bonneville a jugé, vendredi 21 avril, que les éditions Michel Guérin avaient le droit de publier un récit de la conquête de l'Annapurna avec les notes de Louis Lachenal, relativisant le rôle de l'alpiniste Maurice Herzog.⁹⁸⁴

Comme c'est souvent le cas, il fallut un regard extérieur aux palinodies françaises pour parvenir à une évaluation plus distanciée de l'expédition. Mis sur la trace par Michel Guérin, l'américain David Roberts, se livra à une enquête exhaustive qui aboutit à la publication en 2000 d'*Annapurna, une affaire de cordée*. Bien que d'aucuns virent dans cette enquête la volonté de ternir l'image de Maurice Herzog, il s'agit plutôt d'une entreprise de réhabilitation des trois guides de l'expédition. Le titre de l'ouvrage est inspiré des notes de Louis Lachenal telles qu'elles se présentaient avant leur mise en forme par Gérard Herzog. À la lecture de ces dernières, il apparaît que l'unanimité lénifiante proposée par Maurice Herzog n'est finalement, qu'une construction spéculaire au service d'une représentation fantasmée de l'alpinisme. On peut voir dans ces arrangements avec la réalité une forme de manipulation ; peut-être ne s'agit-il que de la volonté de coller à cette représentation afin de ne pas casser les héros que la France s'était trouvés

⁹⁸³ Idem, p.24-25.

⁹⁸⁴ "La Justice accrédite la thèse de Louis Lachenal sur la conquête de l'Annapurna", *Lemonde.fr* Avec AFP, 24 avril 2006, 19h01.

fort opportunément. Quoiqu'il en soit, les acteurs n'en furent pas dupes et Gaston Rébuffat résume admirablement cet état d'esprit :

Pendant un certain nombre d'années, on a parlé exagérément des vertus que la montagne était censée prodiguer largement, il n'en est rien. La montagne n'apporte aucune qualité supplémentaire, tant mieux si certains y sont capables de générosité. Les alpinistes, là-haut, ne sont ni des saints ni des intrus. A trop les encenser, le public a quelquefois eu des surprises en cas d'accident, on était étonné que peu de gens se précipitent pour les sauvetages ! [...] Devies avec son style grandiloquent a ruiné pendant un temps l'alpinisme français. Il était la négation de l'amour, il n'a jamais parlé d'amour mais de performance.⁹⁸⁵

Le guide français marque ainsi sa singularité. Chez lui, la montagne n'est pas une fabrique de héros mais une source intarissable de plaisir. Si cette approche hédoniste de l'alpinisme ne satisfaisait que peu aux canons du drame alpin cinématographique, elle n'en donna pas moins naissance à une œuvre originale. En 1959, les productions Disney mirent en chantier *Third Man On The Mountain*^c. Ce film est le seul, à notre connaissance, dans lequel les notions de plaisir, de contemplation, les qualités relationnelles ont une place au moins équivalente à l'héroïsme mortifère consubstantiel au genre. Gaston Rébuffat, conseiller technique et directeur de l'unité montagne, a su faire passer sa philosophie de la montagne dans l'adaptation d'une œuvre du chantre de l'alpinisme héroïque qu'était James-Ramsey Ullman⁹⁸⁶. En cette occasion, Rébuffat imposa également la présence de Georges Tairraz représentant de la photographie esthétique de montagne.

Il nous semble pertinent, à ce moment de nos travaux, d'interroger cette singulière victoire française. Il ne s'agit pas ici de moraliser sur l'aventure française de 1950 mais d'en souligner la singularité. Comme nous l'avons dit, une nation, dont la seule expérience préalable est une expédition de reconnaissance poussée en 1936 au Hidden Peak, coiffe sur le poteau les nations « himalayennes » en conquérant le premier 8000 mètres. D'autre part, si l'Annapurna n'est que le dixième par la taille (8091 mètres) il était pour les statistiques disponibles en 2008 le sommet de plus de 8000 mètres le plus dangereux avec un taux de létalité de 38 % suivi du K2 (23 %) puis du Nanga Parbat (22 %). À titre de comparaison, l'Everest possède un taux d'un peu plus de 5 %⁹⁸⁷. Il nous semble que le fait

⁹⁸⁵ REBUFFAT Gaston, propos recueillis par ASSELIN Jean-Michel, in *AlpiRando* n° 75, mars 1985 p. 88 et 89.

⁹⁸⁶ ULLMAN James Ramsey, *Banner In The Sky*, Philadelphie, Lippincott, 1954, 252 pages.

⁹⁸⁷ Pourcentages calculés, à partir des statistiques, arrêtées en 2008, des sites : <http://www.adventurestats.com/statistics.shtml#mountain> et <http://www.8000ers.com/cms/> (2009). Il s'agit

que les cordées d'assaut aient été composées de trois guides de hautes montagnes sur quatre alpinistes a significativement augmenté les chances de réussites. Lachenal, Rébuffat et Terray étaient des professionnels de la montagne et à ce titre il apparaît évident qu'ils sont pour beaucoup dans la réussite. Terray en effectuant des portages invraisemblables et en échangeant ses chaussures avec Lachenal mis ses forces et ses ressources au service de ses camarades, sacrifiant ainsi ses chances de réussites. De même après la réussite de la première cordée Rébuffat et Terray auraient pu tenter à leur tour d'atteindre le sommet. C'est ce qui s'est souvent passé dans d'autres expéditions.

Au lieu de cela, tous leurs efforts allaient être consacrés à sauver la vie de leurs amis. Pour Terray et Rébuffat, c'était la conduite à suivre. c'est ce qu'aurait fait un guide de montagne. Il n'en reste pas moins que, des années après, l'amertume que Rébuffat avait conçue de son expérience sur l'Annapurna, fut encore aggravée par le sentiment qu'Herzog n'avait jamais vraiment pleinement rendu justice aux deux hommes pour avoir sacrifié leur chance d'atteindre le sommet ni à l'héroïsme dont ils avaient fait preuve en sauvant leur camarade.⁹⁸⁸

De même, l'aventure se serait-elle aussi bien terminée pour Herzog, si, en guide avisé Lachenal n'avait pas précipité le retour en ramenant son compagnon à la réalité ? Au regard de la polémique née de la parution non expurgée des carnets de Louis Lachenal, il apparaît que l'aventure française a été réécrite. Chaque partie ayant pu, désormais, développer ses arguments, il semble que l'interrogation de Pierre Chapoutot⁹⁸⁹ prend ici tout son sens et que l'on ne peut y répondre que par l'affirmative pour ce qui concerne la perception du grand public. Concernant nos travaux, il est singulier de constater qu'une fois encore un événement réel fut comme réécrit ou interprété en fonction des critères représentatifs dominants. Quelles que puissent être, et nous n'en préjugerons pas, les intentions et la responsabilité de MM. Devies et Herzog, il faut bien constater que leur version des faits est entrée en résonance avec ce qu'attendait l'opinion publique d'une aventure en haute montagne. Une fois encore, réalité et fiction s'interpénètrent pour caler le récit sur la représentation traditionnelle du client accompagné de guides ; une fois encore, les guides servent et ne reçoivent de la gloire que les échos de ce qu'en tire le monchu⁹⁹⁰. Au plus fort de la polémique,

de pourcentage par rapport aux réussites. Si l'on considère l'ensemble des tentatives (échecs compris), le ratio de l'Annapurna atteint 50 %, le Nanga Parbat 30 %, le K2 25 % et l'Everest 12 %.

⁹⁸⁸ ROBERTS David, opus cité p. 161.

⁹⁸⁹ Voir supra.

⁹⁹⁰ Terme savoyard, et plus particulièrement chamoniard, signifiant touriste. C'est une altération locale du mot "monsieur" à forte connotation péjorative.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Maurice Herzog ne déroge pas à cette vision duelle entre le citoyen capable d'élévation et de désintéressement et le guide basement matérialiste :

Je pensais à l'échelle de Sainte Thérèse d'Avilla, il pensait - en guide de montagne qu'il était - aux dangers que nous courions. Je pensais à la France, au petit drapeau que nous allions planter au sommet. Lui, pensait qu'une course en montagne n'était rien d'autre qu'une course en montagne.[...] Nous avons été troussé⁹⁹¹, la France avait souffert. Notre exploit devait être celui de toute la nation. Nous ne pouvions penser simplement à nous-mêmes ; nous grimpons sur les pentes verglacées en pensant à la patrie et à toute la jeunesse française que nous représentions.⁹⁹²

Un personnage comme Marcel Ichac, s'il joua un rôle secondaire dans la polémique n'en encourut pas moins la rancœur de certains de ses compagnons. En effet, sa stature de vétéran⁹⁹³ fut habilement utilisée par MM. Devies et Herzog. D'autre part Gaston Rébuffat déclara avoir été fouillé par le cinéaste avant que celui-ci ne parte pour Katmandou. Il s'agissait de s'assurer que les contrats d'exclusivité signés seraient respectés. Cependant il convient de relativiser l'affirmation de David Roberts :

En tant que photographe officiel, Ichac avait la main mise sur tous les clichés ayant trait à l'expédition. (La page de titre d'*Annapurna* mentionne : " Documentation cartographique et photographique de Marcel Ichac", bien que toutes les photos prises au-dessus du Camp II - là où Ichac s'est arrêté le fussent par Rébuffat.)⁹⁹⁴

Toutes les éditions françaises en notre possession (dont l'édition originale) portent la mention « ouvrage orné de 32 héliogravures. Croquis et carte en 3 couleurs exécutés d'après les relevés de Marcel Ichac⁹⁹⁵ » et la table des illustrations mentionne « Toutes les photographies reproduites dans cet ouvrage sont de MARCEL ICHAC sauf treize, dont les auteurs sont mentionnés ci-dessous.⁹⁹⁶ » La mention à laquelle se réfère David Roberts, est celle des éditions Dutton⁹⁹⁷.

Aussi, le film de montagne que consacra Marcel Ichac à Lionel Terray, *Le Conquérant de l'inutile*, sonne-t-il quelque peu comme un remboursement des

⁹⁹¹ Maurice Herzog fait allusion à la seconde guerre mondiale.

⁹⁹² HELIOT Armelle, ORMESSON (d') Jean, " Nous avons donné une mémoire", in *Le Figaro*, édition du 9 juin 1997.

⁹⁹³

⁹⁹⁴ ROBERTS David, opus cité p. 277.

⁹⁹⁵ *Annapurna, premier 8000*, éditions de 1951, 1952, 1953, 1958.

⁹⁹⁶ Idem.

⁹⁹⁷ HERZOG Maurice, *Annapurna, first conquest of an 8000-meter peak : (26.493 feet)*, New-York, E.P. Dutton & Co, 1952, 208 pages.

dividendes de gloire que le guide français n'avait pas perçus après l'expédition à l'Annapurna.

C'est dans ce contexte pérenne de dualité client-guide que furent donc conçus les films d'ascension de l'après guerre. Ainsi, passé le supposé pathos germanique de l'entre deux guerres, la conquête prenait dans la représentation du public la forme d'une nouvelle course de l'homme dans l'appropriation de tous les espaces de son environnement. Le premier pas de l'homme sur la lune qui n'est séparé de la conquête du dernier 8000 que par cinq années⁹⁹⁸, est une sorte de métaphore de cette conquête des espaces vierges. D'une certaine manière, l'épopée himalayenne rendait l'alpinisme héroïque de nouveau fréquentable. De plus la logistique déployée dans ce type d'expédition donnait une touche technologique particulièrement en phase avec *Les Trente glorieuses*.

Toutefois, l'héroïsme des sommets n'en restait pas moins un vecteur de propagande aisément exploitable par les régimes politiques de toutes obédiences. La perversion idéologique de l'alpinisme par un régime totalitaire est clairement présente dans *Storm And Sorrow*^c. L'acharnement suicidaire des cordées soviétiques n'a rien à envier au fanatisme prêté aux alpinistes allemands de l'entre deux guerres. Alors que le camp de base annonce l'arrivée imminente de la tempête et conseille une retraite prudente, la responsable de l'expédition soviétique persiste dans son projet. Dans le contexte de la guerre froide, le bon sens et l'héroïsme de bon aloi sont l'apanage de la démocratie occidentale et l'aveuglement caractérise les démocraties populaires. Bien que le film s'inspire de la tragique expédition au Pic Lénine de 1974, les personnages sont caractérisés de manière caricaturale.

Plus encore, les modèles dominants véhiculés par la cinématographie occidentale ont entamée la perception traditionnelle de la montagne de certaines cultures. Si, «[le] problème de l'héroïsme, de la purification, de la « vraie » altitude opposées aux ravins, aux grottes, ne se pose pas à la montagne chinoise...⁹⁹⁹ » comme l'affirment Gilbert Durand et Sun Chaoying, le régime communiste n'en a pas moins utilisé l'ascension de sommet himalayen comme manière d'affirmer sa prééminence sur des cimes à la propriété géographique contestée.

⁹⁹⁸ Le 20 juillet (heure américaine) 1969, l'astronaute américain Neil Armstrong effectuait quelque pas sur la Lune. Le sommet du Shishapangma (encore appelé Gosainthan ou Xixabangma), 8027 m, fut atteint par une expédition chinoise le 2 mai 1964.

⁹⁹⁹ DURAND Gilbert, SUN Chaoying, « Du côté des montagnes de l'est (taï shan). Imaginaire chinois de la montagne », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p. 69.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Notre victoire est due à la direction du Parti Communiste Chinois et à la supériorité du système socialiste sans lequel nous, simples ouvriers, paysans et soldats, n'aurions jamais pu avoir les moyens d'escalader le plus haut sommet du monde. L'expédition montagnarde chinoise attribue sa victoire aux directives de la règle stratégique invincible de Mao Tse-Tung, qui consiste à traiter les difficultés avec mépris du point de vue stratégique, mais à savoir reconnaître leur importance du point de vue tactique... »¹⁰⁰⁰

Cette affirmation dont la revue du Club Alpin Français s'amuse en lui trouvant «la saveur originale»¹⁰⁰¹ n'a que peu à envier aux envolées des commentateurs allemands ou italiens de l'entre-deux guerres. Au passage, les grimpeurs chinois rappellent combien, à l'ouest, l'alpinisme est perçu comme une pratique élitiste. Notons que le régime chinois réitéra cette ascension sur un mode spectaculaire lors des Jeux Olympiques de Pékin (2008) à un moment où la cause tibétaine connaissait une faveur grandissante dans l'opinion publique internationale.

Un jour de mai 2008, trois mois avant l'ouverture des Jeux de Pékin, un alpiniste chinois doit brandir la flamme olympique au sommet de l'Everest, à 8 848 mètres d'altitude. [...]Au pied de l'Everest, il y aura des tonnes de matériel de diffusion acheminées par camion, des antennes géantes pour le réseau de China Mobile, un radar, un ballon pour les prévisions météo... Les 100 km de piste menant au camp de base ont été transformés en quatre mois en une route moderne. Tout est prêt pour le show, en direct... ou presque. Les téléspectateurs chinois verront, comme d'habitude, les images en très léger différé : quelques secondes, le temps d'intervenir en cas d'imprévu.¹⁰⁰²

On le voit, les valeurs alpines n'ont pas fini de servir les desseins les plus étrangers aux « conquérants de l'inutile ».

En 1990, Akira Kurosawa donne à voir dans *Dreams (Rêves)*, une représentation de la montagne conforme aux traditions de son pays. « Monts de l'initiation, monts des ancêtres, monts des morts (Gassan) : les montagnes du Japon demeurent des endroits mystérieux et magiques¹⁰⁰³. » Dans l'épisode de l'ascension, la montagne est clémente aux alpinistes égarés. La nuit venue, la déesse couvre les hommes en détresse de sa longue chevelure de neige pour

¹⁰⁰⁰ *La MONTAGNE & ALPINISME*, Revue du Club Alpin Français et du Groupe de Haute Montagne, n° 31, février 1961, p.2. Il s'agit de l'ascension chinoise de la face nord de l'Everest, côté tibétain donc.

¹⁰⁰¹ Ibidem.

¹⁰⁰² BUFFET Charlie, « La flamme olympique sur l'Everest », in *Le Monde*, 1 février 2008.

¹⁰⁰³ SHINODA Chikawi, « La montagne dans la littérature japonaise », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p. 59.

les préserver du froid. Au matin, ces derniers retrouvent enfin leur campement. Il est à noter le traitement singulier utilisé par le cinéaste japonais. L'élément qui domine est clairement le son : cliquetis des mousquetons, crissement des pas dans la neige, souffle exténué des grimpeurs. C'est, de tout ce que nous avons visionné, la seule œuvre où le son de l'action a une telle prévalence dans les scènes d'ascension.

Avec le développement de l'alpinisme, la représentation littéraire japonaise s'est laissée aller, elle aussi, à succomber au culte de l'héroïsme. L'adaptation cinématographique de l'ouvrage du très populaire écrivain Inoué Yasushi, *Paroi de glace*¹⁰⁰⁴, en témoigne. Dans ce film, *Hyoheki*^c, sont repris la quasi-totalité des *topoi* cinématographiques du genre : de la corde coupée au triangle amoureux en passant par la punition par une justice immanente. L'enquête qui vise à déterminer les circonstances de la rupture de la corde n'est d'ailleurs pas sans évoquer *La Croix du Cervin*^c, *Der Kampf Ums Matterhorn*^c et *Der Berg Ruff*^c. La relation contemplative à la montagne semble bien consommée pour la jeune génération alpine au regard des déclarations japonaises lors de la tragédie de l'Everest de 1996 dont le déroulement fit scandale au-delà des milieux de l'alpinisme (*Into Thin Air : Death on Everest*^c, *Mort sur le toit du monde*, 1997). Le 10 mai 1996, sept expéditions, dont quatre commerciales, se trouvaient sur les pentes du toit du monde. Des participants de plusieurs expéditions passèrent à côté d'alpinistes ladakhis sans leur apporter le moindre soutien. Selon le témoignage de deux alpinistes japonais recueilli par Richard Cowper, du *Financial Times* :

L'un des Ladakhis leur sembla proche de la mort et l'autre était accroupi dans la neige. Aucune parole ne fut échangée. Rien ne fut donné : ni eau, ni aliment, ni oxygène. Les Japonais s'éloignèrent de cinquante mètres et là, ils se reposèrent et changèrent leurs bouteilles d'oxygène.¹⁰⁰⁵

On le voit, la pratique de l'alpinisme semble exonérer l'homme de la règle commune. Ce qui, dans la plaine, serait passible d'une sanction pour non assistance à personne en danger relève en haute altitude du seul choix cornélien pétri de bon sens salvateur :

Hanada dit à Cowper : « Nous ne les connaissions pas. Non, nous ne leur avons pas donné d'eau. Nous ne leur avons pas parlé. Ils souffraient d'un mal d'altitude sévère. Ils paraissaient dangereux. » De son côté Shigekawa expliqua : « Nous étions trop

¹⁰⁰⁴ YASUSHI Inoué, *Paroi de glace*, Paris, Stock, 2001, 437 pages.

¹⁰⁰⁵ Cité par KRAKAUER Jon, *Tragédie à l'Everest*, Paris, Presse de la Cité, 1998, p.253.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

fatigué pour les aider. Au-dessus de 8000 mètre, la morale est une chose que l'on ne peut pas se permettre. »¹⁰⁰⁶

Nous sommes donc là bien loin de la chevalerie fantasmée des gens de l'Alpe telle qu'elle perdure dans les représentations de fiction ; pourtant, contemporains de cette tragédie de l'individualisme forcené, *K2 -The ultimate high*^c, *Cliffhanger*^c ou *Vertical Limit*^c exposent les mêmes ancestrales vertus du montagnards. Si, dans ce dernier film, la dérive mercantile de certains coureurs de sommets est incarnée par le personnage d'Elliot Vaughn, le milliardaire, il est explicitement campé en représentant d'une « hérésie » marginale dans un monde d'héroïsme. Logiquement, la montagne sévira pour le conserver dans ses profondeurs glacées.

Le comportement des alpinistes japonais évoqué plus haut nous amène à souligner l'évolution, l'occidentalisation serions nous tenté d'écrire, de la perception de la montagne dans certains pays. Cette perception occidentale semble s'accélérer, au Japon, après la seconde guerre mondiale, en écho à l'écroulement de l'empire traditionnel

[...] le grondement de la montagne. Ce grand bruit sourd qui s'effondre et sous laquelle on demeure enseveli, à l'image du pays, du Japon d'autrefois, qui s'est écroulé après la guerre, pour Sakaguchi Ango qui pressentait l'écroulement d'un Japon trop hâtivement modernisé.¹⁰⁰⁷

Cette perception nouvelle de la montagne prend une couleur très singulière dans le roman de Baku Yumemakura *Kamigami no Itadaki*¹⁰⁰⁸. Dans cet ouvrage, l'écrivain japonais met en scène un personnage inspiré de l'alpiniste japonais Tsuneo Hasegawa¹⁰⁰⁹ et plus généralement de la geste alpine de la seconde moitié du XX^e siècle. Ce roman connut un succès considérable par le biais de son adaptation sous forme de roman graphique par le dessinateur Jirō Taniguchi¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁰⁷ SHINODA Chikawi, "La Montagne dans la littérature japonaise", in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, opus cité, p. 54.

¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁹ Alpiniste japonais célèbre pour ses ascensions hivernales.

¹⁰¹⁰ TANIGUCHI Jirō, *Le Sommet des dieux* - 5 volumes, Paris, Dargaud, 2011.

Chapitre 3 – De l'utilité du film d'ascension

Si les genres existent, c'est-à-dire si sont produits en quantité et sur une période relativement longue des films aux caractéristiques sémantiques et syntaxiques communes et repérées comme telles par un public, c'est que ces films rencontrent du succès et que ce public est sensible aux genres.¹⁰¹¹

L'industrie du cinéma n'a, en effet, pas vocation à faire œuvre philanthropique. La production de films génériquement marqués sous-entend donc la satisfaction d'un besoin effectif du public ou d'un public. Que le constat de ce besoin soit établi sur un mode empirique ou par des dispositifs plus élaborés, une fois la conjonction produit-public réalisée, la production peut espérer un retour sur investissement ; de cette rentabilité dépend la persistance du genre concerné.

Si d'aucuns affirment que les goûts publics sont eux-mêmes le produit d'une création, cela ne saurait être érigé en réalité démontré. De fait, si l'appétence d'un groupe d'individus pouvait être mise en équations, il n'est pas douteux que le commerce, la politique et les relations intimes seraient un long fleuve tranquille parsemé de certitudes. Or il n'en est rien et l'aléa reste, en ces domaines, la règle. Il est toutefois parfois possible, dans une certaine mesure, de discerner sous les engouements collectifs un substrat de besoins et de valeurs propres à expliquer les critères de choix. Remarquons cependant, que ces analyses sont le plus souvent exposées *a posteriori* et qu'elles ne sont transposables et modélisables qu'en termes de macro tendances. L'histoire ayant des vertus pédagogiques, les mêmes causes produisent rarement les mêmes effets. Comme le notait Karl Marx, « Hegel remarque quelque part que tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.¹⁰¹² »

Section 1 – Les nouveaux territoires

Nous verrons plus loin avec quelle acuité les allemands wilhelminiens et weimariens envisageaient les questions territoriales. Il en fut, d'ailleurs, de même pour l'Italie du XIX^e siècle. Aux yeux de nations comme la France ou la Grande Bretagne, installées dans des frontières raisonnablement pertinentes depuis le tournant des temps modernes, une telle préoccupation pourrait sembler hors de mesure. Ce serait faire peu de cas des nombreux exemples qui jalonnent

¹⁰¹¹ MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, opus cité pp. 66-67.

¹⁰¹² MARX Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Ed. Sociales, 1946, p.7.

l'histoire des nations européennes. Le traumatisme collectif que connurent les Français après la perte de l'Alsace et de la Lorraine alimenta jusqu'en 1914 un sentiment revanchard durable. Le regard braqué sur la ligne bleue des Vosges, la France attendait que les provinces orphelines réintègrent enfin le giron national.

Au fil des siècles, les territoires nationaux se sont constitués, au gré des conquêtes. Après le traité de Troyes 1420, le royaume de France n'était, géographiquement, qu'une pâle ébauche du territoire français actuel. Guerres, alliances, échanges ont permis d'installer le pays dans des frontières significatives du point de vue de la géographie naturelle. Appréhendée dans sa vision, distale et périphérique, de frontière, la montagne est rejetée à la marge des préoccupations des instances centralisées. Pour autant, elle n'en constitue pas moins un obstacle majeur sur la route de possibles envahisseurs ; à ce titre elle est donc gage de sécurité. Sécurité, car souvent, toujours peut être, l'ultramontain est perçu comme fondamentalement différent. Qu'il soit d'un autre pays, d'une autre région, d'une autre vallée, il n'est, de toute manière, pas d'ici : « C'est qu'il y avait ceux qui sont de l'autre côté de la chaîne, ceux de là-bas, ceux d'au-delà du col, du côté du nord ; – alors là-bas, ils parlent une autre langue, ils croient à un autre Dieu.¹⁰¹³ »

La perte d'une portion frontalière montagneuse est donc une faille dans le dispositif défensif. Une des premières priorités était donc de tenir les frontières naturelles. *Vertical Limit*^c donne à voir une intéressante version de combat d'altitude, en l'occurrence il s'agit du conflit indo-pakistanaï sur les hauteurs himalayennes. Hors la protection effective des massifs montagneux, les états ont souvent eu recours à des zones de glacis permettant d'organiser les défenses depuis les hauteurs. Ainsi en est-il en France pour la plaine d'Alsace.

La période de l'après première guerre mondiale fut particulièrement convulsive concernant l'épineux problème des frontières. Entre redécoupage, amputation et restitution, le ressenti des nations tendait majoritairement vers l'insatisfaction et le ressentiment. L'histoire nous a appris combien les frontières administratives faisant fi des minorités linguistiques sont porteuses de conflits en devenir.

Dans ce contexte de sensibilité quant à l'espace géographique, les films d'ascension peuvent faire l'objet d'une lecture particulière. Quelles que soient ses motivations, l'alpiniste est censé courir les sommets à la poursuite de terres inviolées. Ces espaces nouveaux sont, à l'évidence, une illustration commode des préoccupations spatiales enfouies au tréfonds des spectateurs ; il s'agit donc

¹⁰¹³ RAMUZ Louis-Ferdinand, *La Séparation des races*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1979, p.167.

d'un point d'ancrage fort pour le nécessaire processus d'identification dans le mode de réception.

Il nous paraît pertinent de voir en cette conjonction de présupposés, l'adhésion paroxystique de personnes, souvent complètement étrangères au milieu alpin, à la course aux grandes faces nord qui tint en haleine la société des années 1930.

[...] l'alpinisme d'il y a vingt ans était en train de s'embourgeoiser, ayant apparemment perdu le pouvoir de passionner le public en dehors du petit clan des initiés. [...] Ce fut le moment ainsi que tu te le rappelles toi aussi, où les hauts faits de l'alpinisme acquirent pour l'opinion publique l'importance des plus grands événements du jour, ce qui valut une propagande sans précédent à notre sport. Tous [...] au nord ou au sud des Alpes, chez vous en Allemagne ou chez nous en Italie, en France ou en Suisse, seront d'accord avec moi lorsque j'affirme que ce furent là les plus belles émotions qui nous ont été données par le mythe alpin.¹⁰¹⁴

L'engouement auquel fait allusion Guido Tonella, porta les tentatives, héroïques pour certains suicidaires pour d'autres, des cordées de différentes nationalités. Notons toutefois dès maintenant la coïncidence de ces tentatives avec les théories du *Lebensraum*. Antérieur, en termes historique, à la genèse des théories nazies, cette notion postule la nécessité pour un peuple de disposer d'un espace suffisant pour sa survie et sa croissance, fut-ce au prix de la guerre dans certains cas. La perception de la haute montagne comme espace de non droit, ou de droit alternatif, justifiant le droit imprescriptible du premier arrivé ou du plus fort, devait avoir de pernicieuses conséquences. En effet, adhérent sans limite aux tentatives des alpinistes, les spectateurs se préparaient peut être inconsciemment à accepter les aventures expansionnistes de l'entre deux guerres ; que ce soit pour l'occupation française de la Ruhr, l'agression italienne contre l'Éthiopie ou l'annexion des Sudètes et de l'Autriche par l'Allemagne, par exemple.

Section 2 – Films d'ascension et reproduction sociale

Dans les films que nous étudions, le héros est, le plus souvent, un modèle d'indépendance et de volonté. C'est à ce titre qu'il est perçu comme un personnage, parfois sulfureux, évoluant toujours aux limites des règles et des convenances. Pour le moins, c'est ainsi qu'il est perçu par le spectateur. Pourtant sa possible liberté est circonscrite aux stéréotypes que lui attribue le film

¹⁰¹⁴ Préface de TONELLA Guido in HECKMAIR Anderl, *Les Trois derniers problèmes des Alpes*, Genève, Slatkine, 1978, p. 9-10.

d'ascension. Hors ces limites, point de salut pour le réalisateur : échappant aux codes génériques le héros ne pourrait plus se prévaloir des présupposés qui rendent sa lecture si évidente.

Bien qu'il évolue dans un univers synonyme d'espaces illimités, de règles réduites aux besoins primordiaux, d'un statut exorbitant du sort commun, le héros de film d'ascension est prisonnier d'un impitoyable geôlier : le *fatum*. Les nécessités génériques de la diégèse lui attribuent une capacité d'initiative circonscrites aux limites de la quête qui lui est imposée. Nous l'avons vu, la pratique de l'alpinisme est absconse pour le commun des mortels. Pour rendre intelligible la fréquentation, si risquée, des très hautes terres, le récit se doit de plaquer sur les actes du grimpeur une causalité qui n'ait pas le caractère sibyllin que les alpinistes prêtent généralement à leur motivation.

S'il est transgression, l'acte de grimper est également, dans le film d'ascension, reproduction de codes sociaux : « Ainsi la façon de penser la haute montagne et de concevoir sa fréquentation est-elle largement conditionnée par la culture de l'individu.¹⁰¹⁵ » En l'espèce, le personnage est bâti à l'aune des connaissances et des attentes du réalisateur et, ipso facto, du spectateur. Les *topoi* que nous avons mis en lumière ne sont, somme toute que la mise en image de ces présupposés.

Convenons en, le film d'ascension est par essence conservateur. Il projette plus souvent le spectateur vers un passé idéalisé, incarné par la communauté montagnarde, que vers un avenir par définition incertain. En cela, il flatte l'aspiration à la sécurité de la société à laquelle il s'adresse. Son succès de l'entre deux guerres, sa réapparition au tournant des années 1950, coïncident avec les périodes de toutes les incertitudes : exacerbations des nationalismes, convulsions territoriales et politique pour les années 1930, incertitudes géopolitiques et angoisse de l'holocauste nucléaire dans le contexte de la guerre froide. Il serait peut-être pertinent d'interroger la survivance et la réactivation de ce genre à notre époque dans un contexte de nouvelle montée des nationalismes et de déshérence identitaire dans le contexte de la mondialisation.

Quoiqu'il en soit, le film d'ascension s'il met en scène la démarche transgressive de l'alpiniste ne le fait que pour réaffirmer la nécessaire pérennisation des modèles en vigueur. Si Peter Garrett (*Vertical Limit*^c), Rudi Matt (*Third Man On The Mountain*^c), Carla Alton (*The White Tower*^c)..., se risquent sur les pentes inconnues c'est sur les traces d'un parent disparu. Par là même, il valide *a posteriori* l'attitude des défunts comme socialement recommandable. Gabe Walker

¹⁰¹⁵ SEIGNEUR Viviane, opus cité p. 46.

(*Cliffhanger*^c), Andreas Jenny (*Der Bergführer*^c)..., ont, par une faute supposée, attenté à l'éthique du guide, ils n'auront de cesse de réinvestir la profession dans son insoupçonnable grandeur.

Parfois, le montagnard égaré trouve en lui les forces morales nécessaires à la réparation de ses erreurs et à la réinstauration de l'équilibre communautaire. Le village accueille, alors, comme le fils prodigue le présomptueux repentí : Tonio Feuersinger (*Der Verlorene Sohn*^c), Stephan Lorenz (*Bergführer Lorenz*^c)...

Ceux qui, par contre, s'obstinent dans leur volonté de se soustraire à l'ordre social commun sont irrémédiablement châtiés par la justice immanente de l'Alpe. Ainsi en est-il pour Elliot Vaughn (*Vertical Limit*^c), Giovanni (*La Croix du Cervin*^c), Christopher Teller (*The Mountain*^c) ; leur acharnement à violer les codes établis, à transgresser la place que leur impose la norme sociale, les conduira à leur perte.

Il ne suffit toutefois pas que chaque classe sociale soit clairement identifiée ; encore faut-il que chacun reste à sa place. Le statut de la femme offre alors des perspectives narratives intéressantes. Les femmes des hautes vallées sont perçues comme partie du patrimoine commun de la communauté, vouées qu'elles sont à la perpétuation des valeurs. Qu'elles s'amourachent d'un citadin et le malheur est certain. Le film d'ascension prohibe l'hybridation sociale. Qu'il le fasse sur un mode libertin (Lt. Erich von Steuben, *Blind Husbands*^c), ou de manière plus élégante (*Der Bergführer*^c, *La Croix du Cervin*^c,...), l'étranger qui convoite une autochtone, court donc au devant des ennuis. La réciproque est d'ailleurs vraie. Vraie à ceci près que la femme des villes n'a pas le statut mélioratif du réceptacle des vertus ancestrales. La citadine est la femme tentatrice, celle qui pervertit les jeunes montagnards (*Der Verlorene Sohn*^c, *Bergführer Lorenz*^c...). Nous avons vu que la femme était un obstacle à l'alpinisme, le film d'ascension le souligne à l'envi. Elle est aussi un marqueur fort des limites sociales. Quand bien même la démarche serait-elle pétrie de sentiments élevés, la liaison intercommunautaire est vecteur de désordre. Kate (*Five Days One Summer*^c) est indiscutablement attirée par Johann Biari, le jeune guide ; cet intérêt est d'ailleurs partagé. Bien que cette tendre inclination ne reste qu'à l'état de possible, la remise en cause des schémas sociaux qu'elle préfigure amène la tragédie finale.

Ainsi donc le film d'ascension s'inscrit-il dans une volonté délibérée de préserver un *statu quo*. Tout se passe comme si dans une perspective de préservation édénique, le modèle de la communauté montagnarde était un modèle insur-

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

passable, une sorte de fin de l'histoire. L'histoire récente nous a appris combien ce concept hégélien pouvait prêter à interprétation tendancieuse¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁶ Nous pensons plus particulièrement à la manière qu'a eu Francis Fukuyama de "revisiter" ce concept (FUKUYAMA Francis, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, collection Champs, Flammarion, 1992, 451 pages) et à son interprétation par les néoconservateurs américains.

Conclusion de la cinquième partie

Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, le *Bergfilm* est fréquemment considéré avoir sombré définitivement avec le III^e Reich. Nous avons vu combien cette affirmation nous posait problème eu égard à l'imprécision taxinomique qui règne dans les œuvres qui nous intéressent. Toutefois, si l'on s'en tient à la liste des films qui sont agrégés sous la bannière du *Bergfilm*, force est de constater que le film d'ascension a vocation à être frappé du même funeste constat de disparition. On peut voir dans cette posture une manière commode de purger le film de montagne, au sens très large de l'acceptation, de scories infamantes. On peut également considérer que c'est là le moyen de châtier, comme les autres catégories socioprofessionnelles, les cinéastes coupables de faits de collaboration. Quelle que soit la motivation de cette conclusion, il n'en demeure pas moins qu'elle est, de notre point de vue, erronée. D'autre part, ce constat de disparition souffre des mêmes approximations que la détermination d'un genre pertinent en rapport avec le champ de l'espace montagnard. Il peut, certes, être commode, intellectuellement parlant, de considérer comme faisant partie d'un naufrage souhaité une production strictement allemande chargée de tous les vices. Pour autant, cette politique du bouc émissaire n'aurait pour seul vertu que de différer une confrontation objective avec la réalité, tant il est vrai que l'on ne saurait faire disparaître les rebus de l'histoire en les glissant sous le tapis de l'oubli. Nous avons donc entrepris une démarche de remise à plat concernant les tenants et aboutissants de l'adéquation des valeurs du film d'ascension avec celles des régimes autoritaires. Un final, il nous apparaît que la société du film d'ascension et ces régimes souffrent de la même aversion envers la nouveauté et envers l'autre. Le film d'ascension confine ses personnages dans le cocon d'une société idéale aux dimensions humaines ; tout changement est un danger pour ce microcosme à visage de paradis. Horace Bénédict de Saussure, pétri d'humanité et fort de la somme des connaissances de son temps, parfait « honnête homme » en somme, donnait déjà à voir les vallées alpines comme un modèle indépassable :

Cependant, si l'on peut espérer de trouver quelque part en Europe, des Hommes assez civilisés pour n'être pas féroces, et assez naturels pour n'être pas corrompus, c'est dans les Alpes qu'il faut les chercher [...] Ceux qui n'ont vu le Paysan que dans les environs des villes, n'ont aucune idée de l'Homme de la Nature. [...] on voit briller en eux des étincelles de cette noble fierté, compagne et gardienne de toutes les vertus.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁷ SAUSSURE Horace-Bénédict (de), *Voyages dans les alpes précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, volume 1, Genève, Samuel Fauche, 1779, p.9.

Cinquième partie : les malheurs d'une vertu

Ces propos s'appliqueraient sans faux pli à Tonio Feuersinger (*Der Verlorene Sohn*^c), Rudy Matt (*Third Man On The Mountain*^c) ou Michel Lorenz (*Bergführer Lorenz*^c). Les régimes dictatoriaux eurent alors beau jeu de récupérer à leur profit la nécessité de combattre les valeurs urbaines, assimilées aux communismes, à l'aide des modèles ruraux mythifiés dans le « film d'ascension.

Conclusion Générale

La tâche que nous nous étions assignée tendait, de fait, vers deux finalités. Mettre en évidence l'existence d'un genre cinématographique pertinent du point de vue taxinomique et démontrer la persistance de ses caractères constitutifs dans des œuvres contemporaines ; cette persistance démontrant par le fait même la survivance du genre en question. Cette volonté démonstrative comportait, en creux, l'acceptation de l'existence de genres cinématographiques. Peut-être aurait-il, d'ailleurs, été pertinent de libeller le titre de nos travaux sous la forme « Le "film d'ascension" à l'épreuve de la **notion** de genre cinématographique ». Il nous semble, toutefois, que cela n'aurait été que précaution oratoire, tant-il est vrai que le genre, en tant que sujet d'étude cinématographique, a fourni matière à une abondante production théorique. Cependant, nous n'avions pas l'intention de prendre parti de manière péremptoire dans le débat qui perdure concernant l'existence avérée ou non des genres en tant que valeurs efficientes de la théorie cinématographique. Certes l'intitulé de nos travaux les place résolument dans la sphère lexicale de cette notion. Pour autant, notre volonté n'est pas de trancher ; ainsi, si d'aventure il nous était proposé un contexte taxinomique pertinent et consensuel autre que celui évoqué par ce terme nous en saisirions-nous. Quoiqu'il en soit, le terme genre est suffisamment évocateur pour que chacun ait perçu immédiatement notre intention de démontrer la parenté forte d'un corpus de films.

Retour sur la méthodologie : du constat d'existence à la fiche d'identité

Ce travail a pris la forme de l'élaboration des caractéristiques d'une appellation nouvelle dans le champ du genre cinématographique : le film d'ascension. Comme nous l'exposons en introduction des présents travaux, notre attitude concernant cette forme de néologisme générique revendiqué, procède du constat d'existence et n'entend pas atteindre à une expertise qualitative des éléments de notre corpus. Il n'en fallait pas moins dissenter sur les contours d'une entité sémantique dont aucune règle n'aurait établi, de manière irréfragable, les caractéristiques. Pour ce faire nous avons, comme souvent au cours de nos travaux, emprunté à d'autres champs des sciences humaines et sociales. Notre approche

Conclusion générale

méthodologique a ainsi relevé de la méthode du faisceau d'indices chère au juriste : lorsqu'aucune loi ne pose de manière explicite et incontournable les bases d'une question juridique, dans le silence de la loi ou du règlement, donc, le juge étaye son interprétation sur une collection d'indices issus des jurisprudences antérieures.

Eu égard à l'abondance des publications qui le mettent en évidence, qu'elles le mentionnent, le réfutent ou qu'elles en discutent les caractéristiques, nous avons jugé qu'il n'était pas déraisonnable de considérer le genre comme porteur de sens dans le champ des recherches que nous entendions mener. Cela fait, nous restait à bâtir une assise à la théorie que nous émettions de l'existence d'un genre pertinent du point de vue cinématographique.

La nécessaire existence de l'expression film d'ascension

Dans l'optique de l'étude des films qui retenaient notre intérêt, à l'aune du critère générique, il apparaissait que ces derniers devaient répondre à la fonction première du genre cinématographique qui est de placer le spectateur en capacité de :

[...] savoir déjà à peu près ce qui va être raconté, et par là même [de] se trouver en position d'évaluer esthétiquement la manière de raconter (au lieu d'attendre seulement d'elle la stricte communication d'information nécessaire à la compréhension des péripéties).¹⁰¹⁸

La volonté de proposer le terme de film d'ascension n'est certes pas née de l'envie d'élaborer une notion nouvelle. Cela nous a semblé relever de la nécessité au regard de l'incapacité des termes taxinomiques existant à rendre clairs les items propres à éveiller chez le spectateur les prérequis nécessaires aux savoir faire évoqués par MM. Juillet et Marie dans la citation ci-dessus.

Nous avons vu combien des appellations aussi imprécises que « film de montagne », « film alpin » portaient par nature les approximations propres à valoir leur réfutation.

Hors le milieu des cinéphiles, l'appellation *Bergfilm* possède une dimension sibylline à même de satisfaire le spécialiste mais peu propice à l'efficacité générique en terme de réception de masse. D'autre part sa signification s'est révélée par trop fluctuante au gré des auteurs pour satisfaire à nos attentes. Au regard de

¹⁰¹⁸ JULLIER Laurent, MARIE Michel, opus cité, p. 88.

Conclusion générale

sa labilité en fonction de l'angle sous lequel on l'aborde, le *Bergfilm* semble relever soit de l'école, soit du film d'auteur, soit du mouvement. École pour les tenants de la paternité absolue d'Arnold Fanck et de la disparition des productions concernées avec le retrait de ce dernier ; film d'auteur pour les théoriciens réservant le terme aux seules réalisations de l'auteur allemand ; mouvement pour ceux qui, comme Roland Schneider, voit dans le *Bergfilm* la volonté d'échapper aux travaux de studio pour aller vers un « art naturel et viril constitua[n]t un prodigieux appel d'air, dans la lignée de la sensibilité de Friedrich, du sentimentalisme de Kant et du « mythe alpestre » du XIX^e siècle.¹⁰¹⁹ » D'autre part la convergence du *Bergfilm* avec le *Heimatifilm* voire, son recyclage dans ce dernier ne militait pas en faveur du *Bergfilm* comme catégorie générique pertinente et pérenne.

Aussi, hors l'existence d'une appellation adéquate, nous était-il, de fait, imposé de proposer, sinon de créer, un néologisme générique à même de servir les exigences de notre démonstration. L'ascension en tant qu'élément nécessaire du procès narratif nous est apparue rapidement comme déterminante ; aussi le terme film d'ascension s'est-il imposé à notre esprit sans que, pour autant, le débat soit fermé quant à une dénomination alternative.

Nous avons également avancé que le film d'ascension identifié spontanément dans le mode de réception comme commensal de la haute montagne était, *ipso facto*, investi des valeurs symboliques de cette dernière.

Le genre comme unité taxinomique

Rick Altman l'a signalé, dans le champ cinématographique le substantif genre recouvre plusieurs acceptions :

- le mot « genre » désigne **un modèle** ; [...]
- le mot « genre » désigne **une structure** textuelle ; [...]
- le mot « genre » désigne **une étiquette** ; [...]
- le mot « genre » désigne **un contrat**.¹⁰²⁰

Le modèle est de mise dans le secteur de la production industrielle ; la structure s'intéresse au film en tant qu'objet d'étude ; l'étiquette procède d'une volonté

¹⁰¹⁹ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, les éditions du cerf, 1990, p. 88.

¹⁰²⁰ ALTMAN Rick, « Emballage réutilisable : les produits générique et le processus de recyclage », in *Iris* n°20, automne 1995, p. 14.

Conclusion générale

commerciale de la part des distributeurs et des exploitants ; le contrat renvoie aux études portant sur la réception.

Comme nous l'affirmions dans notre annonce de plan, nous avons pour projet d'aborder chacune des acceptions énoncées ci-dessus. D'autre part, nous pensons avoir fait la démonstration que le film d'ascension remplit les critères qu'à la suite de Rick Altman et Raphaëlle Moine nous considérons comme caractérisant l'appartenance à un genre¹⁰²¹.

Une structure duelle

Dans le cadre de notre démonstration, nous avons mis l'accent sur l'aspect structurel générique dans la mesure où nous considérons que les caractéristiques intrinsèques de l'objet film déterminent son statut au regard des autres acceptions du genre. De cette volonté de dégager des items structurels pertinents pour le film d'ascension, nous sommes parvenus à la conclusion que la structure minimale signifiante, le sème narratologique en quelque sorte, est incontestablement la dualité. Autour d'une structure binaire première, opposant l'état de nature à celui de culture, sont déclinées les dualités secondaires dans lesquels le cinéaste puise pour mener son récit. Nous avons vu que la structure dichotomique première pouvait être avantageusement incarnée par deux actants la montagne (nature), la culture (alpinisme). Nous les avons considérés comme des entités « plus qu'actantes » du film d'ascension. En l'espèce, selon nous, montagne et alpiniste transcendent la dimension qui est celle de l'actant selon Propp, Greimas et *alii*, pour qui ils sont définis « par la sphère d'action qui [leur] est attachée ;[car] il[s] n'existe[nt] que par le texte et les informations textuelles apportées par le roman ou le film.¹⁰²² » De fait, au-delà des informations textuelles portées par la structure diégétique, montagne et alpiniste entrent dans le récit porteurs de leur représentation dans l'imaginaire social. De cette préexistence découle une valeur ajoutée « mythifiante » qui enrichit la trame narratologique, souvent manichéenne à l'excès, du film de genre.

Un caractère symbolique

Notre première partie étaye la dimension éminemment symbolique de l'activité de pleine nature singulière qu'est l'alpinisme. Indépendamment des re-

¹⁰²¹ Quand bien même Rick Altman n'analyse à l'aune de ce prisme que la production hollywoodienne, il nous est apparu pertinent dans le cadre de nos travaux

¹⁰²² AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2008, p. 8. Nous avons choisi cette définition car elle nous semble résumer clairement la notion d'actant chez les auteurs cités.

Conclusion générale

présentations de la haute montagne dans l'imaginaire social, le rapport étroit qu'entretien l'alpiniste avec le risque, et par extension avec la mort ajoute à cet imaginaire collectif les préoccupations du colloque singulier qu'entretien l'homme avec son éphémérité.

Cette singularité symbolique est déclinée dans le film d'ascension par un procès narratologique propre qui n'en respecte pas moins les caractéristiques récurrentes de tout film de genre qui constituent l'essentiel des bases des prérequis à partir desquels le spectateur élabore ses attentes :

- *une logique de répétition intertextuelle*
- *une logique de répétition intratextuelle*
- *un haut niveau de prédictibilité*
- *un recours important à la citation*

Ces quatre items ont amplement nourris nos préoccupations tout au long des seconde et troisième parties. Ils sont, en effet, les fondements même de la structure redondante perceptible du film d'ascension. Comme nous l'avons dit, là où il pourrait être tentant de ne voir que facilité, le film de genre installe une forme de connivence entre le destinataire du récit et son destinataire, « l'horizon d'attente¹⁰²³ » du spectateur à l'instant où il découvre l'œuvre. Cette conjonction de paramètres structuraux construit la partie observable de la trame agrégeant les films d'ascension en genre.

Une fonction sociale

L'ouvrage de Raphaëlle Moine est présenté comme « une synthèse des théories et des analyses portant sur les *usages* de la notion de genre au cinéma¹⁰²⁴ ». À ce titre, y sont exposées les différentes fonctions sociales du genre cinématographique et, comme souvent, ces différentes acceptions ne tirent pas dans un même sens. Sont ainsi exposées trois lignes force de réflexion concernant le genre : un dispositif à préoccupations économiques visant à satisfaire les désirs supposés du public, une structure idéologique visant à manipuler le spectateur, un mode d'expression culturelle collectif apaisant des tensions sociales sous jacentes. Nous avons abordés ces trois possibles et montré que le film d'ascension procède dans diverses proportions de ces différentes préoccupations.

¹⁰²³ Tel que défini dans : JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

¹⁰²⁴ MOINE Raphaëlle, opus cité, quatrième de couverture.

Conclusion générale

tions. Cela étant, la dimension mythique nous paraît particulièrement signifiante ici. Madame Moine signale les travaux de Judith H. Whright¹⁰²⁵ mettant en avant la possible résolution de conflits sociaux dans quatre genres hollywoodiens : la violence pour le Western, la raison versus la croyance dans le film d'horreur, l'altérité pour le film de science fiction, le désir versus la peur dans le film de gangster. Pour ce qui concerne le film d'ascension, nous pensons avoir démontré que le conflit social sous-jacent est celui de la transgression ; transgression des codes sociaux dominants par une conduite flirtant avec la marge, transgression vitale par mise en jeu de l'intégrité physique et vitale. En cela, le film d'ascension rejoint le mythe réaffirmant le prix de la vie par le fait même de sa mise en jeu telle que nous l'avons évoquée dans l'approche symbolique des œuvres de notre corpus.

Le film d'ascension comme dispositif générique pérenne.

Les œuvres correspondants au cahier des charges que nous avons dégagé n'étaient pas réputées avoir survécu au second conflit mondial. Nous pensons avoir démontré que préjuger de la disparition définitive d'un genre cinématographique quel qu'il soit n'est pas même envisageable. En sus de l'exemple des œuvres récentes de notre corpus, l'avis répété de la disparition du western, du péplum, entre autres, abonde dans notre sens. Une fois établie la fiche signalétique du film d'ascension, il apparaît que la notion de genre s'abstrait des contingences de la production. En ce sens nous avons voulu affirmer que, si la constitution générique est attestée, la quantité produite bon an mal an n'est plus un critère discriminant concernant la persistance supposée ou avérée. En effet, par delà les années, les règles génériques perdurent et quand bien même un genre ne serait-il plus que sporadique, il n'en demeure pas moins que les structures narratives restent efficientes. Nous serions tentés de faire un parallèle entre la pérennité des structures génériques et le fait qu'un film muet et en noir et blanc ait été présenté au festival de Cannes 2011¹⁰²⁶. Les caractéristiques stylistiques du muet semblent s'être imposées de la même manière au réalisateur du XXI^e siècle qu'à ses prédécesseurs de l'apogée du muet. Certes il s'agit en l'espèce de considérations strictement techniques, mais il n'en demeure pas moins que

¹⁰²⁵ WHRIGHT Judith H., « Genre Films and the Status Quo », in *Film Genre Reader II*, dir, GRANT Barry, Keith, University of Texas Press, 1995, 581 pages.

¹⁰²⁶ *The Artist*, HAZANAVICIUS Michel, 2011.

Conclusion générale

les mêmes situations ont généré les mêmes exigences à près d'un siècle de distance.

Les œuvres qui ont retenu notre attention sont, de notre point de vue, passées par pertes et profits à l'heure du bilan de la catastrophique période nazie. Il n'a certes pas été simple pour nous d'aborder cet aspect de nos travaux tant il vrai que le sujet demeure singulier. Nous pensons avoir abordé cet aspect avec la réserve et la distanciation intellectuelle indispensable à tout travail de recherche. Cela étant, et eu égard à la sensibilité consubstantielle à ces événements, il nous paraît utile de réaffirmer ici les arguments qui ont étayé nos affirmations. Il est souvent reproché aux films d'ascension allemands, dans le droit fil des analyses de Siegfried Kracauer, d'avoir fait le lit du pouvoir hitlérien ; ce reproche s'est souvent porté sur l'œuvre et la personne d'Arnold Fanck. Il aurait été commode d'arguer du fait que la production du cinéaste allemand précède de beaucoup la montée en puissance du régime nazi. Pour autant, ce type d'attitude n'aurait constitué qu'un pis aller, une pirouette intellectuelle en forme d'évitement. À front renversé de la théorie de Siegfried Kracauer, il nous a semblé plus rigoureux de mettre en évidence la manière avec laquelle la vulgate nazie, mise en images par Joseph Goebbels, a utilisé les fondements mythiques des films d'ascension pour se les approprier comme elle le fit de la pensée de Nietzsche ou de la musique de Wagner. Ainsi, le film d'ascension n'expose-t-il pas des pensées explicites exploitables en l'état par les services de propagandes : c'est son substrat symbolique qui constitue un matériau immédiatement exploitable par la propagande. A ce titre, les travaux de Christian Delage nous ont été d'une grande utilité. En effet, cet historien français met en évidence trois thèmes fondamentaux dans la vision cinématographique nazie :

[...] la cosmogonie, inscrivant le racisme et l'antisémitisme dans une exaltation de la nature originelle et du foyer germanique ; la recherche d'une légitimité et d'une cohésion nationale dans l'instauration du troisième Reich ; enfin la représentation des catégories sociales et des modèles culturels annonçant l'avènement d'un État racial millénaire.¹⁰²⁷

On mesure combien était facile, alors, de mettre en résonance avec ces préoccupations idéologiques la montagne comme espace primordiale, la cohésion de la cordée héroïque face à l'adversité, le primat des montagnards et de leurs valeurs sur le *vulgum pecus* des villes perverses. Nous voyons, ainsi, dans la course exacerbée aux faces nord inviolées une commode euphémisation de la

¹⁰²⁷ DELAGE Christian, opus cité p.30.

nécessaire extension vitale (*Lebensraum*) chère à Adolf Hitler. L'exploitation de la victoire à la face nord de l'Eiger en fut un exemple significatif.

Cela dit, si nous avons exonéré Arnold Fanck de toute velléité politique explicite, nous avons souligné combien peut, en revanche, paraître moralement discutable la manière dont Luis Trenker utilisa l'héritage de son mentor dans ce contexte sulfureux. Leni Riefenstahl nous apparaît, d'autre part, comme l'exemple incarné de la réutilisation de valeurs préexistantes à des fins partisans.

Une paternité contestable

Concernant les œuvres que nous appelons film d'ascension l'opinion la mieux partagée attribue une évidente paternité du genre au réalisateur allemand Arnold Fanck. De 1924 à 1930 le cinéaste allemand réalisa quatre films présents dans notre corpus : *Der Berg des Schicksals*^c (1924), *Der Heilige Berg*^c (1926), *Die Weiße Hölle Vom Piz Palü*^c (1929), *Stürme Über Dem Mont Blanc*^c (1930) ; à ces œuvres s'ajoute une production plus tardive, *Der Ewige Traum*^c (1934). Sur une filmographie de 29 réalisations, cela représente un cinquième du total. Il n'est donc pas hasardeux d'affirmer que le docteur Fanck s'était fait une spécialité du film d'ascension. Dans le même ordre d'idée, il est permis de dire que John Ford, Howard Hawks avaient une prédilection pour le western et qu'Alfred Hitchcock prisait particulièrement le Thriller. S'il n'est pas douteux, donc, de considérer le cinéaste allemand comme un spécialiste du genre qui nous intéresse, lui en attribuer la paternité est beaucoup plus tendancieux. Nous nous sommes efforcé de dresser les caractéristiques d'un genre particulier et dans une démarche d'appréhension globale de ce genre il nous semble abusif de considérer Arnold Fanck comme en étant le fondateur, et, ce, à plus d'un titre. Le film d'ascension est apparu, s'est développé et a perduré sur le modèle que nous avons appelé le modèle anglocentriste de l'alpinisme. Ce modèle fut longtemps dominant, voire exclusif, tant dans la pratique réelle que dans son reflet littéraire. Comme nous pensons l'avoir démontré, le docteur Fanck a mis en avant la pratique de l'alpinisme qui était celle des pays germanophones. Dans ces pays, l'alpinisme était une pratique de masse. En effet, en 1924, le Club Alpin Austro-allemand (*Deutscher und Österreichischer Alpenverein, DÖAV*) comptait près de 250 000 adhérents¹⁰²⁸. À la même époque, ses homologues européens comptaient un

¹⁰²⁸ Voir à ce sujet : MESTRE Michel, "L'idée nationale en montagne et dans l'alpinisme : le cas du club alpin austro-allemand (DÖAV)", in *@mnis*, Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale – EUROPES / AMÉRIQUES, <http://www.univ-brest.fr/amnis> (juin 2011).

Conclusion générale

nombre de cotisants équivalents au dixième de ce nombre. Sur cette organisation, et dans le contexte particulier des massifs autrichien et allemand, s'est développée une pratique dans laquelle le recours à un encadrement professionnel n'était pas la règle. Bâtissant ses scénarii sur ces seuls amateurs, Arnold Fanck se prive de l'opposition entre deux cultures et cantonne son propos à l'action d'alpinistes héroïques. Dans ce huis clos à ciel ouvert, ce colloque singulier entre l'Alpe et son challenger, les possibles narratifs sont infiniment plus réduits. Nous n'hésitons pas à faire de ce choix du réalisateur allemand la cause de ses difficultés récurrentes à proposer aux producteurs des scénarii originaux. Condamné à se répéter, il ne put poursuivre dans cette voie et préféra, par nécessité, transporter son récit depuis les hautes cimes vers d'autres milieux ; il l'exporta ainsi vers l'extrême nord (*S.O.S. Eisberg*, 1933) ou sur les flancs des volcans japonais (*Atarashiki tsuchi*¹⁰²⁹, 1937). Tout bien considéré, l'ensemble des réflexions exposées dans l'ensemble de notre propos atteste de la position singulière du réalisateur allemand. Considéré comme le fondateur d'un genre, il n'en respecte pas les passages obligés et s'engage dans une voie, marquée d'originalité, certes, mais en forme d'impasse. Filant la métaphore zoologique, comme le fit Rick Altman¹⁰³⁰, nous serions tentés d'affirmer que la production du docteur Fanck est semblable à ces espèces par trop spécialisées dont la moindre variation du milieu environnant provoque la disparition.

A l'opposé, *Der Bergführer*^c le film d'Eduard Bienz s'inscrit dans l'acception initiale de la vision anglocentriste de l'alpinisme. Les *topoi* qui y sont esquissés demeurent pertinents et sont encore présent dans les films de ce début de XXI^e siècle. Ainsi ont-ils connus l'évolution adaptative permettant leur survie jusqu'à aujourd'hui.

Actualité du film d'ascension

Pour poursuivre sur un mode paradoxal, nous affirmerons qu'une preuve non négligeable de l'existence du film d'ascension en tant que genre, est sa possible altération. Nous avons eu l'occasion d'évoquer l'hybridation du film d'ascension avec des genres autres. Avec le film d'espionnage pour *The Eiger Sanction*^c, avec le Thriller (*Subzero*^c), le film d'épouvante (*Der Dämon des Himalaya*^c), le policier (*Cliffhanger*^c), l'horreur (*Dead Snow*), le film de guerre (*Berge in Flammen*) par exemple. A l'instar des espèces animales, les genres cinématogra-

¹⁰²⁹ *La fille du samouraï*.

¹⁰³⁰ ALTMAN Rick, " Emballage réutilisable : les produits générique et le processus de recyclage", in *Iris* n°20, automne 1995, p. 24.

Conclusion générale

phiques sont, en effet, susceptibles de multiples croisement narratologiquement viables, même si, toujours comme pour le modèle zoologique, les résultats sont stériles et ne peuvent produire un genre nouveau. Au sujet de ces hybridations, Raphaëlle Moine souligne combien est mythique l'idée du genre pur, allant jusqu'à affirmer « que les films de genre "pur" sont plus rares que les films de genre "mêlé"¹⁰³¹ ». Elle y voit la preuve d'une adaptation multifactorielle mais souligne, toutefois, que sont particulièrement exposés à cette hybridation les « genre définis par un seul trait¹⁰³² ». Elle souligne également la variabilité et l'adaptation des films de genre aux réalités de la société qui les voit naître. C'est l'occasion pour nous d'insister sur l'étonnante stabilité de la structure diégétique du film d'ascension. Il est remarquable de noter les similitudes de situations et de traitement entre des films réalisés à quatre-vingts ans de distance comme *Der Kampf Ums Matterhorn*^c (1928) et *Nordwand*^c (2008). Nous y voyons la preuve que les structures mythiques qui sous tendent le récit transcendent les mutations sociétales « mineures » que sont, somme toute, les avancées technologiques. Par delà les années, la représentation de la haute montagne conserve, ainsi, une singulière stabilité dans l'imaginaire social qui se traduit par la pérennité des traitements imaginés par les réalisateurs. Cela est sans doute la résultante du fait que le film d'ascension n'est pas défini par un seul trait mais propose, somme toute, autant de substrats qu'en possède la montagne dans l'imaginaire social.

La parodie est une autre forme d'altération. Le déclin, indéniable, de la production de film d'ascension a placé cette dernière en dehors des préoccupations des réalisateurs qui, depuis la fin des années mille neuf cent soixante, ont fait du film parodique une industrie florissante. Le film d'ascension ne connaît certes pas de réalisation marquante comme *Airplane!*¹⁰³³, *Blazing Saddle*¹⁰³⁴, *Life of Brian*¹⁰³⁵, *Spaceballs*¹⁰³⁶, *High Anxiety*¹⁰³⁷, par exemple. Toutefois, des connaisseurs de la montagne et du film d'ascension ont parodié avec bonheur ce genre de film. Ainsi en a-t-il été pour les œuvres des Monty Pythons que nous avons eu l'occasion de citer. Luc Moullet, lui-même, a proposé, avec *La cabale des oursins*, une savoureuse allusion aux aléas de l'ascension. La permanence du mythe alpin dans la presse internationale permet, même en dehors de toute réf-

¹⁰³¹ MOINE Raphaëlle, opus cité p 102.

¹⁰³² Idem, p. 104.

¹⁰³³ *Airplane!*, ABRAHAMS Jim, ZUCKER David, États-Unis, Paramount Pictures, 1980, 88 min.

¹⁰³⁴ *Blazing Saddle*, BROOKS Mel, États-Unis, Warner Bros. Pictures, 1974, 93 min.

¹⁰³⁵ *Life of Brian*, JONES Terry, Royaume-Uni, HandMade Films Python (Monty) Pictures, 1979, 94 min.

¹⁰³⁶ *Spaceballs*, BROOKS Mel, États-Unis, Brooksfilm, Metro-Goldwyn-Mayer, 1987, 96 min.

¹⁰³⁷ *High Anxiety*, BROOKS Mel, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977, 94 min.

Conclusion générale

rence éventuelle aux classiques du film d'ascension, de savourer les éléments de second degré présents dans ces réalisations.

Raphaëlle Moine conclut sa synthèse en affirmant, « [l]es genres du cinéma peuvent être considérés comme des *lieux cinématographiques*, par analogie avec le lieu anthropologique, lieu du sens inscrit et symbolisé¹⁰³⁸ ». En ce sens, elle se place dans la perception du genre cinématographique comme identitaire au même titre que le lieu anthropologique l'est pour Marc Augé¹⁰³⁹. Le genre cinématographique n'existerait, donc, que dans la mesure où la communauté de réception y retrouve les représentations qu'elle se fait de l'objet présenté. Cela suppose donc que le spectateur ait une attente à propos du film présenté. Il nous apparaît alors que sont plus susceptibles que d'autres de continuer à faire sens les genres assis sur des représentations symboliques immémoriales. En cela, le film d'ascension étayé par un imaginaire social aussi « inlassable¹⁰⁴⁰ » que le sont les mythes est susceptible de continuer à susciter la connivence par delà les années.

¹⁰³⁸ MOINE Raphaëlle, opus cité p. 173.

¹⁰³⁹ Voir à ce propos : AUGÉ Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 pages.

¹⁰⁴⁰ Voir LEVI-STRAUSS, citation n°45.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

Dictionnaires et encyclopédies

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2008, 301 pages.
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, éditions du Rocher, 1988.
- COLLECTIF, *Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique*, Volume 5, Paris, Librairie Larousse, 1040 pages.
- GARNIER, Marcel, DELAMARE, Valery, *Dictionnaire des termes technique de médecine*, Paris, Maloine S.A. éditeur, 1976.
- *Grande Encyclopédie de la Montagne*, Paris, éditions Atlas, 1976.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1951.
- *La Montagne*, sous la direction de HERZOG Maurice, Paris, 1956, éditions Larousse, 476 p.
- SADOUL, Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Microcosme, éditions du Seuil, 1965, 256 p.
- THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire des religions*, Maxi-Livres, Paris, 2002, 287 pages.
- THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de Mythologie et de Symbolique Nordique et germanique*, Paris, Dervy, 1997, 464 pages.
- SISCOT, André, *Les Gens du cinéma – Cinema's people*, Bruxelles, Memor, 1998, 1405 pages.

Histoire générale.

- BENOIST-MÉCHIN Jacques, *Histoire de l'armée allemande : De l'armée impériale à la Reichswehr, Volume 1*, Paris, Robert Laffont, 1984, 1064 pages.
- CHASTENET, Jacques, *La Vie quotidienne en Angleterre au début du règne de Victoria 1837-1851*, Paris, 1967, 303 pages.
- CHEVRILLON, André, *La Pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1909, 311 pages.
- COLLECTIF, *Le Totalitarisme en question*, Paris, L'Harmattan, 2008, 186 pages.
- COLLECTIF, *L'Histoire en Savoie*, Chamonix, Société savoisienne, 1996, 57 pages.

Bibliographie raisonnée

- COLLECTIF, *Messages d'outre-tombe du maréchal Pétain : textes officiels, ignorés ou méconnus, consignes secrètes*, Le Vaumain, Nouvelles Éditions Latines, 1983, 281 pages.
- COLLECTIF, *Pour une histoire du sport et de la jeunesse*, dir. TOURNADRE Jean-François, Paris, Publication de l'Institut d'Allemand d'Asnières, 2002, 198 pages.
- COLLECTIF, *Le Sport et les français pendant l'Occupation, 1940-1944*, Volume 1, Paris, L'Harmattan, 2002, 379 pages.
- CONINCK Francis (de), MARCHANDISE Bernadette, MARCHANDISE Guy, *Hannibal à travers les Alpes : une énigme de 2000 ans : augmenté des routes romaines prétoriennees à travers les Alpes selon la table de Peutinger*, France, Édiculture, 1992, 128 pages.
- CONTE Édouard, ESSNER Cornelia, *La Quête de la race - une anthropologie du nazisme*, Paris, Hachette, 1995, 451 pages.
- CUNTZ, Otto, *Itineraria romana - Vol. 1, Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense*, Stuttgart, 1990 (réédition de l'édition de 1929), 139 pages.
- EVANS Richard J., *Le troisième Reich – Tome I, L'avènement*, Paris, Flammarion, 2009, 720 pages.
- FERRO Marc, *Pétain*, Paris, Fayard, 1987, 789 pages.
- GARÇON François, « Ce curieux âge d'or des cinéastes français », in *La Vie culturelle sous Vichy* dir. RIOUX Jean-Pierre, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, p. 293-314.
- GAY-LESCOT Jean-Louis, « La Politique sportive de Vichy », in *La Vie culturelle sous Vichy* dir. RIOUX Jean-Pierre, Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, 412 pages.
- GAY-LESCOT Jean-Louis, *Sports et éducation sous Vichy (1940-1944)*, Lyon, P.U.L., 1991, 253 pages.
- GORIÉLY Georges 1933, *Hitler prend le pouvoir*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 203 pages.
- HALE Christopher, *Himmler's crusade: the Nazi expedition to find the origins of the Aryan race*, New-York, John Wiley & Sons, 2003, 422 pages.
- KOONZ Claudia, *Les Mères patries du IIIe Reich – Les femmes et le nazisme*, Paris, Lieu Commun, 1989, 557 pages.
- MIERAU Peter, *Nationalsozialistische Expeditionspolitik: deutsche Asien-Expeditionen 1933-1945*, Munich, Herbert Utz Verlag, 2003, 555 pages.
- MOSSE, L. Georges, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich – La crise de l'idéologie allemande*, Paris, Calmann Lévy – Mémorial de la Shoah, 2006, 512 pages.
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy*, Paris, Seuil, 1973, 380 pages.
- PÉCOUT Christophe,

Bibliographie raisonnée

- POULANTZAS Nicos, *Fascisme et dictature*, Seuil/Maspero, 1974, 384 pages.
- RICHARD Lionel, *D'une apocalypse l'autre*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, 446 pages.
- RICHARD Lionel, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, éditions complexes, 2006, 389 pages.
- SIEBURG Friedrich, *Défense du nationalisme allemand*, Paris, Grasset, 1933 (4^{ème} édition), 287 pages.
- SZÖLLÖSI-JANZE Margit, *Science in the Third Reich*, Oxford, Berg Publishers, 2001, 289 pages.
- TITE-LIVE, *Histoire Romaine, 3^{ème} décade, tome 1 (livre XXI-XXV), Rome au bord de l'abîme*, Paris, Hatier, édition non datée.

Le cinéma

- ADORNO, Theodor, *L'Art et les Arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 138 pages.
- ADORNO, Theodor, *L'industrie Culturelle*, Conférence pour l'Université radiophonique internationale, 1^{ère} diffusion les 21 et 28 septembre 1963 ; rediffusion France-Culture, transcription de Thomas Deville.
- ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, 272 pages.
- ARTIS, Pierre, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Colette d'Halluin, 1947, 222 pages.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2004, 238 pages.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004, 234 pages.
- BACH, Steven, *Leni Riefenstahl – Une ambition allemande*, Paris, Actes Sud, 2008, 543 pages.
- BAILBLÉ Claude, « À la recherche du spectateur réel », in *Médiamorphoses*, no18, France, INA, 2006, pp. 40-45.
- BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma (2 tomes)*, Paris, Les sept couleurs, 1964, 520, 543 pages.
- BASINGER Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, Londres, Chatto and Windus, 1993, 528 pages.
- BAZIN André, "Bilan de la saison 43-44", in *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, 194 pages.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, 372 pages (première édition 1975).

Bibliographie raisonnée

- BELLOUR, Raymond, PARENTE, André, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, 2005, 194 pages.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 499 pages.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous l'occupation*, Paris, P.U.F., 1994, 128 pages.
- BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français – Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, flammariion, 1995, 725 pages.
- BIMBENET, Jérôme, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, 286 pages.
- BIMBENET, Jérôme, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France, Leni Riefenstahl*, Panazol, Lavauzelle, 2006, 260 pages.
- BLIERSBACH Gerhard, « L'Heimatfilm », in *Il mito della montagna in celluloido – Luis Trenker*, sous la direction d'Aldo Audisio et Stefan König, Turin, Museo Nazionale della montagna, 2000, 127-140.
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'Agir, 1996, 95 pages.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, 364 pages.
- BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, 303 pages.
- CHION Michel, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2004, 342 pages.
- CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre – Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 207 pages.
- COLLECTIF, *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, dir. Rémy Pithon, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002.
- COLLECTIF, *Le Cinéma au pas*, sous la direction de Gianni Haver, Lausanne, Antipodes, 2004, 197 pages.
- COLLECTIF, *Les Paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1999, 268 pages.
- COLLECTIF, *Le Cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, 319 pages.
- COLLECTIF, *Regard neuf sur le cinéma*, Paris, Seuil, 1947, 508 pages.
- COLLECTIF, *Théâtre et cinéma années vingt, tome II*, sous la direction de AMIARD-CHEVREL Claudine, Lausanne, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, 240 pages.
- COLLECTIF, *The World Film Encyclopedia – A Universal Screen Guide*, Londres, The Amalgamated Press Ltd, 1933, 514 pages.
- COURTADE Francis, *Les Malédiction du cinéma français*, Paris, Alain Moreau, 1978, 411 pages.
- COURTADE Francis, CADARS Pierre, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, Losfeld, 1972, 397 pages.

Bibliographie raisonnée

- CRETON Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Nathan, « Nathan cinéma », 3^{ème} édition, 2001, 287 pages.
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, 121 pages.
- DELAGE Christian, *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, 252 pages.
- EISNER Lotte, *Fritz Lang*, Paris, Flammarion, 1984, 438 pages.
- FORD Charles, JEANNE René, *Histoire illustrée du cinéma*, Verviers, Édition Gérard et C°, 3 tomes, 1966.
- FORD Charles, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Mame, 1955, 351 pages.
- FRODON Jean-Michel, *L'Âge classique du cinéma français – Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, 921 pages.
- FRODON Jean-Michel, *L'âge classique du cinéma français – De la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, 725 pages.
- GASSEN Heiner, HURST Heike, *Tendres ennemis : cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, 352 pages.
- GARDIES Andres, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 153 pages.
- GARDIES André, "Le Paysage comme moment narratif", in *Les paysages du cinéma*, sous la direction de MOTTET Jean, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 141-153.
- GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 1995, 160 pages.
- GAUTHIER Christophe, "Des Cimaïses à l'écran – Esquisse d'une généalogie des genres cinématographiques", in Raphaëlle Moine (dir), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, pp. 35-45.
- GILI Jean A., *Le Cinéma italien*, Paris, La Martinière, 1996, 360 pages.
- GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992, 128 pages.
- GUÉRIN Marie-Anne, *Le Récit de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, 96 pages.
- HOFFMANN Hilmar, *The triumph of propaganda: film and national socialism, 1933-1945*, Oxford, Berghahn Books, 1997, 258 pages.
- HULL David Stuart, *Film in the Third Reich : Art and Propaganda in Nazi Germany, 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969, 295 pages.
- JEANNE René, FORD Charles, *Victor Sjöström*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, 191 pages.

Bibliographie raisonnée

- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 2001, 128 pages.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006, 125 pages.
- JULLIER Laurent, MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007, 240 pages.
- JULLIER Laurent, *Les Sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1995, 224 pages.
- KESTER Bernadette, *Film front Weimar : representations of the First World War in German films on the Weimar period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, 329 pages.
- KOCHENRATH Hans-Peter, "Kontinuität im deutschen Film", in *Film und Gesellschaft in Deutschland : Dokumente und Materialien* dir. Wilfried von Bredow, Rolf Zurek, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, 391 pages.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, 412 pages.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973.
- LÉVY Denis, " L'Art et le genre ", in *L'Art du cinéma*, n°42-43-44-45, printemps 2004, pp. 9-20.
- L'HERBIER Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, 334 pages.
- LO DUCA, *Histoire du cinéma*, Paris, Presses Universitaires De France, 1964, 136 pages.
- MARIE Michel, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, 96 pages.
- MESGUICH Félix, *Tours de manivelles – Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933, 303 pages.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, 1977, 372 pages.
- METZ, Christian, " Une Étape dans la réflexion sur le cinéma ", in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1972, tome II, 246 pages.
- METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, 228 pages.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma, tome 2, 1915-1923*, Paris, Éditions Universitaire, 1987, 519 pages.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma, tome 4, 1930-1940*, Paris, Jean Pierre Delarge, 1980, 736 pages.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 192 pages.
- MOLIA François-Xavier, " Présence du western dans le jeune cinéma français. Autour d'une connotation générique ", in Raphaëlle Moine (dir), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, pp.275-284.

Bibliographie raisonnée

- MOURE José, *Analyse du film*, Vanves, CNED, 2006, 258 pages.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 pages.
- PELLETIER François, *Imaginaire du cinématographe*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983, 235 pages.
- PERRON Bernard, "Une machine à faire penser", in *Iris*, 19, 1995, p. 75-77.
- PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, 239 pages.
- PINEL Vincent, *Le Montage : l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 96 pages.
- PITHON Rémi, "Bizarreries historiographiques. Le cinéma muet suisse dans quelques ouvrages de références", in Rémy Pithon, *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, pp. 201-210.
- REIMER Robert C., *Cultural History Through a National Socialist Lens : Essays on the Cinema of the Third Reich*, New-York, Camden House, 2002, 317 pages.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, 284 pages.
- RENTSCHLER Eric, *The Ministry of illusion : Nazi cinema and its afterlife*, Harvard University Press, 1996, 456 pages.
- RHODE Eric, *A History Of The Cinema From Its Origins To 1970*, Middlesex, Penguin Books, 1978, 674 pages.
- RIEFENSTAHL Leni, *Mémoires*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1987, 873 pages.
- SADOUL Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Microcosme, éditions du Seuil, 1965, 256 p.
- SADOUL Georges, *Le Cinéma français*, Paris, Flammarion, 1962, 291 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1946-1954, 7 volumes.
- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 8^e édition, 1966, 719 pages.
- SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, les Éditions du cerf, 1990, 260 pages.
- SERCEAU, Michel, " Vie, mort et retour des genres ", in *CinémAction* n°68, 1993, pp. 210-213.
- SIETY Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 96 pages.
- TOULET Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Gallimard, Paris, 1988, 176 pages.
- VALLET Antoine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Liget, 1958, 116 pages.

Bibliographie raisonnée

- VANOYE Francis, " L'adaptation comme genre du cinéma français ", in Raphaëlle Moine (dir), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, pp. 119-130.
- VOGHELAER Nathalie (de), *Le Cinéma allemand sous Hitler, un âge d'or ruiné*, Paris, L'Harmattan, 2001, 197 pages.
- WEBER Alain, *La Bataille du film – 1933-1945. Le cinéma français entre allégeance et résistance*, Paris, Ramsay, 2007, 295 pages.
- WHRIGHT Judith H., « Genre Films and the Status Quo », in *Film Genre Reader II*, dir, GRANT Barry, Keith, University of Texas Press, 1995, 581 pages.
- WINCKLER Martin, *Séries télé*, J'ai lu, Paris, 2005, 126 pages.

La montagne

- ARDITO Stéfano, *Le Mont Blanc*, Paris, Gründ, 1996, 288 pages.
- BLACHE Jules, *L'Homme et la montagne*, Paris, Gallimard, 1950, 189 pages.
- BLANCHARD Pierre, *Petit voyage autour du monde : ouvrage amusant, propre à préparer les enfants à l'étude de la géographie*, Paris, Librairie de l'enfance et de la jeunesse, 1826, 5^{ème} édition, 252 pages.
- BORDEAUX Henry, *Paysages romantiques des Alpes*, Paris, Éditions de la Vraie France, 1925.
- CHARTON Édouard, *Le Tour du monde : nouveau journal des voyages, Volume 2*, Paris, Hachette, 1860, 427 pages.
- COLLECTIF, *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, Grenoble, ELLUG, 2000, 358 pages.
- COLLECTIF, *La Haute montagne – Vision et représentation*, Actes du colloque international du Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1988, 258 pages.
- COLLECTIF, *La Montagne*, Paris, Larousse, 1950, 476 pages.
- COLLECTIF, *Lieux de mémoires de Chamonix-Mont-Blanc*, Chamonix, Ville de Chamonix, 2003, 45 pages.
- COLLECTIF, *Premier rapport sur l'état des Alpes*, Paris, Édisud, 2006, 472 pages.
- COLLECTIF, *Travaux scientifiques du Parc national des Écrins*, Grenoble, 1983, 188 pages.
- BOYER Roland, *Les Noms de lieux de la région du Mont Blanc*, Sallanches, Mythra, 1987, 149 pages.
- BERTHOME Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 2003.

Bibliographie raisonnée

- DOLLFUS-AUSSET Daniel*, *Matériaux pour l'étude des glaciers : Ascensions* (Volume 4 de *Matériaux pour l'étude des glaciers*), Paris, Éditions F. Savy, 605 pages.
- FERRAND Henri, *L'Oisans et les Écrins*, Grenoble, La Manufacture, 1984 (réédition de l'édition de 1903).
- FORBES James D., *The tour of Mont Blanc and of Monte Rosa*, Edinburgh, Black, 1855, 320 pages.
- GUILLARD Gilbert, " Sport, jeunesse et altitude " in *Pour une histoire du sport et de la jeunesse*, sous la direction de TOURNADRE Jean-François, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 198 pages.
- GUITON Paul, *Le Livre de la montagne*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1944, 274 pages.
- MICHELET Jules, *La Montagne*, Paris, Calmann-Lévy, 1907, 388 pages.
- MOLINIER Roger, VIGNE Pierre, *Écologie et biocénotique*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1971, 457 pages.
- RÉBUFFAT Gaston, *Étoiles et tempêtes*, Grenoble, Arthaud, 1954, 155 pages.
- RÉMY Frédérique, *Histoire de la glaciologie*, Paris, Vuibert, 2008, 170 pages.
- SAUSSURE Horace-Bénédict (de), *Voyages dans les alpes précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, volume 1, Genève, Samuel Fauche, 1779, 540 pages.
- SAUSSURE Horace-Bénédict (de), BOURRIT M.T., *Premiers voyages au Mont Blanc*, Genève, Edito-Services S.A., non daté, 417 pages.
- SEIGNEUR Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, 312 pages.
- Smith Albert, *The struggles and adventures of Christopher Tadpole at Home and Abroad*, volume 1, Londres, R. Bentley, 1848, 512 pages.
- SONNIER Georges, *La Montagne et l'homme*, Paris, Albin Michel, 1972, 332 pages.
- SONNIER Georges, *Où règne la lumière*, Paris, Albin Michel, 1946, 206 pages.
- TRAVERS Alice, « La Montagne pervertie », in *L'Alpe* n°19, 2^{ème} trimestre 2003, pp.72-80.
- TRAVERS Alice, *Politique et représentation de la montagne sous Vichy. La montagne éducatrice, 1940-1944*, Paris, L'Harmattan, 2001, 286 pages.

Le cinéma et la montagne

- BÄCHLER Odile, " Une dynamique générative ", in *Iris*, n°19, automne 1995, pp. 41-48.

Bibliographie raisonnée

- COLLECTIF, *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto*, Aldo Audisio directeur, Turin, Utet Libreria, 2004, 752 pages
- COLLECTIF, *Il mito della montagna in celluloide* – Luis Trenker, sous la direction d'Aldo Audisio et Stefan König, Turin, Museo Nazionale della montagna, 2000, 394 pages.
- COLLECTIF, *La Nascita Dei Generi Cinematografici: Atti Del V Convegno Internazionale Di Studi Sul Cinema*, QUARESIMA Leonardo, RAENGO Alessandra, VICHI Laura (dir), Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine, 1999, 441 pages.
- CUENOT Catherine, REY Françoise, *Chamonix fait son cinéma*, Chamonix, Conseil Général de Haute Savoie et ville de Chamonix, 1995, 227 pages.
- EADES Caroline, " La représentation de la montagne au cinéma. Une très résistible ascension ", in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon.*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, édition Ellug, Grenoble, 2000, pp. 231-241.
- FANCK Arnold, *Er Führte Regie Mit Gletschern, Stürmen Und Lawinen. Ein Filmpionier Erzählt*, München Nymphenburger Verlagshandlung, 1973, 394 pages.
- GUIDO Laurent, " Controverse sur l'authenticité : Le Pauvre Village " premier film suisse " , in Rémy Pithon (dir), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, pp111-120.
- HAVER, Giani, " L'Alpe et l'alpinisme dans le cinéma suisse 1905-1945 ", in Rémy Pithon (dir), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, pp. 147-162.
- HAVER Giani, JACQUES Pierre-Emmanuel, " Spécificité du cinéma suisse muet : quelques repères ", in Rémy Pithon (dir), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, pp. 15-31.
- HORAK Jan-Christopher, PICHLER Gisela, *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*, Munich, Bruckmann, 1997, 256 pages.
- ICHAC Marcel, *A l'assaut des Aiguilles du Diable – Une arête. Une ascension. Un film*, Paris, J. Susse, 1946, 93 pages.
- ICHAC Marcel, *Quand brillent les étoiles de midi*, Paris, Arthaud, 1960, 121 pages.
- KAES Anton, *From Hitler To Heimat: The Return Of History As Film*, Harvard, Harvard University Press, 1992, 272 pages.
- LEPROHON Pierre, *Le Cinéma et la montagne*, éd. SUSSE, 1944.
- LEPROHON Pierre, *Chasseur d'images*, Paris, André Bonne, 1960, 221 pages.

Bibliographie raisonnée

- PITHON, Rémy, " Origines et fonction du *Bergfilm* dans le cinéma Suisse " in *La Nascita Dei Generi Cinematografici: Atti Del V Convegno Internazionale Di Studi Sul Cinema*, QUARESIMA Leonardo, RAENGO Alessandra, VICHI Laura (dir), Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine, 1999, pp.283-292.
- PITHON, Rémy, " Noir-Blanc, un monde manichéen ", in *L'Alpe*, n°35, 1^{er} trimestre 2007, pp. 30-37.
- RIEFENSTAHL Leni, *Kampf in Schnee und Eis*, Leipzig, Hesse & Becker Verlag, 1933, 271 pages.
- SEGUIN, Gilles, *Mythes et imaginaire social de la montagne dans les films d'ascension de Marcel Ichac*, mémoire de première année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, sous la direction de Mme DALLET Sylvie, travaux suivis par Mme de PASTRE Béatrice, soutenu le 15 septembre 2005, 183 pages.
- SEGUIN, Gilles, *Vertical Limit, entre Icare et Prométhée – Les films d'ascension*, mémoire de seconde année de master Arts et Sciences de l'Enregistrement, sous la direction de Mme THOUARD Sylvie et Mr LALIBERTÉ Martin, travaux suivis par Mme de PASTRE Béatrice, soutenu le 26 septembre 2007, 177 pages.
- TRENKER Luis, *Les Compagnons de l'Alpe*, Paris, Stock, 1934, 221 pages.
- TRENKER Luis, *Alles Gut Gegangen: Geschichten Aus Meinem Leben*, München, Bertelsman, 1967, 512 pages.
- ZANOTTO Piero, *Le Montagne del cinema*, Turin, Museo Nazionale della Montagna « Duca degli Abruzzi », 1990, 251 pages.
- ZIMMERMANN Yvonne, *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films*, Suisse, Schüren, 2005, 335 pages.

Photographie et montagne

- BENSEN Joe, *Souvenirs des sommets*, Chamalières, Artémis, 2000, 144 pages.
- COLLECTIF, *Les Frères Bisson photographes – De flèche en cimes*, Bibliothèque Nationale de France/Mseum Folkwang, Paris – Essen, 1999, 231 pages.
- COLLECTIF, *Sommets, cent ans d'aventures en montagne*, Paris, Editions Place des Victoires, 2004, 289 pages.

L'alpinisme

- ARDITO Stéfano, *Le Mont Blanc*, Paris, Gründ, 1996, 288 pages.
- BALLU Yves, *les Alpinistes*, Paris, Arthaud, 1984, 463 pages.

Bibliographie raisonnée

- BALLU Yves, *GASTON RÉBUFFAT, Une vie pour la montagne*, Paris, Hoëbeke, 1996, 188 pages.
- BORDEAUX Henri, *La Neige sur les pas*, Paris, Plon, 1959, 349 pages.
- BUSCAINI Gino, *Dolomites orientales, les 100 plus belles courses et randonnées*, Denoël, Paris, 1983.
- BUSCAINI Gino et METZELIN Silvia, *Les Dolomites occidentales, les 100 plus belles courses et randonnées*, Denoël, Paris, 1987.
- CHAMSON Max, *Whymper, le fou du Cervin*, Paris, Perrin, 1986.
- CHARMOZ Pierre, *La Montagne à seins nus*, Angers, Deleatur, 1985, feuillets.
- CHOUINARD Yvon, *Glace et neige*, Paris, Arthaud, 1981, 192 pages.
- COLLECTIF, *Deux siècles d'alpinismes européens – Origine et mutation des activités de grimpe*, HOIBIAN Olivier, DEFRANCE Jacques, Paris, L'Harmattan, 2002, 396 pages.
- COLLECTIF, *Cinquante trois ascensions et aventures en montagne*, Paris, Gründ, 1966, 540 pages.
- COLLECTIF, *Histoires de montagnes*, Paris, Sortilèges, 2000, 287 pages.
- COLLECTIF, *L'Écho des Alpes - publication des sections romandes du Club Alpin Suisse*, Lausanne, Librairie A. Julien, 1901, 482 pages.
- ASSEDO Yvette, « Structure contraphobique d'une conduite transgressive : l'alpinisme », in *L'Interdit et la transgression* ; Paris, Dunod, 1983, pp 37-50.
- COLLECTIF, *Passage - Anthologies des cahiers de l'alpinisme*, Paris, Glénat, 1988, 247 pages.
- COLLECTIF, *L'Année montagne, 1982-83*, Paris, ACLA, 1983, 218 pages.
- COLLECTIF, *L'Année montagne, 1981-82*, Paris, ACLA, 1982, 199 pages.
- DALLOZ Pierre, *Zénith*, Paris, Les Bibliophiles de la Montagne-Librairie des Alpes, 1951, 21 pages.
- DE DOOLAARD A, *Le Vainqueur du Mont Blanc*, Paris, Albin Michel, 1951, 389 pages,
- DE SAUSSURE Horace-Bénédict, *Premiers voyages au Mont Blanc*, Lausanne, Cercle du Bibliophile, 1970, 417 pages.
- DEFRANCE Jacques, *Deux siècles d'Alpinisme européens*, Paris, L'harmattan, 2003, 396 pages.
- ENGEL Claire-Eliane, *Histoire de l'alpinisme*, Paris, Je sers, 1950, 251 pages.
- ENGEL Claire-Eliane, *Le Mont Blanc*, Paris, Victor Attinger, 1946, 187 pages.
- ENGEL Claire-Eliane, *Les Batailles pour l'Himalaya, 1783-1936*, Paris, Flammarion, 1936, 161 pages.
- ENGEL Claire Éliane, SAMIVEL, VALLOT Charles, « *Ces Monts affreux...* » (1650-1810), Paris, Librairie Delagrave, 1934, 320 pages.

Bibliographie raisonnée

- ENGEL Claire Éliane, SAMIVEL, VALLOT Charles, *"Ces monts sublimes..." (1803-1895) anthologie de littérature alpestre*, Paris, Delagrave, 1936, 320 pages.
- GOS Charles, *Alpinisme anecdotique*, Paris – Neufchâtel, Victor Attinger, 1934, 314 pages.
- GOS Charles, *Tragédies alpestres*, Lausanne, Payot, 1946, 304 pages.
- HARRER Heinrich, *La Face nord de l'Eiger*, Paris, Denoël, 1964, 311 pages.
- HECKMAIR Anderl, *Les Trois Derniers Problèmes Des Alpes*, Genève, Slatkine, 1978, 175 pages.
- HERZOG Maurice, *Annapurna premier huit mille*, Paris, Arthaud, 1951, 302 pages.
- HERZOG Maurice, *Renaître, une autre vie après l'Annapurna*, Paris, Jacob-Duvernet, 2007, 317 pages.
- HOIBIAN Olivier, *Les Alpinistes en France 1870-1950*, Paris, L'Harmattan, 2000, 342 pages.
- HUDSON C. et KENNEDY Edward Shirley, *Where There's A Will There's A Way : An Ascent Of Mont Blanc – By A New Route And Without Guide*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1856, 95 pages.
- HUNT John, *Victoire sur l'Everest*, Paris, Hachette, 1958, 254 pages.
- ISSELIN Henri, *Du côté de l'Aiguille Verte*, Grenoble, Arthaud, 1972, 251 pages.
- ISSELIN Henri, *La Barre des Écrins*, Grenoble, Arthaud, 1976, 251 pages (première édition, 1954).
- ISSELIN Henri, *La Meije*, Paris, Arthaud, 1977, 269 pages, (première édition, 1956).
- ISSELIN Henri, *Les Aiguilles de Chamonix*, Paris, Arthaud, 1980 (première édition, 1961).
- ISSELIN Henri, *L'Âge d'or de l'alpinisme*, Paris, Arthaud, 1983, 237 pages.
- JAVELLE Émile, *Souvenirs d'un alpiniste*, Paris, Payot, 1953, 272 pages.
- KRAKAUER Jon, *Into The Wild*, Paris, Presses de la Cité, 2007, 252 pages.
- KRAKAUER Jon, *Tragédie à l'Everest*, Paris, Presse de la Cité, 1998, 309 pages.
- LAMMER Guido, *Fontaine de jouvence*, Paris, Dardel, 1934, 210 pages.
- LÉSÉLEUC Éric (de), RAUFAST Lionel, " Jeux de vertiges : l'escalade et l'alpinisme ", in *Revue française de psychanalyse*, n°68, P.U.F., 2004, pp 233-246.
- LIVANOS Georges, *Cassin, il était une fois le sixième degré*, Arthaud, 1980
- LIVANOS Georges, *Au-delà de la verticale*, Paris, Arthaud, 1987, .
- LOUVEL Louis et ROTILLON Gilles, *L'Alpinisme ?...laisse béton !*, Scarabé, Paris, 1985.

Bibliographie raisonnée

- MAZEAUD Pierre, *Des cailloux et des mouches*, Paris, Olivier Orban, 1985, 230 pages.
- MESSNER Reinhold, *Une vie d'alpiniste*, Paris, Arthaud, 1992, 282 pages.
- MESTRE Michel, *Histoire de l'alpinisme – Les Alpes*, Aix en Provence, Édisud, 1996, 191 pages.
- MESTRE, Michel, " La Dépendance du Club alpin austro-allemand des institutions politiques (1933-1945) ", in HOIBIAN Olivier, DEFRANCE Jacques (dir), *Deux siècles d'alpinismes européens – Origine et mutation des activités de grimpe*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 95-117.
- MOUSTIERS Pierre, *La Paroi*, Paris, Gallimard, 1969, 222 pages.
- MUMMERY Albert Frederick, *Mes Escalades dans les Alpes et le Caucase*, Genève, Slatkine, 1980, 327 pages.
- OTTOGALLI-MAZZACAVALLLO, C., *Femmes et Alpinisme (1874-1919) : Un genre de compromis*, Paris, L'Harmattan, 2006, 320 pages.
- PEYRE Joseph, *Matterhorn*, Paris, Grasset, 1960, 241 pages.
- RÉBUFFAT Gaston, *Un guide raconte*, Denoël, Paris, 1964,
- RÉBUFFAT Gaston, *Glace, neige et roc*, Paris, Hachette, 1970, 189 pages
- RÉBUFFAT Gaston, *Le Massif du Mont Blanc, les 100 plus belles courses*, Denoël, Paris, 1973.
- REY Guido, *Das Matterhorn*, Munich, Rudolf Rother, 1938, 231 pages.
- REY Guido, *Alpinismo Acrobatico*, Lattes, Torino, 1914, 336 pages.
- ROBERTS David, *Annapurna, une affaire de cordée*, Chamonix, Guérin, 2000, 365 pages.
- SMYTHE Frank, *L'Aventure alpine*, Paris, Arthaud, 1958.
- STEPHEN Leslie, *Le Terrain de jeu de l'Europe*, Victor Attinger, Neuchatel-Paris, 269pages.
- TERRAY Lionel, *Les Conquérants de l'inutile*, Guérin, Chamonix, 2000, 456 pages (première édition, Gallimard 1961).
- ULLMAN James-Ramsey, *La Grande conquête*, Arthaud, Paris-Grenoble, 1948, 372 pages.
- VALLET Odon, " Techniques et symbolique de l'ascension " in *Cimes 2003*, Revue annuelle du Groupe de Haute Montagne (G.H.M.), pp 253-260.
- WILLIAMS Cicely, *Dames alpinistes*, Paris, Arthaud, 1979.
- ZSIGMONDY Emil, *Die Gefahren der Alpen. Praktische Winke für Bergsteiger (Les dangers des Alpes. Guide pratique pour les alpinistes)*, Augsburg, Lampart, 3^{ème} édition, 1910, 188 pages.

Bibliographie raisonnée

Littérature générale.

- BUZZATI Dino, *Le Désert des Tartares*, Pavillons Robert Laffont, 1949 pour la traduction française.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie : l'Enfer – le Paradis*, Flammarion, 1991.
- DAUDET Alphonse, *Tartarin sur les Alpes*, Paris, Flammarion, 1935, 72 pages.
- DICKENS Charles, *Household words*, Volume 5, Londres Bradbury and Evans, 1852,
- Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, tr. du grec par A.F. Miot, Paris, Imprimerie Royale, 1834, 637 pages.
- DUMAS Alexandre, *Impressions de voyage en Suisse*, Paris, François Maspero, 1982, tome I : 482 pages, tome II : 401 pages.
- GRANGE Jean-Christophe, *Les Rivières pourpres*, Albin Michel, 1998, 404 pages.
- GHEORGHIU Constantin Virgil, *De la vingt-cinquième heure à l'heure éternelle*, Paris, Plon, 1965, 158 pages.
- GRANGÉ Christophe, *La Forêt des mânes*, Paris, Albin Michel, 2009, 508 pages.
- HALLER Albrecht (von), *Poésies de Monsieur de Haller*, Zurich, Heidegger & compagnie, 1752, 226 pages.
- HÉSIODE, *La Théogonie*, Paris, éditions Arléa, 1998, 126 pages.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Éditions d'Antan, 1983, 342 pages.
- HUGO Victor, *Alpes*, Paris, Éditions Entente, 1983, 120 pages.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles*, Paris, éditions Gallimard, 2002, 1030 pages (première édition Hetzel, 1857).
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, 1963, 224 pages.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Gallimard, 1992, IV, 620 pages.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Dezobry et E. Magdeleine, 1852, 547 pages.
- PASCAL Jean Noël, *La Fable au Siècle des Lumières 1715-1815 : Anthologie des successeurs de La Fontaine, de La Motte à Jauffret*, France, Université de Saint-Etienne, 1991, 260 pages.
- RABELAIS, *Gargantua-Pantagruel*, Lausanne, Rencontre, 1956, 613 pages.
- RAMUZ Louis-Ferdinand, *Derborence*, Paris, Grasset, 2003, 238 pages (première édition, 1934).
- RAMUZ Louis-Ferdinand, *La Séparation des races*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1979, 184 pages.

Bibliographie raisonnée

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse : ou Lettres de deux amans, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Genève, s.n., 1780, 548 pages.
- RUSKIN, John, *Sésame et les Lys*, Paris, Éditions Complexes, 1987, 315 pages.
- SHELLEY, *Poèmes*, Paris, La Renaissance du livre, 1919, 201 pages.

Littérature alpine

- ABOUT Edmond, *Le Roi des montagnes*, Paris, Gründ, 1954, 187 pages.
- AMIGUET Philippe, *Où volent les aigles*, Paris, Albin Michel, 1939, 251 pages.
- ANONYME, *L'Avalanche*, Lyon, Seve Lyon, 1945, 235 pages.
- BALLERINI Michel, *Le roman de montagne en France*, Grenoble, Arthaud, 1973, 326 pages.
- BARJAVEL René, *La Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité, 1968, 316 pages.
- BORDEAUX Henri, *Paysage romanesques des Alpes*, Paris, Editions la Vraie France, 1925, 382 pages.
- BUZZATI Dino, *Barnabo des montagnes*, Paris, Robert Laffont, 1959, 294 pages.
- COLLECTIF, *Trois romans de montagne*, Paris, Gautier Languereau, 1970, 473 pages.
- DAUMAL René, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1981, 177 pages.
- ENGEL Claire-Eliane, *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Chambéry, Victor Attinger, 1930, 287 pages.
- FRISON-ROCHE Roger, *Le Versant du soleil*, Paris, Flammarion, 1981, 651 pages.
- FRISON-ROCHE Roger, *Retour à la montagne*, Sélection des Amis du livre de Strasbourg, 1957, 355 pages.
- FRISON-ROCHE Roger, *La Grande Crevasse*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1952, 303 pages.
- FRISON-ROCHE Roger, *Premier de cordée*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1942, 380 pages.
- GIOVANNI José, *Meurtre au sommet*, Paris, Hoëbeke, 1999, 214 pages.
- HAENSEL Carl, *La Lutte pour le Cervin*, Genève, J.H. Jeheber, 1930, 212 pages.
- HARRER Heinrich, *Sept ans d'aventures au Tibet*, Gautier, 1967.
- HERVIEU, Paul, *L'Alpe Homicide*, Paris, Arthème Fayard, 1886, 126 pages.
- HERZOG Gérard, *La Voie Jackson*, Paris, Arthaud, 1976, 307 pages.

Bibliographie raisonnée

- HILTON James, *Les Horizons perdus*, 10/18, 1988.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, « Les Mines de Falun », in *Contes Fantastiques*, Flammarion, 1993 (première édition, Berlin, 1819).
- LAMARTINE Alphonse (de), *Jocelyn*, Paris, Larousse, 1925, 261 pages.
- MANN Thomas, *La Montagne magique*, Fayard, 1961.
- RENKER Gustave, *Bergkristall*, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1930, 269 pages.
- ROGER Noëlle, *Le Nouveau déluge*, Paris, L'illustration, 1922, 118 pages.
- ROUFF Marcel, *L'Homme et la montagne*, Paris, Emile-Paul frères, 1925, 303 pages.
- SAINT-LOUP, *Face nord*, Grenoble-Paris, Arthaud, 1946, 382 pages.
- SAINT-LOUP, *La Montagne n'a pas voulu*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1949, 209 pages.
- SAINT-LOUP, *La République du Mont Blanc*, Paris, Table ronde, 1982, 282 pages.
- SECRET Jean, *L'Alpiniste*, Paris, éditions Delmas, 1943, 195 pages.
- SIMPSON Joe, *La Face voilée*, Grenoble, Glénat, 1998, 285 pages.
- SIMPSON Joe, *Encordé avec des ombres*, Grenoble, Glénat, 1994, 356 pages.
- TANIGUCHI Jirō, *Le Sommet des dieux* - 5 volumes, Paris, Dargaud, 2011 (première édition, Japon, 200-2003).
- TRENNER Luis, *Berge Und Heimat-Das Buch Von Den Bergen Und Ihren Menschen*, Berlin, Knauer, 1939, 138 pages.
- TROYAT Henri, *La Neige en deuil*, Librio, Paris, 2002, 96 pages (première édition 1952).
- TYNDALL John, *Dans les montagnes*, Hetzel et Cie, Paris, 356 pages.
- ULLMAN James Ramsey, *Banner in the Sky*, Philadelphie, Lippincott, 1954, 252 pages.
- ULLMAN James-Ramsey, *La Tour Blanche*, Arthaud, Paris-Grenoble, 1949, 462 pages.
- YASUSHI Inoué, *Paroi de glace*, Paris, Stock, 2001, 437 pages (première édition, Japon, 1950).

Imaginaire social de la montagne

- ALAIN, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, 1971, 242 pages.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Le livre de poche, 1992, 352 pages.
- BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1988, 250 pages.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, 185 pages.

Bibliographie raisonnée

- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1962, 410 pages.
- BOZONNET Jean-Paul, *Des monts et des mythes, l'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, PUG, 1992, 294 pages.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 2002, 189 pages.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, 374 pages.
- CAILLOIS Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, 1192 pages.
- COLLECTIF, *Imaginaires de la haute montagne*, sous la direction de Philippe JOUTARD et Jean-Olivier MAJASTRE, Grenoble, Glénat, 1987, 186 pages.
- DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XXe siècle : Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 2008, 320 pages.
- DURAND Gilbert, SUN Chaoying, « Du côté des montagnes de l'est (tai shan). Imaginaire chinois de la montagne », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p. 61-80.
- COLLECTIF, *Êtres fantastiques – De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, Grenoble, Musée dauphinois, 2006, 108 pages.
- ELIADE Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, 251 pages.
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, 285 pages.
- JAMES-RAOUL Danièle, THOMASSET Claude Alexandre, *La Montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2000, 348 pages.
- JANTZEN René, *Montagne et symboles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, 386 pages.
- LEVI STRAUSS Claude, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1999, 364 pages.
- MACFARLANE Robert, *L'Esprit de la montagne*, Paris, Plon, 2004, 295 pages.
- MARIO, *Le Génie des Alpes Valaisannes par Mario*, Neufchâtel, Attinger frères, 1893, 245 pages.
- SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005, 379 pages.
- SHINODA Chikawi, « La montagne dans la littérature japonaise », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées. Nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon*, sous la direction d'André SIGANOS et Simone VIERNE, ELLUG, Grenoble 2000, p. 45-60.
- SCHULTHEIS Rob, *Cimes*, Paris, Albin Michel, 1988, 218 pages.
- XINGJIAN Gao, *la Montagne et l'âme*, Paris, éditions de l'Aube, 2000, 672 pages.

Bibliographie raisonnée

- YONNET Paul, *La Montagne et la mort*, éditions de Fallois, Paris, 2003, 222 pages.
- YONNET Paul, *Huit leçons sur le sport*, Paris Gallimard, 2004, 250 pages.
- YONNET Paul, *Système des sports*, Paris, Gallimard, 1998, 254 pages.

Ouvrages divers

- ALTMANN Anna E., DE VOS Gail, *Tales, Then and Now: More Folktales As Literary Fictions for Young Adults*, Englewood, Libraries Unlimited, 2001, 296 pages.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 pages.
- BEAUFILS Marcel, *Le Lied romantique allemand*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, 346 pages.
- BILLIARD Michel, "Activité mentale du sommeil et hallucinations de l'endormissement et du réveil", in COLLECTIF, *Les Troubles du sommeil*, BILLIARD Michel, DAUVILLIERS Yves (dir.), Paris, Elsevier Masson, 2006, 395 pages.
- CHARMILLOT Maryvonne, *Émotions et sentiments, une construction sociale : Approches théoriques et rapports aux terrains*, Paris, L'Harmattan, 2008, 210 pages.
- COLLECTIF, *Abrégé du code typographique à l'usage de la presse*, Paris, Victoires éditions, 2000, 102 pages.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, VERNANT Jean Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, France, Odile Jacob, 1997, 298 pages.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 pages.
- GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Seuil, 1991, 573 pages.
- HITLER Adolf, *Mein Kampf*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, tome II, 554 pages.
- LANE Philippe, *La Périphérie du texte*, Nathan, 1992, 160 pages.
- LEBLANC Élisabeth, *La Psychanalyse jungienne*, Paris, Bernet-Danilot, 2002, 62 pages.
- MARCHAL Guy P., MATTIOLI Aram, *Erfundene Schweiz. Konstruktionen Nationaler Identität*, Zurich, Chronos, 1992, 373 pages.
- MARX Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Ed. sociales, 1946, 133 pages.
- NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, 157 pages.

Bibliographie raisonnée

- RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, 236 pages.
- TRAN BA HUY Patrice, WAELE Catherine (de), *Les Vertiges et le praticien : guide pratique*, Paris, John Libbey Eurotext, 1996, 159 pages.
- VALLET Odon, *Le Grand Oral*, Paris, Masson, 1989, 177 pages.
- VINCI (de) Léonard, *La Peinture*, Paris, Hermann, 2004, 175 pages, (première édition, 1964).

Articles

Cinéma

- BRÉTÈQUE (de la), François, " Un essai de typologie : en relisant *Les genres du cinéma* d'Antoine Vallet ", *CinémAction*, n°68, 3^{ème} trimestre 1993, pp. 11-15.
- Mc DONALD Bernadette, "Made in Hollywood", *L'Alpe*, n°35, 1^{er} trimestre 2007, pp. 38-43.
- MOUSSINAC, LÉON, " Cinématographie ", *Mercure de France*, n°549, 1^{er} mai 1921, pp. 813-816.
- PITHON Rémy, " Il Cinema ritrovato " in *1895*, n° 42, février 2004, pp 116-121.
- PRÉDAL René, " Le cinéma français et les genres ", *CinémAction*, n°68, 3^{ème} trimestre 1993, pp. 49-56.
- SERSEAU, Michel, " Vie, mort et retour des genres ", *CinémAction*, n°68, 3^{ème} trimestre 1993, pp. 210-213.
- SIEBER Regula, " Eigerdrama als Spielfilm", in *Les Alpes* n°9, Revue du Club Alpin Suisse, pp.28-31.
- ZANOTTO Piero, " Septième art au septième ciel ", *L'Alpe*, n°35, 1^{er} trimestre 2007, pp. 6-13.

Histoire

- BERGEAULT, Henry, " Le premier atterrissage d'un avion sur le Mont Blanc ", *L'Illustration*, n°4093, 13 août 1921, pp. 134-136.
- FOURET, L.A., " La Pédagogie hitlérienne ", *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1934, pp. 404-415.
- SAVARY, H.R., " Les Réparations et l'action des alliés, (la déconfiture de Mr Keynes) ", *Mercure de France*, n°549, 1^{er} mai 1921, pp. 602-620.
- TILLET Thierry, *Les Alpes et le Jura : Quaternaire et préhistoire ancienne*, Paris, Éditions scientifiques GB, 2001, 257 pages.

Bibliographie raisonnée

Journaux et publications périodiques.

- *ALPE. NEIGE. ROC.*, *Revue Alpine internationale, pour la France* : Évian les Bains, Agence F.
- *Cimes*, Revue annuelle du Groupe de Haute Montagne (G.H.M.), Paris,
- Dossier de presse Aafa-Tonfilm *Stürme Über Dem Montblant*, Berlin, G.m.b.h, 1930.
- *Die Filmwoche*, hebdomadaire : n°31, n°51, n°53 (1926) - n°44, n°46 (1929) - n°3, n°30, n°43, n°49, n°50 (1931) - n°6, n°10 (1932) - n°38, n°39 (1933) - n°38 (1934).
- *Filmhefte*, « Arnold Fanck », New-York, Herbert Linder, n°2, été 1976.
- *Film-Kurier*, Berlin, éditeur Alfred Weiner - G.m.b.h. : n°301 (1927) - n°67 (1928) - n°262 (1929) - n°125, n°167 (1930)
- *France Illustration -Le Monde illustré*, hebdomadaire, Paris : n°306 (1951)
- *Illustrierter Film-Kurier*, Berlin, éditeur Alfred Weiner - G.m.b.h. : n°1704 (1931), n°1748 (1932), n°1958 (1933), n°3081 (1940), n°3183 (1941)
- *L'Alpe*, Grenoble, Glénat. N° 35, n° 37.
- *L'Art du cinéma*, Paris, Cinéma Art Nouveau : n°27-28 (hiver 2000), n°42-43-44-45 (printemps 2004), n°50-51-52 (printemps 2006)
- *L'Équipe magazine*, supplément hebdomadaire du journal *L'Équipe*, numéro du 16 janvier 1999.
- *L'Histoire de la Savoie*, Chambéry, Société savoissienne d'histoire et d'archéologie : n°123 (1996)
- *L'Illustration*, Hebdomadaire, Paris : n°3473 (1909) - n°3672 (1913)n°4090 (1921) - n°4093 (1921) - n°4516 (1929)n°4715, n°4722 (1933) n°4747, n°4753, n°4775, n°4748 (1934) - n°4902 (1937) - n°4982 (1938)
- *La Montagne*, Revue du Club Alpin Français, Paris : 1930-1954.
- *La Montagne et Alpinisme*, Revue du Club Alpin Français et du Groupe de Haute Montagne, Paris : 1955-2009.
- *L'Écho des Alpes*, publication des sections romandes du Club Alpin Suisse, année 1901, Genève, A. Julien.
- *Le Film complet*, bihebdomadaire, Paris : n°1738 (1936), n°2441 (1940)
- *Film complet*, hebdomadaire, Paris : n°296 (1951)
- *Mercure de France*, bihebdomadaire, Paris : n°549 (1921)
- *Miroir du Monde*, hebdomadaire, Paris : n°144 (1933), n°222, n°244 (1934) - n°253, n°290 (1935).
- *Mon Ciné*, hebdomadaire, Paris : 1922-1925
- *Neues Film-programm*, Berlin, programmes édité par Film-Kurier, Berlin, éditeur Alfred Weiner - G.m.b.h. : n°262 (1957)
- *Passage - Cahiers de l'alpinisme*, Paris, Lanore : n°1 (1979)
- *Paris Match*, hebdomadaire, Paris : n°227 (1953) - n°437 (1957) - n°537, n°542, n°551(1959) - n°642 (1961) n°722 (1963)

Bibliographie raisonnée

- *Revue des deux mondes*, mensuel, Paris : numéros de juin, juillet, novembre 1934

Bibliographie raisonnée

Ressources internet

<http://archives.lambethpalacelibrary.org.uk:8080/Archives/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=%28RefNo==%27NS/3/1/13/1%27%29> (2011)

- <http://archive.org/search.php?query=club%20alpin%20fran%C3%A7ais> : annuaires du Club Alpin Français numérisés années 1874 à 1903 (2010-2012).

- Chapoutot Pierre, « *L'alpinisme a-t-il besoin de héros ?* » <http://chaps.canalblog.com/docs/> (août 2005)

- CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, MAYOR Grégoire, « Les Tschäggättä en scène : débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental », *Ethnologiques.org*, Numéro 18 - juin 2009 [en ligne]. (consulté le 10 octobre 2009), p.7.

- Terra Nova, « L'homme de Similaun. Ötzi, la momie des glaces » <http://www.dinosoria.com/similaun.htm> (août 2005)

- Société suisse des chefs opérateurs, <http://www.Swisscameramen.ch/deutsch/eingang.html>, février 2007.

- Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, <http://www.filmportal-service.de> (février 2007).

- Université de Bretagne occidentale, *Revue de civilisation contemporaine*, "L'idée nationale en montagne et dans l'alpinisme : le cas du club alpin austro-allemand (DÖAV)" - <http://www.univ-brest.fr/amnis/> (janvier 2007).

- *Le Monde.fr* (2005-2012)

- <http://www.humanite.presse.fr/journal/2003-12-24/2003-12-24-385077> "Les Grecs ont contaminé le cinéma américain" (février 2007).

- <http://french.imdb.com/> base de donnée cinématographique (2005-2012)

- <http://film.virtual-history.com/> (2007-2012) pour : *Atlas-Filmheft*, *Cinema Programm*, *Film Bühne*, *Film für Sie*, *Film von heute*, *Filmpost*, *Filmprogramm*, *Filmprogramm*, *Das Illustrierte Film Bühne*, *Illustrierter Film-Kurier Berlin*, *Illustrierter Film-Kurier München*, *Illustrierter Film-Kurier Wien*, *Illustrierter Film-Kurier Wien post WW2*, *Illustriertes Film Programm*, *Lockende Leinwand*, *Neue Filmprogramm*, *Das Neuer Film-Kurier*, *Neues Film-Programm*, *Programm von heute*, *Das Programm von Heute*, *Das (Wien)*, *Progress Filmillustrierte/Filmprogramm*, *Spanish programs*, *Unser Haus-Programm*.

- <http://www.filmmuseum-berlin.de/>

- <http://www.realisateurs.ch/fr/>: Association suisse des scénaristes et réalisateurs de films (ARF) (2007, 2008, 2009).

- <http://www.archive.org/> (2008, 2009).

- <http://cinemathequegrenoble.free.fr/>

- <http://www.unil.ch> : Université de Lausanne (2008, 2009)

Bibliographie raisonnée

- DAVIAU Donald G. (University of California, Riverside), « *The Artistic Films of Arnold Fanck, the Apostle of Skiing and High-Mountain Climbing* » site de l'Institut zur Erforschung und Förderung regionaler und transnationaler Kulturprozesse (<http://www.inst.at/berge/virtualitaet/daviau.htm>) (2008, 2009).
- Roman Giesen: Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre

ANNEXE 1

Corpus

- *Un drame dans la montagne*, MONCA Georges, France, Pathé, 1898, 30 m. ?
- *Un crime dans la montagne*, anonyme, France, Pathé, 1907, 195m, n&b, muet.
- *A Romance of the Alps*, anonyme, États-Unis, Vitagraph co. of America, 1908, 136 m, n&b, muet.
- *Cretinetti sulle alpi (Gribouille sur les Alpes)*, anonyme, Italie, Itala Film, 1909, 175 mn&b, muet.
- *L'amour du guide*, anonyme, France, Pathé, 1910, 195 m, n&b, muet.
- *Fra I Monti Nevosi !*, De LIGUORO Giuseppe, Italie, Milano Films, 1910, 263 m. n&b, muet.
- *Le Guide*, anonyme, France, Pathé, 1910, 180 m, n&b, muet.
- *La Rivalita delle due guide*, anonyme, Itala Film, Italie, 1910, 152 m, n&b, muet.
- *L'Amicizia di polo (L'Amitié de Polo)*, - ROSMINO Gian Paolo, Italie, Savoia Film, 1913, 546 m, n&b, muet.
- *Polidor alpinista (Polidor alpiniste)*, GUILLAUME Ferdinand, Pasquali e Cie, Italie, 1913, 170 m, n&b, muet.
- *Tragedy in the Alps*, WESTON Charles h., British and Colonial Cinematograph Company, Grande Bretagne, 1913, n&b, 914 mètres, muet.
- *Der Bergführer (Le Guide alpin)*, BIENZ Eduard, Suisse, Schweizer Express-Films Co., 1918, 1400 m, n&b, muet.
- *Blind Husbands (La Loi des montagnes)*, STROHEIM Erich (von), États Unis, Jewel-Universal Film Manufacturing Company, 1919, 2045 m, n&b, muet.
- *Zu Spät*, BURAU Friedrich, Suisse, Schweizer National-Film, 1919, 1800 m, n&b, muet.
- *Tartarin sur les Alpes*, VORINS Henry, France, Laurea, 1920, 3400 m, n&b, muet.
- *Alpentragödie*, LEYDE Emil, Autriche, Tellus Film, 1920, 1250 m, n&b, muet.
- *Im Kampf mit dem Bergen (En lutte contre les montagnes)*, FANCK Arnold, Suisse-Allemagne, Alpenfilm AG- Berg-und Sportfilm GmbH, 1921, 1536 m, n&b, muet.
- *Der Weiße Tod*, GÄRTNER Adolf, Autriche, Ellen Richter Film GmbH, 1921, n/b, muet.
- *La Croix du Cervin*, BERANGER Jacques, Suisse, S.A.F. et Film-Artès, 1922, 1400 m, n/b, muet.

Annexe I

- *L'appel de la montagne*, PORCHET Arthur A., Suisse, Mundus Film (Société Zoubaloff & Porchet), 1923, 1692 m, n/b, virage, muet.
- *La neige sur les pas*, ETIÉVANT Henri, France, 1923, n/b, muet.
- *Der Berg des Schicksals (Le Pic du Diable)*, FANCK Arnold, Berg-und Sportfilm GmbH, Allemagne, 1924, 2432 m, n/b, muet.
- *Der Heilige Berg (La Montagne sacrée)*, FANCK Arnold, Allemagne, Universum-Film AG, 1926, 2680 m, n/b, muet.
- *Il Gigante delle Dolomiti Maciste alpin*, BRIGNONE Guido, Italie, Pittaluga Film, 1927, 2352 m, n/b, muet.
- *Der Große Sprung*, FANCK Arnold, Allemagne, Universum-Film AG, 1927, 2545 m, b/n, muet.
- *Alpentragödie*, ROBERT Land, Allemagne, Deutsche Film-Union AG (Defu), 1927, n&b, muet.
- *La Bourse et la vie*, BROCHER Jean, Suisse, Cinémas Populaires Romands, 1928, 1295 m, n&b, teintage et virage, muet.
- *Der Kampf ums Matterhorn (Le drame du Mont-Cervin)*, BONNARD Mario, MALASOMMA Nunzio, Allemagne, Homfilm GmbH-Berg-und Sportfilmgesellschaft-Ciné-Film AG, 1928, 1590 m, n&b, muet.
- *Liebe im Schnee (Idylle dans la neige)*, OBAL Max, Allemagne, Aafa Filmproduktion, 1929, 2161 m, n&b, muet.
- *Die Weiße Hölle vom Piz Palü (L'enfer blanc du Piz Palu)*, FANCK Arnold, PABST Georg Wilhelm, Allemagne, H.R. Sokal-Film, 1929, 3330 m, n&b, muet.
- *Der Sohn der weissen Berge (Chevaliers de la montagne)*, BONNARD Mario, Allemagne-France, Itala Film GmbH, 1930, 2409 m, n&b.
- *Stürme über dem Mont Blanc (Tempête sur le Mont Blanc)*, FANCK Arnold, Allemagne, AAFA-Film, 1930, 2964 m, b&n, muet.
- *Berge in Flammen (les Monts en flamme)*, TRENKER Luis, HARTL Hans (version allemande), HAMMAN Joe (version française), GARDNER Cyril (version américaine), Allemagne-France-États-Unis, Vandal-Delac, Tonfilm (productions allemande et française), Universal (version américaine) 1931, 109 min, n&b.
- *Bergführer von Zakopane*, GAMBINO Domenico, Allemagne, Löw & Co., 1931, 80 min, n&b.
- *Gipfelstürmer*, WENZLER Franz, Allemagne, Nostra, 1933, 83 min, n&b. (Avec Franz Schmid un des deux frères vainqueurs auteurs de la premières de la face nord du Cervin).

Annexe I

- *Die Weiße Majestät (Un de la montagne)*, KUTTER Anton, KERN August, Allemagne-Suisse-France, August Kern, Giovanni B. Seyta, 1933, 90 min, n&b.
- *Der Ewige Traum – Le Roi du Mont Blanc*, FANCK Arnold, Henry CHOMETTE (version française), Allemagne, Cine-Allianz Tonfilmproduktions, 1934, 80min, n&b.
- *Der Verlorene Sohn (Le Fils prodigue)*, TRENKER Luis, Allemagne, Deutsche Universal Film, 1934, 102 min, n&b.
- *Der Dämon des Himalaya (Le démon de l'Himalaya)*, MARTON Andrew, Suisse, Tramontana, 1935, 95 min., n&b.
- *Kleine Sheidegg*, SCHWEIZER Richard, Suisse, Richard Schweizer Filmproduktion, 1937, 87', n/b.
- *Der Berg Ruft (Le Défi)*, TRENKER Luis, Allemagne, États-Unis, Grande Bretagne, Luis Trenker Film, Luis Trenker Film, Denham Film (version américaine), Luis Trenker Film, London Film (version anglaise), 1938, 95 min (Allemagne), 76 min (États-Unis, Grande Bretagne), n&b.
- *Liebesbriefe aus dem Engadin (Hymne à la neige)*, TRENKER Luis, KLINGLER Werner, Allemagne, Luis Trenker-Film, 1938, 95 min, n&b.
- *Stolen life (La Vie d'une autre)*, CZINNER Paul C., Orion, Grande Bretagne, 1939, 90 min, n&b.
- *Tschiffa*, STAUFFER Erwin Oskar, Suisse, Aktionskomitee Berg & Heimat Film, 1939, 80 min, n&b.
- *Im Schatten des Berges (Les risque-tout)* LIPPL Alois Johannes, Allemagne, Bavaria, 1940, 85 min, n&b.
- *Bergführer Lorenz (L'Orage sur la montagne)*, PROBST Eduard, Probst Film, Suisse, 1943, 74 min, n&b.
- *Premier de cordée*, DAQUIN Louis, France, Écran Français, Pathé Cinéma, 1944, 106 min, n&b.
- *La Fille aux yeux gris*, FAUREZ Jean, France, B.C.M., 1945, 102 min, n&b.
- *Monte miracolo*, TRENKER Luis, Cines, Italie, 1945, 70', n/b.
- *Fuga nella tempesta*, 1946.
- *High conquest*, ALLEN Irving, États Unis, Irving Allen pour Monogram Pictures Corporation, 1947, 79', n/b.
- *Föhn*, HANSEN Rolf, R.F.A.-Suisse, Friedrich A., Mayence, GmbH - Harry R. Sokal-Produktion, 1950, 87', n/b.
- *Schicksal am Berge*, HESS Ernst, R.F.A., Hochland, 1950, 90', n/b.

Annexe I

- *White Tower (the)*, TETZLAFF Ted, États Unis, RKO Radio Pictures Inc., 1950, 98', coul.
- *L'Aiguille Rouge*, REINERT Emil Edwin, Alcina, France-R.F.A., 1951, 85', n/b.
- *Avalanche*, SEGARD Raymond, France, Sidéral Film, 1951, 75', n/b.
- *Étoiles et tempêtes*, RÉBUFFAT Gaston, France, Les Grands Pin, 1955, 110', coul.
- *Dort oben wo die Alpen glühn*, MEYER Otto, R.F.A., Rex, 1956, 100', coul.
- *Mountain (the)*, DMYTRYK Edward, États Unis, Paramount Pictures 1956, 105', coul.
- *The Abominable Snowman*, GUEST Val, Grande Bretagne, Clarion-Exclusive Films-Hammer Film Productions Limited-Regal Films Inc., 1957, 91 MIN, n&b.
- *Seven Years In Tibet*, NIETER Hans, Douris Corp. - Seven-League Production - Steven Pallos, Grande Bretagne, 1957, 79', coul.
- *Les étoiles de midi*, ICHAC Marcel, France, Filmarctic - Les Requins Associés - Films du Centaure, 1959, 78', coul.
- *S.O.S. Gletscherpilot*, VICAS Victor, Suisse, Unitas Film - Praesens-Film, 1959, 100', n/b.
- *Third Man On The Mountain*, ANNAKIN Ken, États Unis, Walt Disney Pictures, 1959, 105', coul.
- *Venner*, IBSEN Tancred, A/S Nordsjofilm, Norvège, 1960, 90', n/b.
- *Sein bester Freund*, TRENKER Luis, R.F.A., Kurt Ulrich-Film, 1962, 91', coul.
- *Eagle rock*, GEDDES Henry, Grande Bretagne, Children's Film Foundation - World Safari, 1964, 62', coul.
- *Verticalj*, GOVORUKHIN Stanislav, DUROV B., URSS, Odessa Film Studio, 1967, n/b.
- *Der Blitz - Inferno am Mont Blanc*, BRANDLER Lothar, R.F.A., Schonger-Film, BFM, 1972, 85', coul.
- *Tibetana*, PEYSER, Espagne-États Unis, John Ada Films, Sagittarius Productions, 1972, 99', coul.
- *Avalanche*, GOODE Frederic, Grande Bretagne, Telstar Specialised Production, 1975, 55', coul.
- *Eiger sanction*, EASTWOOD Clint, États Unis, Universal/Malpas Co., 1975, 125', coul.
- *Mort d'un guide*, ERTAUD Jacques, France, T.F.1-S.F.P., 1975, 106', coul.
- *Poka stojat gory...*, MIKHAILOV Vadim, U.R.S.S., Lenfilm, 1976, 78', coul.
- *Constans*, 1980.

Annexe I

- *High Ice*, JONES Eugene S., États Unis, ESJ Productions, 1980, 97', coul.
- *Jonggun sucheob*, HA-WON Choi, Corée du Sud, Motion Picture Promotion Corporation - NA 1981, 120', coul.
- *Weg ist das Ziel (der) – Die Eigernordwand Tragödie*, BAUR Gerhard, R.F.A., Bayerischer Rundfunk, 1981, 91', coul.
- *Five days one summer*, ZINNEMANN Fred, États Unis, Ladd Company, 1982, 108', coul.
- *Gaspard de la Meije*, CHOQUET Bernard, France, FR3, 1984, 97', coul.
- *Weg ist das Ziel (der) – Die Grandes Jorasses Nordwand*, BAUR Gerhard, R.F.A., Bayerischer Rundfunk, 1985, 50', coul.
- *Les Inconnus du Mont Blanc*, DUCROZ Denis, France, Antenne 2-TSR, 1986, 54', col.
- *Uemura naomi monogatari*, SATO Junya, Japon, Dentsu Inc., 1986, 140', coul.
- *The Climb*, SHEBIB Donald, Canada, Wacko Prod., CTV, Téléfilm Canada, Alberta Motion Picture Dev. Co., 1987, 90', coul.
- *La Face de l'Ogre*, GIRAUDEAU Bernard, Antenne 2-Philippe Dussart, France, 1988, 90 min.
- *Sagarmatha*, PIROH Ján, Tchécoslovaquie-Népal, Slovenska Filmova Tvorba-Royal Nepal Film Corporation, 1988, 96', coul.
- *Besteigung des Chimborazo*, SIMON Rainer, R.D.A.-R.F.A.-Équateur, DEFA-Studio für Spielfilme – TORO Film GmbH – ZDF - ASO Cine Ecuador, 1989, 110', 94', coul.
- *Der Berg*, IMHOOF Markus, Suisse, SRG – ZDF - ORF, 1990, 97', coul.
- *K2-The ultimate high*, RODDAM Franc, Grande Bretagne – Japon - États Unis, Trans Pacific Films - Majestic Films International, 1991, 111', coul.
- *Schrei aus Stein*, HERZOG Werner, Canada-France-R.F.A., Sera Filmproduktions GMBH - Molecule Films A2 - Les Films Stock International Inc. - Wildlife Films, 1991, 106', coul.
- *Cliffhanger*, HARLIN Renny, Alan Marshall, États Unis, Carolco - Canal + - Pioneer Production, 1993, 112', coul.
- *Khangri*, SUBBA Nabin, Népal, Sundar Joshi & A. P. Sherpa, 1995, 77', coul.
- *Into thin air : death on Everest*, MARKOWITZ Robert, États Unis, Columbia-TriStar - Television-Stillking Films-BetaFilm, 1997, 90', coul.
- *Photographing Fairies*, 1997.
- *Seven years in Tibet*, ANNAUD Jean-Jacques, États-Unis, TriStar Pictures, 1997, 139', coul.

Annexe I

- *Vertical limit*, CAMPBELL Martin, Allemagne-ETATS-UNIS, Columbia Pictures Corporation-Global Entertainment Productions-GmbH & Company Medien KG-Mountain High Productions, 2000, 124', coul.
- *The climb*, SCHMIDT John, États Unis, Dean River-World Wide Pictures Inc-(W
- *Touching the void*, MACDONALD Kevin, Grande Bretagne, Darlow Smithson Productions- FilmFour-Pathé-UK Film Council, 2003, 106', coul.
- *Subzéro*, Wynorski Jim (alias ANDREWS Jay), Canada, Avrio Filmworks, 2005, 92 mn.
- *Nordwand*, STÖLZL Philipp, Allemagne, Dor Film-West Produktionsgesellschaft, 2008, 126 min.

ANNEXE II

Filmographie additionnelle par thème

Agriculture, pastoralisme

Heidi, DWAN Allan, États-Unis, Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1937, 88 min.

Astronomie/météorologie

- *Der Sonnblick Ruft*, FROWEIN Eberhart, R.F.A.-Autriche, Komet-Film-Augusta-Film, 1953, 75min, n&b.

Avalanche

- *Avalanche*, ALLEN Corey, États Unis, New World Pictures, 1978, 90 min.

- *Eternal Love*, LUBITSCH Ernst, États Unis, Feature Productions, 1929, 1980 m, n&b, muet.

- *Karakoram*, Ichac Marcel, France, Expédition Française à l'Himalaya, 1937, n&b, 38 min.

- *Le Conquérant de l'inutile*, ICHAC Marcel, Paris, Filmartie, 1967, couleur et n&b, 33 min (court métrage de montage d'archives).

- *Victoire sur l'Annapurna*, ICHAC Marcel, France, Expédition Française à l'Himalaya, 1953, 56 min.

Braconnier, chasseur

- *Barnabo delle montagne*, BRENTA Mario, France-Italie-Suisse, Flach Film, 1994, 124 min.

- *Echo Der Berge*, STUMMER Alfons, Autriche, Rondo Film, 1954, 90 min.

- *Eternal Love*, LUBITSCH Ernst, États Unis, Feature Productions, 1929, 73 min, n&b, muet.

- *Der wilderer vom Egerland*, KOLM-VELTÉE Walter, MAJER Vladimír, Tchécoslovaquie - Autriche, Terra Film Produktion, 1935, n&b, .

- *Una Partita Di Caccia*, Italie, Itala Film, 1909, n&b, muet, 206 mètres.

Annexe II

Colporteur

- *La Trace*, FAVRE Bernard, France – Suisse, Cinéthèque, 1983, 103 min.
- *Rapt*, KIRSANOFF Dimitri, France-Suisse, Mentor-Film, 1934, 83 min, n&b.

Contrebandier, trafiquants, malfaiteurs

- *Gente così*, CERCHIO Fernando, Italie, Artisti Associati, I.C.E.T., 1950, 85 min, n&b.
- *Le Dessous des cartes*, CAYATTE André, France, Regina Films - Gladiator Productions, 1947, 90 min.
- *The Treasure of Pancho Villa*, SHERMAN George, États-Unis, RKO Radio Pictures Inc., 1955, 96 mn.
- *Barriera a Settentrione*, TRENKER Luis, Italie, Gallo Film, 1950, 95 min.

Crevasse, « pétrification », glace

- *Belyj vzryv*, GOVORUKHIN, Odessa Film Studios, URSS, 1969, 75 min, n&b.
- *Død snø*, WIRKOLA Tommy, Norvège, IFC Films, 2009, 101 min.
- *Fuga nella tempesta*, FERRONETTI Ignazio, Italie, C.S.G., 1946, 85 min, n&b.
- *Hibernatus*, MOLINARO Edouard, France, Gaumont International, 1969, 78 min.
- *Ledolom*, BARNET Boris, Union Soviétique, Mezhrabpom, 1931, 65 min, n&b, muet.
- *Les rivières pourpres*, 2000.
- *Malabar princess*, LEGRAND Gilles, France, Epithète Films, 2004, 94 min.
- *Mémoire de glace*, HIROZ Pierre-Antoine, France, Adrénaline, 95 min.
- *The Crystal Trench*, HITCHCOCK Alfred, États-Unis, Shamley Productions, 1959, n&b, 30 min.

Divinité

- *300*, SNYDER Zack, États-Unis, Warner Bros. Pictures, 2009, 117 min.
- *Songes et parole divine*, CRESPEAU Virginia, France, Label Video, 2006.

Eau, torrent

- *An heiligen Wassern (Au bord du gouffre)*, WASCHNECK Erich, Allemagne, Fanal-Filmproduktion GmbH, 1932, 85 min, n&b.

Annexe II

- *An Heiligen Wassern (Les eaux saintes du Valais)*, WEIDENMANN Alfred, Suisse, Cine Custodia Film AG Zuerich, 1960, 109 min.

Environnement historico-social du film d'ascension.

- *Black Narcissus*, POWELL Michael, PRESSBURGER Emeric, Grande Bretagne, Archers - The, Independent Producers, 1947, 100 min.
- *Blutendes Deutschland*, HÄUSSLER Johannes, Deutscher Film-Vertrieb Defi, 1932, 36 min, n&b.
- *Condottieri*, TRENKER Luis, Allemagne-Italie, Tobis Filmkunst-(Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), pour la version italienne), 1937, 88 min, n&b.
- *The Devil's Brigade (La brigade du diable)*, 1968)
- *Der ewige Jude*, HIPPLER Fritz, Allemagne, Deutsche Filmherstellungs-und -Verwertungs-GmbH, 1940, 62 min, n&b.
- *Der Rebell*, TRENKER Luis, BERNHARDT Kurt (alias BERNHARDT Curtis, alias BOUHARDT Kurt), Allemagne, Deutsche Universal-Film, 1932, 82 min, n&b.
- *Die Deutsche Wochenschau 1939 – 1945 – DVD n°4*, « Ernst Udet - Ein Fliegerleben - ein Heldenleben! », in 1941.
- *Die Geierwally*, DUPONT Ewald André, Allemagne, Gloria-Film-GmbH, 1921, 2155m, n&b, muet.
- *Die Geierwally (La Fille aux vautours)*, Allemagne, STEINHOFF Hans, Tobis Filmkunst, 1940, 104 min, n&b.
- *Die Geierwally*, CÁP Frantisek, République Fédérale d'Allemagne, Peter Ostermayr Produktion, 1956, 90 min.
- *Die Tochter Des Samurai*, FANCK Arnold, ITAMI Mansaku, Allemagne-Japon, Dr. Arnold Fanck-Film - Towa Shoji-Film, 1937, 127 min, n&b.
- *Ein Robinson*, FANCK Arnold, Allemagne, Bavaria-Filmkunst, 1940, 81 min, n&b.
- *Geheimnis Tibet*, LETTOW Hans Albert, SCHÄFER Ernst, Allemagne, Universum-Film AG (UFA), 1938/39, 106 min, n&b.
- *Germanin - Die Geschichte einer kolonialen Tat*, KIMMICH Max W., Allemagne, Ufa-Filmkunst-GmbH, 1942, 92 min, n&b.
- *Grün Ist Die Heide*, BEHRENDT Hans, Allemagne, R.N.-Filmproduktion GmbH, 1932, 85 min, n&b.
- *Grün Ist Die Heide (La jeune fille de la Forêt Noire)*, Deppe Hans, République Fédérale d'Allemagne, Berolina, 1951, 90 min.
- *Hans Westmar*, WENZLER Franz, Allemagne, Volksdeutsche Film, 1933, 95 min, n&b.

Annexe II

- *Himalaya l'enfance d'un chef*, VALLI Éric, France, Galatée Films - France 2 Cinéma - Les Productions de la Guéville, 1999, 108 min.
- *Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, STEINHOFF Hans, Allemagne, UFA, 1933, 87 min, n&b.
- *The Guns of Navarone (Les Canons de Navarone)*, THOMPSON J. Lee, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, 1961, 158 min.
- *Heidi*, anonyme, États-Unis, A. Prizma, 1920, n&b (colorisé), muet (seules quelques minutes de cette version demeurent et son signalées dans *Cinema Delle Montagne*, opus cité, p. 50)
- *Heidi (Heidi, la sauvageonne)*, DWAN Allan, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1937, 88 min.
- *Heidi*, COMENCINI Luigi, Suisse, Praesens-Film, 1952, 100 min
- *Heidi*, JACOBS Werner, Autriche, Sascha-Verleih, 1965, 110 min.
- *Heidi*, IMBODEN Markus, Suisse, Vega Film, 2001, 135 min.
- *Himmelhunde*, NORMAN Roger (von), Allemagne, Terra, 1942, 2076 mètres, n&b.
- *Hitler-Jugend in den Bergen*, LUTZ Josef, Allemagne, Stuart J. Lutz-Film, 1932, 21 min, n&b.
- *Hitlerjunge Quex*, STEINHOFF Hans, Allemagne, Universum Film (UFA), 1933, 95 min, n&b.
- *Jud Süß*, HARLAN Veit, Allemagne, Terra-Filmkunst, 1940, 98 min, n&b.
- *Menschen in Sturm*, BUCH Fritz Peter, Allemagne, Tobis-Filmkunst GmbH, 1941, 80 min, n&b.
- *Menschen ohne Vaterland*, MAISCH Herbert, Allemagne, Universum-Film AG (UFA), 1937, 103 min, n&b.
- *Olympia 1. Fest der Völker*, RIEFENSTAHL Leni, Olympia Film (non créditées au générique: Comité Olympique International - Tobis Filmkunst), 1938, 121 min, n&b.
- *Olympia 2. Fest der Schönheit*, RIEFENSTAHL Leni, Olympia Film (non créditées au générique: Comité Olympique International - Tobis Filmkunst), 1938, 96 min, n&b.
- *Pour le Mérite*, RITTER Karl, Allemagne, Universum Film (UFA), 1938, 3303 mètres, n&b.
- *Quax in Afrika (Quax in Fahrt)*, WEISS Helmut, Allemagne, Terra-Filmkunst, 1943 (sorti 1945 en Suède, 1953 en Allemagne de l'Est), 95 min, n&b.
- *S.A.-Mann Brand*, SEITZ Franz, Allemagne, Bavaria Film, 94 min, n&b.

Annexe II

- *Tannenberg*, PAUL Heinz, Allemagne-Suisse, Praesens-Film GmbH (Berlin) - Praesens Film AG (Zürich), 1932, 100 min, n&b.
- *The Serpent's Egg*, BERGMAN Ingmar, États-Unis-R.F.A., 1 De Laurentiis, 1977, 119 min.

Médecine

- *Urgence au sommet*, Garrigue Régis et Préault Véronique, France, Pulsations, 2003, 52 min.

Mythe et représentation sociale de l'alpiniste

- *Atlantis, The Lost Empire (Atlantide, l'empire perdu)*, TROUSDALE Gary, WISE Kirk, États-Unis, Walt Disney Production, 2001, 95 min.
- *Der Hochtourist*, ZEISLER Alfred, Allemagne, Universum Film (UFA), 1931, 86 min, n&b.
- *Der Verlorene Sohn*, TRENKER Luis, Allemagne - États Unis, Universum Film (UFA), 1934, 102 min, n&b.
- *Der Hochtourist*, ERFURTH Ulrich, R.F.A., Corona Filmproduktion, 1961, 88 min, n&b.
- *Hochtourist*, HOFER Franz, Allemagne, 1914.
- *Hochtourist*, SCHLYSSLEDER Adolf, Allemagne, Bavaria, 1942, 84', n/b.
- *Les Etoiles de midi*, ICHAC Marcel, France, Films du Centaure, 1958, 76 mn.
- *Victoire sur l'Annapurna*, ICHAC Marcel, France, 1950, Production Marcel Ichac, 50 min.

Mythe et imaginaire social de la montagne

- *Blekitny krzyz*, MUNK Andrzej, Pologne, P.P. Film Polski, 1955, 55 min, n&b.
- "Climbing the North Face of the Uxbridge Road", in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python's, BBC, Londres, 1974.
- *Die Herrgotts-Grenadiere (Les grenadiers du Bon Dieu)*, KUTTER Anton, KERN August, Allemagne-Suisse, Gefi Bern-Emelka München, 1932, n&b, 97 min.
- *Freud : The Secret Passion*, HUSTON John, États-Unis, Bavaria Film - Universal International Pictures, 1962, 120 min.
- *Geheimnis Tibet*, LETTOW Hans Albert, SCHÄFER Ernst, Allemagne, Universum-Film AG (UFA), 1938/39, 106 min, n&b.
- *Into the wild*, PENN Sean, États-Unis, Paramount Vantage, 2007, 148 min.

Annexe II

- "Kilimanjaro expedition (double vision)", in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python, BBC, Londres, 1969.
- *Rapt*, KIRSANOFF Dimitri, France-Suisse, Mentor-Film, 1934, 83 min, n&b.
- *Si le soleil ne revenait pas*, GORETTA Claude, France-Suisse, Canal+, 1987, 120 min.
- *The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain*, MONGER Christopher, Royaume Uni, Miramax Films, 99 min.

Parodie

- "Climbing the North Face of the Uxbridge Road", Monty Python, in *Monty Python's Flying Circus*, BBC, Londres, 1974.
- "Kilimanjaro expedition (double vision)", in *Monty Python's Flying Circus*, Monty Python, BBC, Londres, 1969.

Ravin, précipice

- *Eternal Love*, LUBITSCH Ernst, États Unis, Feature Productions, 1929, 1986 mètres, n&b, muet.
- *La leggenda di Wally*, VASSALLO Gian Orlando, Italie, Popolo Film, 1930.
- *L'amicizia di Polo*, ROSMINO Gian Paolo, Italie, Savoia Film, 1913, 546 mètres, n&b, muet.
- *Les Aiguilles rouges*, DAVY Jean-François, France, Opening Production, 2006, 93 min.
- *The Compulsory Husband (La fuite)*, BANKS Monty, Angleterre, British International Pictures (BIP), 1930, 100 min.

Retraite, refuge, huis-clos

- *2012*, EMMERICH Roland, États-Unis, Columbia Pictures, 2009, 158 min.
- *Berg-Ejvind och hans hustru (Les proscrits)*, SJÖSTRÖM Victor, Suède, Svenska Biografteatern AB, 1917, 2 781 m, n&b, muet.
- *Berge in Flammen (les Monts en flamme)*, Trenker Luis, HARTL Hans (version allemande), HAMMAN Joe (version française), GARDNER Cyril (version américaine), Allemagne-France-États-Unis, Vandal-Delac, Tonfilm (productions allemande et française), Universal (version américaine) 1931, 109 min, n&b.
- *Cavale*, BELVAUX Lucas, France-Belgique, Agat Films & Cie, 2002, 117 min.
- *Die Bergkatze*, LUBITSCH Ernst, Allemagne, Projektions-AG Union (PAGU), 1921, 71 min, n&b, muet.

Annexe II

- *Eternal Love*, LUBITSCH Ernst, États Unis, Feature Productions, 1929, 73 min, n&b, muet.
- *Fraulein Else*, CZINNER Paul, Allemagne, Elisabeth Bergner Poetic Film Co., 1929, 90 min., n/b, muet.
- *Geheimnis Tibet*, LETTOW Hans Albert, SCHÄFER Ernst, Allemagne, Universum-Film AG (UFA), 1938/39, 106 min, n&b.
- *In Search of the Castaways (Les Enfants du capitaine Grant)*, STEVENSON Robert, États-Unis, Walt Disney Productions, 1962, 98 min.
- *Les Bronzés font du ski*, LECONTE Patrice, France, Trinacra Films, 1979, 90 min.
- *Lost Horizon*, CAPRA Frank, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, 1937, 118 min, n&b.
- *Sursis pour un vivant*, BERTOLINI Ottorino Franco, MERENDA Víctor, France-Italie, Arbe Films, 1959, 88 min, n&b.
- *The Lost Empire (l'Atlantide, l'empire perdu)*, TROUSDALE Gary, WISE Kirk, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2001, 95 min.

Travaux, génie civil

- *Die Herrgottsgrenadiere*, KUTTER Anton, Allemagne-Suisse, Gefi-FilmGenossenschaft, 1932, 100 min, n/b

Trésor, cristaux,...

- *Das Blaue Licht*, RIEFENSTAHL Leni, Allemagne, Leni Riefenstahl, Henry Richard Sokal pour Leni Riefenstahl Studio-Film, H.R. Sokal-Film, 1932, 86', n/b.
- *Die Herrgotts-Grenadiere (Les grenadiers du Bon Dieu)*, KUTTER Anton, KERN August, Allemagne-Suisse, Gefi Bern-Emelka München, 1932, n&b, 97 min.
- *Farinet ou l'or dans la montagne*, HAUFLE Max, Suisse, Clarté Film A.G., 1938, 95 min, n&b.
- *La Gemma Solitaria*, Italie, Itala Film, 1911, n&b, muet, 109 mètres.
- *Sursis pour un vivant*, BERTOLINI Ottorino Franco, MERENDA Víctor, France-Italie, Arbe Films, 1959, 88 min, n&b.
- *The Gold Rush*, CHAPLIN Charles, États Unis, Charles Chaplin Productions, 1925, 96 min, n&b, muet.

Annexe II

Divers montagne

- *Dévers*, CHEVALLIER Laurent, France, Antenne 2, 1981, 26 min.
- *Dreams*, KUROSAWA Akira, États-Unis – Japon, Warner Bros. Pictures, 1990, 119 min.
- *Fraulein Else*, CZINNER Paul, Allemagne, Elisabeth Bergner Poetic Film Co., 1929, 90 min, n&b, muet.
- *Jeremiah Johnson*, POLLACK Sidney, États-Unis, Sanford Productions (III), 1971, 110 min.
- *Les fougères bleues*, SAGAN Françoise, France, Bela Productions, 1977, 85 min.”
- *Mémoire de glace*, HIROZ Pierre-Antoine, France, Adrénaline, 2006, 95 min.
- *Sur le fil des 4000*, CHAPAZ Gilles, France, Migoo productions, 2006, 52 min.
- *Tout ça... pour ça !*, LELOUCH Claude, France, Claude Lelouch, 1993, 116 min.

Divers

- *20000 Leagues under the Sea*, PATON Stuart, États-Unis, Universal Film Manufacturing Company, 1916, 105 min, n&b.
- *20000 Leagues Under the Sea*, FLEISCHER Richard, États-Unis, Walt Disney Productions, 1954, 127 min.
- *Airplane!*, ABRAHAM Jim, ZUCKER David, États-Unis, *Paramount Pictures*, 1980, 88 min.
- *Atarashiki Tsuchi (Die Tochter Des Samurai – La fille du samurai, 1937)*
- *Au secours!*, GANCE Abel, France, Films Abel Gance, 1924, n&b, muet, 40 min. pour la version restaurée (version commercial d'origine : 18 min).
- *Barriera a Settentrione*, TRENKER Luis, Italie, Gallo Film - Sifac, 1950, 95 min.
- *Black Rain*, SCOTT Ridley, États-Unis, Paramount Pictures, 1989, 125 min.
- *Blade Runner*, SCOTT, Ridley, États-Unis/Hong-Kong, The Ladd Company, 1982, 117 min.
- *Bowling for Columbine*, MOORE Michael, États-Unis, Alliance Atlantis Communications, 2002, 120 min.
- *Condottieri (Le Capitaine de Florence)*, TRENKER Luis, Allemagne-Italie, Tobis Cinema Film - Consorzio “Condottieri”, 1937, n&b, 88 min.
- *Damals (Le Foyer perdu)*, HANSEN Rolf, Allemagne, Universum Film (UFA), 1943, n&b, 94 min.
- *Dances with Wolves*, COSTNER Kevin, États-Unis, Tig Productions, 1990, 181 min.

Annexe II

- *Das Leben kann so schön sein*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1938, n&b, 85 min.
- *Das Schönheitsfleckchen*, HANSEN Rolf, Allemagne, Carl Froelich-Film GmbH, 1936, n&b, 29 min.
- *Der Feuerteufel*, Allemagne, Luis Trenker Film, 1940, n&b, 100 min.
- *Der Kaiser Von Kalifornien*, TRENKER Luis, Allemagne, Luis Trenker-Film, 1936, n&b, 97 min.
- *Der Weg ins Freie (Le Chemin de la liberté)*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1941, n&b, 113 min.
- *Det Sjunde Inseplet (Le Septième sceau)*, BERGMAN Ingmar, Suède, Svensk Filmindustri (SF), 1957, n&b, 96 min.
- *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*, YANNE Jean, France, Claude Berri production, 1982, 110 min.
- *Die Grosse Liebe (Un grand amour)*, HANSEN Rolf, Allemagne, Universum Film (UFA), 1942, n&b, 102 min.
- *Die Letzte Kompagnie (La dernière compagnie)*, BERNHARDT Curtis, Allemagne, Universum Film (UFA), 1930, 79 min, n&b.
- *Die Nibelungen: Siegfried*, LANG Fritz, Allemagne, Decla-Bioscop AG, 1924, n&b, muet, 143 min (version intégrale restaurée).
- *Die Nibelungen : Kriemhilds Rache*, LANG Fritz, Allemagne, Decla-Bioscop AG, 1924, n&b, muet, 144 min (version intégrale restaurée).
- *Dogville*, TRIER Lars (von), Danemark, Zentropa Entertainments, 2003, 178 min.
- *Duel in the Sun (Duel au soleil)*, VIDOR King, États-Unis, Vanguard Films, 1946, 144 min.
- *Five Weeks in a Balloon*, ALLEN Irving, États-Unis, Irwin Allen Productions, 1962, 101 min.
- *For your eyes only (Rien que pour vos yeux)*, GLEN John, Grande-Bretagne, Eon Productions, 1981, 127 mn.
- *From Here To Eternity (Tant qu'il y aura des hommes)*, ZINNEMANN Fred, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, 1953, 118 min.
- *Gabriele: eins, zwei, drei*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tobis Filmkunst, 1937, n&b, 93 min.
- *Heaven's Gate*, CIMINO, Michael, États-Unis, Partisan Productions, 1980, 149 min (219 min pour la version « réalisateur »).
- *High Noon (Le train sifflera trois fois)*, ZINNEMANN Fred, États-Unis, Stanley Kramer Productions, 1952, 85 min.

Annexe II

- *I condottieri, Giovanni delle bande nere*, TRENKER Luis (sous le prénom de Luigi), Italy, Trenker Film, 1950, 90 min.
- *Journey to the Centre of the Earth (Voyage au centre de la terre)*, LEVIN Henry, États-Unis, Cooga Mooga, 1959, 132 min.
- *Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate*, EPSTEIN Michael, États-Unis, Viewfinder Productions, 2004.
- Germanin,
- *Gladiator*, SCOTT, Ridley, États-Unis/Royaume-Uni, DreamWorks SKG, 2000, 155 min.
- *Grün Ist Die Heide (La Jeune fille de la Forêt Noire)*, Deppe Hans, République Fédérale d'Allemagne, Berolina, 1951, 90 min.
- *Heidi*,
- *Il Prigioniero della montagna*, TRENKER Luis, RFA-Italie, Primus Film, 1955, 87 min.
- *In Search of the Castaways*, STEVENSON Robert, États-Unis, Walt Disney Productions, 1962, 98 min.
- *Indiana Jones and the Last Crusade*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 1988, 127 min.
- *Jack and the Beanstalk*, DAWLEY J. Searle, États-Unis, Edison Company, 1912, 300 m, n&b, muet.
- *Jaws*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Zanuck/Brown Productions, 1975, 124 min.
- *Journey to the Center of the Earth*, LEVIN Henry, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1959, 132 min.
- *Journey to the Center of the Earth*, BREVIG Eric, États-Unis, New Line Cinema, 2008, 93 min, 3D.
- *Kampfgeschwader Lützow*, BERTRAM Hans, Allemagne, Tobis Filmkunst, 1941, 97 min, n&b.
- *Kingdom of Heaven*, SCOTT Ridley, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2005, 144 min.
- *L'Ours*, ANNAUD Jean-Jacques, États-Unis - France, Price, Renn Productions, 1988, 96 min.
- *La Course des sergents de ville*, ZECCA Ferdinand, France, Pathé Frères, 1907, 115 m, n&b, muet.
- *La Grande Illusion*, RENOIR Jean, France, Réalisation d'art cinématographique (RAC), 1937, 114 min, n&b.

Annexe II

- *La jolie dactylographe*, MONCA Georges, France, Pathé Frères, 1907, n/b, muet.
- *Las Hurdes (Terre sans pain)*, Espagne, Buñuel Luis, Ramón Acín, 1933, n&b, 30 min.
- *La Vie au bout des doigts*, JANSSEN Jean-Paul, France, Antenne 2 - Charlie Bravo, 1982, 26 min.
- *Lawrence of Arabia*, LEAN David, Grande Bretagne, Horizon Pictures (II), 1962, 216 min.
- *Le Corbeau*, Clouzot Henri-Georges, France, Continental Films, 1943, 92 min, n&b.
- *Le Nom de la Rose*, ANNAUD Jean-Jacques, RFA - France - Italie, Neue Constantin Film - Les Films Ariane - Cristaldifilm, 1986, 130 min.
- *Le Papillon*, MUYL Philippe, France, Alicéléo, 2002, 85 min.
- *Les Loups entre eux*, GIOVANNI José, France, Bernard Monnet Mediterranéen Films, 1985, 103 min.
- *Les vacances de Monsieur Hulot*, TATI Jacques, France, Discina Film, 1953, 114 min.
- *Little Big Man*, PENN Arthur, États-Unis, Stockbridge-Hiller Productions, 1970, 139 min.
- *Molière*, MNOUCHKINE Ariane, France – Italie, Les Films 13, 1978, 260 min.
- *Mash*, ALTMAN Robert, États-Unis, Aspen Productions (I), 1970, 116 min.
- *Max émule de Tartarin*, LINDER Max, France, Pathé Frères, 1912, 225 m, n&b, muet.
- *Narayama-Bushi Kô (La Ballade de Narayama)*, IMAMURA Shôhei, Japon, Toei Company, 1983, 130 min.
- *Once Upon a Time in the West*, LEONE Sergio, États-Unis-Italie, Paramount Pictures, 1968, 165 min.
- *Paris, Texas*, WENDERS Wim, RFA, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1984, 147 min.
- *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, VERBINSKI Gore, États-Unis, Walt Disney Pictures, 2003, 143 min.
- *Raiders of the Lost Ark*, SPIELBERG Steven, États-Unis, Paramount Pictures, 1981, 115min.
- *Spaceballs (La folle histoire de l'espace)*, BROOKS Mel, États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1987, 96 min.
- *Soldier Blue*, NELSON Ralph, États-Unis, Katzka-Loeb & AVCO Embassy Pictures, 1970, 112 min.

Annexe II

- *Sommer, Sonne, Erika*, HANSEN Rolf, Allemagne, Tonfilmstudio Carl Froelich, 1940, n&b, 95 min.
- *S.O.S. Eisberg*, FANCK Arnold, Allemagne-États-Unis, Deutsche Universal-Film, 1933, 90 min.
- *Spellbound*, HITCHCOCK Alfred, États-Unis, Vanguard Films, 1945, 111 min.
- *Shakespeare in Love*, MADDEN John, États-Unis – Grande-Bretagne, Universal Pictures, 1998, 123 min.
- *The Caine Mutiny*, DMYTRYK Edward, États-Unis, Stanley Kramer Productions, 1954, 124 min.
- *The Compulsory Husband*, BANKS Monty, LACHMAN Harry, Royaume-Uni, John Maxwell, 1930, 100 min, n&b.
- *The Devil's Brigade (La Brigade du diable)*, MCLAGLEN Andrew V., États-Unis, Wolper Pictures, 1968, 130 min.
- *The Duellists*, SCOTT, Ridley, Royaume Uni, Énigma Productions, 1977, 100 min.
- *The Englishman Who Went Up A Hill But Came Down A Mountain (l'Anglais qui gravit une colline mais descendit une montagne)*, MONGER Christopher, Angleterre, 1995, 95 min.
- *The Legend of Bagger Vance (La Légende de Bagger Vance)*, REDFORD Robert, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2000, 126 min.
- *The Wonderful Horrible Life Of Leni Riefenstahl*, MÜLLER Ray, Allemagne, Omega film - Channel Four -Arte, 1993, 182 min.
- *Thunder in the Sun (Caravane vers le soleil)*, ROUSE Russel, États-Unis, Carrollton Inc. - Seven Arts Productions, 1959, 81 min.
- *High Anxiety (Le Grand frisson)*, BROOKS Mel, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977, 94 min.
- *The Compulsory Husband*, Banks Monty, LACHMAN Harry, Royaume-Uni, British International Pictures, 1930, 100 min, n&b.
- *The Great Train Robbery*, PORTER Edwin S., États-Unis, Edison Manufacturing Company, 1903, 182 m, n&b, muet.
- *The Guns of Navarone (Les canons de Navarone)*, THOMPSON Jack Lee, États-Unis, 1961, 158mn.
- *The Lord of The Ring : The Fellowship of the Ring*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2001, 178 min.
- *The Lord of The Ring : The Two Towers*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2002, 179 min.

Annexe II

- *The Lord of The Ring : The Return of the King*, JACKSON Peter, États-Unis – Nouvelle Zélande, New Line Cinema, 2003, 201 min.
- *The Lost Patrol*, FORD John, États-Unis, RKO Radio Pictures, 1934, n&b, 73 min.
- *The Shinning*, KUBRICK Stanley, États-Unis - Grande Bretagne, Warner Bros. Pictures, 1980, 146 min.
- *The Thin Red Line*, MALICK Terrence, États-Unis, Fox 2000 Pictures, 1998, 170 min.
- *To Catch A Thief (La Main au collet)*, HITCHCOCK Alfred, États-Unis, Paramount Pictures, 1955, 106 min.
- *Tiefland*, RIEFENSTAHL Leni, Allemagne, Riefenstahl-Films, 1954, n&b, 99 min.
- *Triumph des Willens*, RIEFENSTAHL Leni, Allemagne, Leni Riefenstahl-Produktion - Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935, n&b, 114 min.
- *Twenty Thousand Leagues under the Sea*, FLEISCHER Richard, États-Unis, Walt Disney Productions, 1954, 127 min.
- *U-Boote Westwärts*, Rittau Günther, Allemagne, Universum Film (UFA), 1941, 100 min, n&b.
- *Un Taxi pour Tobrouk*, LA PATELLIÈRE Denys, France – Espagne – R.F.A., Continental, 1960, n&b, 95 min.
- *Vertigo*
- *Viaje al centro de la Tierra*, SIMÓN Juan Piquer, Espagne, Almena Films, 1978, 90 min.

ANNEXE III

Glossaire

(Les définitions utilisées sont extraites de :

- Petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 2012, 2016 pages
- Le Grand Dictionnaire Terminologique (GDT), Office Québécois de la langue française, 2012, <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/>.

8a : voir cotation.

ACROCORINTHE (574 m) : colline très tôt fortifiée, surplombant Corinthe.

ALPIN : En première acception, qui concerne les Alpes. Par extension, relatif à la haute montagne, notamment en géographie, géologie, climatologie, botanique. En biogéographie, zone qui précède l'étage nival ou zone de neige permanente.

ARACHNÉ : Jeune femme transformée en araignée par Athéna pour avoir osé prétendre qu'elle était meilleure tisserande que la déesse.

CYNÉGÉTIQUE : Qui concerne la chasse.

BRANDLER : Alpiniste et réalisateur allemand, auteur de documentaires et de reconstitutions de premières ou de drames alpins : *Der Blitz – Inferno am Mont-blanc* (1972) sur la tragédie du pilier central du Freney en 1961, *Sensation Alpen* (1971), *Die Wand* (1975).

BAUR : Alpiniste et réalisateur allemand, auteur de plus de soixante documentaires dont la remarquable reconstitution de la catastrophe à l'Eiger de 1936 ; *Der Weg ist das Ziel- Die Eigernordwandtragödie 1936* (1981), cameraman de Werner Herzog pour les scènes d'alpinisme de *Cerro Torre : Schrei aus Stein* (1991).

BUZZATI :

COTATION : objet d'un débat virulent au cours de l'entre deux guerres, la cotation des courses alpines est née de la volonté de comparer le niveau de difficultés respectif des dites voies et de permettre ainsi aux alpinistes de « s'étalonner » et de savoir à quels itinéraires pouvoir prétendre s'attaquer. Le premier à proposer une échelle de difficulté raisonnée (la maxime de Mummery* n'étant qu'une boutade) fut l'allemand Willy Welzenbach (1900-1934), disparu lors de l'expédition allemande au Nanga Parbat* en 1934. Accusée d'introduire au sein de la communauté alpine les miasmes d'une compétition malsaine, cette cotation n'en demeure pas moins avoir été adoptée et avoir fait ses preuves jusqu'à nos jours. Composée à l'époque de six niveaux : F (facile), PD (peu difficile), AD (assez difficile), D (difficile), TD (très difficile), ED (extrêmement difficile) donnant une cotation de l'ensemble de la course et intégrant des facteurs tels que l'éloignement, la longueur et le niveau d'engagement nécessaire. En paral-

lèle il était, et est toujours de coutume, de préciser le niveau minimum requis en escalade *stricto sensu*, niveau matérialisé par la cotation du passage le plus difficile de la voie ; l'escalade alpine proprement dite étant cotée de I (Facile) à VI (extrêmement) difficile. Cette cotation demeura figée jusqu'aux années 1970, date à laquelle le progrès évident du niveau de l'élite posa le débat sur la question de l'ouverture de cette échelle vers le haut. Notons que, si les français ont l'habitude d'affirmé que le grimpeur Jean Claude Droyer est le créateur du 7^{ème} degré en 1977, Reinhold Messner est, de notre point de vue, le père de cette évolution qu'il avait demandée et théorisée dès 1975 dans son ouvrage le 7^{ème} degré. Actuellement il existe un niveau ABO (abominablement difficile) pour les courses dans leur ensemble et l'escalade rocheuse en est au 9^{ème} degré avec pour chaque degré les subdivisions (a,b,c) ; les pays de langues anglaises ont adopté pour l'escalade rocheuse une notation différente (5.0-5.4 à 5.14d pour les Anglais et les Américains et de 10-11 à 34 pour les Australiens). Il existe également une cotation spécifique pour les passages de glace et pour l'escalade artificielle.

COTE 108 : la cote 108 marque l'extrémité est de la ligne de crêtes que constitue la bordure sud du plateau appelé Chemin des Dames qui s'étend entre Soissons à l'ouest et Laon à l'est, entaillé au nord par la vallée de l'Ailette et au sud par celle de l'Aisne. Au cours de l'année 1917, la cote 108 fut l'objet d'innombrables attaques et contre-attaques et la bataille du Chemin des Dames provoqua la mort de près de 50 000 soldats lors de la seconde quinzaine d'avril pour un profit quasiment nul. L'incurie du commandement à cette occasion fut pour beaucoup dans les mutineries de 1917. Notons que la zone de la cote 108 comporte un des multiples lieux nommés « camp de César » d'où celui-ci aurait supervisé le déroulement d'une de ses batailles.

DOLLFUS-AUSSET Daniel : propriétaire d'une grosse filature mulhousienne et géologue amateur, participa, en tant que soutien actif à la célèbre aventure des Neufchâtelois. Afin de vérifier sur le terrain les théories novatrices qu'il avait émises au sujet des glaciers, Louis Agassiz, naturaliste neufchâtelois, passa deux été sur la moraine du glacier d'Unteraar en compagnie d'Edouard Desor et de deux étudiants. Les moyens limités du groupe les obligèrent à établir un bivouac de fortune sous un gros bloc bientôt appelé l'Hôtel des Neufchâtelois. Les vers cités sont extraits de la somme que constituent treize volumes sur l'histoire des glaciers. Ce poème prend la forme d'un dialogue entre le Mont Rose, vaincu, et le Cervin toujours vierge. J. D. Forbes, qui joua un rôle considérable dans la

connaissance du Dauphiné, du massif du Mont Blanc et « ouvrit » la haute route entre Chamonix et Zermatt, séjourna également à l'Hôtel des Neufchâtelois.

DYHRENFURTH Günther Oskar (1886-1975) géologue et himalayiste, dirigea les expéditions à l'Everest en 1930 et 1934, au Kangchenjunga en 1931. Sa femme, Hettie, étant juive il démissionne de sa chaire de professeur à l'université de Breslau et gagne la Suisse à l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Il reçut en 1936 une médaille d'or d'alpinisme aux jeux olympiques de Berlin. Il réalisa un documentaire sur l'expédition de 1931 (*Throne of the Gods, Le trône des dieux* (1933)) et participa à *Der Dämon der Berge (Le démon de l'Himalaya)* en 1934 en tant que scénariste, acteur et producteur. Son fils Norman, exilé aux États Unis assista, en tant que conseiller pour les scènes d'alpinisme, Clint Eastwood, *The Eiger Sanction, La sanction* (1975) et Fred Zinnemann, *Five Days One Summer, Cinq jours ce printemps là* (1982).

ÉPHORES : Magistrat de Sparte, au nombre de cinq, élus par le peuple pour un an et dotés d'un pouvoir considérable. Ils avaient pour rôle de surveiller les deux rois, les institutions et le peuple lui-même puisqu'ils supervisent l'agôgé, le système éducatif spartiate. Ils exerçaient de fait un important pouvoir exécutif et judiciaire.

ERTL Hans (1908-2000), alpiniste, assistant d'Arnold Fanck pour S.O.S. *Eisberg* et *Der ewige Traum*, cameraman de Leni Riefenstahl pour *Olympia I et II*, de Luis Trenker pour *Liebesgrüße aus dem Engadin*, d'Arnold Fanck pour *Ein Robinson*, réalisateur de documentaires (*Hito-Hito* (1958)) et de films d'expédition (*Nanga Parbat* (1953), *Vorstoß nach Paititi* (1955)),

FABRE Jean-Henry (1823-1915) : entomologiste français connu pour ses *Souvenirs entomologiques* en dix volumes.

GAUL (saut du) (ou Nagol) : Pratique rituelle des Saa, communauté mélanésienne de l'île de Pentecôte, Vanuatu. Les hommes de la communauté se jettent dans le vide, les chevilles attachées par des lianes, du haut de tour-échafaudage d'une trentaine de mètres qu'ils bâtissent chaque année. La chute doit être stoppée lorsque la tête du sauteur n'est plus qu'à quelques dizaines de centimètres du sol.

HAEMUS (ou Hémus, Haimos en grec) : 2376 m, sommet du massif de la Stara Planina socle hercynien de l'actuelle Bulgarie.

HANNON : Amiral carthaginois que sa ville avait envoyé reconnaître les côtes africaines, vraisemblablement pour des raisons économiques, et qui atteignit, semble-t-il le golfe de Guinée (appelé Corne d'Afrique dans le récit du VI^e siècle,

Annexe III

traduit en grec au IV^e siècle av. J.-C., qui relate l'expédition) et aperçut le Mont Cameroun (le Char des Dieux dans le même récit).

HERVIEU, Paul : Écrivain français. Le récit éponyme de ce recueil de nouvelles « *l'Alpe Homicide* » dont le titre est encore incontournable dès que survient un accident de montagne a été, vraisemblablement, inspiré par l'accident qui provoqua la mort du Dr J.G. Bean, du révérend G. McCorkindale, de J. Randall, des guides Jean Balmat, Édouard Simond Joseph Breton et des porteurs Alphonse Balmat, Fernand Tairraz, Auguste Couttet, Auguste Cachat et Johann Graf au Mont Blanc en septembre 1870.

HIELO CONTINENTAL : Calotte glaciaire qui recouvre le sud de l'Amérique du Sud sur près de 16 800 km² et une longueur de 350 km. Son glacier le plus connu est le glacier Perito Moreno.

JACOB (échelle de) : référence au rêve du patriarche Jacob après qu'il ait fuit son frère Ésaü à qui il avait acheté son droit d'aînesse contre un plat de lentilles. Lors de sa fuite vers Harran, il fit le rêve d'une échelle joignant le ciel et parcourut par des anges (Genèse, 28:11-19). L'interprétation chrétienne du rêve en fait le symbole d'un échange permanent entre le ciel, le Dieu donc, et la terre, l'homme.

JUNGFRAU (4166 m) : sommet de l'Oberland Bernois. La première ascension officielle est datée du 3 août 1811, par les frères Meyer accompagnés des guides J. Bortis et A. Volker. Il semble pourtant qu'à cette occasion ils aient plutôt atteint le sommet du Gletscherhorn (3983 m). La première incontestable eu lieu l'année suivante par l'un des deux frères.

LIBRE : action qui consiste à escalader une paroi en ne s'aidant que des prises naturelles à l'exclusion de tout appui artificiel. Au cours de ce type d'ascension le grimpeur est cependant encordé et, ainsi, protégé par son partenaire dans le cas d'une chute éventuelle. Cette pratique ne doit pas être confondue avec celle du solo intégral dans laquelle le grimpeur, outre le fait qu'il évolue en libre, grimpe seul et ne bénéficie d'aucune protection. Le solo est l'activité désignée par les journalistes profanes par l'expression, sensationnaliste mais cependant dépourvue de sens, « d'escalade à main nues ».

MONCA Georges : (1888-1940) Cinéaste français, à propos duquel Piero Zanotto affirme « *On a récemment exhumé un film muet de trente mètres intitulé Un drame dans la montagne, réalisé par un certain Georges Monca en 1898 (soit trois ans seulement après le spectacle de "photographies animées" des frères lumière à Paris) d'après une pièce de théâtre, L'Auvergnate de Fernand Mynet* » ZANOTTO, Piero, "Septième art au septième ciel", in *L'Alpe*, n° 35, 1^{er} trimestre 2007, p. 6. La très complète base de données *Internet Movie Data Base*

(<http://www.imdb.com>) date l'œuvre de 1897 et l'attribue également à Georges Monca. Sauf homonymie que nous n'aurions pas détectée malgré nos recherches, les différentes sources consultées attestent de la naissance de Georges Monca en 1888, à l'exception de l'ouvrage *Le cinéma français – Le muet* aux éditions Atlas qui fixe la date de naissance de Georges Monca à 1880. Cela étant, une décennie se serait alors écoulée entre cette première œuvre supposée et le second film attesté de Mr Monca, *La jolie dactylographe* (1907), ce qui ne laisse pas de surprendre pour un cinéaste qui produisit en moyenne plus de dix films par an de 1908 à 1919.

Mont AIGUILLE (2086 m) : situé à la limite entre le Vercors et le Trièves, son plateau sommital, long de 900 m et d'une largeur maximale de 130 m, a inspiré l'imaginaire local et fait du Mont Aiguille tantôt le lieu d'échouage de l'arche de Noé, tantôt un « monde perdu » où subsistaient des animaux antédiluviens. Ajoutons que si l'altitude de 2097 m est encore citée, elle n'est plus que de 2086 m depuis le formidable éboulement de la face nord en 1948. L'itinéraire emprunté en 1492 par Antoine De VILLE et son équipe est fort probablement une combinaison de la voie Freychet et de la voie des Tubulaires en face ouest.

Mont MAC KINLEY (6187) : situé en Alaska ; point culminant de l'Amérique du Nord ; première ascension par H. Stuck, H. Kartens, RTatum et W. Harper le 7 juin 1913.

Mont VISO (3841 m) : sommet italien situé dans la haute vallée du Pô. Sa voie normale est une course facile à peu difficile selon les conditions, cependant le dénivelé important (1400 m) et l'altitude en font une course à ne pas prendre à la légère ce qui rend très improbable son ascension, souvent rapportée, par Léonard de Vinci.

MOULIN : Les moulins sont les puits verticaux creusés par les torrents glaciaires qui s'enfoncent ainsi dans les profondeurs du glacier.

PUNTA GNIFETTI, Signalkuppe ou pointe Gnifetti, (4554 m) : il s'agit de l'antécime la plus accessible du Mont Rose qui culmine à 4634 mètres à la pointe Dufour. Le Mont rose est en fait un massif regroupant dix sommets distincts.

PAUSANIAS : géographe chroniqueur grec ; on lui doit, notamment, une description très précise de la statue chryséléphantine de Zeus par Phidias, une des sept merveilles du monde antique (PAUSANIAS, *Le tour de Grèce*, livre V, 10-15). Certains textes le considèrent également comme militaire ; il s'agit d'une confusion avec Pausanias, général spartiate, vainqueur à Platée (479 av. J-C.), au cours des guerres médiques.

PELVOUX (3946 m) : sommet du massif de l'Oisans. Notons que le capitaine Durand gravit la pointe qui porte son nom (3932 m) et que s'il paraît probable qu'il effectua l'ascension du sommet principal, la première de ce dernier est, le plus souvent, attribuée au D^r Puiseux qui lui donna son nom (9 août 1848).

POPOCATEPETL : (5450 m), volcan situé à 60 km au sud-est de Mexico.

RELICTUEL/LE : Qui concerne un habitat de taille restreinte et protégé et, par suite, les espèces végétales et animales qui y subsistent. Géologie, « qualifie une forme élaborée dans des conditions différentes de celles qui règnent actuellement, mais évoluant encore faiblement dans le même sens¹⁰⁴¹ ». Par extension, ce qui a le caractère d'une relique.

RIMAYE : La rimaye est la crevasse terminale qui sépare l'extrême bord du glacier des parois qu'il vient lécher. Le mal des rimayes est la désignation plaisante de l'attitude qui consiste à multiplier les prétextes pour différer l'ascension au moment de l'attaque d'une paroi.

SAINT-LOUP (19 mars 1908 - 16 décembre 1990) : Pseudonyme d'AUGIER Marc. D'abord socialiste, proche de Léo Lagrange, il dirige le bulletin de l'Association des Auberges de Jeunesse. Lors d'un voyage en Allemagne il noua des contacts avec des représentants des Jeunesses Hitlériennes. Après l'armistice de 1940, il participe à la rédaction de *La Gerbe*, journal collaborationniste fondé par Alphonse de Châteaubriant. En 1941, il s'engage dans la LVF (Légion des Volontaires Français). Blessé sur le front russe, il est rapatrié et se consacre au journalisme militant : *Combattant européen*, organe de la LVF, puis *Devenir* lorsque la LVF est agrégée à la Waffen SS. Réfugié chez des moines, condamné à mort par contumace en 1948, il finance sa fuite pour le Brésil en éditant, chez Arthaud et sous son pseudonyme, *Face Nord* qui connaît un succès notable. Bénéficiant de l'amnistie de 1951, il rentre en France en 1953. Un de ses romans (*La Nuit commence au Cap Horn*) est en lice pour le Goncourt avant que ne soit découvert qui se cache derrière le pseudonyme de Saint-Loup. Son dernier ouvrage *La République du Mont-Blanc* expose son obsession de la protection contre le métissage et la décadence induite par la société industrielle.

SAVOIE (de), Louis Amédée Joseph Marie Ferdinand François, duc des Abruzzes : né le 29 janvier 1873 à Madrid (Espagne) et mort le 18 mars 1933 à Mogadiscio (Somalie). Fils du roi d'Espagne, Amédée de Savoie, fut un alpiniste et explorateur très actif. Admis au sein de l'Alpine Club en 1894, il réalisa de nombreuses courses et premières dans les Alpes et dans d'autres massifs extra-européens.

¹⁰⁴¹ G.D.T.

Annexe III

STRABON (vers – 64 à vers – 25) : Historien et géographe grec auteur d'une *Histoire* en 43 volumes et d'une *Géographie* en 17 volumes. Grand voyageur (il remonta notamment le Nil jusqu'à Philae), il s'installa à Rome pour y étudier auprès de l'historien-géographe d'Aristodème de Nysa avant de regagner sa ville natale d'Amasée, dans la région du Pont-Euxin pour y rédiger ses ouvrages.

SUBALPINE : Qui concerne la zone biogéographique délimitée par la limite d'extension des arbres en haut et par la zone montagnarde en bas ; caractérisée par la présence de forêts de conifères et de conifères isolés, elle précède le début de la haute montagne ou étage alpin.

VOLADORES (hommes volants) : Rituel préhispanique des Totonagues, peuple amérindien du Mexique. Attachés par la ceinture, quatre homes se jettent d'une plateforme située à 25 mètres du sol en haut d'un mât. Ils simulent ainsi le vol des oiseaux. La corde qui les soutient s'enroule autour du mât au cours des treize tours symbolisant les treize mois du calendrier maya.