



HAL
open science

Le film de montagne dans les cinématographies occidentales

Barthélémy Py

► **To cite this version:**

Barthélémy Py. Le film de montagne dans les cinématographies occidentales. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30052 . tel-01127967

HAL Id: tel-01127967

<https://theses.hal.science/tel-01127967>

Submitted on 9 Mar 2015

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Etudes cinématographiques et
audiovisuelles**

Présentée par **Barthélémy PY**

**Le film de montagne dans les
cinématographies occidentales**

Soutenue le 21 octobre 2014 devant le jury composé de

- M. François AMY DE LA BRETEQUE, professeur émérite, Université Paul-Valéry Montpellier 3, directeur de recherche
Mme. Raphaëlle MOINE, professeure, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, présidente du jury
M. Philippe RAGEL, Maître de conférences HDR, Université Toulouse II-Le Mirail
M. Christian ROLOT, professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Université Paul-Valéry Montpellier 3

École doctorale : 58

Département : Cinéma, Audiovisuel et Arts Numériques

Équipe de recherche : RIRRA 21

**Le film de montagne dans les cinématographies
occidentales**

par Barthélémy PY

Thèse de doctorat d'études cinématographiques et audiovisuelles

dirigée par François AMY DE LA BRETÈQUE,
Professeur émérite à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

présentée et soutenue publiquement le 21 octobre 2014

devant un jury composé de
François AMY DE LA BRETÈQUE, Professeur émérite à l'Université Paul-Valéry
Montpellier 3
Raphaëlle MOINE, Professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Philippe RAGEL, Maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'Université
de Toulouse II-Le Mirail
Christian ROLOT, Professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

À toi Papa, disparu trop tôt alors que j'entamais ce travail, pour tout ce que tu m'as donné, je te dédie cette thèse et cette partie de ma vie. Avec tout mon amour...

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, François Amy de la Bretèque, pour son dévouement, son écoute, son aide précieuse dans bien des situations et son intérêt pour mes recherches, d'autant plus qu'il me suit depuis de nombreuses années. Il était déjà à mes côtés dans mes cours de DEUG et licence mais aussi spécifiquement pour mes travaux universitaires de Master¹, qu'il a dirigés. Je lui dois de m'avoir fait aimer la recherche, et d'écrire cette thèse aujourd'hui. Je lui dois aussi le fait de m'avoir permis de chercher à atteindre le meilleur de ma réflexion. Je lui dois donc beaucoup et les mots ne suffiraient pas...

Ma gratitude va également vers d'autres personnes qui me sont chères et qui m'ont aidé à un moment ou à un autre de ce travail, comme ma famille, Ana-Maria Dos Santos et la famille Verdier qui m'ont largement soutenu, ou les membres de la Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, et toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide, même aussi petite soit-elle.

Enfin, je remercie vivement les membres du jury qui ont accepté de me faire soutenir cette thèse de doctorat, et qui donc y ont consacré leur temps, leur attention et leur réflexion.

¹ Barthélémy Py, *De la beauté extérieure au beau intérieur dans les trois films de Gaston Rébuffat*, mémoire de Master 1, sous la dir. de François Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2007, 126 p. ; B. Py, *Les films d'alpinisme grand spectacle : l'exemple d'Everest tourné en format Imax*, mémoire de Master 2 mention Recherche, sous la dir. de F. Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2008, 144 p.

Table des abréviations

Les abréviations présentes dans mon travail sont recensées ici et classées alphabétiquement.

- ' : minutes (pour les indications de *time code*).
- " : secondes (pour les indications de *time code*).
- ^e : ème (XX^e siècle par exemple).
- ^{er} : premier (François 1^{er} par exemple).
- adj. : adjectif.
- alt. : altitude (dans le cas de : mètres d'altitude, dans le glossaire).
- BIFI : Bibliothèque du Film.
- *ca* : *circa*.
- chap. : chapitre(s).
- cm : centimètre(s).
- CPIE : Centre Permanent d'Initiatives pour l'Environnement.
- CGEGS : Commissariat Général à l'Éducation Générale et au Sport.
- CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique.
- DC (Washington DC) : *District of Columbia*.
- DESS : Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées.
- DEUG : Diplôme d'Études Universitaires Générales.
- dir. : dirigé par.
- DVD : *Digital Versatile Disc*.
- ENSA : Ecole Nationale Supérieure d'Alpinisme.
- *et al.* : *et alii*.
- etc. : *et cetera*.
- fr. : française (dans le cas de : traduction française).
- G7 : Groupe des 7.
- h : heure (pour les indications de *time code*).
- HDR : Habilité à diriger des recherches.
- *ibid.* : *ibidem*. (même auteur et ouvrage que dans la note strictement précédente).
- J.-C. : Jésus-Christ.
- *Loc. cit.* : *loco citato*. (même auteur, le ouvrage et page que dans la note strictement précédente).
- m : mètre(s).
- M^{me} : Madame.
- M. : Monsieur.
- n^o : numéro.
- n.f. : nom féminin.
- n.m. : nom masculin.
- n.p. : nom propre.
- *op. cit.* : *opus citatum*. (même auteur et ouvrage précédemment cités).
- p. : page(s).
- RIRRA 21 : Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXI^e siècle.
- s.d. : sans date (connue ou créditée).
- t. : tome(s).
- trad. : traduction, ou traduit (en français par).
- transcr. : transcription(s).
- TSR : Télévision Suisse Romande.
- ULM : Ultra Léger Motorisé.
- vol. : volume(s).
- VTT : Vélo Tout Terrain.
- vs. : *versus*.

Sommaire

Introduction d'ensemble	13
I/ En quoi le film de montagne s'inscrit-il dans le processus historique occidental ?	21
1/ La dénomination « film de montagne » est-elle valide ?	23
A/ L'objet montagne.	23
B/ Le film de montagne et la question du genre.	34
2/ L'évolution de l'imaginaire montagnard.	53
A/ Le changement du regard sur la montagne : naissance d'un intérêt.	53
B/ La révolution montagnarde occidentale avec la pratique de la montagne.	61
3/ L'idéalisation occidentale de la montagne par un faisceau de projections.	75
A/ L'« esthétisation » de la montagne.	75
B/ La projection d'une montagne naturelle initiatique.	82
4/ L'enracinement du film de montagne dans la civilisation occidentale.	87
A/ L'invention de la haute montagne dans l'art.	87
B/ Les précurseurs du film de montagne.	90
C/ Du <i>Bergfilm</i> aux années 50 : le temps des spécialisations.	98
D/ L'élargissement de la production hors des Alpes diégétiques.	115
II/ L'uniformisation du film de montagne.	125
1/ L'hégémonie de la thématique de l'aventure.	127
A/ L'uniformisation de la montagne de l'aventure et l'identité locale.	127
B/ Les traces de l'aventure dans le film de montagne.	131
2/ La thématique de l'extrême dans le film de montagne.	141
A/ La projection sur la haute montagne extrême.	141
B/ La question du sport extrême en montagne.	151
C/ L'évolution du genre sous l'impulsion du sport extrême.	157
3/ Composantes sportives et notion d'élévation.	163
A/ L'opposition montée/descente dans le film de montagne.	163
B/ Conjonction avec certaines valeurs capitalistes occidentales.	168
C/ Le corpus écologiste en adéquation avec la projection d'un « état de nature ».	175
4/ L'« exportation » du film de montagne, un genre identitaire.	183
A/ La pratique et le film de montagne en adéquation avec certaines classes dirigeantes occidentales : tentative de constat et convergences.	183
B/ La valeur identitaire dans le film de montagne.	186
Conclusion générale	199
<i>Bibliographie-sitographie sélective classée</i>	<i>207</i>
<i>Filmographie générale</i>	<i>235</i>
<i>Autres œuvres artistiques</i>	<i>245</i>

Introduction d'ensemble

Dans les films japonais *La ballade de Narayama*¹, les vieillards quittent le village et font un ultime « pèlerinage » spirituel pour aller mourir dans la montagne, où sont rassemblées les âmes des défunts, car ils occupent une place inutile dans la société ; c'est un lieu de rituel comme autrefois religieusement en Europe. Il serait tentant de qualifier ces films de « japonisants » mais, pourtant, c'est d'une perception différente de la montagne dont il est question. Il existe effectivement un regard occidental sur le milieu, qui peut conditionner le film de montagne. C'est justement le sujet de ce travail, qui recoupe deux grands ensembles (le film de montagne et l'Occident) ; ce n'est donc pas seulement l'étude d'un genre, qui ferait la synthèse de travaux existants, déjà peu nombreux. Les écrits de Rémy Pithon² prennent en compte surtout le *Bergfilm* suisse et allemand, que d'autres mettent en lien avec le régime nazi³. On trouve en revanche quelques tentatives pour englober le film de montagne dans son ensemble : *Le cinéma*

1 Adaptés de la nouvelle de Shichirō Fukazawa (*Narayamabushiko [Études à propos des chansons de Narayama]*, trad. Bernard Frank, Paris, Gallimard, 1959 [1956], 151 p.). Pour André Siganos, cette œuvre est libre de toute influence occidentale (« Écriture de la montagne, montagne des Écritures, chez Fukazawa Schichiro et Virgílio Ferreira », in André Siganos et Simone Vierne [dir.], *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, Grenoble, ELLUG, 2000, 358 p., p. 169-183, p. 171). Il existe deux adaptations cinématographiques : Keisuke Kinoshita, *La ballade de Narayama* (榎山節考), Japon, 1958 ; et Shōhei Imamura, *La ballade de Narayama* (榎山節考), Japon, 1983.

Je profite de cette première note pour des précisions méthodologiques concernant les références :

- pour les films de cinéma ou de télévision, le nom mentionné est celui du réalisateur ; pour les séries télévisées, celui du créateur. Le titre est en version française, quand elle existe, suivi de la version originale entre parenthèses. Le pays et l'année sont ceux de la production. La nature des œuvres (cinéma ou télévision) est précisée quand elles sont télévisées. Par souci de concision, les références sont précisées en notes seulement à la première apparition du titre de l'œuvre.

- pour les sources bibliographiques, le lieu d'édition, l'éditeur, la date, le nombre de pages et éventuellement le nom du traducteur en français de la version sur laquelle je travaille sont notés à la première apparition de la référence (puis utilisation de *op. cit.* qui suit le titre, et *ibid.*). La date est celle de l'éditeur, notée en début de livre à la suite du sigle ©. L'édition originale éventuelle est mentionnée dans la bibliographie générale, seule l'année est précisée en note entre crochets.

Toutes ces données sont reprises en détail à la fin de ma recherche. Pour la bibliographie-sitographie sélective classée, voir p. 207-233, pour la filmographie générale, p. 235-244, et pour les œuvres hors film, p. 245-246.

2 Par exemple Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne (Suisse), Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, 228 p.

3 Par exemple Siegfried Kracauer décrivant les films d'Arnold Fanck, Leni Riefenstahl et Luis Trenker (*De Caligari à Hitler, Une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973 [1947], 409 p. Voir p. 290-295).

*et la montagne*¹ de Pierre Leprohon (qui s'arrête dans les années 40), *100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer*², ou certains livres italiens écrits par les théoriciens du Museo Nazionale Della Montagna (musée national de la montagne, Turin)³. L'état des lieux est simple étant donné la faible théorisation du genre.

La première grande ambition de mon étude est de démontrer qu'il existe un genre que l'on peut appeler film de montagne, et relève donc des études génériques, au sens de Genre du cinéma (et non pas des études américaines⁴ de *Gender studies*⁵). Il convient de le définir et de voir ce qui peut s'y insérer, car il se rapproche d'œuvres ayant trait aux grands espaces naturels et à l'aventure. La seconde ambition de ce travail est idéologique et vise à montrer que le genre est lié à l'Occident (et aux valeurs qu'il diffuse à travers la planète), qu'il faut tenter de cerner. Ces deux grands desseins rejoignent la discipline historique, sans tomber dans l'opposition systématique à d'autres approches, et permettent d'appréhender l'évolution du film de montagne dans son ensemble ; en revanche, ce n'est ni une histoire du genre qui serait exhaustive ni un catalogue de données. Il se dégage de ces ambitions la problématique générale de mon étude : comment l'Occident a créé et façonné le film de montagne ? Le titre de la thèse en est dérivé.

-
- 1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, Paris, Les Éditions J. Susse, 1944, 181 p. Cet ouvrage est historiquement précieux par les informations qu'il apporte, notamment sur certains films qui sont invisibles aujourd'hui. Il reste une étape importante dans la théorisation du film de montagne, même s'il est antérieur à plusieurs éléments primordiaux, comme le développement des pratiques de montagne dans les années 70, la convergence des sports extrêmes ou le film d'alpinisme himalayen.
 - 2 Stefan König, Hans-Jürgen Panitz et Michael Wachtler, *100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer*, Munich (Allemagne), Herbig, 2001, 176 p. Trad. fr. du titre : 100 ans de film de montagne, Drames, trucage et aventure (ma trad.). *Bergfilm* est une terminologie allemande utilisée dans les autres langues, dont le français. Elle peut donc désigner le film de montagne dans son ensemble - c'est le cas dans ce livre car de nationalité allemande -, mais fait plus couramment référence (en tous cas en France) au film de montagne germanique et suisse, généralement des années 20 à la Seconde Guerre mondiale. Comme le rappelle Rémy Pithon, le *Bergfilm* constitue « 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* » (« Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon [dir.], *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit., p. 41-54, p. 46). Au sein de mon étude, j'utilise la terminologie dans cette même conception limitée.
 - 3 Par exemple *Cinema delle montagne, 4000 film a soggetto, Montagna – Alpinismo – Esplorazione - Poli e Regioni Artiche* (Turin [Italie], Museo Nazionale Della Montagna et UTET Libreria, 2004, 737 p.) qui est un dictionnaire regroupant quatre mille films de montagne, d'exploration, et des régions arctiques. Il existe aussi d'autres ouvrages que je n'ai pas lu car je ne maîtrise pas l'italien, présents dans la bibliographie-sitographie sélective classée.
 - 4 Par cet adjectif, je fais uniquement référence aux États-Unis, et cela dans toute la thèse.
 - 5 Qui se basent sur une réflexion autour des rapports entre les hommes et les femmes proposant que la différence de sexe peut agir sur les constructions sociales.

Délimitation sémantique du terme d'Occident utilisé dans ma recherche.

Étudier le lien entre le film de montagne, qui sera précisément défini dans mes propos, et l'Occident suppose que ces deux objets existent vraiment. Généralement, l'Occident renvoie à la notion d'ouest : étymologiquement, c'est le côté de l'horizon où le soleil se couche (*occidens* en latin), c'est aussi la partie de l'hémisphère nord située à l'ouest, d'un point de vue européen-centré. La notion est d'autant plus étoilée qu'elle n'est pas uniquement géographique mais géopolitique et culturelle - et la culture, en tant qu'ensemble des valeurs d'un groupe, peut parfois poser problème, comme le rappelle Michèle Lagny¹. C'est précisément de la civilisation occidentale dont il est question dans mon étude, et non pas uniquement d'Occident géographique ou culturel. Par ce choix, l'ensemble des caractères propres (religieux, moraux, scientifiques, artistiques, économiques, etc.) d'un groupe de sociétés peut être pris en compte. Comme le dit Fernand Braudel dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*², opter pour le terme de civilisation, « c'est choisir un langage. Les civilisations créent, en effet, des liens, c'est-à-dire un ordre, entre des milliers de biens culturels en fait hétéroclites, à première vue comme étrangers les uns aux autres, depuis ceux qui relèvent de la spiritualité et de l'intelligence jusqu'aux objets et aux outils de la vie quotidienne »³. On peut se permettre de prolonger la pensée de Lagny selon laquelle « [l]e film est un objet culturel »⁴, puisqu'il est même « civilisationnel »⁵.

Historiquement, il existe l'Occident ancestral et l'Occident que je me permets d'appeler moderne⁶. La première période s'appuie à la fois sur les blocs socio-culturels des civilisations antiques grecque et romaine (avec l'importance de la pensée

1 Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p., p. 181.

2 Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, publication en trois vol. (t. 1 : *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, 736 p. ; t. 2 : *Les jeux de l'échange*, 855 p. ; t. 3 : *Le temps du monde*, 922 p.), Paris, Armand Colin, 1979.

3 Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 1, *op. cit.*, p. 641.

4 Michèle Lagny, « Après la conquête, comment défricher ? », in *CinémAction*, n°65, *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro* (réuni par François Garçon), 4^e trimestre 1992, p. 29-36, p. 33.

5 Je me permets l'emploi de ce mot car il serait difficile à remplacer, mais ne le note pas entre guillemets dans le reste de ma recherche par sobriété.

6 Il faut rester prudent avec ce terme, et l'utilisation que j'en fais est spécifique à ma recherche.

intellectuelle, la science, le droit, la philosophie, l'alphabet, le calendrier, la liberté, etc.) et sur l'émergence d'une culture judéo-hellénisée¹. Plus tard, le monothéisme judéo-chrétien mène à l'émancipation personnelle de l'individu basée sur l'humanisme et la Raison. Le développement judéo-gréco-romano-chrétien forge l'esprit européen de l'Occident ancestral, auquel il manque une composante indispensable (le capitalisme²) pour devenir l'Occident tel qu'on l'entend à présent, moderne, comme le démontre Braudel : « [L]'avènement d'une Révolution industrielle [...] a coupé en deux l'histoire des hommes »³ pour mener à une « [c]ivilisation [occidentale] matérielle »⁴ en partie basée sur le capitalisme. Dans *Aux origines de l'Occident : machines, bourgeoisie et capitalisme*⁵, Augusto Forti va dans le même sens et place son émergence socio-culturelle à la fin du Moyen Âge, avec les XIV^e et XV^e siècles qui marquent pour l'Europe l'essor machiniste⁶, au sein d'une révolution qui creuse ensuite le fossé avec les autres civilisations. Comme un troisième pilier, le siècle des Lumières construit ensuite « le modèle occidental moderne autour de valeurs universelles »⁷ ; c'est donc globalement une période d'évolutions qui s'étend à de multiples domaines, rejoignant l'émulation antique. La révolution industrielle anglaise au XIX^e siècle confirmera d'ailleurs cette nouvelle culture européenne. La Méditerranée (avec Alexandrie notamment) n'est effectivement plus le « centre » du monde, la découverte de l'Amérique en 1492 ayant marqué une date capitale dans l'expansion territoriale d'une mondialisation avant l'heure. Un nouvel idéal occidental émerge, basé sur « le goût pour l'aventure, l'intérêt pour l'argent et pour les aspects technico-scientifiques [...], dessinant la figure du bourgeois. Ce mixte de science, de technique et de capital, qui apparaît à la fin du Moyen Âge, représentera une des cartes maîtresses de la culture européenne et de

1 Le téléfilm *L'invention de l'Occident* (Pierre-Henry Salfati, en deux parties : *Jérusalem-Athènes* et *La Bible d'Alexandrie*, France, 2012) s'attache d'ailleurs à montrer que la construction de l'Occident se fait sur des bases judéo-hellénisées et non pas seulement judéo-chrétiennes.

2 Comme le rappelle Braudel, le mot capitalisme n'apparaît dans sa maturité et sa force explosive qu'au XX^e siècle (*Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 2, *op. cit.*, p. 9).

3 Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 1, *op. cit.*, p. 8.

4 Fernand Braudel, *ibid.*, citation prise du titre même de l'ouvrage, p. de couverture.

5 Augusto Forti, *Aux origines de l'Occident : machines, bourgeoisie et capitalisme*, trad. Patrick Vighetti, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 105 p.

6 Augusto Forti, *ibid.*, p. 7. Le développement du moulin à eau permet par exemple la force hydrolique utilisée dans de nombreuses applications alors qu'avant il ne servait qu'à moudre le blé.

7 Augusto Forti, *Aux origines de l'Occident : machines, bourgeoisie et capitalisme, op. cit.*, p. 12.

la civilisation occidentale »¹.

Notre civilisation conduit dans sa genèse à l'idée du salut (social, spirituel, religieux, économique) et du développement individuel, menant à la recherche de la liberté. L'Occident ancestral devient moderne, s'inscrivant dans un processus historique en constante évolution. La délimitation de mon champ d'étude se résumera donc à la civilisation occidentale de tradition chrétienne, c'est-à-dire l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord (que le vieux continent construit sur des bases communes), laissant de côté les peuples qui s'occidentalisent (le Japon ou les pays en voie de développement par exemple). Cette perspective permet de limiter en partie le corpus de réflexion et de films, mais il convient de placer d'autres frontières.

Choix et délimitation du corpus de sources².

L'une des difficultés de ce travail résidant dans le risque de dispersion, ma recherche exclut les films qui ne sont pas occidentaux³, selon une étendue chronologique qui prend en compte le cinéma depuis sa naissance, jusqu'à maintenant. Pour cela, il convient d'utiliser des méthodes historiques⁴, en s'éloignant de l'anachronisme qui postulerait la permanence des sentiments humains. Il n'y a donc pas de délimitation dans le temps, pour trois raisons principales :

- les premières années du cinéma sont riches en matière de montagne, pour la construction de ce qui devient peu à peu un genre ;
- il n'y a pas de périodes historiques sans cinéma de montagne ;

1 Augusto Forti, *Aux origines de l'Occident : machines, bourgeoisie et capitalisme*, op. cit., p. 60.

2 Pour Marc Ferro, les sources sont le « fondement de l'analyse historique » (« Le paradoxe du "Cuirassé Potemkine" », in *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993 [1977], 290 p., p. 211-216, p. 212).

3 Quelques-uns sont présents tout de même en tant que parenthèse mentionnée.

4 Pour Paul Veyne, l'Histoire n'a pas de méthode car elle n'est pas une science (*Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1971], 438 p.). Pourtant, c'est en adoptant certains principes formulés par les historiens qu'une recherche est rigoureuse. Comme le précise Lagny, définir une méthode de l'histoire du cinéma est d'autant plus problématique qu'elle relève à la fois de la discipline historique et cinématographique, et emprunte aux sciences sociales (*De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, op. cit., p. 68-69). Il faut donc construire une articulation (voir sous-chap. « Les compromis », p. 79-83).

- le genre n'a pas cessé d'évoluer jusqu'à maintenant.

Dans cette perspective étendue, j'ai choisi de ne pas me limiter au cinéma mais de prendre en compte la télévision, même si elle reste moins présente dans mon étude¹. Laisser de côté par exemple les évolutions du film sportif, qui quitte peu à peu le cinéma pour la télévision, eût été inapproprié, et un élément historique aussi important que les premiers pas de Neil Armstrong sur la Lune en 1969 est immortalisé sur le petit écran. Je n'écris donc pas uniquement une thèse de cinéma mais d'études cinématographiques et audiovisuelles étudiant le domaine du film, même s'il faut distinguer les entités, sans forcément les opposer.

En prenant en compte plus de cent ans d'histoire du genre, je ne peux que procéder à un échantillonnage significatif, constitué d'œuvres connues qui ont marqué les esprits et d'autres qui le sont moins mais qui présentent un intérêt particulier. L'alpinisme² prédomine logiquement dans le corpus filmique car il enfante un plus grand nombre de films que l'escalade*, la randonnée* ou le ski*. Pour ne pas étendre le sujet à l'infini, j'exclus parfois - ou mentionne comme tels - des films dont seulement certaines parties rejoignent ma recherche. Il faut choisir ce qui rentre ou non dans mon sujet, mais aussi trancher, certains éléments pouvant aussi être ignorés par mégarde ou par inaccessibilité ; faire de l'histoire, c'est aussi trier³. Pour prendre deux exemples extrêmes, un documentaire de montagne passant la nuit sur Arte (Kehl [Allemagne] et Strasbourg) laisse moins de traces dans les esprits, et probablement plus tard dans l'Histoire, qu'un film de cinéma hollywoodien. J'ai essayé de limiter ces faiblesses, que ce soit dans les références filmographiques ou bibliographiques, à l'aide de certaines technologies comme *internet* qui permettent un accès souvent plus facile à certaines ressources.

1 Pour Lagny, tout film peut être intéressant car même de mauvais films autorisent les études de masse (*De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, op. cit.*, p. 200). Ferro rappelle que la télévision rejoint l'importance des films de cinéma pour aider à construire une Histoire (voir par exemple « Ouverture, L'empire de l'image », in *Cinéma et Histoire, op. cit.*, p. 11-17). Marcel Oms précise de manière plus générale que « par principe, tout film appartient à l'Histoire » (« Clio de 5 à 7 ou Considérations sur l'impureté de Clio », in *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 35-36, *Cinéma et Histoire, Histoire du cinéma* [II], automne 1982, p. 55-62, p. 60).

2 Les mots suivis d'un astérisque lors de leur première apparition (de préférence dans le corps de texte, plutôt qu'en note) sont explicités dans le glossaire des termes de montagne, p. 247-252.

3 Pour Veyne, malgré le fait que l'histoire soit le récit d'événements, elle trie, simplifie et organise les éléments (*Comment on écrit l'histoire ?*, *op. cit.*). Mon étude s'inscrivant dans un champ historique, cette affirmation est valable aussi pour mon travail.

Même en cherchant à être objectif, j'ai également été inévitablement influencé par un système de pensée, et ceci même à l'heure d'une médiatisation qui va en se mondialisant. Je traite de l'Occident mais moi-même ai reçu une culture occidentale¹ ; je traite de la montagne mais moi-même suis alpiniste* depuis plusieurs années. Ce travail est donc à la fois la recherche d'un doctorant, d'un cinéphile et d'un alpiniste. La montagne m'a donné l'amour du genre, et mon intérêt pour le cinéma l'envie de le théoriser. Étant volontairement ou non le produit ou l'objet d'un système de pensée donné (français, occidental, universitaire, etc.), j'ai par exemple lu plus de livres francophones qu'anglophones ou germanophones, sans parler des autres langues que je ne maîtrise pas. Dès que l'on change quelque peu de système de pensée, certaines choses ne nous parviennent que très difficilement, à l'image de l'Autrichien Cornelius Hintner, que Michael Wachtler place comme un pionnier du genre² bien qu'il soit resté inconnu³. L'Histoire semblant parfois diversement « fabriquée » selon les pays, chaque théoricien avance ses arguments, en accord avec un système de pensée dont il cherche tout de même à se dégager ; il existe donc une part de déterminisme et de hasard dans une recherche. Par delà toute méthodologie, il reste toujours des aspects aléatoires dans la constitution d'un corpus de sources, comme la popularité des films.

Organisation générale de cette recherche.

Les interrogations énoncées dans cette introduction me conduiront à une réflexion scindée en deux parties principales. Dans la première, je m'efforcerai d'apporter la preuve que la montagne en tant qu'objet significatif existe bel et bien, tout

-
- 1 Pour Lagny, « la "bonne histoire" n'est jamais neutre[...] En revanche elle est "bonne" parce qu'elle fournit les garants de sa valeur "scientifique" » (*De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, op. cit.*, p. 83), que l'on peut appréhender selon ces mots : « L'historien conserve son autorité s'il évalue son rapport au modèle culturel dominant [civilisationnel dans mon cas], élucide ses principes d'écriture, explicite les concepts qui président à sa problématique, décrit ses pratiques méthodologiques (construction d'un métalangage) » (*loc. cit.*).
 - 2 Michael Wachtler, « Der Bergfilmpionier Cornelius Hintner, Ein wildes Leben und Sterben », in Stefan König, Hans-Jürgen Panitz et Michael Wachtler (dir.), *100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer, op. cit.*, p. 28-33.
 - 3 Leprohon n'évoque pas son nom dans *Le cinéma et la montagne (op. cit.)* et je ne l'ai jamais vu apparaître ailleurs que dans *100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer (op. cit.)*.

comme le film de montagne en tant que genre. Il sera ensuite question de tenter un constat de l'existence d'un lien fort entre le genre et l'Europe occidentale, puis l'Occident, tel qu'il a été délimité, et de ses causes possibles. Ces recherches délimiteront un cadre méthodologique en fixant les bases et certaines limites de ce travail. La seconde partie tentera une synthèse, en proposant une hypothèse d'uniformisation et de radicalisation du genre sous l'impulsion occidentale, notamment au travers des notions d'aventure et d'« extrême »¹, qu'il faudra aussi définir. Pour terminer, mon développement en viendra à la question de l'identité de l'Occident dans le genre.

1 Je n'approuve pas cette terminologie d'« extrême », mais l'utilise dans ses utilisations courantes. Je ne la note pas entre guillemets tout au long de mon travail, par sobriété.

I/ En quoi le film de montagne s'inscrit-il dans le processus historique occidental ?

Avant d'entamer une large réflexion sur le rapport entre le film de montagne et l'Occident, il convient de définir les notions de base abordées, et d'expliquer ce qui sert de matrice à ma recherche, en m'interrogeant sur les notions de montagne (l'élément de départ de mon travail) et de film de montagne comme genre, pour en appréhender l'existence, l'intérêt et la véracité, et pour décider comment les prendre en compte.

I/ 1/ La dénomination de film de montagne est-elle valide ?

I/ 1/ A/ L'objet montagne.

I/ 1/ A/ a/ La montagne est-elle un objet clairement défini ?

Le mot montagne existe dans le langage courant, comme le rappelle Bernard Debarbieux : « Nous partageons tous un sentiment commun qui veut que la montagne soit une réalité "évidente", qui ne nécessite pas de définition. Après tout, elle est tellement aveuglante vue de Grenoble, d'Annecy, de Perpignan et de Bogota »¹. Cependant, elle renvoie à une signification plus ou moins précise. Étant donné le fait que sa définition soit souvent très généraliste, on peut se demander si elle peut être désignée comme telle : est-elle un objet précis, caractérisé et distinct ? En faire une définition scientifique n'est pas une tâche facile et si on en croit le géographe français Raoul Blanchard : « Une définition même de la montagne, qui soit claire et compréhensive, est à elle seule à peu près impossible à fournir »². Pour Debarbieux et Gilles Rudaz, la notion de montagne est paradoxale, car « si elle semble impossible à définir selon des règles logiques et systématiques, elle semble très naturelle à la plupart d'entre nous »³. De manière générale, celle qui est communément admise la met en relation avec les notions d'élévation et d'altitude*⁴. Pour le dictionnaire *Le Petit Robert*, la première définition de la montagne désigne une « [i]mportante élévation du terrain »⁵.

1 Bernard Debarbieux, « Au point où j'ai compris que les montagnes ne sont pas des montagnes... », in *Revue de géographie alpine*, t. 77, n°1-3, 1989, p. 9-11, p. 9.

2 Raoul Blanchard, « Préface », in Jules Blache, *L'homme et la montagne*, Paris, Gallimard, 1933, 189 p., p. 7-9, p. 7.

3 Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 373 p., p. 10. Voir aussi les écrits de Debarbieux dans Yvette Veyret (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques*, Paris, Sedes/VUEF, 2002 [2001], 140 p. : « La montagne : un objet géographique ? » (p. 11-34), et « Les montagnes : représentations et constructions culturelles » (p. 35-50). Pour l'évolution de la connaissance géographique et scientifique des montagnes, voir Numa Broc, *Les montagnes au siècle des Lumières, Perception et représentation*, Paris, C.T.H.S., 1991 [1969], 300 p.

4 Pour une analyse de l'imaginaire de l'altitude, voir par exemple Samivel (né Paul Gayet-Tancrède), *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005 [1973], 378 p., en particulier sous-chap. « L'altitude » (p. 17-19) de son « Introduction » (p. 11-19).

5 *Le Petit Robert* (millésime 2013, dir. Josette Rey-Debove et Alain Rey), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011, 2837 p., p. 1630, définition n°1.

Dans *Le Petit Larousse illustré 2012*, elle est une « [é]lévation naturelle du sol, caractérisée par une forte dénivellation entre les sommets et le fond des vallées »¹. Il semble donc logique que la montagne appartenant, entre autres champs d'étude possibles, au relief de la Terre, puisse être étudiée et définie selon des critères géographiques. La montagne serait avant tout un objet lexical, qui renvoie à des caractéristiques géographiques incluant deux types de variations (que reprennent d'ailleurs plusieurs autres langues que le français²) :

- d'une part, les plus grands reliefs de la surface de la planète. La chaîne* de l'Himalaya* est par exemple souvent pensée comme relief montagneux*. L'*Encyclopédie*³ de Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert parle des montagnes comme de « grandes masses ou inégalités de la Terre qui rendent sa surface raboteuse »⁴. Cette première variation regroupe donc plusieurs objets qui partagent des caractéristiques de volume, de pente et d'altitude, dans une approche géographique du relief terrestre ;

- d'autre part, des objets d'une structure paysagère⁵ qui s'élèvent plus haut que le lieu depuis lequel on les observe et on les caractérise en général, à l'image de la « montagne » de Reims (dont Debarbieux et Rudaz disent qu'elle en était une « aux yeux des habitants de la ville »⁶), du mont* Ventoux* ou du mont Blanc*⁷, etc. Quand Paul Cézanne peint *La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*⁸, il la représente comme un haut qui surplombe le bas. Ici, c'est effectivement plutôt l'approche paysagère de la montagne qui est privilégiée.

1 *Le Petit Larousse illustré 2012* (dir. Isabelle Jeuge-Maynard), Paris, Larousse, 2011, 1972 p., p. 703, définition n° 1.

2 C'est le cas pour l'anglais, l'italien, l'espagnol, l'arabe, etc., puisque dans ces langues, les mots font référence aussi bien à des présences géographiques importantes que beaucoup plus petites.

3 Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Pruffe ; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Pruffe, & de la Société Royale de Londres*, publication en dix-sept vol. de textes et onze vol. de planches, Paris, Le Breton, David, Briasson, Durand, 1751-1772.

4 Cité par Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne*, op. cit., p. 18.

5 Pour la question du paysage dans le cinéma, voir par exemple Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, 265 p.

6 Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne*, op. cit., p. 17.

7 En général, on note « mont Blanc » pour la montagne, et « Mont-Blanc » pour le massif.

8 Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1902-1904, huile sur toile, 70 × 92 cm, Philadelphie (Pennsylvanie, États-Unis), Philadelphia Museum of Art.

Caractériser une montagne simplement par des notions géographiques ou d'altitude semble poser problème. Des conventions ont existé pour délimiter la montagne par rapport aux reliefs plus bas : en Angleterre par exemple, la limite d'altitude pour pouvoir qualifier une élévation géographique de montagne était de 1000 pieds*¹, et de colline de 300 à 1000 pieds², bien qu'on parle souvent de *hills*³ jusqu'à 3000 mètres d'altitude dans l'Himalaya. Il est de toute façon établi dans de nombreuses convenances et conventions qu'une montagne regroupe certains critères de pente et d'altitude. Force est donc de constater que ces définitions à base seulement géographique ne sont pas forcément convaincantes.

Debarbieux et Rudaz proposent une définition de la montagne à la fois géographique et socio-anthropologique⁴. Alors que la sociologie se penche sur nos sociétés, et l'ethnologie sur des sociétés plus lointaines, l'anthropologie voit l'être humain transcendant l'espace et le temps. Appréhender ainsi la montagne permet de rendre compte des relations que l'homme entretient avec elle, que la situation soit locale, sociétale, dans un temps présent, ou dans des cadres spatio-temporels différents. La montagne semble devoir être qualifiée comme telle par une société ou une culture pour exister vraiment, puis éveiller des sentiments ou opinions. Plusieurs auteurs incontournables vont dans ce sens. Pour la mer, Alain Corbin montre que l'Occident a « reconstruit » culturellement l'imaginaire du rivage marin de manière bénéfique⁵, son analyse est valable également pour la montagne et plus généralement pour de nombreux milieux naturels ; disons que l'auteur s'appuie sur un cas-type. Jean Starobinski précise qu'au XVIII^e siècle, les montagnes demeurent affreuses mais attirent les Occidentaux

1 1 pied (1 *foot*) : 0,3048 m. 1000 pieds : 304,8 m.

2 300 à 1000 pieds : 91,44 à 304,8 mètres.

3 Trad. fr. : « colline »* (ma trad.).

4 Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne, op. cit.* Pour la notion d'imaginaire, je fais tout au long de mon étude principalement référence à l'anthropologie de l'imaginaire développée par Gaston Bachelard (par exemple dans *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004 [1948], 381 p.), et Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969], 535 p.). Bachelard (voir *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, 312 p.) et Durand s'accordent pour faire reposer leur conception générale du symbolisme imaginaire sur « deux intuitions [...] : l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation » (Durand, p. 26).

5 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 2010 [1988], 399 p.

qui cherchent le délice esthétique de l'épouvante¹, qui est un abandon à la mort et à l'esthétique de l'infini, dans laquelle notre imagination aime à être engloutie par un objet ou à s'attacher à ce qu'elle ne saurait enfermer dans ses bornes². On se met donc à rêver l'infini, qui est reconstruit de manière socio-culturelle. Bernard Debarbieux parle des montagnes comme de « constructions culturelles »³ - mon étude permet de les envisager de manière civilisationnelle. Henri Berarldi parle déjà en 1898 d'« invention » de la montagne⁴ ; Philippe Joutard propose aussi une « invention »⁵ du mont Blanc (montagne « invisible » avant d'exister socialement⁶). Le fait qu'une culture ou société désigne une montagne comme telle, sans prendre en compte seulement les caractéristiques géographiques comme représentation, est important. En effet, on peut qualifier une montagne par le rôle qu'elle joue dans l'imaginaire populaire⁷, car elle est un grand

-
- 1 Nous sommes ici dans la définition de l'affreux - qui est effrayant, sans forcément de considération esthétique - selon le philosophe Edmund Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998 [1757], 256 p.). Pour une analyse du beau et du sublime, voir aussi Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000 [1790], 540 p.
 - 2 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison* (édition revue et corrigée, qui regroupe les deux livres), Paris, Gallimard, 2006 [1964 et 1973], 392 p., p. 142-147. Quand je parle de Starobinski dans ma recherche, il sera toujours question de *L'invention de la liberté, 1700-1789*, dans lequel l'auteur étudie les rapports entre les arts picturaux et littéraires et les changements de la société des Lumières du XVIII^e siècle.
 - 3 Bernard Debarbieux, « Les montagnes : représentations et constructions culturelles », in Yvette Veyret (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques*, op. cit., titre du chap.
 - 4 Henri Berarldi, *Cent ans aux Pyrénées*, publication en sept vol. (t. 1 : *Ramond. La littérature pyrénéiste de l'Empire et de la Restauration. Les officiers géodésiens*, 1898, 207 p. ; t. 2 : *Chausenque. Romantisme. Franqueville et Tchihatcheff. Les officiers topographes. Lézat. Tonnellé*, 1899, 229 p. ; t. 3 : *Russell. Packe. Les Pyrénées sauvages. La société Ramond. Nansouty*, 1900, 185 p. ; t. 4 : *La Pléiade. Le versant espagnol. Lequeutre. Wallon. Schrader. Gourdon. Saint-Saud*, 1901, 171 p. ; t. 5 : *Les Sierras. Cent ans après Ramond. Les grottes du Vignemale. Le pyrénéisme alpiniste*, 1902, 145 p. ; t. 6 : *Après cent ans. Les pics d'Europe. L'excursionnisme. Le pyrénéisme impressionniste*, 1903, 185 p. ; t. 7 : *Les Pyrénées-Orientales et l'Ariège. Centenaire du Mont-Perdu. Le pullulement photographique. La vulgarisation et l'utilitarisme*, 1904, 353 p.), Lille, Imprimerie L. Danel, 1898-1904, t. 1, p. 1.
 - 5 Philippe Joutard, *L'invention du mont Blanc*, Paris, Gallimard/Julliard, 1986, 216 p., titre de l'ouvrage. Les travaux de Joutard sont plus connus que ceux de Berarldi. Pour Christian Desplat, les croyants religieux sont parmi les premiers « inventeurs » de la montagne (« Introduction », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre [textes réunis et publiés par], *Montagnes sacrées d'Europe*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, 427 p., p. 9-20, p. 18), même si ce n'est pas de cette invention dont je parle dans mon étude.
 - 6 Augustin Berque, qui prend l'exemple de Cézanne disant que les paysans de la région d'Aix-en-Provence ne « voyaient » pas la montagne Sainte-Victoire*, précise d'ailleurs que « pour voir les montagnes en tant que paysage, il faut un certain goût - un certain voir-comme, lequel ne s'acquiert que par une certaine culture » (« Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne », in Jean Mottet [dir.], *Les paysages du cinéma*, op. cit., p. 61-69, p. 64).
 - 7 Pour l'imaginaire des montagnes européennes et asiatiques et leurs représentations artistiques, voir André Siganos et Simone Vierre (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux*

symbole, comme le rappelle Gilbert Durand en collaboration avec Chaoying Sun¹. C'est un haut désigné depuis le bas, mais aussi un ailleurs (vertical)². C'est un objet de pensée, de projection sociale³, et cette pensée est à mettre en relation avec une perception socio-culturelle devant un relief paysager ; comme le rappelle François de la Bretèque : « Il n'y a de paysage [...] que culturel »⁴. Pour ma part, j'envisage le paysage comme le produit - dans sa signification mathématique - d'un morceau d'espace et d'un regard culturel (et dans mon cas civilisationnel) qui réagissent ensemble ; c'est cette conception que j'utilise dans mon étude.

Il existe, dans l'Histoire, des éminences que Debarbieux et Rudaz qualifient de montagnes « vernaculaire[s] »⁵. Ils précisent que le concept d'altitude apparaît au XVII^e siècle, alors que la plupart de ces « montagnes » ont déjà reçu leur nom, et que certaines sont pourtant très basses. Dans l'*Encyclopédie*⁶, le terme de montagne est employé pour désigner des choses très différentes les unes des autres, du moins selon les critères d'aujourd'hui⁷, à l'image des Montagnes de Rome (qu'on qualifie de collines aujourd'hui) ou de la ville d'Angoulême (qui se trouverait sur une montagne), etc., alors que la Cordillère des Andes* est elle aussi qualifiée d'ensemble de montagnes. Les « monts » et les « montagnes » sont nombreux près des villes anciennes, comme par exemple la montagne de Reims, baptisée comme telle par les habitants alors que son sommet* n'atteint que 280 mètres d'altitude, la ville de Reims se trouvant environ deux

discours sur la montagne de l'Europe au Japon, op. cit.

- 1 Gilbert Durand et Chaoying Sun, « Du côté des montagnes de l'est (taï shan), Imaginaire chinois de la montagne », in André Siganos et Simone Vierne (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon, op. cit.*, p. 61-80. La montagne « n'est pas un archétype spécifique mais un grand symbole, certes - tout au plus un "archétype" de culture - différemment "reçu" par des cultures [occidentale ou chinoise] dont l'imaginaire et les langages d'expression sont différents » (p. 76, italique des auteurs). Étant donnée la riche terminologie de l'imaginaire, je m'en tiens principalement au terme de symbole dans ma thèse.
- 2 Voir Bernard Debarbieux, « Les montagnes : représentations et constructions culturelles », in Yvette Veyret (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques, op. cit.*, p. 36.
- 3 Dans le film de montagne, la projection est double : une première que fait le cinéaste sur la nature et la montagne, puis une autre que fait le spectateur sur le film de montagne existant.
- 4 François de la Bretèque, « Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, *Western : que reste-t-il de nos amours ?* (dir. Gérard Camy), 1^{er} trimestre 1998, p. 58-67, p. 64.
- 5 Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne, op. cit.*, chap. « La montagne vernaculaire », p. 17-19.
- 6 Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, op. cit.*
- 7 Voir Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz, *Les faiseurs de montagne, op. cit.*, p. 17. Une éminence a pu être une « montagne » à une époque donnée, avant d'être ensuite qualifiée par exemple de colline.

cents mètres plus bas. De nombreuses villes intègrent dans leur histoire les montagnes vernaculaires : la montagne Sainte-Geneviève*, Montmartre* et Mont-Valérien* à Paris, ou Mont-Royal* à Montréal, etc. Ces conceptions se basent donc sur des éléments moins avancés scientifiquement, intégrant la symbolique, le discours mythologique et religieux sur la montagne, mais aussi certains travaux scientifiques antérieurs à une certaine géographie (par exemple les observations de Pline l'ancien et Pline le jeune, ou de certains géographes arabo-musulmans du IX^e siècle au XI^e siècle).

L'objet montagne est souvent réduit à un objet géographique, cartographique, scientifique, bien que certains théoriciens s'orientent vers un compromis entre géographie et sciences humaines, que ce soit pour proposer une approche intégrant une large part anthropologique (comme Debarbieux et Rudaz), culturelle, mythologique, religieuse, etc. Debarbieux précise : « Ayant traversé tant de disciplines, ayant fait l'objet de tant de discours, la notion de montagne n'est-elle pas nécessairement polysémique ? »¹. Bien sûr, il ne convient pas de poser comme banales les avancées scientifiques, et de rétablir le bestiaire traditionnel des monstres en montagne par exemple². Les discours scientifique et sociétal vont de pair, d'où la nécessité de les concilier, la pensée scientifique étant probablement influencée par la perception sociale d'une époque donnée, qui elle-même l'est par le discours de la science et de la géographie.

Ainsi, dans un souci d'objectivité, la montagne a été cartographiée et définie selon une méthode et des critères géographiques occidentaux à partir du XVIII^e siècle, partant des Alpes* et des Pyrénées* comme pôle d'innovation³. Elle a été mesurée pour pouvoir devenir un objet géographique clairement défini qui reste indépendant de toute

1 Bernard Debarbieux, « Au point où j'ai compris que les montagnes ne sont pas des montagnes... », in *Revue de géographie alpine*, t. 77, n°1-3, *op. cit.*, p. 10. Jean Mottet va dans le même sens : « Longtemps dominée par la géographie, la réflexion paysagère convoque aujourd'hui de nombreuses disciplines : histoire de l'art, sociologie, esthétique, urbanisme, études littéraires... » (« Avant-propos », in Jean Mottet [dir.], *Les paysages du cinéma*, *op. cit.*, p. 5-9, p. 5).

2 Le bestiaire des monstres est parfois encore vivace, comme l'atteste par exemple l'affaire du « monstre » du Valais en France en 1946.

3 Pour Numa Broc, il est certain que les Alpes et les Pyrénées ont davantage contribué au progrès de la connaissance des montagnes que toutes les autres chaînes du globe réunies (*Les montagnes au siècle des Lumières, Perception et représentation*, *op. cit.*, p. 23), l'engouement pour les Alpes centrales pouvant être expliqué par la présence de milieux cultivés en Suisse, les progrès scientifiques étant donc tributaires des circonstances locales (p. 258).

subjectivité (comme le point de vue des habitants par exemple) et de toute croyance. L'Histoire antérieure à une connaissance scientifique donnée a été laissée de côté, suivant notamment les enseignements du philosophe René Descartes et son dévouement à l'universel, l'ordre et la mesure¹. Ainsi, chez le géographe Alexandre de Humboldt, les montagnes ont des dimensions : hauteur des sommets, hauteur moyenne des chaînes, surface des massifs*. Pourtant, la prééminence de la cartographie et de l'altitude est réductrice, même si la mesure de l'altitude devient peu à peu, depuis Humboldt, de plus en plus importante, une échelle de mesure commune pour classer et limiter la montagne, devenue un objet géographiquement distinct. Cette unité de mesure est certes une classification scientifique et géographique aisée des montagnes de la planète, mais aussi la naissance d'un état d'esprit qui allait amener à la pratique de la montagne et la recherche de l'extrême qui va avec, en tout cas en Occident. C'est un élément permettant de pouvoir mettre en parallèle toutes les montagnes de la planète et de chercher les montagnes les plus hautes. Les nations européennes occidentales se rendent par exemple en Himalaya pour identifier et mesurer la hauteur de diverses montagnes, et c'est précisément cette course à l'altitude qui semble motiver la course aux sommets les plus hauts². Plus tard, la pratique de la montagne tend elle aussi vers les sommets de plus de 4000 mètres d'altitude dans les Alpes, de plus de 6000 mètres dans les Andes, de plus de 14000 *feet*³ dans les montagnes Rocheuses* américaines ou de plus de 8000 mètres en Himalaya⁴. Gravier les sommets les plus hauts de tous les continents est devenu un défi dans le monde de l'alpinisme depuis les années 80⁵, réussi en premier par l'alpiniste

-
- 1 René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. J. Sirven, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997 [publication posthume, 1701], 160 p.
 - 2 Pour une histoire de l'alpinisme en l'Himalaya, voir Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2003, 213 p.
 - 3 14000 *feet* : 4267.2 mètres.
 - 4 Pour Michel Raspaud, l'ascension des sommets himalayens s'inscrit dans une des phases logiques de l'histoire de l'alpinisme qui, depuis son origine alpine, a consisté à chercher à atteindre des sommets de plus en plus hauts, et donc de plus en plus éloignés géographiquement de son épicerie historique (« Himalayisme et usage de la technologie », in Margareta Baddeley [dir.], *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, Genève [Suisse], Georg Éditeur, 2002, 274 p., p. 93-101, p. 93). Le mot *himalayisme**, qui désigne l'alpinisme en Himalaya, n'est pas français ; je ne l'utilise donc pas dans mon étude.
 - 5 C'est un défi non formel (appelé *Seven Summits**) qui regroupe les sommets suivants : le mont Vinson* en Antarctique (4892 mètres d'altitude), le Kilimandjaro en Afrique (5198 mètres), l'Elbrouz* en Europe (5642 mètres), le mont McKinley en Amérique du Nord (nommé aussi Denali, 6194 mètres), l'Aconcagua* en Amérique du Sud (6962 mètres), le Kosciuszko* en Australie

italien Reinhold Messner, qui est aussi le premier à réussir les ascensions jusqu'aux sommets des quatorze montagnes himalayennes* de plus de 8000 mètres d'altitude. Dans le documentaire *Everest sans oxygène*¹, Messner est aussi le premier alpiniste à gravir le sommet le plus haut du monde sans apport d'oxygène en 1978, avec Peter Habeler. Patrick Berhault et Philippe Magnin enchaînent une soixantaine des quatre-vingt deux sommets de plus de 4000 mètres d'altitude dans les Alpes et l'exploit est relaté dans le film *Sur le fil des 4000*².

Les montagnes existent effectivement peu à peu par leur altitude, dans une pensée en quelque sorte pré-extrême, cherchant la recherche de limites. Cette mesure devient peu à peu un vecteur incontournable d'enthousiasme pour la montagne. Numa Broc précise la « gratuité » de l'altimétrie car elle « est désintéressée et n'a pas d'utilité immédiate[...] importait assez peu au terrien [au XVIII^e siècle] de connaître la hauteur des montagnes, alors que la connaissance des profondeurs était capitale pour le marin »³. L'altitude comme classement des montagnes et motivation pour les gravir constitue donc probablement déjà dans les sciences occidentales depuis le XVII^e siècle un goût et un désir occidental prononcé pour ce qui deviendra peu à peu l'aventure extrême, prenant le relais notamment des anciennes montagnes vernaculaires, qui vont à présent me permettre d'interroger l'imaginaire montagnard*.

I/ 1/ A/ b/ La montagne vernaculaire⁴ dans le cinéma : une interrogation sur l'imaginaire montagnard.

L'approche géographique est incontournable dans la qualification d'une montagne, en tout cas du point de vue occidental, mais également sa dimension socio-

(2228 mètres), l'Everest en Asie (8848 mètres).

1 Leo Dickinson, *Everest sans oxygène (Everest Unmasked)*, États-Unis, 1978.

2 Gilles Chappaz, *Sur le fil des 4000*, France, 2004. Le titre du film insiste d'ailleurs sur l'altitude, faisant référence aux sommets de plus de 4000 mètres d'altitude. L'expédition prend fin tragiquement avec la mort de Berhault.

3 Numa Broc, *Les montagnes au siècle des Lumières, Perception et représentation*, *op. cit.*, p. 95.

4 Pour reprendre l'expression de Bernard Debarbieux et Gilles Rudaz (*Les faiseurs de montagne*, *op. cit.*, chap. « La montagne vernaculaire », p. 17-19).

anthropologique, héritée de siècles de perceptions et croyances. Pourtant, très peu de films se sont intéressés aux montagnes vernaculaires, totalement laissées pour compte et qui se dressent néanmoins comme un haut désigné depuis le bas ; le genre délaisse donc un certain imaginaire ancestral pour préférer et « construire » une montagne plus moderne. En accord avec les raisonnements qui précèdent, *L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne*¹ et le court-métrage *La cabale des oursins*² peuvent par exemple être qualifiés de films de montagne et renferment une interrogation sur l'imaginaire montagnard.

L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne est un film basé sur des situations cocasses et la présence emblématique de Hugh Grant. Le scénario paraît simple et l'est d'ailleurs. En 1917, durant la Première Guerre mondiale, beaucoup d'hommes valides sont au front. Dans le petit village de Ffynnon Garw, au Pays de Galles, tous les villageois considèrent fièrement la colline au pied de laquelle ils habitent comme une montagne, « leur » « montagne ». Lorsque deux Anglais arrivent dans le village pour cartographier cette éminence et finalement la qualifier de colline, car ne dépassant pas 300 *feet* d'altitude, c'est tout le village qui décide d'en rehausser le sommet pour qu'elle puisse être désignée comme une montagne. Plusieurs jours sont nécessaires pour dresser un monticule de terre sur la cime* et gagner les précieux quelques mètres, et la colline est enfin homologuée comme une montagne, ravivant l'honneur de ce petit village - cela lui permet aussi d'acquérir son caractère dramatique, comme le montre l'orage à son sommet. Le scénario est presque improbable mais réhabilite la pensée des montagnes vernaculaires qui n'existent plus dans les esprits et dans la géographie. La nature de la « montagne » n'est plus seulement géographique mais aussi socio-anthropologique. *Fitzcarraldo*³ est le reflet inversé de *L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne*, et montre lui aussi l'absurdité de parler uniquement en termes géographiques. Dans un cas, les villageois « construisent » une montagne, alors que dans l'autre cas, les hommes la « déconstruisent » pour y faire passer un bateau par dessus, défrichant la jungle amazonienne et nivelant le terrain à

1 Christopher Monger, *L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne (The Englishman who Went up a Hill but Came Down a Mountain)*, Angleterre, 1995.

2 Luc Moullet, *La cabale des oursins*, France, 1992.

3 Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, Allemagne de l'Ouest (République Fédérale d'Allemagne), Pérou, 1982.

l'aide de dynamite¹. Le mot montagne devient alors aléatoire dans *Fitzcarraldo* car, même si c'est plus une colline qu'une montagne, celle-ci devient véritablement une montagne à surmonter quand il s'agit de la franchir avec un navire de plusieurs dizaines de tonnes² ; elle l'est d'autant plus que le tournage s'est effectué avec un vrai bateau, et non une maquette. Quelques années plus tôt, *La colline des hommes perdus*³ montre aussi l'absurdité de parler uniquement en termes géographiques d'altitude. Durant la Seconde Guerre mondiale, dans un camp disciplinaire situé en Libye, les prisonniers subissent les brimades de l'autorité, comme par exemple monter et descendre une butte artificielle de sable, dont il faut sans cesse « reconstruire » le sommet - qui prend tout son sens en plein soleil et devant la difficulté de la tâche - en vidant des sacs de sable. Ne mesurant pourtant qu'une petite dizaine de mètres de hauteur, c'est pourtant une véritable « colline » - comme le dit le titre original du film - voire une « montagne » pour les prisonniers qui doivent la gravir. Stevens, le plus faible du groupe, succombe d'ailleurs à l'exercice.

Dans *La cabale des oursins*, il est question des terrils*, généralement représentés sur les cartes géographiques par une forme iconographique que Luc Moullet rapproche des oursins. Souvent considérés comme des aberrations géographiques de certaines régions minières, ces monticules représentent dans la pensée commune l'histoire « honteuse » du travail du charbon. Dans ce film, Moullet projette sur ces éminences humaines des caractéristiques montagnardes, en faisant une visite cocasse et guidée de ces lieux atypiques dans l'imaginaire commun mais pourtant typiques de certaines régions. Il en parle comme d'un possible espoir du développement touristique et économique de ces régions - on y fait parfois du ski -, en proposant plusieurs arguments cocasses mais véridiques : les terrils seraient les seules éminences de la terre qui sont méprisées (alors par exemple que les pyramides égyptiennes comme constructions artificielles sont admirées), ils permettraient une certaine domination au milieu de pays plats, le réalisateur les compare avec les Alpes (rappelant que personne n'y allait en

1 Pour la « déconstruction » de la montagne, voir *time code* 1h32'48" (au moment où ils envisagent de faire passer le bateau par dessus la montagne)-2h10'51" (au moment où le bateau est passé de l'autre côté de la montagne, dans l'autre fleuve).

2 Les personnages emploient le mot allemand de « *Berg* » (trad. fr. : montagne [ma trad.]).

3 Sidney Lumet, *La colline des hommes perdus* (*The Hill*), Angleterre, 1965.

1700, et que personne n'aurait pu prédire qu'elles feraient la fortune de villes comme Chamonix-Mont-Blanc*), etc. On retrouve donc dans ce court-métrage certaines caractéristiques du film de montagne : Moullet fait l'ascension de certains terrils, parfois même avec un piolet*, parle de voies* d'ascension, ou souligne l'importance du sommet, etc.

Par son discours, Moullet rejoint en quelque sorte la pensée de Philippe Joutard et d'autres qui rappellent que le mont Blanc et la haute montagne ont fait l'objet d'une révolution du regard¹, les terrils semblant peu à peu être découverts, pris en compte, regardés avec intérêt. Ce n'est pas sans rappeler une transition proche de celle de la montagne, passant de la négation ou de l'indifférence à l'intérêt². En ce sens, le film de Moullet est visionnaire car il s'interroge sur l'image de ces éminences et leur statut : peuvent-elles finalement être érigées comme montagnes ? Le regard est en 1992 (date de réalisation du film) encore ancestral sur les terrils, puisqu'ils ne sont pas dignes d'intérêt car synonymes d'une exploitation minière qu'il faudrait bannir. Pourtant, depuis, certains commencent à y voir un objet digne d'un réel intérêt. Déjà en 1962, dans *Le plat pays*³, Jacques Brel parle de « cathédrales pour uniques montagnes et de noirs clochers comme mâts de cocagne » en tant qu'élévations signifiantes pour les habitants de la Flandre. On trouve donc une transition dans le regard que l'on porte sur ces élévations, qui mène à un certain intérêt et à leur fréquentation⁴. L'élévation est un élément important de la destinée occidentale, et peut-être qu'il suffit que ces terrils soient pensés de manière géographique pour devenir des objets à part entière : c'est-à-dire probablement les recenser, les cartographier, en mesurer l'altitude, les inscrire dans des chaînes, recenser la faune et la flore qui y habitent, etc. Certains d'entre eux sont même pratiqués peu à peu au travers d'activités sportives de montagne (pistes de ski, ascension, sentier* de grande randonnée sur certains terrils belges), et certaines

1 Voir Henri Berardi, *Cent ans aux Pyrénées, op. cit.*, et Philippe Joutard, *L'invention du mont Blanc, op. cit.*

2 Voir « I / 2 / L'évolution de l'imaginaire montagnard », p. 53-74.

3 Jacques Brel, *Le plat pays*, France, 1962.

4 Sur les rapports entre l'homme et la montagne, on peut faire référence à John Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges, rôle joué par elle : façon dont elle a été vue*, publication en deux vol. (t. 1 : *Des temps antiques à la fin du dix-huitième siècle*, 1903, 559 p. ; t. 2 : *La montagne d'aujourd'hui*, 1904, 495 p.), Grenoble et Moutiers, H. Falque et F. Perrin (Grenoble), F. Ducloz et Librairie Savoyarde (Moutiers), 1903-1904. Cet ouvrage est malheureusement épuisé.

associations naissent pour défendre ce patrimoine régional et valoriser ces éminences¹.

Certes, dans mon corpus d'étude, ces films restent atypiques mais ils proposent une reconquête sociale de ces « montagnes » avant tout socio-anthropologiques, dont l'altitude n'a pas une importance déterminante - tant que ces objets relèvent d'un ailleurs vertical. Que ce soit de manière générale ou plus anecdotique, il existe donc véritablement un objet montagne, à partir duquel peut se décliner une cinématographie délimitée ; une analyse est possible mais il convient d'éclaircir la notion de film de montagne, qui peut prendre la dénomination de genre.

I/ 1/ B/ Le film de montagne et la question du genre.

I/ 1/ B/ a/ De la « jungle des genres »² à une méthodologie pour mon étude.

Pour appréhender le paysage des films, le classement par genres n'est qu'une méthode d'ordonnement possible parmi d'autres³, efficace et passionnante quand elle est bien utilisée, « riche de questionnements et de signification »⁴ comme le rappelle Alain Lacasse. Pourtant, elle reste problématique. Dans *Les genres du cinéma*⁵, Raphaëlle Moine cite Andrew Tudor, dont les mots qui vont suivre pourraient résumer les limites floues que la notion de genre peut revêtir, alors pourtant qu'il est un élément de classification très prisé : « Le genre est ce que collectivement on pense que c'est »⁶.

1 Par exemple en France l'association La Chaîne des Terrils (Pas de Calais) créée en 1988.

2 Je reprends ici l'expression de Raphaëlle Moine (chap. « Dans la jungle des genres », in *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [2002], 206 p., p. 7-29).

3 Il est possible de regrouper les films à l'aide d'autres éléments : par cinéastes ou réalisateurs, par nationalité, par production, par contexte historique, par Écoles, par style, etc.

4 Alain Lacasse, « Introduction », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *Sur la notion de genre au cinéma*, automne 1995, p. 3-11, p. 3. Pour Moine, c'est le seul ouvrage récent publié en France et intégralement consacré à la théorie générique (*Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 3).

5 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*

6 Andrew Tudor, « Genre », in *Genre Reader II* (textes réunis par Barry Keith Grant), Austin (Texas, États-Unis), University of Texas Press, 1995, p. 3-10, p. 5. Cité par Raphaëlle Moine, *ibid.*, p. 182.

Le flou qui pèse souvent sur cette terminologie vient probablement en partie de la diversité des publics qui l'utilise ni dans la même direction ni dans le même dessein. Moine commence son livre par cette phrase : « Le genre cinématographique est à la fois une notion familière à tout spectateur désireux de choisir un film dans un programme, de présenter en quelques mots un film à un ami, d'identifier, caractériser et distinguer des groupes de films qui présentent des caractères communs, et une notion centrale dans la production cinématographique et dans l'histoire du cinéma »¹. C'est probablement pour cela que la notion de genre reste une question délicate. Le fait que tout le monde emploie cette notion (de la production à la réception par le spectateur) fait sa force, mais c'est aussi sa faiblesse, comme le précise Lacasse : « Quiconque ne s'est pas récemment ou ne s'est jamais particulièrement intéressé à la problématique des genres au cinéma sera probablement porté à associer le mot à ce système de classification des films, à ces catégories normatives que l'on retrouve aux étalages des clubs vidéo »². Plusieurs théoriciens s'entendent sur ce point. Barthélémy Amengual évoque par exemple quelques aberrations trouvées dans les hebdomadaires de programmes :

La guerre de Troie [...] mythologique retouché ; *Le contrat* [...] action bruyante. *L'ours* [...] animalier pas comme les autres. *Rêves* [...] divagation poétique, fantastique, écologique et émerveillante. D'autres « genres » sont plus curieux : comédie théoriquement satirique ; comédie satirique asthmatique, drame bourgeois à l'ancienne. On ne prétendra pas, j'espère, que retouchée, bruyante, pas comme les autres, émerveillante, asthmatique et théorique ouvrent, dans certains genres, des sous-genres ?³.

Moine confirme⁴ en prenant comme exemple *Pariscope*⁵ et sa classification des différents films en vingt-deux genres (en 2002)⁶. Certains d'entre eux ne sont pas appropriés car trop évasifs ou trop larges, souvent fourre-tout : typologies aléatoires, certains films impossibles à placer judicieusement dans ces catégories, d'autres qui sont mal triés. Preuve peut-être de cette utilisation aléatoire de la notion, les genres peuvent y

1 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 1.

2 Alain Lacasse, « Introduction », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *op. cit.*, p. 3.

3 Barthélémy Amengual, « Bon chic, bon genre ? » in *CinémAction*, n°68, *Panorama des genres au cinéma* (dir. Michel Cerceau), 3^e trimestre 1993, p. 198-203, p. 199. Il ne cite pas les sources.

4 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.* Voir spécifiquement « À chaque usage sa typologie » (p. 11-18), sous-chap. « Les guides des spectacles » (p. 11-14).

5 Hebdomadaire culturel parisien créé en 1965.

6 Dont voici la liste : animation, aventure, comédie dramatique, comédie, court-métrage, dessin-animé, documentaire, drame psychologique, drame, érotique, fantastique, film de danse, film musical, film noir, film politique, guerre, horreur, karaté, policier, science-fiction, thriller, western.

être agrémentés de sortes de « sous-genres » souvent aberrants¹.

Sur le plan cinématographique, les choses sont proches du schéma discursif de Jean-Marie Schaeffer², même s'il faut rester prudent³. Pour Germain Lacasse, la notion de genre est la plupart du temps récemment envisagée « davantage en fonction des pratiques de communication plutôt que comme typologie »⁴. Le genre serait un canevas qui organise la production et l'interprétation des discours : « [II] n'est plus seulement une catégorie close, une classification, c'est un processus discursif organisant le médiation, orientant la production autant que la réception »⁵. Le producteur puis le réalisateur émettent une hypothèse qui est validée ou non par le spectateur et le critique ; le genre est en quelque sorte un miroir qui doit renvoyer une image attendue. Si l'on se place de ce point de vue, l'œuvre est enjambée. De plus, un film est une œuvre collective, le producteur ou le réalisateur n'étant qu'une étape de la création. C'est en cela que ces méthodes de genrification proposent des pensées détachées de l'œuvre en elle-même - en s'attachant à une stratégie promotionnelle⁶. La notion de genre est donc avant tout centrée sur la vente du film, et les propos de Lacasse (qui datent de 1995)

-
- 1 Comme le remarque Moine, à la « comédie » s'ajoutent parfois les qualificatifs « enfantine », « de mœurs » ou « romantique » (*Les genres du cinéma, op. cit.*). La comédie dramatique serait même une catégorie pour classer les films qu'on ne sait pas où ranger.
 - 2 En s'interrogeant sur la notion de genre (mais dans la discipline littéraire), Jean-Marie Schaeffer définit l'analyse générique selon des théories de la communication et de l'information : « [U]ne œuvre n'est jamais uniquement un texte[...] mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 184 p., p. 80). En simplifiant largement, l'auteur détermine cinq niveaux de différenciation qui servent à élaborer les genres : l'énonciation (qui parle ?), la destination (à qui ?), la fonction (avec quel effet ?), la sémantique (qu'est-ce qui est dit ?), la syntaxique (comment est-ce dit ?). Il existe des logiques génériques : tout texte est un acte communicationnel, a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles *ad hoc*, se situe par rapport à d'autres textes (dimension hypertextuelle), et ressemble à d'autres textes (p. 184-185).
 - 3 Pour Jean-Louis Leutrat, les méthodes doivent être aménagées car il est guère possible d'aborder les genres cinématographiques avec les mêmes instruments que les genres littéraires (« L'histoire comme diffraction d'une identité », in *Iris*, vol. 2, n°2, *Pour une théorie de l'histoire du cinéma*, 2^e semestre 1984, p. 57-67, p. 67).
 - 4 Germain Lacasse, « Palimpseste, trame et traces : tradition orale et notion de genre dans le cinéma des premiers temps », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *Sur la notion de genre au cinéma, op. cit.*, p. 63-75, p. 63. Voir également Raphaëlle Moine, « La fonction communicationnelle du genre », in *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 83-89.
 - 5 Germain Lacasse, *ibid.*, p. 64.
 - 6 Rick Altman lie le processus générique avec le « besoin capitaliste de différenciation des produits » (« Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *Sur la notion de genre au cinéma, op. cit.*, p. 13-30, p. 25).

sont encore véridiques aujourd'hui : de cette genrification courante découle une dimension certes compréhensible par un large public mais très floue.

Si on laisse de côté les méthodes critiquées dans les lignes qui précèdent et que l'on s'intéresse plus spécifiquement au film comme objet significatif, les propos de Marc Vernet¹ sont riches d'enseignements. Au sein d'un film, certains éléments doivent figurer pour que l'œuvre puisse être assimilée à un genre spécifique - il définit le genre par « [I]'obligatoire et l'interdit »² -, puisque certaines composantes doivent être présentes dans le film pour que celui-ci puisse être classé dans un genre, et d'autres éléments doivent être absents sous peine de transgression. Le plus souvent, « la "loi du genre" est aussi inclusive qu'exclusive »³, même si certains éléments significatifs d'un genre peuvent se retrouver dans d'autres genres⁴. Ainsi, la limite générique est sans équivoque dans des genres très codifiés (comme le western, le film musical ou le film policier) mais devient plus problématique pour ceux qui le sont moins. C'est ensuite par la structuration de ces éléments entre eux que découle une lecture générique, comme l'affirme Moine⁵. Odile Bächler va dans le même sens : un genre est une « articulation particulière entre des propriétés immanentes formelles et thématiques »⁶.

Il ne faudrait cependant pas croire en une immobilité des formes puisque le processus générique évolue. Rick Altman parle d' « un processus sans fin »⁷, le genre devant être renouvelé quand il arrive à saturation - Moine précise à juste titre que le

1 Marc Vernet, « Genre », in *Lectures du film*, collectif (Jean Collet *et al.*), Paris, Éditions Albatros, 1985 [1980], 246 p., p. 108-114.

2 Marc Vernet, *ibid.*, p. 110. L'utilisation de l'italique est celle du titre de ce sous-chapitre. La comédie musicale ne peut pas avoir de mort violente particulièrement atroce par exemple.

3 Marc Vernet, *ibid.*, p. 110. Raphaëlle Moine va dans le même sens (*Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 9). Classer le film dans un genre, c'est le mettre en rapport avec d'autres.

4 Moine parle de métissage des genres par exemple dans *Blade Runner* (Ridley Scott, États-Unis, Hong Kong, Angleterre, 1982), qui reprend les codes du film policier, les transpose dans un univers futuriste de science-fiction, et multiplie les allusions au film noir (*Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 113).

5 Moine s'appuie en partie sur le modèle sémantico-syntaxique du genre, inspiré par l'étude de Rick Altman (*La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992 [1987]). Dans le premier niveau, le genre est défini par une liste d'éléments sémantiques (personnages, décors, éléments techniques cinématographiques, etc.). Dans le second, il est identifié par sa syntaxe et ses relations constitutives entre les différents aspects du texte. Voir sous-chap. « Les définitions sémantico-syntaxiques du genre » (*Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 54-61).

6 Odile Bächler, « Une dynamique générative », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *Sur la notion de genre au cinéma, op. cit.*, p. 41-48, p. 46.

7 Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, *op. cit.*, p. 25.

genre oscille entre la standardisation et l'innovation¹ -, et ainsi intégrer de nouveaux éléments² qui doivent participer à la structure du genre. Celui-ci est donc à la fois historique et an-historique, ancré sur des bases et dans une Histoire mais devant être renouvelé pour ne pas mourir³ ; il sera d'ailleurs question de renouvellement du film de montagne dans mon étude, et ce qui va être dit dans ce travail continuera d'évoluer.

En cela, la genrification recoupe la pensée de Charles Darwin⁴ concernant les espèces vivantes sur plusieurs aspects :

- il existe des traits communs et des variations entre les individus (donc les genres) ;
- il y a sélection et disparition des éléments les plus faibles ;
- les genres s'intègrent dans une théorie de l'évolution qui recouvre un processus général⁵.

L'évolution zoologique livre également un autre enseignement pour la genrification car il convient de classer les genres en niveaux de précision générique, comme le fait Altman⁶. La précision idéale pour parler d'un genre serait l'équilibre entre le fourre-tout et l'érudition. Plus le niveau est général, plus la définition est vaste et plus les limites sont floues ; à l'inverse, plus le genre est spécifique, plus les limites sont nettes et les composantes clairement identifiées. Les niveaux dont parle Altman appellent par leur filiation la question des sous-genres. Le film de ski est par exemple un sous-genre du film de glisse*, qui est dans certains cas lui-même un sous-genre possible

1 Voir Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 63-66.

2 Que Bächler qualifie d'« impurs » (« Une dynamique générative », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, op. cit., p. 44). Elle cite par exemple le remplacement de l'Indien par le Mexicain pour attaquer la diligence (transformation scénaristique). Cette terminologie rappelle la formule de Jean-Marie Schaeffer : « Les classes génériques [littéraires] sont très souvent des classes impures » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 173).

3 Pour Bächler, un genre ne disparaît jamais totalement, et laisse des éléments qui seront réutilisés (« Une dynamique générative », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, op. cit., p. 45).

4 La théorie de l'évolution des espèces. Voir Charles Darwin, *L'origine des espèces* (texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. fr. d'Edmond Barbier), Paris, Flammarion, 1992 [1859], 604 p.

5 Qui intègre l'évolution des technologies, des systèmes de pensée, des modes de production, des publics, etc.

6 Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », in *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n°20, op. cit. Il prend l'exemple de la classification du tigre (p. 24-28), avec, du moins au plus précis : règne > phylum > classe > ordre > famille > genre > espèce (p. 24). Cela reprend le système de classification des végétaux, animaux et minéraux du botaniste suédois Carl von Linné (né Karl Linnæus). Pour l'évolutionnisme biologique des genres, voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 61-62 ; et Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 120.

du film de montagne, lui-même un sous-genre possible du film d'aventure(s) comme genre originel de beaucoup d'autres.

Le film de montagne est un ensemble cohérent, et mon étude va s'appliquer à le démontrer, même si les niveaux dont parle Altman seront clairement spécifiés pour rester cohérent dans une échelle de genrification judicieuse. En effet, ils n'utilisent parfois pas les mêmes bases de classification : un film de montagne est une catégorisation spatiale¹ alors qu'un film d'alpinisme est une typologie thématique. S'intéresser au film de montagne, c'est en faire la matrice originelle, de laquelle naissent des sous-genres dont la filiation permet de dégager des caractéristiques voisines mais également éloignées, donnant lieu à des évolutions et des variations. L'exemple du classement de *Victoire sur l'Annapurna*^{*2} l'atteste, car il peut être diversement énoncé³. Le classer comme un film d'aventure(s), c'est mettre l'accent sur l'importance du milieu naturel pouvant susciter des imprévus. Comme un film de voyage, c'est insister sur la traversée d'espace(s) et le mouvement d'un point à un autre point. Comme un film d'expédition, c'est souligner la logistique de l'événement. Comme un film sportif, c'est insister sur la dimension sportive. Comme un film d'alpinisme, c'est faire prédominer la discipline sportive. En revanche, s'en tenir à la dénomination de film de montagne - comme je le fais dans mon sujet de thèse - permet de mêler entre elles des thématiques et structures fortes qui forment une unité cohérente, et de construire ainsi un corpus qui a du sens. Avant de tenter de définir ce genre, il convient avant tout de lui définir un cadre, en se demandant dans quelles conditions le film de montagne peut être un film d'aventure.

1 Marc Vernet rappelle que le décor est un des éléments génériques hautement codifiés (« Genre », in *Lectures du film, op. cit.*, p. 111). Pour l'espace filmique, on peut faire référence à Vernet, « Espace (Structuration de l') », in *Lectures du film, op. cit.*, p. 86-95 ; et à l'analyse spiritualiste de l'espace d'Henri Agel (*L'espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, 219 p.).

2 Marcel Ichac, *Victoire sur l'Annapurna*, France, 1953.

3 Comme le rappelle Raphaëlle Moine, l'identité générique d'un film est entre autres une affaire d'interprétation (*Les genres du cinéma, op. cit.*, voir par exemple p. 107).

I/ 1/ B/ b/ Délimitation du film de montagne : définitions couramment admises et nécessité de le redéfinir.

La terminologie d'aventure au cinéma souffre d'une terminologie trop large qui peut englober plusieurs éléments ; elle est en effet difficile à appréhender, alors que c'est pourtant nécessaire pour traiter du genre qui en est dérivé, le film d'aventure(s). La double possibilité de film d'aventure ou d'aventures pose d'ailleurs elle-même problème. En tout cas, et c'est probablement la cause de son usage trop large, l'aventure reste une notion qui plaît à de nombreux publics, comme le précise Jean Douchet : « L'aventure est un thème qu'aiment à pratiquer tous les arts du temps : roman, théâtre, voire musique et, forcément, le cinéma »¹. Ricciotto Canudo entame son article « Le Far-West et nous »² par ces propos : « Quel est donc le charme exercé sur nous par le film d'aventures, par le roman d'aventures, par toute sorte de littérature d'aventures ? Ce charme est certain. Son influence sur les jeunes imaginations, ou sur celles, plus mûres, qui bénéficient d'un rajeunissement à cette source d'émotions simples, n'est pas discutable »³. L'aventure serait donc un thème de prédilection dans la sphère artistique.

Pour Jacques Aumont, introduisant *Aventure et cinéma*⁴ : « [L]'aventure, c'est ce qui advient : ce qui arrive ou va arriver. En ce sens général du mot, le cinéma a affaire à l'aventure autant - pas plus, pas moins - que n'importe quelle autre activité humaine »⁵. Si le genre est « si mal défini, si flou, c'est sans doute qu'il est au fond comme le soubassement de tous les autres : un western, un film de guerre, un policier, un film de terreur, un thriller psychologique, une histoire sentimentale peuvent aussi bien, "sous un certain angle", être considérés comme des aventures, et leurs héros ou héroïnes, comme des aventuriers »⁶. En ce sens, tous les films pourraient être des films d'aventure(s) mais ce n'est pourtant pas le cas ; si on envisage l'aventure au travers de cet angle d'attaque,

-
- 1 Jean Douchet, « Dieu quelle aventure, Sur *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick », in Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, Paris, Cinémathèque française, Musée du Cinéma, 2001, 238 p., p. 55-66, p. 55.
 - 2 Ricciotto Canudo, « Le Far-West et nous », in *L'usine aux images*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1995 [1927], 381 p., p. 269-270, p. 269. Publié à l'origine dans *Paris-Midi*, 8 juin 1923, p. 1-2.
 - 3 Ricciotto Canudo, *ibid.*, p. 269.
 - 4 Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, *op. cit.*
 - 5 Jacques Aumont, « L'aventure », in Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, *op. cit.*, p. 5-7, p. 5.
 - 6 Jacques Aumont, *ibid.*, p. 6.

définir le genre est difficile et sa délimitation quasiment impossible. Aumont nuance d'ailleurs par la suite en parlant du caractère difficilement maîtrisable pour des films « réunis par quelque chose comme un genre, ou un pseudo-genre »¹.

La loi du genre étant généralement aussi inclusive qu'exclusive², il faut tenter de le borner, car il peut être un genre justement s'il est délimité. Si tout peut être aventure, le genre n'existe plus car tout film peut y appartenir. Plusieurs composantes essentielles possibles permettent de définir à la fois l'aventure et le film d'aventure(s) (ainsi que d'exclure d'autres caractéristiques) :

- la notion d'imprévu et d'aléatoire dans le parcours des personnages. Le genre rejoint donc globalement l'importance du hasard - pour Vladimir Jankélévitch, l'aventure appartient au temps futur car on ne sait pas ce qui va advenir³ ;

- en conséquence, la difficulté de maîtriser les événements, ainsi que la notion de risque ;

- la notion d'évasion : principalement le voyage, les terres lointaines, l'exotisme. En cela, les documentaires ethnographiques, d'expédition, de voyage, etc. ont probablement contribué à construire la fiction d'aventure ;

- l'importance du personnage auquel il arrive les péripéties.

C'est cette délimitation de la notion d'aventure que Vincent Pinel utilise pour définir le genre qui « repose sur trois éléments : un protagoniste auquel on s'identifie (le héros), un dépaysement géographique ou historique (l'évasion), un trajet parsemé d'embûches qui relève parfois du parcours initiatique (l'action) »⁴. Des films comme *20000 lieues sous les mers*⁵, *Aguirre, la colère de Dieu*⁶ ou les séries prenant comme personnage

1 Jacques Aumont, *Aventure et cinéma*, op. cit., p. 5.

2 Selon les mots de Marc Vernet (« Genre », in *Lectures du film*, op. cit., p. 110).

3 Voir Vladimir Jankélévitch, sous-chap. « L'avènement de l'Avenir », in *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Mouton, 1976 [1963], 222 p., p. 10-16. L'homme est alors « passionné par la passionnante insécurité de l'aventure[...], qui] n'est pas sans rapport avec le vertige » (p. 13), celui-ci matérialisant « l'attirance paradoxale et diabolique de la mort » (p. 14).

4 Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, 239 p., p. 34.

5 Plusieurs films existent, dérivés du roman de Jules Verne (*20000 lieues sous les mers*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977 [1869-1870], 539 p.). Voir par exemple Stuart Paton, *20000 lieues sous les mers* (*20000 Leagues under the Sea*), États-Unis, 1916.

6 Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu* (*Aguirre, der Zorn Gottes*), Allemagne de l'Ouest (République Fédérale d'Allemagne), 1972.

Tarzan¹ ou Indiana Jones² sont alors pleinement des films d'aventure. Même en réduisant le genre aux éléments précédemment évoqués, les exemples possibles sont très nombreux.

Pour ces raisons, la terminologie de film d'aventure semble plus appropriée que film d'aventures car elle fait de l'aventure un état, et non une succession de péripéties de tout ordre qui peuvent arriver au personnage. L'un des articles réunis dans *Aventure et cinéma*³ pourrait presque résumer le genre et son essence par son titre : « Partir à l'aventure : programmer le dérèglement, dérégler le programme »⁴.

En accord avec cette définition délimitée - et c'est la seule que j'utilise dans mon étude -, le film de montagne appartient au film d'aventure, avec des problématiques qui se recourent. Claire-Éliane Engel rappelle que « dans un certain sens, les montagnes restent encore *terrae incognitae* »⁵, d'où la présence de l'aventure, comme le précise l'alpiniste Maurice Herzog : « Une ascension ne se déroule jamais selon un programme arrêté à l'avance, si détaillé et si parfait qu'il fût. [...] Sans nul doute, l'aventure est l'élément moteur de l'alpinisme »⁶. L'aventure occidentale reste néanmoins une projection, et pour Sylvain Venayre, « l'aventure, en tant qu'événement présentant des caractéristiques objectives qui lui permettraient d'être universellement reconnu comme "aventure", n'existe pas. [...] L'histoire de l'aventure ne saurait donc être exactement celle des faits, mais plutôt celle de la désignation de ces faits comme "aventures" »⁷. Il

1 Personnage de fiction créé par Edgar Rice Burroughs, apparu en 1912 : voir par exemple le livre *Tarzan of the Apes* (Chicago [Illinois, États-Unis], A.C. McClurg, 1914). De multiples adaptations existent : par exemple Woodbridge Strong Van Dyke II, *Tarzan l'homme singe (Tarzan the Ape Man)*, États-Unis, 1932.

2 Plusieurs films et versions. Par exemple Steven Spielberg, *Les aventuriers de l'arche perdue (Raiders of the Lost Ark)*, États-Unis, 1981.

3 Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, *op. cit.*

4 Hervé Aubron, « Partir à l'aventure : programmer le dérèglement, dérégler le programme », in Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, *op. cit.*, p. 11-28.

5 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours*, Paris, Éditions Je Sers, 1950, 250 p., p. 11, italique de l'auteur. Trad. fr. de *terrae incognitae* : Terres inconnues (ma trad.). Le commentaire off de *Victoire sur l'Annapurna* dit par exemple que les hommes en haute altitude himalayenne pénètrent « dans un monde étrange qui n'appartient presque déjà plus à la Terre » (*time code 32'57"-33'01"*, ma transcr.).

6 Maurice Herzog, « Connaissance de la montagne », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, Paris, Larousse, 1956, 474 p., p. 3-17, p. 15.

7 Sylvain Venayre, « L'alpinisme : une aventure ?, Remarques sur l'historicité de l'aventure », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, Paris, L'Harmattan, 2002, 396 p., p. 163-174, p. 166.

faut alors mieux parler de « sentiment de l'aventure »¹, d'autant plus que concernant la pratique occidentale de la montagne, c'est un choix - en Occident, il existe même des projections d' « aventures » ludiques et sans dangers qui séduisent un grand nombre d'amateurs venus jouer avec leurs phobies, et leur promettent un sensationnel assuré (parcs d'attractions, raids, parcs-aventure par exemple)². Pour Jankélévitch, chez qui l'alpinisme est une grande figure de l'aventure et de la recherche de l'extrême : « Un homme décide un beau jour d'escalader l'Himalaya. Il n'est pas obligé de se donner cette peine. [...] Le commencement de l'aventure est donc un décret autocratique de notre liberté »³. Puis : « [L]'homme en quête d'aventures pousse des pointes périlleuses dans la direction des extrémités »⁴.

Il semble logique que le film de montagne aille dans le même sens que les activités qu'il montre ; qui plus est, il inclut également les notions d'évasion et de risque. Pour Jankélévitch, une aventure ne peut l'être que si elle renferme une dose de mort possible - il faut être vulnérable et mortel pour pouvoir en vivre⁵. Le pratiquant semble justement pouvoir être admiré car il parvient à finalement maîtriser l'aléatoire et l'imprévu si difficiles à dominer. En cela, l'aventure nous ramène à la civilisation occidentale, dont il faut déstabiliser les codes de sécurité et de stabilité, pour les surmonter. Dans le film d'aventure, le héros rend donc possible ce qui ne l'est en apparence que très difficilement, comme souvent dans la pratique de la montagne et le genre qui en est dérivé, qui mérite à présent d'être clairement défini.

1 Sylvain Venayre, « L'alpinisme : une aventure ? », Remarques sur l'historicité de l'aventure », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 166.

2 Viviane Seigneur précise : « "L'aventure" est sûre, les sensations sont garanties, la sécurité aussi. [...] La définition sociale de l'aventure devient alors une instrumentalisation de la phobie dans un environnement d'apparence plus ou moins naturelle. [...] L'"extrême" renvoie à un constat similaire » (*Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, 312 p., p. 68-69).

3 Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 17. Puis, analysant l'exemple de l'alpinisme : « [O]n la commence [l'aventure] pour jouer, mais on ne sait ni quand ni comment elle peut finir, ni jusqu'où elle peut aller » (*loc. cit.*).

4 Vladimir Jankélévitch, *ibid.*, p. 20. Dans les grands espaces naturels : « Le besoin d'atteindre les extrêmes et les finistères qui sont le *nec plus ultra* de l'espace, d'aller dans les profondeurs du sol ou de l'océan, au sommet des montagnes ou vers l'extrême altitude du monde sidéral, au Pôle Nord, au Pôle Sud, en Extrême Orient, en Extrême Occident, tout cela témoigne clairement d'une tentation extrémiste et même puriste » (p. 20-21, italique de l'auteur).

5 Vladimir Jankélévitch, *ibid.*, p. 18-19. Il distingue tout de même plusieurs sortes d'aventure mais c'est uniquement celle qui est mortelle qui m'intéresse, car l'auteur traite de l'alpinisme dans cette catégorie.

Le film de montagne est un genre cinématographique presque aussi vieux que le cinéma, puisque beaucoup de films (fictions ou documentaires) intègrent ce milieu naturel, bien qu'ils ne soient pas tous à proprement parler des films de montagne. Cette dénomination permet une compréhension facile car elle est largement connue et reconnue : tout spectateur de cinéma comprend par exemple de quoi il s'agit quand il lit Festival international du Film de Montagne d'Autrans ou Rencontres du Cinéma de Montagne de Grenoble, il en est de même pour se repérer dans un programme télévisé ou dans un rayon de magasin. Il s'attend notamment à y voir la présence de la montagne et souvent des activités qui lui sont liées (principalement l'alpinisme, l'escalade et la glisse neigeuse). Peu de penseurs se sont risqués à en faire une définition. Pierre Leprohon, l'un des premiers théoriciens du cinéma de montagne, nomme son livre *Le cinéma et la montagne*¹, qui ne fait pas vraiment état d'un genre et qui dissocie les deux termes - il ne parle pas de cinéma *de* montagne. Il convient pourtant de tenter d'établir une définition, bien que tout genre cinématographique renferme son lot d'exceptions ou ses œuvres limitrophes.

La définition la plus courante concerne le rôle de la montagne, ce qui revient en partie à l'appréhender selon une perception héritée de l'imaginaire ancestral et de l'animisme qu'on lui prêtait. Le cinéaste Jean-Jacques Languépin suit cette voie :

Qu'est-ce qu'un film de montagne ? La réponse est évidente : un film où la montagne joue un rôle. Cela nous conduit à nous interroger sur les rôles que l'on peut attribuer à cette actrice éternelle. Pics, torrents et glaciers peuvent n'être qu'une toile de fond sur laquelle se meuvent les personnages d'une intrigue qui pourrait trouver sa place en bien d'autres lieux. [...] Combien d'intrigues sauront ne pas paraître déplacées et combien sauront s'élever à la hauteur du décor ? [...] Non seulement la montagne peut motiver l'action des personnages, mais encore elle peut devenir une sorte d'être vivant capable d'action. Ainsi la montagne sera l'instrument d'une volonté surnaturelle ; ainsi deviendra-t-elle un symbole agissant. Elle sera l'absolu, l'inconnaissable, la justicière, celle qui châtie les faibles mais sait se montrer équitable à l'égard des courageux.²

Il propose de mettre en parallèle le film de montagne et le rôle de la montagne, bien qu'il peine à en limiter les contours. C'est ce qu'affirme également Stefan König : « *Bergfilm ist jeder Film, in dem der Berg/die Berge "eine Rolle spielen"* »³ (trad. fr. :

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*

2 Jean-Jacques Languépin, « La montagne et le cinéma », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, *op. cit.*, p. 451-460, p. 452. Languépin est alpiniste cinéaste de montagne et d'expédition. Par la suite, il est directeur des études à l'Idhec (Institut des Hautes Études en Cinéma), devenue en 1986 la Fémis.

3 Stefan König, « Wegweiser, Eine kleine Exkursion durch das abenteuerliche Gelände in dem der Bergfilm spielt », in Stefan König, Hans-Jürgen Panitz et Michael Wachtler (dir.), *100 Jahre Bergfilm*,

Un film de montagne englobe tout film dans lequel la montagne/les montagnes "joue(nt) un rôle"¹). Le fait d'ailleurs qu'il mette la fin de la phrase entre guillemets prouve peut-être qu'ils proposent une explication non aboutie. Bien que peu convaincante, c'est probablement la définition la plus répandue. Dans cette dimension, le « rôle » récurrent qui vient à l'esprit est la montagne maléfique qui peut se révéler meurtrière². Comme elle y jouerait un rôle, elle ne peut pas se limiter dans un film de montagne à une simple toile de fond³. Beaucoup de films qui se passent en montagne perdraient en effet une de leurs dimensions dramaturgiques si on les déplaçait ailleurs, même si l'action le permet, car la montagne est alors utilisée pour sa force dramatique. Sur ce point, Languépin est lucide mais sa définition est trop large car elle permet d'englober des films *en* montagne.

Le défaut de cette conception semble reposer sur le fait que l'imaginaire ancestral montagnard⁴ pèse sur l'image actuelle de la montagne et sur le genre. Quand on parle de rôle de la montagne, celle-ci est en effet anthropomorphisée ou déifiée⁵ ; parfois même, c'est une force naturelle capable d'une volonté surnaturelle, proche de mythes⁶ et croyances qui la considéraient comme le territoire des dieux, voire le dieu lui-même. L'orage ou d'autres phénomènes naturels puissants seraient alors une

Dramen, Trick und Abenteuer, op. cit., p. 8-13, p. 13, mon usage de l'italique.

- 1 Ma trad.
- 2 C'est une projection très courante. Déjà en 1930, le journaliste faisant la critique de *Prisonniers sur la montagne/L'enfer blanc du Piz Palü* (Arnold Fanck et Georg Wilhelm Pabst, *Die weiße Hölle vom Piz Palü*, Allemagne, 1929) écrit par exemple : « [L]es grands acteurs de ce drame, ce sont la montagne, la trahison de la glace, le vent des cimes, les couloirs à avalanche, déchaînés contre [...] l'homme » (Jean-Paul Dreyfus, « Prisonniers de la montagne », in *La Revue du cinéma*, n°7, 1^{er} février 1930, p. 63-66, p. 63. L'accent par erreur sur « cimes » fait partie de la citation). La journaliste Monique Neubourg s'interroge sur les différents rôles dramaturgiques de la montagne dans « Le blanc vous va si bien » (in *L'Alpe*, n°35, *Stars et toiles (des neiges)*, *Cinéma en montagne*, hiver 2007, p. 48-51).
- 3 Pour André Gardies, le « *paysage-fond* » est la fonction la plus courante du paysage (« Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet [dir.], *Les paysages du cinéma, op. cit.*, p. 141-153, p. 144, italique de l'auteur). Elle l'est par exemple dans *Heidi* (Allan Dwan, États-Unis, 1937). Les extérieurs grandioses sont très peu nombreux et servent alors souvent simplement à poser le cadre. Le réalisateur profite même d'un rêve de la fillette pour insérer un intermède de comédie musicale, dans lequel Shirley Temple incarne une jeune Hollandaise aux sabots magiques. Il est bien question d'exotisme pour le public américain appréhendant alors le vieux continent - que ce soit pour la Suisse ou la Hollande - par une succession de cartes postales en mouvement.
- 4 Voir « I/ 2/ A/ Le changement du regard sur la montagne : naissance d'un intérêt », p. 53-61.
- 5 Dans la peinture, elle est même parfois anthropomorphe. Voir Sigrid Metken, « Pierres animées - vivants pétrifiés, Les montagnes anthropomorphes », trad. Lydie Echesseriaud, in *Le sentiment de la montagne* (collectif), Grenoble et Paris, Musée de Grenoble, Éditions Glénat (Grenoble), Éditions de la Réunion des musées nationaux (Paris), 1998, 287 p., p. 73-83.
- 6 Pour Gilbert Durand, le mythe est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit (*Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 64).

manifestation de la colère divine. Comme la montagne dispose d'une puissance mystique et symbolique indéniables dans nos sociétés, attisant toutes sortes de peurs et de désirs, il n'est pas étonnant que la définition la plus répandue fasse référence à cette puissance héritée des traditions. Pourtant, elle n'est pas scientifique car elle se rattache à l'imaginaire ancestral et à des croyances que la science a souvent mis à terre ; étant de plus trop évasive, elle semble à proscrire.

La montagne est à la base un lieu physique, qui peut être plus ou moins précisément délimité. Il est donc possible d'en déduire que l'essence du genre est avant tout liée à l'espace¹, comme l'affirme Rémy Pithon : il regroupe des films « dont l'action se déroule, au moins partiellement, à la montagne »². Pour mon étude, je garde l'angle d'attaque essentiellement spatial³ pour tenter d'opérer des choix plus tranchés, et proposer cette définition : le genre pourrait englober strictement et seulement les films *dont la diégèse et l'action représentée ne peuvent pas se situer ailleurs qu'en montagne*. C'est là que se trouve la subtilité du genre, puisqu'il ne faut pas seulement remarquer que l'action se passe en montagne, mais plutôt noter qu'elle ne peut pas se passer ou être transposée dans un autre lieu. Dans ces actions inhérentes à la montagne, on trouve par exemple des sports propres au milieu car nés sur ses flancs : alpinisme, escalade, glisse neigeuse, etc., même si les contre-exemples disciplinaires peuvent exister (films d'escalade sur bloc*, compétition d'escalade sur glace qui se déroule à basse altitude sur des lieux reconstituant artificiellement une partie de l'univers montagnard, etc.). Avec cette conception, la montagne devient incontournable, la définition étant spécifiquement filmique. De plus, elle permet de poser des limites précises au corpus pouvant appartenir au genre, le débarrasser des films qui utilisent la montagne comme simple

-
- 1 Pour Henri Agel, l'espace est « très étroitement lié à une idéologie, à une civilisation, à un moment de l'Histoire » (*L'espace cinématographique, op. cit.*, p. 212). Gérard Henriet et Jacques Mauduy vont dans le même sens : « Toute société a un discours sur l'espace organisé qu'elle est en train de construire » (*Géographies du western*, Paris, Nathan, 1989, 252 p., p. 119). Ces idées sont proches de ma problématique de recherche.
 - 2 Rémy Pithon, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres, op. cit.*, p. 42.
 - 3 D'autres genres filmiques donnent une énorme importance à l'espace, comme le western. François de la Bretèque parle par exemple de « starification » du paysage de Monument Valley* dans les westerns de John Ford (« Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, *op. cit.*, p. 58), comme dans *Les Cheyennes* (John Ford, *Cheyenne Autumn*, États-Unis, 1964).

charme, et donc le clarifier et même l'épurer. C'est sur cette définition que je fonde ma recherche et ses limites, tentant à présent de définir les éléments caractéristiques importants du genre.

I/ 1/ B/ c/ La récurrence de certains codes dans le film de montagne et ses parodies.

Dans le film de montagne, on trouve des ressemblances entre les œuvres et des composantes (qui seront développées dans mon étude), rarement absentes, qui permettent de classer les films dans un même ensemble et de les confronter à d'autres :

- la diégèse et l'action représentée qui ne peuvent pas se dérouler ailleurs qu'en montagne ;

- la condition humaine et le rapport occidendo-centré à la montagne, permettant des symboliques : l'importance d'un haut pris en compte depuis le bas, la pureté, l'élévation, etc. ;

- l'utilisation de thèmes récurrents, à mettre en rapport avec une civilisation donnée : le sport, l'importance des grands espaces, l'aventure, le drame, etc. ;

- la production occidentale du film. Les éléments qui suivent sont d'ailleurs ceux d'une perception et d'une pratique occidentales de la montagne. Un éventuel film de montagne népalais, mexicain ou africain ne pourrait probablement pas rentrer dans le même corpus et n'appartiendrait pour le moment pas au genre.

Comme dans d'autres genres, l'espace joue un rôle important car il renferme en lui-même une spécificité par rapport à d'autres espaces, un imaginaire¹ ; il est à la base riche de possibilités et de symboles. La question de l'espace montagnard, la première composante citée ci-dessus, semble donc évidente mais pose problème avec l'utilisation du studio. Pierre Leprohon précise :

Le cinéma est le domaine de l'illusion. Ses trucages sont connus. On reconstitue en studio les temples antiques, la forêt vierge ; on évoque la vie future ; on y fait surgir à volonté l'orage, la tourmente de neige, la tempête en mer. Par un singulier privilège, la montagne se

1 Comme par exemple le western ou le film de plongée.

refuse aux truquages. Il n'est jamais venu à l'idée de personne de tourner un film de montagne au studio. Ce serait sans doute impossible. En tout cas, ce serait inutile. Le film de montagne ne vaut que par l'air libre qu'il apporte, l'effort qu'il implique. Toute tricherie tomberait à faux, ôtant l'intérêt de la chose. On fait un film de montagne authentique ou on ne le fait pas.¹

Pourtant, certains films qui appartiennent indiscutablement au genre incluent des prises de vues en studio, comme par exemple *Horizons perdus*² qui intègre visiblement de nombreux décors de studio ou même peints³, comme dans *Le narcissiste noir*⁴, la séquence des Drus* dans *Les étoiles de midi*⁵, ou *Le redoutable homme des neiges*⁶. Dans *La montagne sacrée*⁷, les scènes les plus dangereuses ont été tournées en studio (à l'aide de sel et de poudre blanche) et la cathédrale de glace qui matérialise le rêve de l'union des deux personnages a été entièrement fabriquée⁸. Le tournage en montagne n'est donc pas obligatoire⁹ pour que le film puisse appartenir au genre.

Les frontières du genre restent comme toujours à discuter. Dans les adaptations de l'univers d'*Heidi*¹⁰ ou *L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne* par exemple, le sport, qui est présent dans la plupart des films de montagne, est absent, mais ces films appartiennent pourtant incontestablement au genre ; on y trouve d'autres thématiques de prédilection, comme la pureté ou la puissance symbolique de la montagne, etc. En revanche, il est tentant d'assimiler au genre certains films sportifs alors qu'il ne peuvent pas s'y inscrire, car ils ne font que reprendre une activité généralement inhérente au milieu montagnard ; c'est le cas notamment de certains films d'escalade sur bloc qui se passent dans la forêt de Fontainebleau mais qui ne sont pas

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 142.

2 Frank Capra, *Horizons perdus (Lost Horizon)*, États-Unis, 1937.

3 *La mélodie du bonheur* (Robert Wise, *The Sound of Music*, États-Unis, 1965) intègre également des montagnes peintes, voulues telles quelles, dans le spectacle de marionnettes.

4 Michael Powell et Emeric Pressburger, *Le narcissiste noir (Black Narcissus)*, Angleterre, 1947.

5 Jacques Ertaud et Marcel Ichac, *Les étoiles de midi*, France, 1958.

6 Val Guest, *Le redoutable homme des neiges (The Abominable Snowman)*, Angleterre, 1957.

7 Arnold Fanck, *La montagne sacrée (Der heilige Berg)*, Allemagne, 1926.

8 Voir l'analyse de cette séquence, p. 100-101.

9 André Gardies précise à juste titre : « Il importe peu que le décor soit "naturel" ou construit en studio dès lors [...] que les composantes du paysage [sont] conformes à l'idée que l'on se fait de lui » (« Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet [dir.], *Les paysages du cinéma*, op. cit., p. 145).

10 À la base, Heidi est un personnage inventé par Johanna Spyri. Voir par exemple J. Spyri, *Le roman de Heidi*, Paris, Flammarion, 1992 [1880], 187 p. Voir Luigi Comencini, *Heidi*, Suisse, 1952 ; Franz Schnyder, *Heidi et Pierre (Heidi und Peter)*, Suisse, 1955, etc ; sous forme de téléfilms : Delbert Mann, *Heidi* États-Unis, Allemagne de l'Ouest (République Fédérale d'Allemagne), 1968, etc. Sous forme de série télévisée également, mais étant donnée l'inaccessibilité des films, je n'en parle pas.

des films de montagne car ils n'en prennent qu'une thématique, et ne se passent pas en montagne.

Dans *Genre and Hollywood*¹, Steve Neale propose de distinguer les films génériquement formatés (dans lesquels le genre conditionne la production et la réception) des films génériquement marqués (où le genre fournit une base indispensable à la fabrication et à l'interprétation, mais sans les déterminer entièrement). Pour les œuvres génériquement formatées, on trouve les films de genre mais également les parodies génériques, à l'image d'*Y a-t-il un pilote dans l'avion ?*² pour le film catastrophe ou des *OSS 117*³ pour le film d'espionnage. Gérard Genette traite de la parodie littéraire au sein des liens hypertextuels, le terme hypertextualité étant entendu comme « toute relation unissant un texte B ([...] l'*hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] l'*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁴. La parodie est l'un de ces liens possibles : elle est une transformation textuelle à fonction ludique, même si la parodie de genre doit être entendue au sens d'imitation satirique. Raphaëlle Moine dit en matière de cinéma : « La parodie, quand elle s'applique à un genre, en reprend [...] et en souligne les traits sémantiques ou syntaxiques. Les conventions, caricaturées, servent alors toujours le développement du récit, mais elles l'inscrivent dans une intention comique »⁵. La caricature et la parodie étant souvent la marque indiscutable d'un genre bien ancré, elle peut d'ailleurs servir d'entité de référence pour prouver l'existence d'un genre aux bases solides, même si la parodie s'inscrit dans le mélange des genres : « [O]n ne peut donner qu'une identité

1 Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Londres (Angleterre), Routledge, 2000, 344 p. Cité par Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 91-92.

2 Jim Abrahams et David Zucker, *Y a-t-il un pilote dans l'avion ? (Airplane !)*, États-Unis, 1980.

3 Michel Hazanavicius, *OSS 117 : Le Caire, nid d'espions*, France, 2006 ; et Hazanavicius, *OSS 117 : Rio ne répond plus*, France, 2009.

4 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p., p. 11-12, italique de l'auteur. Il définit la parodie ainsi : « La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste [...] à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle » (p. 24, italique de l'auteur). Pour la parodie, voir p. 17-26. Les genres hypertextuels définis par Genette se réfèrent donc à des déterminations syntaxiques et sémantiques (transformation, imitation, etc.) et fonctionnelles (la parodie a par exemple une finalité ludique).

5 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 92. Pour le comique, voir Francis Ramirez et Christian Rolot (textes réunis par), *Cinéma, Le genre comique*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle et Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1997.

générique mixte à un film parodique puisqu'il transpose, dans le registre de la comédie, les traits caractéristiques d'un autre genre »¹.

En ce qui concerne le film de montagne occidental, il existe, au point de pouvoir être parodié, puisque plusieurs comédies proposent une véritable caricature de la montagne, de ces activités et du genre qui en est dérivé. En 1910 et 1911, Max Linder joue dans plusieurs court-métrages comiques à Chamonix qui contribuent à la notoriété de la station². Charlot se confronte aux difficultés du climat des montagnes du Klondike* dans *La ruée vers l'or*³, qui utilise par exemple le stéréotype du vide angoissant, dès le début du film ou quand la cabane menace de tomber dans l'abîme. Dans *Les montagnards sont là*⁴, Laurel et Hardy se rendent en Suisse pour vendre des pièges à souris aux populations autochtones, car le pays produit beaucoup de fromage et ils pensent y trouver des rongeurs. À la suite d'une escroquerie, ne pouvant pas payer leur repas dans un hôtel luxueux, ils se retrouvent hommes à tout faire ; ils y rencontrent un compositeur de musique en quête d'inspiration pour l'opéra viennois qu'il doit écrire, accompagné de son épouse quelque peu envahissante. Pour amener le comique, le film utilise à souhait les stéréotypes de la montagne : les costumes et chansonnettes folkloriques tyroliens, le saint-bernard* avec son tonnelet de rhum, le pont suspendu, depuis lequel un gorille à la présence fort incongrue fait dégringoler le piano du compositeur, les personnages suspendus au dessus du vide et miniaturisés par le cadrage. Les décors sont d'ailleurs reconstitués pour la plupart en studio. Ces stéréotypes reviennent dans plusieurs autres films comiques, comme dans certains dessins animés de Walt Disney, qui permettent toutes les possibilités et excentricités par le fait qu'ils prennent naissance par l'animation (par exemple *Les alpinistes*⁵ ou *Alpine for You*⁶).

Sur les montagnes alpines, il existe également des comédies françaises de

-
- 1 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 117. Voir sous-chap. « Le mélange des genres : des identités génériques plurielles » (p. 108-117), puis « Parodie et pastiche » (p. 116-117).
 - 2 Par exemple Louis J. Gasnier (Louis Joseph Gasnier) et Lucien Nonguet, *Max fait du ski*, France, 1910 ; ou Max Linder et Lucien Nonguet, *Max et sa belle-mère*, France, 1911.
 - 3 Charles Chaplin, *La ruée vers l'or (The Gold Rush)*, États-Unis, 1925.
 - 4 John G. Blystone, *Les montagnards sont là (Swiss Miss)*, États-Unis, 1938.
 - 5 Walt Disney, *Les alpinistes (Alpine Climbers)*, États-Unis, 1936.
 - 6 Izzy Sparber, *Alpine for You*, États-Unis, 1951. Je ne connais pas son titre français.

montagne. *Étoiles et tempêtes*¹ mêle tonalité comique et ascensions réelles de très haut niveau ; en ce sens, il n'est pas juste destiné à faire rire le public. Maurice Baquet, qui joue le rôle d'un personnage débutant (alors que l'acteur est en réalité un excellent alpiniste), effectue de talentueuses acrobaties burlesques : il court sur une pente très inclinée, trébuche, tombe et fait des pitreries. Le soi-disant amateurisme n'est bien sûr pas crédible étant donné le danger qu'il impliquerait s'il était véridique. Par la suite, une fois que le personnage qu'il joue a progressé, ils font l'ascension de voies très difficiles. De manière plus légère, les vacances aux sports d'hiver sont parodiées dans les moindres détails dans *Les bronzés font du ski*², qui est beaucoup plus connu : les difficultés du climat, la fondue savoyarde, les bergers montagnards locaux, le chalet exigü qui tisse et détisse les liens entre les personnages, le moniteur de ski au fort accent savoyard, etc. La parodie du film de montagne use donc de stéréotypes connus et reconnus par un grand nombre de spectateurs, et a probablement contribué à l'élargissement du genre à un plus large public qui ne pratique pas (ou très peu) la montagne.

Après avoir appréhendé quelques notions essentielles qui posent et limitent les bases de mon étude, il est temps d'entamer la réflexion occidento-centrée qui motive ma problématique de recherche. Il convient donc à présent d'en venir à l'évolution de la montagne, d'un point de vue occidental.

1 Gaston Rébuffat, Georges Tairraz et Maurice Baquet, *Étoiles et tempêtes*, France, 1955.

2 Patrice Leconte, *Les bronzés font du ski*, France, 1979.

I/ 2 / L'évolution de l'imaginaire montagnard.

I/ 2/ A/ Le changement du regard sur la montagne : naissance d'un intérêt.

La montagne que l'homme admire et pratique existe en tant que telle depuis seulement quelques siècles. Sur ces points, les milieux marins ont une évolution très proche et l'ouvrage d'Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*¹, peut aider à appréhender la perception de plusieurs grands espaces naturels, dont la montagne. Si on s'intéresse à l'histoire des montagnes et de l'imaginaire² qu'elles véhiculent en Occident, l'étendue temporelle qu'occupe l'invention de la haute montagne moderne et sa suite historique est beaucoup moins importante que la montagne qu'on pourrait qualifier d'ancestrale. Pour Corbin : « L'époque classique, à de rares exceptions près, ignore le charme des plages de la mer, l'émotion du baigneur qui affronte les vagues, les plaisirs de la villégiature maritime. Une chape d'images répulsives gêne l'émergence du désir du rivage. La cécité comme l'horreur s'intègrent à un système global d'appréciation des paysages naturels »³.

Dans *Socio-anthropologie de la haute montagne*⁴, Viviane Seigneur précise que « la présence physique d'une montagne ne suffit pas à la faire exister chez les humains »⁵. En Occident, le mont Blanc n'était, il y a trois cents ans, même pas vraiment localisé et n'apparaissait presque pas sur les cartes de l'époque. Souvent, « aucun regard n'est véritablement porté sur ces montagnes, sortes de "non-lieux" sociaux »⁶. Puis, quelques lignes plus loin : « [L]a haute montagne n'existe socialement qu'à partir du moment où une valeur (positive ou négative, concrète ou symbolique) lui est attribuée. La haute montagne n'existe donc pas spontanément. Son "entrée" en société ne dépend

1 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, op. cit.*

2 Pour l'anthropologie de l'imaginaire, voir Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté, op. cit.* ; et Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*

3 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, op. cit.*, p. 11.

4 Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne, op. cit.*

5 Viviane Seigneur, *ibid.*, p. 24. Les nomades kirghizes sont par exemple indifférents à la présence des hauts sommets qui les entourent, ne leur prêtant aucun goût ou dégoût, aucune croyance particulière.

6 *Loc. cit.*, italique de l'auteur.

pas directement de ses attributs concrets, mais de son inscription dans des échelles de valeurs »¹. Il faut qu'elle soit inventée. Cette cécité n'est pas surprenante car la montagne n'est alors pas définie comme un objet géographique ; elle est comme n'importe quel autre lieu naturel qui n'est pas recensé comme tel, bien que cette indifférence totale soit difficile à imaginer de nos jours, étant données la beauté, la photogénie² et la pratique hédonique qu'elle inspire.

Une fois que la montagne existe socialement et que l'homme lui porte un regard, elle devient un lieu mythique, souvent dans lequel l'homme ne doit pas aller. Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les Alpes n'existent que comme périphérie ou limite de territoire ; la peur et la crainte se concilient avec l'indifférence. Cela semble logique car la montagne est socialement peu classable, les croyances pouvant différer d'une région à une autre, voire même d'un lieu spécifique à un autre (d'un glacier* à un autre ou d'une vallée à une autre), suivant l'évolution des croyances et témoignages. Il existe donc une montagne du mythe, des légendes et des tabous, souvent bien différente de la montagne réelle (en tout cas dans sa perception moderne, c'est-à-dire géographique, scientifique et sportive). Ici, c'est plutôt le regard de l'homme sur la montagne qui m'intéresse, gardant le même angle d'attaque que Corbin qui explique dans ses considérations méthodologiques que, pour une telle recherche, « [m]ieux vaut concentrer l'attention sur l'histoire des désirs, des curiosités, des systèmes perceptifs et discursifs qui organisent les témoignages »³. Le propos n'est pas de démêler les raisons du désintérêt ou des croyances qu'évoque la montagne et de faire de l'interprétation, mais plutôt de dresser un constat de ces diverses croyances.

La montagne est un lieu de manifestation du divin, qu'il soit bénéfique ou diabolique⁴. Parfois, la montagne est elle-même divine et surhumaine - c'est la

1 Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, op. cit., p. 25.

2 Voir « I/ 3/ A/ L' "esthétisation" idéalisée de la montagne », p. 75-82.

3 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, op. cit., p. 322.

4 Pour les rapports de l'Occident chrétien avec la montagne, voir Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (dir.), *Montagnes sacrées d'Europe*, op. cit. Dans d'autres civilisations, on trouve le même phénomène religieux, comme le précise Samivel : « [D]un bout à l'autre de la Terre, une foule de cimes sont dédiées à une foule d'êtres surnaturels, divinités, génies ou démons » (*Hommes, cimes et dieux*, op. cit., p. 104). Dans l'Islam par exemple, c'est sur le Jabal Nour* que Gabriel se rend. Samivel, parlant du sacré, dit de la montagne qu'elle est un objet « Numineux, du mot latin *numen*, qui contient les idées de majesté, de grandeur, de sublime, de force, de domination. [...] Il projette le sujet

perception la plus archaïque de la montagne divine -, affublée de désirs : l'orage, les tempêtes et les avalanches* sont ses manifestations, tandis que les rivières, les torrents ou les fleuves sont des dons généreux aux hommes. Le plus souvent, elle est plutôt un lieu de résidence divin. De là proviennent probablement les notions d'élévation et descente comme le Ciel biblique et les ténèbres souterraines lieu de l'enfer ; dessinant un élan vers le ciel, ce n'est surprenant que les montagnes aient été perçues comme un médium de jonction entre la terre des hommes et le ciel des dieux. En Europe et plus généralement dans les religions judéo-chrétiennes, le haut s'oppose au bas¹, comme le précise Seigneur : « [L]a logique du haut et du bas est largement connotée en termes de valeurs. [...] La cime devient un "haut-lieu" par rapport aux bas-fonds »². Probablement d'ailleurs que si cette notion d'élévation induite par le divin n'avait pas existé, l'alpinisme ou l'escalade n'auraient jamais été inventés, car la notion de hauteur n'aurait rien représenté dans les esprits. Il existe donc un déterminisme des hauteurs qui mène à l'« intense sacralisation des territoires »³ dont parle Alain Cabantous. Se rapprocher du ciel, c'est se rapprocher du monde divin ; l'importance symbolique de la montagne semble logique. Dans la Bible⁴, que ce soit dans l'Ancien ou le Nouveau Testament, les références montagnardes sont très nombreuses et il ne convient pas ici d'être exhaustif⁵. Dans l'épisode du Déluge, l'arche de Noé se pose sur les monts Ararat*⁶. C'est sur une montagne qu'Abraham doit sacrifier son fils⁷. Moïse reste avec Dieu sur la montagne

"au-delà", dans une dimension transcendante[...] Le Numineux suscite la curiosité craintive, le respect, la vénération, la terreur, voire l'horreur, l'amour tremblant, tout cela parfois simultanément » (p. 16, italique de l'auteur).

- 1 Certes la montagne offre un symbolisme de la verticalité, mais Jean-Pierre Albert précise que cette valorisation en termes religieux d'un certain nombre de réalités naturelles (grottes, arbres, sources, sommets ou rochers escarpés) par le christianisme s'inscrit dans un processus plus large (« Les montagnes sont-elles bonnes à penser en termes religieux ? », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre [dir.], *Montagnes sacrées d'Europe, op. cit.*, p. 65-71, p. 66).
- 2 Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne, op. cit.*, p. 42.
- 3 Alain Cabantous, « La turbulence des sacralités montagnardes dans l'Europe moderne », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (dir.), *Montagnes sacrées d'Europe, op. cit.*, p. 47-55, p. 49. Il existe cependant une variable des lieux en Europe occidentale (p. 55).
- 4 Voir par exemple *La Bible, Ancien Testament* (édition sous la dir. d'Édouard Dhorme), trad. Jean Grosjean, Michel Léturmy et Paul Gros, publication en deux vol. (t. 1 : 1956, 1730 p. ; t. 2 : 1959, 1971 p.), Paris, Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1956-1959 ; et *La Bible, Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 1055 p.
- 5 On trouve d'ailleurs différentes montagnes physiques, comme le mont des Oliviers* (voir par exemple Ancien testament, Zacharie, XIV, 4 ; ou Nouveau Testament, Évangile selon Saint Luc, XXI, 37), etc.
- 6 Ancien Testament, Genèse, VIII, 4.
- 7 Ancien Testament, Genèse, XXII, 2.

quarante jours et quarante nuits¹. C'est sur le Sinaï que Dieu donne la Loi à son peuple puis établit les lois². Sur des montagnes, Jésus prie³, y rassemble et élit les douze apôtres⁴, est transfiguré sur une haute montagne⁵, y fait son Sermon⁶, etc. En effet, la montagne reste le lieu d'« élus » qui ont la permission de s'y rendre sans défier le monde divin⁷. Dans une logique proche de celle de l'Olympe antique (le séjour des dieux où il est interdit d'aller⁸), la tour de Babel, « montagne » humaine et non naturelle, est une insulte à Dieu.

Parallèlement à ce lieu divin, la montagne est aussi peuplée de démiurges, de monstres et de créatures maléfiques⁹. Comme le rappelle Cabantous, « [e]n dépit [des] lectures socialement diverses, la montagne constitue donc par l'effroi et l'inconnissance des sommets une sorte de réceptacle pour des sentiments maléfiques »¹⁰. Le Cervin*, sommet emblématique des Alpes suisses, a par exemple souvent été perçu dans le passé comme une montagne habitée par de petits diables qui jetaient des pierres la journée et des étincelles la nuit¹¹. La présence protectrice dans les montagnes européennes remonte par conséquent avant le XII^e siècle : implantation de monastères, abbayes, chapelles,

1 Ancien Testament, Exode, XXIV, 18.

2 Ancien Testament, Exode, XIX-XX.

3 Voir par exemple Nouveau Testament, Évangile selon Saint Luc, VI, 12 ou IX, 28, etc.

4 Nouveau Testament, Évangile selon Saint Marc, III, 13-19.

5 Nouveau Testament, Évangile selon Saint Marc, IX, 1.

6 Nouveau Testament, Évangile selon Saint Matthieu, V-VII. Le Sermon sur la montagne est le titre traditionnel de la composition présentée par Saint Matthieu, adressé par Jésus à ses disciples et la foule qui le suivait. On y découvre l'essentiel de son enseignement. André-Marie Gerard (assisté d'Andrée Nordon-Gerard) y ajoute également l'Évangile selon Saint Luc VI, 20-49 (*Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, 1478 p., voir p. 1267-1272). La mini-série télévisée *Jésus de Nazareth* (Franco Zeffirelli, *Jesus of Nazareth*, Italie, Angleterre, 1977) montre par exemple une représentation de ce discours.

7 Ces versets l'attestent par exemple : « Moïse dit à Iavhé : "Le peuple ne pourra monter au mont Sinaï, puisque toi-même, tu nous as avertis, en disant : limite la montagne et consacre-la !" / Alors Iavhé lui dit : "Va, descends, puis tu monteras, toi, et Aaron avec toi ! Mais que les prêtres et le peuple ne se ruent pas pour monter vers Iavhé, de peur qu'il ne les abatte." » (Ancien Testament, Exode, XIX, 23-24. Voir *La Bible, Ancien Testament*, t. 1, *op. cit.*, p. 232).

8 Voir François Quantin, « À propos de l'imaginaire montagnard en Grèce ancienne », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (dir.), *Montagnes sacrées d'Europe*, *op. cit.*, p. 23-34. Pour la mythologie antique, voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 [1951], 608 p.

9 En revanche, Samivel rappelle que les diables et démons sont beaucoup plus nombreux que les dieux, mais, grâce aux dieux, moins puissants (*Hommes, cimes et dieux*, *op. cit.*, p. 119).

10 Alain Cabantous, « La turbulence des sacralités montagnardes dans l'Europe moderne », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (dir.), *Montagnes sacrées d'Europe*, *op. cit.*, p. 49.

11 Pour un exemple de légendes régionales détaillées, voir Jean-Philippe Buord, *Les mystères de la Haute-Savoie*, Romagnat, Éditions De Borée, 2006, 353 p.

oratoires et croix en guise de secours matériel et/ou spirituel aux voyageurs¹. Cabantous détache en revanche le protestantisme de ce processus : « Les théologies radicales des Eglises protestantes, en décrétant l'absence de lieux saints ou sacrés au profit de lieux de culte [...] anéantissent en principe tout aspect des fonctions sacrées de la montagne. Elles chassent des sommets les démons, les âmes en peine et les diables »².

Le regard sur la montagne, plus que la montagne en elle-même, reste tout de même relativement variable. Les pensées ne sont pas forcément cohérentes les unes par rapport aux autres mais disparaissent globalement peu à peu. Le regard porté sur la montagne évolue, reléguant cet imaginaire au statut d'ancestral et créant une montagne plus moderne. Cela rend possible de parler d'une préhistoire³ de la montagne (avant la révolution montagnarde) qui précède son histoire (après l'apparition d'une prise en compte, puis de la pratique sportive et touristique occidentale de la montagne). Plusieurs auteurs vont dans ce sens. Pour Marc Boyer dans son *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle*⁴, « les montagnes cessent d'être *affreuses* [...] S'achève la "préhistoire" des montagnes comme écrivent Beraldi et C.E. Engel »⁵. Cette prise en compte d'une invention de la (haute) montagne, qui matérialise une rupture notable dans l'évolution de son imaginaire, permet de scinder plusieurs temps (qui cohabitent parfois selon les lieux ou les régions) :

- l'ignorance, entendue comme la préhistoire des montagnes ;
- la prise en compte (bénéfique ou maléfique) ;
- la pratique hédonique accompagnée d'une beauté grandissante.

Il convient donc à présent de voir plus en détail cette transition de la préhistoire à

1 On trouve par exemple des statues de la Vierge ou des croix sur les sommets de la Meije*, des Drus, du Grépon, de la Dent du Géant* ou du Cervin. Comme le rappelle Georges Sonnier (qui est cousin de Samivel), la construction des abbayes d'Hautecombe, des Chartreuses de Durbon et du Reposoir, les Trappes de Tamié et d'Aiguebelle datent du XII^e siècle (*La montagne et l'homme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1970, 332 p., p. 34). Les Romains érigeaient parfois déjà des autels et des statues votives pour apaiser les montagnes (par exemple au Grand-Saint-Bernard ou au Lautaret*).

2 Alain Cabantous, « La turbulence des sacralités montagnardes dans l'Europe moderne », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (dir.), *Montagnes sacrées d'Europe*, op. cit., p. 50.

3 Il faut rester prudent avec ce terme, et l'utilisation que j'en fais est spécifique à ma recherche.

4 Marc Boyer, *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, 327 p.

5 Marc Boyer, *ibid.*, p. 119, italique de l'auteur. Il fait ici référence à la préhistoire du *pyrénéisme** dont parle Henri Beraldi (*Cent ans aux Pyrénées*, op. cit.), et à celle des Alpes selon les propos de Claire-Éliane Engel (*Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p. 22).

l'histoire des montagnes occidentales, en commençant par évoquer deux récits précurseurs du changement des mentalités : Pétrarque au mont Ventoux et Antoine de Ville au mont Aiguille*.

Alain Corbin précise qu'« [i]l serait erroné de penser qu'une totale cécité, qu'une insensibilité générale à la nature ont précédé la genèse du complexe système d'appréciation qui s'élabore au siècle des Lumières »¹. William Augustus Brevoort Coolidge écrit d'ailleurs *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*². On trouve en effet quelques ascensions de montagnes dans les siècles qui précèdent, plus que de sommets d'ailleurs car ils ne sont pas valorisés comme tels. Pétrarque monte par exemple une partie du mont Ventoux, Pierre III d'Aragon le Canigou* et Antoine de Ville le mont Aiguille. Ces événements ne sont pas toujours vérifiables et on est souvent contraint de s'en référer aux récits qui les rapportent. Le moins moderne de ces récits reste celui de Salimbene de Adam rapportant l'ascension du Canigou par le roi d'Aragon en 1285³, car il reprend l'imaginaire ancestral de la montagne et son bestiaire de monstres : quand le roi parvient au sommet de la montagne, il jete une pierre dans un étang, duquel sort un dragon qui s'envole et couvre l'air de ténèbres avec son souffle⁴.

L'ascension de Pétrarque⁵ au mont Ventoux en 1336 est en revanche plus moderne. Il n'est ni le premier ni le seul à avoir grimpé une montagne mais ce qui rend cet événement mémorable, c'est le récit qu'il en a fait, resté comme l'une des lettres les plus célèbres de la tradition épistolaire occidentale, les plus essentielles aussi car on y a souvent vu l'invention du paysage, bien qu'il relève plus d'un processus historique que d'un élément manifeste. Certes ce texte a contribué à inventer l'immersion dans un paysage naturel et qui souvent dépasse l'homme, la communion de l'esprit avec la

1 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, op. cit., p. 31.

2 William Augustus Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, Grenoble, Allier frères, 1904.

3 Voir Olivier Guyotjeannin, *Salimbene de Adam, Un chroniqueur franciscain*, Turnhout (Belgique), Brepols, 1995, 343 p.

4 Jacques Berlioz, qui a consacré une étude à cette ascension, précise qu'au Moyen Âge seuls les héros et les rois dont Pierre III d'Aragon fait partie affrontent les monstres (« Pouvoir royal, montagne et cataclysme : Pierre III d'Aragon et le "mont Ténébreux" », in *Catastrophes naturelles et calamités au Moyen Âge*, Florence [Italie], Sismel-Edizioni del Galluzio, Micrologus' Library I, 1998, 243 p., p. 183-196). Pour le texte complet de Fra Salimbene traduit en français, voir p. 193-196.

5 Pétrarque (né Francesco Petrarca) est un poète et humaniste italien. De nombreuses éditions de son récit d'ascension existent ; voir par exemple *L'ascension du mont Ventoux* (présentation et trad. Jérôme Vérain), Paris, Mille et une nuits, 2001, 55 p.

nature, mais elle ne matérialise en rien l'invention de la montagne moderne, étant donnée sa date. Cette ascension marque surtout la réconciliation de Pétrarque avec l'ordre du monde et la splendeur de Dieu, opérant une critique de lui-même et de ce qui est terrestre ; la montagne permet une pérégrination ascétique de l'âme plus que du corps, un chemin de pèlerinage dans lequel l'humaniste s'abstrait de la vallée des péchés, lui permettant de s'élever spirituellement et de se purifier¹. D'ailleurs, dans sa lettre, ses pensées quittent peu à peu le matériel pour l'immatériel, le corporel pour l'incorporel, l'espace et le paysage pour le temps et la temporalité, pour l'ultime recherche de la béatitude et de la communion avec Dieu. Saint Augustin étant le maître spirituel de Pétrarque, celui-ci se replonge dans les *Confessions*², puis peu à peu, la montagne qui lui a coûté tant d'efforts lui paraît peu à peu dérisoire en comparaison de ce cheminement spirituel. Nous sommes ici dans une montagne de l'esprit.

Au Moyen Âge, l'idée de gravir un mont est inutile, blasphématoire et démesurée. Malgré la place de la religion dans ce récit, j'y vois comme principale caractéristique moderne, outre le fait de faire l'ascension d'une montagne et de le relater dans une lettre, la projection d'une élévation spirituelle bénéfique que la montagne, même s'il faut rester prudent et replacer Pétrarque dans son époque, comme le précise Jérôme Verain : « [I]l est tentant de voir en Pétrarque escaladant le Ventoux un précurseur de Rousseau, puis de Chateaubriand, Musset ou Dumas en promenade dans les Alpes, de Vigny sillonnant les Pyrénées, de Gautier escaladant le mont Blanc ou le Cervin, c'est là une voie de commentaire facile mais sans profit »³. Puis :

À la différence des récits de voyage de l'époque romantique, aucune véritable description des lieux ne nous est concédée : mises à part de rapides allusions au mont « venteux », aux ronces et aux pierres qui avaient lacéré autrefois le corps et les vêtements du vieux berger, aucune notation d'ordre tactile, auditif ou olfactif ne vient donner la moindre réalité concrète à cette « masse abrupte, presque inaccessible, de terre rocheuse ».⁴

En 1492, l'ascension d'Antoine de Ville au mont Aiguille, alors nommé mont Inaccessible, est véritablement un élément de transition dans la pratique de la

-
- 1 Pour les relations ascétiques entre le corps et l'esprit en montagne, voir Gérard Bruant, « L'effort et ses représentations dans les récits d'alpinisme », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 119-133.
 - 2 Saint Augustin (né Augustin d'Hippone), *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [ca 397], 380 p.
 - 3 Jérôme Verain, « L'Air raréfié des cimes », in *L'ascension du mont Ventoux*, op. cit., p. 29-37, p. 30.
 - 4 Jérôme Verain, *ibid.*, p. 30-31.

montagne ; cette date est d'autant plus importante qu'elle correspond à un autre événement majeur de la prise de possession de l'espace : la découverte du nouveau monde par Christophe Colomb. En 1490, le roi Charles VIII découvre au cours d'un voyage la montagne et confie à de Ville la mission d'en tenter l'ascension. Pour Georges Sonnier, le fait que le roi ordonne à un gentilhomme de sa suite de gravir en son nom cette falaise verticale est surprenant¹ ; c'est plutôt particulièrement novateur, même si de Ville est un alpiniste malgré lui. Par cette réappropriation personnelle et gratuite de la verticalité de la part de Charles VIII, l'événement est moderne.

Pour parvenir au sommet, de Ville se fait accompagner par une petite équipe. La montagne étant particulièrement raide, ils s'arment d'échelles, cordes et grappins et atteignent le sommet ; c'est une véritable escalade, alors que dans les ascensions dont j'ai précédemment parlé, il ne s'agit que d'un cheminement pédestre. Ils séjournent ensuite plus d'une semaine sur la prairie sommitale, font dire des messes et érigent trois croix, montrant bien l'importance d'une protection divine nécessaire à une entreprise aussi angoissante. On peut se demander si cet événement marque l'acte de naissance de l'alpinisme moderne, comme le précise Coolidge² ; c'est contestable car d'autres avaient déjà atteint des sommets plus hauts que le mont Aiguille (2087 mètres d'altitude) : Gervais de Tilbury au Grand Veymont* (2341 mètres, point culminant du Vercors*) en 1211, Pétrarque au mont Ventoux, Boniface Rotario d'Asti au Rochemelon* (3538 mètres) en 1358, etc. L'ascension de de Ville reste inédite sur plusieurs points, mais s'insère donc dans un processus historique. Sonnier rappelle³ que de Ville et François de Bosco ont relaté l'ascension dans plusieurs écrits, qui s'accordent sur le fait que la montagne soit terrible à voir et à monter, mais parlent par contre de la beauté du lieu, alors que Pétrarque mentionne seulement le panorama et la vue lointaine qu'offre cette escapade. La notion de beauté est indiscutablement moderne, tout comme l'importance du sommet, bien que certaines ascensions précédemment citées visent également le sommet pour satisfaire une curiosité⁴. Autre élément de modernité avec de

1 Georges Sonnier, *La montagne et l'homme*, op. cit., p. 49.

2 William Augustus Brevoort Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, op. cit.

3 Georges Sonnier, *La montagne et l'homme*, op. cit., p. 50.

4 Pétrarque effectue l'ascension du mont Ventoux pour le seul désir de voir, et Pierre III d'Aragon celle du Canigou pour connaître par lui-même ce qu'il y a au sommet de la montagne.

Ville : les protagonistes attirent l'attention sur leur exploit, au point que l'expédition de 1492 ait reçu plusieurs visites sur le sommet. L'événement englobe donc des caractéristiques de l'invention de la haute montagne qui vient plusieurs siècles plus tard.

Ces récits restent précurseurs dans le sens que ces Occidentaux ont fait l'ascension de sommets, mais aussi parce qu'ils ont tout simplement regardé ces montagnes avant de les gravir, et qu'elles ont éveillé en eux une intention. Premier constat important qui sert ma problématique : ces ascensions dénotent un élan européen (Pétrarque est italien, de Ville et Charles VIII français, Gervais de Tilbury anglais, etc.). Deuxième constat d'ampleur : ces précurseurs qui se sont aventurés en montagne s'inscrivent dans l'élite de la société européo-occidentale des époques données : le roi Pierre III d'Aragon monte au Canigou, Pétrarque est moine (à une époque où le clergé fait partie des instances élevées de la société), le dessein d'atteindre le sommet du mont Aiguille est pensé par un roi, et Antoine de Ville fait partie de la noblesse¹. Cette pratique annonciatrice de la montagne apparaît donc au sein d'une élite intellectuelle, évoluée, noble et cultivée, comme ce sera également le cas dans la révolution montagnarde, que j'évoque à présent.

I/ 2/ B/ La révolution montagnarde occidentale avec la pratique de la montagne.

Comme dans les propos qui précèdent, il convient de tenter un constat général sur la pratique de la montagne et de l'inscrire dans un processus historique qui englobe plusieurs champs d'études : perception, fréquentation, représentations, dont il sera question dans les pages qui vont suivre.

¹ Il est seigneur de Domjulien et de Beaupré, et duc de Monte Sant'Angelo.

I/ 2/ B/ a/ L'émergence d'une pratique sportive de la montagne.

La conquête de la montagne et de l'altitude¹ est une phase importante de celle de la Terre ; c'est un espace naturel à explorer (comme par exemple les pôles, l'océan ou les grottes), bien qu'on puisse y adjoindre la notion d'élévation importante dans la civilisation occidentale. Avant l'émergence d'une pratique de la montagne, les rares hommes qui y viennent sont poussés par la nécessité², mis à part de rares événements isolés, précédemment évoqués. Claire-Éliane Engel parle d' « alpinisme obligatoire »³, dans lequel les montagnes sont des obstacles naturels à franchir en choisissant les passages les plus favorables mais là encore, ce sont des exemples isolés. La montagne n'est pas le but de l'événement mais l'itinéraire. En 1991, le corps momifié d'un homme est découvert à plus de 3200 mètres d'altitude dans les Alpes tyroliennes⁴ ; l'élément reste pour le moment unique mais prouve que l'on passait déjà parfois par les montagnes il y a plus de cinq mille ans. Plus tard, Hannibal traverse les Alpes avec son armée et ses éléphants en 218 avant J.-C. Le peintre Joseph Mallord William Turner en donne une représentation sombre et tourmentée dans le tableau *Tempête de neige, Hannibal traversant les Alpes*⁵, et Giovanni Pastrone montre une montagne froide dans le film *Cabiria*⁶. La traversée des Alpes commence avec la montée des hommes dans la neige sur fond de hautes montagnes. Avant qu'ils n'entament la descente, un plan montre Hannibal se tenant debout, fier et immobile sur un promontoire, dans une construction « verticalisante » comme un possible symbole de l'ambition du général carthaginois. Cette séquence, que l'on peut véritablement qualifier « de montagne », laisse entrevoir un tournage particulièrement ambitieux - comme d'ailleurs dans le reste du film - : un

1 Pour une histoire exhaustive de la pratique de la montagne, voir Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours, op. cit.*

2 La montagne est traversée par les paysans pour se rendre dans les alpages, par les marchands ou les soldats. C'est un refuge pour les contrebandiers, un lieu de chasse pour les chasseurs de chamois ou un lieu de prospection pour les cristalliers.

3 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 15.

4 Voir Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne, op. cit.*, p. 34.

5 Joseph Mallord William Turner, *Tempête de neige, Hannibal traversant les Alpes*, 1812, huile sur toile, 146 × 237,5 cm, Londres (Angleterre), Tate Gallery. Hannibal perd d'ailleurs des milliers d'hommes, de chevaux et d'éléphants.

6 Giovanni Pastrone, *Cabiria*, Italie, 1914. Pour la séquence de la traversée des Alpes par Hannibal et son armée, voir *time code* 30'18"-32'30".

grand nombre de figurants soldats qui traversent la montagne, de véritables éléphants, des chevaux et des moutons ; ces plans sont visiblement tournés en décors réels, au moins dans les plans montrant la montagne enneigée, que traversent les hommes chaudement habillés de fourrures et de costumes antiques.

En 1188, le moine anglais John de Bremble franchit le Grand-Saint-Bernard* en se rendant à Rome. Charlemagne se bat sur le Col de Roncevaux*, François 1^{er} sur celui de l'Argentière* et Napoléon Bonaparte sur celui du Grand-Saint-Bernard. Cela ne suffit pas à faire de ces événements de l'alpinisme, car ces traversées ne résultent pas d'un choix d'aller en montagne mais d'une obligation¹, avec ce que Samivel appelle la « montagne-obstacle »², perçue négativement, maudite, écrasante et hostile, car faisant l'objet d'« une sacralisation noire »³.

Avant le XVIII^e siècle qui consacre la montagne moderne, seul le XVI^e siècle fait exception dans le sentiment de la montagne, par l'évolution qu'il apporte. Durant la Renaissance, les progrès se font dans tous les domaines et les superstitions reculent. Un goût nouveau pour la nature et la campagne émerge chez les habitants des villes, à l'origine dans l'Italie du *Quattrocento* dont le rayonnement est européen ; la montagne s'intègre dans cette valorisation du rural et les intellectuels qui voyagent dans toute l'Europe font parfois de la montagne le cœur du voyage. En 1580, Michel Eyquem de Montaigne franchit par exemple les cols du Brenner* et du Mont-Cenis* et ses *Essais* proposent une analyse du vertige⁴, dans laquelle il remarque que l'on a peur devant une profondeur importante, même si l'on ne risque rien ; les sens prennent ici le pas sur la raison.

L'évolution de la perception de la montagne se fait tout de même à deux vitesses,

1 Claire-Éliane Engel précise par exemple qu'il est impossible d'appeler alpiniste John Evelyn en dépit de sa traversée du Simplon en 1646 dans des conditions hivernales (*Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 17).

2 Samivel, *Hommes, cimes et dieux, op. cit.*, p. 19.

3 *Loc. cit.*

4 Michel Eyquem de Montaigne, *Essais, op. cit.* Voir « Apologie de Raimond de Sebonde », livre II, chap. XII, p. 689-932, spécifiquement p. 918-919. Il dit par exemple : « Qu'on loge un philosophe dans une cage de menus filets de fer clairsemés[... située très haut] ; il verra par raison évidente, qu'il est impossible qu'il en tombe [... et pourtant il] ne se saurait garder (s'il n'a accoutumé le métier des couvreurs) que la vue de cette hauteur extrême, ne l'épouvante et ne le transisse » (p. 918). Pour Gilbert Durand, le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 124).

avec un XVII^e siècle où la montagne est à nouveau perçue négativement¹. L'espace urbain se développe en Europe et s'oppose à la prise en compte d'une nature sauvage, relayant le sentiment de crainte et de superstitions moyenâgeuses. De plus en plus domestiquée, avec les jardins à la française par exemple², la nature qui intéresse les hommes est celle qui se trouve à la périphérie des villes, loin de toute nature difficile ou oppressante, alors que les glaciers vont en s'accroissant durant ce petit âge glaciaire et menacent certains villages³. Parfois, l'« horreur » humaine est le complément de l'effroi de la nature (physique déformé par des goitres, « crétins » des Alpes, etc.). Le film *Délivrance*⁴ se réapproprie d'ailleurs ce potentiel angoissant. Tourné dans les montagnes Appalaches*, il montre une descente de rivière en canoë, durant laquelle quatre amis sont agressés par deux membres de la population locale, la traque les rapprochant d'un retour au primitif. Dès le début, l'arrivée des quatre protagonistes dans un petit village affiche la dégénérescence consanguine des montagnards. Le lieu est isolé, au milieu des montagnes, et la voie pour s'y rendre éprouvante, passant de la route goudronnée aux chemins de terre qui traversent les forêts⁵. Le cadre dramatique propice plus tard à l'angoisse et au piège est posé dès le début du film, comme dans *Shining*⁶ où la montagne hivernale isole les personnages et fait perdre la raison à Jack Torrence. Une fois parvenus au village, encombré de débris, d'épaves automobiles et de ferraille rouillée, Drew commence à jouer de la guitare⁷ ; un adolescent, visiblement victime de dégénérescence, entame lui aussi quelques notes de banjo depuis une terrasse surélevée - ici, on observe une inversion des rôles, puisque c'est le dégénéré qui regarde le

-
- 1 Pour Gaston Bachelard, les éléments sont toujours bivalents dans leur symbolisme (eau calme/eau violente par exemple) (*L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 268 p.).
 - 2 Pour Jean Starobinski, au XVIII^e siècle : « Il faut désormais aller chercher le "pittoresque" au-delà des campagnes trop bien exploitées, au-delà des régions où s'implante l'industrie. [...] Il faut partir au loin pour trouver une autre nature, farouche, solitaire, où l'on ne rencontrera guère de présence humaine » (*L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison, op cit.*, p. 141). En cela, l'art des jardins paysagers devient le rêve idéalisé d'un univers rassemblé (p. 170).
 - 3 Les populations font exorciser au XVII^e siècle plusieurs glaciers de la vallée de Chamonix par l'évêque d'Annecy, pour que les hameaux ne soient pas détruits par les glaces. Bachelard, qui s'intéresse à l'imaginaire de la matière, rappelle d'ailleurs que les corps chauds passent pour des corps enrichis, pour des corps qui ont reçu un supplément de substance, et qu'on donne plus difficilement une positivité au froid (*La terre et les rêveries de la volonté, op. cit.*, p. 217).
 - 4 John Boorman, *Délivrance (Deliverance)*, États-Unis, 1972.
 - 5 Pour l'arrivée au village en voiture, voir *time code* 01'28"-02'42".
 - 6 Stanley Kubrick, *Shining (The Shining)*, Angleterre, 1980. La séquence d'ouverture montre d'ailleurs le cheminement de Jack Torrence qui se fait vers un paysage de plus en plus froid et montagneux.
 - 7 Pour l'extrait présentant le « dialogue » musical, voir *time code* 04'59"-08'39".

« civilisé » d'en haut. Ce « dialogue » musical met l'accent sur le visage de l'adolescent par l'utilisation de nombreux plans rapprochés poitrine, puis d'un gros plan¹. Bobby², qui regarde la scène avec Ed, confirme d'ailleurs sa monstruosité physique. Cette scène construit véritablement une structure en deux groupes de personnages bien distincts, réunis ici par la musique : d'un côté les protagonistes, et de l'autre les habitants du village, repoussants par leur physique pour la plupart (laideur, difformité, faciès figés, habits de travail des montagnards). L'alternance des visages à l'écran creuse cette différence, et ce décalage entre les deux groupes se conclut avec l'adolescent dégénéré qui refuse de serrer la main du joueur de guitare, avec qui il vient pourtant de jouer de longues minutes. Tout est fait pour montrer que les protagonistes civilisés arrivent dans un lieu qui leur est inhabituel, isolé par la nature et peuplé de sauvages dégénérés³. La présence dans l'une des maisons du village d'une fillette totalement déformée, recroquevillée dans un fauteuil et visiblement lourdement handicapée, l'atteste. La monstruosité de l'adolescent au banjo, facilement visible, renvoie à une monstruosité certes parfois moins visible (puisque la fillette se trouve dans une maison, elle est montrée au travers d'une fenêtre) mais généralisée. Plus loin dans le film, le moment de l'attaque des montagnards⁴ fait l'amalgame « facile » entre dégénérescence locale et sauvagerie ; bien que n'étant pas monstrueux, ils le sont rendus par leur apparence (hirsutes, sales, dents abîmées ou sourire percé de nombreuses dents manquantes) et la violence dont ils font preuve contre les navigateurs, qui plus est sans aucune raison apparente. C'est donc une montagne arriérée et sauvage que présente le film, dont l'étrangeté des populations locales rejoint la violence de la nature pour les besoins dramatiques, la rivière se déchaînant par exemple de plus en plus avec l'avancée du film.

Dans ce film, nous sommes proche de ce qui horrifie le voyageur du *Grand Tour*⁵ John Evelyn qui franchit le col du Simplon* en 1646 : « Il y habite une belle

1 *Time code* 08'16"-08'18".

2 Il dit : « *Talk about genetic deficiencies... Not beautiful...* » (trad. fr. : Quand on parle de déficience génétique... Ce n'est pas beau... [ma trad.]), *time code* 06'29"-06'48".

3 La suite du film le confirme, traversé par la thématique de la monstruosité.

4 Voir *time code* 35'35"-44'15" (au moment où le montagnard reçoit la flèche meurtrière).

5 Ou *The Tour*. Il désigne à partir de la fin du XVII^e siècle le voyage éducatif et initiatique que font les jeunes aristocrates anglais sur le continent européen et qui les conduit généralement à Rome.

espèce d'hommes, dont les cous ont d'énormes excroissances ou loupes de chair... »¹. Pourtant, à la même époque, en 1648, Blaise Pascal fait des expériences scientifiques au sommet du Puy de Dôme* mais les populations se tiennent globalement près des villes. Philippe Joutard explique bien cette pause dans le goût pour la montagne au XVII^e siècle², avant d'être réactivé :

Sans solution de continuité, le XVIII^e siècle renoue [...] avec le XVI^e siècle. Sa nouveauté n'est pas dans l'émergence de la montagne, ni même dans le contenu du sentiment qu'elle inspire ; elle réside[...] dans l'ampleur de la diffusion d'un sentiment qui ne concerne plus des petits groupes ou quelques personnalités, mais les élites européennes de plus en plus nombreuses et de niveau de plus en plus modeste[...] I]l devient un véritable phénomène de société qui crée une économie et transforme certaines vallées.³

Ce n'est donc qu'avec le XVIII^e siècle que l'évolution est significative, et s'accroît ensuite, bien qu'il demeure quelques sceptiques à une montagne positive - le médecin et naturaliste suisse Johann Jakob Scheuchzer publie par exemple au début du XVIII^e siècle *Oyresiphonit es Helveticus Sive Itinera Alpina Tria*⁴ qui dresse la description des principaux dragons des vallées alpines. Cela coïncide avec l'évolution d'autres milieux naturels extrêmes, comme le montre Alain Corbin : « C'est la période qui [...] s'étend de 1750 à 1840, qui connaîtra l'irrésistible éveil du désir collectif des rivages. [...] Là, mieux qu'ailleurs, l'individu trouve désormais à se confronter aux éléments »⁵. De la même manière, la montagne s'inscrit dans un large processus de perception. Les sciences, l'art, la politique, etc. s'accroissent vers l'érudition et les savants vont de plus en plus en montagne. Horace Bénédicte de Saussure réussit par exemple l'ascension du mont Blanc le 2 août 1787 avec dix-huit guides et porteurs*, et effectue plus de quatre heures d'expériences scientifiques au sommet⁶.

1 John Evelyn, « Passage du Simplon », in Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810)*, *Anthologie de littérature alpestre**, Monein, Éditions Pyrémonte/Princi Negue, 2005-2009 [1934], 220 p., p. 8-11. Publié à l'origine dans John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, publication en deux vol., t. 1, Akron (Ohio, États-Unis), St. Dunstan Society, 1901. L'ouvrage de Engel et Vallot est suivi d'un ouvrage qui prend la suite : *Les écrivains à la montagne : « Ces monts sublimes » (1803-1895)*, *Anthologie de littérature alpestre* (Engel et Vallot, Monein, Éditions Pyrémonte/Princi Negue, 2006-2009 [1936], 231 p.).

2 Philippe Joutard, « Redécouverte de la montagne au XVIII^e siècle, Création d'une "mode" », in *Le sentiment de la montagne*, *op. cit.*, p. 11-17, p. 12-13.

3 Philippe Joutard, *ibid.*, p. 13.

4 Johann Jakob Scheuchzer, *Oyresiphonit es Helveticus Sive Itinera Alpina Tria*, Londres, Impensis Henrici Clements, 1708, pas de titre français à ma connaissance. On trouve souvent le titre abrégé *Itinera Alpina*.

5 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, *op. cit.*, p. 68.

6 Il parcourt aussi le Jura, les Vosges, l'Auvergne, les montagnes d'Italie et d'Allemagne, et l'Etna.

Les populations locales alpines déploient une activité agropastorale au travers d'une perception étagée du territoire (le champ, la forêt et l'alpage*). La portion située au dessus des alpages est uniquement fréquentée par quelques cristalliers* et chasseurs de chamois* qui cumulent en général ces deux activités¹. La bijouterie du XVII^e et XVIII^e siècle utilise le cristal de roche à maints usages et les cristalliers sont de plus en plus nombreux sur toute la chaîne alpine ; plus tard, ces hommes marginalisés deviennent des guides compétents² pour les premiers voyageurs en quête d'aventures. Le phénomène est plus large puisque parallèlement aux premières explorations, la montagne suscite un engouement gratuit grandissant, détaché de toute science, et menant à la naissance de l'alpinisme et, plus tard, du ski³ sportifs. La pratique hédoniste sportive de la montagne sans recours à une quelconque autre nécessité supplante peu à peu nettement la montagne comme terrain d'études scientifiques⁴ et s'accroît de plus en plus dans les siècles qui suivent.

Les premières conquêtes de sommets se font dans les Alpes et sont l'objet d'Européens : la première ascension du mont Blanc est française (Gabriel-Michel Paccard et Jacques Balmat en 1786), le Cervin anglaise (Edward Whymper en 1865)⁵, les voies les plus techniques également⁶, etc. Au XIX^e siècle, les articles de Leslie Stephen sont regroupés dans un ouvrage intitulé *The Playground of Europa*⁷, qui, traduit en français, désigne les Alpes comme « le terrain de jeu de l'Europe »⁸ ; c'est un

-
- 1 Ils utilisent d'ailleurs déjà un équipement spécifique au cheminement en montagne : crampons à glace, *alpenstock**, hache à glace, lunettes, cordes, traîneaux.
 - 2 Voir Renaud de Bellefon, « La montagne désencordée : une histoire des guides de... montagne », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe, op. cit.*, p. 43-61 ; et Rémy Pithon, « Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques : quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915-1945) », in *Babel*, n°20, *Écrire la montagne* (dir. Michel Tailland), 2009, p. 270-284.
 - 3 Jadis moyen de locomotion en Scandinavie, le ski devient peu à peu un sport valorisé, avec par exemple les premiers sauts à Christiana (Oslo) en 1879. Dès 1890, il est introduit en Suisse et en Allemagne.
 - 4 Comme par exemple dans l'expédition au mont Blanc d'Horace Bénédicte de Saussure.
 - 5 On conquiert aussi par exemple la Jungfrau* en 1811 (qui dépasse les 4000 mètres d'altitude), le Breithorn* en 1813, la pointe Zumstein* en 1819, le Pic d'Aneto* dans les Pyrénées en 1842, etc.
 - 6 Par exemple les grandes faces nord des Alpes : Grandes Jorasses par la pointe Walker par les Italiens Ricardo Cassin, Luigi Esposito et Ugo Tizzoni en 1938 ; Eiger par les Allemands Anderl Heckmair et Ludwig Vörg, et les Autrichiens Heinrich Harrer et Fritz Kasparek en 1938, etc.
 - 7 Leslie Stephen, *The Playground of Europa*, Londres, Longmans, Green and Company, 1871, 321 p. Articles publiés à l'origine dans *The Alpine Journal* (journal de l'*Alpine Club* anglais). David Belden évoque lui aussi l'alpinisme comme un jeu (*L'alpinisme : un jeu ?*, *Les notions de jeu, de libre et de nature dans le discours de l'alpinisme*, Paris, L'Harmattan, 1994, 126 p.).
 - 8 Ma trad.

sentiment tout à fait neuf. Beaucoup plus tard, dans le film *Everest sans oxygène* en 1978, le grand alpiniste Reinhold Messner confirme par exemple cette révolution en parlant d'« *alpinisme as a joke* » (trad. fr. : l'alpinisme comme un jeu)¹ face à la caméra. La pratique se structure en organisations : fondation à Chamonix de la première Compagnie des guides en 1821, création de l'*Alpine Club* en Angleterre en 1857, puis des divers clubs alpins (italien et suisse en 1863, allemand en 1865, français en 1874)². L'augmentation du nombre d'adhérents à l'*Alpine Club* anglais est d'ailleurs frappant : vingt-huit membres à sa formation en 1857, plus de cinq cent en 1890.

La conquête des montagnes internationales confirme ensuite l'impulsion occidentale, parfois encore sous l'égide de la science : le Cotopaxi* et le Chimborazo* en Amérique du Sud, le McKinley* en Alaska, le Kilimandjaro*, le mont Kenya* et le Ruwenzori* en Afrique, les grands sommets du Caucase*³. Plus tard, au XX^e siècle, l'exemple est encore plus éloquent sur les sommets himalayens de plus de 8000 mètres d'altitude⁴ : l'Annapurna est conquis par une expédition française (1950), le Nanga Parbat* allemande (1953), l'Everest* anglaise (1953), le K2* italienne (1954), le Cho Oyu* autrichienne (1954), le Kangchenjunga* anglaise (1955), le Makalu* française (1955), le Lhotse* suisse (1956), le Manaslu* japonaise (1956), le Gasherbrum II* autrichienne (1956), le Broad Peak* autrichienne (1957), le Gasherbrum I américaine (1958), le Dhaulagiri* suisse (1960), et le Shishapangma chinoise (1964).

Viviane Seigneur explique le processus historique d'intérêt pour la montagne par

1 *Time code* 09'27"-09'28", mes transcr. et trad. Il dit « [M]e, seing alpinisme as a joke[...] » (trad. fr. : [M]oi, voyant l'alpinisme comme un jeu[.]).

2 *L'American Alpine Club* (États-Unis) est fondé plus tardivement en 1902.

3 En 1872, le géologue allemand Wilhelm Johann Reiß accompagné du colombien Angel Escobar atteint le sommet du Cotopaxi. En 1880, l'anglais Edward Whymper et les guides italiens Louis et Jean-Antoine Carrel font l'ascension intégrale du Chimborazo. Le Kilimandjaro est conquis en 1889 par le géographe allemand Hans Meyer et l'autrichien Ludwig Purtscheller accompagnés du guide Yohani Kinyala Lauwo, le mont Kenya en 1899 par le géographe et politicien anglais Sir Halford Mackinder, et le Ruwenzori en 1906 par l'expédition du duc des Abruzzes italien Luigi Amedeo Giuseppe Maria Ferdinando Francesco di Savoia-Aosta. En 1874, l'expédition anglaise conduite par Florence Crauford Grove, avec Frederick Gardner, Horace Walker et le guide suisse Peter Knubel atteint le sommet occidental (le plus haut) de l'Elbrouz.

4 Pour un constat très utile des nationalités dans les expéditions d'exploration et d'alpinisme en Himalaya, voir par exemple « Tableau 10. Origine nationale des expéditions, 1883-1986 », in Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, op. cit., p. 142.

ces mots : « [T]raditionnellement, on avance deux hypothèses pour rendre compte de l'évolution : soit la montagne est séduisante en réaction à l'accélération de l'urbanisme soit, au contraire, elle est l'affirmation d'une modernité conquérante »¹. Puis, quelques pages plus loin :

[L]a nouveauté de la Modernité réside dans la valorisation de l'ascension du sommet. Cela dit, l'alpinisme ne fonctionne pas encore sur la simple valorisation du geste ascensionnel. L'ascension trouvera des justifications légitimes et intelligibles avec les motivations scientifiques, artistiques ou économiques. Ces différentes motivations permettent aussi de comprendre comment la montagne séduit les Modernes sur un mode ambivalent et diversifié. Elle devient digne d'intérêt chez les icariens en réaction à l'accélération de l'urbanisme et le mouvement Romantique valorise grandement cette sensibilité icarienne. Ou, au contraire, la montagne résulte de l'affirmation d'une Modernité conquérante pour les prométhéens adeptes de l'alpinisme scientifique. Les deux sensibilités s'affronteront régulièrement dans cette histoire entre les humains et leur montagne.²

La montagne a donc plusieurs publics, même si toute cette évolution est partie spécifiquement d'Europe occidentale. Jean Franco (alors inspecteur de la Jeunesse et des Sports) rappelle l'importance de l'aventure dans l'évolution de l'appréhension de la montagne :

Les grandes découvertes géographiques ont eu le mérite d'être toujours conçues par des génies désintéressés [...] Il faut bien dire que ni Christophe Colomb, ni Magellan, ni Stanley, ni Peary, ni Cook, ni Amundsen n'étaient des commerçants ou des industriels à la recherche de débouchés ou de fortune. C'est en ce sens que ces conquêtes furent gratuites, c'est dans ce sens que l'alpinisme est désintéressé, mais, à l'inverse de bien d'autres grandes entreprises de l'esprit humain, l'alpinisme l'est resté et le restera encore tant que les hommes trouveront leur plaisir à regarder un seul objet de la nature.³

Ainsi, les valeurs mercantiles et scientifiques n'étaient probablement que des doublures de la curiosité, de l'évasion et de l'aventure. Corbin rappelle que le rivage océanique s'inscrit dans une perception globalisante - pour la montagne c'est similaire -, parlant de « [p]ratiques qui, généralement, répondent à de multiples visées, mêlant la jouissance esthétique, le plaisir de l'observation scientifique et la satisfaction que procure l'engagement du corps. Le long des plages de l'Europe occidentale ont ainsi germé des schèmes d'appréciation, des modes de contemplation, des usages qui forment un

1 Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, *op. cit.*, p. 31-32.

2 Viviane Seigneur, *ibid.*, p. 34. Icare est emprisonné puis s'échappe grâce aux ailes que son père Dédale lui a fixées sur les épaules avec de la cire ; s'approchant trop près du soleil, la cire fond et Icare tombe dans la mer. Prométhée dérobe le feu à Ephaïstos, pour l'amener sur la Terre. Il est puni par Zeus qui l'enchaîne sur une montagne, et un aigle lui dévore le foie.

3 Jean Franco, « L'homme et la conquête des montagnes », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, *op. cit.*, p. 285-372, p. 285-286.

système. Le rivage se dessine comme le laboratoire d'un faisceau de pratiques »¹. Pour la montagne spécifiquement, la révolution de l'aventure sportive est l'une des plus importantes, par l'alpinisme principalement, bien qu'elle s'inscrive dans une histoire plus large ; elle existe principalement par le fait que les hommes aient fait le choix hédoniste d'aller en montagne et d'en valoriser la pratique, alors qu'avant cela elle se faisait par contrainte. Cette révolution conforte la « reconversion laïque de la verticalité »² dont parle Ernest Nycollin, la valorisation de la haute montagne et la projection de sa beauté étant probablement en partie héritées et dérivées du sentiment supérieur divin d'autrefois³. En cela, le film de montagne, qui se concentre en majorité sur l'alpinisme et la haute montagne, s'attache à la perception hédoniste. Il prend en compte une montagne moderne, bien qu'encore aujourd'hui, on trouve parfois la survivance d'une montagne ancestrale angoissante, avec par exemple la présence du yeti* dans le genre, dont la représentation généralement négative rejoint le légendaire bestiaire des monstres⁴, tout en empruntant probablement à *King Kong*⁵ apparu en 1933. *The Snow Creature*⁶ l'utilise comme un monstre terrorisant les membres d'une expédition américaine en Himalaya, puis la population de Los Angeles après y avoir été amené. Récemment *Yeti : Curse of the snow demon*⁷ reprend aussi cet élément dramatique, etc. Les faciès retenus pour les créatures de ces films attestent d'ailleurs de la recherche d'une esthétique de la peur. Au milieu de cette filmographie sensationnelle, il faut distinguer *Le redoutable homme des neiges*, dont les séquences finales proposent un discours atypique qui détache le yeti de

1 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, op. cit., p. 115. Jean Starobinski précise qu'au XVIII^e siècle, le plaisir bourgeois est aussi une prise de possession des richesses du monde (*L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison*, op. cit., p. 52).

2 Ernest Nycollin, « Préface », in *Mont-Blanc : conquête de l'imaginaire*, collectif (Paul Guichonnet et al.), Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2002, 428 p., p. 5-6, p. 5.

3 Voir Christian Sorrel, « Une nouvelle montagne sacrée ? Catholicisme, tourisme et sports d'hiver en Savoie au XX^e siècle » in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (textes réunis et publiés par), *Montagnes sacrées d'Europe*, op. cit., p. 367-379.

4 Ce corpus rejoint également la thématique des grands primates sauvages légendaires arpentant les milieux naturels sauvages (Bigfoot ou Sasquatch aux États-Unis et au Canada par exemple) ; plus généralement, il se rapproche des monstres légendaires associés au chaos. Dans le documentaire *La mémoire du yeti* (Véra Frossard, France, 2007), la réalisatrice tente une synthèse sur son existence légendaire ; la démarche du film est d'autant plus occidendo-centrée que Frossard cherche la confrontation avec le yeti, contrairement aux Népalais qui en ont peur.

5 Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, *King Kong*, États-Unis, 1933.

6 W. Lee Wilder, *The Snow Creature*, États-Unis, 1954. Pas de titre français à ma connaissance.

7 Paul Ziller, *Yeti : Curse of the Snow Demon*, États-Unis, 2008. Téléfilm.

la tonalité angoissante en lui donnant un visage plus humain, comme le fait également dans la bande dessinée *Tintin au Tibet*¹. C'est une survivance de l'imaginaire ancestral des milieux naturels reprise à des fins horribles, comme dans *20000 lieues sous les mers*², même si globalement la montagne et son imaginaire ancestral font l'objet d'une reconversion occidentale hédoniste, qui concorde avec le développement des loisirs et du tourisme.

I/ 2/ B/ b/ Le développement des loisirs et du tourisme en Angleterre puis dans les sociétés occidentales.

Dans son *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle*³, Marc Boyer fait remonter les racines du tourisme à la Renaissance, période de grande curiosité, alors que dans l'Europe médiévale, le voyage était principalement religieux. Le XVI^e siècle voit naître plusieurs universités d'accueil, accroissant le nombre des échanges étudiants, qui relèvent d'anticipations touristiques. Boyer propose ensuite un siècle de transition du milieu du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle. L'engouement pour le voyage faiblit et les populations sont plus sédentaires, bien que les voyageurs de qualité se rendent en Italie mais aussi maintenant en France. Vient ensuite la seconde moitié du XVIII^e siècle qui voit se développer une révolution touristique, avec les grandes découvertes qui lui sont liées. Elle concorde avec une histoire plus générale, cette époque étant celle de la circulation des savoirs, des regards, et de plusieurs autres révolutions, faisant également suite à la Révolution industrielle anglaise⁴. Pour Boyer, « [l]e touriste n'est pas de tous

1 Hergé (né Georges Remi), Paris, Casterman, 1960, 62 p. Michel Serres précise que dans cette bande dessinée on trouve une morale simple, à savoir « que l'abominable est bon et qu'il [le yeti] se conduit comme aucun civilisé ne le ferait, avec douceur et charité » (*Hergé mon ami, Études et portrait*, Bruxelles [Belgique], Éditions Moulinsart, 2000, 174 p., p. 155).

2 Voir par exemple Stuart Paton, *20000 lieues sous les mers (20000 Leagues under the Sea)*, États-Unis, 1916.

3 Marc Boyer, *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle*, *op. cit.*

4 Pour Fernand Braudel, elle ouvre la porte à une série de révolutions qui sont sa descendance directe (*Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 3, *op. cit.*, p 677). La révolution industrielle anglaise apporte beaucoup d'innovations, avec le développement du machinisme, l'invention de la machine à vapeur, l'accumulation de capitaux, l'État qui entretient la liberté

les temps. Les hommes, certes, toujours, se déplacèrent. Suffit-il de décrire leurs migrations, les voies de communication pour faire "remonter" l'Histoire du tourisme à la plus haute Antiquité ? Non ; car le tourisme est spécifique [... II] n'a pas toujours existé ; il a été inventé »¹. L'origine se situe au XVIII^e siècle en Angleterre, avec le *Grand Tour* - le mot *Tourist* vient d'ailleurs de *Tour*² - ; c'est une spécificité britannique. Bien que les choses aient évolué, le tourisme reste longtemps - et l'est certainement encore - une pratique de distinction³, bien que toute l'aristocratie anglaise n'ait pas ce comportement à l'époque donnée.

L'Angleterre est à l'origine de l'émergence de beaucoup de pratiques et sensibilités touristiques au XVIII^e siècle : le voyage en France et en Italie, le désir du rivage dont parle Alain Corbin⁴, l'engouement pour les glaciers⁵ de Chamonix qui mène à la conquête du mont Blanc, les lieux de tourisme ou stations en accord avec une saison donnée (Nice, Hyères puis Cannes en hiver, la mer et la montagne en été), le thermalisme mondain, le goût pour les manoirs, etc. Pour la montagne, Chamonix et Zermatt* deviennent à la mode. Les plus nombreux voyageurs touristes sont anglais, les autres sont presque exclusivement européens, avant de voir apparaître au XX^e siècle une diversification des nationalités. À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle par exemple, plusieurs écrivains connus (comme François-René de Chateaubriand) et de grandes dames se rendent à Chamonix pour voir les glaciers (M^{me} de Staël, M^{me} Vigée-Lebrun, M^{me} Récamier, les deux anciennes impératrices Joséphine et Marie-Louise) ; l'aristocratie européenne s'y rend également (barons prussiens, notables de Venise, le

d'entreprendre et garantit la monnaie. La production industrielle et le capitalisme commercial et financier se développent massivement.

- 1 *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle, op. cit.*, p. 9.
- 2 Ces voyageurs ont souvent décrit leur périple. Voir par exemple Michel Bideaux, *Européens en voyage (1500-1800), Une anthologie*, Paris, PUPS, 2012, 780 p. ; ou Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810), Anthologie de littérature alpestre, op. cit.*
- 3 Le livre collectif *L'avènement des loisirs, 1850-1960* (Alain Corbin [dir.], Paris et Rome [Italie], Aubier [Paris] et Laterza [Rome], 1995, 626 p.) montre bien que les aristocrates anglais constituent une classe de loisir qui affiche sa consommation de biens rares pour certaines classes de la société, son goût de la prodigalité, pour montrer ses heureuses dispositions à jouir du superflu.
- 4 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage, op. cit.*
- 5 On les appelle maintenant les glaciers. L'expédition anglaise de William Windham en 1741 met en valeur la Mer de glace*. Voir par exemple « Relation d'un voyage aux glaciers de Savoie en l'année 1741, par M. Windham, anglais », in Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810), Anthologie de littérature alpestre, op. cit.*, p. 17-25.

prince de Mecklembourg) alors qu'à cette époque, l'accès aux glaciers est difficile. Comme pour la pratique de la montagne, le développement du tourisme est lié à la gratuité et au plaisir ; en cela, les touristes contribuent à « construire » une montagne hédoniste.

Parallèlement à ce tourisme élitiste, le loisir se diversifie¹. Avec la Révolution industrielle qui crée des pays industrialisés, les choses évoluent pour toutes les classes sociales. Les rythmes de travail sont réaménagés et dessinent une nouvelle organisation des temps sociaux, avant que des horaires de travail soient mis en place. L'essor des loisirs crée donc des besoins : l'accroissement du temps disponible, la décroissance des pratiques rituelles et les transformations des structures temporelles font naître dans les esprits une peur du vide dans le temps des loisirs, pouvant mener à l'ennui et au manque d'activité. L'individu doit construire son temps libre.

Les deux phénomènes (avènement du tourisme et diversification des loisirs) débutent donc en Angleterre puis s'étendent peu à peu aux pays développés de l'Occident, avec l'élaboration d'une culture populaire du divertissement citadin et une organisation des loisirs, facilitées par le développement des transports qui permet de se déplacer plus facilement et plus rapidement. On « invente » la forêt de Fontainebleau, dans laquelle on fait d'ailleurs maintenant de l'escalade. En 1841, Thomas Cook organise son premier voyage. Le bois de Boulogne à Paris et Central Park à New York sont dessinés dans les années 1850. Le premier *music-hall* est créé à Londres en 1852 par Charles Morton. En 1851 est inaugurée la série des grandes Expositions Universelles à Londres, qui dessine l'idée d'un loisir de foule, etc. Aux États-Unis émerge le spectacle sportif comme culture populaire². Peu à peu, les loisirs et le

1 Si on laisse de côté le *Grand Tour*, les loisirs de l'aristocratie restent profondément enracinés (fêtes religieuses, propriété terrienne, politique) et sont en majorité sédentaires, organisés dans les propriétés familiales. À l'opposé, les classes sociales pauvres ont également des détente traditionnelles : foires et fêtes dans les villages, mardi gras, fête des Rois, etc.

2 Pour plus d'informations, voir par exemple Jean-Jacques Bozonnet, *Sport et société*, Paris, Le Monde Éditions, 1996, 222 p. (spécifiquement le chap. « La toute-puissance du sport-spectacle », p. 36-40). Leni Riefenstahl reprend par exemple l'esthétique du spectacle sportif antique dans *Les dieux du stade* (en deux parties : *Olympia, Fest der Völker* et *Olympia, Fest der Schönheit*, Allemagne, 1938), réalisé lors des Jeux Olympiques d'été de Berlin en 1936, affichant ouvertement la filiation, dans la séquence d'ouverture, avec des monuments de l'Antiquité, des statues grecques et des athlètes nus. La réalisatrice cherche l'innovation dans les techniques de tournage : caméras spécifiques, caissons sous-marins pour les scènes dans l'eau, systèmes de travelling pour suivre les coureurs latéralement le long

tourisme s'organisent en fonction des classes sociales.

Loisirs, tourisme et évolution du sentiment de la montagne, menant à sa pratique, vont de pair puisque ces éléments sont apparus dans une société dans laquelle c'était possible car elle était en plein développement, mêlant esprit de curiosité, place importante des loisirs, développement du tourisme et du sport, société florissante et cultivée, évolutions liées à l'industrialisation. Ce n'est pas surprenant que la montagne plaise au public occidental car elle permet un tourisme de la « verticalité », appuyé par une philosophie économique capitaliste qui peut également avoir contribué à créer dans les esprits un sentiment de liberté et de conquête¹. Il semble donc logique que l'élan vers la montagne soit parti d'Angleterre, avant de s'étendre à l'Europe occidentale puis à l'Occident, dans des pays qui s'industrialisent, puis post-industrialisés, fonctionnant dans leur ensemble tous sur le même modèle. Comment ne pas voir y un lien entre recherche de l'aventure et pays développés ? En cela, l'évolution du sentiment de la montagne n'est-il pas lié à la civilisation occidentale, riche, développée et cultivée ?

À la suite de ces propos généraux sur la révolution de la prise en compte de la montagne, qui aboutissent à l'importance occidentale de l'alpinisme hédoniste et de la haute montagne, la montagne ancestrale s'efface au profit de hauts lieux positifs en Occident, au point d'être même idéalisés au travers de projections modernes très répandues, comme je vais à présent l'évoquer. Au sein du film de montagne, apparu après cette importante transition historique, ces projections peuvent ainsi représenter des exemples de l'apparition de nouveaux codes de la reconversion de la montagne.

de la piste, angles de vue, présence d'une quarantaine de cameramans, etc.

1 Pour Michel Raspaud, au XIX^e siècle, la domination militaire, politique, commerciale, religieuse et culturelle occidentale se concrétise par cette supériorité à ne laisser aucune zone vierge sur la carte mondiale (*L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.*, p. 9).

I/ 3/ L'idéalisation occidentale de la montagne par un faisceau de projections.

I/ 3/ A/ L' « esthétisation » idéalisée de la montagne.

Comme le rappellent les « mont affreux »¹ de Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, qui deviennent les « monts sublimes »², la question de la beauté est incontournable dans le faisceau des représentations de la montagne, qu'elle soit considérée comme laide ou belle. Depuis la révolution montagnarde, la beauté de la montagne est une idée partagée par la plupart des Occidentaux, souvent considérée comme ontologique. Pierre Leprohon dit qu'elle « est évidente pour beaucoup »³. Certains auteurs lui prêtent, en plus de cette beauté, une photogénie particulière innée, dans le sens que la représentation artistique permettrait dans certains cas de reconstruire l'objet réel, qui produit alors sur le spectateur un effet supérieur à l'effet produit au naturel⁴ ; c'est le cas de Leprohon, dont le premier chapitre de son ouvrage traite de la « Photogénie de la montagne »⁵ comme une chose acquise, dans des propos qui méritent d'être revisités. Il considère la haute montagne moderne comme un milieu dont la photogénie tient en partie de son caractère « vierge »⁶ ; pourtant, sa virginité est une projection idéalisée, comme le rappellent Gérard Henriet et Jacques Mauduy : dans le paysage « naturel », « l'homme intervient, au minimum par son regard (et un regard, c'est une culture). Il est très difficile[...] de faire admettre qu'il n'existe plus de paysage naturel à la surface du globe. Ce serait clore un des mythes de nos sociétés, celui de

1 Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810), Anthologie de littérature alpestre, op. cit.*

2 Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts sublimes » (1803-1895), Anthologie de littérature alpestre, op. cit.*

3 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 10.

4 Louis Delluc donne en 1920 un sens nouveau à cette qualité, qu'il considère comme une mise en valeur magnifiée de la beauté qui est dans la réalité (*Photogénie*, Paris, Éditions de Brunoff, 1920. Repris dans « Photogénie », in Louis Delluc [textes regroupés et présentés par Pierre Lherminier], *Écrits cinématographiques I, Le cinéma et les cinéastes* [suivi du t. 2 : *Écrits cinématographiques II, Cinéma et cie*, 1986, 447 p.], Paris, Cinémathèque française, 1985, 349 p., p. 29-77). Pour l'auteur, la simplicité de cette beauté ne doit pas être alourdie et gagne en qualité avec l'aventure du hasard (« Photographie », in « Photogénie », *op. cit.*, p. 33, p. 33).

5 Pierre Leprohon, « Photogénie de la montagne », in *Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 7-15.

6 Pierre Leprohon, *ibid.*, p. 7.

l'Eden préservé des souillures humaines »¹. La vision de Leprohon est donc des plus classiques, dans le sens qu'il sépare la Nature d'une Culture envahissante dont il faut se détacher. Il lie également la beauté et la photogénie de la montagne à la transcendance divine. La montagne serait un chemin d'ascèse dans lequel les alpinistes aiment cheminer dans ce monde isolé et s'évader de la condition humaine pour aller vers Dieu². En cela, la montagne comme lien entre la Terre et le Ciel divin est classique ; l'auteur est chrétien et c'est logique que la montagne suscite « l'admiration »³, qui vient après la peur puis la curiosité. La photogénie tiendrait principalement au mouvement et à la lumière présents en montagne. Ce premier élément (avec par exemple les pierres qui tombent ou les eaux qui descendent des montagnes) rejoint la dimension religieuse, car n'étant finalement que des manifestations divines, même s'il ne le dit pas ; la montagne serait alors presque vivante et Leprohon loue son lien avec le cinéma car il permettrait de représenter en mouvement le manifestement divin : « La montagne, qui semble matière brute, est une chose vivante. Les portraits qu'en ont tenté les peintres sont des effigies un peu mortes. Le cinéma lui rendra-t-il la vie ? [... L]a montagne est comme un grand corps travaillé de frémissements. [...] Le cinéma est là pour les exprimer »⁴, contrairement aux représentations fixes. Le second élément de photogénie qu'il traite, la lumière, nous ramène aussi au divin car la montagne serait un chemin vers l'élévation et l'illumination qui s'opposent aux Ténèbres. Pour ces raisons, la vision de Leprohon se rapproche de la montagne ancestrale⁵, et si l'on prolonge ses propos, le cinéma de montagne accomplit une destinée divine. L'auteur exclut donc l'histoire et adopte un point de vue uniquement basé sur une esthétique comprise comme le chemin vers Dieu et la science de la Beauté.

La beauté et la photogénie de la montagne ne sont pourtant pas innées et relèvent

1 Gérard Henriet et Jacques Mauduy, *Géographies du western*, op. cit., p. 42.

2 Dans ce chapitre, les allusions ou références divines sont nombreuses : « Il y a toujours, dans le voyageur, un apôtre » (Leprohon, « Photogénie de la montagne », in *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 8), « la montagne [divine] recrée le monde » (p. 11), « Il y a dans ce sentiment [l'admiration] quelque chose de religieux » (p. 12), « l'attachement passionné de certaines âmes à la montagne » (p. 12), « le chemin de Dieu » (p. 12), « une foi » (p. 12), etc.

3 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 8.

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 10.

5 Voir « I/ 2/ A/ Le changement du regard sur la montagne : naissance d'un intérêt », p. 53-61.

de processus historiques de perception. C'est la voie que suit André Bazin dans son article sur *Le monde du silence*¹, au sujet du milieu marin : « [L]a surprise et le pittoresque font la matière de notre plaisir, mais la beauté de ces images relève [...] de toute une mythologie de l'eau »². Considérer la montagne comme un objet ontologiquement esthétique est une erreur car la beauté ou la photogénie s'inscrivent dans une perception civilisationnelle, et en deçà, culturelle ; elles tiennent au regard moderne que l'homme occidental porte sur les grands espaces naturels. En cela, la beauté innée n'existe pas, tout comme la photogénie, qui est une projection « idéalisante » de la beauté de la montagne - c'est pour cette raison que je préfère éviter ce concept. Le regard de l'homme a donc évolué au long d'un processus historique dont l'une des conséquences importantes reste la beauté du milieu, que le spectateur passionné aime « transformer » en photogénie quand il parle de film. Il semble alors logique que le genre valorise l'espace montagnard que les pratiquants traversent, par le mouvement.

La plupart des films de montagne sont des films sportifs, en majorité d'alpinisme, mais aussi d'escalade et de glisse, bien que les activités se recoupent parfois dans certains films³ (c'est le cas par exemple chez Arnold Fanck, qui mêle adroitement l'alpinisme et le ski⁴). Toutes ces activités incluent dans leur essence la notion de mouvement. L'alpinisme est une progression sur une montagne, la plupart du temps le long d'une voie d'ascension, qui va généralement de la vallée au sommet⁵. C'est la même chose pour l'escalade, en général du bas de la paroi* jusqu'en haut. En revanche, dans la glisse, le mouvement se fait de haut en bas, tout en ajoutant la notion de vitesse⁶ qui fait partie de la glisse sportive et de ses plaisirs. Fanck opère même un montage qui

1 Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle, *Le monde du silence*, France, Italie, 1956. Voir André Bazin, « Le monde du silence », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2010 [1958-1962], 372 p., p. 35-40. Article publié à l'origine dans *France-Observateur* en mars 1956.

2 André Bazin, « Le monde du silence », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 35.

3 Souvent, l'alpinisme renferme des passages d'escalade rocheuse. On peut parler de film d'escalade quand il n'y a que de l'escalade (alors souvent en basse ou moyenne altitude).

4 Par exemple dans *La montagne sacrée*.

5 La voie classique du mont Blanc débute par exemple au terminus du train du mont Blanc (dit Nid d'Aigle) puis passe par le refuge du Goûter avant de mener au sommet à 4810 mètres d'altitude.

6 Il est parfois question d'une recherche de vitesse dans les tentatives de record d'ascension, mais on ne peut pas comparer la vitesse dans ces cas-là et la vitesse en glisse, beaucoup plus importante.

dynamise les scènes de ski¹, et dans ses films, les skieurs vont vite, alors que l'alpinisme est un sport lent, comme le remarque en commentaire off Gaston Rébuffat dans *Entre terre et ciel*² qui note cette particularité sportive : « C'est peut-être le plus lent de tous les sports »³.

Le film de montagne est généralement un film de progression pour les personnages, d'avancée et de traversée spatiale⁴. Dans le film de montagne, le cheminement est sportif mais donne souvent lieu à un sentiment intérieur, dans des sociétés où la notion d'élévation est très importante, en tout cas dans les films de grimpe. Ce mouvement vers le haut explique probablement d'ailleurs la prédominance de l'alpinisme dans le genre par rapport aux autres activités. L'espace des pratiques montagnardes et des films est donc souvent très structuré, aux antipodes d'autres films basés sur le mouvement spatial et la traversée d'espaces, comme le *road movie* par exemple⁵. Le western inclut quant à lui à la fois un espace structuré (avec notamment les villes de colons) et un espace davantage déstructuré (au-delà de la frontière, territoire vierge et zone de non-loi). Dans le film de montagne, la prise en compte de l'espace s'organise malgré un tournage difficile et souvent aléatoire, et peut varier quelque peu selon les aléas de l'aventure ; pourtant, la structure de base est solide et se dessine autour de plusieurs éléments importants :

- des centres d'intérêt spatiaux qui focalisent les intentions : souhait d'atteindre le sommet, voies d'ascension précises, cheminement vers un point d'arrivée qui est le but de la progression, etc. Ce sont des objectifs ;

- des axes de mouvement relativement précis : axe de progression vertical (de bas en haut pour l'alpinisme, de haut en bas pour la glisse)⁶, éventuellement téléphériques* et remontées mécaniques, voies d'ascension que l'on choisit (par exemple

1 Voir « I/ 4/ C/ b/ Arnold Fanck et le film de montagne : spécialisation et innovation stylistique », p. 104-110.

2 Gaston Rébuffat, *Entre terre et ciel*, France, 1961.

3 *Entre terre et ciel*, commentaire off, *time code* 47'14"-47'19", ma transcr.

4 Pour l'alpinisme par exemple, Gaston Rébuffat rappelle en commentaire off : « À bien des points de vue, une ascension, c'est un espace à traverser » (*Les horizons gagnés*, France, 1975, *time code* 01'24"-01'28", ma transcr.).

5 Le film de route (ma trad.). Les protagonistes traversent les grands espaces souvent américains dans un parcours initiatique plus que simplement géographique.

6 Dans la randonnée ou le *trekking*, il peut être plus horizontal.

dans *La conquête de l'Everest*¹, dans le cas des activités de glisse : descente plus libre mais qui trace des lignes sur une pente neigeuse, respectant certaines règles élémentaires de sécurité en matière de parcours (comme dans *Perfect Moment, l'aventure continue*² de la série *Nuit de la glisse*³), etc. ;

- des étapes possibles précises le long du cheminement, souvent clairement identifiables : point de départ, villages de basse montagne, refuges* ou campements pour passer la nuit ou se restaurer, camps de base pour s'acclimater aux effets du manque d'oxygène et camps d'altitude dans les ascensions de sommets en très haute altitude, etc.

Sur le fond, le mouvement est entendu dans le film de montagne. Au niveau formel, plusieurs mouvements de cadre sont récurrents, permettant la plupart du temps d'embrasser l'espace⁴ et de valoriser le charme des grands espaces. Il est courant de voir un personnage escaladant une paroi, avant que la caméra n'effectue un panoramique latéral qui permet de replacer l'homme dans le contexte ; c'est souvent le cas dans *La cordée de rêve*⁵, passant du grimpeur* à l'environnement qui l'entoure par un mouvement de caméra. L'utilisation d'un panoramique descendant permet bien souvent de montrer le vide qu'il y a sous le grimpeur, alors qu'un panoramique latéral peut représenter l'espace qui entoure les hommes. Gaston Rébuffat fait par exemple une utilisation classique et judicieuse du mouvement dans *Les horizons gagnés*⁶, permettant de balayer l'espace vu depuis un sommet, particulièrement dans les ascensions qu'il fait avec Edwin Matthews. Dans les plans qui précèdent l'arrivée sur la cime de la Barre des Écrins*, le mouvement est celui des alpinistes durant l'ascension, avant d'être relayé par une séquence construite sur l'alternance mouvement/fixité, une fois qu'ils sont parvenus

1 George Lowe, *La conquête de l'Everest (The Conquest of Everest)*, Angleterre, 1953.

2 Bruno de Champris et Thierry Donard, *Perfect Moment, l'aventure continue*, France, Suisse, 2004.

3 Plusieurs films de court ou long métrage depuis 1972, l'un des plus connus étant *Apocalypse Snow* (Didier Lafond, France, 1983). Le film *Heroes of Freeride* (Thierry Donard, France, Suisse, 2007. Pas de titre français à ma connaissance) revient sur les vingt-cinq ans d'évolution de la *Nuit de la glisse*.

4 C'est vrai aussi dans d'autres genres représentant les grands espaces, comme le souligne François de la Bretèque pour le western : « Le paysage du western devient un espace "dilaté". Les limites du cadre ne lui suffisent plus, il cherche à les excéder, par les travellings par exemple » (« Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, *op. cit.*, p. 62-64).

5 Gilles Chappaz, *La cordée de rêve*, France, 2001.

6 Gaston Rébuffat, *Les horizons gagnés*, France, 1975.

au sommet¹. Après qu'ils se soient immobilisés sur le sommet², bougeant seulement la tête ou le regard, ils regardent le paysage qui les entoure et deviennent un « centre » vers lequel convergent la beauté et l'immensité, qu'ils peuvent alors intérioriser. Leur immobilité est importante car elle marque une rupture avec le temps de l'ascension en mouvement, mais surtout parce que c'est elle qui permet de donner sa pleine dimension à la contemplation jouissive - véritable récompense immatérielle de leurs efforts, construite sur l'immensité contemplée depuis un piédestal vertical. Viennent ensuite deux lents panoramiques latéraux (gauche-droite) qui balayent les sommets alentours, appuyés par le commentaire off de Rébuffat qui les nomme³ au fur et à mesure qu'ils apparaissent dans le champ. Ces deux plans en mouvement sont suivis d'un zoom avant qui filme les deux alpinistes de dos avant de se rapprocher du paysage qu'ils contemplent⁴, permettant de passer des alpinistes insérés dans un cadre montagnard à la montagne sans figure humaine, et de mettre en lien le regardant et le regardé. Pour terminer cette valorisation du sommet par la vue qu'il offre, la caméra s'immobilise à nouveau, avec un gros plan sur le visage d'Edwin jouissant du panorama⁵. Le fait que les alpinistes ne portent pas de lunettes de glacier* permet d'insister, contrairement à beaucoup d'autres films où ils en sont équipés, sur leur regard, « fenêtre de l'âme » par laquelle ils s'imprègnent de ce qu'ils ont devant les yeux. Ce plan rend ainsi plus forts les plans précédents en mouvement, par son caractère fixe mais surtout en construisant (avec le plan où ils s'immobilisent au sommet) un « dialogue » entre les montagnes et le visage humain qui les contemple⁶. Le montage permet ici que le paysage ne se construise pas au détriment du visage qui le regarde - car c'est ce qui lui donne sa force -, contrairement par exemple à la peinture de Caspar David Friedrich, dont Jean Mottet dit : « On compare souvent visage et paysage, alors qu'en fait ils sont difficilement compatibles, du moins dans un même cadre. Historiquement d'ailleurs,

1 Pour ces quelques plans au sommet de la Barre des Écrins, voir *time code* 09'56"-11'00".

2 Pour ce plan où les alpinistes parviennent au sommet et s'immobilisent, voir *time code* 09'56"-10'08".

3 *Time code* 10'08"-10'30", et 10'30"-10'43".

4 *Time code* 10'43"-10'53".

5 *Time code* 10'53"-11'00".

6 Pour François de la Bretèque, « l'espace cinématographique est toujours le résultat d'une construction » (« Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, *op. cit.*, p. 59). Pour Marc Vernet, l'espace écranique est celui que le spectateur voit dans une image et l'espace filmique, celui qui se constitue dans son esprit grâce au montage (« Espace (Structuration de l') », in *Lectures du film*, *op. cit.*, p. 93).

l'émergence du paysage s'est faite au détriment du visage[. ... Les grands paysagistes] se méfient du visage. Friedrich [...] dispose presque systématiquement des figures devant le paysage, mais évite les visages »¹.

Dans le film de glisse, les mouvements de cadre permettent souvent de suivre le skieur sur la face neigeuse, sans qu'il ne sorte du cadre. Si l'on prend l'exemple de l'ouverture de *Perfect Moment, l'aventure continue* en 2004, la valorisation de l'espace s'effectue par plusieurs mouvements : celui du skieur qui descend le versant de montagne, et celui du cadre, la caméra étant constamment en mouvement en se concentrant sur le pratiquant. Les plans sont presque exclusivement larges, très longs², avec un skieur visuellement miniaturisé³ au milieu des grands espaces ; l'esthétique grandiose est de plus mise en valeur par l'importance du vol, avec des prises de vues depuis un hélicoptère, soulignées par l'ombre visible de l'engin laissée dans plusieurs plans⁴. Le fait n'est pas isolé car dans le genre, les travellings volants (filmés depuis un hélicoptère ou un engin ultra léger motorisé) sont récurrents et semblent intéressants dans le sens qu'ils permettent de se dégager de la pesanteur, en plus d'embrasser de larges espaces. La caméra se libère du milieu difficile, des limites physiques, sportives et techniques, et de la lenteur spatiale propre à l'alpinisme ou à l'escalade. Par contre, quand le réalisateur maîtrise mal ou abuse de ces images aériennes, comme par exemple dans certaines séquences de *Kilimanjaro, to the roof of Africa*⁵, on penche vers le panorama esthétique déroulant et on court parfois le risque de perdre justement la dimension montagnarde et ses spécificités, « déréalisant » alors le spectacle.

Dans ces différentes utilisations, le mouvement dans le film de montagne permet donc de mieux montrer les grands espaces naturels que traversent ou ont traversé les alpinistes, mais aussi de magnifier une beauté souvent jugée comme innée. Un autre mouvement de caméra se distingue dans ses significations des mouvements

1 Jean Mottet, « Le paysage, les corps, la surface », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, op. cit., p. 209-222, p. 214.

2 Parfois plus d'une minute.

3 Voir « II/ 2/ A/ b/ La dramaturgie du survivant en montagne », p. 144-151.

4 Comme également au début de *Shining*, où l'ombre de l'hélicoptère est visible.

5 David Breashears, *Kilimanjaro, To the Roof of Africa*, États-Unis, 2002. Pas de titre français à ma connaissance. En anglais, on écrit Kilimanjaro plutôt que Kilimandjaro.

précédemment cités : la caméra à l'épaule, courante dans le genre - en tout cas dans les documentaires - probablement car les conditions de tournage ne sont généralement pas confortables. Certains plans ou films du genre peuvent même être plus forts par l'instabilité de la caméra, et certaines œuvres presque trop figées peuvent perdre un peu de naturel - faut-il alors chercher durant le tournage à séparer en partie le fond de la forme ? Dans *Everest*¹ ou *Kilimanjaro, To the Roof of Africa* par exemple, la prouesse technique sensationnelle d'emmener une caméra filmant en format Imax au sommet prend le dessus sur le reste. Les images rapportées sont spectaculaires mais on perd quelque peu la notion d'aventure si importante dans le film de montagne. Les traces de l'aventure et des difficultés de tournage seront d'ailleurs interrogées dans mes propos², et répondent en partie aux mouvements non « choisis » par l'équipe de réalisation. En revanche, le film de montagne reste bien aussi un genre du mouvement choisi, ce dernier permettant de pouvoir mieux montrer les grands espaces qui sont traversés par les pratiquants, de les replacer dans leur condition humaine, et de valoriser la « beauté » de cet espace en construisant une projection esthétique sur la montagne, qui devient même en apparence initiatique.

I/ 3/ B/ La projection d'une montagne naturelle initiatique.

Les films qui représentent les grands espaces naturels ont construit une idéalisation esthétique et une photogénie de la nature grandiose en apparence préservée, vierge et sauvage. Pourtant, il est plutôt question d'une fabrication culturelle et civilisationnelle de la montagne perçue comme un idéal perdu ou à ne pas perdre, avec le mythe très vivace d'un homme relativement « naturel »³ à l'image de Tarzan qui s'inscrit dans cette construction. Les hommes vont par exemple en montagne pour se « trouver » eux-même, pour mieux se connaître ou pour éprouver le sentiment de

1 David Breashears, Stephen Judson et Greg MacGillivray, *Everest*, États-Unis, 1998.

2 Voir « II/ 1/ B/ Les traces de l'aventure dans le film de montagne », p. 131-140.

3 Le film *Tabou* (Friedrich Wilhelm Murnau, *Tabu : A Story of the South Seas*, États-Unis, 1931) est aussi une projection occidentale de nature préservée sur les sociétés tahitiennes.

l'homme à l'état de nature. Dans *La montagne sacrée* d'Arnold Fanck, Diotima demande au montagnard ce qu'il va chercher en haute montagne, il lui répond : « *Sich selbst* » (trad. fr. : Soi-même¹). Dans le film en partie perdu *La femme au corbeau*², la montagne « permet » aux deux jeunes gens de s'unir, malgré la présence maléfique de l'oiseau censé rappeler à Rosalee qu'elle ne doit pas aimer un autre homme que Marsdon, emprisonné pour meurtre. Dans *Himalaya, l'enfance d'un chef*³, dans lequel les rôles du film sont joués par des acteurs non professionnels appartenant aux communautés locales, deux hommes s'opposent suite à la mort du fils aîné du chef du village, Tlnlé ne voulant pas que Karma conduise la caravane de yaks*. Ces deux chefs charismatiques partent alors chacun de leur côté dans une montagne enneigée semée de dangers, qui « permet » dans ce voyage initiatique de révéler le destin de Karma. La montagne est ainsi souvent perçue comme un miroir qui reflète l'intérieur de l'homme, lui permettant de s'accomplir et d'effectuer un cheminement spirituel, qui prétend mener à l'éveil personnel au travers d'un même lieu symbolique. Dans *La montagne sacrée*⁴ d'Alejandro Jodorowsky, des personnages puissants partent même vers le sommet d'une montagne pour y atteindre le secret de l'immortalité. Elle est une ascèse spirituelle qui mène à certains fondements d'élévation et d'évolution.

En 1978, le documentaire *Everest sans oxygène* matérialise même dans sa forme ce qui peut être une métaphore de l'illumination spirituelle, avec l'utilisation particulière et récurrente du contre-jour dans certains plans, puisqu'on voit clairement dans le choix des angles de ces prises de vues que Leo Dickinson (qui est le réalisateur mais aussi le caméraman⁵) cherche le contre-jour, laissant apparaître le soleil - la source de lumière - dans le cadre. Pour ne prendre que quelques exemples significatifs, dès le début du film, Dickinson suit les alpinistes en les filmant à contre-jour⁶. Dans le plan qui présente les deux protagonistes⁷, le cinéaste effectue un panoramique latéral qui va de Habeler à

1 Ma trad. Pour ce dialogue avec paroles sur intertitres, voir *time code* 31'20"-31'35".

2 Frank Borzage, *La femme au corbeau* (*The River*), États-Unis, 1929.

3 Éric Valli, *Himalaya, l'enfance d'un chef*, France, Suisse, Angleterre, Népal, 1999.

4 Alejandro Jodorowsky, *La montagne sacrée* (*The Holy Mountain*), Mexique, États-Unis, 1973.

5 Dickinson est aidé de Mike Reynolds pour la photographie additionnelle. Les images de haute altitude ont quant à elles été filmées par les alpinistes Reinhold Messner et Eric Jones.

6 *Time code* 02'50"-02'57". De nombreux autres exemples sont possibles : *time code* 17'20"-17'25", 19'26"-19'38", 25'02"-25'27", 25'39"-26'23", 26'23"-26'29", etc.

7 *Time code* 02'27"-02'41".

Messner en passant par le soleil filmé en contre-jour, puis vient enregistrer Messner en contre-plongée avec le soleil derrière lui. Plus tard dans le film, c'est un panoramique ascendant du fond de la crevasse* (où se situe l'opérateur) à un alpiniste traversant cette crevasse sur une échelle à contre-jour, toujours avec le soleil en arrière-plan¹. Par ce parti pris esthétique, ce film devient le récit d'une ascension synonyme d'exploration intérieure, de conquête sur soi-même, d'un exploit personnel intériorisé rendu possible par le sommet, outre bien sûr le fait de mettre en « lumière » l'exploit d'une telle Première*. Un plan auréole d'ailleurs le sommet, avec le soleil qui apparaît dans son mouvement d'ascension et sort de derrière la cime de la montagne, qui le cachait au début du plan, le tout étant filmé à contre-jour² - ce plan n'est pas sans rappeler certaines images du début de *2001, L'odyssée de l'espace*³. L'hypothèse sur cette esthétique de prise de vue dans *Everest sans oxygène* est d'ailleurs renforcée par les paroles de Reinhold Messner, qui expose ses motivations : « *I'm doing this alpinisme, this climb in high altitude for knowing my self* » (trad. fr. : je pratique cet alpinisme, cette ascension en haute altitude pour me connaître)⁴.

Par extension, le film de montagne permettrait donc souvent d'exalter des multiples valeurs qui se rejoignent les unes les autres : l'adéquation avec la nature, la sagesse, la solidarité, l'apprentissage de certaines valeurs humaines⁵, le courage, le travail, etc. Dans *Horizons perdus*, après la révolution en Chine, l'écrasement de l'avion dans les montagnes du Tibet devient finalement pour les Occidentaux la cause de la découverte d'un monde utopique dans la vallée de Shangri-La, où leurs tourments n'ont plus cours. Auprès des moines, les Américains découvrent une nouvelle spiritualité - pourtant relativement proche du jardin d'Éden biblique⁶ - fondée sur l'amour, la paix,

1 *Time code* 13'00"-13'19". Le plan suivant reprend les mêmes codes (*time code* 13'19"-13'33").

2 *Time code* 16'28"-16'51".

3 Stanley Kubrick, *2001, L'odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*), États-Unis, Angleterre, 1968.

4 *Time code* 09'42"-09'49", mes transcr. et trad.

5 La pensée commune s'entend en général sur l'éducation que « permet » la montagne, bien que ce soit une projection faite sur le milieu. Claire-Éliane Engel dit par exemple : « Les montagnes [...] enseignent la confiance en soi, une pensée claire et rapide, la prévoyance ; [...] comment maîtriser ses nerfs lorsqu'on est fatigué, exaspéré, qu'on a faim, soif ou peur » (*Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 156).

6 Voir Ancien Testament, Genèse, spécifiquement II, 4-25. Le jardin d'Éden représente le paradis terrestre avant la faute originelle (Eve mange le fruit défendu, puis les hommes sont punis).

la bonté et la sagesse, comme l'explique d'ailleurs le Grand Lama baigné de lumière à Robert Conway¹. L'écrin paradisiaque au climat tempéré est d'autant plus accueillant qu'il contraste avec la haute montagne froide et violente qui l'entoure. L'exemple d'*Horizons perdus* n'est pas isolé. La montagne devient la projection d'une école d'endurance chez Marcel Ichac, de l'effort, de la solidarité ou de l'escalade comme une danse chez Gaston Rébuffat². *La vie au bout des doigts*³ et *Opéra vertical*⁴ sont des projections de liberté, prônant un mode de vie simple et centré sur l'escalade sportive. Par le choix de son sujet, *Himalaya, le chemin du ciel*⁵ idéalise l'ascèse religieuse des moines bouddhistes dans leur vie quotidienne simple et rude au monastère, isolé en altitude à flanc de montagne.

Il ne servirait à rien de chercher l'exhaustivité car les exemples convergent vers des significations communes ; l'imaginaire ancestral de la verticalité et de l'élévation a fait l'objet d'une reconstruction positive, qui permet la projection d'une valeur initiatique sur la montagne. Henri Agel rejoint Pierre Leprohon⁶ sur ce point en faisant de la spiritualité la vocation du film de montagne : « [L]a montagne est bien cet appel à s'élever qui semble inspirer profondément les vrais alpinistes. [...] Leprohon cite la phrase de Michelet : "Celui qui gravit la montagne monte vers la lumière". C'est bien là pour l'auteur l'aboutissement que doit se proposer tout film de montagne »⁷. En

-
- 1 Dans *Sept ans au Tibet* (Jean-Jacques Annaud, *Seven Years in Tibet*, Angleterre, États-Unis, 1997), l'alpiniste autrichien Heinrich Harrer apprend également beaucoup en fréquentant le jeune dalai-lama.
 - 2 Pour Michel Jullien, Rébuffat est l'un des premiers pratiquants de la montagne à se doter d'un visage et d'une identité photogénique en haute altitude : « En entretenant sa propre image, Rébuffat a aussi pleinement compris l'importance du geste en haute altitude, il l'a extériorisé, l'a poétisé dans le dessein de le restituer à un public éloigné de l'altitude et de la verticalité. Il l'a mis en scène : on se souvient de la mémorable séquence au cours de laquelle, se prêtant à l'humour de Maurice Baquet, il exécute un véritable ballet lors d'une descente en rappel, dansant à la verticale sur la mélodie qu'interprétait au violoncelle son second au pied de la voie » (« L'homme de dos », in Pierre-Henry Frangne, Michel Jullien et Philippe Poncet, *Alpinisme et photographie, 1860-1940*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, 247 p., p. 31-41, p. 40). Cette séquence se trouve dans *Étoiles et tempêtes*.
 - 3 Jean-Paul Janssen, *La vie au bout des doigts*, France, 1982.
 - 4 Jean-Paul Janssen, *Opéra vertical*, France, 1982.
 - 5 Marianne Chaud, *Himalaya, le chemin du ciel*, France, 2008, téléfilm. Dans *Le narcissisme noir*, la montagne permet au contraire aux religieuses de s'interroger sur la légitimité de leurs engagements. Après être arrivée en Himalaya pour fonder un dispensaire et une école, Sœur Clodagh tient tête au représentant anglais, dont tombe amoureuse Sœur Ruth. Les deux femmes s'opposent, et Ruth tente de précipiter sa rivale dans le vide.
 - 6 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit.
 - 7 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Éditions du Cerf, Paris, 1952, 118 p., p. 24. Pour Gaston Bachelard, c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur (*L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit.). Pour Gilbert Durand, tous les

revanche, Claire-Éliane Engel expose bien ce processus de projection :

[I]l faut [...] éviter de placer les montagnes sur un plan uniquement spirituel. [...] Elles ne sont pas l'infini. Elles ne sont pas non plus une voie vers la perfection morale. Une longue tradition s'est efforcée de les draper d'un brouillard fait de notions sentimentales confuses, dont beaucoup datent encore du XVIII^e siècle. Une connaissance plus précise des hautes vallées a permis de découvrir que leurs habitants n'étaient ni plus saints, ni plus purs que ceux des plaines. Mais ces traditions ne meurent jamais ; on les a donc transposées en affirmant que les montagnes purifiaient l'âme des alpinistes¹

Dans les films de montagne occidentaux, on trouve donc la même projection sur la montagne : elle est un idéal naturel (ou en tout cas la croyance en un idéal possible) qui donnerait naissance à des sentiments nobles chez des hommes qui sont ou risquent de plus en plus d'être dénaturés. Ils apprennent en allant en montagne, « loin » de l'Occident. Au sein de ce postulat, on trouve plusieurs projections occidentales qui aident à façonner cette dimension initiatique : l'aventure qui est une projection de l'homme se confrontant à la montagne « inaccessible » et sa dimension aléatoire, la photogénie de la montagne, l'exotisme des terres lointaines, etc. Ces composantes convergent ensuite vers une projection globalisante et positivée principale : la montagne-Nature préservée (« décultivée ») qui permet pour le pratiquant le retour à un état moins dénaturé, permettant par conséquent d'être initiatique. Globalement, les sentiments projetés véhiculés sont en effet toujours à peu près les mêmes et il y a convergence au sein d'un faisceau de projections.

Après avoir précédemment dégagé les principaux codes de la révolution montagnarde, il convient à présent d'envisager le genre comme un ensemble cohérent qui fait suite à ce qui a été dit à propos de l'évolution historique de la montagne. Il est donc temps de démontrer l'enracinement du genre dans l'Europe occidentale puis dans la civilisation occidentale, et de dégager une logique commune, rejoignant un processus de représentations artistiques qui dépasse la sphère filmique.

symboles qui gravitent autour de l'ascension ou de la lumière s'accompagnent toujours d'une intention de purification (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 191).

1 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 156.

I/ 4/ L'enracinement du film de montagne dans la civilisation occidentale.

I/ 4/ A/ L'invention de la haute montagne dans l'art¹.

Le paysage apparaît comme une base de mon raisonnement car c'est le résultat d'un regard, bien qu'il évolue avec l'Histoire et l'évolution des sociétés. C'est ce que décrit Alain Corbin au sujet du rivage en Occident, dont l'imaginaire ancestral est renouvelé. Actuellement, la perception écologiste² influence probablement le regard sur la nature et donc le paysage et ses représentations, car il est question de définir quelle place l'homme choisit de laisser à la nature.

Dans mon étude, la perception occidentale du paysage reste un élément fédérateur, avec des similitudes. La manière de voir la montagne induit la manière de la représenter, notamment dans le film de montagne ; en cela, le genre s'inscrit dans la continuité d'un processus artistique plus large qui touche au paysage montagnard. Le regard évolue, puis la pratique du milieu et enfin le genre. Les peintres impressionnistes ou divisionnistes de la seconde moitié du XIX^e siècle représentent la nature différemment des cubistes par exemple. Quand le paysage passe par un médium artistique, les choses sont plus complexes qu'avec le seul œil humain, car il devient une construction collective. Dans le cas d'un film, la nature est perçue par un cinéaste qui ordonne le tournage de prises de vues ; le producteur, le monteur et d'autres corps de métiers peuvent ensuite contribuer à modeler le paysage, avant que le spectateur devant le produit fini n'y voit un rendu que sa propre perception construit également.

L'art est un reflet possible de la perception du paysage dans l'histoire de la

1 Voir Philippe Joutard, conférence « L'invention de la haute montagne en Europe occidentale », colloque *Les rendez-vous de l'histoire*, Blois, *L'homme et l'environnement : quelle histoire ?*, 12-14 octobre 2001, 12 octobre 2001. Pour la représentation artistique de la montagne (littérature, arts picturaux, musique, cinéma, photographie), voir « La montagne et l'art », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, op. cit., p. 375-464 ; et *Le sentiment de la montagne*, op. cit. (qui propose un « Catalogue » par peintre [p. 109-263]).

2 Voir « II/ 3/ C/ Le corpus écologiste en adéquation avec la projection d'un « état de nature » », p. 175-181.

montagne, et Philippe Joutard part du principe qu'on conquiert la haute montagne par le regard¹ : c'est le cas par exemple du mont Blanc qui l'est « par le regard avant de l'être en réalité »². Le témoignage de l'image est donc important. Le processus pictural³ émerge d'abord avec Jan van Eyck, qui contribue à inventer la haute montagne réaliste en peinture vers 1435 dans *La Vierge au chancelier Rolin*⁴. On y voit le chancelier face à la Vierge et à son fils au premier plan, puis s'enchaînent dans la profondeur de l'image, du second plan à l'arrière-plan : la loggia-jardin intérieure, la ville, la campagne habitée et les collines, et enfin plusieurs cimes montagneuses, selon cinq niveaux de crêtes. Joutard remarque à juste titre que l'arrière-plan n'a curieusement jamais été pris en compte, alors que les symboliques de la loggia, du jardin et de la Jérusalem céleste ont été envisagées. Konrad Witz peint en 1444 *La pêche miraculeuse*⁵, qui représente la rencontre avec le Christ après la résurrection. Le décor montagneux peut être clairement identifié, avec le lac Léman et le massif du Mont-Blanc en arrière-plan ; Ernst Gombrich remarque d'ailleurs la justesse de ce paysage qui ne diffère guère de cette peinture⁶, c'est peut-être en cela, selon l'auteur, le premier « portrait »⁷ d'un site. Dans le deuxième autoportrait⁸ d'Albrecht Dürer, qu'il peint en 1498, une fenêtre ouverte permet une fuite du regard vers l'arrière-plan en haut à droite, montrant les montagnes. Certaines gravures de la série de *La Visitation*⁹ du même artiste donnent aussi une place importante à la montagne. Dès la fin du XV^e siècle, Léonard de Vinci rédige des écrits

-
- 1 Philippe Joutard, « L'invention de la haute montagne en Europe occidentale », colloque *Les rendez-vous de l'histoire*, *op. cit.*
 - 2 Philippe Joutard, « De la croyance à l'imaginaire », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne*, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1987, 187 p., p. 7-11, p. 8.
 - 3 Joutard note trois raisons pour lesquelles certains peintres mettent la montagne au cœur de leur réflexion à partir de la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle : la découverte de la montagne est celle d'un monde étrange, elle permet de construire une belle perspective avec ses divers plans, et elle s'inscrit dans un processus culturel, religieux et spirituel (« L'invention de la haute montagne en Europe occidentale », colloque *Les rendez-vous de l'histoire*, *op. cit.*).
 - 4 Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, ca 1435, huile sur bois, 66 × 62 cm, Paris, musée du Louvre.
 - 5 Konrad Witz, *La pêche miraculeuse*, 1444, détrempe sur bois, 132 × 154 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.
 - 6 Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, trad. J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1990 [1972], 545 p., p. 180.
 - 7 *Loc. cit.*
 - 8 Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1498, huile sur bois, 52 × 41 cm, Madrid (Espagne), Museo Nacional del Prado.
 - 9 Albrecht Dürer, *La Visitation*, 1503, gravure sur bois, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

sur la peinture et parle de perspective, d'espace, de montagne¹ ; il pense la montagne en terme pictural, en décrivant par exemple l'étagement de la végétation. Ses tableaux *La Vierge aux rochers*², *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne*³ ou *La Joconde*⁴ intègrent un arrière-plan de montagnes. Plus tard, Bruegel l'ancien innove en représentant de larges paysages alpestres, comme dans *La journée sombre*⁵ en 1565, tableau hivernal qui montre un décor entièrement montagnard ; l'ambiance et le ciel sont sombres et les pics* acérés, la montagne est écrasante et synonyme de terreur. Le regard sur la montagne y est différent de celui de van Eyck ou Witz, car il se détache du sujet religieux. Le désintérêt et le dégoût laissent donc peu à peu place à une montagne symbolique.

Plus tard, la littérature est également un reflet important de l'évolution du paysage de montagne. Les « monts affreux »⁶ deviennent les « monts sublimes »⁷, même si l'évolution se fait à deux vitesses⁸. En 1761, Jean-Jacques Rousseau publie le récit épistolaire *La nouvelle Héloïse*⁹, auquel on fait souvent remonter historiquement le sentiment de la nature. Il relate l'impossible passion amoureuse entre la noble Julie, contrainte d'épouser M. de Wolmar, et le jeune précepteur Saint-Preux ; désespéré, ce

-
- 1 Repris dans Léonard de Vinci (né Leonardo da Vinci), *Traité de la peinture* (édité, présenté et annoté par Anna Sconza), Paris, Les Belles Lettres, 2012 [posthume, 1651], 464 p. Voir par exemple p. 183-184, où il parle de la perspective visuelle que donnent les couleurs aux montagnes.
 - 2 Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers* (première version), ca 1483-1486, huile sur bois (transposé sur toile), 199 × 122 cm, Paris, musée du Louvre.
 - 3 Léonard de Vinci, *La Vierge et sainte Anne*, ca 1503-1513, huile sur bois, 168 × 130 cm (largeur initiale : 112 cm), Paris, musée du Louvre.
 - 4 Léonard de Vinci, *La Joconde*, ca 1503-1507, huile sur toile, 77 × 53 cm, Paris, musée du Louvre. Pour ce tableau, voir André Chastel, *L'illustre incomprise*, Paris, Gallimard, 1988, 141 p.
 - 5 Pieter Brueghel (dit Bruegel l'ancien), *La journée sombre*, 1565, huile sur bois, 118 × 163 cm, Vienne (Autriche), Kunsthistorisches Museum.
 - 6 Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810)*, *Anthologie de littérature alpestre*, op. cit.
 - 7 Claire-Éliane Engel et Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts sublimes » (1803-1895)*, *Anthologie de littérature alpestre*, op. cit.
 - 8 Au XIX^e siècle par exemple, pour François-René de Chateaubriand, la montagne ne lui paraît pas digne d'intérêt car elle est source de fatigue, sa grandeur et sa beauté sont surfaites (*Voyage au Mont-Blanc, et réflexions sur les paysages de montagnes, signé « De Chateaubriand »*, in revue *Mercur de France*, t. XXIII, 1^{er} février 1806, p. 197-210. Repris dans Juan Rigoli, *Le voyageur à l'envers, Montagnes de Chateaubriand, Suivi de l'édition du Voyage au Mont-Blanc et du Voyage au Mont-Vésuve*, Genève, Librairie Droz S.A., 2005, 154 p. Voir p. 109-124).
 - 9 Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1976 [1761], 610 p. Pour résumer très largement, les romantiques ont un rapport spécifique à la Nature (l'ensemble du monde physique non créé par l'homme), qui est à la fois extérieure à l'homme (la nature comme spectacle) et intérieure (l'homme a le sentiment de la nature).

dernier quitte la Suisse et entreprend un long voyage, mais à son retour sur les bords du lac Léman, les amants se retrouvent. L'œuvre n'est pas isolée et les exemples sont de plus en plus nombreux à partir du XVIII^e siècle, à l'image de Louis Ramond de Carbonnières qui publie plusieurs ouvrages consacrés aux Pyrénées¹. Rousseau et de Carbonnières se rejoignent sur le sentiment intérieur que permet la montagne, puisque ce dernier traite des bienfaits de la solitude², du dépouillement de l'homme arrivé sur les hauteurs, du dépassement de soi ou de la contemplation - on est ici relativement proche de la pensée de Pétrarque. L'homme prend peu à peu en compte la montagne et décrit ses sentiments quand il s'y confronte. Il existe donc à proprement parler une représentation de la montagne moderne, qui va en s'accroissant, et que le film de montagne prolonge et reconstruit, tout en s'inscrivant dans l'Europe occidentale.

I/ 4/ B/ Les précurseurs du film de montagne.

I/ 4/ B/ a/ Les premiers films alpins.

Pierre Leprohon propose une filiation entre la littérature de montagne et la photographie alpine³. Après 1870 viennent des écrits sur la montagne qui tiennent plus à la technique de l'alpinisme qu'à la littérature, avant d'observer une « renaissance qui se manifeste aujourd'hui [en 1944] »⁴, avec notamment *Premier de cordée*⁵ de Roger

1 Par exemple Louis Ramond de Carbonnières (crédité Louis Ramond), *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Paris, Belin, 1801, 392 p., etc. Il conclut son livre (hors annexes) sur ces phrases qui appuient la nouveauté de ces entreprises : « Où sont nos maîtres, quand les Pyrénées leur offrent de si beaux sujets de méditation ? [...] Je leur servirai de guide sur les nouvelles routes que j'ai frayées ; heureux, en leur livrant les Pyrénées, de recevoir ma part de la lumière qu'il leur est réservé d'y répandre ! » (p. 338-339).

2 De manière générale, l'exaltation de la solitude en montagne est probablement en partie héritée d'une reconstruction ascétique de la solitude monastique ou érémitique en montagne.

3 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.* Pour la photographie de montagne, voir Pierre-Henry Frangne, Michel Jullien et Philippe Poncet, *Alpinisme et photographie, 1860-1940*, *op. cit.*

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 17.

5 Roger Frison-Roche, *Premier de cordée*, Grenoble et Paris, Arthaud, 1944. Simone Vierre précise l'importance de ce roman : « Tout un folklore des "guides de Chamonix", hommes simples, rudes mais au grand cœur et à l'héroïsme sans faille[...] a pris naissance à partir du roman » (« Montagnes réelles, montagnes imaginaires dans la littérature française (XIX^e-XX^e siècle) », in André Siganos et Simone

Frison-Roche. Face à une littérature pauvre, le dernier tiers du XIX^e siècle « coïncide assez exactement avec le développement de la photographie »¹. Les frères Bisson immortalisent le massif du Mont-Blanc². Un nouveau spectre de représentation débute, rapidement exploité par des photographes qui se spécialisent (c'est le cas de la famille Tairraz à Chamonix par exemple³), et les images succèdent peu à peu aux récits écrits. Ensuite vient le cinéma qui démocratise la montagne au sein d'un public plus large, pour qui elle était encore relativement peu connue ; il permet une curiosité inédite, comme ont pu le faire à une autre époque les récits d'exploration ou ethnologiques. Le raisonnement de Leprohon propose donc une généalogie de la représentation de la montagne, qui montre l'intérêt continu qu'elle suscite mais laisse de côté la peinture.

Étant donné l'intérêt artistique que la montagne suscite, ce n'est pas étonnant que les premiers opérateurs du cinématographe, qui parcouraient le monde en quête de sensationnel (qui passe par exemple par le mystère ou l'exotisme), s'y soient très tôt rendus. L'historien du cinéma de montagne Piero Zanotto précise qu'un film muet de trente mètres réalisé en 1898 par Georges Monca (*Un drame dans la montagne*) a récemment été découvert⁴, bien qu'« [i]l reste cependant admis que le premier film de montagne de l'Histoire du cinéma est *Cervin*, tourné en 1901 par un cinéaste resté anonyme, probablement suisse »⁵. Le film montre l'ascension du sommet éponyme,

Vierne [dir.], *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, op. cit., p. 15-43, p. 32).

- 1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 17.
- 2 Par exemple Auguste-Rosalie Bisson et Louis-Auguste Bisson, *Passage à l'échelle horizontale. Ascension du Mont-Blanc*, 1862, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23 × 38,1 cm, Paris, collection SFP (Société Française de Photographie). Voir Pierre-Henry Frangne, « L'image déhiscente, Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson », in *Études photographiques*, n° 25, mais 2010, p. 210-242, [En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3062.html>]. Consulté le 3 mars 2014.
- 3 Au XIX^e siècle, Joseph Tairraz monte son matériel en montagne. Après vient Georges, premier du nom, qui travaille avec des plaques de 50 × 60 cm. Puis Georges dont les temps de pose plus courts permettent de prendre en compte le mouvement sportif. Enfin, Pierre qui est le premier à utiliser la couleur et voyage en dehors de Chamonix. Sur plus d'un siècle, c'est une dynastie de photographes et opérateurs de montagne. Voir Olivier Montalba, *Joseph, Georges I, Georges II et Pierre Tairraz, Les Alpes de père en fils*, Paris, Hoëbeke, 2010, 139 p. (qui rassemble une partie de leur travail).
- 4 Dans ces années, on trouve aussi *Zermatt : panorama dans les Alpes* (anonyme, n°630 du catalogue des films Lumière, tourné en 1897).
- 5 Piero Zanotto, « Septième art au septième ciel », trad. Dominique Vulliamy, in *L'Alpe*, n°35, op. cit., p. 6-13, p. 6. Zanotto est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le film de montagne et a été directeur pendant dix ans du festival du film de montagne et d'exploration de Trente (Italie).

dessinant une prédominance grandissante pour l'alpinisme. Comme ce n'est pas le premier, il faut en abolir la primeur pour être cohérent¹. Dans ces mêmes années, en 1896, Lumière avait peut-être d'ailleurs déjà compris la beauté, voire la photogénie, qu'on prête souvent à la neige² (au moins dans les sociétés occidentales), avec *Bataille de boules de neige*³, où elle recouvre le paysage et contraste avec le rendu sombre des personnages, de la bicyclette, des arbres et de certains éléments du décor, permis par la pellicule noir et blanc.

L'un des noms les plus importants de ces premières années du cinéma de montagne reste celui de Félix Mesguich, opérateur français des frères Lumière, peut-être parce qu'en publiant son recueil de souvenirs de tournage *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*⁴ en 1933, il permet une connaissance plus aisée de son travail et un souci historique rétroactif par rapport à ses bandes animées. Comme les autres « chasseurs d'images » de cette époque, Mesguich parcourt le monde pour enregistrer des images exotiques ou sensationnelles, comme par exemple en 1905 dans *Un drame sur les glaciers de la Blumlisalp*⁵, où on voit la remontée des cadavres d'alpinistes morts dans une crevasse du glacier. Le potentiel dramatique est compris, puisque durant la projection au Moulin-Rouge en octobre 1905, « l'orchestre s'arrêtait au moment de la scène capitale [Mesguich parle ici probablement de la remontée des corps], 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 vît quelque femme se trouver mal, ou fondre en sanglots »⁶. « Encouragé par le succès de cette production, réussie à peu de frais »⁷, l'opérateur poursuit dans cette direction, cherchant à « imaginer des scènes nouvelles qui puissent mettre en évidence le danger de certaines ascensions de

1 Construire l'Histoire comme une succession de « Premières », et non comme un processus qui intègre plusieurs éléments et disciplines, est rarement convaincant.

2 Voir André Bazin, « Il neige sur le cinéma », in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)* (textes réunis et préfacés par Jean Narboni), Paris, Cahiers du Cinéma et Éditions de l'Étoile, 1983, 255 p., p. 223-224. La neige, élément « photogénique » (p. 223) est un « pur élément d'absence qui est riche de dramatiques symboles » (p. 224) sous sa « trompeuse monotonie » (p. 224). L'auteur insiste d'ailleurs sur l'opposition du noir et blanc dans les paysages enneigés.

3 Louis Lumière, *Bataille de boules de neige*, France, 1896.

4 Félix Mesguich, *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933.

5 Félix Mesguich, *Un drame sur les glaciers de la Blumlisalp*, France, 1905. Film aujourd'hui perdu.

6 Félix Mesguich, *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*, *op. cit.* Cité par Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 22.

7 Félix Mesguich, *ibid.* Cité par Pierre Leprohon, *ibid.*, p. 23.

montagne »¹. Outre le goût pour le drame et bien que les conditions de tournage soient difficiles, il cherche la nouveauté inexploitée puisqu'il est le premier - en tous cas connu - à filmer l'Everest en 1909 et 1910, le plus haut sommet du monde. Nous sommes dans les premières années du cinéma et la recherche de l'extrême se met en place.

Avant la Première Guerre mondiale, il n'est nul besoin d'aller en montagne pour filmer des extérieurs et les prises de vues montagnardes restent l'apanage de quelques opérateurs qui suivent les traces de Mesguich². Le résultat n'est pas toujours intéressant dans cet ensemble de « plein air »³ alpins (qui reprennent globalement les mêmes codes et sont projetés en première partie de séance), dont Leprohon dit qu'ils « ne dépassaient pas le cadre d'une timide propagande touristique »⁴. Pour le scientifique Joseph Vallot, en 1904 : « Malgré les innombrables appareils de photographie que l'on promène chaque été dans les Alpes, il est peu d'alpinistes qui puissent au retour montrer des résultats satisfaisants »⁵. Il faut dire que les pellicules étaient beaucoup plus sensibles au bleu, et la lumière bleutée de l'altitude rendait donc plus difficile la prise de vue. Après les années 20, le tournage en montagne est facilité par l'apparition de la pellicule panchromatique, sensible au bleu, mais aussi au rouge et au vert. Mise à part leur qualité, ces premiers « plein air » gardent de toute façon l'intérêt d'apporter le mouvement à la photographie de montagne et de construire l'émergence d'un processus filmique en matière de montagne - plus tard ils trouvent leur résurgence dans les documentaires ou publicités touristiques.

Dès la fin de la Première Guerre mondiale, la production de « plein air » est florissante, provenant de plusieurs firmes et même de l'étranger⁶, mais elle côtoie peu à

1 Félix Mesguich, *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*, op. cit. Repris dans « L'appel des cimes », in *L'Alpe*, n°35, op. cit., p. 14-15, p. 15.

2 Dans ces années, le musicien Richard Strauss s'intéresse lui aussi à la montagne en composant *Symphonie alpestre*, op. 64 (*Eine Alpensinfonie*), 1915.

3 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 28. Pour ces premiers films, je me réfère à cet ouvrage. Pour ces « plein air », Hervé Dumont parle de « documentaire[s] "paysagiste[s]" » (« Préface », in Rémy Python [dir.], *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, op. cit., p. 7-10, p. 8.)

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 28. Le terme de propagande désigne chez Leprohon la publicité, sans aucune dimension politique.

5 Joseph Vallot cité par Jean-Jacques Languépin, « La montagne et le cinéma », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, op. cit., p. 451.

6 Voir Pierre Leprohon, chap. « La montagne à l'écran », in *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 27-35. On trouve par exemple *La Mer de glace et la vallée de Chamonix* (135 mètres, 1918) chez Pathé ou

peu un corpus documentaire sportif¹, des activités comme l'alpinisme ou le ski se suffisant à elles-même pour un film. Dans les années 10 et 20, on trouve par exemple *Ascension au Cervin*² ou *La traversée du Grépon*^{*3} que Leprohon dit être le « premier beau film d'alpinisme pur »⁴ en France car il montre les alpinistes dans des passages hardis de l'ascension.

Certes ces films réalisés par des précurseurs alpins ne sont pas tous restés dans les mémoires et ne concentrent parfois aujourd'hui qu'un intérêt contextuel mais leur nombre atteste probablement qu'ils attiraient les foules. Ils ont en tout cas permis de mettre en lumière certaines zones alpines et de diffuser l'image de la montagne, contribuant à construire peu à peu un véritable genre cinématographique qui s'insère dans un processus historique de dramatisation du paysage.

I/ 4/ B/ b/ L'inscription du film de montagne dans un processus de dramatisation du paysage.

Des premiers films de montagne au début des années 20, on peut affirmer que le cinéma de montagne est né dans les Alpes, avant de créer un élan plus largement occidental, au sein d'une production qui se scinde en trois axes principaux :

- les « plein air » qui peuvent être assimilées à des cartes postales touristiques en mouvement⁵. En apparence peu importants, ils déterminent en fait

Chamonix et le massif du Mont-Blanc (100 mètres, s.d.) chez Gaumont. Les Pyrénées sont aussi filmées (*Paysages d'hiver dans les Pyrénées*, 80 mètres, s.d.), ainsi que d'autres montagnes (*Les Montagnes Bleues ou monts Alleghany*^{*}, 130 mètres, s.d. aux États-Unis), etc.

- 1 Certains films que cite Leprohon ne sont pas restés dans les mémoires, comme par exemple *En moto à l'assaut des hautes cimes* (1927), qui montre l'ascension en motocyclette par Lothar Rubélt et Anton Pospichil d'une des plus hautes cimes des Dolomites^{*} (les *Tre Cime di Lavaredo*^{*}). Il préfigure les exploits d'autres sportifs de l'extrême, et en 1927 le film a logiquement « le succès que l'on devine » (*Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 81).
- 2 Mario Piacenza, *Ascension au Cervin (Ascensione al Cervino)*, Italie, 1911.
- 3 André Sauvage, *La traversée du Grépon*, France, 1924.
- 4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 80. On trouve aussi *À la conquête des cimes* (René Moreau, France, 1925).
- 5 Rémy Pithon rappelle par exemple qu'en Suisse, le film en tant que nouveau support visuel intéresse

l'émergence d'une beauté à l'époque exotique de la montagne ;

- les films basés sur le sport ;
- les drames.

La production documentaire s'efface peu à peu devant le manque d'intérêt du public et parallèlement aux productions précédemment évoquées, à la fois pittoresques et sportives, apparaissent donc peu à peu des drames fictionnels importants. Dans *La loi des montagnes*¹ par exemple, la rivalité entre deux hommes pour une même femme se règle en montagne. Dans *L'ami des montagnes*², le personnage cherche dans la nature un apaisement à sa douleur, sur fond de jalousie conjugale. Léon Poirier réalise *Jocelyn*³ et *Geneviève*⁴, dont il dit de ce dernier : « La montagne a dans mon film un rôle considérable[...] ; elle y a presque une âme »⁵.

*Visages d'enfants*⁶ est un bon exemple de cette dramatisation de la montagne dans les années 20, dont les plans en extérieurs sont tournés en Suisse dans le Haut-Valais. Les enfants de plusieurs lits sont réunis dans un nouveau foyer. Le petit Jean qui accepte très mal la situation jette la poupée d'Arlette dans la neige et la petite fille s'égare en la cherchant, avant de se retrouver coincée par une avalanche. Pris de remords, il parle à son père et les recherches s'organisent. La fillette est retrouvée mais Jean s'accuse de son acte et se jette dans un torrent par désespoir avant d'être lui aussi secouru. On passe donc d'une montagne printanière à dramatique, et Feyder use de quelques plans sensationnels pour accentuer l'hostilité du milieu : l'un d'eux utilise un procédé esthétique particulièrement moderne qui donne l'impression que la caméra se trouve en surface de l'avalanche et descend avec elle, et un autre plan montre le corps de

des offices de tourisme, des associations hôtelières, des compagnies de transports, pour la promotion du ski, du patinage, de l'alpinisme ou du thermalisme. Ils apportent donc leur soutien financier à des court-métrages publicitaires ou à des tournages dans leurs régions (« Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon [dir.], *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit., p. 42).

- 1 Erich von Stroheim, *La loi des montagnes (Blind Husbands)*, États-Unis, 1919.
- 2 Guy du Fresnay, *L'ami des montagnes*, France, 1921.
- 3 Léon Poirier, *Jocelyn*, France, 1922.
- 4 Léon Poirier, *Geneviève*, France, 1923.
- 5 Cité par Ricciotto Canudo, « Le Personnage-Nature », in *L'usine aux images*, op. cit., p. 303-305, p. 303-304. Publié à l'origine dans *Paris-Midi*, 31 août 1923, p. 1-2.
- 6 Jacques Feyder, *Visages d'enfants*, France, Suisse, 1923. Voir les travaux de Roland Cosandey : *Archives*, n°88, "*Visages d'enfants*" de Jacques Feyder (1923-1925), juillet 2001 ; et « Un film à tout le monde : Visages d'enfants », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, op. cit., p. 85-90.

Jean flottant dans le torrent déchaîné.

*La Roue*¹ reste une œuvre incontournable de cette époque², comme le précise Roger Icart :

Le premier mérite de *La Roue* fut de se débarrasser des procédés théâtraux de dramatisation [...] pour promouvoir une utilisation originale et forte des ambiances et des lieux. Ainsi les milieux naturels dans lesquels s'affrontent les personnages jouent-ils un rôle affectif de premier plan. Deux mondes ici s'opposent, véritables « états d'âmes » : celui des locomotives, de la fumée et de la suie - la Symphonie noire - où la vie est trépidante, et, par contraste, celui des hauts sommets, des neiges éternelles - la Symphonie Blanche - où tout est calme et solitude.³

Le conducteur de train Sisif tombe amoureux de sa fille adoptive Norma, qu'il élève avec son fils Elie. Norma se marie à l'ingénieur Monsieur de Hersan. Sisif, malheureux, reporte son amour sur sa locomotive mais un jet de vapeur le rend presque aveugle, ce qui le contraint à conduire ensuite le funiculaire du Mont-Blanc, car lent et sans bifurcations ou aiguillages. Venu à Chamonix avec Norma, de Hersan se bat avec Elie, qui tombe dans le vide. À la fin, la jeune femme revient vivre avec le vieux Sisif. Dans ce film, le sentiment de la montagne est partagé. Celle-ci est valorisée par les images de la seconde partie dans le massif du Mont-Blanc⁴, mais cette beauté ne peut justement pas être prise en compte par le personnage principal car il est presque aveugle ; de plus, conduire le funiculaire du mont Blanc n'est qu'un choix par défaut pour lui (car il vient de perdre son emploi qu'il ne peut plus assurer étant donné ses yeux brûlés). La véritable force de la montagne réside dans sa dimension dramatique, notamment car la nature est le reflet des sentiments des personnages : Elie chute dans le vide, puis l'un des plus beaux exemples réside dans la juxtaposition par le montage d'un plan montrant Norma qui pleure après la mort d'Elie, et d'un autre filmant une stalactite de glace dont

1 Abel Gance, *La Roue*, France, 1922. Voir les travaux de Roger Icart : *Archives*, n°63, *Le tournage épique de "La Roue" d'Abel Gance*, juin 1995 ; et « Étude sur une longue copie teintée de *La Roue* », in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°31, Abel Gance, *Nouveaux regards* (dir. Laurent Véray), octobre 2000, p. 275-290. La durée et le montage de ce film sont problématiques car ils ont varié de nombreuses fois, aboutissant à de multiples versions.

2 Elle l'est également dans l'histoire du cinéma, et pour Jean Cocteau, « [i]l y a le cinéma d'avant et d'après *La Roue* [...] comme il y a la peinture d'avant et d'après Picasso » (cité par Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 485 p., p. 136). Pour Jean Mitry, ce film donne naissance à une avant-garde car il n'avait d'autre but que la recherche pure (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 [1963-1965], 526 p., p. 162).

3 Roger Icart, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, *op. cit.*, p. 137. On peut noter que l'auteur souligne l'importance de l'élévation par la majuscule à « Blanche » alors qu'il n'en met pas à « noire ».

4 Tournée au col de Voza*, à 2000 mètres d'altitude.

la fonte laisse couler des gouttes d'eau¹. On rejoint l'absurde de la mythologie de Sisyphe, personnage condamné à rouler éternellement un énorme rocher en haut d'une montagne, qui redescend à chaque fois², puisque les deux personnages tragiques (Sisif et Sisyphe) ne sont confrontés à la montagne que de manière négative et maléfique. Ces éléments suffisent à faire de ce film une étape importante pour la place de la montagne à l'écran, mais non à en faire « l'acte de naissance du cinéma de montagne »³ dont parle Languepin. L'apparition du genre s'insère dans un processus historique, sans se baser seulement sur des éléments qui feraient figure de manifeste.

En effet, des années 10 au début des années 20, plusieurs films de nationalités différentes montrent un goût pour la confrontation de l'homme aux grands espaces naturels, recoupant la dramatisation de la montagne. La nature devient un élément dramatique important qui dépasse le simple décor de l'arrière-plan, permettant de replacer le genre qui me concerne dans un contexte historique. Les premiers films marquants pour conforter cette hypothèse sont ceux du western⁴, premier grand genre cinématographique de conquête spatiale ; l'immensité de l'espace lui donne une partie de son intensité dramatique⁵, par la mise en relation des personnages (donc de l'homme) avec de grands espaces. La frontière délimite la civilisation des territoires non-civilisés, la Culture de la Nature (synonyme d'un certain extrême). Dans *Le cheval de fer*⁶ par exemple, les obstacles naturels et les montagnes sont des barrières apparemment infranchissables pour la construction du chemin de fer intercontinental, avant d'être finalement conquis⁷ ; parfois, les hommes y sont même miniaturisés.

1 Pour ces deux plans, voir seconde partie, *time code* 31'15"-31'46".

2 Pour Albert Camus, ce n'est pas la signification de la tâche absurde de Sisyphe mais la lutte et la volonté d'y arriver qui comptent et peuvent suffire à le rendre heureux (*Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 191 p.).

3 Jean-Jacques Languepin, « La montagne et le cinéma », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne, op. cit.*, p. 453.

4 Pour le western, voir Jean-Louis Rieupeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, 1953, 185 p. ; Jean-Louis Leutrat, *Le western*, Paris, Armand Colin, 1973, 255 p. ; et Charles Ford, *Histoire du western*, Paris, Albin Michel, 1976, 376 p. Le cinéma suédois montre aussi la confrontation des sentiments humains à la nature.

5 Pour une étude de l'espace dans le western, voir Gérard Henriet et Jacques Mauduy, *Géographies du western, op. cit.* ; et Odile Bächler, *L'espace filmique, Sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2001, 399 p.

6 John Ford, *Le cheval de fer (The Iron Horse)*, États-Unis, 1924.

7 L'intertitre d'avant-propos précise par exemple : « [...] *During the Civil War the United States was divided not only into North and South - but also into East and West, by a seemingly impassable*

La nature devient donc un « Personnage-Nature »¹ selon Ricciotto Canudo, compris comme « la Force-Ambiance »², et le film de montagne s'inscrit dans un processus thématique plus large. D'ailleurs, Leprohon fait un lien entre la montagne et le western, par le seul fait de l'évoquer dans *Le cinéma et la montagne*³, précisant que « les Américains ont senti, dès [les westerns de Thomas Ince et William S. Hart], la valeur dramatique d'un décor naturel »⁴. Dans ce contexte, il est semble logique que le *Bergfilm* apparaisse - et contribue aux spécialisations dans le genre - et donne naissance à de grands films de montagne lyriques, où le drame humain semble se réfléchir dans le paysage.

I/ 4/ C/ Du *Bergfilm* aux années 50 : le temps des spécialisations.

I/ 4/ C/ a/ L'importance historique du *Bergfilm*.

Le *Bergfilm* naît véritablement dans les années 20 avec des films avant tout allemands⁵ mais aussi suisses⁶, comme le rappellent Pierre-Emmanuel Jaques et Gianni Haver, occupant « une place fondamentale dans la cinématographie helvétique »⁷. Rémy

barrier of prairie, desert and mountain » (trad. fr. : [...] Pendant la Guerre Civile, les États-Unis n'étaient pas seulement divisés entre le Nord et le Sud - mais aussi entre l'Est et l'Ouest par une barrière apparemment infranchissable que formaient les prairies, les déserts et les montagnes [mes trad. et italiques]), *time code* 01'25"-01'41".

- 1 Ricciotto Canudo, « Le Personnage-Nature », in *L'usine aux images*, *op. cit.*, titre de l'article.
- 2 Ricciotto Canudo, *ibid.*, p. 304.
- 3 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*
- 4 Pierre Leprohon, *ibid.*, p. 27.
- 5 La terminologie du genre elle donc logiquement en langue allemande.
- 6 Pour le contexte de production, voir Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, *op. cit.*, ou les ouvrages de Freddy Buache et Siegfried Kracauer (voir bibliographie-sitographie sélective classée, p. 205-231). On peut aussi se référer au chap. « Les révélations allemandes », in Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949 (9^e édition, revue et augmentée) [1949], 727 p., p. 135-162 (de 1912 à 1933) ; ou à Roland Cosandey, « L'activité cinématographique en Suisse romande, 1919-1939. Pour une histoire locale du cinéma », in *19-39. La Suisse romande entre les deux guerres*, collectif, Payot, Lausanne, 1986, 339 p. p. 237-271.
- 7 Pierre-Emmanuel Jaques et Gianni Haver, « Spécificités du cinéma suisse muet : quelques repères », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet, Lumières et ombres*, *op. cit.*, p. 15-31, p. 25.

Pithon considère *Der Bergführer*¹ comme la première véritable œuvre du genre, bien qu'il ne soit « encore qu'une ébauche »² ; c'est également l'un des premiers long-métrages de montagne, avoisinant les quatre-vingt-dix minutes. Le *Bergfilm* reste principalement attaché à trois noms : Arnold Fanck, Luis Trenker et Leni Riefenstahl³, auxquels on pourrait presque le réduire (voire même le film de montagne avant la Seconde Guerre mondiale).

Le genre peut se définir par la présence d'éléments récurrents de nature éthique et idéologique. La vie en montagne y est rude et frugale, mais cette rigueur n'est pas négative ; au contraire, l'univers montagnard est le garant de valeurs morales simples telles que la soumission à l'ordre naturel, le goût du travail et de l'effort, le sens communautaire ou la foi. Ces microcosmes préservés par leur pureté, loin de toute modernité perverse, sont régulièrement mis en péril par les gens d'« en bas », souvent étrangers des montagnes⁴, apportant la souillure des villes. La menace humaine tentatrice dépasse ainsi le risque naturel, apportant un bouleversement des traditions sociales, morales et religieuses. Pithon parle d'« éléments corrupteurs ou destructeurs, sauf s'ils adoptent le mode de vie et la morale des montagnards »⁵. Dans *Bergführer Lorenz*⁶, le personnage sauve sa fiancée d'un torrent, après l'avoir délaissé pour suivre une femme de la ville, avant que la montagne et ses valeurs ne reprennent le dessus. Dans *La montagne sacrée*, le montagnard entraîne son ami Vigo dans une ascension périlleuse après l'avoir vu en compagnie de Diotima, avec qui il est en couple. Elle est d'ailleurs jouée par Riefenstahl qui tient souvent le rôle de tentatrice dans les films de Fanck, en semant la discorde parmi les montagnards. Finalement, il ne l'abandonne pas dans la tempête en haute montagne et meurt avec lui ; un intertitre à la fin du film transcrit les paroles d'un secouriste qui explique d'ailleurs à Diotima : « *Bei uns ist das*

1 Eduard Bienz, *Der Bergführer*, Suisse, 1917. Pas de titre français à ma connaissance. Trad. fr. : « Le guide de montagne » (ma trad.).

2 Rémy Pithon, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit., p. 46.

3 Née Helene Bertha Amalie Riefenstahl, dite Leni.

4 Dans les montagnes réelles, le débat existe aussi, puisqu'en France par exemple, les premiers guides d'origine citadine n'apparaissent que dans les années 30 (Roger Frison-Roche est le premier guide « étranger » à Chamonix, et Robert Ollivier dans les Pyrénées).

5 Rémy Pithon, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit., p. 51.

6 Eduard Probst, *Bergführer Lorenz*, Suisse, 1943. Freddy Buache cite le titre français beaucoup moins connu *L'orage dans la montagne* (*Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, 314 p., p. 78).

Höchste Die Freundschaft » (trad. fr. : Chez nous, le plus important, c'est L'amitié)¹. L'analyse du rêve dans ce même film souligne le recours à une symbolique de la pureté de la haute montagne, qui s'oppose à l'impureté des sentiments². Karl, joué par Luis Trenker, tient Vigo au bout d'une corde depuis de nombreuses heures, mort et suspendu dans le vide en dessous d'un surplomb glaciaire. Épuisé, il est en proie à une hallucination qui montre une cathédrale de glace féérique, reconstituée pour les besoins du tournage ; il y conduit Diotima devant l'autel pour prononcer leurs vœux de mariage. Dans la cathédrale, les stalactites de glace au plafond sont comme des épées de Damoclès au dessus des personnages, et seul l'autel qui fume semble parfois réchauffer l'atmosphère par le feu qui y brûle. L'idéalisation amoureuse peut paraître surprenante au premier abord dans un univers si froid mais pourtant, elle colle bien à la situation, en montrant des personnages dépassés par les événements, par la cathédrale, par le cadrage ou par la luminosité des glaces que construit l'usage expressionniste de la lumière. Les décors sont colossaux, à l'image du reste du film traversé par une esthétique du monumental, avec des personnages minuscules en montagne, mais aussi dans le grand théâtre, dont les intérieurs empruntent aussi à cette écrasante verticalité ; c'est probablement à mettre en rapport avec le contexte historique de l'entre-deux-guerres, avec la défaite de l'Allemagne³. L'un des plans dans la cathédrale est d'ailleurs particulièrement moderne puisqu'il est au format vertical, montrant les deux personnages filmés de dos face à l'autel⁴, et sur lequel un « poids » vertical semble peser. Dans ce passage onirique, tout est donc fait pour écraser les personnages, puisque logiquement pour un *Bergfilm*, c'est la montagne qui « rétablit » la justice et les valeurs : comme Diotima menace Karl d'infidélité, la montagne « omnisciente » n'unit pas les deux êtres et rétablit les valeurs de pureté, le film montrant un monde binaire et manichéen : le bien s'oppose au mal, le feu à la glace, le blanc de la neige à la nuit, et l'espoir aux désespoirs. Le nom choisi de Diotima peut d'ailleurs faire référence au texte *Le Banquet*⁵ de Platon, dans lequel Diotime discute de l'amour avec Socrate, qui lui

1 Ma trad. et utilisation de l'italique. Pour cet intertitre, voir *time code* 1h43'30"-1h43'35".

2 Pour le rêve de la cathédrale de glace, voir *time code* 1h35'41"-1h39'11".

3 Voir Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, Une histoire psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*

4 *Time code* 1h37'25"-1h37'31".

5 Platon, *Le Banquet* (en grec ancien Συμπόσιον), Grèce, ca 380 avant J.-C. Repris dans J.A. Schwalbé,

demande quelle est l'essence de ce sentiment ; à cela elle répond : « Un grand démon, Socrate ; car tout démon tient le milieu entre les dieux et les hommes »¹, l'amour semant chez Fanck la discorde entre les deux montagnards, et le lien entre le divin et l'humain pouvant alors être la montagne.

L'argent est un autre élément de corruption possible. Dans *La lumière bleue*² de Riefenstahl par exemple, l'étranger sème la discorde en découvrant et divulguant le secret de cette lumière, qui est le reflet nocturne d'une cavité tapissée de cristal de roche - Jérôme Bimbenet précise d'ailleurs que la réalisatrice se fit créer une pellicule particulière par *Agfa* pour les scènes nocturnes, étant ainsi à l'origine du procédé « R » rapidement utilisé pour tourner des scènes de nuit en plein jour, la nuit américaine³. Avant que le trésor ne soit arraché à la montagne par cupidité, seule la sauvageonne Junta parvient à rejoindre cet endroit ; une fois le secret découvert, elle chute de la montagne.

Autre exemple récurrent de désordre : le trouble entre le guide et son client, le guide étant entendu comme un personnage codifié qui exerce des fonctions dramatiques récurrentes ; c'est la figure emblématique de la partie fictionnelle du genre dont parle Python⁴. Si le client est vaniteux, la cordée* va à sa catastrophe. Dans *Der Bergführer*, la montagne punit le citadin présomptueux, emporté par une avalanche, le guide étant la

Œuvres de Platon, Suite des dialogues biographiques et moraux, Paris, J.A. Schwabé et Lefèvre, 1843, 615 p.

1 Platon, in J.A. Schwabé, *Œuvres de Platon, Suite des dialogues biographiques et moraux*, op. cit., p. 493.

2 Leni Riefenstahl, *La lumière bleue (Das blaue Licht)*, Allemagne, 1932. Démêler les aspirations politiques de ce film serait complexe. François Albera a par exemple fait une courte analyse de la stigmatisation de la réalisatrice (« Les 100 ans de Leni Riefenstahl : retour du même », in *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°40, 2003 [En ligne : <http://1895.revues.org/3512>]. Consulté le 9 mai 2014). Pour *La lumière bleue*, Riefenstahl travaille avec Béla Balázs (voir Charles Ford, chap. « Rencontre avec Béla Balázs : "La lumière bleue" », in *Leni Riefenstahl*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1978, 198 p., p. 43-57). Selon Jérôme Bimbenet, Béla Balázs et Harry Sokal sont retirés des génériques en 1938 car ils sont juifs (*Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France, Leni Riefenstahl*, op. cit.). Pierre Cadars et Francis Courtade en font un film incontournable puisqu'il « séduit à ce point le Führer [Adolf Hitler] qu'il fit aussitôt de Leni Riefenstahl le cinéaste attitré du Parti » (*Histoire du cinéma nazi*, Paris et Toulouse, Le Terrain vague et Éric Losfeld [Paris], Cinémathèque de Toulouse [Toulouse], 1972, 397 p., p. 47).

3 Jérôme Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France, Leni Riefenstahl*, op. cit., p. 26.

4 Rémy Python, « Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques : quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915-1945) », in *Babel*, n°20, op. cit.

garantie de valeurs ancestrales. *La croix du Cervin*¹ montre les malheurs d'un guide suite à l'arrogance d'un citadin anglais et d'un douanier italien menteur et libidineux. Dans *Der Sohn der weißen Berge*², le cinéaste Trenker joue le rôle d'un guide déshonoré après être accusé de la mort de son client, qui avait mis sur pied le complot.

La ville reste l'ultime symbole de la perversion, qui amène tous les autres. *Le fils prodigue*³, que Pierre Leprohon considère comme le « meilleur film »⁴ de Trenker, reste l'un des exemples les plus significatifs. Un guide quitte la montagne pour tenter sa chance aux États-Unis, après avoir échoué à sauver son client. Déçu par la ville, lieux de toutes les souillures et misères, réduit au chômage et à la pauvreté, il rentre finalement dans son pays natal et dans une montagne idéalisée, qui véhicule des valeurs morales de justice et de fraternité, ainsi que le goût du travail et de l'effort. Le réalisateur situe l'action à New York, avec ses gratte-ciels subtilement mis en contraste avec les hauts sommets du Tyrol par des fondus enchaînés qui les superposent.

Dans le *Bergfilm*, genre très manichéen, qui coïncide à merveille avec le noir et blanc de la pellicule utilisée à l'époque - ce n'était effectivement pas un choix cinématographique -, la montagne permet donc de rétablir les valeurs traditionnelles, et l'alpinisme est un chemin d'ascèse vers la pureté des hauteurs. La religion est également très présente, avec une récurrence de cérémonies, de plans montrant des églises et chapelles, de croix sur les sommets, etc. On voit par exemple les prières de la mère de Karl dans *La montagne sacrée*, des croix avec un Christ crucifié dans *Le fils prodigue*, dans *La lumière bleue* l'étranger s'arrête devant le mausolée religieux en mémoire des jeunes hommes qui ont chuté de la montagne, attirés par la lumière nocturne.

C'est probablement parce qu'il véhicule des valeurs idéologiques et conservatrices que le *Bergfilm* a souvent été associé à des destins politiques. Pithon

1 Jacques Béranger, *La croix du Cervin*, Suisse, 1922. Malheureusement, on ne dispose que de fragments de ce film mais le fait qu'il soit l'adaptation de l'œuvre de Charles Gos (*La croix du Cervin*, Lausanne, Payot, 1919, 254 p.) donne des indications.

2 Mario Bonnard et Luis Trenker, *Der Sohn der weißen Berge*, Allemagne, 1930. Pas de titre français à ma connaissance. Trad. fr. du titre : *Le fils de la montagne blanche* (ma trad.). Comme Riefenstahl, Trenker joue dans beaucoup de ses films.

3 Luis Trenker, *Le fils prodigue* (*Der verlorene Sohn*), Allemagne, États-Unis, 1934.

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 76.

explique d'ailleurs l'évolution du genre par l'histoire géopolitique¹. Ainsi, dès la seconde moitié des années 20, il se développe en Suisse et gagne certains pays limitrophes. En Italie² et en France, il reste confidentiel, bien qu'on trouve par exemple l'incontournable *Premier de cordée*³, qu'Henri Agel distingue du corpus car il « a tenté de donner de l'alpinisme une image neuve et moins violente que ses prédécesseurs allemands »⁴. Le genre reste avant tout allemand, et cela jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour Pithon, il n'a plus de raison d'être après 1945, que ce soit chez les vainqueurs ou les vaincus de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'avant, il trouvait des légitimités géopolitiques dans les pays concernés :

- en Suisse comme un appel à la vigilance ou à la résistance contre le nazisme, puis contre le communisme ;

- en Allemagne où le nationalisme conservateur passe, de 1930 à 1945, par une perspective expansionniste⁵ ;

- en France, qui est occupée par l'Allemagne⁶.

La portée du genre mérite pourtant d'être élargie, car ce conservatisme et ce nationalisme sont des dimensions trop réductrices pour une production qui s'est spécialisée dans le cinéma de montagne, même si c'est vrai que le régime nazi l'a par exemple utilisé de manière réductrice pour prôner ses doctrines au travers des hauteurs purificatrices. Certes l'idéologie conservatrice qui transparait fait donc du *Bergfilm* un genre idéaliste mais ne suffit pas à le cerner, puisque c'est également de sa puissance à transposer une certaine pureté « naturelle »⁷ dont il est question. Il faut également lui

1 Rémy Pithon, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit.

2 On trouve par exemple *Il solitario della montagna* (Wladimiro de Liguoro, Italie, 1931. Pas de titre français à ma connaissance).

3 Louis Daquin, *Premier de cordée*, France, 1944.

4 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, op. cit., p. 25.

5 Étant donnée l'importance du sport dans le *Bergfilm*, voir Arnd Krüger, « Le rôle du sport dans la politique internationale allemande, 1914-1945 », in Pierre Arnaud et James Riordan (dir.), *Sport et relations internationales (1900-1941)*, Paris, L'Harmattan, 1998, 337 p., p. 73-94 ; et Michel Mestre, « La dépendance du club alpin austro-allemand des institutions politiques (1933-1945) », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 95-117.

6 *Premier de cordée* apparaît à l'époque comme un discours passéiste et moralisateur qui peut servir l'idéologie du maréchal Philippe Pétain.

7 Pour Jean-Jacques Rousseau, l'état de nature présente l'homme avant son organisation en société, vivant de manière isolée sur le fondement d'instincts élémentaires (*Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris, Garnier, Flammarion, 1966 [1762], 189 p.). De là vient l'idée maîtresse de la

reconnaître son importance dans l'histoire du film de montagne, dans le sens qu'il établit des codes formels et dramatiques indéniables. Cependant, il convient de l'insérer dans un processus identitaire plus large puisque de manière plus générale, le film de montagne reste lui aussi le garant de la civilisation dans laquelle il est né. La dimension identitaire du *Bergfilm* - « intrinsèquement conservateur, voire réactionnaire » pour Python¹ - se serait alors élargie à l'Occident.

Le film de montagne naît donc bien avant les années 20, et il est temps à présent de discuter le postulat récurrent selon lequel Arnold Fanck serait le créateur du genre, dépassant ainsi le *Bergfilm*, dont il est en revanche un exemple emblématique.

I/ 4/ C/ b/ Arnold Fanck et le film de montagne : spécialisation et innovation stylistique.

Certains considèrent Fanck comme le créateur du cinéma de montagne et c'est pour cela qu'il convient de lui donner une place de choix dans mon étude, bien que, comme le rappelle Suzalle Liandrat-Guigues, un genre « n'a pas [...] d'origine fermement assignable »² et relève plutôt en général d'un processus historique ne se référant pas uniquement à une seule œuvre. Pourtant, Siegfried Kracauer précise qu'il reste le « père incontesté »³ du genre, alors Georges Sadoul en parle comme du « premier spécialiste des films d'alpinisme »⁴, bien qu'il soit entouré de collaborateurs d'exceptions qui deviennent ensuite eux aussi réalisateurs (Leni Riefenstahl et Luis Trenker). Il n'a certes pas créé le film de montagne - on peut plutôt parler de spécialisation -, ou même le *Bergfilm*, mais en a systématisé quelques bases, qu'il n'a

théorie : l'homme est bon et c'est la société qui le corrompt.

- 1 Rémy Python, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Python (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, op. cit., p. 51.
- 2 Suzanne Liandrat-Guigues, « Le western », in *CinémAction*, n°68, op. cit., p. 18-25, p. 25.
- 3 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler; Une histoire psychologique du cinéma allemand*, op. cit., p. 290.
- 4 Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 245 p., p. 84.

d'ailleurs pas inventé (par exemple la confrontation de la Nature et des sentiments humains ou la pureté).

Sur le plan narratif, le drame qui se transforme en tragédie, est récurrent chez Fanck, indissociable de son cinéma, mettant souvent en scène des personnages insérés dans une action destinée à provoquer la pitié ou la terreur, au travers de sentiments humains forts, menant souvent à une fatale conséquence. Ses films s'inscrivent donc dans l'imaginaire ancestral effrayant de la montagne mais le modernisent en lui allouant une dimension esthétique et poétique. Certes c'est une montagne qui domine l'homme, pouvant se révéler meurtrière et cruelle, mais elle est toujours à mi-chemin entre hostilité et fascination. Ce postulat guide d'ailleurs une majeure partie de la production de montagne depuis l'œuvre de Fanck, comme s'en désole en 1944 Pierre Leprohon, parlant de *L'enfer blanc du Piz Palü**¹ :

Par l'accumulation des accidents, l'exposé des périls de l'ascension, un film comme celui d'Arnold Fanck constitue, en effet, une contre-propagande dont les défenseurs de l'alpinisme peuvent à bon droit s'émouvoir. En sorte qu'une telle œuvre, en raison directe de sa valeur et de son intérêt, peut travailler à l'encontre de la chose qu'elle pourrait vouloir exalter. [...] Ce beau film allait d'ailleurs montrer la voie et chaque fois que la montagne apparaîtra par la suite sur l'écran, ce sera comme une force hostile dont la beauté ne serait faite que de dangers.²

La tonalité tragique est en effet très présente chez Fanck. Dans *La montagne sacrée*, les deux alpinistes meurent, après que Karl ait passé la nuit à retenir son ami au bout d'une corde pendant toute la nuit. Dans *L'enfer blanc du Piz Palü*, Maria meurt devant les yeux de son mari Johannes et l'équipe de secours ne parvient pas à retrouver son corps. Par la suite, son mari escalade sans cesse la montagne pour rendre hommage à son épouse. Plusieurs années plus tard, deux jeunes fiancés rencontrés dans un refuge décident de l'accompagner dans une nouvelle ascension, pour ne pas le laisser seul dans sa douleur, mais la tragédie se perpétue puisque le couple est victime d'un nouvel accident. Ils restent coincés en haute altitude pendant plusieurs jours ; un aviateur les ayant repérés guide les efforts de sauveteurs, qui sauvent les deux fiancés mais ne peuvent malheureusement rien faire pour Johannes. Dans *Tempête sur le Mont-Blanc*³, c'est encore une femme jouée par Riefenstahl qui sème le trouble entre le météorologiste

1 Arnold Fanck et Georg Wilhelm Pabst, *L'enfer blanc du Piz Palü (Die weiße Hölle vom Piz Palü)*, Allemagne, 1929.

2 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 60.

3 Arnold Fanck, *Tempête sur le Mont-Blanc (Stürme über dem Mont Blanc)*, Allemagne, 1930.

et son ami. Déçu, le premier tente de la rejoindre après quelques hésitations avant d'être pris dans une tempête, devant remonter dans le refuge où il se réfugie dans la solitude et le froid intense. Leprohon dit de ce film : « La montagne semble être pour lui [Fanck], avant toute autre chose, un motif tragique comme la fatalité l'était pour les Anciens »¹, opérant une référence à un certain imaginaire ancestral.

Comme toujours dans ces films, le drame se joue sur le plan de la nature (principalement par l'importance donnée à l'écroulement des séracs* et les avalanches innombrables, le vent, le froid et la nuit) et sur le plan humain, avec des êtres voués à la mort, confrontés à la peur qui pousse certains personnages vers la folie et d'autres vers le désespoir. Dans *L'enfer blanc du Piz Palü*, Karl perd la raison et Johannes décide de ne pas être secouru pour mourir comme il le choisit. Le choix des sujets passe donc par la confrontation des hommes et des montagnes, que renforcent une utilisation récurrente du cadrage serré (plans rapprochés et gros plans) sur les visages dans la souffrance, au milieu de l'immensité des plans larges. L'homme est d'autant plus vulnérable que Fanck rend la montagne « vivante », prolongeant en quelque sorte la déification de la montagne ancestrale : grosse importance des nuages en mouvement², avalanches parfois incessantes, montagne semblant capable de punition, etc. En cela, Fanck s'inscrit dans le processus historique de dramatisation du paysage évoqué quelques pages plus tôt ; parallèlement à cela, la montagne est belle et sa symbolique est en partie soulignée par cette puissance esthétique, parfois même poussée jusqu'à l'irréel (comme dans *La montagne sacrée* où, dans les hallucinations de Karl, les personnages se rendent dans une immense cathédrale de glace, pour prononcer leurs vœux).

La richesse du cinéma de Fanck tient aussi beaucoup à l'innovation formelle et stylistique dont il fait preuve, même si esthétiquement, on peut voir une influence possible de quelques courants ou formes déjà existantes, et ainsi inscrire ses films dans un contexte historique donné. Deux courants artistiques imprègnent notamment ses œuvres :

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 61.

2 À la fin de *La Roue*, Gance filme aussi la « vie » des nuages en montagne, qui se mêle à celle de la locomotive en surimpression. Pour ce plan (je me base sur celui avec les nuages car en surimpression apparaissent plusieurs plans de locomotive), voir seconde partie, *time code* 1h39'37"-1h40'19".

- le romantisme allemand, voire plus spécifiquement celui de Caspar David Friedrich, qui excelle à traiter l'homme solitaire face à une nature immense, avec une certaine prédilection pour les étendues sauvages, les sujets hivernaux, les ruines et les crépuscules - c'est le cas dans *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*¹. La représentation de la nature (et parfois de la montagne) est stylisée, avec une absence d'encadrement latéral et un traitement spatial par plans successifs, souligné par un usage des couleurs qui donne à ses tableaux un aspect souvent mystérieux. On retrouve par exemple cette figure humaine solitaire face au paysage grandiose dès le début de *La montagne sacrée*, au moment où Diotima danse devant la mer, semblant agir en accord avec l'océan déchaîné, mais surtout par la suite quand elle se confronte à un autre milieu naturel, la haute montagne². Les deux milieux se rejoignent donc ;

- l'expressionnisme³ allemand que l'on sent parfois présent dans les films de Fanck au travers de plusieurs éléments : la lumière parfois gérée de manière expressionniste (à l'image des cordées de secours éclairées au flambeau), une caméra placée derrière des stalactites acérées⁴ - comme le fait aussi Luis Trenker dans *Le fils prodigue* -, une âme humaine tourmentée qui se reflète dans une montagne toute aussi tourmentée, etc. Même si ce ne sont pas des films expressionnistes, certains plans ou séquences le sont. En 1920 sort *Le cabinet du docteur Caligari*⁵, et en 1926 *La montagne sacrée* ; les deux œuvres s'inscrivent dans un même contexte socio-historique en Allemagne, même s'il faut mieux parler de similitudes contextuelles plutôt que d'influence⁶.

1 Caspar David Friedrich, *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94,8 × 74,8 cm, Hambourg (Allemagne), Kunsthalle.

2 Fanck lie donc judicieusement deux grands espaces naturels, comme le font beaucoup plus tard la *Nuit de la Glisse* ou les X Games*.

3 Il faut rester prudent avec ce terme : certains plans du film de montagne sont par exemple très lumineux, avec une neige et des glaces très vives, contrastant par rapport à des reliefs rocheux beaucoup plus sombres, sans pour autant qu'on puisse parler d'expressionnisme, la réalité étant telle et n'étant pas déformée ou stylisée. On trouve cependant quelques passages expressionnistes chez Gaston Rébuffat : par exemple dans *Entre terre et ciel*, au moment où il traverse un glacier avec Jean-François (time code 31'03"-35'26"), marquée par les lignes courbes et obliques du glacier (ce n'est alors pas un choix de l'opérateur) ou la petite dizaine de plans où la caméra est placée à l'intérieur des crevasses, découpant les formes acérées des stalactites de glace (là c'est un choix. Voir par exemple time code 33'56"-34'21", 34'21"-34'25", etc.).

4 Par exemple dans *La montagne sacrée*, time code 47'51"-47'55", etc.

5 Robert Wiene, *Le cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Allemagne, 1920.

6 Trouver des ressemblances n'est pas prouver qu'il y a eu influence.

Alors que certaines composantes du cinéma de Fanck montrent des similitudes contextuelles avec d'autres œuvres, on trouve des innovations marquantes dans les scènes de ski, qui constituent l'une des nombreuses richesses de ses films¹. Là encore, il n'est pas le premier à introduire cet élément² mais le systématise. Ces plans de ski montrent un goût pour le dynamisme et l'extrême, que l'on retrouve de plus en plus après lui, avec la recherche de l'acrobatie³ et de la vitesse qui vont de pair, comme par exemple dans la course à ski de *La montagne sacrée*⁴ qui matérialise l'élaboration d'un style. La longueur de la séquence (presque dix minutes) permet d'ailleurs de traverser beaucoup d'espace(s) et d'opérer des choix stylistiques qui construisent des scènes de ski modernes :

- importante variation de l'échelle des plans ;
- variation des cadrages à plusieurs niveaux : place de la caméra, cadrage frontal/latéral, en plongée/contre-plongée ;
- alternance de plans fixes ou en mouvement, avec notamment des travellings dans lesquels l'opérateur suit le skieur de derrière, étant lui-même sur des skis et utilisant un dispositif novateur - certains sont d'ailleurs relativement instables, preuve certainement de la difficulté de telles prises de vues⁵ ;
- utilisation de cadres spécifiques : presque une dizaine de plans au format vertical qui accentuent la descente des skieurs, la raideur de la pente et la

1 Marcel Ichac a également tourné des films où le ski est largement mis en valeur : par exemple *Ski de printemps* (France, 1934) ou *4100 Ascension à ski des Écrins* (France, 1934).

2 Sepp Allgeier (assisté notamment de Fanck) enregistre par exemple une course à skis : *4628 Meter hoch aus Skiern. Besteigung des Monte-Rosa* (Allemagne probablement, 1913. Pas de titre français à ma connaissance. Trad. fr. : À ski à 4628 mètres d'altitude. Ascension du mont Rose* [ma trad.]).

3 On trouve aussi des acrobaties en avion dans *Tempête sur le Mont-Blanc* ou *L'enfer blanc du Piz Palü*, avec l'aviateur allemand Ernst Udet. Pour les films tournés en montagne avec de grands aviateurs, voir l'exemple des années 20 dont parle Pierre Leprohon (*Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 81-82). Dans ces années, le Suisse Walter Mittelholzer réalise ses reportages photographiques aériens dans les Alpes puis sur d'autres montagnes internationales ; voir son livre *Les ailes et les Alpes* (Neuchâtel [Suisse], Éditions de la Baconnière, 1929 [1928]).

4 Pour la course à ski dans *La montagne sacrée*, voir *time code* 48'04"-57'24".

5 Voir par exemple *time code* 49'10"-49'12", 50'13"-50'14", 54'49"-54'50" et 54'50"-54'51", ou la succession de plans : 50'43"-50'45", 50'45"-50'47", 50'47"-50'48", etc.

verticalité de la montagne¹ ; un plan ayant un cadre ovale² ;

- effets sensationnels, comme par exemple plusieurs plans où les skieurs viennent à grande vitesse en direction de la caméra et la frôlent en effectuant un virage, projetant parfois de la neige vers l'objectif³, comme dans *Le grand saut*⁴ ;

- actions spectaculaires, à l'image de plans où les skieurs effectuent des sauts spectaculaires⁵ - dans *Le grand saut*, ils sautent même par dessus le toit d'une maison ou d'une rivière, ou chutent violemment.

- pour relayer la modernité du tournage, le montage construit un dynamisme général : alternance dans la durée des plans, rapidité de certains plans, raccords dans des directions de course opposées⁶, etc. ;

- on trouve même parfois un goût pour l'abstraction, avec des plans de grand-ensemble de nombreux skieurs qui descendent une pente raide, la caméra ne cadrant alors que cette face neigeuse, sur laquelle les hommes comme de petits points noirs (la pellicule étant en noir et blanc) semblent dessiner des lignes sur un ensemble monochromatique (la pente recouverte de neige)⁷.

Toutes les scènes de ski chez Fanck utilisent globalement les mêmes codes, et l'innovation stylistique dans son cinéma pose de nombreux codes du film de glisse maintes fois réutilisés par la suite ; elles sont l'occasion de recherche formelles et de prises de vues sophistiquées. Cette valorisation du mouvement chez Fanck est d'autant

1 *Time code* 49'54"-49'56", 51'09"-51'13", 51'58"-52'03", 55'52"-55'54", etc. On peut souligner l'intelligence de ces plans, car la montagne est certes un milieu horizontal par son immensité, mais aussi vertical par excellence, dans ses formes.

2 *Time code* 53'24"-53'29".

3 *Time code* 48'54"-48'55", 48'55"-48'56", 48'56"-48'57", 50'41"-50'43", etc.

4 Arnold Fanck, *Le grand saut (Der große Sprung)*, Allemagne, 1927.

5 Par exemple *time code* 51'26"-51'30", 51'35"-51'36", ou la succession de plus de cinq plans qui s'enchaînent très rapidement (54'30"-54'35"). D'autres passages du film montrent des sauts à ski filmés et montés de manière dynamique, créant une récurrence thématique. Dans la séquence du concours de saut à ski, Fanck montre une succession de plusieurs plans de sauts au ralenti (*time code* 42'30"-42'34", 42'34"-42'38", 42'38"-42'41"). Plus loin, c'est un même saut qui est décomposé par cinq plans au ralenti qui brisent la continuité visuelle, alternant successivement plan de demi-ensemble, large, demi-ensemble resserré par rapport au premier, d'ensemble, puis rapproché au moment où le skieur atterrit (43'21"-43'36").

6 *Time code* 50'06"-50'07" : les skieurs viennent vers nous et passent de chaque côté de la caméra. Plan suivant (50'07"-50'12") : les skieurs dévalent la pente et traversent le cadre le long d'une diagonale qui va du coin supérieur gauche au coin inférieur droit de l'image. Plan suivant (50'12"-50'13") : un skieur s'éloigne de la caméra.

7 Par exemple *time code* 48'20"-48'22", 48'57"-48'59", 48'59"-49'05", 50'07"-50'12", 50'29"-50'33", etc.

plus présente qu'elle s'oppose dans la dramaturgie à des séquences de pesanteur tragique, notamment quand les personnages sont coincés en montagne par le froid ou la blessure, dans une temporalité qui semble alors se dilater pour mieux souligner l'immobilité. C'est le cas quand Karl tient Vigo au bout d'une corde pendant des heures dans *La montagne sacrée*, ou dans toute la seconde partie de *L'enfer blanc du Piz Palü*, où les trois personnages sont coincés sur le ressaut glaciaire. En cela, le cinéma de Fanck est souvent tiraillé entre mouvement (rapidité et dynamisme des scènes de ski, cheminement des alpinistes) et phases statiques qui accentuent le drame des situations. En plusieurs points, ses films s'appuient sur un subtil équilibre d'éléments contradictoires qui apportent dynamisme et force au récit. Fanck, et plus généralement le *Bergfilm*, démocratisent donc de nombreux codes du film de montagne, repris par la suite, bien que les diverses cinématographies soient différentes les unes des autres, à l'image par exemple du corpus français que j'évoque à présent.

I/ 4/ C/ c/ L'émergence d'une cinématographie française de montagne.

Pierre Leprohon précise qu'à la date de son ouvrage (1944), « trois noms surtout restent en lumière : Arnold Fank, Luis Trenker, Marcel Ichac. [...] Arnold Fank s'est servi de la montagne comme d'un motif symbolique ou dramatique. Luis Trenker y voit un élément de pittoresque et d'exaltation humaine. Marcel Ichac, une école d'énergie et d'endurance »¹. Il ne parle pas de Leni Riefenstahl comme d'une réalisatrice importante, probablement car il fait l'erreur d'attribuer *La lumière bleue* à Fanck. Henri Agel qualifie les films d'Ichac de ternes², pourtant il reste un cinéaste français incontournable. Ichac³ - le « plus grand spécialiste des films de montagne en France (et sans doute dans le

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 140-141. L'erreur « Fank » au lieu de « Fanck » fait partie de la citation.

2 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, *op. cit.*, p. 25.

3 Pour une étude de l'œuvre d'Ichac, voir Marion Cornet, *L'alpinisme selon Marcel Ichac : les enjeux culturels d'un cinéma de montagne (1936-1967)*, mémoire de Master 2, sous la dir. d'Evelyne Cohen, Université Lumière Lyon II et ENSSIB, 2011, 149 p.

monde) »¹ pour Georges Sadoul - se spécialise donc lui aussi dans le film de montagne, en contribuant à l'étoffer et à en ont façonner certaines bases importantes. Un style français apparaît, qui s'enracine après la Seconde Guerre mondiale, généralement basé sur une sobriété proche de l'alpiniste et moins lyrique que le *Bergfilm* : Piero Zanotto parle d'une cinématographie « [e]ntre poésie des cimes et humanisme montagnard »².

En 1936, le Club Alpin Français* envoie une expédition dirigée par Henry de Ségogne pour faire l'ascension du Gasherbrum I dans le massif du Karakoram*, en Himalaya. Dans ces lourdes expéditions, la logistique inclut en général un cinéaste chargé d'en ramener des images ; ce sera Ichac, formé au journalisme photographique et venu au cinéma par la montagne (il est à l'époque déjà très bon alpiniste et skieur). Il ramène le documentaire *Karakoram*³ qui montre le déroulement de l'expédition mais aussi l'effort des alpinistes. Par la suite, il tourne notamment *À l'assaut des Aiguilles du Diable**⁴ dans lequel il enregistre l'une des courses les plus difficiles des Alpes, les difficultés techniques de l'ascension et du tournage l'obligeant d'ailleurs à faire cinq ascensions de cette même arête* pour tourner son film. On y trouve l'importance des sentiments humains, l'ardeur de la lutte, le désir de victoire ou la joie du but accompli.

Durant la Seconde Guerre mondiale, la France, pourtant au cœur du conflit mondial, voit émerger plusieurs films de montagne de qualité. *Premier de cordée* réalisé par Louis Daquin et qui est l'adaptation éponyme du roman de Roger Frison-Roche⁵, reste l'œuvre incontournable de cette époque. Le personnage principal, Pierre Servettaz, est destiné par ses parents à être hôtelier. Son père, guide de montagne* estimé, est foudroyé lors d'une ascension et Pierre prend la tête d'une cordée pour récupérer le cadavre. Il est blessé et s'aperçoit par la suite qu'il est sujet au vertige, mais à force de volonté et de courage il parvient à passer outre et retrouve une raison d'être, car comme son père ou son oncle, il ne fait aucun doute qu'il sera guide de montagne. Comme dans le livre, on retrouve une montagne qui passionne les hommes qui vivent à ses pieds, et les aide à se réaliser. Avec le courage et l'intégrité des guides de Chamonix, la fierté

1 Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 116.

2 Piero Zanotto, « Septième art au septième ciel », in *L'Alpe*, n°35, op. cit., p. 35.

3 Marcel Ichac, *Karakoram*, France, 1936.

4 Marcel Ichac, *À l'assaut des Aiguilles du Diable*, France, 1942. Voir le livre d'Ichac, *L'assaut des Aiguilles du Diable, Une arête, une ascension, un film*, Paris, Les Éditions J. Susse, 1946, 93 p.

5 Roger Frison-Roche, *Premier de cordée*, op. cit.

d'une profession locale est valorisée à une époque où beaucoup de nations mondiales sont en guerre, la montagne pouvant apparaître comme le terrain de passions saines - un plan rapproché montre d'ailleurs la main qui assure l'alpiniste, insistant sur la droiture des montagnards. Pour Jean-Jacques Languépin, *Premier de cordée* est un film important dans la construction du cinéma de montagne car il « enfonce ses racines dans la réalité et dépeint une montagne [...] qui les aide [les hommes] à vivre et à se réaliser »¹, même si elle garde un pouvoir dramatique indéniable : Pierre est sujet au vertige (donc aux dimensions angoissantes de la montagne), son père est foudroyé, etc. C'est même une base du scénario, même si le style dramatique est différent de celui du *Bergfilm* allemand².

Une fois la paix revenue dans le monde, l'Himalaya attise les convoitises nationale. Le premier succès sur un sommet de plus de 8000 mètres d'altitude (l'Annapurna) est français, conquis en 1950 par Maurice Herzog³ et Louis Lachenal ; Ichac en ramène *Victoire sur l'Annapurna*⁴ qui intègre une tonalité tragique importante, s'attardant sur les gelures* des deux alpinistes et leur descente difficile. Languépin tourne *Drame à la Nanda Devi*⁵, dans lequel Roger Duplat et Gilbert Vignes trouvent la mort. Comme le *Bergfilm*, le film de montagne français intègre donc aussi une part dramatique importante, bien que ce soit la réalité de l'expédition qui imprime cette tonalité à ces documentaires et non un dessein fictionnel.

Parallèlement à cette passion pour l'Himalaya, les Alpes continuent de faire

-
- 1 Jean-Jacques Languépin, « La montagne et le cinéma », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne, op. cit.*, p. 458.
 - 2 C'est probablement ce qui pousse Leprohon à en faire à tort une œuvre non dramatique : « Venant après beaucoup d'autres, Louis Daquin ne s'est inspiré d'aucun de ses devanciers. [...] *Premier de cordée* est le premier film romancé où la montagne perd ce caractère de cruauté tragique, de fatalité inhumaine qu'on lui attribuait jusqu'alors[...] comme chez Fanck » (*Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 133-134). Voir chap. « Une téméraire entreprise : "Premier de cordée" », in *Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 117-137).
 - 3 Par la suite, Herzog a été maire de Chamonix-Mont-Blanc, président du Club Alpin Français (1952-1955) et Haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports (1958-1966) dans le gouvernement du général Charles de Gaulle. Il est donc largement soutenu à la suite de son exploit national.
 - 4 Pour les difficultés de tournage de *Victoire sur l'Annapurna*, voir Marcel Ichac, « En filmant sur l'Annapurna, par Marcel Ichac », in *Image et son*, n°63, mai 1953, p. 4-5. Il rappelle d'ailleurs l'importance de sa tâche : « Songez d'abord à la responsabilité du cinéaste professionnel engagé dans une expédition. Il lui faut, coûte que coûte, rapporter de bons documents, ne pas manquer les épisodes essentiels » (p. 4). Pour l'analyse que je fais de ce film, voir p. 190-197.
 - 5 Jean-Jacques Languépin, *Drame à la Nanda Devi*, France, 1952.

naître de belles œuvres françaises dans l'après-guerre, avec plusieurs cinéastes de grand talent. Dans les années 50, Samivel, qui représente la montagne toute sa vie sous diverses formes, réalise *Cimes et merveilles*¹ et *Grand Paradis*², dans lequel il présente dès le début le massif comme un refuge contre la cohue du monde, aussi bien pour les hommes que pour les animaux. Ces deux films sont projetés non seulement en France mais aussi dans les pays alpins et font figure de plaidoyer pour la protection des espaces et des espèces de la montagne. Gaston Rébuffat, qui participe en 1950 à l'expédition sur l'Annapurna, est marquant par ses exploits mais tourne également trois films : *Étoiles et tempêtes* en 1955 (qu'il réalise avec Maurice Baquet et Georges Tairraz), *Entre terre et ciel* en 1961, et plus tardivement *Les horizons gagnés* en 1975 ; curieusement, ils sont restés confidentiels dans l'histoire du film de montagne, alors que les photographies du réalisateur sont très connues et servent à illustrer de nombreux livres. Son discours est singulier, offrant une poésie rarement égalée ; les hommes pratiquent l'alpinisme car ils aiment la montagne qui, en échange, leur permet de se dépasser. Le danger étant en général une composante récurrente du genre, une vision singulière apparaît chez Rébuffat, avec des alpinistes qui semblent évoluer sur une montagne douce et accueillante. Là où beaucoup de cinéastes restent dans ce que l'on s'attend à voir, il montre ce qui est latent, ce pourquoi même les alpinistes font de la montagne. Une partie d'*Entre terre et ciel* le montre bien, avec l'un des moments les plus poétiques du genre : Rébuffat effectue une traversée partielle du massif du Mont-Blanc avec le volcanologue Haroun Tazieff³, et ils choisissent de passer la nuit dans un igloo qu'ils construisent au sommet même du mont Blanc, plutôt que dans un refuge⁴. Comme dans les autres films de Rébuffat, c'est le commentaire off, qu'il prononce avec sa voix si particulière, qui construit le sens profond des œuvres. C'est le cas dans cette séquence, où il utilise la métaphore de l'enfance pour faire le lien entre ce qui prend l'apparence d'un rêve et d'un jeu enfantins ; le propos revient plusieurs fois et traduit une insistance particulière⁵. Les deux hommes se réapproprient l'image de la cabane que les enfants

1 Samivel, *Cimes et merveilles*, France, 1952. Voir son livre éponyme (Paris, Arthaud, 1952, 40 p.).

2 Samivel, *Grand Paradis*, France, Italie, 1957. Voir son livre éponyme (Paris, Arthaud, 1958).

3 C'est l'alpinisme qui conduit Tazieff aux volcans.

4 Pour les plans se passant au sommet du mont Blanc, voir *time code* 52'45"-56'20".

5 Par exemple : « C'est une idée un peu enfantine, mais aussi une idée merveilleuse, au sens propre, total du mot » (*Entre terre et ciel*, commentaire off de Rébuffat, *time code* 53'26"-53'32", mes

construisent avec les moyens du bord, et c'est la montagne qui légitime le fait de se prendre à nouveau pour des enfants, comme une jonction entre la figure de l'enfance et l'aventure adulte. La symbolique est d'autant plus forte qu'elle semble figée dans l'éternité par le soleil couchant, mis en valeur par les prises de vues talentueuses de Pierre Tairraz. Le décalage de la situation la rend encore plus extraordinaire, car malgré un très beau temps ensoleillé jusqu'à la nuit, il fait froid en très haute altitude - un plan rapproché insiste sur Rébuffat qui souffle sur ses mains glacées¹ -, et les hommes sont vulnérables. La scène de l'igloo idéalise un sommet montagnard avec la projection de symboliques poétiques, qui à elle seule pourrait incarner parfaitement le titre même du film.

De la filmographie de Rébuffat se dégage donc une poésie de la montagne grâce à l'appui d'opérateurs de montagne connus et reconnus dans le genre, donnant lieu à des œuvres mémorables de l'histoire du film de montagne, peut-être restées dans l'ombre car elles n'intègrent pas de tonalité tragique. De cette production française faisant suite au *Bergfilm*, il reste probablement le cinéaste le plus marquant, même s'il n'a pas été retenu comme tel, bien qu'il ait réalisé des œuvres très personnelles éloignées des stéréotypes récurrents du genre.

Le film de montagne naît donc avant tout dans les Alpes, avec des secteurs de production notables qui s'organisent et structurent un véritable genre cinématographique, qui s'élargit peu à peu hors des zones alpines, comme je vais à présent l'évoquer, avec l'Himalaya ou les États-Unis.

transcr.) ; « Garouk [surnom que Rébuffat donne à Tazieff] bâtit, moi je lui apporte les blocs [de neige]. À cette altitude-là c'est un travail assez fatiguant, mais c'est aussi un jeu » (*time code* 53'42"-53'48") ; « [C]ela m'amuse de voir Tazieff, ce volcanologue, ce scientifique, jouer comme un enfant à tailler des blocs de neige, à construire sa maison dans un paysage de rêve » (*time code* 54'10"-54'18").

1 *Time code* 54'01"-54'04".

I/ 4/ D/ L'élargissement de la production hors des Alpes diégétiques.

I/ 4/ D/ a/ L'importance du film d'expédition en Himalaya.

Après avoir parlé des œuvres de Marcel Ichac en Himalaya, qui confortent un élan français vers la montagne, il convient de les inscrire dans un processus plus large, car l'alpinisme en Himalaya attise au fil du siècle de plus en plus les convoitises, d'autant plus que la conquête des très hautes montagnes représente une conquête géopolitique importante, au même titre que les pôles par exemple¹. On trouve dès le début du siècle des films importants. La première grande expédition himalayenne est organisée en 1909 au Karakoram par le duc des Abruzzes Louis-Amédée de Savoie (de son nom francisé)², dans laquelle est intégré le célèbre photographe Vittorio Sella qui en ramène un film³. Dans les années 20, on trouve *À l'assaut du Mont Everest*⁴ (1922), qui relate la seconde expédition britannique à l'Everest, et *L'inaccessible*⁵ (1924) pour le troisième essai, qui sont à la fois des documentaires d'ascension et d'expédition⁶. En 1924, le sommet n'est pas atteint mais les alpinistes George Leigh Mallory et Andrew Irvine parviennent à plus de 8500 mètres d'altitude, avant de mourir. L'Himalaya devient donc peu à peu un potentiel occidental important, comme l'atteste la course aux sommets de plus de 8000 mètres dans les années 50, avec les films qui vont de pair : *La conquête de l'Everest* par une expédition anglaise, *Nanga Parbat*⁷ germano-

1 Pour l'augmentation du nombre des expéditions en Himalaya sur un siècle, voir Michel Raspud, « Tableau 1. Accroissement du nombre des expéditions 1883-1986 », in *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.*, p. 126.

2 Né Luigi Amedeo Giuseppe Maria Ferdinando Francesco di Savoia-Aosta. Il mène des explorations scientifiques du bassin du Baltoro et tente l'ascension du K2. Grand explorateur, le duc a par exemple aussi réussi l'ascension du Ruwenzori (5125 mètres d'altitude, Afrique équatoriale) en 1906.

3 Vittorio Sella, *Expédition de son altesse royale le Duc des Abruzzes au K2 (Sul tetto del mondo Viaggio di S A R Il Duca degli Abruzzi al Karakorum)*, Italie, 1910.

4 Captain J.B.L. Noël, *À l'assaut du Mont Everest (Climbing Mount Everest)*, Angleterre, 1922.

5 Captain J.B.L. Noël, *L'inaccessible (The Epic of Everest)*, Angleterre, 1924.

6 Pour le cinéma de voyage et l'exotisme des pays lointains avant la Seconde Guerre mondiale, voir André Bazin, « Le cinéma et l'exploration », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 25-34 (synthèse de deux articles parus dans *France-Observateur* en avril 1953 et janvier 1954).

7 Hans Ertl, *Nanga Parbat*, Allemagne de l'Ouest, 1953.

autrichienne, *Italia K2*¹ italienne, etc. C'est en effet une terre vierge de toute conquête, lointaine et mystérieuse, qui en plus du seul alpinisme, lui apporte un autre charme récurrent, l'exotisme². Dans ces années, Pierre Leprohon écrit d'ailleurs successivement *Le cinéma et la montagne* et *L'exotisme et le cinéma*³, montrant en quelque sorte que ce sont deux préoccupations qui se juxtaposent comme l'interrogation d'une même époque. En effet, lier le film de montagne et l'exotisme représente un potentiel innovant, d'autant plus que le documentaire d'expédition se développe : « Partout où des hommes audacieux portent leurs pas, dans des régions inconnues ou sauvages, la caméra est maintenant du voyage. Comme les récits d'autrefois, plus fidèle et plus éloquent sans doute, le film apporte le témoignage de leurs exploits »⁴.

Pour ces raisons, le film d'alpinisme en Himalaya reste le corpus documentaire le plus important de l'histoire du film de montagne, combinant plusieurs éléments importants :

- la course à l'extrême et au record. L'Himalaya étant le massif le plus élevé de la planète en altitude, il semble prédestiné à la recherche de limites et les films insistent sur ces points : les plus hauts sommets du monde (l'altitude est valorisée dans *Victoire sur l'Annapurna* ou *La conquête de l'Everest* par exemple), l'ascension des sommets sans apport d'oxygène (comme dans *Everest sans oxygène* où l'exploit est largement souligné)⁵, le tournage d'*Everest* en format Imax, etc. Dans les années 70,

1 Marcello Baldi, *Italia K2*, Italie, 1955. Pas de titre français à ma connaissance.

2 Déjà dans les années 20 à 30, on trouve plusieurs films importants en matière d'exotisme : *La croisière jaune* (André Sauvage, France, 1931), qui fait suite à une autre commande d'André Citroën, *La croisière noire* (Léon Poirier, France, 1924). *La croisière jaune* traverse une partie de l'Asie (de Beyrouth à Pékin, traversant plusieurs déserts et les hauts cols de l'Himalaya). Voir Jacques Wolgensinger, *L'épopée de la croisière jaune*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002 [1970], 269 p. Suite à ce film, le constructeur automobile devient une référence en matière d'aventures (p. 232).

3 Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma. Les "chasseurs d'images" à la conquête du monde*, Paris, Les Éditions J. Susse, 1945, 301 p.

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 89.

5 L'apport d'oxygène consiste pour l'alpiniste à emmener une ou plusieurs bouteille(s) d'oxygène en très haute altitude pour y respirer un air moins appauvri en oxygène et être moins diminué physiologiquement. À l'époque de l'exploit de Reinhold Messner et Peter Habeler, qui en font la première ascension sans oxygène, on ne connaissait pas les conséquences d'une telle ascension. Certains pensaient même cet exploit impossible : on lit dans les années 30 dans le *Grand mémento encyclopédique Larousse* (Paul Augé [dir.], publication en deux vol. [t. 1 : 1936, 1048 p. ; t. 2 : 1937, 1095 p.], Paris, Larousse, 1936-1937) : « [A]u dessus d'une certaine altitude, l'inhalation d'oxygène à l'aide d'un appareil spécial est une nécessité (ascensions dans l'Himalaya) » (t. 2, p. 778). L'« impossible » dans les esprits est alors rendu possible. Quelques décennies plus tôt, le commentaire off de *Victoire sur l'Annapurna* parle de ces montagnes comme « peut-être inaccessibles » (*time code* 15'23"-15'28", ma transcr.).

l'alpiniste Jean-Marc Boivin pulvérise par exemple les records antérieurs d'altitude en sautant en deltaplane à 7500 mètres environ dans *K2, la montagne inachevée*¹. Ces montagnes permettent donc une succession de Premières souvent fortement médiatisées², et dans les années 2000 on trouve par exemple encore de nouveaux exploits qui renouvellent l'extrême : la tentative de première descente de l'Everest en *snowboard** par Marco Siffredi, montrée dans *Marco étoile filante*³, ou la première ascension de l'Everest par Marc Inglis amputé des deux jambes dans *Mourir pour l'Everest*⁴, etc. D'ailleurs, si l'on observe l'évolution de la production en Himalaya, il semble que les documentaires sur l'Everest (le plus haut sommet du monde) soient de loin les plus nombreux, attestant de ce goût pour l'extrême. Une fois conquis, les autres sommets de plus de 8000 mètres d'altitude perdent finalement quelque peu de leur intérêt, sans parler des autres cimes moins élevées ;

- la présence possible d'inédit, car l'Himalaya reste une immense terre vierge à conquérir en matière d'alpinisme. Beaucoup de sommets sont encore aujourd'hui (en 2014) inexplorés et vierges, et c'est une terre d'aventure où l'inédit et les Premières restent possibles - dans un monde où l'extrême a déjà bien balisé les principaux espaces naturels -, comme par exemple dans *Skippers d'altitude*⁵ : une expédition française tente l'ascension d'une arête vierge du Nemjung* dont le sommet culmine à 7140 mètres d'altitude ;

- l'importance du document, puisque les documentaires en Himalaya sont de riches témoignages historiques sur les expéditions et l'avancée de la conquête, permettant de connaître précisément la préparation et l'organisation de l'expédition, la fonction des membres qui la composent, la voie que les alpinistes ont emprunté vers le sommet, l'état de cette voie au moment donné, les conditions météorologiques rencontrées, etc.

Ces films d'expédition apportent donc de nouvelles composantes au film de

1 Dominique Martial, *K2, la montagne inachevée*, France, 1979.

2 Pour l'Everest par exemple, les Japonais de NHK (Tokyo, Japon) retranscrivent en 1988 une dizaine de minutes de direct au sommet.

3 Bertrand Delapierre, *Marco étoile filante*, France, 2005.

4 Richard Dennison, *Mourir pour l'Everest (Dying for Everest)*, Nouvelle-Zélande, États-Unis, 2008.

5 Bertrand Delapierre, *Skippers d'altitude*, France, 2005.

montagne, loin des Alpes originelles, qui dans les premiers temps concentrent la production mais également les lieux diégétiques. Peu à peu, l'importance historique alpine s'étend aussi à un autre pays occidental, les États-Unis, qui intègre d'autres formes existantes dans le genre.

I/ 4/ D/ b / La reprise de formes existantes dans la production américaine de fiction.

Les films de montagne américains s'appuient souvent sur une trame existante. L'importance des westerns de montagne l'atteste, s'ouvrant parfois directement sur un décor montagneux : par exemple dans les génériques de début¹ de *La révolte des dieux rouges*² qui imprime son titre³ sur fond de montagnes rocheuses, ou de *Les affameurs*⁴, *Je suis un aventurier*⁵ ou *Les implacables*⁶ sur des montagnes enneigées. D'ailleurs, François de la Bretèque précise, en accord avec Gérard Henriet et Jacques Mauduy⁷, que les onze plans qui ouvrent *Les affameurs* montrent un convoi qui avance sur les pentes d'une montagne, dont le rôle est important : « Un sommet pointu qui dépasse est montré dans chaque image. [...] La montagne est une barrière qui s'oppose à la progression des hommes »⁸. Le film s'ouvre sur la montagne, et dans la suite du film, il est vrai que tout ramène le spectateur à la montagne, en tant que masse récurrente, imposante et enneigée

1 D'ailleurs pour Raphaëlle Moine, « [l]e générique et les premières séquences constituent [...] un moment contractuel d'entrée dans la fiction où le film de genre proclame son ancrage » (*Les genres du cinéma*, op. cit., p. 85). On trouve aussi des westerns italiens de montagne : par exemple *Le grand silence* (Sergio Corbucci, *Il grande silenzio*, Italie, France, 1968).

2 William Keighley, *La révolte des dieux rouges* (*Rocky Mountain*), États-Unis, 1950.

3 Gérard Henriet et Jacques Mauduy listent par exemple la présence de la montagne dans les titres de westerns : voir le sous-chap. « Montagnes » (in *Géographies du western*, op. cit., p. 217) de l'« Annexe B, Les noms de morpho-lieux dans les titres de films (depuis 1930) » (p. 216-219). Ils parlent aussi des « Collines » (p. 216).

4 Anthony Mann, *Les affameurs* (*Bend of the River*), États-Unis, 1952.

5 Anthony Mann, *Je suis un aventurier* (*The Far Country*), États-Unis, 1954.

6 Raoul Walsh, *Les implacables* (*The Tall Men*), États-Unis, 1955. On y voit notamment une traversée des montagnes particulièrement froide.

7 Gérard Henriet et Jacques Mauduy, *Géographies du western*, op. cit. Ils rappellent d'ailleurs dans cet ouvrage que la montagne a une valeur biblique dans les films d'Anthony Mann (p. 50).

8 François de la Bretèque, « Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, op. cit., p. 66.

- on la voit même depuis l'intérieur des chariots -, qui conclut également le film. Dans *Je suis un aventurier*, Jeff Webster (joué par James Stewart) guide - on retrouve la figure du guide importante dans le film de montagne - une caravane à travers les Rocheuses. *Les Cheyennes*¹ traversent aussi les montagnes au climat rude pour échapper à l'armée américaine qui veut les ramener dans leur camp, l'hiver montagnard contrastant avec la chaleur accablante du début de film.

L'analyse de la séquence de l'avalanche neigeuse dans *Au pays de la peur*² montre bien l'importance dramatique de la montagne froide et hostile. Jules Vincent et le policier Pedley cheminent avec un traîneau à chiens et sont confrontés à une coulée de neige qui s'abat sur eux. Le montage alterne les plans larges sur l'avalanche avec des plans au cadrage plus serré (allant du demi-ensemble au plan rapproché) sur les personnages paniqués, permettant de souligner la précarité des protagonistes réfugiés avec les chiens sous une corniche rocheuse, et permettant de s'identifier à eux et de mieux s'imprégner de la détresse humaine. Quelques plans amènent d'ailleurs cette construction binaire avant que l'avalanche ne se déclenche, dans lesquels les deux hommes au regard inquiet, regardant vers le haut la montagne, sont « écrasés » par plusieurs plans en plongée relativement soutenue, alternés avec un plan sur la montagne filmée en contre-plongée, et dont le volume est magnifié par un panoramique latéral³. La musique s'arrête au moment où l'avalanche se déclenche, dont le bruit se suffit à lui-même pour les besoins dramatiques, accentuant encore la fragilité de la condition humaine. D'ailleurs, pouvant alors servir de symbole, le plan où les personnages courent se réfugier sous une corniche rocheuse miniaturisée par son échelle les deux hommes, les chiens et le traîneau, dans un plan qui dans sa construction les concentre dans la partie horizontale inférieure de l'image, la partie supérieure étant occupée par la masse de neige qui descend sur eux⁴. Finalement, ils s'en sortent vivants, ensevelis seulement jusqu'à la taille, avant que le plan qui suit la séquence en fondu enchaîné n'accroisse par contraste la froideur des plans précédents, en montrant en plan rapproché un feu de

1 John Ford, *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*), États-Unis, 1964.

2 Andrew Marton, *Au pays de la peur* (*The Wild North*), États-Unis, 1952. Jules Vincent est arrêté par le policier et ils traversent ensemble l'hiver montagnard. Pour la séquence de l'avalanche neigeuse, voir *time code* 53'30"-55'04".

3 *Time code* 53'40"-53'47".

4 *Time code* 54'16"-54'20".

camp rougeoyant la nuit. Si l'on observe en revanche le scénario du film, la montagne n'est pas seulement hostile car elle sert de catalyseur symbolique bénéfique, le cheminement dans les solitudes glacées de l'hiver permettant aux deux hommes (Vincent, le faux coupable, et le policier) de se rapprocher, Pedley témoignant finalement par la suite en sa faveur. Le chemin vers la vérité se trouve donc en montagne.

Le western n'est pas le seul exemple de reprise de formes existantes. En plus d'appartenir au film de montagne, *La sanction*¹ est un film à mi-chemin entre film d'espionnage et *thriller*. Un ancien tueur à gages accepte une dernière mission, où la victime doit trouver la mort dans l'ascension de la face nord de l'Eiger*. Clint Eastwood réalise le film mais tient également le premier rôle, après s'être entraîné durant des mois pour devenir un bon alpiniste. C'est lui qui fait l'ascension et le film est tourné dans la paroi, alors que c'est une voie très difficile normalement réservée à l'élite de l'alpinisme. Il effectue toutes les cascades du film, comme à la fin quand il coupe la corde qui le soutient au dessus de plusieurs centaines de mètres de vide. La montagne tient donc une place de choix, mais, au prix de cette sincérité, le tournage du film est marqué par la mort d'un alpiniste de l'équipe.

*Cliffhanger, traque au sommet*² et *Vertical Limit*³ sont des films d'action et convergent dans leurs codes, le premier étant resté très présent dans les esprits (en tous cas en France), probablement car son succès est mondial, même pour le spectateur qui n'est pas intéressé par le genre. La réputation du film de montagne américain s'en ressent, comme l'attestent les propos de Piero Zanotto, qui parle de « productions récentes à grand spectacle, comme *Cliffhanger* [...] ou encore (en pire !) le thriller hollywoodien *Vertical Limit* »⁴. Pourtant, tout film est historique et intéressant à étudier, marquant ici une recherche de l'extrême poussée au paroxysme ; en cela, ces œuvres ont

-
- 1 Clint Eastwood, *La sanction (The Eiger Sanction)*, États-Unis, 1975. Quelques années plus tôt, Eastwood jouait dans *Quand les aigles attaquent* (Brian G. Hutton, *Where Eagles Dare*, Angleterre, États-Unis, 1968) : des soldats alliés sont parachutés durant la Seconde Guerre mondiale près d'une forteresse nazie située dans les Alpes, dans laquelle est emprisonné un général américain ; une fois arrivés sur place, un traître assassine deux hommes.
 - 2 Renny Harlin, *Cliffhanger, traque au sommet (Cliffhanger)*, États-Unis, Italie, France, 1993.
 - 3 Martin Campbell, *Vertical Limit*, États-Unis, Allemagne, 2000. Pas de titre français.
 - 4 Piero Zanotto, « Septième art au septième ciel », in *L'Alpe*, n°35, *op. cit.*, p. 13.

un intérêt indéniable¹. Dans *Cliffhanger, traque au sommet*, Gabe (joué par Sylvester Stallone) et Hal, guides et secouristes dans les montagnes Rocheuses - bien qu'il ait été tourné en grande partie dans les Alpes dolomitiques -, sont réunis pour le sauvetage des survivants d'un avion qui s'est écrasé en altitude. Arrivés sur place, les deux personnages sont pris en otage par des malfrats qui comptent les utiliser pour récupérer des valises pleines de billets de banque tombées d'un avion en vol. La montagne permet d'inclure des éléments quasiment improbables, avec une sombre histoire qui sert le grand spectacle (parfois jusqu'à l'irréalisme) et le sensationnel de l'action² : les tueurs maléfiques, l'avion qui s'écrase, Gabe qui fait de l'escalade en tee-shirt malgré le froid, les coups de piolet dans la glace qui sont bruités comme des coups d'épée³, etc. Parallèlement à ces dangers, la montagne est particulièrement hostile et maléfique, comme anthropomorphisée ; elle devient un ennemi de plus à vaincre. Pour ces raisons, le film s'appuie sur une structure proche de celle du *Bergfilm*⁴ - encore une forme existante - par la présence de plusieurs éléments :

- l'étranger, l'argent et les dangers « urbains » qui sèment le trouble et la corruption ;

- la place du guide, garant de valeurs humaines et sincères ;

- le sort qui se joue sur la montagne, où se règlent les oppositions entre les personnages ;

- la montagne dramatique qui semble être le reflet des sentiments humains.

Quelques années plus tôt, *Cinq jours ce printemps là*⁵ se rapprochait aussi du *Bergfilm*. Douglas Meredith, un homme d'un certain âge, entretient une liaison avec sa nièce,

1 Une fois insérées dans le film de montagne, il n'est plus question de discuter leur qualité mais leur légitimité.

2 On trouve les mêmes codes dans *Vertical Limit*. Annie, Elliott et Tom se trouvent bloqués dans une crevasse à plus de 8000 mètres d'altitude après avoir essuyé une violente tempête. Le sauvetage étant impossible par hélicoptère, Peter regroupe une équipe pour aller les secourir ; à l'aide de nitroglycérine transportée à dos d'homme, ils parviennent à dégager la neige qui occulte la crevasse et sauvent Annie, en proie à un alpiniste arriviste qui laisse mourir ses compagnons de cordée.

3 Ces bruits matérialisent le combat de l'homme contre la montagne. On peut faire référence à Gaston Bachelard, qui précise que l'outil (ici, le piolet) est toujours une agression contre la matière (ici, la glace ou la neige de la montagne) ; voir chap. II (« La volonté incisive et les matières dures. Le caractère agressif des outils. », in *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 40-64).

4 Voir « I/ 4/ C/ a/ L'importance historique du *Bergfilm* », p. 98-104.

5 Fred Zinnemann, *Cinq jours, ce printemps là (Five Days One Summer)*, États-Unis, 1982.

Kate. Ils viennent dans les Alpes suisses pour faire de l'escalade, où ils rencontrent un jeune guide, Johann, avec qui ils partent en montagne. Kate et Johann tombent amoureux. Les deux hommes s'opposent lors d'une ascension périlleuse où le guide perd la vie. La montagne, au départ lieu de l'idylle, devient de plus en plus menaçante. L'histoire est très proche de celle de *La montagne sacrée*, où l'amour commun pour Diotima tourmente les alpinistes qui perdent la vie dans la tempête ; dans ces films, le guide apparaît comme le garant de certaines valeurs « morales » mais y laisse sa vie.

Dans la production américaine, la montagne est donc souvent apprivoisée à l'aide de codes existants probablement rassurants pour la production et le public américains. Le corpus s'appuie majoritairement sur d'autres genres hollywoodiens bien ancrés. On trouve d'ailleurs une starification importante, avec des stars hollywoodiennes qui jouent dans un film de montagne, alors que dans les autres cinématographies du genre les acteurs starifiés sont des acteurs de montagne avant d'être des vedettes¹. En effet, quand Laurel et Hardy tournent dans *Les montagnards sont là*, Glenn Ford dans *La Tour blanche*², Clint Eastwood dans *La sanction*, Sean Connery dans *Cinq jours, ce printemps là* ou Sylvester Stallone dans *Cliffhanger, traque au sommet*, etc., ils sont déjà des stars qui plaisent au public. Les Alpes sont parfois aussi des montagnes « stars » plus ou moins bien exploitées, alors que les films qui intègrent le grand Ouest américain ou le Nord canadien montrent des cinéastes beaucoup plus à l'aise avec « leurs » montagnes (par exemple dans les westerns ou dans *Délivrance* tourné dans les Appalaches, etc.).

Au-delà de ces considérations, le corpus américain est historiquement important car il contribue à élargir, principalement avec la conquête de l'Himalaya, le film de montagne hors des seules Alpes. Après avoir démontré l'ancrage historique du genre

1 Comme par exemple Leni Riefenstahl ou Luis Trenker.

2 Ted Tetzlaff, *La Tour blanche (The White Tower)*, États-Unis, 1950. L'alpinisme suffit à l'action. La base existante est fournie par le roman *La Tour Blanche* (James Ramsey Ullman, trad. T. Sermorens, Paris, Éditions Arthaud, 1948 [1945]). *Le troisième homme sur la montagne* (Ken Annakin, *The Third Man on the Mountain*, États-Unis, 1959) est aussi adapté d'une œuvre d'Ullman (*Banner in the Sky*, Philadelphie, J. B. Lippincott company, 1954, 252 p. Pas de titre français à ma connaissance) ; dans ce film les séquences d'alpinisme sont tournées par Gaston Rébuffat et Georges Tairraz.

dans l'Europe occidentale puis dans cette même civilisation, il convient à présent de démontrer que le film de montagne s'uniformise selon des codes communs et convergents, et donc d'en venir à la seconde grande partie de mon étude.

II/ L'uniformisation du film de montagne.

Depuis ses débuts, le film de montagne s'uniformise autour de thématiques qui convergent, comme par exemple les projections de beauté et de photogénie de la montagne, la gratuité de l'aventure et des exploits sportifs, la recherche de l'extrême ou de l'exotisme, etc., qui influencent fortement le développement des industries montagnardes et reconstruisent le paysage de manière occidentale. Il convient donc à présent de dégager des codes communs dans le genre et de tenter une synthèse sur son identité.

II/ 1 / L'hégémonie de la thématique de l'aventure.

II/ 1/ A/ L'uniformisation de la montagne de l'aventure et l'identité locale.

Les Alpes sont un cas-type incontournable pour appréhender le film de montagne, intéressant à étudier à divers moments de l'Histoire car elles attestent de l'uniformisation des montagnes selon des impulsions communes. Plusieurs auteurs s'interrogent sur la fragilité de l'identité locale et la « disparition » de la montagne traditionnelle qui peu à peu est aménagée (infrastructures, hôtels, remontées mécaniques, etc.) pour satisfaire les plaisirs hédonistes. Déjà en 1933, Jules Blache écrit : « Le développement des voies de communication modernes porte partout à la vie de montagne un coup très rude [...] il contribue à ruiner l'archaïsme montagnard, et l'exotisme local ; à niveler les genres de vie si variés des hautes vallées »¹ ; le tourisme et l'alpinisme apparaissent alors comme des « compensations, assez médiocres au total, à toutes les formes d'activités originales et variées dont les hautes terres se dépouillent peu à peu »². Plus tard, d'autres auteurs vont dans le même sens. Pour Albert Tauveron, « on peut se demander si rendue accessible et confortable la montagne est encore la montagne »³. Les alpages et les transhumances* notamment, qui étaient des éléments constitutifs d'une véritable histoire disparaissent en partie de la montagne moderne - ou gardés pour l'exotisme ! -, souvent façonnée pour satisfaire le sentiment de l'aventure pour un public qui lui est étranger. La spécificité locale devient donc exotique, le touriste se délectant par exemple de contempler de vieilles fermes dans les alpages. Le sort des Alpes s'en ressent, et même s'il ne faut pas céder entièrement à des propos

1 Jules Blache, *L'homme et la montagne*, *op. cit.*, p. 179.

2 Jules Blache, *L'homme et la montagne*, *op. cit.*, p. 181.

3 Albert Tauveron, « Les Alpes du Nord au troisième millénaire : une montagne sans montagnards ? », in *Revue de géographie alpine*, t. 77, n°1-3, *op. cit.*, p. 161-169, p. 169. Voir aussi André Palluel-Guillard, « Réflexions sur le troisième millénaire alpin », in *L'Alpe*, n°6, *Tournant de millénaire*, 2000, [En ligne : <http://www.lalpe.com/lalpe-06-tournant-de-millenaire-2/lalpe-06-reflexions-sur-le-troisieme-millenaire-alpin/>] (consulté le 22 mai 2013) ; et Marie-Claude Cassé-Castells, « Comment aborder la question montagnarde aujourd'hui dans les pays industrialisés d'Europe occidentale ? », in Yvette Veyret (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques*, *op. cit.*, p. 125-134.

protectionnistes, les aspirations des voyageurs et des touristes citadins¹ façonnent la montagne depuis plusieurs siècles ; pour Bernard Debarbieux, l'aménagement touristique « vise souvent à mettre en adéquation un site de montagne avec l'imaginaire des touristes auxquels on s'adresse »².

La haute montagne s'uniformise également, comme le précise Viviane Seigneur : « Dans tous les cas, la perception de la haute montagne en Occident et dans toutes les sociétés post-industrielles (comme le Japon) inspire bien plus des images "extrêmes" que modérées. [...] On voit, au travers de cet imaginaire radicalisé, comment les visions modérées ou dépassionnées ont peu droit de cité »³. Puis : « [L]e statut symbolique de la haute montagne entraîne des "invisibilités" sociales autant que des amplifications sociales »⁴. L'aventure importée détruit des microcosmes historiques qui se reconstruisent sur de nouvelles économies, et cela dans la majorité des montagnes de la planète. L'Himalaya ou la région du Kilimandjaro attestent par exemple de la présence d'une économie occidentalisée de l'aventure, avec le *trekking** et l'alpinisme, les sommets de plus de 8000 mètres d'altitude ayant une réputation mondiale écrasante.

Le film de montagne suit les mêmes tendances. L'alpiniste Maurice Herzog distingue la montagne du promeneur et celle de l'alpiniste⁵ : alors que la montagne verte est habitable, seuls les alpinistes s'aventurent en haute montagne. Les films du genre peuvent alors être scindés en fonction de leur ancrage : d'une part, les œuvres de basse ou moyenne montagne, d'autre part, celles de haute montagne. La majorité de la production restée dans l'Histoire intègre la deuxième catégorie, car la plupart des films prennent comme sujet l'alpinisme, et on a donc une focalisation sur la montagne de l'aventure et de l'extrême, potentiellement dramatique et angoissante⁶.

1 Samivel confirme que c'est logiquement l'œuvre de citadins car les vieilles terreurs locales n'ont pas de prise sur eux (*Hommes, cimes et dieux, op. cit.*, p. 129).

2 Bernard Debarbieux, « Les montagnes : représentations et constructions culturelles », in Yvette Veyret (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques, op. cit.*, p. 44.

3 Viviane Seigneur, *Socio-anthropologie de la haute montagne, op. cit.*, p. 37.

4 Viviane Seigneur, *ibid.*, p. 39.

5 Maurice Herzog, « Connaissance de la montagne », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne, op. cit.*, p. 4.

6 Comme le rappelle François de la Bretèque, « [l]e cinéma ne transcrit pas la réalité sociale en termes directs. Les représentations sociales sont des médiations par lesquelles s'expriment les fantasmes, désirs, rêves, pulsions des publics auxquels on destinait ces films » (« Le cinéma populaire français : compromis et ambivalences », in *CinémAction*, n°95, *Le cinéma du sam'di soir* [dir. Gérard Dessere et

L'insistance apportée à montrer les dangers de la montagne l'atteste, et Pierre Leprohon le remarque déjà dans les années 40¹ ; elle est même parfois anthropomorphisée et présentée comme l'ennemie à vaincre. En cela, le genre s'inscrit dans une médiatisation plus large (avec la presse par exemple), mais orientée, comme le rappelle Maurice Herzog : « Les entreprises d'importance nationale comme les expéditions dans les massifs lointains, les victoires réellement considérables, enfin et surtout les accidents parviennent seuls aux oreilles du grand public. Aussi n'est-il pas étonnant de voir s'accréditer l'idée d'une activité meurtrière à l'extrême »². Aujourd'hui, comme dans l'histoire du genre, la place de la montagne extrême reste très présente - elle l'est peut-être encore plus -, tant dans le fond (insistance sur le danger, la mort, les avalanches, etc.) que dans la forme (tonalité dramatique, procédés sensationnels comme l'utilisation de panoramiques descendant vers le fond d'une crevasse, etc.). Pour s'en convaincre, il suffit de regarder l'insistance sur les coulées de neige dans le cinéma d'Arnold Fanck ou dans les extrêmes *Cliffhanger*, *traque au sommet* ou *Everest*, etc. Dans le film de montagne occidental, on retrouve finalement les mêmes codes sur des montagnes différentes.

En revanche, une petite production, particulièrement suisse, se dégage de ces codes, car, très ancrée sur certaines valeurs, elle montre une moyenne montagne riche de cultures montagnardes au charme d'antan. On trouve principalement dans ce corpus les adaptations de l'univers d'*Heidi*³. Ces *Heimatfilm*⁴ rejoignent le *Bergfilm* sur

Nicolas Schmidt], 2000, p. 34-41, p. 35).

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 158.

2 Maurice Herzog, « Connaissance de la montagne », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, op. cit., p. 13. Il y a tout de même une part de vrai dans cette importance de la mort.

3 On trouve aussi les adaptations des romans de Charles-Ferdinand Ramuz. Dimitri Kirsanoff tourne *Rapt* (France, Suisse, 1933) et Pierre Korálnik une seconde version (*Rapt ou la séparation des races*, Suisse, 1984) d'après *La séparation des races* (Ramuz, Paris, Gallimard, 2010 [1922-1923], 224 p.). Deux communautés situées sur deux versants opposés de la montagne s'opposent. Voir Freddy Buache, « Les Romanciers et le cinéma : Rapt », in *Les cahiers de la cinémathèque*, n°12, hiver 1974, p. 93. Max Haufler tourne *Farinet* (ou *L'or dans la montagne*, France, Suisse, 1939) d'après *Farinet ou la fausse monnaie* (Lausanne, Henry-Louis Mermod, 1932, 255 p.). Un jeune paysan fabrique de la monnaie ; plusieurs fois arrêté, il s'évade et trouve asile chez les gens du village. Francis Reusser réalise *Derborence* (France, Suisse, 1985) d'après le roman éponyme (Lausanne, Henry-Louis Mermod, 1934). La jeune épouse d'Antoine se croit veuve mais il réapparaît longtemps après, et leurs retrouvailles sont difficiles. Pour les adaptations de Ramuz, voir Buache, *Le cinéma suisse*, op. cit., spécifiquement p. 176-184.

4 Le *Heimatfilm* regroupe des films régionalistes, essentiellement germaniques, qui donnent une représentation idyllique des campagnes rurales.

certaines valeurs montagnardes « innées » véhiculées¹, avec des traditions et cultures locales mises en valeur : l'eau et la religion dans *Heidi*² de Comencini par exemple, les valeurs pastorales dans *Heidi et Pierre*³ de Schnyder, dont Freddy Buache dit qu'il est « considéré comme la première grande production suisse en couleurs »⁴, etc. Heidi est enlevée à son grand-père montagnard et emmenée dans la ville de Francfort, où elle tient compagnie à Clara Sesemann - handicapée « soignée » par l'arrivée de la fillette de la montagne et ses valeurs -, avant de retrouver le calme paisible des hauteurs. L'intrusion d'éléments étrangers menace l'identité et la pureté locales, dans un pays, la Suisse, où la montagne est si importante que la culture alpine fait figure de culture nationale. Pour Rémy Pithon, le cinéma s'inscrit dans un processus identitaire plus large :

Les thèmes alpins jouent un rôle essentiel dans l'iconographie helvétique, qu'il s'agisse d'art réputé noble ou d'images populaires. Ils apparaissent aussi bien dans la peinture [...] que sur des affiches, sur des timbres-poste, sur des pièces de monnaie, sur des gravures, et même sur des emballages de chocolat ou sur des boîtes de gâteaux secs. D'ailleurs les récits concernant les deux personnages mythiques suisses qui jouissent de la plus grande célébrité mondiale, Guillaume Tell et Heidi, ne touchent-ils pas de près à l'univers alpin ?⁵

Même si sa production s'inscrit pleinement dans un genre occidental, la Suisse offre donc un bel exemple de résistance « nationale » à l'uniformisation du film de montagne, certaines œuvres matérialisant la projection idéalisée d'une montagne préservée, à valeur exotique. Les cultures locales s'effacent peu à peu au profit d'une montagne de tourisme et d'aventure hédoniste occidentaux, et, au-delà du fond, on trouve les traces de l'aventure jusque dans la forme du film de montagne, comme il convient à présent de l'évoquer.

1 Voir « I/ 4/ C/ a/ L'importance historique du *Bergfilm* », p. 98-104.

2 Luigi Comencini, *Heidi*, Suisse, 1952.

3 Franz Schnyder, *Heidi et Pierre (Heidi und Peter)*, Suisse, 1955.

4 Freddy Buache, *Le cinéma suisse, op. cit.*, p. 46.

5 Rémy Pithon, « Le *Bergfilm* ou l'obsession alpine », in Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres, op. cit.*, p. 41. Voir par exemple Heinz Paul, *Guillaume Tell (Wilhelm Tell)*, Allemagne, Suisse, 1934.

II/ 1/ B/ Les traces de l'aventure dans le film de montagne.

II/ 1/ B/ a/ Les difficultés de tournage.

Dans *Qu'est-ce que le cinéma*¹ d'André Bazin, on trouve plusieurs références au cinéma qu'on appellerait communément aujourd'hui en milieux extrêmes², puisque l'auteur évoque notamment les régions polaires (avec *Nanouk l'Esquimau*, *Groenland*, *20 000 lieues sur les glaces*³ ou *L'aventure sans retour*⁴), le film de plongée (*Le monde du silence*⁵) ou de montagne (*Victoire sur l'Annapurna*). Il consacre notamment une étude au film en mer *Kon-Tiki*⁶, un cas-type qui peut s'appliquer au film de montagne, qu'il analyse en tant qu'œuvre gardant les traces de l'aventure⁷, et c'est justement ce qui en fait sa force ; Bazin s'interroge sur l'équilibre à trouver entre l'aventure et l'esthétique. Une prédominance du souci esthétique pourrait faire perdre au genre sa richesse, son contenu et sa légitimité ; la valeur d'un film tiendrait donc en partie des traces ineffaçables de l'aventure, lui donnant probablement un caractère authentique en intégrant le choisi et le non choisi. C'est souvent vrai aussi dans le film de montagne, les

1 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit.

2 Voir « Le cinéma et l'exploration », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. Vincent Pinel rappelle que le public se passionne très tôt pour les exploits des voyageurs en terre lointaine (*Écoles, genres et mouvements au cinéma*, op. cit.) : par exemple des films de l'expédition d'Ernest Shackleton dans l'Antarctique en 1909 ou des expéditions du capitaine Scott au Pôle sud, etc.

3 Marcel Ichac et Jean-Jacques Languépin, *Groenland, 20 000 lieues sur les glaces*, France, 1952. Ce film retrace l'expédition conduite par Paul-Émile Victor en 1948-1949.

4 Charles Friend, *L'aventure sans retour (Scott of the Antarctic)*, Angleterre, 1948.

5 Voir André Bazin, « Le monde du silence », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit.

6 Thor Heyerdahl, *Kon-Tiki*, Norvège, Suède, 1950.

7 Vladimir Jankélévitch distingue l'homme aventureux de l'aventurier : le premier « représente un véritable style de vie » (*L'aventure, l'ennui, le sérieux*, op. cit., p. 9) alors que le second est « un professionnel des aventures » (*loc. cit.*) pour lesquelles il gagne de l'argent. Au départ, ce n'est pas le cinéma qui motive les scientifiques de *Kon-Tiki*, qui souhaitent démontrer que le peuplement de la Polynésie s'est fait par des migrations maritimes depuis les côtes du Pérou. Ils tentent de reproduire l'opération d'éventuels pionniers en fabriquant un radeau primitif, impossible à diriger et dérivant au gré des vents et courants marins. Ils se jettent donc dans une aventure aléatoire, sans sécurité et n'étant même pas certains d'arriver à destination, mais atteignent finalement la Polynésie. L'espace du radeau est restreint et ne permet que difficilement un souci cinématographique travaillé, la caméra étant constamment au ras de l'eau. On trouve logiquement plusieurs « erreurs » cinématographiques (erreurs d'exposition par exemple). Les scientifiques ont filmé quand ils le pouvaient, quitte à montrer des images « banales », et n'ont souvent pas pu filmer quand quelque chose d'« intéressant » se passait : « [S]a réalisation s'identifie absolument avec l'action qu'il relate si imparfaitement ; parce qu'il n'est lui-même qu'un aspect de l'aventure » (Bazin, « Le cinéma et l'exploration », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 32).

images étant celles qui ont pu être enregistrées dans le temps de l'action, alors que l'opérateur devait aussi grimper, s'assurer et rester conscient du milieu dangereux qui l'entoure. Dans *Victoire sur l'Annapurna* par exemple, il « manque » beaucoup d'images que le spectateur s'attend à voir, surtout celles de l'ascension sommitale de Maurice Herzog et Louis Lachenal (le but de l'expédition) ; la caméra ayant été arrachée des mains d'Herzog par une avalanche, le film retrouve les protagonistes une fois redescendus du sommet. L'aventure donne alors sa pleine valeur à l'œuvre. En cela, les propos de Bazin s'opposent à ceux de Pierre Leprohon, qui prend l'exemple du documentaire d'alpinisme, qui « exige, comme tout autre film, une composition. Elle ne peut être le fait du hasard. Il faut pour la rendre possible une matière assez abondante où le réalisateur pourra choisir, "monter" son récit comme il le ferait pour une aventure romanesque »¹. C'est vrai jusqu'à une certaine limite car une fois celle-ci dépassée, à quoi bon tourner un documentaire de montagne si c'est pour rechercher les spécificités d'autres espaces moins contraignants ? Tout est affaire d'équilibre et de compromis.

Au-delà du fond, l'aventure s'invite donc souvent dans le tournage du film de montagne, qui lui-même renferme une prouesse physique, sportive ou technique, même s'il faut distinguer la basse de la haute montagne, car tous les films ne sont pas aussi difficiles et acrobatiques à tourner les uns que les autres. Les séquences estivales ou printanières des adaptations d'*Heidi* tournées en basse altitude dans les alpages nécessitent par exemple un tournage moins contraignant qu'une expédition d'alpinisme. Certains films de montagne s'appuient même sur le confort du studio qui évite de filmer en milieu réel pour faciliter le travail. En revanche, tourner en montagne reste un exercice souvent difficile, atypique, parfois périlleux, et on enregistre souvent comme on peut. Alors que réaliser un film de cinéma ou de télévision se fait souvent de manière relativement confortable, le tournage d'un film de montagne requiert des capacités physiques et techniques élevées, en plus d'être un bon opérateur. Filmer de la danse ou du football ne demande pas d'être danseur ou footballeur, mais filmer de l'escalade ou de l'alpinisme exige souvent d'être pratiquant. Les auteurs s'entendent sur ce point. Pierre Leprohon précise que pour « tourner un film de montagne, il faut d'abord être

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 81.

alpiniste »¹. Pour Pierre-Henry Frangne, le photographe de montagne est engagé : « [I]l n'est pas un œil qui observe de l'extérieur, étranger à la scène qu'il capte[...] Ce qu'il nous communique, c'est la fragilité même de l'image reposant sur celle de l'homme qui l'a prise »². Le commentaire de l'opérateur Félix Mesguich, qui n'est pas alpiniste, montre par exemple son angoisse :

C'est la première fois que je fais de la haute montagne. La corde tendue, je m'efforce tant bien que mal de tenir pied à mes compagnons. Mais l'ascension est pénible. Les cols passés, nous abordons des pentes raides, bordées de hautes falaises rocheuses, puis il nous faut suivre une piste mal commode [...] où l'on risque de dangereuses chutes. Je dois parfois regarder le ciel pour échapper au vertige.³

En effet, on peut difficilement demander à un cadreur habitué à filmer à Paris d'être suspendu à une corde le long d'une paroi rocheuse pour effectuer les prises de vues d'un film d'escalade ou de cheminer sur un glacier avec des crampons* et un piolet pour un film d'alpinisme. Ce serait dangereux et les prestations s'en ressentiraient étant données l'influence et les contraintes du milieu, d'autant plus qu'il faut parfois faire plusieurs fois la même ascension ou les mêmes portions de la course pour avoir les prises de vues souhaitées. C'est le cas pour *La traversée du Grépon* puisque l'opérateur a dû faire quatre fois consécutives l'ascension de l'aiguille. Il faut donc avoir l'habitude pour tourner en haute altitude, y être préparé et connaître les spécificités du milieu. Le tournage se fait avec des habits contraignants et les prises de vues sont souvent rendues périlleuses par les conditions climatiques (éclairage problématique du fait de l'éclat très vif de la lumière, givrage des appareils et des pellicules, etc.), bien que le perfectionnement et la miniaturisation des caméras (notamment numériques) aient permis de limiter considérablement l'encombrement et le poids du matériel. Tourner en montagne requiert donc des compétences multiples, comme le rappelle Leprohon : « Deux techniques sont nécessaires pour [venir à bout des difficultés] : celle du cinéma et celle de la montagne. Elles sont liées l'une à l'autre »⁴ ; puis : le « cinéma de montagne est une question de montagne avant d'être une question de cinéma »⁵. Certains

1 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 102.

2 Pierre-Henry Frangne, « L'homme précaire et la photographie », in Pierre-Henry Frangne, Michel Jullien et Philippe Poncet, *Alpinisme et photographie, 1860-1940*, op. cit., p. 56.

3 Félix Mesguich, *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*, op. cit. Cité par Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 20.

4 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 142.

5 Pierre Leprohon, *ibid.*, p. 161.

réalisateurs ou techniciens spécialistes du tournage en haute altitude sont effectivement de très bons alpinistes, même si l'exercice reste souvent potentiellement dangereux. Pour *Tempête sur le Mont-Blanc* par exemple, beaucoup de prises de vues se font sur le glacier des Bossons (dans le massif du Mont-Blanc) et plusieurs techniciens tombent dans des crevasses - Arnold Fanck également -, dans des chutes heureusement non mortelles.

L'exemple précis du film d'escalade, sur des falaises rocheuses verticales, atteste de cette nécessité de spécialisation¹. Ce qui paraît immédiatement problématique, c'est la position de l'opérateur² ; certes il est possible d'effectuer certains moments du tournage depuis le sol, depuis un contrefort ou une élévation relativement proche de l'action, mais la plupart du temps le technicien se trouve sur la paroi avec les grimpeurs pour pouvoir suivre l'ascension, situé au dessus ou à côté d'eux. Il doit être assuré comme les autres alpinistes pour sa propre sécurité (par une corde et un baudrier* qui lui permettent de rester en suspension dans le vide), bien que l'inconfort ne permette pas un usage prolongé dans la même position. Il peut aussi, en plus d'être encordé, être assis sur une escarpolette (comme celle des balançoires) qui rend la situation plus confortable et plus stable, permettant de rester plus longtemps à la même place. Au fur et à mesure de la progression de l'ascension, il doit se déplacer pour pouvoir suivre l'escalade ; le tournage est ainsi morcelé puisqu'il s'agit de filmer une partie de la montée des grimpeurs, éteindre le plus souvent la caméra, puis changer de place et filmer à nouveau. Cela implique un découpage relativement prédéfini par les spécificités du tournage d'escalade. Pour se déplacer, l'opérateur peut le faire lui-même si la légèreté du matériel le permet, mais il perd alors du temps, se fatigue et reste de toute façon rarement bien placé par rapport à la situation. De ce fait, il est souvent hissé par une tierce personne ou par un treuil à l'aide de la corde³ ; il peut ainsi se consacrer

1 Concernant spécifiquement l'escalade et son tournage, voir Laurent Wolff, *La paroi en coulisse. Contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages*, mémoire de DESS, sous la dir. de Françoise Berdot, Université Paris Diderot-Paris 7, 2004, 37 p.

2 Michel Jullien rappelle tout de même l'évolution de certains codes : « L'usage combiné de l'hélicoptère et du téléobjectif va modifier du tout au tout la perception de l'escalade[. ...] L'alpiniste est vu "à hauteur d'homme", non plus de dessous » (« L'homme de dos », in Pierre-Henry Frangne, Michel Jullien et Philippe Poncet, *Alpinisme et photographie, 1860-1940, op. cit.*, p. 40-41).

3 À l'aide de treuils manuels ou électriques, ou par des systèmes de mouflage* dans le cas d'un levage

entièrement au tournage pour suivre l'action. Parallèlement à ces mouvements physiques possibles, l'usage du travelling optique de la caméra reste un moyen pratique pour filmer, avec des zooms avant ou arrière qui permettent de suivre le mouvement du grimpeur sans bouger de place. Il en découle une conséquence formelle récurrente dans le genre : le tremblement de la caméra dû au zoom optique, la longue focale accentuant l'instabilité de la caméra et les gestes de l'opérateur et déformant légèrement la paroi. À ces procédés s'ajoutent parfois un pied de caméra qui aide à stabiliser, et une potence (sorte de grand tripode composé de tubes légers permettant de repousser l'opérateur de la paroi pour avoir du recul par rapport aux grimpeurs). L'alpiniste filmé peut alors être vu de dessus et légèrement de dos, ou même passer dans son escalade entre les pieds de la potence, et permettre ainsi d'être filmé de haut, puis à hauteur de la caméra et enfin de dessous. Le tournage peut être agrémenté de prises de vues faites depuis un hélicoptère ou par de grandes grues ; utiliser une nacelle ou une passerelle suspendue est également envisageable.

Le tournage du film de montagne peut être qualifié d'extrême, d'autant plus que le spectateur a en partie conscience de sa difficulté, avec notamment le vide comme difficulté identifiable. Dans *Les amants des Drus*¹ par exemple, le rocher trop lisse nécessite l'emploi d'outils pour permettre ce qu'on appelle une escalade artificielle*, à l'aide de petites échelles ; il est évident que les prises de vues ont été difficiles à effectuer. Sur ce point, le genre rejoint la performance sportive, les dimensions diégétique et extradiégétique renvoyant à la difficulté technique. Le tournage est donc une pièce de choix dans la réception des films, qui sont maintenant souvent agrémentés en DVD² de *making of*³ permettant de retracer la genèse de l'œuvre et montrant souvent ses aspects périlleux, soulignant l'aventure et contribuant à sa construction⁴. L'extrême

manuel. En plus de la liberté qu'il procure, ce système de levage de l'opérateur pourrait permettre, dans l'absolu, de filmer l'escalade d'une voie complète en plan-séquence ininterrompu depuis le bas de la voie d'ascension jusqu'en haut.

1 Bertrand Delapierre, *Les amants des Drus*, France, 2006.

2 DVD est l'abréviation de l'anglais *Digital Versatile Disc*.

3 En DVD uniquement, pas en salle.

4 L'édition française d'*Everest* (par Studio Canal [Canal+, Issy-les-Moulineaux]) utilise par exemple ce potentiel vendeur en insérant un *making of* au titre évocateur : *The Making of Everest, On Location in the Death Zone* (anonyme, production MacGillivray Freeman Films, États-Unis, s.d. Trad. fr. : La fabrication d'*Everest*, Dans la zone de la mort* [ma trad.]).

du tournage est mis en valeur, le film de montagne renfermant une dimension aléatoire indéniable.

II/ 1/ B/ b/ Les traces de l'aléatoire dans une partie du corpus filmique.

Le documentaire *Everest*¹ présente l'ascension du plus haut sommet du monde en format Imax ; il a la primeur de cette performance sensationnaliste, finalement mise à mal par une aventure imprévue, puisque le 8 mai 1996, une violente tempête piège plusieurs alpinistes sur la montagne au dessus de 8000 mètres d'altitude², et l'équipe liée au film tente de venir en aide aux victimes. L'imprévu de l'aventure déstabilise le prévu, le pensé, la préparation et la bonne marche du film, laissant la place à l'impulsion et aux sentiments. Cet épisode, en tant que reste de l'aventure à laquelle les expéditions ont été confrontées, fait la richesse de l'œuvre, la bouleverse totalement et se constitue comme une parenthèse, un film dans le film qui bascule dans l'aléatoire. Ayant précisé que ce film est « un produit correspondant à l'attente grandissante [en 2003] dans la sphère du loisir d'un vertige représenté »³, le sociologue Paul Yonnet dit une très belle phrase qui pourrait résumer l'œuvre entière : « Travaillant à produire cinématographiquement une représentation du vertige pour le temps des loisirs, l'expédition a été brutalement confrontée à un vertige sans artifice »⁴.

On trouve donc dans le film fini une part importante d'infilmé, l'équipe, qui s'occupait alors du sauvetage, devant mettre en suspens le tournage. Les actions qui se déroulent pendant cette tempête n'ont pas pu être enregistrées, mais pour autant, laisser de côté cet épisode dramatique eût été difficile car, au-delà de l'objectivité, c'était un

1 Voir Barthélémy Py, *Les films d'alpinisme grand spectacle : l'exemple d'Everest tourné en format Imax*, mémoire de Master 2 mention Recherche, *op. cit.*

2 Pour une analyse détaillée des faits de la tempête de 1996, voir Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, *op. cit.*, p. 149-157. Il analyse notamment les erreurs et la responsabilité des expéditions purement lucratives.

3 Paul Yonnet, *La montagne et la mort*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, 220 p., p. 48.

4 Paul Yonnet, *ibid.*, p. 24.

formidable moment de sensationnalisme, d'extrême réel. Certes une grosse tempête sur l'Everest n'est pas rare, mais le fait qu'elle ait des conséquences aussi dramatiques reste atypique, et avoir été présent sur la montagne à ce moment donné fait acte de document. Cette large ellipse a dû être reconstituée à l'aide de plans apparemment tournés près d'un camp d'altitude, proches de tentes dans lesquelles la caméra entre parfois pour suivre les liaisons radio ; les alpinistes en détresse sont alors filmés lors de leur arrivée près du campement. Ces quelques prises de vues sont insérées dans le film en alternance avec des plans larges montrant des montagnes ou des paysages probablement filmés postérieurement ou depuis un autre endroit sur la montagne (certainement à une altitude inférieure). Dans ce montage reconstituant un laps de temps où il manque des *rushs* utiles, prennent place également des photographies (par exemple l'alpiniste Ed Viesturs soutenant le blessé Beck Weathers jusqu'au camp d'altitude ou son évacuation par hélicoptère) et plusieurs voix off (le narrateur, Viesturs, Weathers et Aracelli Segarra) qui reconstituent l'infilmé.

La plupart du temps en montagne, les alpinistes suivent des voies d'ascension ; le documentaire est alors en partie « tracé » dès le départ¹. Le spectateur averti sait précisément où vont passer les personnages, d'où ils viennent, où vont s'établir les camps de base et d'altitude, etc. ; pourtant, tout prévoir est impossible, sauf en studio. Dans les années 50 par exemple, Marcel Ichac rappelle que sur l'Annapurna, il n'a pas pu filmer l'avalanche emportant ses compagnons sous ses yeux car il était occupé à les suivre du regard pour qu'ils puissent être localisés et secourus². Il ajoute avec pudeur : « [J]e n'ai pas regretté de n'avoir pas tourné cette scène. [... L]es images de "Victoire sur l'Annapurna" sont suffisamment dramatiques »³. Parlant de cinéma en général, Henri Agel distingue deux sortes de cinéastes :

[C]ertains cinéastes - osons dire la plupart - sont soucieux d'utiliser le donné comme un matériau pour leur affirmation personnelle, pathétique, épique ou didactique. Une minorité - ceux que personnellement nous estimons les plus attachants - retrouvent la patience, l'humilité, le don d'émerveillement qui ont sans doute été la grâce accordée à Louis Lumière et à ses opérateurs. En d'autres termes, les premiers organisent, triturent, se livrent parfois à un véritable travail d'équarisseur, ou, en certains cas, de bonimenteur et de

1 Pour la valorisation de l'espace dans le film de montagne, voir p. 75-82.

2 Marcel Ichac, « En filmant sur l'Annapurna, par Marcel Ichac », in *Image et son*, n°63, *op. cit.*

3 Marcel Ichac, *ibid.*, p. 5.

producteur de « show » spatial. Les seconds s'efforcent de capter, de recueillir. Ils sont selon le mot de Renoir semblables au pêcheur à la ligne - tandis que les autres sont plutôt des chasseurs, des traqueurs.¹

Dans son essence, ce concept contient le film d'aventure et ses dérivés (comme le film de montagne) puisqu'on y trouve l'attitude du chasseur (celui qui désire et recherche les éléments sensationnels) et celle du pêcheur (celui qui y est confronté de manière inopinée). Certains veulent « fabriquer » du sensationnel et maîtriser la montagne et le tournage - même si c'est difficilement entièrement possible -, alors que d'autres captent l'aventure et l'ascension au gré des choses. Plus généralement, deux philosophies des pratiques de montagne s'opposent dans le genre :

- l'acceptation que l'homme est plus petit que la montagne. Il est donc vulnérable et doit la respecter comme telle. C'est l'idée défendue par exemple par les alpinistes Gaston Rébuffat² et Lionel Terray³, selon laquelle la montagne ne se vainc pas, elle autorise l'alpiniste à « passer » ;

- dans la pratique de la montagne s'engage un combat contre les éléments et les forces naturels, où l'homme choisit de passer en force et cherche à tout maîtriser et à imposer sa « supériorité » culturelle, à l'image de Sir John Hunt qui dit de l'expédition à l'Everest en 1953 : « L'adversaire, ce n'était pas une autre équipe[...], mais l'Everest lui-même »⁴.

Pourtant, tourner un film d'aventure qui soit réussi, c'est probablement se laisser porter par celle-ci, partir en piéteur et enregistrer les traces de l'aventure que la montagne nous donne à voir et qui fait la particularité de chaque film ; prendre le postulat du chasseur, c'est refuser l'aventure qui peut perturber le film. Être en adéquation avec l'essence du genre, c'est vraisemblablement dès le départ filmer au gré des choses et admettre que ce postulat fasse la force du film ; c'est accepter ce qu'on est finalement venu chercher, et non plus chercher à fabriquer de l'extrême, comme une trop forte médiatisation le fait depuis quelques décennies.

1 Henri Agel, *L'espace cinématographique*, op. cit., p. 31-32.

2 Voir ses trois films : *Étoiles et tempêtes*, *Entre terre et ciel* et *Les horizons gagnés*.

3 Lionel Terray, *Les conquérants de l'inutile, Des Alpes à l'Annapurna*, Paris, Gallimard, 1961, 568 p.

4 Sir John Hunt, *Victoire sur l'Everest*, trad. Bernard Pierre, Arles et Paris, Actes Sud, 1996 [1953], 505 p., p. 24. Le combat de l'homme contre la montagne s'insère dans un processus plus général : Michel Bouet dit des sports de pleine nature que « [l]a force des éléments naturels est[...] l'obstacle à vaincre » (*Signification du sport*, Paris, L'Harmattan, 1995 [1968], 670 p., p. 163).

En effet, l'extrême est un thème à la mode depuis quelques décennies, souvent utilisé à des fins de *marketing* et recoupant de nombreux domaines, puisque c'est véritablement la médiatisation qui construit cette notion et la fait pleinement exister sous diverses formes très variées, de la photographie dans les revues ou journaux aux plus grands écrans. La société américaine MacGillivray Freeman Films s'est par exemple spécialisée dans la production de documentaires sur l'extrême tournés et diffusés en format Imax. À la base, le terme englobe plusieurs définitions :

- qui est tout à fait au bout ;
- qui est au plus haut point ou à un très haut degré ;
- qui est le plus éloigné de la moyenne, du juste milieu ; qui dépasse les

limites, la moyenne. Dans les pratiques de montagne, c'est la recherche du « toujours plus » (élevé, dangereux, raide, etc.).

La définition semble simple mais décrire l'amalgame commercial l'est beaucoup moins, car plusieurs éléments disparates s'y accumulent. C'est le cas des milieux, des sports ou des conditions météorologiques dits extrêmes. La marque de boisson énergisante Red Bull (Fuschl am See, Autriche) est un bon exemple de cette médiatisation, puisqu'elle base son image et sa réussite sur la vente de cette thématique. Dana Popescu-Jourdy précise : « Les relations économiques entre le sport et les médias sont fondées sur une convergence d'intérêts définie à partir des gisements d'audience, des gains financiers, de la promotion, de la publicité et du *sponsoring*. L'événement sportif cristallise ces composants pour le triple bénéfice des sportifs, des diffuseurs et du public »¹. En opérant un amalgame médiatique, Red Bull l'a compris et s'appuie sur l'image de vitesse, de puissance et de jeunesse de divers sports dits extrêmes², comme quand elle valorise le fait qu'elle sponsorise intégralement Felix Baumgartner qui effectue en 2012 une chute libre depuis la stratosphère (environ 39000 mètres d'altitude).

En cela, Red Bull s'inscrit dans un processus historique, la chaîne de télévision Extreme Sports Channel (Londres, Angleterre) basant également son *marketing* sur l'amalgame

1 Dana Popescu-Jourdy, « Le spectacle sportif et les médias : une relation toujours privilégiée », in *Les cahiers du journalisme*, n°19, hiver 2009, p. 18-29, p. 19.

2 Voir Olivia Derreumaux, « Red Bull, champion des sports de l'extrême », in *Le Figaro*, 19 novembre 2012, [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/sport-business/2012/11/19/20006-20121119DIMFIG00623-red-bull-champion-des-sports-de-l-extreme.php>]. Consulté le 11 avril 2013.

de sports extrêmes, tout comme GoPro (Half Moon Bay, Californie, États-Unis) qui vend de petites caméras étanches destinées aux situations extrêmes, contribuant à la démocratisation des images sportives filmées dans les grands espaces naturels. Fort de son succès, l'extrême est un thème vendeur et efficace - Gilles Rotillon parle d'ailleurs de « *l'ancrage commercial et médiatique de l'appellation* »¹ -, façonné par une exploitation économique importante ; c'est une projection occidentale, comme par exemple dans l'amalgame des sports et des milieux extrêmes dans le film de montagne, ces deux notions traversant largement mon sujet de recherche.

1 Gilles Rotillon, « L'alpinisme et l'escalade dans l'économie des loisirs », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 141-157, p. 142, italique de l'auteur.

II/ 2/ La thématique de l'extrême dans le film de montagne.

II/ 2/ A/ La projection extrême sur la haute montagne.

II/ 2/ A/ a/ La haute montagne comme milieu extrême.

Dans la pensée commune occidentale, certains milieux naturels sont qualifiés d'extrêmes ou d'hostiles¹ : les montagnes et notamment la haute altitude - on peut y assimiler certains milieux volcaniques -, les mers et les océans, les pôles, les déserts et les milieux souterrains (les grottes, les gouffres, les cavités). Les conditions de classification apparaissent d'emblée comme relativement floues. De plus, la plupart de ces milieux ne sont extrêmes ou hostiles pour l'homme qu'en partie : un bord de mer en été fréquenté par les touristes n'est en général en rien extrême, même s'ils renferment dans l'absolu toujours un potentiel dangereux². Dans *Les bronzés*³, le cadre est accueillant, propre aux vacances et à la détente, alors que la mer est terrifiante dans les films abyssaux⁴. La montagne démontre la même chose avec le corpus de randonnée ou de basse et moyenne montagne, et plus généralement celui qui prend place dans la montagne aménagée, bien différent de celui de la haute montagne. C'est le cas par exemple dans *Les bronzés font du ski* qui passe d'une montagne touristique à sauvage, les personnages finissant par être coincés en altitude par les erreurs humaines. Face à des milieux partagés, les dénominations d'extrême et d'hostile sont donc d'autant plus problématiques.

Sans remonter jusqu'à l'état de nature de Jean-Jacques Rousseau⁵, l'homme occidental semble dénaturé, dans le sens qu'il ne peut plus vivre sans une Culture qui le protège. C'est pour cela qu'il juge certains espaces naturels extrêmes et hostiles pour lui,

1 Hostile : « Qui manifeste de l'agressivité, se conduit en ennemi » (*Le Petit Robert*, millésime 2013, *op. cit.*, p. 1251, définition n°1). Plutôt que d'utiliser ces termes galvaudés, je préfère parler de milieu inhospitalier pour l'homme occidental donné.

2 *Les dents de la mer* (Steven Spielberg, *Jaws*, États-Unis, 1975) amplifie par exemple ce potentiel.

3 Patrice Leconte, *Les bronzés*, France, 1978.

4 Par exemple James Cameron et Steven Quale, *Aliens of the Deep*, États-Unis, 2005. Pas de titre français à ma connaissance.

5 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, *op. cit.*

à partir du moment où il se confronte à une nature sans le confort et la protection de sa civilisation ; dire qu'un milieu est extrême, c'est reconnaître la faiblesse de la condition humaine. En effet, l'extrême peut être entendu comme une « zone » au-delà d'une frontière dépassée en matière de confort et de sécurité de la civilisation occidentale, pour les individus de cette même entité. Un milieu extrême ne l'est effectivement pas pour tous les organismes vivants ou même tous les hommes, les animaux abyssaux ou de haute montagne étant par exemple parfaitement adaptés à leur environnement. De même, alors que les images collectives d'immensités glacées polaires provoquent pour l'homme occidental un sentiment angoissant, pour le peuple inuit la perception est différente car il y vit constamment et les éléments naturels font partie de la vie quotidienne¹. Le décalage de perception existe aussi entre un Français et un Népalais, de même qu'entre un montagnard de souche et un citoyen. Parler de milieux extrêmes relève donc d'une construction et d'une projection à la fois humaine, socio-culturelle et occidentale.

Jules Blache précise : « Sur les très hauts sommets, comme aux abords du pôle, l'homme ne fait que passer en étranger [...] ne détache que des sentinelles avancées à la lisière du domaine qui lui appartient »². Comme l'homme occidental n'est pas fait pour vivre en haute montagne et n'a pas un organisme adapté, il s'expose à des risques objectifs (la météorologie, les chutes de pierres ou les avalanches) et subjectifs (le risque de chute due à une erreur humaine ou les complications de santé³). L'assimilation de l'oxygène reste l'une des principales causes de l'inadaptation à la haute altitude⁴, même si une adaptation partielle est possible pour diminuer la force des réactions initiales⁵. Par des moyens technologiques, l'homme peut aussi créer un environnement

1 La vie de ces populations a cependant évolué durant les dernières décennies, avec l'importation de certains éléments occidentaux.

2 Jules Blache, *L'homme et la montagne*, op. cit., p. 164.

3 Pour la physiologie en montagne, voir Emmanuel Cauchy, *Petit manuel de médecine de montagne*, Grenoble, Éditions Glénat, 2007, 167 p ; et Jean-Louis Etienne, *Médecine des randonnées extrêmes des pôles aux plus hauts sommets*, Paris, Éditions 7^e continent et Éditions du Seuil, 2004, 136 p.

4 La pression en oxygène diminue d'environ 45% par rapport au niveau de la mer au sommet du mont Blanc (4810 mètres d'altitude), et d'environ deux tiers sur l'Everest (8850 mètres d'altitude). L'activité musculaire est la première à souffrir de cette diminution de la concentration d'oxygène dans le sang et se dégrade de plus en plus avec l'altitude, comme d'autres fonctions organiques.

5 Certains mécanismes d'adaptations permettent de conserver une activité presque normale. D'autres ne permettent que la survie de l'organisme, comme au sommet de l'Everest sans apport d'oxygène par exemple, où les capacités sont très diminuées, la survie étant possible seulement pendant peu de

de substitution qui le protège en empêchant ou en diminuant le contact direct entre son organisme et le milieu (bouteilles d'oxygène en haute altitude ou en plongée sous-marine, vaisseaux et combinaisons pour l'exploration de l'espace, etc.). Se rendre en montagne reste donc une entreprise dangereuse pouvant mener à la mort, et la projection d'aventure en découle. C'est le cas par exemple dans les films dramatiques d'Arnold Fanck, qui jouent justement sur les conditions difficiles de la haute altitude, à l'image de *Tempête sur le Mont-Blanc* qui base son scénario sur un alpiniste coincé en haute altitude par le froid, l'orage et les conditions difficiles. Dans *Seuls les anges ont des ailes*¹, les difficultés à franchir en avion le passage pour sortir de la vallée encaissée dans les hautes montagnes, « s'ouvrant » ou se « fermant » en fonction des conditions météorologiques, guident et rythment le scénario ; d'ailleurs les éléments naturels conduisent à de dramatiques conséquences : ayant une mauvaise visibilité, un pilote percute un arbre en tentant d'atterrir, et se tue. On trouve également le froid mordant capable d'être meurtrier dans *Jeremiah Johnson*². Dans *Délivrance*, c'est en partie le torrent déchaîné qui « piège » les personnages qui naviguent. Dans *Randonnée pour un tueur*³, l'ours qui terrorise les personnages incarne de manière réelle l'« hostilité » de la montagne souvent anthropomorphisée dans d'autres films, etc.

L'extrême rejoint l'aventure dans le film de montagne, qui montre une haute montagne « élitiste » et sauvage étant donné que la plupart des œuvres se passent hors des zones aménagées. La pratique de la haute altitude est souvent confidentielle⁴ en raison de l'engagement (financier, physique, mental) nécessaire et de la rudesse des activités isolant les pratiquants. Comme la plupart des spectateurs du genre ne peuvent pas accéder à l'altitude, il « vivent » alors la montagne par procuration⁵. Dans « Filmer

temps. Quand l'adaptation naturelle est impossible, on dit que l'environnement est létal, la possibilité d'adaptation étant complètement nulle sans équipement qui coupe l'organisme du milieu ; c'est le cas par exemple d'un bain d'acide sulfurique, de la vie sous l'eau sans bouteille, sur Mars ou sur la Lune.

1 Howard Hawks, *Seuls les anges ont des ailes* (*Only Angels Have Wings*), États-Unis, 1939.

2 Sydney Pollack, *Jeremiah Johnson*, États-Unis, 1972.

3 Roger Spottiswoode, *Randonnée pour un tueur* (*Shoot to Kill*), États-Unis, 1988. Le potentiel angoissant de la montagne est amplifié par la présence d'un tueur maléfique qui s'est glissé dans un groupe de randonneurs afin de passer la frontière canadienne, traqué par un policier et un montagnard.

4 Malgré l'augmentation du nombre de pratiquants depuis les années 70 (voir « II/ 2/ C/ L'évolution du film de montagne sous l'impulsion du sport extrême », p. 157-161).

5 C'est probablement pour cela que, sans aménagements, ce sont des sports sans compétitions sportives officielles. Le débat pourrait alors toucher tout le sport et le film sportif : la compétition n'existe-t-elle

le sport »¹, Charles Tesson distingue « les sports en espace fermé [...] en espace semi-couvert [...] et en espace ouvert [...], sans oublier les sports qui n'ont pas de spectateur (ils ne lui ménagent aucune place possible) mais uniquement des téléspectateurs, après coup »². De très rares exceptions existent, puisque les touristes peuvent par exemple regarder avec des jumelles les ascensions sur la face nord de l'Eiger, depuis la terrasse de l'hôtel Bellevue des Alpes, situé au pied de la face. À Chamonix, le téléphérique de l'Aiguille du Midi* va presque jusqu'à 3800 mètres d'altitude et permet de voir de loin certaines portions de courses d'alpinisme³. La haute montagne est en général rendue visible par un médium (la littérature, la photographie, le film ou les jumelles, etc.) qui permet la projection du spectateur. En cela, le film de montagne est incontournable pour qui s'intéresse à ce milieu.

Ces sports sont souvent largement médiatisés malgré les conditions difficiles d'accessibilité du milieu, qui participent probablement à construire la photogénie que lui prêtent la plupart des spectateurs, et l'imaginaire de l'aventure. Certains amateurs du film de montagne ne la connaîtront qu'au travers de la médiatisation et de ce que la production en montre ; c'est à la fois triste et emblématique de la puissance du potentiel de l'image. Le genre reste dans sa majorité en adéquation avec la recherche de l'aventure occidentale, et la condition humaine dans les milieux extrêmes fait partie intégrante des composantes filmiques, comme je vais à présent l'évoquer.

II/ 2/ A/ b/ La dramaturgie du survivant en montagne.

Même si certains films de montagne comme *Cliffhanger*, *traque au sommet* ou *Vertical Limit* montrent des capacités physiques plus qu'humaines - dans le premier, Gabe (joué par Sylvester Stallone) évolue torse nu dans un lac gelé ou grimpe une

que parce qu'elle peut être vue par des spectateurs ?

- 1 Charles Tesson, « Filmer le sport », in *Encyclopædia Universalis*, Boulogne-Billancourt, Encyclopædia Universalis, t. 21, 2002 [1990], 1052 p., p. 534-539.
- 2 Charles Tesson, *ibid.*, p. 536. Pour les sports sans spectateurs, on trouve par exemple la plongée, la voile en solitaire ou la spéléologie. Les propos de Tesson s'appliquent aussi au spectateur de cinéma.
- 3 Par exemple le départ et l'arrivée de l'Arête des Cosmiques* ou le départ de la Vallée Blanche* à ski.

montagne hivernale en tee-shirt -, le surhomme en montagne n'existe pas et reste une projection idéalisée¹. L'homme est minuscule en montagne, au milieu d'une nature qui le dépasse, et dans le genre il est donc forcément question de l'échelle et de la condition humaines. André Bazin remarque des codes assez proches dans le western : « Épique, le western l'est, croit-on généralement, par l'échelle surhumaine de ses héros, l'ampleur légendaire de leurs prouesses. [...] Au caractère du héros correspond un style de mise en scène où la transposition épique apparaît dès la composition de l'image, sa prédilection pour les vastes horizons, les grands plans d'ensemble rappelant toujours la confrontation de l'Homme et de la Nature »². De la même manière, le film de montagne isole régulièrement ses personnages au milieu de grands espaces. En effet, le genre se construit sur une variation importante de l'échelle des plans, le cadrage se focalisant sur l'action ou se dilatant pour enfermer de l'espace filmique dans le cadre ; le résultat doit faire état de l'échelle humaine mais aussi des grands espaces qui entourent l'homme³. Quand il est serré sur l'action, le cadrage privilégie la focalisation sur l'homme au milieu de la nature, son individualité, ses sentiments ou son effort. Le cadrage large est en revanche plus complexe, puisqu'il se décline sous deux formes : soit l'homme est présent dans le plan, soit il ne l'est pas. Dans ce second cas, le plan insiste sur une montagne grandiose déshumanisée⁴. En revanche, quand l'homme est présent au sein d'un cadrage large, le plan le confronte à l'espace qui l'entoure ; c'est le cas par exemple dans *Tempête sur le Mont-Blanc* ou *Heidi et Pierre*, comme chez Caspar David Friedrich dans les tableaux *Falaises de craie sur l'île de Rügen*⁵ ou *Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*. C'est par la condition humaine que passe l'immensité de la nature, et l'homme est le témoin de la différence d'échelle.

1 Pour le surhomme au cinéma, voir *CinémAction*, n°112, *Le surhomme à l'écran* (dir. David Bigorgne), 2004. Pour qu'une projection de surhomme puisse exister, il doit y avoir un spectateur qui ne pratique pas la montagne et la vit par procuration, car s'il n'y a que des « surhommes », le surhomme disparaît.

2 André Bazin, « Préface », in Jean-Louis Rieupeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, *op. cit.* Repris dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 225.

3 Représentant le plus souvent des activités sportives, le film de montagne emprunte certains codes du sport filmé. Voir Charles Tesson, « Filmer le sport », in *Encyclopædia Universalis*, t. 21, *op. cit.*

4 Pour Pierre Leprohon, « [c]e c'est guère que devant la mer et certains paysages de haute montagne qu'il est donné à l'homme de mesurer la nature » (*Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 7).

5 Caspar David Friedrich, *Falaises de craie sur l'île de Rügen*, ca 1820, huile sur toile, 90,5 × 71 cm, Winterthur (Suisse), Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten. Klaus Lankheit dit justement que dans ce tableau, le personnage de droite « s'adonne passivement à la contemplation de l'infini » (*Révolution et restauration*, Paris, Éditions Albin Michel, 286 p., p. 166).

De cette confrontation à la montagne naît souvent ce qu'on peut appeler la miniaturisation de l'homme - elle peut aussi se faire progressivement à l'aide de zooms arrière qui consistent à isoler et à miniaturiser l'homme au milieu d'espaces immenses. Le vide effrayant se dévoile alors parfois progressivement. Un zoom avant peut au contraire se focaliser sur la personne humaine. Il faut par contre obligatoirement que l'homme soit présent dans le plan pour que ce procédé de miniaturisation puisse exister. Presque tous les cinéastes de montagne l'utilisent : on le trouve par exemple dans *La montagne sacrée*, *Cliffhanger*, *traque au sommet* ou *Everest*, etc., façonnant peu à peu une véritable composante du genre. Prendre un recul important entre la caméra et l'action demande à l'opérateur de s'écarter de ce qui est filmé ou de la voie (d'ascension dans le cas de l'alpinisme ou de l'escalade, ou d'un cheminement de descente dans la glisse), de penser à un autre itinéraire et une autre sécurité, et donc de *penser* cette miniaturisation au-delà des difficultés qu'elle entraîne. En général, elle permet plusieurs significations qui s'enchâssent :

- replacer l'homme dans l'environnement qui l'entoure - et le dépasse -, par rapport à son échelle, à la nature, au contexte dans lequel il se trouve ;

- le replacer plus largement dans la condition humaine, et en quelque sorte poser l'acceptation de l'échelle de l'homme, minuscule et fragile en montagne ;

- servir la tonalité dramatique récurrente dans le genre et, à l'extrême, faire de la miniaturisation un élément angoissant.

La miniaturisation concorde donc avec la tonalité et la portée dramatiques du genre, avec une montagne souvent « écrasante » pour l'homme. Alfred Hitchcock, maître du suspense, s'est régulièrement servi de cette tension dramatique passant par la miniaturisation humaine : les hauteurs vertigineuses dans *Cinquième Colonne*¹ et *Sueurs froides*², les monts Rushmore* et le vide interminable des champs avant l'attaque de l'avion dans *La mort aux trousses*³, l'*Albert Hall* dans *L'homme qui en savait trop*⁴ ou le gigantesque et désert musée de Berlin dans *Le rideau déchiré*⁵. *Sueurs froides* et le

1 Alfred Hitchcock, *Cinquième colonne (Saboteur)*, États-Unis, 1942.

2 Alfred Hitchcock, *Sueurs froides (Vertigo)*, États-Unis, 1958.

3 Alfred Hitchcock, *La mort aux trousses (North by Northwest)*, États-Unis, 1959.

4 Alfred Hitchcock, *L'homme qui en savait trop (The Man who Knew Too Much)*, États-Unis, 1956.

5 Alfred Hitchcock, *Le rideau déchiré (Torn Curtain)*, États-Unis, 1966.

final sur les Monts Rushmore dans *La mort aux trousses* confrontent d'ailleurs les personnages aux risques du vertige et de la chute, le potentiel angoissant du vide dans *Sueurs froides* étant mis en valeur par un travelling compensé, procédé de déformation optique inventé pour les besoins du film. Dans l'épisode *The Crystal Trench*¹ (de la série *Alfred Hitchcock présente*), un plan montre la glissade du corps sans vie de Ballister jusque dans une crevasse du glacier, avec un cadavre miniaturisé au milieu des immenses espaces montagnards². La chute mène à un tombeau de glace, « ouvert » quarante années plus tard par sa femme qui attend que le glacier lui rende son époux. Le réalisateur, que l'on voit présenter l'épisode au début (en prologue), et le conclure à la fin (en épilogue), exploite lui aussi le thème de la chute de manière cynique, coupant la corde qui retient son compagnon au début, et son compagnon coupant celle du réalisateur à la fin³. Dans la filmographie d'Hitchcock, la tension dramatique ou l'angoisse découlent donc à maintes reprises d'un rapport disproportionné des personnages avec l'espace qui les entoure. Réalisé par Jack Arnold, *L'homme qui rétrécit*⁴, qui n'est pas un film de montagne, base également sa structure dramatique sur la miniaturisation : le personnage diminue de jour en jour à la suite d'une contamination radioactive, jusqu'à mesurer seulement quelques centimètres de hauteur ; il est confronté à un monde qui n'est plus le sien, étant la proie d'une araignée ou d'un chat. Tous ces personnages encourent donc les périls de la miniaturisation qui peut mener à la disparition.

En cela, la miniaturisation dans le genre tend vers l'imaginaire de la chute, entendue comme le risque ultime pour l'homme et l'anéantissement de la symbolique de l'élévation⁵. De manière plus générale, Gilbert Durand précise : « De nombreux mythes et légendes mettent l'accent sur l'aspect catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement »⁶ ; on trouve notamment le vol interrompu d'Icare, anéanti

1 Alfred Hitchcock, épisode *The Crystal Trench*, in *Alfred Hitchcock présente* (Alfred Hitchcock, *Alfred Hitchcock Presents*, États-Unis, 1955-1962), saison 5 épisode 2 (épisode n°155), États-Unis, 1959.

2 Voir *time code* 11'04"-11'07".

3 Pour le prologue, voir *time code* 00'20"-01'04", et pour l'épilogue, *time code* 23'17"-24'13".

4 Jack Arnold, *L'homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*), États-Unis, 1957.

5 Pour l'imaginaire de la chute, voir Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, en particulier chap. « La psychologie de la pesanteur », p. 319-374 ; et Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 122-134. Pour les notions d'élévation et de descente, voir « II/ 3/ Composantes sportives et notion d'élévation », p. 163-181.

6 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 124.

par le soleil qu'il a trop voulu approcher, puis précipité dans la mer, ou Zeus qui punit Atlas - « héros de la lutte pour la verticalité »¹ - en lui faisant soutenir éternellement la voûte céleste. *Cliffhanger, traque au sommet* use par exemple de la dramaturgie et de l'« esthétisation » de la chute qui mène à une miniaturisation poussée à l'extrême². Au début du film, Sarah et Hal sont en détresse au sommet d'une tour rocheuse qu'ils viennent d'escalader. Gabe les rejoint pour mettre en place un câble censé aider au sauvetage par hélicoptère. Au milieu de la tyrolienne*, le baudrier de Sarah cède et elle se trouve suspendue au-dessus du vide par un mousqueton miraculeusement resté coincé. Gabe se lance sur le câble pour aller la chercher et la tient au dessus du vide, puis la main de Sarah glisse et elle tombe. Au fur et à mesure de la mise en tension dramatique, les plans se resserrent comme un étau, pour finalement arriver à des plans serrés en champ/contrechamp sur les visages terrifiés des personnages. Un plan montre dans une plongée verticale la chute de Sarah au ralenti, donnant encore plus l'impression qu'elle chute dans un vide infini, bien que le spectateur sache pourtant qu'elle va s'écraser au sol. Au fur et à mesure qu'elle tombe, le cadrage et le décor ne changent pas, immobiles, c'est le corps de Sarah qui diminue petit à petit et qui se miniaturise visuellement de plus en plus ; la chute apparaît alors comme une miniaturisation extrême et ultime de l'alpiniste, conduisant à la mort.

Le téléfilm *Acrophobie*³, produit par le spécialiste de l'angoisse Wes Craven, reprend exactement la même structure - c'est un exemple des « rappels interfilmiques »⁴ dans un même genre dont parle Marc Vernet -, au moment où Rachel tombe dans le vide, après s'être appuyée sur une balustrade qui cède⁵. Le drame est amené par quelques plans sur les montagnes enneigées - c'est donc la montagne qui amène la thématique du vertige⁶ -, et un mouvement à la grue qui passe de Rachel (vue de dos, contemplant le paysage depuis un belvédère touristique) à une vue en plongée quasiment verticale sur le vide qui s'étend en dessous d'elle et dans lequel elle va

1 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 124.

2 Pour le passage qui montre la chute de Sarah, voir *time code* 07'40"-11'32".

3 Larry Shaw, *Acrophobie (Don't Look Down)*, États-Unis, Canada, 1998.

4 Marc Vernet, « Genre », in *Lectures du film*, op. cit., p. 113, italique de l'auteur.

5 Pour le passage qui montre la chute de Rachel, voir *time code* 03'22-05'24".

6 Dans ce film comme dans *Cliffhanger, traque au sommet*, c'est aussi la montagne qui est la source de l'expérience traumatisante pour les personnages restés en vie.

chuter¹. La mise en scène utilise les mêmes procédés que dans *Cliffhanger, traque au sommet*² :

- l'insistance par des gros plans sur l'objet qui va céder et précipiter les personnages dans le vide (la balustrade sur laquelle est appuyée Rachel dans *Acrophobie*, le baudrier de Sarah dans *Cliffhanger, traque au sommet*) ;
- la succession de plans en champ/contrechamp, en plongée/contre-plongée entre la victime dans le vide et le personnage qui la retient par la main ;
- le cadrage qui se resserre régulièrement sur les visages terrifiés ;
- la dilatation du temps et la longueur de l'attente pour les besoins du suspense ;
- la bande sonore bruyante (notamment par les cris) ;
- le gros plan sur la main de la victime qui glisse de celle qui la tient ;
- la chute au ralenti, filmée en très forte plongée ou panoramique descendant suivant la chute ;
- la miniaturisation visuelle du personnage qui chute.

Ces deux films miniaturisent donc les personnages jusqu'à leur disparition. De manière générale, la miniaturisation humaine dans le genre concorde avec la projection de la valeur extrême sur la haute montagne. L'homme doit triompher des risques, et la dramaturgie du survivant qui encourt les risques de la miniaturisation est un enjeu important du genre et du personnage face à l'aventure.

En 1939, Antoine de Saint-Exupéry ouvre son livre *Terre des hommes*³, qui traite en partie de la survie des personnages après l'écrasement de leur avion, par ces propos : « La terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres. Parce qu'elle nous résiste. L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle »⁴. La survie est une leçon de courage. Quelques années plus tard, en 1952, Alain Bombard traverse

1 Pour ce mouvement à la grue, voir *time code* 01'19"-01'25". Le plan est d'ailleurs souligné par le bruit du vent qui souffle, jusqu'alors étouffé par la musique.

2 D'autres réalisateurs ont exploité l'« esthétisation » dramatique de la chute. L'une des plus marquantes reste celle du téléfilm *Mort d'un guide* (Jacques Ertaud, France, 1975), dans lequel on voit le personnage tomber pendant presque une minute, sans procédé de ralenti, comme s'il faisait de la chute libre, avec une musique planante en fond sonore (voir *time code* 1h35'16"-1h36'14").

3 Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, 213 p.

4 Antoine de Saint-Exupéry, *ibid.*, p. 9.

l'Atlantique sur un canot pneumatique pour démontrer que les naufragés périssent en général de désespoir et se met donc délibérément en situation extrême, certes à des fins scientifiques mais s'inscrivant dans un triomphe occidental sur l'aventure¹. On retrouve la thématique de la survie dans les dernières décennies du film de montagne - c'est la version la plus extrême de l'aventure -, avec des films qui projettent le plus souvent le sentiment d'un homme redevenu « naturel ». Plusieurs exemples rejoignent les mêmes codes. *Les survivants*² montre la survie d'une équipe de rugby en haute altitude dans la Cordillère des Andes, à la suite de l'écrasement de leur avion, devant se résoudre au cannibalisme, avant d'être secourus³. Dans *127 heures*⁴, Aron Ralston se retrouve coincé par un roc qui lui tombe sur le bras dans une crevasse rocheuse de l'Utah ; ne pouvant pas prévenir les secours, il se coupe l'avant-bras pour en sortir. Dans la série télévisée *Seul face à la nature*⁵ qui opère une starification du survivant, l'aventurier Bear Grylls explique au spectateur comment survivre dans les grands espaces naturels⁶. La sérialité permet de regrouper plusieurs milieux extrêmes, différents à chaque épisode, cherchant la variété dans l'hostilité des divers espaces⁷, et la montagne y est très présente, à l'image de la première saison où l'on trouve les Rocheuses aux États-Unis (épisode *The Rockies*), les montagnes d'Alaska (*Alaskan Mountain Range*), la Sierra Nevada* (*Sierra*

-
- 1 Il quitte les Canaries et rejoint les Caraïbes, sans provisions alimentaires ni ressources, équipé seulement de quelques objets, la sécurité en mer n'étant à l'époque pas aussi importante qu'aujourd'hui. Voir son livre *Naufragé volontaire* (Paris, Les Éditions de Paris, 1953, 324 p.). Bombard est français, alors par exemple que le naufragé involontaire Tavae Raioaoa est tahitien, soumis à l'aventure sans l'avoir recherché ; le postulat est donc différent entre les deux expériences. Voir *Si loin du monde* (Tavae Raioaoa, Paris, Ohéditions, 2003, 185 p.).
 - 2 Frank Marshall, *Les survivants (Alive)*, États-Unis, Canada, 1993. De ce même événement, on trouve aussi René Cardona, *Survivre (Supervivientes de los Andes)*, Mexique, 1976.
 - 3 L'incident se passe en 1972 et l'équipe uruguayenne passe deux mois en haute altitude avant l'arrivée des secours. Voir le récit d'un des survivants : Nando Parrado, *Miracle dans les Andes*, Paris, Grasset, 2007 [2006], 352 p. Le film *Vorace* (Antonia Bird, *Ravenous*, États-Unis, Angleterre, République tchèque, 1999) reprend la thématique du cannibalisme en montagne.
 - 4 Danny Boyle, *127 heures (127 Hours)*, États-Unis, Angleterre, 2010. Le film se construit en huis-clos, même si le réalisateur fait tout pour fuir ce parti-pris en dilatant l'horizon dramatique par des retours en arrière narratifs, des images mentales et des rêves.
 - 5 Discovery Channel (Londres), *Seul face à la nature (Man vs. Wild ou Ultimate Survival)*, Angleterre, 2006-production en cours. Dans les titres choisis (*Seul face à la nature* dérivé de *Man vs. Wild*), l'homme s'oppose à la nature sauvage - le mot versus (contracté en vs.) signifie contre -, bien que le personnage ne soit en fait pas seul puisqu'il est suivi par une équipe de télévision qui le filme.
 - 6 Grylls réussit également à voler au-dessus du sommet de l'Everest en paramoteur* dans le téléfilm *Bear's Mission Everest* (Alexis Girardet, Angleterre, 2007. Pas de titre français à ma connaissance).
 - 7 L'épisode *Urban Survivor* (épisode 5 de la saison 5) propose même un manuel de survie en milieu urbain pour se renouveler ! Ne pouvant pas disposer d'informations de qualité concernant les références, je ne donne que le titre en langue originale.

Nevada) et les Alpes (*European Alps*). Le personnage se met en situation d'homme « naturel » - dans *The Rockies* par exemple, il se construit un abri pour la nuit, fait du feu et mange du serpent pour survivre -, avant de revenir triomphant à la civilisation, comme les rescapés dans *Les survivants*.

L'ensemble du corpus de survie est sensationnel et l'émission française de télé-réalité *Koh-Lanta*¹ en montre d'ailleurs bien les limites, puisqu'elle est suspendue depuis 2013 à la suite de la mort d'un candidat, suivie du suicide du médecin de l'émission. Nous sommes dans la dramaturgie du survivant dont parle Alain Ehrenberg dans *Le culte de la performance*², dans le sens que la survie est une affirmation de puissance et de victoire. L'homme occidental projetant sur la montagne un caractère extrême, ce n'est pas surprenant qu'elle soit le plus souvent dramatique. Survivre, c'est dominer la mort, pousser la frontière des possibles et celle de la Culture sur la Nature ; en cela, côtoyer la mort est un jeu à maîtriser pour pouvoir reconstruire la puissance de la civilisation occidentale et ses valeurs de confort et de sécurité. Revenir vivant de la haute montagne, c'est avoir joué et gagné, et le mérite du pratiquant s'acquiert justement par le caractère extrême projeté sur le milieu. Le jeu avec les risques de l'aventure passe également beaucoup par la notion de sport extrême, que j'aborde à présent et qui la plupart du temps reste associée à celle de milieu extrême.

II/ 2/ B/ La question du sport extrême en montagne.

Le film de montagne est très souvent sportif, avec des sports qualifiés d'extrême par la pensée commune, même si encore une fois cette terminologie pose problème. Dans les catégories des jeux humains établies par Roger Caillois³, les sports extrêmes s'inscrivent dans deux typologies :

1 TF1, *Koh-Lanta* (baptisée au début *Les aventuriers de Koh-Lanta*), France, 2001-2013. Plusieurs équipes tentent de survivre sur une île.

2 Alain Ehrenberg, *Le culte de la performance*, Paris, Hachette, 1991, 323 p.

3 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, 306 p. Il en liste quatre : *Agôn, Alea, Mimicry, Ilinx*.

- l'*Agôn*, qui inclut une dimension compétitive, intégrant l'endurance, la volonté d'aller au bout de soi, d'être le meilleur dans une catégorie d'exploits¹ ;

- plus spécifiquement, les sports extrêmes et les pratiques de glisse s'inscrivent dans l'*Ilinx*, dans laquelle prédomine la poursuite du vertige, la recherche de la griserie, du spasme, d'« un état organique de confusion et de désarroi »². Dans un tableau récapitulatif, il cite notamment pour cette catégorie, en tant que « formes culturelles »³, l'alpinisme, le ski, la haute voltige et la griserie de la vitesse.

L'appui sur ces deux catégories ne donne pas un résultat entièrement satisfaisant : l'*Agôn* touche tous les sports, qui visent à un dépassement de soi et la transgression sportives de certaines limites (la course contre le temps pour un coureur par exemple), et l'*Ilinx* est trop liée à la subjectivité individuelle, les sensations « fortes » et le vertige n'ayant pas forcément les mêmes causes chez chacun.

Gilles Rotillon se base sur une dimension anthropocentrique pour questionner les sports extrêmes : « [L]es conditions naturelles, souvent très difficiles dans lesquelles [ils] se déroulent (grands froids, dangers objectifs importants), sont de prime abord ce qui semble devoir leur faire mériter ce qualificatif. [...] C'est bien par l'homme que ces pratiques sont jugées comme telles »⁴. Il choisit finalement d'attribuer cet adjectif aux activités où l'erreur peut être sanctionnée par la mort⁵. Pourtant, certaines pratiques comportent en fait très peu de risques de mort (la via ferrata*, le saut à l'élastique, etc.), contrairement à d'autres (l'alpinisme, le parapente*, le *base-jump**, etc.). Le risque n'est donc pas un angle d'attaque satisfaisant, même si la notion de sport à risques se substitue parfois à la celle de sport extrême, rejoignant l'amalgame d'un grand nombre de notions diverses : vertige, sensation, aventure, violence, danger, vitesse, acrobatie, endurance, courage, grands espaces naturels, etc. Le skieur engagé et cinéaste Dominique Perret parle d'un mot « délicat et difficile à employer, [...] très à la mode, sorte de fourre-tout qui englobe les activités inclassables qui sortent des normes

1 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 30.

2 Roger Caillois, *ibid.*, p. 27.

3 Roger Caillois, « Tableau II », in *Les jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 92.

4 Gilles Rotillon, « L'alpinisme et l'escalade dans l'économie des loisirs », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, *op. cit.*, p. 142.

5 *Loc. cit.*

établies »¹.

Pour cela, je propose une classification sportive spatiale qui permet d'intégrer la majorité des sports extrêmes et de poser des limites plus précises, avec les activités :

- en milieu naturel ontologiquement inadapté pour l'homme occidental, permettant l'aventure : disciplines de haute montagne (alpinisme, escalade, glisse), activités de pleine mer (*surf*, *kitesurf*, planche à voile, plongée sous-marine), etc. ;

- en milieu culturel rendu inadapté pour l'homme ou pour son équilibre physique naturel : activités de *skatepark** ou *snowpark**, escalade en salle, apnée en piscine, etc.

Cette classification ramène les sports dits extrêmes à l'adaptation de l'homme (occidental) au milieu dans lequel il évolue durant la pratique, avec tous les déséquilibres que cela peut impliquer. En cela, ces disciplines matérialisent la recherche de l'inadaptation. Pour Christine Le Scanff, l'extrême est la projection d'un souhait d'aventure « détachée » de l'Occident et de valeurs « négatives » dont la société moderne s'efforce de nous protéger : la souffrance physique, le risque de mort, la solitude, etc.². L'exemple de la glisse est emblématique, et Alain Loret souligne son caractère alternatif, qui dépasse le cadre sportif : c'est « *une stratégie marketing, un look, un vocabulaire, une musique et un ensemble d'attitudes. C'est enfin une esthétique* »³ et une manière de vivre métaphoriquement le rejet de ses propres normes. Dans *Cliffhanger, traque au sommet* par exemple, les amateurs de sports extrêmes sont stigmatisés par leur physique proche du phénomène contre culturel du *surf way of life*⁴. Dans les sports extrêmes, il faut donc reprendre conscience que la mort existe, dans des activités qui proposent l'aventure volontaire comme processus de construction et d'épanouissement personnels.

1 Dominique Perret, « Sport ou regard "extrême" ? », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 5-7, p. 6.

2 Voir Christine Le Scanff, « Motivations pour les sports de l'extrême », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 57-66, p. 61 ; et *Les aventuriers de l'extrême*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, 216 p., p. 61.

3 Alain Loret, *Génération glisse, Dans l'eau, l'air, la neige... La révolution du sport des "années fun"*, Paris, Éditions Autrement, 1996, 325 p., p. 30, italique de l'auteur.

4 Trad. fr. : le surf comme mode de vie (ma trad.). Voir Alain Loret, *ibid.*, p. 109. Prenant naissance à la fin des années 50, la glisse s'inscrit dans le contexte de la *Beat Generation* et la sortie du livre *Sur la route* de Jack Kerouac (trad. Jacques Houbard, Paris, Gallimard, 1976 [1957], 436 p.). Cet amalgame déstabilise les structures traditionnelles du sport, et le surf donne naissance à un type de vêtements particuliers repris dans la culture urbaine pour les symboles à caractère alternatif qu'ils véhiculent.

L'extrême relève aussi d'un amalgame de *marketing*. Dans les années 90, le film *Fire, ice and dynamite*¹ cherche l'extrême, et regroupe en montagne du ski, du *snowboard*, du kayak, de l'escalade, de l'alpinisme, du VTT, du saut à l'élastique, de la chute libre, du parapente, de la course sur glace en voiture, etc., et même des disciplines détournées (du patin à glace sur une piste de bobsleigh, du ski sur un pierrier, de l'escalade sur un barrage hydroélectrique, des envols en parapente avec un vélo ou un kayak) ! On trouve aussi les documentaires de la *Nuit de la glisse* qui se basent sur les mêmes codes, etc.

Les émissions télévisées sur la compétition *La patrouille des glaciers* sont un bon exemple de cette importante médiatisation du sport extrême en montagne, car elle est une course internationale de ski et d'alpinisme organisée tous les deux ans par l'armée suisse, et racontée par la série éponyme² de la TSR (Télévision Suisse Romande). Elle est réservée à des participants regroupés en équipes de trois athlètes, très bien entraînés physiquement et pratiquant régulièrement l'alpinisme et le ski. *L'Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008* construit un sensationnel qui passe par le record, l'exploit et la performance physique. Partis avant l'aube de la ville de Zermatt, les vainqueurs remportent l'édition de 2008 en ralliant Verbier en six heures et vingt-cinq minutes. L'ouverture du film se fait sur leur arrivée, avec des images au ralenti où on les voit franchir la ligne et s'émerveiller de leur victoire. Ici, la fonction du ralenti se place sur un axe à la fois sportif et sensationnel, permettant d'immortaliser les images et de sacraliser l'exploit, mais aussi dramatique en participant à l'esthétique de la douleur de l'effort. Les dernières minutes du film sont également au ralenti, appuyées par une musique orchestrale très présente, et le commentaire off conclut : « Le record de 2006 [...] n'est donc pas tombé [...] Peut-être aussi est-on provisoirement arrivé aux limites de ce qu'il est humainement possible de faire sur un tel parcours »³. Charles Tesson analyse la finalité du ralenti dans le sport filmé, qui permet la plupart du temps

1 Willy Bogner, *Fire, ice and dynamite (Feuer, Eis & Dynamit)*, Allemagne, 1990. Bogner a travaillé sur les scènes de ski d'*Au service secret de Sa Majesté* (Peter R. Hunt, *On her Majesty's Secret Service*, Angleterre, 1969).

2 Plusieurs émissions télévisuelles. Voir par exemple Henri Sulzer, *Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008*, TSR (Genève), Suisse, avril 2008. Les autres éditions apporteraient le même constat.

3 *Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008, time code 22'42"-23'03"*, ma transcr.

de rendre présent un moment fort au travers de retours en arrière : c'est une possibilité de suspendre le temps provisoirement et de lui superposer « un temps surdécoupé, dilaté, qui fait durer le plaisir du présent »¹ pour construire des temps forts ; ici, c'est le cas.

Dans ces tentatives de records médiatisées, la montagne est un terrain de jeu le temps d'une course, avec des cinéastes ou des journalistes qui suivent cette épreuve comme ils retraceraient une étape du Tour de France. Dans *l'Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008*, on retrouve quelques composantes essentielles du film sportif télévisuel - et de sa dimension spectaculaire² -, qui ici servent l'extrême :

- la vulgarisation de l'épreuve : sa préparation (l'aménagement du parcours par les militaires), son déroulement qui retrace les différentes étapes, ou les difficultés objectives (passages raides, météorologie) ;

- la focalisation sur les sportifs de l'extrême : retour sur les favoris de la compétition, impressions des participants au travers d'interviews (avant le départ, durant la course sur les cols, à l'arrivée et après l'arrivée), difficultés subjectives ;

- l'importance des nationalités : plusieurs nations représentées et chauvinisme en faveur des enfants du pays ;

- la recherche de spectacle sensationnel : multiplication des points de vue (cameraman le long de la course pour se rapprocher de l'action, hélicoptères), spectateurs bruyants le long du parcours, moments clés de la course³, ralentis, etc.

1 Charles Tesson, « Filmer le sport », in *Encyclopædia Universalis*, t. 21, *op. cit.*, p. 536.

2 Voir Éric Rohmer, « Photogénie du sport, Les Jeux olympiques de Rome », in *Le goût de la beauté* (textes réunis par Jean Narboni), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004 [1984], 316 p., p. 192-198 (publié à l'origine in *Cahiers du cinéma*, n°112, octobre 1960) ; et Serge Daney, « Le sport dans la télévision », in *Cahiers du cinéma*, n°292, septembre 1978, p. 38-39. Malgré l'accessibilité du sport que permet la télévision, elle en modifie la représentation, en privilégiant certaines disciplines et en « reconstruisant » le spectacle sportif pour le rendre plus accessible au spectateur. Le sport est donc logiquement une marchandise vendeuse (voir par exemple Dana Popescu-Jourdy, « Le spectacle sportif et les médias : une relation toujours privilégiée », in *Les cahiers du journalisme*, n°19, *op. cit.* ; ou Michel Pautot, *Le sport spectacle, Les coulisses du sport business*, Paris, L'Harmattan, 2003, 332 p.).

3 Dans le film de montagne, l'arrivée des alpinistes au sommet est par exemple un temps fort. Si on excepte les films de glisse, l'absence de la descente dans la presque totalité du genre atteste de l'importance de l'élévation occidentale mais aussi que les temps considérés inintéressants sont laissés de côté. Quand *Victoire sur l'Annapurna* ou *Christophe* (Nicolas Philibert, France, 1985) montrent la descente, c'est car elle est sensationnelle (dans le premier film, les alpinistes sont grièvement blessés et sont descendus à dos d'homme, et dans le second la descente se fait par mauvais temps).

De manière moins journalistique, on trouve beaucoup d'autres records sportifs extrêmes dans le film de montagne. Dans *Am Limit*¹, Thomas et Alexander Huber font l'ascension de la montagne El Capitan en un temps chronométré, ayant répété pendant des mois les progressions et passages clés. Dans *Christophe*² et *Trilogie pour un homme seul*³, le cinéaste Nicolas Philibert filme les exploits de Christophe Profit, ascensionnant les Drus sans assurance et en solo* en un temps record dans le premier film, et enchaînant dans le second l'ascension hivernale des trois plus grandes faces nord des Alpes⁴.

Dans la fiction, la série des James Bond⁵ a également su appuyer une partie de son charme sur des séquences de montagne spectaculaires, qui se veulent extrêmes. Au-delà des décors « de type cartes postales »⁶ dont parle Jean-Pierre Le Dantec, la montagne permet de montrer de nombreuses acrobaties spectaculaires du ou des personnage(s), bien qu'on trouve déjà cette composante chez Arnold Fanck dans les courses de ski ou en avion⁷. Dans *Au service secret de Sa Majesté* par exemple, Bond est traqué et mitraillé par ses ennemis dans une poursuite à ski nocturne, assez longue, alliant vitesse et sauts impressionnants ; il finit même sa course sur un seul ski... Dans *L'espion qui m'aimait*⁸, il est poursuivi à ski avant de sauter en parachute depuis le haut d'une falaise. Dans *Le monde ne suffit pas*⁹, il s'élance d'un hélicoptère skis aux pieds pour rejoindre la pente neigeuse avant d'être poursuivi par des ULM¹⁰. Cette pratique occidentale de la montagne est en accord avec le personnage de Bond qui matérialise la

1 Pepe Danquart, *Am Limit*, Allemagne, Autriche, 2007. Pas de titre français à ma connaissance. Trad. fr. : À la limite (ma trad.).

2 Nicolas Philibert, *Christophe*, France, 1985.

3 Nicolas Philibert, *Trilogie pour un homme seul*, France, 1987.

4 L'ascension des faces nord des Grandes Jorasses*, de l'Eiger et du Cervin le 12 et 13 mars 1987.

5 James Bond est à la base un personnage de roman créé par Ian Fleming en 1953. De nombreuses adaptations existent. L'œuvre se construit en grosse partie sur l'équilibre subtil entre un univers très ritualisé (par exemple la voiture, les personnages de M, Q, Moneypenny, les *girls*) et les éléments spectaculaires.

6 Jean-Pierre Le Dantec, « Zones, Les paysages oubliés », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma, op. cit.*, p. 250-260, p. 251. C'est le cas par exemple des Alpes dinariques dans *Bons baisers de Russie* (Terence Young, *From Russia with Love*, Angleterre, 1963) ou des Alpes suisses dans *Au service secret de Sa Majesté*.

7 Voir « I/ 4/ C/ b/ Arnold Fanck et le film de montagne : spécialisation et innovation stylistique », p. 104-110.

8 Lewis Gilbert, *L'espion qui m'aimait (The Spy who Loved me)*, Angleterre, 1977.

9 Michael Apted, *Le monde ne suffit pas (The World is not Enough)*, Angleterre, États-Unis, 1999.

10 Abréviation de Ultra Léger Motorisé. Petit véhicule volant.

recherche de l'extrême au travers de plusieurs éléments : les milieux naturels ou les sports extrêmes, l'acrobatie, la notion du « toujours plus » (les plus belles voitures, les plus belles filles, les plus beaux costumes), etc. La série évolue avec la pratique et les potentiels sensationnels des époques données, passant par exemple des pistes de ski au hors-piste*¹, et contribue à représenter une montagne de l'extrême par son succès populaire, souvent plus large qu'avec le seul film de montagne, qui évolue sous l'impulsion des activités sportives².

II/ 2/ C/ L'évolution du film de montagne sous l'impulsion du sport extrême.

Dans les premières expéditions en Himalaya ou quand Reinhold Messner fait l'ascension de l'Everest sans apport d'oxygène en 1978, les effets possibles de la très haute altitude sur le corps humain ne sont pas connus. Dans les *Bergfilm*, les alpinistes taillent des marches dans la glace pour progresser sur les pentes raides comme sur un escalier, car les crampons à pointe avant permettant un ancrage sur la pointe des pieds n'existent pas encore ; Gaston Rébuffat fait de même dans *Étoiles et Tempêtes* quelques décennies plus tard. Le matériel est celui de l'époque : piolet avec un manche en bois et une panne lisse, vêtements en fibre naturelle, grands skis en bois (cassants en cas de choc et peu maniables), etc. ; les alpinistes ne portent la plupart du temps pas de lunettes de glacier, alors qu'elles existaient déjà, les dangers de la haute altitude pour les yeux n'étant encore pas ancrés dans les esprits. Outre la spécificité technique du matériel, celui-ci est beaucoup plus lourd que celui de maintenant.

Depuis, les techniques ont évolué, permettant sans cesse de renouveler les limites du possible dans les sports de montagne³, surtout depuis les années 60, grâce

1 Dans *Le monde ne suffit pas*. James Bond essaie également plusieurs nouvelles disciplines : par exemple une sorte de *snowboard* dans *Dangereusement vôtre* (John Glen, *A View to a Kill*, Angleterre, États-Unis, 1985), etc. La recherche de l'extrême est donc renouvelée.

2 Pour l'évolution des activités de montagne, voir Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européen, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit.

3 Elles continuent d'ailleurs d'évoluer et mes propos sont donc ceux d'une époque.

notamment aux progrès considérables du matériel et des matériaux, avec le remplacement des fibres naturelles par les fibres synthétiques, qui offrent des propriétés nettement meilleures en terme de confort, de solidité ou de résistance. La semelle Vibram* (découverte en 1939 mais popularisée après la Seconde Guerre mondiale) permet par exemple une meilleure adhérence sur l'humidité. La sécurité a elle aussi beaucoup progressé¹ et la chute en escalade est devenue « banale », car les cordes sont très performantes - de même une voile de parapente qui se ferme en vol se rouvre normalement automatiquement. Les possibilités de s'arrimer sur les parois glaciaires ou rocheuses ont aussi progressé² et le recours aux moyens de secours est plus accessible³. Olivier Hoibian montre bien que plusieurs époques composent l'histoire de l'alpinisme, avec notamment le temps des origines lointaines, des précurseurs, de l'âge d'or ou des derniers problèmes alpins⁴. Durant les dernières décennies, et surtout depuis les années 60 et 70, les activités de montagne ont subi de manière générale une évolution rapide, s'inscrivant dans un processus sportif plus large, comme le précise Jean-Jacques Bozonnet : « Le paysage sportif s'est considérablement renouvelé, depuis les années 70, avec l'apparition d'une quarantaine de pratiques nouvelles »⁵. En montagne, le nombre de pratiquant a beaucoup augmenté, tout comme le nombre d'alpinistes sur les plus hauts sommets de la planète (notamment les sommets de plus de 8000 mètres d'altitude). Si l'on s'appuie sur les propos d'Alain Ehrenberg, cela semble logique car cette évolution s'inscrit dans un processus globalisant : « L'aventure est désormais

1 Principalement grâce à l'arrivée de matériaux composites (fibres de carbone par exemple), des cordages et tissus synthétiques (nylon*, polyester*, tissu à technologie Gore-Tex*, etc.) qui offrent de très bonnes propriétés physiques de rigidité, de solidité et de résistance.

2 Avec par exemple les coinçeurs* dans les années 70 qui facilitent l'assurance en escalade.

3 Voir Jean Paul Zuanon, « Un siècle de secours en montagne : de la solidarité au service public complexe », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européen, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 333-350.

4 Olivier Hoibian, *Les alpinistes en France, 1870-1950, Une histoire culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 338 p, p. 5.

5 Jean-Jacques Bozonnet, *Sport et société*, op. cit., p. 41. Il cite par exemple le monoski, le surf des neiges, le *canyoning* ou le VTT. Alain Robert renouvelle lui aussi l'extrême en déplaçant l'escalade en milieu urbain (sur les gratte-ciels) (voir Christophe Lachnitt, *Entre la vie et le vide, Les alpinistes professionnels et la peur*, Paris, Book on Demand, 332 p., en particulier chap. « Alain Robert : question de vie ou de vide », p. 263-286). Le fait n'est pas nouveau. En 1923 déjà, dans *Monte là-dessus !* (Fred C. Newmeyer et Sam Taylor, *Safety Last !*, États-Unis, 1923), le personnage joué par Harold Lloyd escalade un immeuble sans aucune sécurité. Il se retrouve suspendu à une horloge au dessus du vide. L'imaginaire de la chute - en milieu urbain - est rendu d'autant plus présent par la foule angoissée montrée en contrechamp, qui regarde le personnage d'en bas.

potentiellement à la portée de tout un chacun. Elle a ses magazines [...], ses récompenses [...], ses émissions de télévision, ses agences de voyage, ses collections dans les maisons d'édition »¹.

Avec cette évolution, les pratiquants cherchent de plus en plus la difficulté, parfois même sans sécurité, alors qu'elle existe. Tandis qu'avant, gravir une montagne en cherchant la difficulté eût été aberrant, on trouve d'autres itinéraires pour parvenir au sommet, puis on grimpe en très haute altitude sans oxygène ou en solitaire. Claire-Éliane Engel précisait déjà en 1950 que « [I]es montagnes ne changent pas, mais bien l'esprit dans lequel on les aborde. Une nouvelle technique s'établit bientôt, qui avait pour assaisonnement le culte du risque, conséquence inévitable de la première Guerre Mondiale et de la découverte de nouvelles voies très difficiles. On se mit à chercher avec application les arêtes et les faces les plus rébarbatives et le danger pour le danger »². Depuis, le phénomène s'est accentué et plusieurs auteurs s'accordent sur ce point. En l'an 2000, Christine Le Scanff confirme : « Depuis une quinzaine d'années, le goût du risque et de l'aventure a saisi les sociétés occidentales »³ et la sécurité permet de s'aventurer plus loin dans l'extrême. Parallèlement à l'augmentation de la sécurité, l'amateurisme de certains pratiquants met en balance cette avancée bénéfique. Alors que l'augmentation de la fréquentation de la montagne s'est initiée principalement par les stations de sports d'hiver, c'est à présent l'extrême ludique qui séduit un nombre important de novices et de nouvelles disciplines apparaissent sans cesse (le hors-piste, le *snowboard*, le *base-jump*, etc.) ; le consommateur potentiel est séduit par une mode sportive et vient « s'amuser » en montagne, au point même qu'il n'est pas rare de voir sur les voies d'ascension du mont Blanc des personnes qui n'ont jamais mis de crampons et qui pensent avoir affaire à une randonnée en altitude. Les hauts sommets attirent et l'ambition prend souvent le pas sur la raison et l'échelle des valeurs ; l'extrême devient en effet soit-disant accessible au grand public et se « démocratise » en tant que phénomène de société⁴, comme le rappelle Christian Pociello : le « réinvestissement

1 Alain Ehrenberg, *Le culte de la performance*, *op. cit.*, p. 186.

2 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 173.

3 Christine Le Scanff, *Les aventuriers de l'extrême*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, 216 p., p. 9. Elle précise que les spécialistes font remonter cette mode sportive de l'extrême à la première édition du Raid Gauloise qui s'est déroulée en 1989 en Nouvelle-Zélande.

4 L'augmentation du nombre de pratiquants en parapente serait un autre exemple pour attester de ce

ludique et risqué des pratiques alpines »¹ mène à une transgression des valeurs et à la désacralisation de la montagne, alors qu'avant, on mettait en valeur pour les populations alpines les traditions, les valeurs du travail et du sacré (c'est le cas dans le *Bergfilm* par exemple). C'est donc bien l'état d'esprit qui change, menant à un corpus filmique scindé en plusieurs parties.

Avec la mutation des activités sportives de haute montagne, la place de l'homme évolue et crée une pratique à plusieurs vitesses, car les exploits de certains grands alpinistes côtoient la « démocratisation » de certaines disciplines sportives. En cela, il existe la masse des pratiquants et l'élite, donnant naissance à plusieurs catégories structurelles dans le genre depuis les années 70 :

- les exploits des virtuoses qui repoussent les limites du possible. Dans les années 2000, c'est le cas par exemple de Marco Siffredi en *snowboard* dans *Marco étoile filante* ou des alpinistes qui cherchent des voies de moins en moins accessibles dans *Les amants des Drus*. Avant la « démocratisation » des activités de grimpe, le nombre de films d'alpinisme était moins important et ceux-ci ne montraient presque que des grimpeurs chevronnés lors de grandes ascensions ; cette catégorie était alors la seule. C'est le cas de Maurice Herzog et Louis Lachenal dans *Victoire sur l'Annapurna* ou de Gaston Rébuffat et Maurice Baquet qui ouvrent une voie d'escalade difficile dans *Entre terre et ciel*. On avait affaire à une starification dans le genre, que ce soit avec une élite qui gardait la main mise sur les exploits et les Premières (Leni Riefenstahl, Lionel Terray, Haroun Tazieff, Rébuffat, etc), ou avec les cinéastes d'aventure réputés (Arnold Fanck, Marcel Ichac, Leo Dickinson, etc.). Aujourd'hui aussi, des « stars » sont présentes dans plusieurs films et sont connues, mais l'élite est peu à peu cotôyée par des noms parfois inconnus ;

- les documentaires amateurs qui attestent de la démocratisation des

processus historique : le nombre de licenciés a quintuplé entre 1984 et 1994 (voir François Vuille, « Synthèse : L'impact de l'évolution technologique sur la pratique des sports extrêmes », in Margareta Baddeley [dir.], *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 131-134).

1 Christian Pociello, « "La force, l'énergie, la grâce et les réflexes". Le jeu complexe des dispositions culturelles et sportives », in Christian Pociello (dir.), *Sports et société, Approche socio-culturelle des pratiques*, Paris, Éditions Vigot, 1981, 377 p., p. 171-237, note 51, p. 207.

sports de montagne¹ ;

- de la démocratisation de la montagne découle une troisième catégorie, minuscule par sa production : le documentaire didactique de vulgarisation, probablement destiné aux amateurs, avec une diffusion par le biais de la télévision ou d'éditions en DVD. Certains films sont par exemple de petits guides pratiques pour l'ascension de tel ou tel sommet, expliquant les passages clés, les difficultés ou le niveau technique nécessaire². Les films appartenant à cette typologie se veulent souvent moralisateurs et incitent à la prudence en montagne, preuve qu'ils s'adressent surtout à un public d'un niveau relativement amateur ; la pratique de la montagne doit être maîtrisée. En 2001 par exemple, la Chamoniarde, Société de Prévention et de Secours en Montagne (créée en 1948 face à l'augmentation de la fréquentation de la montagne³) fait réaliser deux films d'une dizaine de minutes (*Prudence été*⁴ et *Prudence hiver*⁵) ;

- parallèlement à cette quête de l'exploit, on remarque un petit corpus qui revient à une vision plus respectueuse de la montagne et des milieux extrêmes, avec des films qui œuvrent dans le sens de l'écologie environnementale ou de la rencontre avec les peuples⁶.

La première catégorie citée ci-dessus reste encore aujourd'hui la plus importante du film de montagne professionnel et occupe quasiment la totalité de ma recherche. En un sens, elle rejoint probablement plus que les autres certaines valeurs occidentales, comme je vais tenter à présent de le démontrer, en élargissant plus tard mes constats au-delà du simple sport.

1 Comme je ne prends en compte dans mon étude que le corpus professionnel, j'exclus les films amateurs. Certains sont visibles dans les festivals de film de montagne ou d'aventure, d'autres sur *internet*. Gaston Bachelard parle de « *complexe spectaculaire* » (*La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, note 2, p. 355, italique de l'auteur), dans le sens que les amateurs immortalisent des exploits personnels (phénomène amplifié depuis la miniaturisation et la démocratisation des caméras numériques).

2 Voir par exemple Sébastien Devrient, *Montagnes de rêve, Le Mont-Blanc*, France, 2000.

3 Sous le nom de Société Chamoniarde de Secours en Montagne, rebaptisée en 2001.

4 Denis Ducroz, *Prudence été*, France, 2001.

5 Denis Ducroz, *Prudence hiver*, France, 2001.

6 Voir p. 179-181.

II/ 3/ Composantes sportives et notion d'élévation.

II/ 3/ A/ L'opposition montée/descente dans le film de montagne.

Dans le genre, plusieurs activités sportives scindent la majorité du corpus, bien qu'elles puissent s'entrecroiser dans un même film ; les motivations ne sont pas les mêmes et s'opposent au sein de deux grandes catégories principales, qui permettent de regrouper tous les sports de montagne :

- les disciplines ascensionnelles : alpinisme et escalade principalement.

C'est la typologie sportive la plus importante du genre, motivant des films aussi divers que ceux de Rébuffat¹, *Victoire sur l'Annapurna* ou *Everest*, etc. Sur le fond, l'alpinisme se distingue de l'escalade², même si la frontière entre ces deux activités est en fait très perméable, puisque le grimpeur s'élève sur une montagne, de bas jusqu'en haut en cheminant le long d'une voie. L'escalade ou la varappe*, qui s'effectuent sur une paroi verticale ou très raide sont liées à la ligne verticale, alors que l'alpinisme peut davantage être lié aux courbes et diagonales. Globalement, c'est la différence la plus importante : l'alpinisme est une « marche » en terrain varié de montagne alors que l'escalade commence quand il faut utiliser les mains en plus des pieds pour garder l'équilibre sur une paroi afin de ne pas chuter. La perception de l'espace par le grimpeur est donc différente : l'alpinisme offre souvent à voir un immense panorama déployé horizontalement qui tend vers l'impression d'infini, alors que dans l'escalade, le champ de vision est réduit car le grimpeur est face au rocher qui arrête le regard - et c'est surtout l'espace situé en dessous et au dessus de l'homme qui prend de l'importance (le vide notamment). Depuis les années 60, l'escalade appelée moderne³ acquiert une certaine autonomie par rapport à l'alpinisme, antérieur dans la pratique de la montagne.

1 *Étoiles et tempêtes, Entre terre et ciel et Les horizons gagnés.*

2 Voir Gilles Rotillon, « Alpinisme et escalade : rupture ou continuité ? », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 293-309.

3 L'escalade existait parfois déjà en Angleterre comme une activité relativement autonome à l'égard de l'alpinisme dès les années 1880 (Olivier Hoibian, « Innovations technologiques et pratiques de grimpe », in Margareta Baddeley [dir.], *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, op. cit., p. 103-117, p. 109). Encore une fois, les Anglais sont pionniers.

L'escalade, qui auparavant n'était qu'un moyen d'action en montagne, une étape (comme la marche d'approche, très rarement présente dans le film de montagne¹ ou la descente) - elle l'est toujours aussi -, devient une fin en soi pour des pratiquants qui parfois n'iront même jamais en haute altitude². L'alpinisme n'existe donc souvent pas sans l'escalade, alors que le contraire est possible. Dernier point important de divergence entre les deux activités : l'escalade est souvent plus sécuritaire, et c'est ce qui fait son succès, avec une augmentation significative du nombre de pratiquants depuis les années 60, alors que l'alpinisme n'a pas une courbe ascendante aussi importante. Les parois sont effectivement équipées - ce sont des traces culturelles apposées dans un site naturel - pour limiter le risque mortel, reconstituant la sécurité occidentale ; d'ailleurs, l'émergence de l'escalade intérieure en est un bon prolongement : alors que jusqu'au milieu des années 80, l'activité était indissociable du milieu naturel, Olivier Hoibian précise que l'escalade en salles « représente désormais une modalité dans l'air du temps que certains désignent comme "l'escalade de synthèse" »³ ;

- les activités de descente, quand elle est le dessein de la course et le but du pratiquant. C'est le cas par exemple dès les années 20 dans *Le grand saut* d'Arnold Fanck, ou beaucoup plus récemment dans le documentaire *Marco étoile filante* qui suit les descentes du *snowboarder*. Dans l'alpinisme, la descente est un besoin pour regagner la vallée, alors que dans la glisse elle est voulue pour elle-même, avec comme principale activité le ski⁴.

Dans la quasi totalité des activités et du film de montagne, la montée est souvent indissociable de la descente, et inversement, mais les films choisissent un sujet et un postulat dès le départ. Quand on fait l'ascension d'une montagne (ou d'une voie en escalade), il faut ensuite la redescendre ; à l'inverse, il faut grimper en altitude avant de

1 Sauf dans le film d'expédition en Himalaya.

2 On peut par exemple faire de l'escalade au bord de la mer dans les Calanques* de Marseille.

3 Olivier Hoibian, « Innovations technologiques et pratiques de grimpe », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 105.

4 Il existe depuis les années 70 une multitude d'autres activités (le monoski*, le *snowbike**, etc.), qui proposent des inventions ludiques séduisant de nouveaux publics dans les stations de sports d'hiver. On trouve aussi la descente de canyons et les activités de glisse aérienne en montagne (aviation, parapente, *base-jump*, saut à l'élastique, etc.). Julius Evola remarque aussi l'opposition montée/descente entre l'alpinisme et le ski (« Psychanalyse du ski », in *L'arc et la massue*, Paris, Pardès, Puisseaux, Guy Trédaniel/Éditions de La Maisnie, 1983, 275 p., p. 59-63).

descendre en ski. La via ferrata, la randonnée ou le *trekking* intègrent ces deux cheminements possibles mais rejoignent les mêmes problématiques¹. Les films montrent ensuite ce que le spectateur s'attend à voir. Cependant, il existe entre l'élévation et la descente, et empruntant à ces deux notions, une petite production qui matérialise une montagne complexe, que l'on pourrait qualifier d'« inversée »², dont parle Jean-Olivier Majastre, à la fois positive et négative, avec les cavernes, les grottes de glace et l'eau.

La matrice scénaristique de *La lumière bleue* se base par exemple entièrement sur la montagne inversée³ :

- dès le début, un marchand achète des cristaux de roche aux enfants,
- la lumière bleue (qui donne son titre au film⁴) est un reflet que produit la pleine lune sur les pierres accrochées sur la paroi du Monte Cristallo,
- les jeunes du village qui tentent d'atteindre cette lumière mystérieuse se tuent en escaladant la montagne, alors que Junta (jouée par Leni Riefenstahl) peut l'atteindre et apparaît pour les villageois comme une sorcière,
- le citadin cupide - nous sommes dans un *Bergfilm* - qui conduit les villageois aux cristaux qu'ils arrachent pour faire fortune, etc.

Cette centralisation du scénario sur le cristal de roche, accroché dans une caverne féérique à flanc de montagne trouve la présence récurrente d'un autre élément d'un Monte Cristallo inversé : l'eau. La cascade surplombant le village ouvre et ferme le film⁵, et introduit dès le début une mystique de l'eau, renforcée par plusieurs plans

-
- 1 Certaines étapes du Tour de France, filmées et diffusées à la télévision peuvent aussi être qualifiées de films de montagne (le Ventoux, l'Alpe d'Huez*, etc.). Elles matérialisent l'élan vertical, où la compétition trouve son apogée dans l'arrivée au sommet, lieu du « salut » sportif. D'ailleurs on récompense le meilleur *grimpeur* par le maillot à pois rouges. Alain Pessin s'intéresse à cet imaginaire littéraire dans « La montagne des géants de la route. Une mythologie populaire », in André Siganos et Simone Vierne (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon, op. cit.*, p. 243-255.
 - 2 Jean-Olivier Majastre, « La montagne inversée », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne, op. cit.*, p. 173-186.
 - 3 Samivel rappelle que le scénario de ce film est conforme aux vieilles vieilles légendes avec les cavernes-trésor ou à trésors (*Hommes, cimes et dieux, op. cit.*, p. 68) ; d'ailleurs, le générique de début présente le film comme « [*e*]ne *Berglegende von Leni Riefenstahl* » (trad. fr. : Une légende de montagne de Leni Riefenstahl [ma trad.]). Pour ce carton de générique, voir *time code* 00'10"-00'17".
 - 4 *Das blaue Licht* désigne en français la lumière bleue (ma trad.).
 - 5 Pour les deux plans de début qui montrent le village sur fond de cascade, voir *time code* 00'58"-01'15". On retrouve cette chute d'eau par exemple *time code* 22'30"-22'39". Pour le plan de fin, *time code* 1h18'51"-1h19'09".

montrant des enfants qui s'amuse avec une fontaine¹ ; plus tard, plusieurs plans montrent des reflets dans l'eau². D'ailleurs, les quelques plans qui présentent la sauvageonne au spectateur, regardant l'arrivée du citadin dans le village en contrebas, font la jonction entre le cristal de roche et l'eau³, puisqu'elle ramasse un cristal scintillant devant la gigantesque cascade qui crée une brume vaporeuse ; plusieurs plans la miniaturisent ensuite devant la chute, la sauvageonne étant à la fois écrasée par l'échelle des plans mais aussi baignée de cette eau venant des hauteurs⁴. Les plans de l'arrivée du citadin dans la grotte aux cristaux sont également significatifs, puisqu'avant que Junta ne le voit et ne soit horrifiée qu'il soit ici - c'est la violation de l'intimité de son refuge⁵ -, la sauvageonne est montrée immobile dans la grotte, entourée de cristaux⁶ ; le montage alterne tour à tour Junta contemplant ces merveilles, auréolée par le clair de lune, et les cristaux scintillants que la proximité du cadrage ou quelques travellings mettent en valeur à plusieurs reprises. Nous sommes donc devant une montagne inversée mystérieuse ; ici, c'est ce que renferme la montagne dans ses entrailles, et ses secrets, qui intéressent Riefenstahl.

De l'importance symbolique de la grotte dans ces montagnes inversées découle probablement la montagne-refuge présente dans quelques films du genre⁷. *La grande évasion*⁸ montre par exemple une séquence finale de montagne, dans laquelle la paroi rocheuse permet au personnage Roy Earle d'échapper momentanément à la police, avant d'être abattu. La montagne du western *La révolte des dieux rouges*, dominant les étendues désertiques, permet aux personnages de surveiller d'éventuelles attaques ennemies. Dans *Montagne rouge*⁹, une grotte dans la montagne sert de refuge aux

1 Pour les enfants s'amuse avec la fontaine, voir *time code* 01'28"-01'42".

2 *Time code* 17'43"-17'49", 22'24"-22'27", etc.

3 *Time code* 04'04"-06'33".

4 Pour ces miniaturisations, voir *time code* 05'34"-05'37", 05'51"-5'59", 06'03"-06'10", 06'10"-06'18".

5 Gaston Bachelard rappelle : « La volonté de regarder à l'intérieur des choses [c'est le cas avec la montagne inversée] rend la vue *perçante*, la vue *pénétrante*. [...] On peut *violier le secret* des choses cachées » (*La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 7-8, italique de l'auteur).

6 Pour ces quelques plans, voir *time code* 1h01'25"-1h02'40".

7 Gaston Bachelard précise la portée symbolique de la grotte, qui est « un refuge dont on rêve sans fin » (*La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 185). En revanche, elle est peuplée d'un monstre dans *La bête de la caverne hantée* (Monte Hellman, *Beast from Haunted Cave*, États-Unis, 1959).

8 Raoul Walsh, *La grande évasion* (*High Sierra*), États-Unis, 1941. À la fin de *La mélodie du bonheur*, les personnages s'enfuient également à travers les montagnes pour passer en Suisse.

9 William Dieterle, *Montagne rouge* (*Red Mountain*), États-Unis, 1951.

personnages assiégés, comme à la fin de *Les Cheyennes*, où les grottes de la victoire marquent la fin de la fuite devant l'armée américaine. Beaucoup plus récemment, et de manière différente, la montagne sert de cocon bienveillant hors de la société qui jugerait les deux *cowboys* homosexuels dans *Le secret de Brokeback Mountain*¹. Il ne servirait à rien d'empiler les exemples pour montrer qu'elle offre parfois un abri, un refuge hors d'une société dans laquelle les personnages n'ont pas ou plus leur place.

À cette montagne inversée, on peut ajouter le film de volcan*, qui joue sur l'importance latente du souterrain, ses mystères et ses possibles dangers. Des volcans, Samivel dit qu'ils « occupent une place très particulière dans l'ensemble des phénomènes alpestres. [...] Ce sont des entités actives, remuantes, dynamiques[...] participant] des valorisations contradictoires de l'En-Haut et de l'En-Bas, puisqu'ils sont à la fois cimes élevées touchant le ciel et portes gigantesques des régions subterrestres »². C'est le cas dans *La montagne infidèle*³, *Les rendez-vous du diable*⁴, *Etna*^{*5} ou les films catastrophe⁶. Dans *Cabiria*, la violente éruption de l'Etna détruit le palais. Dans *Stromboli*^{*7}, la jeune femme qualifie le volcan de « *terror* » (trad. fr. : terreur)⁸ car il l'inquiète dès le début du film : avant même de débarquer sur l'île inconnue, elle est angoissée par ce volcan toujours en éruption que son mari lui montre depuis le bateau, reflet possible des futurs sentiments humains. Plus tard, il est parfois cadré de manière écrasante pour le village, comme la montagne pour l'hôtel dans *Shining*, et devient extrême quand il entre en éruption, semant la panique chez les villageois. À la fin, désespérée sur ses flancs, la jeune femme en appelle même à la protection de Dieu devant sa « fureur » - nous sommes ici proche d'une montagne ancestrale où celle-ci est le lieu de rencontre espéré de l'homme avec les forces divines

1 Ang Lee, *Le secret de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)*, États-Unis, Canada, 2005.

2 Samivel, *Hommes, cimes et dieux*, op. cit., p. 80.

3 Jean Epstein, *La montagne infidèle*, France, 1923. Voir Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926. Repris dans Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, publication en deux vol. (t. 1 : 1921-1947, 1974, 436 p. ; t. 2 : 1946-1953, 1975, 351 p.), Paris, Éditions Seghers, 1974-1975.

4 Haroun Tazieff, *Les rendez-vous du diable*, France, 1959. Le film montre l'exploration de plusieurs volcans en activité sur la planète.

5 Haroun Tazieff, *Etna*, France, États-Unis, 1977. Les volcanologues essaient de comprendre le secret des éruptions volcaniques au travers d'expérimentations scientifiques.

6 Par exemple Roger Donaldson, *Le pic de Dante (Dante's Peak)*, États-Unis, 1997.

7 Roberto Rossellini, *Stromboli (Stromboli, terra di Dio)*, Italie, États-Unis, 1950.

8 *Time code 36'42"*, ma trad.

supérieures. La menace mène donc à la confrontation finale entre les deux « personnages », et pour Philippe Ragel, la vie de Karin matérialise l'enfermement : elle aime le voyage mais se trouve sur « une petite île aride et inhospitalière où un volcan toujours en activité se dresse et bloque toute issue comme une butée à cet ultime déplacement »¹ ; le volcan crée un espace clos sur lui-même².

Mis à part ce petit corpus concernant la montagne « inversée » (qui ne pourrait être laissé de côté), de manière générale l'ascension prédomine par rapport à la descente ; c'est la base solide du genre, qui peut donc être scindé selon les caractéristiques de montée et de descente. Au sein du film de montagne, il est courant de rencontrer des sous-genres, qui prennent l'activité sportive motivant une course en montagne comme élément de typologie ; les plus courants restent le film d'alpinisme, d'escalade et de glisse. Pourtant, malgré l'utilisation que l'on peut faire de ces sous-catégories, la classification pour laquelle j'ai opté semble plus convaincante, en permettant de distinguer deux grandes notions différentes, et il convient à présent de s'intéresser à la prédominance de l'ascension verticale.

II/ 3/ B/ Conjonction avec certaines valeurs capitalistes occidentales.

Dans le film de montagne, quand celle-ci devient maléfique, meurtrière ou vengeresse³, c'est principalement parce qu'elle semble s'opposer à l'élévation. Peu de films du genre ont d'ailleurs exploité le schéma inverse de l'élévation dans le choix de

-
- 1 Philippe Ragel, « Stromboli, terra di dio : une scène d'exposition » in François-Charles Gaudard (qui réunit les textes), *L'esprit et les lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 528 p., p. 381-393, p. 382.
 - 2 Philippe Ragel, *ibid.*, p. 384.
 - 3 Michel Cieutat livre une étude intéressante sur la thématique de la nature vengeresse qui rétablit l'ordre des choses dans le cinéma américain (*Les grands thèmes du cinéma américain*, publication en deux vol. [t. 1 : *Le rêve et le cauchemar*, 1988, 354 p. ; t. 2 : *Ambivalences et croyances*, 1991, 443 p.], Paris, Éditions du Cerf, 1988-1991, t. 1, *op. cit.* Voir p. 100-101). Le film de montagne américain s'inscrit alors parfois dans un processus thématique.

leur diégèse, si l'on excepte le film de glisse qui se base sur d'autres composantes. C'est ce que fait *Aguirre, la colère de Dieu*. Au XVI^e siècle, des conquistadors espagnols quittent la Cordillère des Andes et partent à la recherche du pays de l'or dont parlent les Incas (l'Eldorado). Aguirre, à l'ambition démesurée, se révolte contre Ursua et entraîne ses compagnons vers une quête qui devient cauchemar ; il finit seul sur le radeau, presque fou, bien loin de son rêve de puissance, transformé en souhait d'élévation contrarié. Au début du film, une séquence montre l'expédition espagnole descendant un col des Andes pour gagner la jungle amazonienne¹ ; c'est d'autant plus symbolique que c'est l'ouverture du film, montrant une montagne inhospitalière - en tous cas pour les Occidentaux espagnols -, très escarpée, brumeuse, humide et visiblement froide. La représentation de l'espace est d'abord écrasante pour les hommes, avec quelques plans d'ensemble qui les miniaturisent au milieu des vastes montagnes² et accentuent leur vulnérabilité³. La suite des plans colle à la détresse de l'expédition, avec une caméra qui se rapproche de l'action et cadre les hommes du plan moyen au plan rapproché. La descente est soulignée par un rythme cinématographique particulièrement lent⁴ qui appuie la pénibilité de l'action, régulièrement écrasée par une prise de vue en forte plongée. Le plan d'ouverture accentue d'ailleurs cette pesanteur en étant d'abord silencieux, avant que ne commence une lente musique lancinante qu'on retrouve plus tard dans le film. La chute de quelques objets (une cage à volailles, un canon qui explose dans sa chute) rappelle la difficulté du parcours sur les sentiers escarpés, qui plus est pour des hommes qui soit portent des charges lourdes et encombrantes (les Indiens), soit sont habillés de lourdes armures en métal pour les hommes, ou d'une toilette inadaptée à la marche pour les femmes (les Espagnol[e]s). L'ouverture du film est donc symbolique, d'autant plus que tout est construit pour signifier que Dieu abandonne les Espagnols, l'élément divin étant fortement présent dans ce passage : l'action qui se passe au moment de Noël (comme le précise le commentaire off)

1 Pour cette séquence de descente de la montagne, voir *time code* 00'32"-05'11".

2 Pour ces plans, voir *time code* 00'32"-03'04".

3 Pour Paul Adams Sitney, ce début de film est un « défilé de fourmis qui descend une montagne des Andes, formant contraste avec le long mouvement horizontal, affleurant les bras du fleuve Amazone, qui anime le reste du film » (« Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », trad. Anne Chareille, in Jean Mottet [dir.], *Les paysages du cinéma, op. cit.*, p. 107-140, p. 127).

4 Seulement dix-sept plans composent cette séquence. Ils sont donc très longs pour certains (plus d'une minute et trente secondes pour l'un d'entre eux).

- normalement fête chrétienne source de joie -, le commentaire off dit par le prêtre de l'expédition, un plan montrant un porteur qui descend une statue de la Vierge Marie¹. Cette séquence reste l'amorce d'une suite de film des plus difficiles, prolongeant cette descente aux enfers pour l'expédition menée ensuite par Aguirre : la pénible traversée de la jungle boueuse et marécageuse, peuplée d'Indiens cannibales, la descente du fleuve sur les radeaux, puis sur l'ultime embarcation qui mène les hommes à leur perte. On est loin d'une montagne lumineuse baignée du salut divin, et l'ascension rêvée devient une chute².

Sur des codes différents, l'extrême de la glisse ou du film de glisse se base sur une verticalité inversée, puisque la pesanteur et la descente sont valorisées et réappropriées positivement par les pratiquants. L'ascension s'inscrivant en partie dans la reconstruction de symbolismes et de schémas occidentaux, c'est cohérent que le film de glisse reste minoritaire dans le genre. Pratiquer la glisse ou la représenter, c'est tenter d'éprouver notre civilisation, ses principes et la solidité de ses codes en appréhendant la verticalité de manière différente. Comme le rappelle Gilbert Durand, « la descente risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute »³, et justement il ne faut pas *chuter* - la fin de *Marco étoile filante* qui voit disparaître le personnage l'atteste par exemple - : une preuve de plus que la verticalité guide le genre.

Étant donnée l'importance symbolique de la hauteur et de l'élévation en Occident, la descente étant en général symbole d'abaissement, de destitution ou de chute - Orphée *descend* par exemple aux Enfers -, cela semble logique que le genre se concentre en majorité sur des films d'ascension. Plusieurs auteurs incontournables s'entendent sur cette valorisation de l'élévation. Samivel qualifie l'homme d' « être

1 *Time code* 04'08"-04'17".

2 Dans *La mort suspendue* (Kevin MacDonald, *Touching the Void*, Angleterre, États-Unis, 2003), on trouve également une descente effroyable, mais la symbolique est différente. Dans la Cordillère des Andes, deux alpinistes britanniques atteignent le sommet du Siula Grande* mais durant la descente, Simpson tombe dans une crevasse. À cette altitude, les alpinistes étant complètement isolés, Yates coupe la corde qui le relie à Simpson. La chute ne l'ayant pas tué, celui-ci trouve finalement un cheminement sous le glacier et rejoint le camp de base, après plusieurs jours de souffrance à ramper. Ce film propose donc un postulat atypique dans le sens que le « salut » n'est plus en haut mais en bas, comme dans *Délivrance*, où la descente d'abord dramatique de la rivière mène à la fin du film à un dénouement positif.

3 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 227.

vertical »¹ pour qui « la verticalité est qualifiée positivement »². Pour Durand, « aux schèmes de l'ascension correspondent immuablement les archétypes du sommet, du chef, du lumineuse »³ ; en cela, « [l']ascension est imaginée *contre* la chute et la lumière *contre* les ténèbres »⁴. C'est probablement en raison de cette hégémonie de l'élévation que le sommet reste le but de la plupart des films ; une fois atteint, la course trouve sa légitimité et le film son point émotionnel culminant, son *climax*⁵. Pierre Leprohon dit : « [P]ar le mouvement même de son action, le film d'ascension est particulièrement proche au rythme cinégraphique. Il suit une courbe d'intérêt [...] qui va *crescendo* comme un drame bien construit. Son point culminant est atteint sur la cime. Il doit être aussi l'aboutissement logique du film »⁶. Dans certains films d'alpinisme ou d'escalade, ce n'est pas le cas, mais les exemples sont rarissimes : *Étoiles et tempêtes* ne montre pas l'arrivée de Maurice Baquet et Gaston Rébuffat au sommet du Piz Badile* et on passe à la course suivante par une ellipse qui peut laisser une certaine frustration au spectateur⁷ ; était-ce voulu par les réalisateurs, ou ont-ils dû faire en fonction des aléas de l'aventure, le sommet étant l'un des points les plus exposés pour l'alpiniste ? En revanche, que ce soit par exemple dans *La conquête de l'Everest*, *Everest sans oxygène*, *Everest*, ou même *L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne*, le sommet reste le *climax* du film, et le *climax* est le sommet du film. Les images sommitales donnent alors une partie importante de sa légitimité à l'œuvre.

Certains auteurs parlent d'une prédestination géographique de la montagne à

1 Samivel, *Hommes, cimes et dieux*, *op. cit.*, p. 12.

2 Samivel, *ibid.*, p. 13. Il précise : « Attitude normale de l'homme en état d'activité, la verticalité définit donc à ses yeux, de bas en haut, une direction préférentielle, opinion renforcée par d'autres particularités, toutes convergentes : la distribution des organes le long de la colonne vertébrale, avec, au sommet, le poste de commandement et les vestibules sensoriels ; la croissance de la taille en hauteur, de l'enfance à l'âge adulte, le sentiment de puissance et de sécurité naissant d'une situation "élevée". Enfin, l'érection du phallus » (p. 12).

3 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 63. Pour les symboles ascensionnels, voir « I – Les symboles ascensionnels », p. 138-162. Il rejoint Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 333).

4 Gilbert Durand, *ibid.*, p. 178, italique de l'auteur.

5 Qui en latin désigne un point culminant dans une gradation.

6 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 169. Dans une logique de recherche de l'extrême, le sommet est également vendeur.

7 On passe d'un plan montrant Rébuffat escaladant la paroi rocheuse du Piz Badile (*time code 51'02"-51'10"*) à un plan montrant les Grandes Jorasses (*time code 51'10"-51'15"*), qu'ils escaladent ensuite.

incarner certaines valeurs d'élévation : pour Jean-Paul Bozonnet, sa forme la destine au geste vertical et à l'acte de monter¹, et pour Sylvain Jouty, « [l']attention portée à l'altimétrie et à la toponymie démontre la prépondérance [...] du sommet. C'est le sommet que l'on nomme, c'est au sommet que l'on attribue une altitude (et c'est le sommet qu'on gravit). Plus encore, cette attention impose une hiérarchisation des cimes [...] uniquement verticale du territoire de la haute montagne »². Gaston Bachelard va plus loin et donne une fonction particulière au sommet, qui permet le plaisir cumulé de la domination et de la possession, dont vient le plaisir éprouvé³. Par cette domination, l'alpinisme, l'escalade et la majorité des films de montagne rejoignent par certains aspects l'ascension capitaliste occidentale⁴, car il faut accéder aux plus *hauts* points, que l'on possède ensuite par le regard et leur conquête⁵ - nous sommes ici dans le capitalisme comme « accumulation de puissance »⁶ dont parle Fernand Braudel. Pour Bachelard, le montagnard cherche la supériorité, pour qui « [u]n des naïfs orgueils [...] est de contempler, du sommet de la montagne, la petitesse des hommes »⁷ ; il aime s'élever, et s'élever c'est pouvoir miniaturiser l'autre - celui qui est en bas - par le regard et la pensée. En cela, la montagne s'inscrit dans un processus plus large, la jouissance de l'élévation savourée, comme le remarque Alain Corbin :

On discutera longtemps des sources de ce fabuleux élargissement de la vision. Au XIV^e siècle déjà, Pétrarque aimait gravir les pentes du Ventoux afin de contempler le panorama qui se déployait à ses pieds ; l'Église et les Puissants de la Renaissance appréciaient déjà les vues dominatrices qui constituaient autant de rassemblements,

-
- 1 Jean-Paul Bozonnet, *Monts et mythes : l'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, 294 p. Bachelard précise tout de même que la force des symboles est très importante, et pas seulement leur forme (*La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*). Bozonnet fait de l'alpinisme un lieu de rencontre avec le divin (p. 182), rejoignant certains propos de Leprohon (*Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*).
 - 2 Sylvain Jouty, « L'alpinisme classique, une métaphore en action », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne*, *op. cit.*, p. 161-171., p. 165.
 - 3 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, par exemple p. 354. Pour Jean Starobinski, le premier vol d'un homme en 1783 (en montgolfière) ouvre la voie à l'injonction du dépassement (*L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison*, *op. cit.*, p. 189).
 - 4 On retrouve tout de même cette importance de la verticalité dans d'autres civilisations. Voir Christian Desplat, « Introduction », in Serge Brunet, Dominique Julia et Nicole Lemaitre (textes réunis et publiés par), *Montagnes sacrées d'Europe*, *op. cit.*, p. 9-20, p. 9. Le processus se fait tout de même de manière différente.
 - 5 Maurice Herzog précise par exemple après la conquête de l'Everest en 1953 : « Désormais, l'homme est maître de l'univers de l'altitude » (« Préface », in Sir John Hunt, *Victoire sur l'Everest*, *op. cit.*, p. 9-13, p. 9).
 - 6 Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 2, *op. cit.*, p. 9.
 - 7 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 359.

symboles de leur emprise sur le monde ; les *vedute* italiennes avaient appris la vision synthétique des villes et il y a beau temps que les touristes tenaient à découvrir la baie de Naples depuis les terrasses qui dominent la cité [...] Quelles qu'en soient les racines, la jouissance de la *prospect view* [...] génère une nouvelle mécanique du regard.¹

Il semble donc logique que les histoires de la montagne et du film de montagne montrent une prédilection pour la possession des sommets, permettant la vue dominatrice, ce qui crée une certaine compétition entre les pratiquants et/ou les pays² ; les conquêtes personnelle et nationale des hauts sommets, les Premières et l'ouverture de voies vierges l'attestent : il faut être le premier, aller plus haut que les autres³. Bachelard parle même de « contemplation monarchique »⁴, dans le sens que si un étranger s'invite sur « notre » centre de contemplation, il nous « vole » le paysage, et en quelque sorte notre puissance. Admirer le paysage, c'est posséder une immensité qui depuis un sommet donne l'impression d'être infinie ; chercher à voir plus de paysages, c'est collectionner l'espace visible, selon des valeurs occidentales de maîtrise de la nature développées depuis l'industrialisation⁵, dont Gilles Raveneau dit qu'elle « accentua la conception de l'homme "maître et possesseur de la nature" »⁶.

En Occident, la vue est même souvent une marchandise très prisée et onéreuse : on achète par exemple à un prix plus élevé un logement avec vue (sur mer, lac, montagne, appartement en dernier étage permettant une vue sur la ville, etc.) et ces biens sont recherchés. D'ailleurs, les sommets sont devenus des marchandises que l'on

1 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, op. cit., p. 159. Trad fr. de *prospect view* : la vue de perspective (ma trad.). Pour Starobinski, la vue est le plus expansif de tous nos sens et matérialise un mouvement de conquête (*L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison*, op. cit., p. 190).

2 Il existe cependant peu de compétitions officielles, comme par exemple les Piolets d'or qui récompensent chaque année des exploits en montagne.

3 Leprohon s'indigne de la radicalisation du genre en citant John Ruskin : « Vous avez fait un champ de courses, des cathédrales de la Terre. Les Alpes que vos poètes ont aimées avec tant de respect, vous les considérez comme des mâts de cocagne dans des arènes d'ours, auxquels vous vous mettez en devoir de grimper, puis que vous descendez en poussant de hurlements de joie » (*Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 165).

4 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 358.

5 Pour Jean Starobinski, dès le XVIII^e siècle, il y a amplification technique du vouloir humain : « La possibilité s'offre de ne plus s'en tenir à l'antique "maîtrise de soi" et de viser à la maîtrise du monde. Ainsi, possédant la connaissance de la loi naturelle, et saisissant dans l'acte de connaître le point d'appui d'une foncière liberté, l'homme va-t-il pouvoir se vouer à une œuvre créatrice ou transformatrice » qui mène à la société moderne et aux révolutions industrielles (*L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison*, op. cit., p. 185-186).

6 Gilles Raveneau, « La première ascension de l'Everest : une même victoire, deux exploits différents », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 175-187, p. 177.

vend parfois très cher au travers d'expéditions commerciales, en Himalaya notamment. Les documentaires *Jeu fatal à 8000 mètres*¹ et *Mourir pour l'Everest* de Richard Dennison interrogent justement cette vente de l'extrême en montrant deux drames réels. Dans le premier film, Mike Rheinberger tente l'ascension de l'Everest avec Marc Whetu. Il est atteint d'un œdème cérébral qui lui enlève toute lucidité et le rend aveugle ; devant la situation de plus en plus désespérée, Marc doit abandonner son compagnon. L'aventure poignante est suivie grâce à la caméra des alpinistes. *Mourir pour l'Everest* montre, entre autres, l'agonie mortelle de David Sharp, devant lequel une trentaine d'alpinistes passe, sans parfois même le voir et sans pouvoir lui venir en aide. Ces films posent donc la question morale de telles expéditions commerciales, qui parfois ne fournissent pas les conditions de sécurité optimales et taisent même les accidents. En Europe aussi, la Compagnie des guides de Chamonix ou la Società Guide Alpine Courmayeur*² vend l'ascension des sommets alpins. Donner un caractère « vierge » à la montagne permet de légitimer sa conquête, puis de la posséder, rejoignant les valeurs du capitalisme : la recherche du profit (ici en terme de satisfaction dans la réussite), l'initiative individuelle, la concurrence (personnelle ou nationale) menant à la méritocratie des grands alpinistes.

C'est probablement pour ces raisons, entre autres causes possibles, que l'homme occidental a découvert du regard puis rendu sublime l'immensité, peu après la naissance de l'Occident que j'ai appelé moderne³ et qui signe massivement l'avènement du capitalisme, même si le film de montagne matérialise la projection d'un homme proche de la Nature.

1 Richard Dennison, *The Fatal Game*, États-Unis, Australie, 1997.

2 Trad. fr. : Société des guides alpins de Courmayeur (ma trad.).

3 Voir « Introduction d'ensemble », p. 13-20.

II/ 3/ C/ Le corpus écologiste en adéquation avec la projection d'un « état de nature ».

Il existe une pensée très répandue selon laquelle la pratique de la montagne serait naturelle ; l'alpinisme en est un bon exemple car il commencerait là où les sentiers s'arrêtent¹ - pour Olivier Hoibian, l'alpinisme commence plus justement avec la limite des neiges éternelles² -, pour accéder à une Nature vierge de toute civilisation ou Culture, permettant des facultés proches de l'instinct animal³. Gérard Bruant va plus loin :

Dans une nature qui exige des efforts surhumains pour survivre, l'individu découvre l'état primitif. À mesure qu'il s'éloigne des autres hommes, il pénètre l'intimité minérale qui constitue la matrice de la nature, le lieu où la vie se crée. Il s'approche du vrai secret de la création.

Se trouvant en situation de dénuement « extrême » (par décision personnelle et non à la suite d'un cataclysme comme dans la genèse), l'alpiniste est en mesure de refaire à son compte l'évolution de l'humanité [...] La montagne permet de restituer au corps son statut d'origine.⁴

Sans parler d'alpinisme, le western *Jeremiah Johnson* est un très bon exemple de cette projection d'un retour à des valeurs « naturelles », car le personnage quitte la société pour vivre en montagne. Il rencontre Griffé d'Ours qui vit seul, isolé. D'ailleurs, la chanson du début de film annonce - alors que les images montrent une nature qui se dépouille progressivement, et dans laquelle le personnage espère se fondre - : « *Jeremiah Johnson made his way into the mountains, betting on forgetting all the troubles that he knew [...] A mountain man's a lonely man* » (trad. fr. : Jeremiah Johnson fait son chemin à travers les montagnes, tentant d'oublier tous les ennuis qu'il a connus [...] Un homme de la montagne est un homme solitaire)⁵.

1 Dans *Victoire sur l'Annapurna* qui conquiert des territoires encore vierges, « où la route s'arrête, l'aventure commence » (commentaire off, *time code 3'16"-3'18"*, ma transcr.).

2 Olivier Hoibian, *Les alpinistes en France, 1870-1950, Une histoire culturelle, op. cit.*

3 L'état de nature de Jean-Jacques Rousseau en est l'une des projections utopiques (*Du contrat social ou Principes du droit politique, op. cit.*). L'explorateur polaire Jean-Louis Etienne dit par exemple : « J'ai toujours rêvé de devenir animal. L'animal n'a presque rien, il a sa connaissance du milieu et vit là-dedans, donc je rêvais de cette fusion avec la nature, et d'en faire partie... » (cité par Christine Le Scanff, *Les aventuriers de l'extrême, op. cit.*, p. 186-187).

4 Gérard Bruant, « L'effort et ses représentations dans les récits d'alpinisme », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe, op. cit.*, p. 132.

5 *Time code 4'43"-5'24"*. Mes transcr. et trad.

Pourtant, la pratique de la montagne est culturelle, et à l'extrême, la pratique sportive de la haute montagne est d'autant plus civilisationnelle qu'elle repose sur une affirmation technologique occidentale sur la Nature, avec des disciplines qui ont traité la technique, dont l'évolution rend possible ce qui ne l'était jusqu'alors pas. La technique physique classe les pratiquants selon des échelles de niveau¹, avant d'être ensuite relayée - et permise - par la technologie². Dans *Les amants des Drus* par exemple, elle permet aux pratiquants de grimper dans des endroits où ils ne pourraient pas le faire sans un matériel spécifique très pointu, que le film met d'ailleurs souvent en valeur par des gros plans. Preuve de l'affirmation technologique sur la montagne : l'ouverture de nouvelles voies d'escalade laisse des traces sur la montagne (avec la mise en place de pitons* et d'ancrages pour la sécurité), c'est une voie culturelle dans une nature auparavant vierge, comme d'autres équipements (remontées mécaniques, refuges, hôtels, etc.).

La conquête des montagnes himalayennes est un bon exemple de cette affirmation de la technologie occidentale, sans laquelle elle eût été impossible. Nous sommes dans la capitalisation technologique³ dont parle Michel Raspaud : « [L]a technologie a été et demeure encore aujourd'hui [en 2002] un aspect important des ascensions himalayennes, qu'elle concerne l'apport artificiel d'oxygène, les moyens de communication et donc de sécurité, ou encore les moyens de se protéger contre les effets du froid... »⁴. Les films l'attestent par la logistique souvent très lourde des expéditions⁵. C'est le cas par exemple dans *La conquête de l'Everest*, dont une séquence significative montre les tests de plusieurs matériels utilisés pour la première ascension

1 En cela, les activités de montagne s'inscrivent dans un processus, puisque le sport consiste souvent à transcender la technique. Pierre Leprohon dit d'ailleurs des reconstitutions historiques : « Les techniques de l'escalade et du ski ont trop rapidement évolué pour que le sportif ait intérêt à étudier des méthodes périmées » (*Le cinéma et la montagne, op. cit.*, p. 157).

2 Par la technologie occidentale, l'homme souhaite se transformer en surhomme. On peut y voir de manière métaphorique la dichotomie entre les personnages de Superman et Batman, le premier étant réellement doté de « superpouvoirs » alors que le second est un pur produit culturel, restant humain et devant faire appel à la technologie pour augmenter ses performances.

3 Michel Raspaud, « Himalayisme et usage de la technologie », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites, op. cit.*, p. 100.

4 Michel Raspaud, *ibid.*, p. 94.

5 Pour l'exemple de quelques expéditions à très lourde logistique, voir Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.* En particulier « *Tableau 7. Quelques expéditions lourdes (années 1930-1970)* » (p. 136, italique du titre) pour le nombre de porteurs et le poids de matériel emporté ; et « *Tableau 8. Coût des expéditions lourdes en US\$ courants (200 000 \$ et plus)* » (p. 137) pour le prix de revient de ces entreprises.

victorieuse de l'Everest¹, préparés et testés en Angleterre, et employés ensuite sur la montagne : l'oxygène en bouteilles pour la haute altitude², les tentes³, les chaussures⁴, les rations alimentaires sous vide⁵, et les échelles (en aluminium pour la légèreté et la solidité) qui permettront de franchir les crevasses⁶. L'accumulation par le montage de ces diverses techniques permet d'insister sur l'importance de ces préparatifs, partie intégrante de l'expédition contribuant à son succès. Le choix des prises de vues confirme : nombreux plans sur les machines qui permettent de tester le matériel, gros plans récurrents sur les cadrans de mesure et les jauges⁷, plans de locaux spécifiques (chambre de décompression pour l'oxygène, soufflerie pour les tentes, où les alpinistes trouvent des conditions similaires à celles qu'ils auront en Himalaya), etc. On vise l'excellence matérielle, ce qui coûte très cher et s'inscrit dans un héritage technique et machiniste occidental ; elle n'eût par exemple pas été à la portée des peuples Sherpa* s'ils avaient voulu être les premiers sur les sommets himalayens. Les tonnes de matériel emmenées par l'expédition - et portées par les centaines de porteurs autochtones ! - se retrouvent donc ensuite sur la montagne, et le film met à nouveau en avant la technologie à plusieurs reprises, comme au moment où le médecin fait des tests d'effort sur les alpinistes au camp de base⁸ - le filmage insiste d'ailleurs sur les appareils techniques avec un panoramique allant de la bouteille à oxygène à l'alpiniste, en passant par l'appareil de mesure⁹. L'exemple de *La conquête de l'Everest* n'est pas isolé, et *Italia K2* reprend d'ailleurs les mêmes codes.

Dans *La conquête de l'Everest*, la technique est donc un élément positif de l'expédition et du film, alors que certains alpinistes la remettront en cause plus tard, cherchant un exploit plus « naturel » en prônant notamment les ascensions de sommets himalayens en solo intégral ou sans oxygène ; c'est le cas dans *Everest sans oxygène*, où Reinhold Messner et Peter Habeler sont les premiers à faire l'ascension sans apport

1 Voir *time code* 07'54"-10'50".

2 Pour les plans montrant les mises au point de l'oxygène, voir *time code* 07'54"-08'58".

3 *Time code* 08'58"-09'26".

4 *Time code* 09'26"-09'47".

5 *Time code* 09'47"-10'19".

6 *Time code* 10'19"-10'50".

7 Voir *time code* 08'06"-08'14", 08'19"-08'21", 08'24"-08'28", 08'33"-08'38", 09'05"-09'06", etc.

8 *Time code* 35'20"-36'00".

9 *Time code* 35'50"-35'57".

d'oxygène. Messner confie d'ailleurs face à la caméra : « [I]f I put some technical equipment, some important technicals, between me and the mountains, I have never the possibility to know myself » (trad. fr. : Si je mets un équipement technique, des techniques importantes, entre moi et les montagnes, je n'ai jamais la possibilité de me connaître)¹. Ce parti pris permet « une sorte de mise à distance de la technologie »² - et par conséquent de l'Occident - dont parle Raspaud, apparente seulement car les alpinistes ont recours à la météorologie, qui relève de tout un héritage scientifique, ou plus simplement à des crampons, des piolets, des lunettes de glacier, des vêtements ou des chaussures spécifiques à la haute altitude, des cordes, du matériel d'assurance, etc. Comme ils s'intègrent à une expédition, ils peuvent également disposer de médecins et probablement de porteurs.

Les sports et le film de montagne se construisent donc sur une dichotomie ontologique. D'une part, ils sont culturels et s'inscrivent dans une civilisation donnée, par leur naissance et leur développement ; sans technique, sans machinisme, sans richesse, l'alpinisme n'aurait très probablement jamais existé. D'autre part ils sont souvent la projection d'un exutoire à cette même civilisation matricielle, permettant de retrouver de « vraies » valeurs, « loin » d'un certain ordre des choses et d'éléments stigmatisés :

- l'homme détaché de la nature et « dénaturé ». Pour Engel, « [o]n va parfois en montagne pour y trouver un refuge contre la cohue du monde. En fuyant une vie où l'homme tient trop de place, [...o]n cherche à perdre son identité dans les déserts de neige et de glace »³. Michel Bouet confirme en parlant des sports de pleine nature : « Le rapport à la nature, qui les constitue, est celui d'un retour à la nature et, comme tel, il est une institution récente de nos sociétés industrielles et urbaines [en 1968], en lesquelles les hommes éprouvent toujours plus le besoin d'évasion hors d'un milieu qui devient de plus en plus artificiel »⁴ ;

1 *Time code 10'25"-10'36"*, mes transcr. et trad. Durant sa carrière, Messner prône aussi un alpinisme himalayen aux expéditions moins lourdes.

2 Michel Raspaud, « Himalayisme et usage de la technologie », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, op. cit., p. 101.

3 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours*, op. cit., p. 153.

4 Michel Bouet, *Signification du sport*, op. cit., p. 164. Voir « §4. - Les sports de nature. », p. 163-177.

- la sécurité qu'apporte la civilisation moderne, très sécuritaire pour l'individu ; prendre des risques permet alors d'éprouver le danger et de se trouver confronté à la mort potentielle. De toute façon, la haute montagne présente un aspect relativement chaotique qui contraste avec la civilisation ; pour Claire-Éliane Engel, « [à] première vue, les montagnes incarnent le désordre. [...] Certains [voyageurs] y ont trouvé une originalité qui venait presque soulager la lassitude née du contact avec un monde trop civilisé »¹ ;

- la société de consommation. Dans *La vie au bout des doigts* et *Opéra vertical* par exemple, Patrick Edlinger prône une vie sans confort matériel, en accord avec la nature. Ces films sont restés des manifestes de l'escalade en solo, Edlinger grimant même parfois certaines falaises dans les gorges du Verdon* pieds nus. L'escalade devient un idéal, alors pourtant qu'il est impossible de ne faire que de l'escalade dans la vie, tant professionnellement que physiquement. Ces œuvres restent donc des utopies décalées, et Olivier Aubel en parle comme de « représentations d'une escalade contre culturelle »², puis remarque « la coïncidence temporelle et la convergence de sens dans l'évolution de certaines pratiques sportives (course sur route, surf, parachutisme), entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix, à la faveur d'une contestation de la culture des sociétés occidentales »³. Le tabou de l'argent revient d'ailleurs souvent dans le monde de l'escalade.

Par cette dichotomie, le film de montagne matérialise un certain malaise, et pour une petite production filmique, il est justement question d'une dépossession de la Nature, avec l'émergence d'une composante écologiste. Le film de montagne s'inscrit dans un processus plus large touchant les grands espaces naturels, auxquels les populations occidentales prêtent en général une beauté indéniable, à protéger pour qu'ils

1 Claire-Éliane Engel, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours*, op. cit., p. 11.

2 Olivier Aubel, « Les enjeux de la sportivisation de l'escalade libre », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 273-291, p. 288.

3 Olivier Aubel, *ibid.*, p. 289-290. Jean-Jacques Bozonnet évoque dans les années 80 « l'émergence d'une forme de sport alternative, désormais connue sous le nom de *fun* ou de "glisse" [... développée] en marge des sports traditionnels, voire aux antipodes des notions de compétition et de pédagogie qui ont servi de piliers fondateurs au sport moderne » (*Sport et société*, op. cit., p. 41). Pour l'escalade comme mode de vie décalé donnant lieu à un nouveau type de champions, voir Alain Loret, *Génération glisse, Dans l'eau, l'air, la neige... La révolution du sport des "années fun"*, op. cit., en particulier p. 160-169.

puissent conserver leur caractère « vierge ». Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la préservation de la nature devient une préoccupation grandissante à la suite de plusieurs éléments ou incidents marquants¹, et les photographies de la planète prises depuis certains satellites ou par les missions Apollo dès 1968 contribuent à structurer l'image et l'imaginaire d'une planète Terre unique dans le système solaire². Alors qu'elle apparaissait autrefois comme inépuisable et gratuite, la nature devient un capital limité qu'il faut protéger, et il faut alors réinventer la relation, le plus souvent de rupture, de l'homme à l'environnement ; l'homme occidental s'est lui-même « dénaturé » et il faut trouver un compromis entre la Nature et la Culture. Gaston Rébuffat est l'un des premiers pratiquants des grands espaces naturels à proposer un discours écologiste dans ses films, à une époque où se développe le concept de « sports extrêmes », même s'ils s'inscrivent dans un processus historique³. Dans *Les horizons gagnés*, l'alpiniste Edwin Matthews, que Rébuffat emmène en montagne, fait le lien entre l'alpinisme et la protection de la nature. Dans le passage qui présente Matthews, membre de l'association écologiste *Friends of the Earth* (Washington DC, État de Washington, États-Unis)⁴, le réalisateur rapproche plusieurs espaces naturels, passant du sommet alpin* de la montagne à la forêt, puis au Grand Canyon du Colorado ; le respect de la nature devient alors un message universel.

Plus tard, on trouve d'autres aventuriers porteurs d'un message écologiste :

-
- 1 Par exemple l'utilisation abusive des pesticides, insecticides et herbicides de synthèse dans l'agriculture, etc. Avant les années 70, le concept de protection de la nature existe, mais à toute petite échelle avec des défenseurs isolés (par exemple Frederic Clements pour l'agro-industrie céréalière des plaines américaines des années 30). Par la suite, plusieurs mouvements écologistes apparaissent dans plusieurs pays ; en 1972 a lieu la première grande Assemblée Internationale consacrée au thème de l'environnement, organisée par les Nations Unies à Stockholm.
 - 2 Pour la perception de la réalité depuis le ciel, voir Philippe Dubois, « Le regard vertical ou : les transformations du paysage », in Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma, op. cit.*, p. 24-44.
 - 3 *Étoiles et tempêtes* date de 1955, *Entre terre et ciel* 1961, *Les horizons gagnés* 1975. Ils coïncident donc avec le développement des idées et mouvements écologistes.
 - 4 Trad. fr. : Amis de la Terre (ma trad.). Pour ces plans, voir *time code* 10'54"-13'27".

Nicolas Vanier pour les milieux polaires¹, Nicolas Hulot dans *Ushuaïa Nature*² ou Yann Arthus-Bertrand dans *Home*³ par exemple, etc. En cela, ces films montrent des privilégiés qui ont la chance de connaître une nature sauvage, alors justement que la pollution rappelle constamment la présence, même lointaine, d'une civilisation corruptrice⁴. La gratuité de l'aventure extrême coexiste donc depuis quelques décennies avec une petite production qui montre une aventure certes peut-être extrême mais plus respectueuse et plus « utile »⁵, proposant une dépossession occidentale de la nature et véhiculant un message de sagesse.

Pourtant, le film de montagne reste bien - et même dans le corpus écologiste - un genre clairement identitaire dans son essence, liant plusieurs éléments de la civilisation occidentale qui posent les bases de l'aventure occidentalisée, et c'est ce que je vais à présent évoquer dans les conclusions de mes recherches.

-
- 1 L'évolution dans la filmographie de Vanier est d'ailleurs nettement perceptible. Dans *Le voyageur du froid* (initialement *Au nord de l'hiver*, France, 1993), il ne propose pas de discours écologiste évident, alors que *L'odyssée sibérienne* (France, 2006) est agrémenté du sous-titre *Le rêve utile*, qui incite le spectateur à protéger ces espaces naturels, dans un discours proche de celui présent dans *Le dernier trappeur* (Canada, France, Suisse, Allemagne, Italie, 2004). Nous sommes ici proche de la thématique du « bon sauvage » en décalage avec l'homme civilisé, qui inspire des films comme *Le livre de la jungle* (Wolfgang Reitherman, *The Jungle Book*, États-Unis, 1967) ou *La forêt d'émeraude* (John Boorman, *The Emerald Forest*, Angleterre, 1985). Récemment, Vanier a tourné un film de montagne : *Belle et Sébastien* (France, 2013), qui fait suite à la série télévisée (Cécile Aubry, *Belle et Sébastien*, France, 1965-1970).
 - 2 TF1, *Ushuaïa Nature*, France, 1998-2012. Elle fait suite à *Ushuaïa, le magazine de l'extrême* (TF1, France, 1987-1995) et *Opération Okavango* (TF1, France, 1996-1997).
 - 3 Yann Arthus-Bertrand, *Home*, France, 2009.
 - 4 L'écologie est également un phénomène de mode qui donne naissance à des *blockbusters* à succès, comme *Le jour d'après* (Roland Emmerich, *The Day after Tomorrow*, États-Unis, 2004).
 - 5 L'anthropologue Frank Michel, propose un constat probablement trop précoce sur l'aventure : « [L]e spectaculaire se tasse. [...] L'aventure-confort se substitue à l'aventure extrême, et l'humanitaire et l'écologie sont les nouveaux concepts marketing en vogue. [...] L'aventure se fait aussi plus scientifique » (*Désirs d'ailleurs, Essai d'anthropologie des voyages*, Québec [Québec, Canada], Les Presses de l'Université Laval, 2004 [2000], 366 p., p. 214). Pourtant, sous-entendre par exemple que les sports extrêmes sont dépassés est faux.

II/ 4/ L' « exportation » du film de montagne, un genre identitaire.

II/ 4/ A/ La pratique et le film de montagne en adéquation avec certaines classes dirigeantes occidentales : tentative de constat et convergences.

Au XVIII^e siècle où se développe massivement la pratique hédoniste de la montagne, Daniel Defoe écrit *Robinson Crusoe*¹, qui pose certaines bases de l'aventure occidentale et la relie à cette même civilisation capitaliste, puisque le personnage transforme une île de désespoir en un territoire anglais structuré et productif ; en cela, c'est un modèle, une œuvre de transition dont Alain Corbin dit qu'elle « récapitule symboliquement les étapes de la civilisation »². Defoe invente donc ce qu'on peut appeler l'aventure-colonisation, en liant plusieurs éléments qu'on retrouve dans le film de montagne : la maîtrise et la transformation de la nature³, la richesse de pays et d'hommes liée au capitalisme et à la libre entreprise, une Culture et une civilisation puissantes, l'aventure exotique, et la colonisation⁴.

Que ce soit dans l'histoire de la montagne occidendo-centrée et du film de montagne, on remarque une prédominance de populations riches, cultivées, et appartenant à la civilisation occidentale ; les pays les plus influents (sauf la Suisse) sont membres du G7⁵ - qui n'existait pas encore à l'époque de beaucoup d'exploits -, qui regroupe les nations considérées comme les plus industrialisées, les plus développées et

1 Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (première partie du roman, 1719), puis *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (seconde partie, 1719), suivie de *Serious Reflections during the Life of Robinson Crusoe* (troisième partie, 1720), Londres, William Taylor, at the Ship and Black Swan in Paternoster Row, 1719-1720. Un jeune citoyen anglais se retrouve naufragé sur une île déserte et y vit pendant presque trente ans. Il existe de nombreuses adaptations du livre de Defoe ; voir « Filmographie [de 1902 à 2002] », in *Robinson Crusoe* (édition augmentée par Jean-Pierre Naugrette), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2003, p. 395-397.

2 Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, op. cit., p. 26.

3 Le rapport de Crusoe au « sauvage » Vendredi, qu'il occidentalise, a été reproché à Defoe par Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967, 208 p.) : Crusoe n'est plus le seul détenteur du savoir simplement parce qu'il est blanc, occidental, anglais et chrétien.

4 Voir Edward W. Said, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard et Le Monde Diplomatique, 2000, 555 p.

5 Abréviation de Groupe des 7, qui regroupe l'Allemagne, l'Angleterre, le Canada, les États-Unis, la France, l'Italie et le Japon, et leur permet de s'entendre sur des questions mondiales importantes.

les plus riches du monde¹. L'élan notable vers la montagne coïncide avec la première révolution industrielle en Angleterre au XVIII^e siècle². Au sein de cette même civilisation occidentale, on peut encore réduire l'élan vers la montagne aux classes dirigeantes riches et cultivées des cités européennes. Pour Samivel, après avoir inventé l'alpinisme, « les gens des villes avaient commencé de parcourir ces pierres et ces glaces sans y chercher autre chose que leur plaisir. Et ça, c'était du luxe. Un luxe d'hypercivilisés, de citadins assez sûrs de l'avenir pour oser dépenser force et intelligence à une besogne inutile »³. Pour Paul Veyne, « [s]ocialement, capitalisme et alpinisme ont besoin d'un même héros, le bourgeois »⁴. Au XIX^e siècle, à une époque par exemple où les Anglais ont le niveau de vie le plus élevé au monde⁵, sur les 281 membres de l'*Alpine Club* anglais en 1863, 190 sont des hommes de loi (avocats ou avoués), 34 membres du clergé, 19 de la *gentry*⁶ et 15 professeurs⁷ ; tous ces hommes ont reçu une éducation où l'exercice physique tient une place importante. Le Club Alpin Français va dans le même sens puisqu'en 1878, il comprend parmi ses membres les écrivains Edmond About, Jules Claretie, Alexandre Dumas, les éditeurs Firmin-Didot et Georges Hachette, Paul Mame, Georges Masson, Eugène Plon, le peintre Gustave Doré, le savant Paul Bert, les architectes Viollet-le-Duc et Charles Garnier, des banquiers comme les barons Arthur et Edmond de Rothschild, des députés, des sénateurs et des ministres⁸. Sylvain Jouty rappelle d'ailleurs l'ancrage de l'alpinisme dans la tradition

1 Il existe des exceptions : Sylvain Jouty rappelle par exemple que certains clubs alpins comme le *Deutsche und Osterreichschen Alpenverein* (austro-allemand) sont plus populaires (« L'alpinisme classique, une métaphore en action », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre [dir.], *Imaginaires de la haute montagne, op. cit.*). Pour Viviane Seigneur, la pratique de la montagne en Europe n'est aujourd'hui plus exclusivement l'œuvre de gens riches et cultivés (*Socio-anthropologie de la haute montagne, op. cit.*).

2 Cette industrialisation érige les pays du futur G7 en véritables puissances économiques mondiales, avec de nombreuses évolutions économiques et sociétales.

3 Samivel, *Contes à pic*, Paris, Arthaud, 1951, 281 p. Cité par René Jantzen, *Sport et sacré*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, 182 p., p. 162. L'alpiniste Lionel Terray parle d'ailleurs de « conquérants de l'inutile » (*Les conquérants de l'inutile, Des Alpes à l'Annapurna, op. cit.*, titre).

4 Paul Veyne, « L'alpinisme : une invention de la bourgeoisie », in *L'histoire*, n°11, 1979, p. 41-49, p. 49. Cité par Sylvette Liaudy, « Les Britanniques et le Dauphiné au XIX^e siècle », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne, op. cit.*, p. 97-108, p. 107.

5 Voir Michel Tailland, « L'Alpine Club, l'émergence d'un modèle institutionnel », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe, op. cit.*, p. 9-22, p. 9.

6 En Angleterre, ensemble des nobles ayant droit à des armoiries, mais non titrés.

7 Voir Sylvette Liaudy, « Les Britanniques et le Dauphiné au XIX^e siècle », in Philippe Joutard et Jean-Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne, op. cit.*

8 Voir Sylvain Jouty, « L'alpinisme classique, une métaphore en action », in Philippe Joutard et Jean-

intellectuelle urbaine¹. En cela, nous sommes devant une histoire de la montagne regroupant massivement la bourgeoisie urbaine cultivée, façonnant la révolution montagnarde puis sa pratique.

L'émergence d'un goût occidental pour l'aventure est un ensemble qui recoupe donc plusieurs problématiques : modèle capitaliste et bourgeoisie, socio-économie nationale, socio-économie occidentale, sociétés libertaires et sécuritaires, développement du tourisme, etc. L'histoire du film de montagne reste ainsi en général attachée à des pays puissants, et au sein de ceux-ci, à des classes dirigeantes : population de race blanche, influente, riche, cultivée, masculine (les femmes étant indiscutablement moins nombreuses dans les conquêtes et la pratique de la montagne, même encore maintenant²). Le genre montre donc une prédilection pour la puissance et la domination. Par son échelle, l'alpiniste sur le sommet constitue la mesure de ce qui l'entoure et permet un paysage ego-centré, sur lequel il peut projeter des valeurs esthétiques, initiatrices, de transcendance. Pour ces raisons, le film de montagne rejoint le modèle qui l'enfante, et beaucoup d'éléments de la civilisation occidentale s'imbriquent et concordent les uns avec les autres. Alain Ehrenberg ouvre d'ailleurs *Le culte de la performance*³ par ces mots, en liant les mêmes objets : « Vogue du sport, médiatisation de l'entreprise, explosion de l'aventure, glorification de la réussite sociale et apologie de la consommation : en une dizaine d'années [jusqu'à 1991], la société française s'est convertie au culte de la performance »⁴ ; on peut élargir ces propos à l'Occident, même si on trouve dans le film de montagne des valeurs souvent concentriques locale et/ou nationale.

Olivier Majastre (dir.), *Imaginaires de la haute montagne*, *op. cit.*

1 Sylvain Jouty, *Imaginaires de la haute montagne*, *op. cit.*, p. 162. La représentation de l'altitude se fait à l'époque par le biais du véhicule principal de la culture : la littérature (p. 166).

2 Des femmes alpinistes sont tout de même très connues : Riefenstahl, Catherine Destivelle, etc.

3 Alain Ehrenberg, *Le culte de la performance*, Paris, Hachette, 1991, 323 p.

4 Alain Ehrenberg, *ibid.*, p. 13.

II/ 4/ B/ La valeur identitaire dans le film de montagne.

II/ 4/ B/ a/ Chauvinisme local et nationalisme dans une partie du corpus.

En plus des identités socio-culturelles et occidentale, la pratique et le film de montagne sont souvent traversés par la valeur locale et/ou nationale¹. L'ascension du mont Aiguille par Antoine de Ville en 1492 marquait déjà la corrélation entre la pratique montagnarde et le pouvoir politique. De plus, la montagne représente un canal idéal pour remplir un rôle éducatif². Pour le CGEGS (Commissariat Général à l'Éducation Générale et au Sport, créé en 1940 pour lier doctrine politique et action), elle permet un rite d'initiation pour les jeunes, au même titre que d'autres rituels dans les sociétés traditionnelles moins industrialisées. En cela, le rôle éducatif des activités de montagne s'inscrit dans un processus plus large : le sport servait déjà à l'éducation durant l'Antiquité (utilisé par Sparte par exemple) ou au Moyen Âge, et à partir du XIX^e siècle, il est une pièce maîtresse du système éducatif anglais³. Les Clubs alpins⁴ qui démocratisent les pratiques de montagne et les conquêtes sont nationaux. Maurice Herzog parle des expéditions dans les massifs lointains comme d'« entreprises d'importance nationale »⁵. Dès le début du siècle, certains « plein air » ont une valeur identitaire en mettant en avant des qualités locales afin d'attirer les touristes dans des stations montagnardes précises. En 1917, les qualités physiques et acrobatiques de *Maciste chasseur alpin*⁶ sont au service de l'opposition contre les Autrichiens, qui mène

1 Pour Charles Tesson, le film sportif représente « le canal idéal pour véhiculer des valeurs morales (pureté du corps, hygiène physique et mentale), politiques, voire raciales, [devenant] ainsi un objet de propagande incarnant emblématiquement l'idéologie d'une nation » (« Filmer le sport », in *Encyclopædia Universalis*, t. 21, *op. cit.*, p. 535).

2 Voir Alice Travers, *Politique et représentations de la montagne sous Vichy, La montagne éducatrice, 1940-1944*, Paris, L'Harmattan, 2001, 284 p.

3 Voir Michel Bouet, chap. « § 10. - Rôle éducatif. », in *Signification du sport*, *op. cit.*, p. 558-567. Dans les sports de glisse, les choses peuvent être différentes, comme le montre Alain Loret (*Génération glisse, Dans l'eau, l'air, la neige... La révolution du sport des "années fun"*, *op. cit.*, p. 211).

4 Michel Raspaud rappelle par exemple que le Club Alpin Français adopte en 1903 la devise « Pour la patrie, par la montagne » (*L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, *op. cit.*, p. 19).

5 Maurice Herzog, « Connaissance de la montagne », in Maurice Herzog (dir.), *La montagne*, *op. cit.*, p. 13.

6 Giovanni Pastrone, *Maciste chasseur alpin (Maciste alpino)*, Italie, 1917.

le scénario, jusqu'à ce que Italiens ne parviennent à les expulser avec violence ; le film s'inscrit historiquement dans les luttes nationales de la Première Guerre mondiale et participe de l'effort de guerre¹. En France aussi, c'est le cas dans les années 40, avec le sport utilisé comme idéal patriotique, comme le montre Olivier Hoibian :

Les sports de montagne vont [...] bénéficier durant cette période [le début des années 40] 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 [...] participent de ce mouvement.²

Dans *Premier de cordée*, le ski et l'alpinisme permettent par exemple d'insister sur l'esprit d'équipe, l'effort communautaire, la force combative, le courage, l'endurance ou l'obéissance à un chef. C'est par la volonté que Pierre combat son vertige et revient à la montagne.

Le *Bergfilm* et le *Heimatfilm* restent emblématiques sur le plan identitaire³ puisque les populations alpines ont des valeurs morales, contrairement aux étrangers citadins qui amènent en général corruption, souillure et destruction ; la montagne assainit les esprits. L'exemple de certains films de Luis Trenker l'atteste. Dans *Le fils prodigue*, comme dans nombreuses de ses productions, il montre une montagne locale, empreinte de folklore, profondément ancrée dans son Tyrol natal. Trenker inclut d'ailleurs une reconstitution de la fête tyrolienne de la Rauhacht* qui se déroule le soir des Rois ; les gens chantent et dansent et les génies de la terre, du ciel et des eaux participent ensuite à un cortège qui évoque certains vieux rites du culte solaire. Au-delà de la dimension locale tyrolienne, Siegfried Kracauer précise que *Les monts en*

1 Pour Jean A. Gili, Maciste est un « personnage de fiction capable d'intervenir efficacement [...] dans des histoires publiques en défense de la nation en guerre. [...] *Maciste alpino* appartient au filon propagandiste qui se développe chez tous les belligérants » (*Le cinéma italien*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011, 359 p., p. 35).

2 Olivier Hoibian, *Les alpinistes en France, 1870-1950, Une histoire culturelle*, op. cit., p. 261. Voir Jean-Pierre Maghit, « La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation (France 1940-1944) », in Pierre Simonet et Laurent Véray (dir.), *Montrer le sport, Photographie, cinéma, télévision*, Paris, INSEP-Publications, 2000, 359 p., p. 105-127. *À l'assaut des Aiguilles du Diable* est utilisé comme film de propagande et d'enseignement par le CGEGS, et Marcel Ichac est le principal réalisateur de films de montagne à travailler pour le CGEGS (Alice Travers, *Politique et représentations de la montagne sous Vichy, La montagne éducatrice, 1940-1944*, op. cit., p. 108). Pour une liste exhaustive de films de montagne en rapport avec le CGEGS, voir chap. « Le cinéma : lieu privilégié d'une action efficace », in *Politique et représentations de la montagne sous Vichy, La montagne éducatrice, 1940-1944*, op. cit., p. 106-119.

3 Voir « I/ 4/ C/ a/ L'importance historique du *Bergfilm* », p. 98-104.

*flammes*¹ et *Le rebelle*² « marquent le point de jonction des films de montagne et des films nationaux »³. Au-delà des considérations nationales, ces deux films ajoutent les difficultés de tournage d'un film de guerre à celles de la montagne. Le premier relate la défense d'un village du Tyrol contre les Italiens pendant la Première Guerre mondiale, les montagnards étant présentés comme des hommes actifs habitués aux conditions difficiles⁴. Dans le second, le Tyrol se révolte en 1809 contre l'armée napoléonienne qui occupe le pays, et Trenker joue le rôle d'un montagnard qui mène le soulèvement populaire, avant d'être arrêté et fusillé. Le parti pris est évident durant la bataille, miniaturisant ou écrasant parfois par la plongée les soldats français attaqués, et valorisant les montagnards.

Les derniers plan du film sont d'ailleurs hautement significatifs⁵. Bien qu'Anderlan soit déterminé, les trois montagnards sont fusillés par l'armée française. Ils sont allongés sur le sol et quelques secondes plus tard apparaît en fondu enchaîné le rebelle Anderlan se relevant et brandissant un drapeau, filmé en plan moyen avant qu'un zoom avant ne le cadre en plan rapproché taille. C'est un homme fort, même s'il peine à tenir le drapeau à cause du vent, au centre de l'image, au milieu des deux autres fusillés eux aussi à nouveau debout. Les regards sont fixes, les visages durs, montrant une féroce détermination, même si les drapeaux ont été abîmés durant la révolte ; même déchirés, ils restent un symbole mis en valeur qui gagne les esprits, à l'image du plan suivant, où Anderlan marche, le drapeau à la main, suivi de la population tyrolienne. Derrière le meneur, d'autres montagnards brandissent aussi un drapeau. Les deux derniers plans du film élargissent le cadrage et montrent tour à tour la foule filmée en plan de demi-ensemble puis d'ensemble, permettant ainsi de montrer davantage de personnes que dans les plans précédents, comme si la révolte allait en s'accroissant. L'importance des visages significatifs est donc peu à peu relayée par la force de la masse humaine qui marche derrière Anderlan et le suit dans son désir de rébellion.

1 Luis Trenker, *Les monts en flammes (Berge in Flammen)*, Allemagne, France, 1931.

2 Kurt Bernhardt (né Curtis Bernhardt) et Luis Trenker, *Le rebelle (Der Rebell)*, Allemagne, 1932.

3 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler; Une histoire psychologique du cinéma allemand*, op. cit., p. 292. Pour *Le rebelle*, il ajoute : « Trenker ne fait que refléter ce que les nazis eux-mêmes appelaient un soulèvement national » (p. 295) ; puis il parle d'« un film pro-nazi à peine masqué » (loc. cit.).

4 Un guide et un alpiniste de nationalités opposées retrouvent tout de même la solidarité montagnarde.

5 Pour ces plans montrant la « renaissance » des fusillés, voir *time code* 1h24'04"-fin du film (1h22'16").

L'ensemble est travaillé de manière symbolique, accompagné d'une musique orchestrale chantée qui va crescendo, remplaçant la musique grave et sinistre au moment de la mort des montagnards. C'est surtout la surimpression ininterrompue d'un plan de ciel nuageux sur ces plans de « renaissance » des fusillés qui construit ce que l'on peut interpréter comme l'image d'un rêve, signifiant que la rébellion reste présente dans les esprits et ne meurt pas avec Anderlan. Plusieurs auteurs s'entendent d'ailleurs sur le caractère nationaliste prémonitoire de ce film. Gilbert Guillard précise à juste titre que le rebelle « n'est pas un révolutionnaire mais un nationaliste, qui, pour restaurer la dignité de la patrie, lutte à la fois contre l'opresseur et un système archaïque qui l'a laissé s'installer »¹. Pour Pierre Cadars et Francis Courtade, l'œuvre « ouvre la voie à tout le cinéma nazi, avec son mélange de "kolossal" et de sentimentalisme alpestre, de nationalisme exacerbé et d'héroïsme légendaire »². Trenker n'a en revanche jamais adhéré au parti national-socialiste qui arrive au pouvoir en 1933, donc après la sortie du film.

On entend souvent que le *Bergfilm* sert l'idéal nazi, par la défense de valeurs humaines, conservatrices et nationales ; la vertu héroïque du genre serait transformée en volonté de puissance. Freddy Buache précise que les *Bergfilms* « ne possèdent pas l'innocence qu'[ils] prétendent manifester [... et] chantent des vertus qui peuvent s'identifier sans le moindre hiatus à celles qu'Adolf Hitler proclame. [...] Assimiler, dès lors, ce projet à celui d'une rénovation national-socialiste fondée sur la pureté (de l'ordre patriotique, du sang) devient possible »³. Ces œuvres sont donc facilement « récupérables » par le régime hitlérien, mais leur lien est complexe et trop souvent galvaudé, même si elles prônent l'identité locale - parfois plus que nationale d'ailleurs. Leur diabolisation est à nuancer car l'ancrage des valeurs véhiculées s'inscrit plus dans le contexte historique permis par la défaite allemande lors de la Première Guerre mondiale - d'ailleurs, pour Kracauer, le *Bergfilm* représente la « tentative allemande de

1 Gilbert Guillard, « Sport, jeunesse et altitude : le *Bergfilm* », in Jean-François Tournadre (qui réunit les études), *Pour une histoire du sport et de la jeunesse*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, série *Travaux et mémoires*, n°3, 2002, 196 p., p. 163-178, p. 174.

2 Pierre Cadars et Francis Courtade, *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 108.

3 Freddy Buache, *Le cinéma allemand, 1918-1933*, Milan (Italie) et Paris, 5 Continents (Milan) et Hatier (Paris), 1984, 128 p., p. 89.

lutte contre les conditions existantes »¹ - que dans les idées hitlériennes. C'est le symbolisme des films et leur dimension locale qui permettent une projection politique nationaliste aisée.

L'exemple du *Bergfilm* montre donc que le chauvinisme et/ou le nationalisme traverse(nt) de manière significative de nombreux films de divers pays occidentaux et périodes historiques, qui annoncent ou rejoignent la « capitalisation » géographique mondiale par la conquête des montagnes internationales, comme l'atteste *Victoire sur l'Annapurna*.

II/ 4/ B/ b/ *Victoire sur l'Annapurna*, exemple nationaliste de la « colonisation » des montagnes internationales.

Dans les années 50, les pays européens doivent se reconstruire à la suite de la Seconde Guerre mondiale et la conquête géographique de sommets emblématiques permet de conforter des acquis nationaux ou de prendre une revanche par le biais de l'alpinisme² ; le Népal y trouve des retombées nationales, comme le précise Michel Raspaud : « [P]our préserver sa propre indépendance vis-à-vis des géants Chinois et Indiens, le Népal a besoin d'alliés Occidentaux [...] Aussi, la *délivrance d'autorisations concernant l'ascension des sommets* devient un jeu diplomatique entre le Népal et le Pakistan - qui regroupent sur leurs deux territoires treize des quatorze 8000 - d'un côté, et les nations occidentales de l'autre »³. Par conséquent, on assiste à une véritable course aux sommets de plus de 8000 mètres d'altitude, avec des entreprises quasiment

-
- 1 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler; Une histoire psychologique du cinéma allemand*, op. cit., p. 120. Plus tôt, la montagne est déjà présente dans *Homunculus* (Otto Rippert, Allemagne, 1916) ou *Le cabinet du docteur Caligari* « Homunculus est montré debout sur une montagne quand l'éclair le foudroie pour avoir blasphémé ; et quand le D^r Caligari apparaît pour la première fois, c'est comme s'il émergeait de la montagne conique coiffant Holstenwall et la foire » (p. 121).
 - 2 Voir Michel Raspaud, « Himalayisme et usage de la technologie », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, op. cit., p. 99.
 - 3 Michel Raspaud, *ibid.*, p. 96-97, italique de l'auteur. Aujourd'hui encore, le Népal profite de cet engouement occidental pour le tourisme et les voyages d'aventure (*trekking* et alpinisme).

guerrières et lourdement appuyées par les gouvernements européens et leurs comités himalayens. La dimension nationaliste motive la plupart des expéditions ; on s'approprie nationalement le sommet et on y porte un drapeau. Les films rapportés sont des preuves de la revendication d'une réussite valorisée - c'est le cas par exemple dans *La conquête de l'Everest*¹ ou *Italia K2* -, au même titre que les photographies de Neil Armstrong sur la Lune, et donc de la puissance des pays vainqueurs² ; ce sont des documents nationalistes et nationaux. Marc Ferro montre d'ailleurs l'importance des films comme documents historiques³. Certains numéros de la revue *Les cahiers de la cinémathèque*⁴ montrent aussi que le film est un objet d'histoire et une source d'informations, et qu'il sert l'analyse historique de la société qui l'a produit. Nous sommes alors relativement proche de la pensée de Pierre Sorlin selon laquelle la construction filmique fonde l'image cinématographique de la société, la société telle que la montre le cinéma⁵.

La conquête de l'Annapurna en 1950 par la France - finalement peut-être plus que par Maurice Herzog et Louis Lachenal, qui en sont surtout les acteurs - est un bon exemple⁶ de ces enjeux qui restent encore très présents dans le film d'alpinisme en Himalaya. Après la Seconde Guerre mondiale qui assoit la domination allemande sur la France avant qu'elle ne soit libérée, et les problèmes coloniaux des années 40, l'épopée officielle montre une jeunesse française triomphante au sommet. Herzog publie *Annapurna premier 8000*⁷ en 1951, qui obtient un énorme succès mais occulte quelque

-
- 1 Le drapeau anglais mis dans la valise conclut d'ailleurs la séquence des préparatifs de l'expédition en Angleterre dans *La conquête de l'Everest* ; voir *time code* 10'49"-10'54". Pour le nationalisme anglais en Himalaya, voir sous-chap. « Les Britanniques à l'Everest (1951-1953) », in Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.*, p. 65-71.
 - 2 Marcel Ichac, qui décrit le tournage sur l'Annapurna, parle de la caisse contenant les photos prises par Maurice Herzog au sommet, momentanément égarée au fil de l'aventure, comme de « la plus précieuse » (« En filmant sur l'Annapurna, par Marcel Ichac », in *Image et son*, n°63, *op. cit.*, p. 5). Pour Raspaud, l'alpinisme est inexistant si une parole (écrite, photographique, filmique) ne les fait advenir (« La mise en spectacle de l'alpinisme », in *Communications*, n°67, *Le spectacle du sport*, octobre 1998, p. 165-178, p. 165).
 - 3 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire, op. cit.*
 - 4 Voir *Les cahiers de la cinémathèque*, n°10-11, *Cinéma/Histoire, Histoire du cinéma*, été-automne 1973 ; et n°35-36, *op. cit.*
 - 5 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma, Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977, 319 p.
 - 6 Pour le contexte nationaliste en 1950, voir Michel Raspaud, sous-chap. « Les Français à L'Annapurna (1950) » (p. 61-65) et « France : L'Annapurna, "une affaire de cordée" » (p. 82-88), in *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.* Un doute a tout de même toujours été entretenu sur la véracité des faits.
 - 7 Maurice Herzog, *Annapurna. Premier 8000*, Paris et Grenoble, Éditions Arthaud, 1951, 293 p. Il est

peu Lachenal qui était avec lui sur la cime¹. Pourtant, sous la fierté nationale se cache une pénible épreuve pour les membres de l'expédition : Herzog et Lachenal en reviennent avec plusieurs doigts et/ou orteils gelés, Gaston Rébuffat et Lionel Terray n'atteignent pas le sommet car ils sont victimes de cécité des neiges* ; cela contribue probablement au succès de la médiatisation de l'expédition. Dans cette aventure, la « tâche » nationale de Marcel Ichac est toute aussi importante que pour les autres protagonistes ; *Victoire sur l'Annapurna* l'atteste :

- le générique de début qui met en valeur que l'expédition est organisée par la Fédération Française de la Montagne², en coopération avec le Club Alpin Français ;

- la mise en valeur que c'est une Première. Herzog dit par exemple en commentaire off : « Pour la première fois ce jour-là, des hommes ont atteint une cime de plus de 8000 mètres »³ ; puis : « Aucun homme blanc ne pouvait se vanter de l'avoir contemplé [l'Annapurna] avant le jour où nous avons franchi cette frontière qui s'ouvrait pour la première fois, et devant des Français »⁴ ;

- l'importance des drapeaux. Dans une séquence qui prend place au sein d'un village durant la marche d'approche par exemple, on voit certains membres de l'expédition dresser les drapeaux français et népalais sur un mât⁵, alors que dans la photographie montrant Herzog au sommet, celui-ci ne brandit que le drapeau français accroché à son piolet⁶. Dans le plan suivant, les objets de la victoire sont fièrement

préfacé par Lucien Devies, dont l'influence nationale est considérable pendant une trentaine d'années en France, dans plusieurs institutions importantes (le Groupe de Haute Montagne*, le Club Alpin Français, la Fédération Française de la Montagne*, le Comité Himalayen, l'École Nationale de Ski et d'Alpinisme*). La Fédération Française de la Montagne et l'ENSA sont d'ailleurs créées durant le régime de Vichy. Herzog est aussi soutenu par Charles de Gaulle.

1 Les membres de l'Annapurna ont signé un contrat d'exclusivité avec la Fédération Française de la Montagne. Seul Herzog est autorisé à en faire la communication. Rébuffat est même fouillé par Ichac à son retour à Katmandou pour être sûr qu'il n'ait pas emporté de pellicules personnelles ! Dès le retour des alpinistes, Ichac publie des récits et des photographies, étant donné l'état de santé d'Herzog mais aussi la nécessité pour les instances fédérales de valoriser rapidement le succès de l'expédition (voir Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000, op. cit.*, p. 85).

2 Elle se nomme aujourd'hui la Fédération Française de la Montagne et de l'Escalade.

3 *Time code* 02'17"-02'22", les transcriptions pour ce film sont les miennes.

4 *Time code* 02'57"-03'04".

5 *Time code* 11'15"-11'53".

6 Étant donné les incidents survenus dans l'expédition, les deux alpinistes n'ont pas de caméra quand ils parviennent au sommet. Une photographie d'Herzog au sommet, prise par Louis Lachenal, est insérée dans le film (*time code* 34'30"-35'12"), et la longueur du plan parle d'elle-même quant à l'importance

exposés au Club Alpin Français ;

- la métaphore militaire présente tout au long du film dans le commentaire off : on trouve notamment « victoire »¹, « assaut »², « défenses extérieures de l'Annapurna »³, « murailles »⁴, « conquérir le sommet »⁵, et des phrases hautement significatives comme « Les cordées d'assaut sont déjà reparties à l'attaque »⁶, « L'Annapurna sera vaincu dans trois jours, ou ne le sera pas »⁷, etc.⁸ ;

- la récurrence des plans sur les héros « martyrs » de la France Herzog et Lachenal, portés à dos d'homme lors de la descente⁹ ;

- Herzog présenté comme une force française, matérialisant une leçon de courage et de persévérance, puisqu'on le voit faire de l'alpinisme dans les Alpes après l'expédition de 1950 et ses blessures, et donc revenir à la montagne (dans les séquences d'ouverture et de fermeture du film)¹⁰. À la fin du film, le commentaire off précise : « En quittant les vallées du Népal, ils ont juré tous deux [Herzog et Louis Lachenal, alors gravement blessés] de retrouver leurs forces, de se rééduquer pour retourner un jour vers les sommets »¹¹. Herzog dit : « [L]a vie a fini par triompher et malgré mes blessures, je retrouve aujourd'hui ces montagnes que j'aime, alors que je croyais devoir y renoncer à jamais »¹².

Aujourd'hui, il faut prendre en compte non plus seulement l'histoire triomphante racontée au retour de l'expédition, mais aussi les dires et les écrits des divers

de l'événement (42 secondes).

1 Dans le titre, puis *time code* 27'19", etc .

2 *Time code* 18'14", etc.

3 *Time code* 20'48".

4 *Time code* 22'59".

5 *Time code* 30'46".

6 *Time code* 24'43"-24'44".

7 *Time code* 27'48"-27'51".

8 Comme le rappelle Gilles Raveneau , « [l]es militaires ont souvent été associés aux reconnaissances des montagnes, lieux stratégiques, et même à l'ascension de certains sommets comme pour l'Everest. Ce fut par exemple un militaire, le colonel Hunt, qui dirigea l'expédition victorieuse de 1953 » (« La première ascension de l'Everest : une même victoire, deux exploits différents », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian [dir.], *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 176).

9 Par exemple *time code* 41'38"-41'44", 41'44"-41'56", 42'23"-42'30", 42'30"-42'38", 44'00"-44'22", etc.

10 Pour la séquence d'ouverture, voir *time code* 01'05"-02'32", et pour celle de fermeture, *time code* 48'35"-49'16".

11 *Time code* 48'30"-48'37".

12 *Time code* 01'44"-01'55".

protagonistes, qui dénoncent pour certains une désinformation organisée dans les années 50 pour le patriotisme français. La réédition posthume des mémoires de Lachenal en 1996, sous le titre *Carnets du vertige*¹, après la découverte de nouveaux manuscrits inédits concernant l'expédition et l'autorisation de les publier que donne Jean-Claude Lachenal (le fils de Louis), propose un éclairage nouveau sur l'histoire officielle alors en vigueur. Ce nouveau point de vue fait écho à la pensée de Rébuffat ou au livre *Annapurna, Une affaire de cordée*², qui destituent eux aussi le mythe triomphant et rétablissent la place de Lachenal dans le succès de cette expédition.

Victoire sur l'Annapurna contribue donc à construire cette désinformation des années 50 à des fins nationalistes ; il est identitaire et rejoint la conquête occidentale des sommets himalayens - et des plus hautes altitudes - en servant la « colonisation » de l'espace géographique mondial - la civilisation occidentale exporte en effet dans d'autres sociétés son sentiment de la montagne, en Himalaya³, en Afrique ou en Amérique du Sud, alors que les populations locales ne grimpaient pas sur les montagnes avant l'arrivée des Occidentaux. Le commentaire off du film précise par exemple qu'à l'époque, pour avancer en haute altitude, « il n'existe ni chemin ni piste. Jamais les habitants du pays n'ont dépassé la limite des pâturages, où ils mènent au printemps paître les yaks »⁴. Par cet élan, l'aventure, les pratiques et le film de montagne sont devenus des « produits » occidentaux importés dans d'autres sociétés⁵. Certaines micro-économies africaines ou himalayennes s'en trouvent d'ailleurs complètement bouleversées, avec beaucoup d'autochtones devenus guides, porteurs ou sherpas

1 Louis Lachenal (posthume), *Carnets du vertige*, Chamonix, Éditions Guérin, 1996, 379 p. Une première version moins polémique est parue en 1956, à la mort de Lachenal (Lachenal [posthume] et Gérard Herzog, *Carnets du vertige*, Paris, Éditions Horay, 1956). Gérard est le frère de Maurice Herzog. Dans la version de 1956, Gérard récupère diverses notes et les met en forme. Pour la réédition de 1996, plusieurs passages sont inédits et ajoutés à la première version, dont les commentaires de Lachenal sur l'Annapurna.

2 David Roberts, *Annapurna, une affaire de cordée*, trad. Gérard Petiot, Chamonix, Éditions Guérin, 2000 [2000], 366 p.

3 D'ailleurs, en Himalaya, de nombreux noms de hauts sommets sont importés de langues européennes : l'Everest, le K2, le Broad Peak, etc.

4 *Victoire sur l'Annapurna*, commentaire off, *time code* 14'22"-14'32".

5 En 2010 par exemple, le Népalais Dachhiri Dawa Sherpa arrive second à l'arrivée d'une des courses les plus difficiles du monde, l'Ultra Trail* du Mont-Blanc. Pour le palmarès de Dachhiri Dawa Sherpa dans les courses occidentales très difficiles, voir son propre site [En ligne : <http://www.dachhiridawasherpa.com/dawa%20course%20french/palmares.htm>]. Consulté le 1^{er} octobre 2013.

d'altitude ; certaines régions montagneuses sont devenues rentables pour les populations locales par l'importation d'éléments occidentaux : Katmandou* est maintenant une capitale mondiale de l'alpinisme (comme Chamonix), et l'aventure devient une fierté locale¹. Pourtant, cette appropriation occidentale des montagnes du monde relève d'une logique d'aventure-colonisation ; dans les années 50, la conquête himalayenne légitime par exemple une cartographie de sommets-colonies. Le rapport occidental aux populations locales va dans le même sens, comme l'évoque la journaliste Isolde Schaad qui prend l'exemple africain de la région du Kilimandjaro :

A partir de 2800 mètres d'altitude, l'Afrique appartient aux Blancs - à la science, à l'alpinisme, à la photo. [...] Le Kényan sera porteur pour les alpinistes, éclairer, assistant, porteur d'instruments optiques pour le climatologue, assistant pour le géographe, le botaniste et le photographe. Il est le porteur d'eau du paradis blanc à partir de 2800 mètres. [...] La sous-culture européenne locale fait du Kényan un travailleur étranger dans son propre pays, un coolie pour la prise des sommets par hommes de science et sportifs. Il a des allures exotiques, [...] doit rester traditionnel, authentiquement primitif, même. [...] A partir de 2800 mètres, le rapport colonial est encore intact.²

Dans *Victoire sur l'Annapurna*, quelques plans montrant le portage du matériel de l'expédition pendant la marche d'approche soulignent ces propos, pour ce qui est de l'Himalaya³. Après avoir insisté sur la rudesse des porteurs locaux et leur tâche difficile, le commentaire off précise : « Ang Tharkey encourage avec galanterie une de nos femmes porteurs. Elle plie comme les hommes sous une charge de quarante kilos »⁴. Puis on voit la caravane de porteurs, qui sont à pied, et les membres français de l'expédition qui voyagent à cheval, et le commentaire off va même jusqu'à le relever - preuve peut-être d'un certain malaise étant donné le décalage - : « [...] nous, qui ne portons rien, le fait d'être à cheval nous vaut beaucoup de considération. Pour tous, nous

1 Le nombre de sherpas natifs de tel village au sommet de l'Everest par exemple.

2 Isolde Schaad, *Nous, là-bas, Rapports humains et comportements tribaux de Suisses dans l'Est africain*, trad. Anne Cuneo, Lausanne, et Genève, Éditions d'en bas (Lausanne) et Centre Europe-Tiers Monde (Genève), 1988 [1984], 174 p., p. 50. Jean-Paul Bozonnet confirme : certains alpinistes « sont les dignes émules de Stanley et autres Brazza : aux uns les jungles d'Afrique, aux autres les glaciers de Suisse et de Savoie. C'est pourquoi aujourd'hui le pratiquant alpin reste un brin colonial » (*Monts et mythes : l'imaginaire social de la montagne*, op. cit., p. 118). Henry Morton Stanley et Pierre Savorgnan de Brazza ont exploré l'Afrique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

3 Pour ces quelques plans de portage du matériel, voir *time code 04'06"-04'53"*. Pour les rapports de hiérarchie, de colonisation entre Occidentaux et sherpas locaux, voir Michel Raspaud, chap. « Himalayisme et choc des cultures », in *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, op. cit., p. 97-112.

4 *Time code 04'09"-04'16"*.

sommes les *sahib*, c'est-à-dire les seigneurs »¹. Quelques années plus tôt, pour l'expédition française de 1936, les propos d'Henry de Ségogne concernant les porteurs des vallées, considérés inférieurs aux sherpas, sont éloquents : leur valeur humaine serait « quasiment nulle. Sans intelligence, sans courage, sans fierté, ils vivent courbés sous leur impitoyable destin. S'ils acceptent les charges qu'on leur donne, c'est moins pour la fortune qu'ils recevront - qu'en feraient-ils ? - que parce qu'ils ne trouvent pas en eux l'énergie de refuser. *Un refus cela implique une pensée...* »², « des hommes, ces porteurs ? Non, de lamentables *bêtes humaines* »³, des « déchets humains [qui] inspirent la plus grande pitié »⁴. Parfois, du mauvais traitement des Occidentaux naissent d'ailleurs des tensions ou des grèves ; actuellement, en avril 2014, les sherpas ne montent plus sur l'Everest suite à la mort de plusieurs d'entre eux.

Dans cette logique de colonisation, les croyances autochtones ne sont pas respectées et certains éléments mythologiques ou religieux sont violés ; seule compte l'aventure occidendo-centrée, et de ces populations locales l'Occident garde les charmes de la main-d'œuvre exotique disponible. Pour Léon Poirier, « un film exotique, ce n'est pas un scénario qu'on emporte dans ses bagages, c'est une œuvre que l'on construit en route, avec les paysages que l'on rencontre, les caractères qu'on analyse, les incidents que l'on note »⁵, mais pourtant l'exotisme intentionnel occidental se joint à celui de l'aventure occidentale⁶ - c'est le cas par exemple avec l'insistance sur les visages dans *L'inaccessible*, *Victoire sur l'Annapurna* et *Italia K2*, ou le folklore religieux dans *La conquête de l'Everest*. Avec le développement du tourisme, le voyage exotique permet

1 *Time code 04'36"-04'46"*. Dans l'article « En filmant sur l'Annapurna, par Marcel Ichac » (in *Image et son*, n°63, *op. cit.*), Ichac parle des sherpas de l'expédition comme de « fidèles chiens de bergers » (p. 5).

2 Henry de Ségogne, « La marche d'approche », in *Karakoram. Expédition française à l'Himalaya, 1936*, collectif (Jean Charignon *et al.*), Paris, Flammarion, 1938, 173 p. Cité par Raspaud, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, *op. cit.*, p. 103, italique de Raspaud.

3 *Loc. cit.*

4 *Loc. cit.*

5 Cité par Pierre Leprohon, *L'exotisme et le cinéma. Les "chasseurs d'images" à la conquête du monde*, *op. cit.*, p. 107.

6 De l'exotisme, André Bazin disait dans les années 50 qu'il tend de plus en plus vers « une recherche de plus en plus impudente du spectaculaire et du sensationnel » (« Le cinéma et l'exploration », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 26-27).

d'aller se délecter du paysage partout dans le monde, de diversifier, d'accumuler et de collectionner les points de vue ; on observe ainsi une « capitalisation » occidentale des paysages colonisés. Cette logique conforte la place privilégiée de la population occidentale dans sa présence internationale. Combien d'expéditions occidentales en Himalaya ont recours à des dizaines de porteurs restés inconnus, alors qu'ils effectuent un effort et un exploit souvent supérieur aux Occidentaux ? Combien de sherpas arrivent au sommet des montagnes convoitées et ne sont pas cités dans les génériques des films, alors que tous les membres occidentaux de l'expédition le sont ? Pourtant, alors que le film de montagne fait la part belle à l'exploit, pourquoi un sherpa qui porte plusieurs dizaines de kilogrammes de matériel en haute altitude et fait plusieurs aller-retours entre les camps d'altitude, faisant un effort bien plus important qu'un Occidental qui grimpe avec un équipement léger et se ravitaille dans les camps d'altitude, n'est-il pas valorisé ? Probablement simplement car il n'est pas occidental, bien que les choses aient tout de même tendance à évoluer, comme je vais le voir dans la conclusion finale de mon étude, après avoir montré que le film de montagne est identitaire. De manière générale, y-a-t-il donc une véritable place pour les non-Occidentaux dans le film de montagne ?, et si oui, laquelle notre civilisation va-t-elle choisir de leur laisser ?

Conclusion générale

Dans ce travail de recherche, j'ai émis l'hypothèse que le regard sur la montagne, la pratique (scientifique, hédonique ou sportive) de ce lieu et le film de montagne s'inscrivent dans une même logique culturelle et civilisationnelle, qui me permet d'évacuer le postulat selon lequel l'intérêt pour ce milieu serait naturel. Le corpus de sources envisagé était relativement large, dans le sens qu'il englobait des œuvres très différentes les unes des autres, et semble donc représentatif du genre ; il n'aurait servi à rien de l'étirer plus longuement car les films étudiés me ramenaient sans cesse aux mêmes conclusions. Le film de montagne est profondément culturel, mais s'inscrit plus spécifiquement dans la civilisation occidentale. Tout ce qui précède l'invention du cinéma l'attestait déjà, que ce soit dans l'apparition d'un regard et d'un intérêt envers la montagne, d'une pratique qui fait suite à une préhistoire montagnarde, mais également dans le reflet de cette révolution occidentale, au travers des différentes représentations artistiques (littérature, peinture, gravure, photographie, sources filmiques, etc.). Le genre fait de même ; sa genèse le montre, avec un ancrage spécifiquement européen qui débute dès les premières années du cinéma, permettant de repenser une invention du genre antérieure au *Bergfilm*, avant qu'il ne s'élargisse quelque peu à l'Occident en tant que bloc civilisationnel, avec les États-Unis qui produisent des œuvres significatives.

Même s'il est généralement spécifiquement européen, avec des débuts massivement alpins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le film de montagne passe peu à peu du local à l'international, repoussant les limites des frontières, avec une pratique gratuite et sportive de plus en plus lointaine, mais surtout en tendant de plus en plus vers une recherche de l'extrême, qui imprègne les esprits, les envies et les performances. On va de plus en plus haut, dans des voies de plus en plus techniques, difficiles, dangereuses, l'amélioration du matériel et des capacités de sauvetage permettant de repousser toujours plus loin les limites à dépasser. L'extrême doit être renouvelé et il faut sans cesse inventer un nouvel « impossible » à rendre possible, comme le souligne Dominique Perret par cette très belle formule : « Synonyme de décalage, de décentrage

et de déséquilibres, extrême engendre inévitablement la surenchère »¹. L'aventure occidentale rejoint le système capitaliste occidental et sa dynamique d'élévation, c'est une « capitalisation » des points de vue, des paysages, des exploits, des « possibles », etc. En cela, mon travail pose le postulat que la recherche de l'aventure extrême est elle aussi spécifiquement occidentale et imprime un processus historique qui regroupe des événements qui dépassent le simple cadre de la montagne, touchant par exemple à Robinson Crusoé ou à des données socio-historiques ou économiques² ; il recoupe également des objets philosophiques très larges comme la Nature et sa perception, etc. La perspective envisagée est donc globalisante, dans le sens qu'elle propose une théorisation étoilée qui juxtapose et fait interagir entre eux plusieurs éléments au premier abord relativement épars, mais qui ramènent pourtant tous aux mêmes constats et à cette recherche. Se spécialiser, ce n'est pas rester dans une spécialité qui se ferme sur elle-même, alors que l'esprit doit au contraire être dans une volonté d'ouverture, avoir parfois recours à plusieurs disciplines³, comme j'ai tenté de le faire de manière succincte, sans m'égarer dans un sujet trop vaste.

Écrire cette thèse, c'était justement penser la montagne de manière relativiste, c'est-à-dire en se détachant de l'idée qu'il existe une universalité des lois, des systèmes de pensée et des vérités, qu'il existerait en fait *une* montagne ou plutôt *un seul type* de montagne, en tant qu'objet et représentation humaine. C'est l'hypothèse qu'avance pourtant Jean-Paul Bozonnet dans *Monts et mythes : l'imaginaire social de la montagne*⁴, en posant le postulat qu'il existe pour la montagne une structure imaginaire de base suffisamment permanente et générale pour être comprise de tous, et se retrouver

1 Dominique Perret, « Sport ou regard "extrême" ? », in Margareta Baddeley (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, op. cit., p. 6.

2 C'est aller dans le sens des théories de Marc Ferro, de Michèle Lagny ou de la revue *Les cahiers de la cinémathèque* (op. cit.), qui mettent en parallèle l'histoire du cinéma et la société (la civilisation dans mon cas) qui l'enfante. En cela, je ne me suis pas basé sur une « désintégration » de la connaissance historique car des éléments divers s'enchevêtrent et se recoupent. Ayant certes étudié une « petite » entrée, je l'ai recoupée avec des notions qui dépassent l'univers du film. Pour être cohérent, il semble donc nécessaire d'éviter d'isoler la production filmique des relations avec les pratiques sociales d'ordre culturel, économique ou institutionnel.

3 Dans des perspectives qu'on appelle parfois interdisciplinaires, transdisciplinaires, multidisciplinaires ou pluridisciplinaires.

4 Jean-Paul Bozonnet, *Monts et mythes : l'imaginaire social de la montagne*, op. cit. Il faut rester prudent avec ces archétypes à portée universelle, car il y a souvent négation historique (des idées ou des sociétés par exemple).

dans les cultures les plus éloignées et les situations les plus diverses. Si j'avais entièrement abondé dans le sens de cette perspective anthropologique, cette thèse n'aurait plus lieu d'être ; elle acquiert justement sa légitimité par le lien entre le film de montagne et la civilisation occidentale, puisque la montagne n'est pas la même dans toutes les civilisations du monde, même si les choses sont probablement appelées à évoluer en partie avec la colonisation des grands espaces naturels - puisque ma thèse aurait pu prendre l'exemple des océans, des pôles ou des déserts pour arriver en majeure partie aux mêmes constats - qu'impulse l'Occident au reste du monde, que ce soit notamment en Afrique, en Amérique du Sud ou en Himalaya.

Le genre est identitaire dans son histoire, et cela à plusieurs niveaux : celui de l'Histoire locale (le local, le régional, les Alpes, etc.), celui de l'Histoire mondiale (l'Occident et les pays riches et développés du G7), et celui de certaines classes dirigeantes occidentales.

Le film de montagne est donc occidental, identitaire et majoritairement lié aux classes dirigeantes¹. Il reflète la pratique occidentale de la montagne et son imaginaire, tout en le reconstruisant. Pourtant, il est double, puisqu'il s'inscrit profondément dans la Culture et la civilisation occidentale, mais propose dans son discours un exutoire à ces mêmes valeurs. C'est le constat d'un homme occidental davantage « dénaturé » qu'un habitant d'autres régions du monde moins « développées », dans le sens qu'il évolue

1 L'étude de la montagne et du film de montagne souligne également un élan occidental. Les principaux théoriciens spécialistes (Pierre Leprohon, Piero Zanotto, Rémy Pithon, etc.) et ouvrages cités dans ma recherche sont tous occidentaux. Les principaux festivals de films de montagne le sont aussi, classés ici chronologiquement : Trento Film Festival Montagna, Società, Cinema, Letteratura (Trente, Italie, créé en 1952), Festival du Film des Diablerets (Les Diablerets, Suisse, 1969), Banff Mountain Film and Book Festival (Banff, Canada, 1976), Mountainfilm festival (Telluride, Colorado, États-Unis, 1979), Dundee Mountain Film Festival (Dundee, Angleterre, 1983), Festival Internacional de Cinema de Muntanya i Aventura de Torelló (Torelló, Espagne, 1983), Festival International du Film de montagne (Autrans, France, 1984), Internationales Berg & Abenteuer Film Festival (Graz, Autriche, 1986), Kendal Mountain Film Festival (Kendal, Angleterre, 1986), etc. Ces festivals existent tous encore et sont emblématiques, même si d'autres apparaissent parfois, mais rarement hors-Occident. D'autres institutions existent en Occident : l'International Alliance for Mountain Film (trad. fr. : l'Alliance Internationale pour le Film de Montagne [ma trad.], Turin, Italie) qui s'intéresse au genre et à sa conservation (voir le site *internet* [En ligne : <http://www.mountainfilmalliance.org/>]), le Museo Nazionale Della Montagna (Turin), plusieurs cinémathèques de montagne (Cinémathèque d'images de montagne [Gap], Cinémathèque de films de montagne de l'Institut Lumière [Lyon], etc.), etc. Il existe donc une recherche occidentale en matière de montagne et de film de montagne.

dans ce que Fernand Braudel appelle des « pays surindustrialisés »¹. Les grands espaces naturels, les sports extrêmes, la recherche de l'aventure, de l'exploit ou même parfois du risque gratuit, seraient autant de moyens permettant de se sentir « vivant », libre de notre civilisation matricielle, machiniste, riche, confortable et sécuritaire. Pierre Leprohon parle de « certains lieux où l'homme a conscience de s'élever, de dépasser le domaine qui lui est assigné, où parfois, physiquement et moralement, il étouffe. La montagne est une forme d'évasion »². D'ailleurs, Olivier Hoibian rappelle que l'alpinisme est « un sport sans règlement et sans arbitre »³. La volonté - le besoin⁴ - d'aventure est une fuite dans laquelle le pratiquant projette alors l'idée d'un homme plus naturel, plus primitif ; se rapprocher de soi permettrait alors de se détacher des conditionnements civilisationnels. L'homme va en montagne pour tenter de se rapprocher de la Nature, dans une quête et une évasion spirituelles. En cela, le genre est empreint d'une profonde dichotomie puisqu'il est dans son essence lié à une civilisation, mais projette un idéal de détachement par rapport à ce même Occident et aux valeurs qu'il véhicule⁵.

Il en résulte dans le film de montagne une spécificité qui repose sur un imaginaire et une fascination civilisationnels de la montagne, qui ont tendance à s'uniformiser avec des composantes récurrentes, dessinant les contours du genre : la beauté et la pureté de la montagne, le goût pour les situations dramatiques, l'aventure extrême, l'exploit sportif, etc. L'un des fondements premiers du genre reste donc le sensationnalisme, dans le sens qu'il est le plus souvent destiné à provoquer contemplation esthétique-spirituelle et peur chez le spectateur. La montagne et le film de montagne s'uniformisent sur les thématiques ; en cela, le genre s'inscrit dans une médiatisation plus large qui dépasse le cadre filmique (avec la presse ou la photographie

1 Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, t. 3, *op. cit.*, p. 681.

2 Pierre Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, *op. cit.*, p. 166.

3 Olivier Hoibian, « Accident de montagne et médiatisation. Construire l'événement », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européen, Origines et mutations des activités de grimpe*, *op. cit.*, p. 311-331, p. 311.

4 Comme le dit Sir John Hunt qui dirige l'expédition victorieuse sur l'Everest en 1953, « l'aventure est devenue un besoin » (*Victoire sur l'Everest*, *op. cit.*, p. 413).

5 Le film de montagne s'enfonce de plus en plus profondément dans cette dichotomie. Alors qu'il prône une liberté qui passe par le détachement civilisationnel, il est de plus en plus tributaire de la technique et du matériel, avec un niveau de difficulté sans cesse repoussé.

par exemple), qui façonne puissamment la représentation de la montagne pour le grand-public¹. Il n'est pas question ici de se poser en détail la question de la réception car la place du spectateur supposerait l'écriture d'une autre thèse, et prendrait la suite de celle-ci, qui s'appuie sur les sources filmiques passées qui s'inscrivent dans une histoire.

Mon étude touchant ici à sa fin, même si les recherches pourraient sans cesse approfondir les choses - au moins par passion -, on est en droit d'émettre l'hypothèse selon laquelle le film de montagne peut évoluer². Personnellement, je le pense - même si l'Occident restera probablement pendant encore quelques décennies la locomotive du genre -, car plusieurs éléments peuvent faire envisager une évolution future :

- la colonisation des montagnes de la planète, qui exporte notre invention de la montagne, sa pratique et sa recherche de l'aventure extrême. Au risque de choquer le lecteur, le film de montagne est un produit de l'« *Occident Way of life* »³, au même titre que nos *hamburgers* ou nos voitures, tout autant de marchandises qui plaisent beaucoup à travers le monde et attirent d'autres civilisations qui s'occidentalisent ;

- il naît peu à peu une pratique de la montagne qui est occidentalisée mais qui apparaît au sein de populations dont le regard change et épouse le modèle occidental montagnard. Dans plusieurs cas, des exemples concrets sont possibles au sein de plusieurs micro-histoires qui peu à peu s'uniformisent : les Sherpas ou les locaux de la région du Kilimandjaro grimpent sur les sommets alors qu'avant ils ne le faisaient pas, au point que toute une micro-économie s'en trouve bouleversée. Gilles Raveneau remarque par exemple que l'accueil triomphal qu'on réserve à l'expédition anglaise qui conquiert en premier l'Everest démontre un intérêt asiatique :

À l'évidence, la victoire sur l'Everest a [...] du sens également pour les populations du sub-continent indien. Cela pose question, car avant que les alpinistes occidentaux ne cherchent à gravir les montagnes, aucun Sherpa, aucun Népalais, aucun Indien n'avaient pensé grimper sur les sommets de l'Himalaya. En outre, nous savons que l'alpinisme est une activité liée étroitement à la culture occidentale. Comment, dans ce cas, comprendre

1 La médiatisation est aussi un témoin sur une époque. Ce n'est pas un écho fidèle de l'opinion publique, mais c'en est un miroir grossissant.

2 Comme le rappelle Marc Ferro, « l'objet de l'Histoire n'est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l'analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche des continuités, des ruptures » (« Y a-t-il une vision filmique de l'Histoire ? », in *Cinéma et Histoire*, *op. cit.*, p. 217-226, p. 217).

3 Trad. fr. : Le mode de vie occidental (ma trad.).

l'accueil triomphal de ces foules asiatiques ?¹

, même s'il « est clair à présent que les Sherpa et les foules asiatiques qui accueillent Tensing à son retour de l'Everest ont bien leur conception propre de l'exploit [...], mais de nature nouvelle »². En cela, le film *La conquête de l'Everest*, qui montre dès le début cet accueil népalais triomphal, est moderne ;

- l'importance que donnent parfois certains films à ces populations, avec la reconnaissance de leurs exploits et la mise en avant de leur spécificité dans les expéditions.

Ces populations ne feront-elles pas un jour elle aussi des films de montagne, suivant l'histoire montagnarde occidentale, ou une partie, avec un décalage temporel ? On peut effectivement se demander si le genre ne va pas se scinder peu à peu en plusieurs secteurs notables de production (par exemple occidental, népalais ou africain) plus qu'en Écoles³, car l'intérêt pour la montagne se fait de manière occidentalisée. Marcel Oms précise si bien que « [l]e propre de l'Histoire n'est pas d'être à réinventer ou à écrire en permanence mais tout simplement à continuer et à enrichir »⁴ ; Michèle Lagny rappelle aussi que « la spécificité de l'histoire est de travailler "dans" et "sur" le temps »⁵. Il en est de même pour la genrification qui s'inscrit dans l'histoire⁶, même s'il n'est pas question de s'attarder ici sur la question de l'évolution du genre et de bâtir des hypothèses poussées sur un futur incertain, mais seulement d'en poser l'idée - ce postulat supposerait l'écriture d'une nouvelle thèse. De toute façon, une recherche n'est jamais

1 Gilles Raveneau, « La première ascension de l'Everest : une même victoire, deux exploits différents », in Jacques Defrance et Olivier Hoibian (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 179.

2 Gilles Raveneau, *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, op. cit., p. 183-184.

3 Comme le rappelle Michèle Lagny, la notion de genre est en partie transhistorique et diffère notamment de celle d'École qui s'insère davantage dans les temps de l'Histoire (*De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, op. cit., p. 148).

4 Marcel Oms, « L'historicité est multiple », in *CinémAction*, n°65, *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, op. cit., p. 41-44, p. 44. Quelques années avant, Barthélémy Amengual disait : « [L]histoire c'est tout de même la mise en forme d'un certain nombre d'analyses, d'un certain nombre d'hypothèses, d'un certain nombre de paris... Une aventure toujours ouverte, des positions toujours provisoires » (« Propos iconoclastes », in *Les cahiers de la cinémathèque*, n°35-36, op. cit., p. 77-83, p. 79).

5 Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, op. cit., p. 24.

6 Pour Raphaëlle Moine, la conception de la notion de genre doit être entendue de manière dynamique : « Les genres cinématographiques ne sont pas des formules figées, fixées une fois pour toutes, mais[...] des catégories *a posteriori* et sujettes à redéfinition » (*Les genres du cinéma*, op. cit., p. 119, italique de l'auteur). Puis : « [F]aire l'histoire d'un genre cinématographique, c'est faire l'histoire d'une formule générique filmique, évolutive, en contextes » (p. 127).

une vérité absolue *ad vitam eternam*. Mon travail prend en compte une Histoire existante qui va peu à peu évoluer ; ce que j'ai dit dans mon développement peut donc changer, et le fera probablement. De manière plus générale, mon étude reste un constat potentiellement mouvant en fonction principalement de l'évolution du sentiment et des pratiques de la montagne dans le monde.

Bibliographie-sitographie sélective classée

Cette bibliographie, plus qu'un ensemble de références ou une base de donnée exhaustive, se veut un outil de travail. Par souci de concision et pour une meilleure adéquation avec mon développement, elle est sélective et n'intègre pas tout ce qui a par exemple été écrit sur la montagne. Je retiendrai donc la belle formule de Michèle Lagny : « Une bibliographie est un catalogue de titres grâce auquel on se repère dans l'abondance des publications »¹. Les livres qui apparaissent ici n'ont pas tous été lus en intégralité, puisque parfois seules certaines parties étaient intéressantes pour mon étude.

Les ouvrages auxquels je n'ai pas eu accès sont précédés d'un astérisque, et je les mentionne pour signifier leur existence. Cette liste est classée par typologie thématique, puis par types de documents (livres, articles, sites *internet*, etc.). Les éditions originales sont mentionnées entre crochets à la suite de l'édition utilisée pour ma recherche ; en revanche, pour certaines anciennes éditions ne figurent pas les titres en langue latine ou en ancien français, alors francisés de manière moderne.

L'organisation de cette bibliographie-sitographie se fait de la sorte :

- pour les ouvrages : NOM (de l'auteur), prénom (de l'auteur), *titre de l'ouvrage*, éventuellement le nom du traducteur en français, lieu d'édition, éditeur, année de l'édition, nombre de pages (à la dernière page numérotée) [dans certains cas, pour l'édition originale : lieu d'édition, éditeur, date] ;

- pour les articles de périodiques : NOM (de l'auteur), prénom (de l'auteur), « titre de l'article », in *Nom de la revue*, numéro, date de publication, p. (page ... à ...) ;

- pour les publications d'articles en ligne : NOM (de l'auteur), prénom (de l'auteur), « titre de l'article », in *Nom de la revue*, numéro, date de publication, p. (page ... à ...), [En ligne : adresse de consultation].

- pour les sites *internet* : adresse de consultation (suivie d'un court descriptif entre parenthèses).

1 Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, op. cit., p. 240.

I/ La théorie du film.

I/ 1/ L'approche historique.

I/ 1/ A/ Réflexions générales sur l'histoire du cinéma.

LAGNY, Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p.

Articles.

Iris, vol. 2, n°2, *Pour une théorie de l'histoire du cinéma*, 2^e semestre 1984.

I/ 1/ B/ Histoires générales du cinéma.

BARDÈCHE, Maurice et BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, Les sept couleurs, 1964 [Paris, Denoël et Steele, 1935].

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *Film History, An Introduction*, New York (État de New York, États-Unis), The McGraw-Hill Companies, 2010, 780 p. [New York, The McGraw-Hill Companies, 1994].

* BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema mondiale*, publication en cinq vol. (t. 1 : *L'Europa. Miti, luoghi, divi* ; t. 2 : *Gli Stati Uniti* [en 2 vol.] ; t. 3 : *L'Europa. Le cinematografie nazionali* ; t. 4 : *Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali* ; t. 5 : *Teorie, strumenti, memorie*), Turin (Italie), Einaudi, 1999-2001.

FORD, Charles et JEANNE, René, *Histoire encyclopédique du cinéma*, publication en cinq vol. (t. 1 : *Le cinéma français, 1895-1929*, Paris, Robert Laffont, 1947 ; t. 2 : *Le cinéma muet (suite), Europe (sauf France), Amérique (sauf U.S.A.), Afrique, Asie, 1895-1929*, Paris, S.E.D.E., 1952 ; t. 3 : *Le cinéma américain, 1895-1945*, Paris, S.E.D.E., 1955 ; t. 4 : *Le cinéma parlant (1929-1945, sauf U.S.A.)*, Paris, S.E.D.E., 1958 ; t. 5 : *Cinéma d'aujourd'hui (1945-1955)*, Paris, S.E.D.E., 1962), 1947-1962.

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Art et industrie*, publication en cinq vol. (t. 1 : 1895-1914, Paris, Éditions universitaires, 1968, 470 p. ; t. 2 : 1915-1925, Paris, Éditions universitaires, 1969, 519 p. ; t. 3 : 1923-1930, Paris, Éditions universitaires, 1973, 630 p. ; t. 4 : *Les années 30*, Paris, Éditions universitaires et Jean-Pierre Delarge, 1980, 735 p. ; t. 5 : *Les années 40*, Paris, Éditions universitaires et Jean-Pierre Delarge, 1980, 652 p.), 1968-1980.

SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial, Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949 (9^e édition, revue et augmentée), 727 p. [*Histoire d'un art le cinéma, Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949].

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, publication en six vol. (t. 1 : *L'invention du cinéma, 1832-1897*, 1946, puis réédition augmentée : 1948 ; t. 2 : *Les pionniers du cinéma, 1897-1909*, 1947 ; t. 3 : *Le cinéma devient un art* [en deux vol. : (*L'avant-Guerre*), 1909-1920 et (*La Première Guerre mondiale*), 1909-1920], 1951 ; t. 4 : *L'art muet (L'après-Guerre en Europe)*, 1919-1929, 1951 ; t. 5 : *L'art muet (Hollywood – la fin du muet)*, 1919-1929, 1975 ; t. 6 : *Le cinéma pendant la guerre*, 1954), Paris, Éditions Denoël, 1946-1975.

I/ 1/ C/ Réflexions sur les relations entre le cinéma et l'Histoire.

FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 290 p. [divers articles regroupés : Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1977].

Articles.

CinémAction, n°65, *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro* (réuni par François Garçon), 4^e trimestre 1992.

Les cahiers de la cinémathèque, n°10-11, *Cinéma/Histoire, Histoire du cinéma*, été-automne 1973.

Les cahiers de la cinémathèque, n°35-36, *Cinéma et Histoire, Histoire du cinéma* (II), automne 1982.

I/ 1/ D/ Travaux sur les cinématographies nationales.

- * ALBERA, François et TORTAJADA, Maria (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches, Histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux*, Lausanne (Suisse), Payot, 2000, 264 p.
- BRISBOIS, Jacqueline, EISNER, Lotte et PASSEK, Jean-Loup, *Vingt ans de cinéma allemand, 1913-1933*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, 143 p.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma allemand, 1918-1933*, Milan (Italie) et Paris, 5 Continents (Milan) et Hatier (Paris), 1984, 128 p.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, 314 p.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma suisse, 1898-1998*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, 539 p.
- CADARS, Pierre et COURTADE, Francis, *Histoire du cinéma nazi*, Paris et Toulouse, Le Terrain vague et Éric Losfeld (Paris), Cinémathèque de Toulouse (Toulouse), 1972, 397 p.
- DUMONT, Hervé et TORTAJADA, Maria (dir.), *Histoire du cinéma suisse, 1966-2000*, publication en deux vol., Lausanne et Hauterive, Éditions Cinémathèque suisse (Lausanne) et Gilles Attinger SA (Hauterive), 2007.
- EISNER, Lotte H., *L'écran démoniaque, Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Éric Losfeld, 1985, 287 p. [Paris, Le Terrain Vague, 1965].
- GILI, Jean A., *Le cinéma italien*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011, 359 p.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler, Une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, 409 p., [From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film, Princeton (New Jersey, États-Unis), Princeton University Press, 1947].

I/ 2/ Genre et genrification.

I/ 2/ A/ Textes théoriques sur la notion de genre.

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres (Angleterre), BFI Publishing, 1999, 246 p.

GRANT, Barry Keith, *Film Genre : Theory and Criticism*, Metuchen (New Jersey, États-Unis), Scarecrow Press, 1977, 249 p.

* GRANT, Barry Keith (textes réunis par), *Genre Reader II*, Austin (Texas, États-Unis), University of Texas Press, 1995.

MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 206 p. [Paris, Nathan, 2002].

* NEALE, Steve, *Genre and Hollywood*, Londres (Angleterre), Routledge, 2000, 344 p.

Articles.

CinémAction, n°68, *Panorama des genres au cinéma* (dir. Michel Cerceau), 3^e trimestre 1993.

Iris, Revue de théorie de l'image et du son, n°20, *Sur la notion de genre au cinéma*, automne 1995.

I/ 2/ B/ Exemples de travaux sur des genres spécifiques.

* ALTMAN, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992 [The American Film Musical, Bloomington (Indiana, États-Unis), Indiana University Press, 1987].

BÄCHLER, Odile, *L'espace filmique, Sur la piste des diligences*, Paris, L'Harmattan, 2001, 399 p.

FORD, Charles, *Histoire du western*, Paris, Albin Michel, 1976, 376 p.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Le western*, Paris, Armand Colin, 1973, 255 p.

HENRIET, Gérard et MAUDUY, Jacques, *Géographies du western*, Paris, Nathan, 1989, 252 p.

PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000,

239 p.

RAMIREZ, Francis et ROLOT, Christian (textes réunis par), *Cinéma, Le genre comique*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle et Université Paul-Valéry Montpellier 3, 1997.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, 1953, 185 p.

Articles.

BRETÈQUE, François de la, « Le paysage dans le western », in *CinémAction*, n°86, *Western : que reste-t-il de nos amours ?* (dir. Gérard Camy), 1^{er} trimestre 1998, p. 58-67.

I/ 2/ C/ Parallèle avec la genrification littéraire.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 184 p.

Théorie des genres, collectif, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 205 p.

I/ 2/ D/ Divers.

MOINE, Raphaëlle (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, 320 p.

I/ 3/ Instruments généraux de travail.

I/ 3/ A/ Dictionnaires.

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 245 p.

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films* (édition revue et augmentée par Émile Breton), Paris, Éditions du Seuil, 1990, 383 p. [Paris, Éditions du Seuil, 1965].

I/ 3/ B/ Filmographies, catalogues et bases de données sur les films.

L'annuel du cinéma, Paris, Les Fiches du Cinéma. Années 1999 à 2011.

Catalogue des films français de long métrage, Films sonores de fiction 1929-1939, Edition complétée et illustrée (filmographie de base Raymond Chirat), Bruxelles (Belgique), Cinémathèque Royale de Belgique, 1981.

Catalogue des films français de long métrage, Films sonores de fiction 1940-1950 (filmographie de base Raymond Chirat), Ville de Luxembourg (Luxembourg), Cinémathèque Municipale de Luxembourg et Éditions de l'imprimerie Saint Paul, 1981.

Ciné référence 1997-1998, Paris, BIFI, Dixit, Film français, 1998.

Index de La Cinématographie française, Paris, La Cinématographie française. Années 1948 à 1965.

MITRY (Jean), *Filmographie universelle*, publication en trente-cinq vol., Paris, IDHEC, 1963-1973, et Paris, services des Archives du Film du CNC, 1979-1988.

La revue du cinéma, Table des matières de la revue du cinéma - Image et son de 1946 à 1972, hors-série ADV 13, Paris, U.F.O.L.E.I.S., s.d.

La saison cinématographique, Paris, U.F.O.L.E.I.S. (pour 1958-1991), SARL Le Mensuel du Cinéma (1992-1993), Cinégraphies (1995), Mémoires du Cinéma (1996), Éditions de la BIFI (1997).

La saison cinématographique 1945-1947, hors-série 27, Paris, La Revue du Cinéma et U.F.O.L.E.I.S., 1^{er} trimestre 1983.

La saison cinématographique 1948-1949, hors-série 30, Paris, La Revue du Cinéma et U.F.O.L.E.I.S., 4^e trimestre 1984.

La saison cinématographique 1950-1951, hors-série 32, Paris, La Revue du Cinéma et U.F.O.L.E.I.S., 4^e trimestre 1985.

Périodique.

Télérama (partie programme télévisé), 1947-en cours. Années diverses.

Sites internet.

<http://www.bfi.org.uk> (base de données sur les films, Angleterre)

http://www.cinerecources.net/recherche_t.php (base de données Ciné-Ressources, anciennement BIFI, Cinémathèque française, France)

http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL (Archives françaises du film de Bois d'Arcy, France)

<http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx> (Centre National de la Cinématographie, France)

<http://www.filmsite.org> (base de données sur les films, États-Unis)

<http://www.imdb.com> (base de données sur les films, États-Unis)

<http://www.ina.fr/> (Institut National de l'Audiovisuel, France)

<http://www.lemagazinedesseries.com> (base de données sur les séries télévisées, France)

<http://www.silentera.com> (base de données sur les films muets, États-Unis)

<http://www.swissfilms.ch> (base de données sur les films, Suisse)

<http://www.tvguide.com> (base de données sur la télévision, États-Unis)

I/ 4/ Références cinématographiques diverses.

AGEL, Henri, *L'espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, 219 p.

AGEL, Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Éditions du Cerf, Paris, 1952, 118 p.

AUMONT, Jacques (dir.), *Aventure et cinéma*, Paris, Cinémathèque française, Musée du Cinéma, 2001, 238 p.

BAZIN, André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*

- (textes réunis et préfacés par Jean Narboni), Paris, Cahiers du Cinéma et Éditions de l'Étoile, 1983.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2010, 372 p. [publication en quatre vol. (t. 1 : *Ontologie et langage*, 1958 ; t. 2 : *Le cinéma et les autres arts*, 1959 ; t. 3 : *Cinéma et sociologie*, 1961 ; t. 4 : *Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*, 1962), Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962. Puis sélection et réunion en un vol. : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975].
- BEDOUELLE, Guy, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, 211 p.
- BIMBENET, Jérôme, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France, Leni Riefenstahl*, Panazol, Charles Lavauzelle, 2006, 308 p.
- CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1995, 381 p. [Genève (Suisse), Office central d'Édition, 1927].
- CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2005, 374 p. [*Teorie del cinema (1945-1990)*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, S.P.A., 1993].
- CIEUTAT, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain*, publication en deux vol. (t. 1 : *Le rêve et le cauchemar*, 1988, 354 p. ; t. 2 : *Ambivalences et croyances*, 1991, 443 p.), Paris, Éditions du Cerf, 1988-1991.
- DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques*, publication en deux vol. (t. 1 : *Le cinéma et les cinéastes*, 1985, 349 p., t. 2 : *Cinéma et cie*, 1986, 447 p.) (textes regroupés et présentés par Pierre Lherminier), Paris, Cinémathèque française, 1985-1986.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, publication en deux vol. (t. 1 : *1921-1947*, 1974, 436 p. ; t. 2 : *1946-1953*, 1975, 351 p.), Paris, Éditions Seghers, 1974-1975.
- FORD, Charles, *Leni Riefenstahl*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1978, 198 p.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1997, 351 p.
- ICART, Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 485 p.
- Lectures du film*, collectif (Jean Collet et al.), Paris, Éditions Albatros, 1985, 246 p. [Paris, Éditions Albatros, 1980].

- LEPROHON, Pierre, *L'exotisme et le cinéma. Les "chasseurs d'images" à la conquête du monde*, Paris, Les Éditions J. Susse, 1945, 301 p.
- MESGUICH, Félix, *Tours de manivelle, Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Grasset, 1933.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, 526 p. [publication en deux vol. (t. 1 : *Les structures*, 1963, 426 p. ; t. 2 : *Les formes*, 1965, 466 p.), Paris, Éditions universitaires, 1963-1965].
- MOTTET, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, 265 p.
- ROHMER, Éric, *Le goût de la beauté* (textes réunis par Jean Narboni), Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, 316 p. [Paris, Cahiers du cinéma, 1984].
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma, Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977, 319 p.
- WYN, Michel, *Le cinéma et ses techniques*, Paris, Éditions Techniques européennes, 1976, 333 p.

Articles.

- 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°31, Abel Gance, *Nouveaux regards* (dir. Laurent Véray), octobre 2000.
- ALBERA, François, « Les 100 ans de Leni Riefenstahl : retour du même », in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°40, 2003 [En ligne : <http://1895.revues.org/3512>].
- BRETÈQUE, François de la, « Le cinéma populaire français : compromis et ambivalences », in *CinémAction*, n°95, *Le cinéma du sam'di soir* (dir. Gérard Dessere et Nicolas Schmidt), 2000, p. 34-41.
- CinémAction*, n°60, *Histoire des théories du cinéma* (dir. Guy Hennebelle et Joël Magny), 1991.
- CinémAction*, n°112, *Le surhomme à l'écran* (dir. David Bigorgne), 2004.
- COSANDEY, Roland, *Archives*, n°88, "*Visages d'enfants*" de Jacques Feyder (1923-1925), juillet 2001.
- ICART, Roger, *Archives*, n°63, *Le tournage épique de "La Roue" d'Abel Gance*, juin

1995.

* VIRMAUX, Alain, « *Rapt* : la marque de Fondane, l'empreinte de Ramuz, le film de Kirsanoff », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n°3, automne 1999, p. 24-40.

Sites internet.

<http://cinemarchives.hypotheses.org/> (site du programme de recherche Cinémarchives).

II/ La montagne occidentale et sa représentation.

II/ 1/ Études sur la montagne.

BERARLDI, Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, publication en sept vol. (t. 1 : *Ramond. La littérature pyrénéiste de l'Empire et de la Restauration. Les officiers géodésiens*, 1898, 207 p. ; t. 2 : *Chausenque. Romantisme. Franqueville et Tchihatcheff. Les officiers topographes. Lézat. Tonnellé*, 1899, 229 p. ; t. 3 : *Russell. Packe. Les Pyrénées sauvages. La société Ramond. Nansouty*, 1900, 185 p. ; t. 4 : *La Pléiade. Le versant espagnol. Lequeutre. Wallon. Schrader. Gourdon. Saint-Saud*, 1901, 171 p. ; t. 5 : *Les Sierras. Cent ans après Ramond. Les grottes du Vignemale. Le pyrénéisme alpiniste*, 1902, 145 p. ; t. 6 : *Après cent ans. Les pics d'Europe. L'excursionnisme. Le pyrénéisme impressionniste*, 1903, 185 p. ; t. 7 : *Les Pyrénées-Orientales et l'Ariège. Centenaire du Mont-Perdu. Le pullulement photographique. La vulgarisation et l'utilitarisme*, 1904, 353 p.), Lille, Imprimerie L. Danel, 1898-1904.

BLACHE, Jules, *L'homme et la montagne*, Paris, Gallimard, 1933, 189 p.

BOZONNET, Jean-Paul, *Monts et mythes : l'imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, 294 p.

BROC, Numa, *Les montagnes au siècle des Lumières, Perception et représentation*, Paris, C.T.H.S., 1991, 300 p. [Paris, C.T.H.S., 1969].

BRUNET, Serge, JULIA, Dominique et LEMAITRE, Nicole (textes réunis et publiés

- par), *Montagnes sacrées d'Europe*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, 427 p.
- BUORD, Jean-Philippe, *Les mystères de la Haute-Savoie*, Romagnat, Éditions De Borée, 2006, 353 p.
- CAUCHY, Cauchy, *Petit manuel de médecine de montagne*, Grenoble, Éditions Glénat, 2007, 167 p.
- * COOLIDGE, William Augustus Brevoort, *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*, Grenoble, Allier frères, 1904.
- DEBARBIEUX, Bernard et RUDAZ, Gilles, *Les faiseurs de montagne*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 373 p.
- ETIENNE, Jean-Louis, *Médecine des randonnées extrêmes des pôles aux plus hauts sommets*, Paris, Éditions 7^e continent et Éditions du Seuil, 2004, 136 p.
- * FESCOURT, Henri, *La foi et les montagnes ou le septième art au passé*, Paris, P. Montel, 1959, 495 p.
- FRANGNE, Pierre-Henry, JULLIEN, Michel et PONCET, Philippe, *Alpinisme et photographie, 1860-1940*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, 247 p.
- GENESLAY, E., *L'épopée de la montagne*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1951, 128 p.
- * GRAND-CARTERET, John, *La montagne à travers les âges, rôle joué par elle : façon dont elle a été vue*, publication en deux vol. (t. 1 : *Des temps antiques à la fin du dix-huitième siècle*, 1903, 559 p. ; t. 2 : *La montagne d'aujourd'hui*, 1904, 495 p.), Grenoble et Moutiers, H. Falque et F. Perrin (Grenoble), F. Ducloz et Librairie Savoyarde (Moutiers), 1903-1904.
- HERZOG, Maurice (dir.), *La montagne*, Paris, Larousse, 1956, 474 p.
- JOUTARD, Philippe, *L'invention du mont Blanc*, Paris, Gallimard/Julliard, 1986, 216 p.
- JOUTARD, Philippe et MAJASTRE, Jean-Olivier (dir.), *Imaginaires de la haute montagne*, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1987, 187 p.
- Le sentiment de la montagne*, collectif, Grenoble et Paris, Musée de Grenoble, Éditions Glénat (Grenoble), Éditions de la Réunion des musées nationaux (Paris), 1998, 287 p.
- Mont-Blanc : conquête de l'imaginaire*, collectif (Paul Guichonnet *et al.*), Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2002, 428 p.

- MONTALBA, Olivier, *Joseph, Georges I, Georges II et Pierre Tairraz, Les Alpes de père en fils*, Paris, Hoëbeke, 2010, 139 p.
- * PEATTIE, Roderick, *Mountain Geography : a Critique and Field Study*, Cambridge (Massachusetts, États-Unis), Harvard University Press, 1936, 257 p.
- PERRET, Jacques, *Guide des livres sur la montagne et l'alpinisme*, Grenoble, Belledonne, 1997.
- SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 2005, 378 p. [Paris, Arthaud, 1973].
- * SCHEUCHZER, Johann Jakob, *Oyresiphoit es Helveticus Sive Itinera Alpina Tria*, Londres, Impensis Henrici Clements, 1708.
- SEIGNEUR, Viviane, *Socio-anthropologie de la haute montagne*, Paris, L'Harmattan, 2006, 312 p.
- SIGANOS, André et VIERNE, Simone (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées, Nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, Grenoble, ELLUG, 2000, 358 p.
- SONNIER, Georges, *La montagne et l'homme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1970, 332 p.
- * STEPHEN, Leslie, *The Playground of Europa*, Londres, Longmans, Green and Company, 1871, 321 p.
- TRAVERS, Alice, *Politique et représentations de la montagne sous Vichy, La montagne éducatrice, 1940-1944*, Paris, L'Harmattan, 2001, 284 p.
- VEYRET, Yvette (dir.), *Les montagnes, Discours et enjeux géographiques*, Paris, Sedes/VUEF, 2002, 140 p. [Paris, Sedes/VUEF, 2001].
- YONNET, Paul, *La montagne et la mort*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, 220 p.
- WOLGENSINGER, Jacques, *L'épopée de la croisière jaune*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, 269 p. [Paris, Éditions Robert Laffont, 1970].

Articles.

Revue de géographie alpine, t. 77, n°1-3, 1989.

Sites internet.

<http://www.museomontagna.org/fr/edizioni/edizioni.php> (publications du Museo

Nazionale Della Montagna, dont certaines sur le cinéma de montagne)

PALLUEL-GUILLARD, André, « Réflexions sur le troisième millénaire alpin », in *L'Alpe*, n°6, *Tournant de millénaire*, 2000, [En ligne : <http://www.lalpe.com/lalpe-06-tournant-de-millenaire-2/lalpe-06-reflexions-sur-le-troisieme-millenaire-alpin/>].

II/ 2/ Le film de montagne.

- * AUDISIO, A. et BOZZA, G. (dir.), *Spedizioni in pellicola, Alpinisti dello schermo*, Turin, Museo Nazionale della Montagna, 2002.
- * AUDISIO, A et KÖNIG, S (dir.), *Il mito della montagna in celluloide*, Turin, Museo Nazionale della Montagna, 2000.
- * AUDISIO, A et NATTA-SOLERI, A. (dir.), *La cordata delle immagini. La montagna nei manifesti del cinema*, Turin, Museo Nazionale della Montagna, 1995.
- * AUDISIO, A. et NATTA-SOLERI, A. (dir.), *Snow & Ski. Neve e sci nei manifesti del cinema*, Turin, Museo Nazionale della Montagna, 1997.
- * BARBERA ,A., CRIVELLARO, P. et SPAGNOLETTI G., *Il cinema di Luis Trenker*, Turin, Arti grafiche Giaccone, 1982.
- * BATTAGLIA, F., TAFNER, S., et ZANOTTO P., *In cima al mondo*, Trente (Italie), Editrice Temi, 1993.
- Cinema delle montagne, 4000 film a soggetto, Montagna – Alpinismo – Esplorazione - Poli e Regioni Artiche*, Turin, Museo Nazionale Della Montagna et UTET Libreria, 2004, 737 p.
- CORNET, Marion, *L'alpinisme selon Marcel Ichac : les enjeux culturels d'un cinéma de montagne (1936-1967)*, mémoire de Master 2, sous la dir. d'Evelyne Cohen, Université Lumière Lyon II et ENSSIB, 2011, 149 p.
- CUENOT, Catherine et REY, Françoise, *Chamonix fait son cinéma*, Chamonix et Annecy, marie de Chamonix et Conseil Général de la Haute-Savoie (Annecy), 1995, 227 p.
- * GRASSI, Giuseppe et ZANOTTO, Piero, *Montagne sullo schermo*, Trente, Arti Grafiche Saturnia, 1965.

- HORAK, Jan-Christopher et PICHLER, Gisela, *Berge Licht und Traum, Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*, Monaco, Bruchmann, 1997, 256 p.
- * KLIPFEL, Werner, *Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü*, Fribourg (Allemagne), Schillinger Verlag, 1999.
- KÖNIG, Stefan, PANITZ, Hans-Jürgen et WACHTLER, Michael (dir.), *100 Jahre Bergfilm, Dramen, Trick und Abenteuer*, Munich (Allemagne), Herbig, 2001, 176 p.
- KÖNIG, Stefan et TRENKER, Florian, *Bera Luis, Das Phänomen Luis Trenker, eine Biographie*, Monaco, J. Berg, 1992, 368 p.
- LEPROHON, Pierre, *Le cinéma et la montagne*, Paris, Les Éditions J. Susse, 1944, 181 p.
- PITHON, Rémy (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne, Antipodes et Cinémathèque suisse, 2002, 228 p.
- PY, Barthélémy, *De la beauté extérieure au beau intérieur dans les trois films de Gaston Rébuffat*, mémoire de Master 1, sous la dir. de François Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2007, 126 p.
- PY, Barthélémy, *Les films d'alpinisme grand spectacle : l'exemple d'Everest tourné en format Imax*, mémoire de Master 2 mention Recherche, sous la dir. de François Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2008, 144 p.
- RAPP, Christian, *Höhenrausch, Der deutsche Bergfilm*, Vienne (Autriche), Sonderzahl, 1997, 287 p.
- WEIGEL, Herman, *Arnold Fanck*, Filmhefte, n°2, New York, Herbert Lindner, 1976, 48 p.
- WOLFF, Laurent, *La paroi en coulisse. Contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages*, mémoire de DESS, sous la dir. de Françoise Berdot, Université Paris Diderot-Paris 7, 2004, 37 p.
- * ZANOTTO, Piero, *Le montagne del cinema*, Turin, Museo Nazionale Della Montagna, 1990.
- * ZANOTTO, Piero (dir.), *Luis Trenker lo schermo verticale*, Trente, Arti Grafiche R. Manfrini, 1982, 172 p.

Articles.

L'Alpe, n°35, *Stars et toiles (des neiges)*, *Cinéma en montagne*, hiver 2007.

DREYFUS, Jean-Paul, « Prisonniers de la montagne » (critique de *L'enfer blanc du Piz Palü*), in *La Revue du cinéma*, n°7, 1^{er} février 1930, p. 63-66.

ICHAC, Marcel, « En filmant sur l'Annapurna, par Marcel Ichac », in *Image et son*, n°63, mai 1953, p. 4-5.

Babel, n°20, *Écrire la montagne* (dir. Michel Tailland), 2009.

Sites internet.

<http://www.bergfilm.info> (base de donnée sur le film de montagne, Allemagne).

<http://www.mountainfilmalliance.org/> (site de l'International Alliance for Mountain Film).

<http://www.youtube.com/watch?v=g7usAeC5fdA> (le film *Prudence été* sur le site internet Youtube).

II/ 3/ Littérature et autres représentations artistiques de la montagne.

* AUDISIO, Aldo et RINALDI, Rinaldo (dir.), *Letteratura dell'alpinismo*, Turin, Museo Nazionale Della Montagna, 1985.

* CAMANNI, Enrico, *La letteratura dell'alpinismo*, Bologna, Zanichelli, 1985.

CARBONNIÈRES, Louis Ramond de (crédité Louis Ramond), *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Paris, Belin, 1801, 392 p.

* CHATEAUBRIAND, François René de, *Voyage au Mont-Blanc, et réflexions sur les paysages de montagnes, signé « De Chateaubriand »*), revue *Mercure de France*, t. XXIII, 1^{er} février 1806, p. 197-210.

ENGEL, Claire-Éliane Engel et VALLOT, Charles, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts affreux... » (1650-1810)*, *Anthologie de littérature alpestre*, Monein, Éditions PyrÉmonde/Princi Negue, 2005-2009, 220 p. [Paris, Delagrave, 1934].

ENGEL, Claire-Éliane Engel et VALLOT, Charles, *Les écrivains à la montagne : « Ces monts sublimes » (1803-1895)*, *Anthologie de littérature alpestre*, Monein,

- Éditions Pyr Monde/Princi Negue, 2006-2009, 231 p. [Paris, Delagrave, 1936].
- * EVELYN, John, *The Diary of John Evelyn*, publication en deux vol., Akron (Ohio,  tats-Unis), St. Dunstan Society, 1901.
- FRISON-ROCHE, Roger, *Premier de cordée*, Grenoble et Paris, Arthaud, 1944.
- FUKAZAWA, Shichir , *Narayamabushiko ( tudes à propos des chansons de Narayama)*, trad. Bernard Frank, Paris, Gallimard, 1959, 151 p. [榎山節考, Tokyo, publié par la revue japonaise *Chuokoronsha*, 1956].
- GOS, Charles, *La croix du Cervin*, Lausanne, Payot, 1919, 254 p.
- HERGÉ, *Tintin au Tibet*, Paris, Casterman, 1960, 62 p.
- HERZOG, Maurice, *Annapurna. Premier 8000*, Paris et Grenoble,  ditions Arthaud, 1951, 293 p.
- HUNT, Sir John, *Victoire sur l'Everest*, trad. Bernard Pierre, Arles et Paris, Actes Sud, 1996, 505 p. [*The Ascent of Everest*, Londres, Hodder & Stoughton, 1953].
- ICHAC, Marcel, *L'assaut des Aiguilles du Diable, Une arête, une ascension, un film*, Paris, Les  ditions J. Susse, 1946, 93 p.
- * *Karakoram. Expédition française à l'Himalaya, 1936*, collectif (Jean Charignon et al.), Paris, Flammarion, 1938, 173 p.
- LACHENAL, Louis (posthume), *Carnets du vertige*, Chamonix,  ditions Guérin, 1996, 379 p. [une première édition différente : LACHENAL, Louis (posthume) et HERZOG, Gérard, *Carnets du vertige*, Paris,  ditions Horay, 1956].
- MESSNER, Reinhold, *Everest sans oxygène*, trad. Monique Bittebierre, Paris, Arthaud, 1979, 216 p. [*Everest, Expedition zum Endpunkt*, Munich, Bern (Suisse), Vienne, BLV, 1978].
- MITTELHOLZER, Walter, *Les ailes et les Alpes*, Neuchâtel (Suisse),  ditions de la Baconnière, 1929 [*Alpenflug*, Zürich (Suisse), Orell F ssli, 1928].
- PARRADO, Nando, *Miracle dans les Andes*, Paris, Grasset, 2007, 352 p. [*Miracle in the Andes, 72 Days on the Mountain and my Long Trek Home*, New York, Crown Publishers, 2006].
- PÉTRARQUE, *L'ascension du mont Ventoux* (présentation et trad. Jérôme V rain), Paris, Mille et une nuits, 2001, 55 p.
- * RAMUZ, Charles Ferdinand, *Derborence*, Lausanne, Henry-Louis Mermod, 1934.
- * RAMUZ, Charles Ferdinand, *Farinet ou la fausse monnaie*, Lausanne, Henry-Louis

- Mermod, 1932, 255 p.
- * RAMUZ, Charles Ferdinand, *La séparation des races*, Paris, Gallimard, 2010, 224 p. [en quatre livraisons dans la revue *Le monde nouveau*, décembre 1922-février 1923].
- RIGOLI, Juan, *Le voyageur à l'envers, Montagnes de Chateaubriand, Suivi de l'édition du Voyage au Mont-Blanc et du Voyage au Mont-Vésuve*, Genève, Librairie Droz S.A., 2005, 154 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1976, 610 p. [titre complet d'origine : *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau*, Amsterdam (Pays-Bas), Marc Michel Rey, 1761].
- SAMIVEL, *Cimes et merveilles*, Paris, Arthaud, 1952, 40 p.
- SAMIVEL, *Contes à pic*, Paris, Arthaud, 1951, 281 p.
- SAMIVEL, *Grand Paradis*, Paris, Arthaud, 1958.
- SAMIVEL, *L'opéra de pics*, Grenoble et Paris, Arthaud, 1944, 62 p.
- * SAUSSURE, Horace Bénédicte de (posthume), *Premières ascensions au Mont-Blanc, 1774-1787*, Paris, La Découverte, 1991.
- * SAUSSURE, Horace Bénédicte de, *Voyages dans les Alpes précédés d'un Essai sur l'Histoire naturelle des environs de Genève*, publication en quatre vol. (t. 1 : Neuchâtel [Suisse], Samuel Fauche, 1779 ; t. 2 : Genève, Barde, Manger & Compagnie, 1786 ; t. 3 et 4 : Neuchâtel, Louis Fauche-Borel, 1796), 1779-1796.
- SPYRI, Johanna, *Le roman de Heidi*, Paris, Flammarion, 1992, 187 p. [*Heidis Lehr-und Wanderjahre*, Gotha (Allemagne), F.A. Perthes, 1880].
- TERRAY, Lionel, *Les conquérants de l'inutile, Des Alpes à l'Annapurna*, Paris, Gallimard, 1961, 568 p.
- * ULLMAN, James Ramsey, *Banner in the Sky*, Philadelphie (Pennsylvanie, États-Unis), J. B. Lippincott company, 1954, 252 p.
- * ULLMAN, James Ramsey, *La Tour blanche*, trad. T. Sermorens Paris, Éditions Arthaud, 1948 [*The White Tower*, Philadelphie, J. B. Lippincott company, 1945].

Article.

FRANGNE, Pierre-Henry, « L'image déhiscente, Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson », in *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 210-242, [En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3062.html>].

Conférence.

JOUTARD, Philippe, « L'invention de la haute montagne en Europe occidentale », colloque *Les rendez-vous de l'histoire*, Blois, *L'homme et l'environnement : quelle histoire ?*, 12-14 octobre 2001, 12 octobre 2001.

III/ Références complémentaires.

III/ 1/ La construction occidentale.

* BARRAULT, Émile, *Occident et Orient, Études politiques, morales, religieuses pendant 1833-1834 de l'ère chrétienne, 1249-1250 de l'hégyre*, Paris, Desessart, 1835, 498 p.

La Bible, Ancien Testament (édition sous la dir. d'Édouard Dhorme), publication en deux vol. (t. 1 : 1956, 1730 p. ; t. 2 : 1959, 1971 p.), Paris, Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1956-1959.

La Bible, Nouveau Testament, trad. Jean Grosjean, Michel Léturmy et Paul Gros, Paris, Gallimard, La Bibliothèque de la Pléiade, 1971, 1055 p.

BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*, publication en trois vol. (t. 1 : *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, 736 p. ; t. 2 : *Les jeux de l'échange*, 855 p. ; t. 3 : *Le temps du monde*, 922 p.), Paris, Armand Colin, 1979.

FORTI, Augusto, *Aux origines de l'Occident : machines, bourgeoisie et capitalisme*, trad. Patrick Vighetti, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 105 p.

Article.

L'histoire de l'Occident, Déclin ou métamorphose ?, Le monde et La vie, hors-série, 2014.

Site internet.

<http://www.biblegateway.com/> (base de donnée sur la Bible).

III/ 2/ Le sport.

III/ 2/ A/ Études sur les sports de montagne et les sports dits extrêmes.

BADDELEY, Margareta (dir.), *Sports extrêmes, Sportifs de l'extrême, La quête des limites*, Genève, Georg Éditeur, 2002, 274 p.

BELDEN, David, *L'alpinisme : un jeu ?*, *Les notions de jeu, de libre et de nature dans le discours de l'alpinisme*, Paris, L'Harmattan, 1994, 126 p.

DEFRANCE, Jacques et HOIBIAN, Olivier (dir.), *Deux siècles d'alpinismes européens, Origines et mutations des activités de grimpe*, Paris, L'Harmattan, 2002, 396 p.

ENGEL, Claire-Éliane, *Histoire de l'alpinisme, Des origines à nos jours*, Paris, Éditions Je Sers, 1950, 250 p.

HOIBIAN, Olivier (dir.), *L'invention de l'alpinisme, La montagne et l'avènement de la bourgeoisie cultivée, 1786-1914*, Paris, Belin, 2008, 366 p.

HOIBIAN, Olivier, *Les alpinistes en France, 1870-1950, Une histoire culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 338 p.

LACHNITT, Christophe, *Entre la vie et le vide, Les alpinistes professionnels et la peur*, Paris, Book on Demand, 332 p.

LE SCANFF, Christine, *Les aventuriers de l'extrême*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, 216 p.

LORET, Alain, *Génération glisse, Dans l'eau, l'air, la neige... La révolution du sport des "années fun"*, Paris, Éditions Autrement, 1996, 325 p.

RASPAUD, Michel, *L'aventure himalayenne, Les enjeux des expéditions sur les plus*

hautes montagnes du monde, 1880-2000, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2003, 213 p.

ROBERTS, David, *Annapurna, une affaire de cordée*, trad. Gérard Petiot, Chamonix, Éditions Guérin, 2000, 366 p., [*True Summit*, New York, Simon and Shuster, 2000].

Articles.

DERREUMAUX, Olivia, « Red Bull, champion des sports de l'extrême », in *Le Figaro*, 19 novembre 2012, [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/sport-business/2012/11/19/20006-20121119DIMFIG00623-red-bull-champion-des-sports-de-l-extreme.php>].

RASPAUD, Michel, « La mise en spectacle de l'alpinisme », in *Communications*, n°67, *Le spectacle du sport*, octobre 1998, p. 165-178.

* VEYNE, Paul, « L'alpinisme : une invention de la bourgeoisie », in *L'histoire*, n°11, 1979, p. 41-49.

Site internet.

<http://www.dachhiridawasherpa.com/dawa%20course%20french/palmares.htm>
(palmarès de Dachhiri Dawa Sherpa dans les courses occidentales difficiles).

III/ 2/ B/ Références sportives générales.

ARNAUD, Pierre et RIORDAN, James (dir.), *Sport et relations internationales (1900-1941)*, Paris, L'Harmattan, 1998, 337 p.

BOUET, Michel, *Signification du sport*, Paris, L'Harmattan, 1995, 670 p. [Paris, Éditions Universitaires, 1968].

BOZONNET, Jean-Jacques, *Sport et société*, Paris, Le Monde Éditions, 1996, 222 p.

Catalogue de films sur les sports, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1965, 157 p.

JANTZEN, René, *Sport et sacré*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, 182 p.

PAUTOT, Michel, *Le sport spectacle, Les coulisses du sport business*, Paris,

L'Harmattan, 2003, 332 p.

POCIELLO, Christian (dir.), *Sports et société, Approche socio-culturelle des pratiques*, Paris, Éditions Vigot, 1981, 377 p.

SIMONET, Pierre et VÉRAY, Laurent (dir.), *Montrer le sport, Photographie, cinéma, télévision*, Paris, INSEP-Publications, 2000, 359 p.

TOURNADRE, Jean-François (qui réunit les études), *Pour une histoire du sport et de la jeunesse*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, série *Travaux et mémoires*, n°3, 2002, 196 p.

Articles.

DANEY, Serge, « Le sport dans la télévision », in *Cahiers du cinéma*, n°292, septembre 1978, p. 38-39.

POPESCU-JOURDY, Dana, « Le spectacle sportif et les médias : une relation toujours privilégiée », in *Les cahiers du journalisme*, n°19, hiver 2009, p. 18-29.

TESSON, Charles, « Filmer le sport », in *Encyclopædia Universalis*, Boulogne-Billancourt, Encyclopædia Universalis, t. 21, 2002, 1052 p., p. 534-539 [Boulogne-Billancourt, Encyclopædia Universalis, t. 21, 1990].

III/ 3/ Socio-anthropologie de l'imaginaire.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, 312 p.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, 268 p.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004, 381 p. [Paris, José Corti, 1948].

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, 339 p.

CORBIN, Alain, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion, 2010, 399 p. [Paris, Aubier, 1988].

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 535 p. [Paris, Bordas, 1969].

III/ 4/ Références diverses.

- 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, collectif, Payot, Lausanne, 1986, 339 p.
- AUGÉ, Paul (dir.), *Grand mémento encyclopédique Larousse*, publication en deux vol. (t. 1 : 1936, 1048 p. ; t. 2 : 1937, 1095 p.), Paris, Larousse, 1936-1937.
- BARRETTE, Pierre, PAQUETTE, Étienne et PERRATON, Charles (dir.), *Robinson à la conquête du monde, Du lieu pour soi au chemin vers l'autre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 236 p.
- BERLIOZ, Jacques, *Catastrophes naturelles et calamités au Moyen Âge*, Florence (Italie), Sismel-Edizioni del Galluzio, Micrologus' Library I, 1998, 243 p.
- BIDEAUX, Michel, *Européens en voyage (1500-1800), Une anthologie*, Paris, PUPS, 2012, 780 p.
- BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse et CNRS Éditions, 2006, 879 p.
- BOMBARD, Alain, *Nafragé volontaire*, Paris, Les Éditions de Paris, 1953, 324 p.
- BOYER, Marc, *Histoire générale du tourisme, Du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, 327 p.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, 256 p. [*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, R. and J. Dodsley, 1757].
- BURROUGHS, Edgar Rice, *Tarzan of the Apes*, Chicago (Illinois, États-Unis), A.C. McClurg, 1914.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, 306 p.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 191 p.
- CHASTEL, André, *L'illustre incomprise*, Paris, Gallimard, 1988, 141 p.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (édition revue et augmentée), 1060 p. [Robert Laffont/Jupiter, 1969].
- CORBIN, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris et Rome (Italie),

- Aubier (Paris) et Laterza (Rome), 1995, 626 p.
- DARWIN, Charles, *L'origine des espèces* (texte établi par Daniel Becquemont à partir de la trad. fr. d'Edmond Barbier), Paris, Flammarion, 1992, 604 p. [*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, John Murray, 1859].
- DEFOE, Daniel, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, Londres, William Taylor, at the Ship and Black Swan in Paternoster Row, 1719.
- DEFOE, Daniel, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, Londres, William Taylor, at the Ship and Black Swan in Paternoster Row, 1719.
- DEFOE, Daniel, *Serious Reflections during the Life of Robinson Crusoe*, Londres, William Taylor, at the Ship and Black Swan in Paternoster Row, 1720.
- DESCARTES, René, *Règles pour la direction de l'esprit*, trad. J. Sirven, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997, 160 p., [posthume, Amsterdam, P. & J. Blaeu, 1701].
- * DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean le Rond d' (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Pruffe ; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Pruffe, & de la Société Royale de Londres*, publication en dix-sept vol. de textes et onze vol. de planches, Paris, Le Breton, David, Briasson, Durand, 1751-1772 (1751-1765 pour les dix-sept vol. de textes).
- EHRENBERG, Alain, *Le culte de la performance*, Paris, Hachette, 1991, 323 p.
- EVOLA, Julius, *L'arc et la massue*, Paris, Pardès, Puiseaux, Guy Trédaniel/Éditions de La Maisnie, 1983, 275 p.
- GAUDARD, François-Charles (qui réunit les textes), *L'esprit et les lettres, Mélanges offerts à Georges Mailhos*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 528 p.
- GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, trad. J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1990, 545 p. [*The Story of Art*, Oxford (Angleterre), Phaidon Press Limited, 1972].

- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 608 p. [Paris, Presses Universitaires de France, 1951].
- GUYOTJEANNIN, Olivier, *Salimbene de Adam, Un chroniqueur franciscain*, Turnhout (Belgique), Brepols, 1995, 343 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, 1976, 222 p. [Paris, Éditions Montaigne, 1963].
- KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 2000, 540 p. [*Kritik der Urteilskraft*, Berlin (Allemagne) et Libau (Lettonie), Lagarde et Friedrich, 1790].
- KEROUAC, Jack, *Sur la route*, trad. Jacques Houbard, Paris, Gallimard, 1976, 436 p. [*On the Road*, New York, The Viking Press, 1957].
- LANCKHEIT, Klaus, *Révolution et restauration*, Paris, Éditions Albin Michel, 286 p.
- Le Petit Larousse illustré 2012* (dir. Isabelle Jeuge-Maynard), Paris, Larousse, 2011, 1972 p.
- Le Petit Robert* (millésime 2013, dir. Josette Rey-Debove et Alain Rey), Paris, Dictionnaires le Robert, 2011, 2837 p.
- MICHEL, Frank, *Désirs d'ailleurs, Essai d'anthropologie des voyages*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 366 p. [Paris, Armand Colin, 2000].
- MIGNOT, Claude et RABREAU, Daniel, *Temps modernes, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Flammarion, 575 p.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Essais* (édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, dir. Jean Céard), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2001, 1853 p. [titre complet d'origine : *Les Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne, chevalier de l'Ordre du Roy, & Gentil-homme ordinaire de Sa Chambre*, livre 2 : Bordeaux, Simon Millanges, 1580].
- NAUGRETTE, Jean-Pierre (édition augmentée par), *Robinson Crusoé*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de poche), 2003.
- * PLATON, *Le Banquet* (en grec ancien Συμπόσιον), Grèce, ca 380 avant J.-C.
- RAIOAOA, Tavae, *Si loin du monde*, Paris, Ohéditions, 2003, 185 p.
- RIEFENSTAHL, Leni, *Mémoires*, trad. Laurent Dispot, Paris, Grasset, 1997, 873 p.

- [*Memoiren*, Munich et Hambourg (Allemagne), Albrecht Knaus Verlag, 1987].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 189 p. [titre complet d'origine : *Du Contrat social ; ou Principes du droit politique, par J.J. Rousseau, citoyen de Genève*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1762].
- SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard et Le Monde Diplomatique, 2000, 555 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 380 p. [ca 397].
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, 213 p.
- SCHAAD, Isolde, *Nous, là-bas, Rapports humains et comportements tribaux de Suisses dans l'Est africain*, trad. Anne Cuneo, Lausanne et Genève, Éditions d'en bas (Lausanne) et Centre Europe-Tiers Monde (Genève), 1988, 174 p. [*Knowhow am Kilimandcharo, Verkehrsformen und Stammesverhalten von Schweizern in Ostafrika. Eine Lektüre*, Zürich, Limmat Verlag Genossenschaft, 1984].
- SCHWALBÉ, J. A., *Œuvres de Platon, Suite des dialogues biographiques et moraux*, Paris, J.A. Schwalbé et Lefèvre, 1843, 615 p.
- SERRES, Michel, *Hergé mon ami, Études et portrait*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2000, 174 p.
- SOUPEL, Serge, *Vie et aventures de Robinson Crusoé* (édition augmentée), Paris, Flammarion, 1989, 371 p.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789, suivi de 1789, Les emblèmes de la Raison* (édition revue et corrigée, qui regroupe les deux livres), Paris, Gallimard, 2006, 392 p. [Genève, Skira, 1964 ; et Paris, Flammarion, 1973].
- TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967, 208 p.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, 539 p. [Paris, Magasin d'Éducation et de Récréation (Hetzl), publication en feuilleton du 20 mars 1869 au 20 juin 1870].
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 438 p. [Paris, Éditions du Seuil, 1971].

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture* (édité, présenté et annoté par Anna Sconza), Paris, Les Belles Lettres, 2012, 464 p. [*Traité de la peinture de Léonard de Vinci* (posthume), Paris, J. Langlois, 1651].

Article.

VOISENAT, Claudie, « A propos de paysages : compte rendu d'une réflexion collective », in *Terrain*, n°18, *Le corps en morceaux*, mars 1992, [En ligne : <http://terrain.revues.org/3040>].

Filmographie générale

Dans cette filmographie générale apparaissent toutes les œuvres filmiques mentionnées dans le développement de cette thèse, selon la délimitation des sources exposée et justifiée dans l'introduction générale. Il existe bien sûr beaucoup d'autres films de montagne qui n'apparaissent pas ici car ils n'ont pas été utilisés dans le corps de texte de mon étude.

La plupart des films de cinéma n'ont pas été vus en salle de cinéma, pour la simple raison qu'ils ne sont plus projetés. Ceux qui ont pu être vus dans leur mode de diffusion original l'ont été, et concernent intégralement des œuvres récentes passées au cinéma (*Vertical Limit*, *Everest* vu en projection Omnimax, etc.). La plupart des films ont donc été visionnés depuis des vidéocassettes ou des DVD, sur un « petit » écran (téléviseur, ordinateur). Quand je ne sais pas si le film est une œuvre de cinéma ou de télévision, et que je ne suis pas parvenu à trouver cette information, je mentionne : Nature inconnue.

Cette filmographie est classée alphabétiquement et distingue les films des séries télévisées. Une ligne est vierge entre chaque lettre de début de nom, pour plus de clarté de lecture. Dans cette liste, quand aucun nom de réalisateur (pour les films et téléfilms) ou de créateur (pour les séries télévisées) n'est cité, c'est que l'œuvre est anonyme, ou en tous cas que je ne connais pas cette information. Quand c'est une œuvre de télévision, c'est spécifié ; quand rien n'est noté, c'est que l'œuvre est de cinéma. L'organisation pour chaque titre se fait de la sorte :

Titre dans sa version française (titre en version originale), prénom et nom du (des) réalisateur(s) ou créateur(s), date de production. (éventuellement : Téléfilm ou Nature inconnue ; et/ou version filmique utilisée [éditeur, date ou s.d.]¹).

1 La version utilisée est spécifiée quand je fais mention de *time code*. La date de *copyright* mentionnée est celle de l'édition en DVD inscrite sur la jaquette du DVD. Les versions téléchargées l'ont été quand elles m'étaient difficilement trouvables autrement ; dans tous les cas, elles sont complètes.

I/ Films.

127 heures (127 Hours), Danny Boyle, 2010.

20000 lieues sous les mers (20000 Leagues under the Sea), Stuart Paton, 1916.

2001, L'odyssée de l'espace (2001 : A Space Odyssey), Stanley Kubrick, 1968.

4100 Ascension à ski des Écrins, Marcel Ichac, 1934.

4628 Meter hoch aus Skiern. Besteigung des Monte-Rosa, Sepp Allgeier, 1913.

À l'assaut des Aiguilles du Diable, Marcel Ichac, 1942.

À l'assaut du Mont Everest (Climbing Mount Everest), Captain J.B.L. Noël, 1922.

À la conquête des cimes, René Moreau, 1925.

Acrophobie (Don't Look Down), Larry Shaw, 1998. Téléfilm. Sidonis Productions, 2000.

Les affameurs (Bend of the River), Anthony Mann, 1952. Universal Studios, 2007.

Aguirre, la colère de Dieu (Aguirre, der Zorn Gottes), Werner Herzog, 1972. Opening, 2006 (coffret Werner Herzog qui regroupe plusieurs films, n°1).

Aliens of the Deep, James Cameron et Steven Quale, 2005.

Alpine for You, Izzy Sparber, 1951.

Les alpinistes (Alpine Climbers), Walt Disney, 1936. Version téléchargée.

Am Limit, Pepe Danquart, 2007.

Les amants des Drus, Bertrand Delapierre, 2006. Nature inconnue (probablement téléfilm). Seven Doc, 2007.

L'ami des montagnes, Guy du Fresnay, 1921.

L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne (The Englishman who Went up a Hill but Came Down a Mountain), Christopher Monger, 1995. Buena Vista Home Entertainment (France), 2008.

Apocalypse Snow, Didier Lafond, 1983. Nature inconnue.

Ascension au Cervin (Ascensione al Cervino), Mario Piacenza, 1911.

Au pays de la peur (The Wild North), Andrew Marton, 1952. Version téléchargée.

Au service secret de Sa Majesté (On her Majesty's Secret Service), Peter R. Hunt, 1969.

L'aventure sans retour (Scott of the Antarctic), Charles Frend, 1948.

Les aventuriers de l'arche perdue (Raiders of the Lost Ark), Steven Spielberg, 1981.

La ballade de Narayama (檜山節考), Keisuke Kinoshita, 1958.

La ballade de Narayama (檜山節考), Shôhei Imamura, 1983.

Bataille de boules de neige, Louis Lumière, 1896.

Bear's Mission Everest, Alexis Girardet, 2007. Téléfilm.

Belle et Sébastien, Nicolas Vanier, 2013.

Der Bergführer, Eduard Bienz, 1917.

La bête de la caverne hantée (Beast from Haunted Cave), Monte Hellman, 1959.

Blade Runner, Ridley Scott, 1982.

Bons baisers de Russie (From Russia with Love), Terence Young, 1963.

Les bronzés, Patrice Leconte, 1978.

Les bronzés font du ski, Patrice Leconte, 1979.

La cabale des oursins, Luc Moullet, 1992. Version téléchargée.

Le cabinet du docteur Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari), Robert Wiene, 1920.

Cabiria, Giovanni Pastrone, 1914. Tribanda Pictures, s.d.

Chamonix et le massif du Mont-Blanc, Gaumont, s.d.

Le cheval de fer (The Iron Horse), John Ford, 1924. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., 2010.

Les Cheyennes (Cheyenne Autumn), John Ford, 1964. Warner Home Vidéo (Warner Bros.), 2008.

Christophe, Nicolas Philibert, 1985. Téléfilm.

Cimes et merveilles, Samivel, 1952.

Cinq jours, ce printemps là (Five Days One Summer), Fred Zinnemann, 1982.

Cinquième colonne (Saboteur), Alfred Hitchcock, 1942.

Cliffhanger, traque au sommet (Cliffhanger), Renny Harlin, 1993. Gaumont Columbia Tristar Home Vidéo, 1994.

La colline des hommes perdus (The Hill), Sidney Lumet, 1965. Turner Entertainment Co. et Warner Bros., 2007.

La conquête de l'Everest (The Conquest of Everest), George Lowe, 1953. MK2 S.A., 2005.

La cordée de rêve, Gilles Chappaz, 2001. Nature inconnue (probablement téléfilm).

La croisière jaune, André Sauvage, 1931.

La croisière noire, Léon Poirier, 1924.

La croix du Cervin, Jacques Béranger, 1922.

Dangereusement vôtre (A View to a Kill), John Glen, 1985.

Délivrance (Deliverance), John Boorman, 1972. Warner Bros., s.d.

Les dents de la mer (Jaws), Steven Spielberg, 1975.

Derborence, Francis Reusser, 1985.

Le dernier trappeur, Nicolas Vanier, 2004.

Les dieux du stade (en deux parties : *Olympia, Fest der Völker* et *Olympia, Fest der Schönheit*), Leni Riefenstahl, 1938.

Drame à la Nanda Devi, Jean-Jacques Languépin, 1952.

En moto à l'assaut des hautes cimes, 1927.

L'enfer blanc du Piz Palü (Die weiße Hölle vom Piz Palü), Arnold Fanck et Georg Wilhelm Pabst, 1929. Kino on Video (Kino International Corp.), 2005.

Entre terre et ciel, Gaston Rébuffat, 1961. Echo Vidéo, s.d.¹.

Etna, Haroun Tazieff, 1977.

L'espion qui m'aimait (The Spy who Loved me), Lewis Gilbert, 1977.

Les étoiles de midi, Jacques Ertaud et Marcel Ichac, 1958.

Étoiles et tempêtes, Maurice Baquet, Gaston Rébuffat et Georges Tairraz, 1955. Echo Vidéo, s.d.².

Everest sans oxygène (Everest Unmasked), Leo Dickinson, 1978. Filigrà Nowa, s.d.

Everest, David Breashears, Stephen Judson et Greg MacGillivray, 1998. StudioCanal, 2003.

Expédition de son altesse royale le Duc des Abruzzes au K2 (Sul tetto del mondo Viaggio di S A R Il Duca degli Abruzzi al Karakorum), Vittorio Sella, 1910.

1 Édition qui regroupe *Étoiles et tempêtes*, *Entre terre et ciel* et *Les horizons gagnés*.

2 Édition qui regroupe *Étoiles et tempêtes*, *Entre terre et ciel* et *Les horizons gagnés*.

Farinet (ou L'or dans la montagne), Max Haufler, 1939.

La femme au corbeau (The River), Frank Borzage, 1929.

Le fils prodigue (Der verlorene Sohn), Luis Trenker, 1934. [e-m-s new media AG, 2004](#)¹.

Fire, ice and dynamite (Feuer, Eis & Dynamit), Willy Bogner, 1990. [Version téléchargée.](#)

Fitzcarraldo, Werner Herzog, 1982. [La collection Le cinéma du Monde, s.d.](#)

La forêt d'émeraude (The Emerald Forest), John Boorman, 1985.

Geneviève, Léon Poirier, 1923.

Grand Paradis, Samivel, 1957.

Le grand saut (Der große Sprung), Arnold Fanck, 1927.

Le grand silence (Il grande silenzio), Sergio Corbucci, 1968.

La grande évasion (High Sierra), Raoul Walsh, 1941.

Groenland, 20 000 lieues sur les glaces, Marcel Ichac et Jean-Jacques Languépin, 1952.

Guillaume Tell (Wilhelm Tell), Heinz Paul, 1934.

Heidi, Allan Dwan, 1937. [Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005.](#)

Heidi, Luigi Comencini, 1952. [AV World, 2008.](#)

Heidi, Delbert Mann, 1968. Téléfilm.

Heidi et Pierre (Heidi und Peter), Franz Schnyder, 1955. [AV World, 2008.](#)

Heroes of Freeride, Thierry Donard, 2007.

Himalaya, l'enfance d'un chef, Éric Valli, 1999.

Himalaya, le chemin du ciel, Marianne Chaud, 2008. Téléfilm. [Version téléchargée.](#)

Home, Yann Arthus-Bertrand, 2009.

L'homme qui en savait trop (The Man who Knew Too Much), Alfred Hitchcock, 1956.

L'homme qui rétrécit (The Incredible Shrinking Man), Jack Arnold, 1957.

Homunculus, Otto Rippert, 1916.

Les horizons gagnés, Gaston Rébuffat, 1975. [Echo Vidéo, s.d.](#)²

1 Édition au sein du coffret *Die Luis Trenker DVD-Edition*, comprenant chronologiquement *Ruf des Nordens*, *Der Sohn der weißen Berge*, *Der Rebell*, *Der verlorene Sohn*, *Liebesbriefe aus dem Engadin*, *Im Banne des Monte Miracolo*, *Duell in den Bergen*, *Flucht in die Dolomiten*.

2 Édition qui regroupe *Étoiles et tempêtes*, *Entre terre et ciel* et *Les horizons gagnés*.

Horizons perdus (Lost Horizon), Frank Capra, 1937. Columbia TriStar Home Video, 2000.

Il solitario della montagna, Wladimiro de Liguoro, 1931.

Les implacables (The Tall Men), Raoul Walsh, 1955. Twentieth Century Fox Film Home entertainment, 2009.

L'inaccessible (The Epic of Everest), Captain J.B.L. Noël, 1924. Version téléchargée.

L'invention de l'Occident (en deux parties : *Jérusalem-Athènes* et *La Bible d'Alexandrie*), Pierre-Henry Salfati, 2012. Téléfilm.

Italia K2, Marcello Baldi, 1955. Version téléchargée.

Je suis un aventurier (The Far Country), Anthony Mann, 1954.

Jeremiah Johnson, Sydney Pollack, 1972. Warner Home Video (Warner Bros.), 2009.

Jeu fatal à 8000 mètres (The Fatal Game), Richard Dennison, 1997. Nature inconnue (probablement téléfilm).

Jocelyn, Léon Poirier, 1922.

Le jour d'après (The Day after Tomorrow), Roland Emmerich, 2004.

K2, la montagne inachevée, Dominique Martial, 1979.

Karakoram, Marcel Ichac, 1936.

Kilimanjaro, To the Roof of Africa, David Breashears, 2002.

King Kong, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933.

Kon-Tiki, Thor Heyerdahl, 1950.

Le livre de la jungle (The Jungle Book), Wolfgang Reitherman, 1967.

La loi des montagnes (Blind Husbands), Erich von Stroheim, 1919.

La lumière bleue (Das blaue Licht), Leni Riefenstahl, 1932. Pathfinder Home Entertainment (Pathfinder Pictures), 2006.

Maciste chasseur alpin (Maciste alpino), Giovanni Pastrone, 1917.

The Making of Everest, On Location in the Death Zone, s.d. Nature inconnue (probablement uniquement pour les éditions en DVD). StudioCanal, 2003.

Marco étoile filante, Bertrand Delapierre, 2005. Nature inconnue (probablement téléfilm). Seven Doc, 2005.

Max et sa belle-mère, Max Linder et Lucien Nonguet, 1911.

Max fait du ski, Louis J. Gasnier et Lucien Nonguet, 1910.

La mélodie du bonheur (The Sound of Music), Robert Wise, 1965.

La mémoire du yéti, Véra Frossard, 2007. Nature inconnue (probablement téléfilm).

La Mer de glace et la vallée de Chamonix, Pathé, 1918.

Le monde du silence, Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle, 1956.

Le monde ne suffit pas (The World is not Enough), Michael Apted, 1999.

Les montagnards sont là (Swiss Miss), John G. Blystone, 1938. Universal Studios, 2006.

La montagne infidèle, Jean Epstein, 1923.

Montagne rouge (Red Mountain), William Dieterle, 1951.

La montagne sacrée (Der heilige Berg), Arnold Fanck, 1926. MK2 S.A., 2010.

La montagne sacrée (The Holy Mountain), Alejandro Jodorowsky, 1973.

Les Montagnes Bleues ou monts Alleghanys, s.d.

Montagnes de rêve, Le Mont-Blanc, Sébastien Devrient, 2000. Nature inconnue.

Monte là-dessus ! (Safety Last !), Fred C. Newmeyer et Sam Taylor, 1923.

Les monts en flammes (Berge in Flammen), Luis Trenker, 1931.

La mort aux trousses (North by Northwest), Alfred Hitchcock, 1959.

Mort d'un guide, Jacques Ertaud, 1975. Téléfilm.

La mort suspendue (Touching the Void), Kevin MacDonald, 2003.

Mourir pour l'Everest (Dying for Everest), Richard Dennison, 2008. Téléfilm.

Nanga Parbat, Hans Ertl, 1953.

Le narcisse noir (Black Narcissus), Michael Powell et Emeric Pressburger, 1947.
Carlotta Films, 2012.

L'odyssée sibérienne, Nicolas Vanier, 2006. Nature inconnue.

Opéra vertical, Jean-Paul Janssen, 1982. Nature inconnue.

L'orage dans la montagne (Bergführer Lorenz), Eduard Probst, 1943.

OSS 117 : Le Caire, nid d'espions, Michel Hazanavicius, 2006.

OSS 117 : Rio ne répond plus, Michel Hazanavicius, 2009.

Paysages d'hiver dans les Pyrénées, s.d.

Perfect Moment, l'aventure continue, Bruno de Champris et Thierry Donard, 2004. Uppercut Entertainment, 2004.

Premier de cordée, Louis Daquin, 1944. Version téléchargée.

Prudence été, Denis Ducroz, 2001. Nature inconnue.

Prudence hiver, Denis Ducroz, 2001. Nature inconnue.

Quand les aigles attaquent (Where Eagles Dare), Brian G. Hutton, 1968.

Randonnée pour un tueur (Shoot to Kill), Roger Spottiswoode, 1988. Touchstone Pictures et Buena Vista Home Entertainment (France), 2003.

Rapt, Dimitri Kirsanoff, 1933.

Rapt ou la séparation des races, Pierre Koralnik, 1984.

Le rebelle (Der Rebell), Kurt Bernhardt et Luis Trenker, 1932. e-m-s new media AG, 2004¹.

Le redoutable homme des neiges (The Abominable Snowman), Val Guest, 1957. Metropolitan Filmexport, 2005.

Les rendez-vous du diable, Haroun Tazieff, 1959.

La révolte des dieux rouges (Rocky Mountain), William Keighley, 1950. Warner Home Vidéo France (Warner Bros.), 2012.

Le rideau déchiré (Torn Curtain), Alfred Hitchcock, 1966.

La Roue, Abel Gance, 1922. Flicker Alley, 2008.

La ruée vers l'or (The Gold Rush), Charles Chaplin, 1925. MK2 S.A., 2003.

La sanction (The Eiger Sanction), Clint Eastwood, 1975.

Le secret de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain), Ang Lee, 2005.

Sept ans au Tibet (Seven Years in Tibet), Jean-Jacques Annaud, 1997.

Seuls les anges ont des ailes (Only Angels Have Wings), Howard Hawks, 1939. Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.

1 Édition au sein du coffret *Die Luis Trenker DVD-Edition*, comprenant chronologiquement *Ruf des Nordens*, *Der Sohn der weißen Berge*, *Der Rebell*, *Der verlorene Sohn*, *Liebesbriefe aus dem Engadin*, *Im Banne des Monte Miracolo*, *Duell in den Bergen*, *Flucht in die Dolomiten*.

Shining (The Shining), Stanley Kubrick, 1980. Warner Home Vidéo France, 2001.

Ski de printemps, Marcel Ichac, 1934.

Skippers d'altitude, Bertrand Delapierre, 2005. Nature inconnue (probablement téléfilm).

The Snow Creature, W. Lee Wilder, 1954.

Der Sohn der weißen Berge, Mario Bonnard et Luis Trenker, 1930.

Stromboli (Stromboli, terra di Dio), Roberto Rossellini, 1950. Authoring : CMC, s.d.

Sueurs froides (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958.

Sur le fil des 4000, Gilles Chappaz, 2006. Nature inconnue (probablement téléfilm).

Les survivants (Alive), Frank Marshall, 1993. Paramount Pictures, 2001.

Survivre (Supervivientes de los Andes), René Cardona, 1976.

Tabou (Tabu : A Story of the South Seas), Friedrich Wilhelm Murnau, 1931.

Tarzan l'homme singe (Tarzan the Ape Man), Woodbridge Strong Van Dyke II, 1932.

Tempête sur le Mont-Blanc (Stürme über dem Mont Blanc), Arnold Fanck, 1930. Kino on Video (Kino International Corp.), 2005.

La Tour blanche (The White Tower), Ted Tedzloff, 1950.

La traversée du Grépon, André Sauvage, 1924.

Trilogie pour un homme seul, Nicolas Philibert, 1987. Téléfilm.

Le troisième homme sur la montagne (The Third Man on the Mountain), Ken Annakin, 1959.

Un drame dans la montagne, Georges Monca, 1898.

Un drame sur les glaciers de la Blumlisalp, Félix Mesguich, 1905.

Vertical Limit, Martin Campbell, 2000.

Victoire sur l'Annapurna, Marcel Ichac, 1953. Version téléchargée.

La vie au bout des doigts, Jean-Paul Janssen, 1982. Nature inconnue.

Visages d'enfants, Jacques Feyder, 1923. Arte Vidéo (Arte France Développement) et Lobster Films, 2006.

Vorace (Ravenous), Antonia Bird, 1999.

Le voyageur du froid, Nicolas Vanier, 1993. Nature inconnue.

Y a-t-il un pilote dans l'avion ? (Airplane !), Jim Abrahams et David Zucker, 1980.

Yeti : Curse of the Snow Demon, Paul Ziller, 2008. Téléfilm. Version téléchargée.

Zermatt : panorama dans les Alpes, n°630 du catalogue Lumière, 1897.

III/ Séries télévisées.

Alfred Hitchcock présente (Alfred Hitchcock Presents), Alfred Hitchcock, 1955-1962
(épisode *The Crystal Trench*, saison 5 épisode 2 [épisode n°155], 1959. Version téléchargée.)

Belle et Sébastien, Cécile Aubry, 1965-1970.

Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008, Henri Sulzer et TSR (Télévision Suisse Romande), avril 2008. TSR, 2008.

Jésus de Nazareth (Jesus of Nazareth), Franco Zeffirelli, 1977.

Koh-Lanta, TF1, 2001-2013.

Opération Okavango, TF1, 1996-1997.

Seul face à la nature (Man vs. Wild ou Ultimate Survival), Discovery Channel, 2006-
production en cours. Version téléchargée.

Tour de France (par exemple certains épisodes diffusés sur France 2 ou France 3).

Ushuaïa Nature, TF1, 1998-2012.

Ushuaïa, le magazine de l'extrême, TF1, 1987-1995.

Autres œuvres artistiques

Les titres des tableaux sont les titres français donnés en général postérieurement aux œuvres. L'organisation des références picturales ou photographiques se fait de la sorte :

Titre de l'œuvre, prénom et nom de l'artiste, date, technique, dimensions (en centimètres), ville du lieu de conservation, lieu de conservation à la date d'écriture de la thèse.

Peinture et gravure.

Autoportrait, Albrecht Dürer, 1498, huile sur bois, 52 × 41 cm, Madrid (Espagne), Museo Nacional del Prado.

Falaises de craie sur l'île de Rügen, Caspar David Friedrich, ca 1820, huile sur toile, 90,5 × 71 cm, Winterthur (Suisse), Museum Oskar Reinhart am Stadgarten.

La Joconde, Léonard de Vinci, ca 1503-1507, huile sur toile, 77 × 53 cm, Paris, musée du Louvre.

La journée sombre, Bruegel l'ancien, 1565, huile sur bois, 118 × 163 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves, Paul Cézanne, 1902-1904, huile sur toile, 70 × 92 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

La pêche miraculeuse, Konrad Witz, 1444, détrempe sur bois, 132 × 154 cm, Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Tempête de neige, Hannibal traversant les Alpes, Joseph Mallord William Turner, 1812, huile sur toile, 146 × 237,5 cm, Londres (Angleterre), Tate Gallery.

La Vierge au chancelier Rolin, Jan van Eyck, ca 1435, huile sur bois, 66 × 62 cm, Paris, musée du Louvre.

La Vierge aux rochers (première version), Léonard de Vinci, ca 1483-1486, huile sur bois (transposé sur toile), 199 × 122 cm, Paris, musée du Louvre.

La Vierge et sainte Anne, Léonard de Vinci, ca 1503-1513, huile sur bois, 168 × 30 cm (largeur initiale : 112 cm), Paris, musée du Louvre.

La Visitation, Albrecht Dürer, 1503, gravure sur bois, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

Le voyageur au-dessus de la mer de nuages, Caspar David Friedrich, 1818, huile sur toile, 94,8 × 74,8 cm, Hambourg, Kunsthalle.

Photographie.

Passage à l'échelle horizontale. Ascension du Mont-Blanc, Auguste-Rosalie Bisson et Louis-Auguste Bisson, 1862, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23 × 38,1 cm, Paris, collection SFP.

Musique.

Le plat pays, Jacques Brel, 1962.

Symphonie alpestre, op. 64 (*Eine Alpensinfonie*), Richard Strauss, 1915.

Annexes

Glossaire des termes de montagne utilisés dans mon étude

Dans mon travail, j'ai essayé au mieux de rester accessible pour les lecteurs qui ne pratiquent pas la montagne ; ceux-ci ne connaissant pas forcément certains termes spécifiques relatifs au milieu, il convient de placer en fin de thèse ce glossaire. Certains mots très utiles à mes propos sont précisés ici, même s'ils ne sont pas spécifiques à la montagne (l'unité de mesure anglo-saxonne du pied par exemple). La plupart des définitions ont été élaborées à partir du dictionnaire *Le Petit Robert*¹, mais certaines sont les miennes. Quand certaines notions sont longuement exposées dans mon développement (c'est le cas du terme de montagne), elles n'apparaissent pas ici, tout comme les montagnes fictives. Les terminologies qui sont en italique sont des noms communs qui ne sont pas de langue française. La nature du mot est précisée entre parenthèses dans sa forme abrégée². Le classement est alphabétique³. Pour la clarté, une ligne est vierge à chaque changement de première lettre.

Pour ne pas dilater ce glossaire exagérément, je l'ai limité de plusieurs manières :

- seuls les termes spécifiquement liés à la montagne ou à des propos concernant la montagne sont présents ;
- quand le terme englobe plusieurs sens, les définitions mentionnées ici sont uniquement celles concernant la montagne ;
- même si les définitions sont les plus scientifiques possibles, elles sont simples et ne rentrent pas dans les détails accessoires pour la compréhension de mes propos.

- Aconcagua (n.p.) : point culminant de l'Amérique situé dans les Andes, près de la frontière du Chili, 6959 m d'alt.
- Mont Aiguille (n.p.) : sommet des Préalpes françaises, dans le sud de l'Isère, 2086 m d'alt.
- Alleghanys (ou Alleghenys) (n.p.) : une partie de la vaste chaîne des Appalaches, à l'est de l'Amérique du Nord.
- Alpage (n.m.) (ou Alpe) : pâturage de montagne.
- Alpe d'Huez (n.p.) : station de sports d'hiver des Alpes située sur les anciens alpages du village d'Huez dans l'Isère, fait partie du massif des Grandes Rousses.
- *Alpenstock* : long bâton ferré.
- Alpes (n.p.) : chaîne de montagnes européenne, recouvrant la frontière nord de l'Italie, le sud-est de la France, Monaco, la Suisse, le Liechtenstein, l'Autriche, le sud de l'Allemagne et la Slovénie.
- Alpestre (adj.) : propre aux Alpes (en ce qui concerne la nature visible). C'est le cas par exemple d'un paysage alpestre.
- Alpin(e) : des Alpes (un sommet alpin par exemple). D'alpinisme (un club alpin par exemple).
- Alpinisme (n.m.) : action de faire des ascensions en montagne.
- Alpiniste (n.m.) : individu qui fait des ascensions en montagne.
- Altitude (n.f.) : élévation verticale (d'un point, d'un lieu) par rapport au niveau de la mer.
- Pic d'Aneto (n.p.) : sommet des Pyrénées espagnoles, point culminant de la chaîne, dans le massif de la Maladeta, 3404 m d'alt.
- Annapurna (n.p.) : sommet de l'Himalaya, au Népal, 8078 m d'alt.
- Appalaches (n.p.) : chaîne de montagnes de l'est de l'Amérique du Nord, entre l'Alabama et l'estuaire du Saint-Laurent.

1 Je me suis principalement appuyé sur *Le Petit Robert* (millésime 2013, *op. cit.*).

2 Selon les abréviations suivantes : adj. (adjectif), n.m. (nom masculin), n.f. (nom féminin), n.p. (nom propre).

3 Dans le cas des lieux de montagnes, le classement alphabétique prend en compte la lettre du nom propre, et non celle du nom commun qui lui est juxtaposée (mont..., etc.). Col de Voza est par exemple classé dans la lettre V et non pas C, mont Blanc à B et non M, etc. En revanche des noms très spécifiques comme Barre des Écrins (B et non É) ou Dent du Géant (D et non G) sont classés selon la lettre du nom commun.

- Mont Ararat (n.p.) : massif volcanique de la Turquie orientale (Arménie), près des frontières arménienne et iranienne, point culminant de la Turquie, 5165 m d'alt. au Grand Ararat.
- Arête (n.f.) : ligne d'intersection entre deux versants d'une montagne. Une arête neigeuse ou rocheuse par exemple.
- Col de l'Argentière (ou col de Larche) (n.p.) : col des Alpes, 1991 m d'alt.
- Avalanche (n.f.) : masse de neige qui se détache d'une montagne et qui dévale la pente.

- Barre des Écrins (n.p.) : sommet des Alpes françaises, point culminant du massif du Pelvoux (ou massif des Écrins), 4102 m d'alt.
- *Base-jump* : discipline de parachutisme dans laquelle le pratiquant s'élance depuis des lieux fixes et non des véhicules volants.
- Baudrier (n.m.) : harnais qui aide le grimpeur à s'assurer avec la corde et à faire les manipulations de corde (descente en rappel par exemple).
- Mont Blanc (n.p.) : point culminant des Alpes et du massif du Mont-Blanc (Haute-Savoie, France), 4810 m d'alt.
- Bloc (escalade de bloc) (n.m.) : discipline de l'escalade, en extérieur ou en salle, caractérisé par la faible hauteur à grimper (quelques mètres seulement). Le matériel et le risque sont donc réduits, car la pratique se fait généralement sans l'équipement classique de sécurité (corde, mousquetons, baudrier).
- Blumlisalp (n.p.) : massif des Alpes bernoises (Suisse), 3664 m d'alt.
- Breithorn (n.p.) : sommet du massif des Alpes valaisannes, à la frontière entre la Suisse (canton du Valais) et l'Italie (Vallée d'Aoste), 4164 m d'alt. au Breithorn occidental.
- Col du Brenner (n.p.) : l'un des cols les plus bas des Alpes, situé à la frontière entre l'Autriche (Tyrol) et l'Italie, 1370 m d'alt.
- Broad Peak (n.p.) : sommet situé dans le Karakoram (Inde), 8047 m d'alt.

- Calanque (n.f.) : crique étroite et escarpée, aux parois rocheuses.
- Canigou (n.p.) : massif des Pyrénées orientales, dominant le Roussillon, 2784 m d'alt.
- Caucase (n.p.) : chaîne de montagnes située entre l'Europe et l'Asie.
- Cécité des neiges (ou ophtalmie des neiges) : elle est due à une longue exposition à la neige en haute altitude sans protection oculaire adaptée. Elle est très douloureuse et peut rendre momentanément aveugle.
- Cervin (n.p.) : l'un des principaux et des plus hauts sommets des Alpes Pennines, à la frontière du canton suisse du Valais et de l'Italie, 4478 m d'alt.
- Chaîne de montagnes : suite de montagne rattachées entre elles.
- Chamois (n.m.) : animal ruminant qui vit dans les montagnes.
- Chamonix-Mont-Blanc (n.p.) : chef-lieu de canton de la Haute-Savoie, sur l'Arve, à 1037 m d'alt., dans la vallée de Chamonix (étirée de Vallorcine aux Houches, entre la chaîne des Aiguilles-Rouges et le massif du Mont-Blanc).
- Chimborazo (n.p.) : volcan des Andes de l'Équateur, 6272 m d'alt.
- Cho Oyu (n.p.) : sommet de l'Himalaya central, aux confins du Tibet et du Népal, 8154 m d'alt.
- Cime (n.f.) : extrémité pointue (d'une montagne par exemple). Synonyme de sommet.
- Club Alpin (*Alpine Club* en langue anglaise) : fédération nationale servant à promouvoir la pratique de la montagne.
- Coinceur (n.m.) : outil qui permet en escalade d'être coincé dans une fissure ou une anfractuosité du rocher, en guise de point d'ancrage ou de sécurité.
- Colline (n.f.) : petite élévation de terrain de forme arrondie.
- Coolie (n.m.) : porteur (en Inde, en Chine).
- Cordée (n.f.) : ensemble d'alpinistes reliés par une corde.
- Cordillère des Andes (n.p.) : grande chaîne de montagnes, dominant la côte occidentale de l'Amérique du Sud, 6959 m d'alt. à son point culminant (l'Aconcagua).
- Arête des Cosmiques : arête dans le massif du Mont-Blanc, près de l'Aiguille du Midi.
- Courmayeur (n.p.) : station de ski et d'alpinisme d'Italie, dans le Val d'Aoste, au pied du mont Blanc.
- Cotopaxi (n.p.) : volcan actif des Andes de l'Équateur, 5897 m d'alt.
- Crampons (n.m.) : outil que l'on fixe en dessous des chaussures de montagne, muni de pointes en métal qui empêchent l'alpiniste de glisser sur la neige et la glace et qui l'aident dans sa progression.
- Crevasse (n.f.) : fente profonde à la surface (d'un glacier par exemple).
- Cristallier (n.m.) : alpiniste allant en montagne chercher du cristal de roche.

- Dent du Géant (n.p.) : sommet du massif du Mont-Blanc, 4013 m d'alt.
- Dhaulagiri (n.p.) : ensemble montagneux du centre de l'Himalaya, au Népal, culminant à 8172 m d'alt.
- Aiguilles du Diable : groupe de cinq aiguilles du massif du Mont-Blanc : l'Isolée (4114 m d'alt.), la pointe Carmen (4109 m), la pointe Médiane (4097 m), la pointe Chaubert (4074 m), la Corne du Diable (4064 m).
- Dolomites (n.p.) : massif des Alpes, en Italie, entre l'Adige et la Piave, le Val Pusteria et le Valsugana.
- Drus (n.p.) : on y trouve l'Aiguille du Dru (3754 m d'alt.), le Petit Dru (3733 m d'alt.) et le Grand Dru (3754 m d'alt.).

- École Nationale de Ski et d'Alpinisme : école des guides de montagne et moniteurs de ski, située à Chamonix-Mont-Blanc.
- Eiger (n.p.) : sommet des Alpes bernoises (Suisse), 3970 m d'alt.
- Elbrouz (n.p.) : plus haut sommet du Caucase (Russie), 5642 m d'alt.
- En solo : se dit d'une ascension, de l'escalade ou de l'alpinisme sans équipement ou assurance et d'une seule traite.
- Escalade (n.f.) : ascension au cours de laquelle le grimpeur progresse verticalement.
- Escalade artificielle : utilisation d'outils techniques pour pallier à un rocher très lisse qui n'offre pas de prises permettant une escalade libre. Le grimpeur utilise par exemple des pitons, des petites échelles, etc.
- Etna (n.p.) : volcan actif situé dans le nord-est de la Sicile, 3345 m d'alt.
- Everest (n.p.) : point culminant du monde, situé en Himalaya, 8850 m d'alt.

- Fédération Française de la Montagne : association française visant à promouvoir la montagne.

- Gasherbrum I (ou Hidden Peak) (n.p.) : sommet qui fait partie du Gasherbrum (ensemble montagneux situé au Pakistan), dans le Karakoram, 8068 m d'alt.
- Gasherbrum II (n.p.) : sommet qui fait partie du Gasherbrum, dans le Karakoram, 8035 m d'alt.
- Gelure (n.f.) : lésion d'une extrémité anatomique (doigt, orteil, etc.) due à un froid intense et pouvant mener à la gangrène et à l'amputation du membre touché.
- Glacier (n.m.) : accumulation de neige transformée en glace, animée de mouvements lents.
- Glisse (n.f.) : action de glisser sur une surface (la neige par exemple).
- Gore-Tex : marque déposée. Tissu imperméable à l'eau mais laissant s'échapper la transpiration.
- Grand-Saint-Bernard (n.p.) : col des Alpes Pennines, entre la Suisse (Valais) et l'Italie (vallée d'Aoste), 2469 m d'alt.
- Grand Veymont (n.p.) : point culminant du Vercors, 2341 m d'alt.
- Grandes Jorasses (n.p.) : sommets du Mont-Blanc, entre la France et l'Italie, 4208 m d'alt. à la pointe Walker.
- Grépon (n.p.) : aiguille de Chamonix, dans le massif du Mont-Blanc, 3482 m d'alt.
- Grimpeur (n.m.) : se dit d'un alpiniste, d'un varappeur qui fait de l'alpinisme ou de l'escalade.
- Groupe de Haute Montagne : il réunit des alpinistes français ou étrangers qui accomplissent régulièrement des ascensions difficiles en haute montagne.
- Guide (de montagne, de haute montagne) (n.m.) : Alpiniste expérimenté qui emmène des clients en montagne pour effectuer des ascensions. Il assure le guidage et l'assurance.

- Himalaya : chaîne de montagne située en Asie.
- Himalayen(ne) (adj.) : de l'Himalaya.
- *Himalayisme* : désigne l'alpinisme en Himalaya.
- Hors-piste : en dehors des pistes aménagées et sécurisées (le ski hors-piste par exemple).

- Jabal Nour (n.p.) : sommet d'Arabie saoudite, près de La Mecque, 642 m d'alt.
- Jungfrau (n.p.) : sommet des Alpes suisses, dans l'Oberland bernois, 4166 m d'alt.

- K2 (n.p.) : sommet du massif du Karakoram, dans le nord du Cachemire (Pakistan), 8611 m d'alt.
- Kangchenjunga (n.p.) : sommet de l'Himalaya, entre le Népal et l'Inde, 8586 m d'alt.
- Karakoram (ou Karakorum) (n.p.) : massif montagneux du Pakistan (inclus dans le territoire du Cachemire).
- Katmandou (n.p.) : capitale du Népal, 1300 m d'alt. environ.
- Mont Kenya (n.p.) : sommet du centre du Kenya, 5199 m d'alt.

- Kilimandjaro (n.p.) : plus haut sommet d'Afrique, volcan actif du nord de la Tanzanie, à la frontière du Kenya, 5895 m d'alt.
- Klondike (n.p.) : rivière du Canada, affluent du Yukon (rive droite), à Dawson. Lieu de l'une des plus célèbres ruées vers l'or.
- Mont Kosciuszko (n.p.) : point culminant de l'Australie, situé dans le massif de la Cordillère australienne, 2228 m d'alt.

- Lautaret (n.p.) : col routier des Hautes-Alpes, 2058 m d'alt.
- Lhotse (n.p.) : sommet de l'Himalaya central, aux confins de la Chine et du Népal, 8545 m d'alt.
- Lunettes de glacier : protection oculaire utilisée en altitude contre les rayonnements solaires.

- Makalu (n.p.) : sommet de l'Himalaya central, 8515 m d'alt.
- Manaslu (n.p.) : sommet de l'Himalaya, au Népal, 8156 m d'alt.
- Massif (n.m.) : ensemble de hauteurs présentant un caractère montagneux (le massif des Vosges par exemple).
- Mont McKinley (n.p.) : point culminant de l'Amérique du Nord, dans la chaîne de l'Alaska, 6187 m d'alt.
- Meije (n.p.) : sommet des Alpes françaises, dans le nord du massif de l'Oisans, 3983 m d'alt.
- Mer de Glace (n.p.) : glacier du massif du Mont-Blanc, qui descend vers la vallée de l'Arve, au nord-est de Chamonix.
- Aiguille du Midi (n.p.) : sommet du massif du Mont-Blanc, 3842 m d'alt.
- Monoski (n.m.) : ski sur lequel on pose les deux pieds pour glisser sur la neige ou sur l'eau. Discipline pratiquée avec ce ski.
- Mont (n.m.) : importante élévation de terrain.
- Col du Mont-Cenis (n.p.) : situé dans le massif du Mont-Cenis (Alpes occidentales), 2083 m d'alt.
- Mont-Perdu (n.p.) : sommet des Pyrénées espagnoles, 3355 m d'alt.
- Mont-Royal (n.p.) : colline située à Montréal, 234 m d'alt.
- Mont-Valérien (n.p.) : colline culminant à 161 m d'alt. à l'ouest de Paris.
- Montagnard(e) (adj. et n.) : qui habite dans les montagnes, vit dans les montagnes. Relatif à la montagne.
- Montagneux, montagneuse (adj.) : où il y a des montagnes. Formé de montagnes.
- Montmartre (n.p.) : colline de Paris dans le XVIII^e arrondissement. Point culminant de la ville (130 m d'alt. environ).
- Monument Valley (n.p.) : site naturel s'étendant de chaque côté de la frontière entre l'Utah et l'Arizona (États-Unis).
- Mouflage (n.m.) : en alpinisme, le mouflage est une technique de levage qui démultiplie les forces, pour par exemple rendre plus facile un sauvetage en crevasse.

- Nanda Devi (n.p.) : sommet de l'Himalaya, point culminant de l'Inde, 7816 m d'alt.
- Nanga Parbat (n.p.) : sommet de l'Himalaya, dans le Cachemire pakistanais, 8126 m d'alt.
- Nemjung : sommet de l'Himalaya, au Népal, 7140 m. d'alt.
- Nylon (n.m.) : matière polyamide. Fibre, tissu obtenus à partir de ce produit. Un pantalon en nylon par exemple.

- Mont des Oliviers (n.p.) : colline à l'est de Jérusalem, riche de significations bibliques.

- Paramoteur (n.m.) : aéronef composé d'une voile de parapente et d'un moteur léger (activant une hélice) porté sur le dos du pilote.
- Parapente (n.m.) : parachute conçu pour s'élancer d'un versant montagneux, du sommet d'une falaise, etc. Sport pratiqué avec cet outil.
- Paroi (n.f.) : versant rocheux en montagne, proche de la verticale.
- Pic (n.m.) : montagne isolée, dont le sommet a une forme de pointe. S'utilise aussi en synonyme de sommet.
- Pied (n.m.) (*foot* en langue anglaise, *feet* au pluriel) : unité de mesure de longueur anglo-saxonne. 1 pied (1 foot) : 0,3048 m.
- Piolet (n.m.) : outil aidant l'alpiniste à progresser et à s'ancrer dans la neige et la glace.
- Piton (n.m.) : dispositif d'ancrage dans une paroi montagneuse, souvent utilisé pour assurer la sécurité du grimpeur. Pointe d'une montagne élevée.

- Piz Badile (n.p.) : sommet des Alpes, dans le massif des Grisons, à la frontière entre l'Italie et la Suisse, 3308 m d'alt.
- Piz Palü (n.p.) : sommet des Alpes située dans la chaîne de la Bernina, à cheval entre l'Italie (Lombardie) et la Suisse (canton des Grisons), 3905 m d'alt.
- Polyester (n.m.) : polymères dont la chaîne est formée par l'association de motifs reliés par des fonctions ester.
- Porteur (d'altitude) (n.m.) : individu qui apporte son aide à une expédition de montagne en portant le matériel en altitude.
- Première (n.f.) : première ascension, premier parcours d'un itinéraire nouveau.
- Puy de Dôme (n.p.) : sommet volcanique d'Auvergne, 1465 m d'alt.
- Pyrénées (n.p.) : chaîne de montagnes du sud-ouest de l'Europe, partagées entre la France et l'Espagne, culminant à 3404 m d'alt. au pic d'Aneto.
- *Pyrénéisme* : désigne l'alpinisme, l'escalade ou la randonnée dans les Pyrénées.

- Randonnée (n.f.) : promenade de longue durée (en montagne par exemple).
- Rauhacht (n.p.) : dans diverses communes alpines, entre la Saint-Thomas le 21 décembre et l'Épiphanie le 6 janvier, fête pour laquelle les habitants se déguisent avec des masques en bois, des fourrures et des cuirs. Leurs cris et le son de leurs tambours visent à chasser les démons de l'hiver afin que le printemps arrive.
- Refuge (d'altitude, de montagne) (n.m.) : abri en montagne pour le repos, la nuit ou les situations de détresse.
- Rochemelon (n.p.) : sommet des Alpes italiennes, 3538 m d'alt.
- Montagnes Rocheuses (n.p.) : massif de l'ouest de l'Amérique du Nord (Canada et États-Unis).
- Col de Roncevaux (n.p.) : situé en Espagne, 1057 m d'alt.
- Mont Rose (n.p.) : sommet du massif du Mont-Rose, massif des Alpes Pennines partagé entre la Suisse (canton du Valais) et l'Italie. De nombreux sommets du massif dépassent 4000 m d'alt., dont les neuf cimes du mont Rose proprement dit (la plus élevée est la pointe Dufour, qui culmine à 4638 m d'alt.).
- Rushmore (n.p.) : site des États-Unis, au sud-ouest de Rapid City (Dakota du Sud). Les visages des présidents George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln et Théodore Roosevelt y sont sculptés, hauts d'une vingtaine de mètres.
- Ruwenzori (n.p.) : massif d'Afrique, situé entre la République démocratique du Congo et l'Ouganda.

- Saint-bernard (n.m.) : race de chien parfois dressée pour le sauvetage en montagne.
- Montagne Sainte-Geneviève (n.p.) : colline de Paris dans le V^e arrondissement.
- Montagne Sainte-Victoire (n.p.) : petit massif calcaire de Provence, 1011 m d'alt. au pic des Mouches.
- Sentier (n.m.) : chemin étroit.
- Sérac (n.m.) : amas chaotique de glaces aux endroits où la pente du lit glaciaire s'accroît et où l'adhérence du glacier diminue.
- *Seven Summits* : appellation qui désigne un défi consistant à faire l'ascension par un même homme des sept sommets les plus hauts de chaque continent.
- Sherpa, sherpa (n.m. ou adj.) : vient du nom du peuple montagnard népalais Sherpa. Désigne un guide ou porteur issu de ce peuple Sherpa dans les expéditions d'alpinisme en Himalaya. Puis par extension : un porteur spécialisé de haute altitude, car d'autres ethnies assurent également le portage (Gurkhas, Hunzas, Baltis, etc.).
- *Skatepark* : aire aménagée pour les sports de glisse avec des pentes, des tremplins, etc., où l'on peut faire des figures acrobatiques. On distingue parfois le *skatepark* du *rollerpark* ou du *BMX park*, etc.
- Sierra Nevada (n.p.) : massif de l'Espagne méridionale, formant le relief le plus élevé des chaînes Bétiques, qui culmine à 3478 m au Mulhacén.
- Col du Simplon (n.p.) : col des Alpes, dans le Valais, 2009 m d'alt.
- Siula Grande : sommet des Andes péruviennes, culminant à plus de 6000 m d'alt.
- Ski (n.m.) : matériel destiné à glisser sur la neige. Sport pratiqué avec ce matériel.
- *Snowbike* : pratique entre le vélo et le ski.
- *Snowboard* : planche qui permet de glisser sur la neige, sur laquelle les deux pieds sont attachés par des fixations. Cette pratique se fait généralement sans bâtons de ski.
- *Snowpark* : aire aménagée pour les sports de glisse neigeuse avec des pentes, des tremplins, etc., où l'on peut faire des figures acrobatiques.
- Sommet (n.m.) : partie la plus élevée d'une montagne.

- Stromboli (n.p.) : île de la mer Tyrrhénienne, la plus septentrionale du groupe italien des îles Éoliennes. Formée par un volcan en activité qui s'élève à 926 m d'alt.
- Téléphérique (n.m.) : moyen de transport de personnes ou de marchandises constitué de cabines, de bennes ou de sièges suspendus à un ou plusieurs câbles.
- Terril (ou Terri) (n.m.) : entassement de stériles au voisinage d'une mine.
- *Trail* : course à pied en montagne, avec des dénivelés de montée et descente importants.
- Transhumance (n.f.) : déplacement saisonnier d'un troupeau pour rejoindre une zone où il pourra se nourrir. Retour de ce troupeau au lieu d'où il était parti.
- *Tre Cime di Lavaredo* (n.p.) : ensemble montagneux des Dolomites orientales, composé de trois sommets principaux : Cima Ovest (2973 m d'alt.), Cima Grande (2998 m d'alt.), Cima Piccola (2856 m d'alt.).
- *Trekking, trek* : grande randonnée dans une région montagneuse, souvent sur plusieurs jours ou semaines.
- Tyrolienne (n.f.) : système de transport sur filin, souvent utilisé en montagne pour passer au dessus d'un précipice par exemple.
- Vallée Blanche (n.p.) : haute vallée des Alpes françaises, dans le massif du Mont-Blanc, occupée par un glacier.
- Varappe (n.f.) : escalade le long d'une paroi rocheuse.
- Mont Ventoux (n.p.) : sommet des Préalpes françaises, dans le Vaucluse, 1909 m d'alt.
- Vercors (n.p.) : massif des Préalpes françaises, dans les départements de la Drôme et de l'Isère, 2341 m d'alt. au Grand Veymont.
- Verdon (n.p.) : rivière des Alpes du Sud.
- Via ferrata (n.f.) : itinéraire aménagé sur une paroi rocheuse (équipé de câbles et d'échelons permettant une progression en toute sécurité), escalade pratiquée sur cette via ferrata.
- Vibram (n.f., nom déposé) : semelle de caoutchouc à gros relief, permettant une meilleure adhérence sur l'humidité.
- Massif du Vignemale (n.p.) : point culminant des Pyrénées françaises (Hautes-Pyrénées), 3298 m d'alt.
- Mont Vinson : point culminant de l'Antarctique, dans les monts d'Ellsworth (Antarctide occidentale), 4897 m d'alt.
- Voie (n.f.) : parcours suivi pour aller d'un point à un autre. Une voie d'ascension par exemple. On parle de voie classique en montagne quand c'est la voie utilisée par une majorité d'alpinistes.
- Volcan (n.m.) : montagne qui émet ou a émis des matières en fusion.
- Col de Voza (n.p.) : situé dans le massif du Mont-Blanc, 1650 m d'alt.
- X Games : compétition de plusieurs sports extrêmes, créée en 1994 par le réseau multimédia nord-américain ESPN (Bristol [Connecticut, États-Unis]).
- Yack (ou Yak) (n.m.) : animal ruminant des hauts plateaux du Tibet.
- Yeti (n.m.) : humanoïde légendaire de l'Himalaya.
- Zermatt (n.p.) : commune de Suisse (canton du Valais), dans la vallée de la Viège, entre les massifs du Mont-Rose, du Cervin et du Weisshorn.
- Zone de la mort : se dit de la zone située au dessus de 8000 mètres d'alt. en Himalaya.
- Pointe Zumstein (n.p.) : sommet du massif des Alpes valaisannes, 4563 m d'alt.

Index des titres de films

Ici apparaissent les titres de films (cinéma et séries télévisées) présents dans ma recherche, listés ici alphabétiquement dans leur version française.

127 heures 150
20000 lieues sous les mers 41, 71
2001, L'odyssée de l'espace 84
4100 Ascension à ski des Écrins 108
4628 Meter hoch aus Skiern. Besteigung des Monte-Rosa 108

À l'assaut des Aiguilles du Diable 111, 187
À l'assaut du Mont Everest 115
À la conquête des cimes 94
Acrophobie 148, 149
Les affameurs 118
Aguirre, la colère de Dieu 41, 169
Alfred Hitchcock présente 147
Aliens of the Deep 141
Alpine for You 50
Les alpinistes 50
Am Limit 156
Les amants des Drus 135, 160, 176
L'ami des montagnes 95
L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne 31, 48, 171
Apocalypse Snow 79
Ascension au Cervin 94
Au pays de la peur 119
Au service secret de Sa Majesté 154, 156
L'aventure sans retour 131
Les aventuriers de l'arche perdue 42

La ballade de Narayama (Imamura) 13
La ballade de Narayama (Kinoshita) 13
Bataille de boules de neige 92
Bear's Mission Everest 150
Belle et Sébastien 181
Der Bergführer 99, 101
La bête de la caverne hantée 166
Blade Runner 37
Bons baisers de Russie 156
Les bronzés 141
Les bronzés font du ski 51, 141

La cabale des oursins 31, 32
Le cabinet du docteur Caligari 107, 190
Cabiria 62, 167
Chamonix et le massif du Mont-Blanc 94
Le cheval de fer 97
Les Cheyennes 46, 119, 167
Christophe 155, 156
Cimes et merveilles 113
Cinq jours, ce printemps là 121, 122
Cinquième colonne 146

Cliffhanger, traque au sommet 120, 121, 122, 129, 144, 146, 148, 149, 153
La colline des hommes perdus 32
La conquête de l'Everest 79, 115, 116, 171, 176, 177, 191, 196, 204
La cordée de rêve 79
La croisière jaune 116
La croisière noire 116
La croix du Cervin 102

Dangereusement vôtre 157
Délivrance 64, 122, 143, 170
Les dents de la mer 141
Les dieux du stade 73
Derborence 129
Le dernier trappeur 181
Drame à la Nanda Devi 112

Édition spéciale, La patrouille des glaciers, 2008 154, 155
En moto à l'assaut des hautes cimes 94
L'enfer blanc du Piz Palü 45, 105, 106, 108, 110
Entre terre et ciel 78, 107, 113, 138, 160, 163, 180
L'espion qui m'aimait 156
Etna 167
Les étoiles de midi 48
Étoiles et tempêtes 51, 85, 113, 138, 157, 163, 171, 180
Everest 7, 82, 129, 135, 136, 146, 163
Everest sans oxygène 30, 68, 83, 84, 116, 171, 177
Expédition de son altesse royale le Duc des Abruzzes au K2 115

Farinet 129
La femme au corbeau 83
Le fils prodigue 102, 107, 187
Fire, ice and dynamite 154
Fitzcarraldo 31, 32
La forêt d'émeraude 181

Geneviève 95
Grand Paradis 113
Le grand saut 109, 164
Le grand silence 118
La grande évasion 166
Groenland, 20 000 lieues sur les glaces 131
Guillaume Tell 130

Heidi (Comencini) 48, 130
Heidi (Dwan) 45
Heidi (Mann) 48
Heidi et Pierre 48, 130, 145
Heroes of Freeride 79
Himalaya, l'enfance d'un chef 83
Himalaya, le chemin du ciel 85
Home 181
L'homme qui en savait trop 146
L'homme qui rétrécit 147
Homunculus 190
Les horizons gagnés 78, 79, 113, 138, 163, 180
Horizons perdus 48, 84, 85

Il solitario della montagna 103

Les implacables 118
L'inaccessible 115, 196
L'invention de l'Occident 16
Italia K2 116, 177, 191, 196

Je suis un aventurier 118, 119
Jeremiah Johnson 143, 175
Jésus de Nazareth 56
Jeu fatal à 8000 mètres 174
Jocelyn 95
Le jour d'après 181

K2, la montagne inachevée 117
Karakoram 111
Kilimanjaro, To the Roof of Africa 81, 82
King Kong 70
Koh-Lanta 151
Kon-Tiki 131

Le livre de la jungle 181
La loi des montagnes 95
La lumière bleue 101, 102, 110, 165

Maciste chasseur alpin 186
The Making of Everest, On Location in the Death Zone 135
Marco étoile filante 117, 160, 164, 170
Max et sa belle-mère 50
Max fait du ski 50
La mélodie du bonheur 48, 166
La mémoire du yéti 70
La Mer de glace et la vallée de Chamonix 93
Le monde du silence 77, 131
Le monde ne suffit pas 156, 157
Les montagnards sont là 50, 122
La montagne infidèle 167
Montagne rouge 166
La montagne sacrée (Fanck) 48, 77, 83, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 122, 146
La montagne sacrée (Jodorowsky) 83
Les Montagnes Bleues ou monts Alleghanys 94
Montagnes de rêve, Le Mont-Blanc 161
Monte là-dessus ! 158
Les monts en flammes 188
La mort aux trousses 146, 147
Mort d'un guide 149
La mort suspendue 170
Mourir pour l'Everest 117, 174

Nanga Parbat 115
Le narcisse noir 48, 85

L'odyssée sibérienne 181
Opéra vertical 85, 179
Opération Okavango 181
L'orage dans la montagne 99
OSS 117 : Le Caire, nid d'espions 49
OSS 117 : Rio ne répond plus 49

Paysages d'hiver dans les Pyrénées 94

Perfect Moment, l'aventure continue 79, 81
Premier de cordée 90, 103, 111, 112, 187
Prudence été 161
Prudence hiver 161

Quand les aigles attaquent 120

Randonnée pour un tueur 143
Rapt 129
Rapt ou la séparation des races 129
Le rebelle 188
Le redoutable homme des neiges 48, 70
Les rendez-vous du diable 167
La révolte des dieux rouges 118, 166
Le rideau déchiré 146
La Roue 96, 106
La ruée vers l'or 50

La sanction 120, 122
Le secret de Brokeback Mountain 167
Sept ans au Tibet 85
Seul face à la nature 150
Seuls les anges ont des ailes 143
Shining 64, 81, 167
Ski de printemps 108
Skippers d'altitude 117
The Snow Creature 70
Der Sohn der weißen Berge 102
Stromboli 167
Sueurs froides 146, 147
Sur le fil des 4000 30
Les survivants 150, 151
Survivre 150

Tabou 82
Tarzan l'homme singe 42
Tempête sur le Mont-Blanc 105, 108, 134, 143, 145
Le troisième homme sur la montagne 122
La Tour blanche 122
La traversée du Grépon 94, 133
Trilogie pour un homme seul 156

Un drame dans la montagne 91
Un drame sur les glaciers de la Blumlisalp 92
Ushuaïa Nature 181
Ushuaïa, le magazine de l'extrême 181

Vertical Limit 120, 121, 144
Victoire sur l'Annapurna 39, 42, 112, 116, 131, 132, 137, 155, 160, 163, 175, 190, 192, 194, 195, 196
La vie au bout des doigts 85, 179
Visages d'enfants 95
Vorace 150
Le voyageur du froid 181

Y a-t-il un pilote dans l'avion ? 49
Yeti : Curse of the Snow Demon 70
Zermatt : panorama dans les Alpes 91

Index général

Pour éviter de trop dilater cet index général, les entrées trop générales n'apparaissent pas dans cette liste (par exemple alpinisme, aventure, escalade, montagne, film, Occident, nature, altitude, sport, extrême, genre, sommet, espace, Histoire, etc.). Il intègre des termes spécifiques à mon sujet qui reviennent régulièrement (hors titres de film, livres ou œuvres artistiques), et non pas uniquement par exemple dans une seule sous-partie (terril, *skatepark*, etc.). Les titres de films n'apparaissent pas ici, car un index spécifique leur est réservé. Les noms n'apparaissent pas car certains donneraient lieu à un nombre d'entrées trop important (Fanck, etc.), tout comme les pays ou les noms de montagne pour les mêmes raisons. Le classement des entrées est alphabétique.

Acrobatie 51, 108, 152, 156, 157

Ancestral 15, 16, 17, 31, 33, 44, 45, 46, 53, 57, 58, 70, 71, 74, 76, 85, 87, 102, 105, 106, 167

Argent 16, 101, 121, 131, 179

Avion 84, 108, 121, 143, 146, 149, 150, 156

Bergfilm (dans le sens français) 13, 14, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 110, 111, 112, 114, 121, 129, 130, 157, 160, 165, 187, 189, 190, 199

Capitalisation, capitalisme, capitaliste 16, 36, 72, 74, 168, 172, 174, 176, 183, 184, 185, 190, 197, 200

Chute 96, 101, 102, 109, 133, 134, 139, 142, 147, 148, 149, 154, 158, 163, 165, 166, 169, 170, 171

Citadin 73, 99, 101, 102, 128, 142, 165, 166, 184, 187

Club alpin, *Alpine club* 67, 68, 111, 112, 184, 186, 192, 193

Colline 25, 27, 31, 32, 88, 118,

Condition humaine 47, 76, 82, 119, 142, 144, 145, 146

Conquête 34, 62, 67, 68, 69, 72, 74, 84, 97, 115, 116, 117, 122, 172, 173, 174, 176, 185, 186, 190, 191, 194, 195

Démocratisation 140, 160, 161

Dénaturé 86, 141, 178, 180, 201

Descente 55, 62, 664, 79, 85, 108, 112, 117, 146, 147, 155, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 193

Divin 46, 54, 55, 56, 60, 70, 76, 101, 167, 169, 170, 172

Domination 32, 54, 74, 172, 185, 191

Dramatisation du paysage 94, 106

Échelle (de l'homme) 145, 146, 185

Écologie, écologiste 35, 87, 161, 175, 179, 180, 181

En solo 156, 177, 179

Étranger 15, 93, 99, 101, 102, 121, 127, 130, 133, 142, 173, 187, 195

Évasion 41, 43, 69, 166, 178, 202

Exotisme, exotique 41, 45, 86, 91, 92, 95, 115, 116, 125, 127, 130, 183, 195, 196

Expédition 30, 39, 41, 44, 61, 67, 68, 70, 72, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 129, 131, 132, 136, 138, 157, 164, 169, 170, 174, 176, 177, 178, 186, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 203, 204

Expressionnisme, expressionniste 100, 107

Folklore, folklorique 50, 90, 187, 196

Géographe, géographie, géographique 15, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 41, 54, 68, 69, 78, 171, 190, 194, 195

Glisse 38, 44, 46, 77, 78, 79, 81, 107, 109, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 164, 168, 169, 170, 179, 186

Guide, guidé 32, 66, 67, 68, 90, 101, 102, 105, 111, 119, 121, 122, 161, 174, 188, 194

Heimatfilm 129, 187
 Hélicoptère 81, 121, 134, 135, 137, 148, 155, 156
 Hostile 63, 105, 119, 120, 121, 141

 Immensité 80, 97, 106, 109, 142, 145, 173, 174
 Infini 26, 86, 145, 148, 163, 173
 Initiatique 41, 65, 78, 82, 83, 85, 86
 International 44, 68, 103, 108, 154, 180, 190, 197, 199, 201

 Local(e) 25, 28, 64, 65, 67, 83, 112, 127, 128, 130, 185, 186, 187, 189, 190, 194, 195, 196, 199, 201

 Médiatisation 19, 129, 138, 139, 144, 154, 185, 192, 202, 203
 Miniaturisation, miniaturisé 50, 81, 97, 119, 146, 147, 148, 149, 166, 169, 172, 188
 Montée 62, 78, 92, 127, 134, 163, 164, 168, 176
 Mort(el) 26, 30, 37, 41, 43, 83, 92, 96, 100, 102, 106, 112, 120, 129, 134, 143, 148, 151, 152, 153, 164, 174, 179, 189, 194, 196
 Mythe, mythique, mythologie, mythologique 28, 35, 45, 54, 56, 75, 77, 82, 97, 130, 146, 194, 196

 Nationalisme, nationaliste 103, 186, 189, 190, 191, 194

 Oxygène 30, 79, 116, 142, 143, 157, 159, 176, 177, 178

 Photogénie, photogénique 54, 75, 76, 77, 82, 85, 86, 92, 125, 144
 Plein air 93, 94, 186
 Porteur 66, 170, 176, 177, 178, 194, 195, 196, 197
 Pureté 47, 48, 99, 100, 102, 103, 105, 130, 186, 189, 202

 Randonnée 18, 33, 78, 141, 159, 165
 Record 77, 116, 117, 154, 155, 156
 Religion, religieux(se) 13, 15, 17, 26, 28, 54, 55, 59, 71, 73, 74, 76, 85, 88, 89, 99, 102, 130, 196
 Révolution industrielle 16, 71, 73, 184

 Science, scientifique 15, 16, 17, 19, 23, 28, 29, 30, 46, 54, 66, 67, 68, 69, 76, 93, 114, 115, 131, 150, 167, 178, 181, 195, 199
 Sécurité, insécurité 41, 43, 79, 131, 134, 142, 146, 150, 151, 158, 159, 164, 171, 176, 179
 Sherpa 177, 194, 195, 196, 197, 203, 204
 Ski, skieur 18, 32, 33, 38, 51, 67, 77, 78, 81, 94, 95, 108, 109, 110, 111, 144, 152, 154, 156, 157, 158, 164, 165, 176, 187, 192
Snowboard, snowboarder 117, 154, 157, 159, 160, 164
 Spirituel 13, 17, 57, 59, 83, 86, 88, 202
 Stéréotype 50, 51, 114
 Studio 47, 48, 50, 132, 137
 Surhomme 145, 176
 Survie, survivant, survivre 81, 121, 142, 144, 149, 150, 151, 175
 Symbole, symbolique, symbolisme 25, 27, 28, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 55, 62, 64, 83, 86, 88, 89, 92, 100, 102, 106, 110, 114, 119, 120, 128, 147, 153, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 183, 188, 189, 190

 Tourisme, touriste, touristique 32, 57, 71, 72, 73, 74, 93, 94, 95, 127, 128, 130, 141, 144, 148, 173, 185, 186, 190, 196
 Transcendant, transcendance 25, 55, 76, 185
Trek, trekking 78, 128, 165, 190

 Urbain(e) 64, 121, 150, 153, 158, 178, 185

 Vertical, verticalité 27, 34, 55, 60, 62, 71, 74, 78, 80, 85, 100, 108, 109, 134, 148, 163, 165, 168, 170, 171, 172
 Vertige 41, 63, 111, 112, 133, 136, 147, 148, 152, 187
 Via ferrata 152, 165

Vide 50, 73, 79, 85, 96, 100, 120, 134, 135, 146, 147, 148, 149, 158, 163
Ville 24, 27, 28, 33, 63, 64, 66, 78, 99, 102, 130, 154, 172, 184
Vitesse 77, 108, 109, 139, 152, 156

Western 35, 37, 40, 47, 78, 79, 97, 98, 118, 120, 122, 145, 166, 175

Table de correspondance des titres en langue française et des titres originaux des sources filmiques

Ici figurent les titres de films en langue française, suivis des titres en langue originale, scindés en deux catégories structurelles, comme la filmographie générale (films et séries télévisées). Le classement est alphabétique. Une ligne est vierge entre chaque lettre de début de nom, pour plus de clarté de lecture.

I/ Films.

<i>127 heures</i>	<i>127 Hours</i>
<i>20000 lieues sous les mers</i>	<i>20000 Leagues under the Sea</i>
<i>À l'assaut du Mont Everest</i>	<i>Climbing Mount Everest</i>
<i>Acrophobie</i>	<i>Don't Look Down</i>
<i>Les affameurs</i>	<i>Bend of the River</i>
<i>Aguirre, la colère de Dieu</i>	<i>Aguirre, der Zorn Gottes</i>
<i>Les alpinistes</i>	<i>Alpine Climbers</i>
<i>L'Anglais qui gravit une colline et descendit une montagne</i>	<i>The Englishman who Went up a Hill but Came Down a Mountain</i>
<i>Ascension au Cervin</i>	<i>Ascensione al Cervino</i>
<i>Au pays de la peur</i>	<i>The Wild North</i>
<i>Au service secret de Sa Majesté</i>	<i>On her Majesty's Secret Service</i>
<i>L'aventure sans retour</i>	<i>Scott of the Antarctic</i>
<i>Les aventuriers de l'arche perdue</i>	<i>Raiders of the Lost Ark</i>
<i>La bête de la caverne hantée</i>	<i>Beast from Haunted Cave</i>
<i>Bons baisers de Russie</i>	<i>From Russia with Love</i>
<i>Le cabinet du docteur Caligari</i>	<i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>
<i>Le cheval de fer</i>	<i>The Iron Horse</i>
<i>Les Cheyennes</i>	<i>Cheyenne Autumn</i>
<i>Cinq jours, ce printemps là</i>	<i>Five Days One Summer</i>
<i>Cinquième colonne</i>	<i>Saboteur</i>
<i>Cliffhanger, traque au sommet</i>	<i>Cliffhanger</i>
<i>La colline des hommes perdus</i>	<i>The Hill</i>
<i>La conquête de l'Everest</i>	<i>The Conquest of Everest</i>
<i>Dangereusement vôtre</i>	<i>A View to a Kill</i>
<i>Délivrance</i>	<i>Deliverance</i>
<i>Les dents de la mer</i>	<i>Jaws</i>
<i>Les dieux du stade</i>	<i>Olympia, Fest der Völker et Olympia, Fest der Schönheit</i>
<i>L'enfer blanc du Piz Palü</i>	<i>Die weiße Hölle vom Piz Palü</i>
<i>L'espion qui m'aimait</i>	<i>The Spy who Loved me</i>
<i>Everest sans oxygène</i>	<i>Everest Unmasked</i>
<i>Expédition de son altesse royale le Duc des Abruzzes au K2</i>	<i>Sul tetto del mondo Viaggio di S A R Il Duca degli Abruzzi al Karakorum</i>
<i>La femme au corbeau</i>	<i>The River</i>
<i>Le fils prodigue</i>	<i>Der verlorene Sohn</i>
<i>Fire, ice and dynamite</i>	<i>Feuer, Eis & Dynamit</i>

La forêt d'émeraude

*Le grand saut
Le grand silence
La grande évasion
Guillaume Tell*

*Heidi
Heidi et Pierre
L'homme qui en savait trop
L'homme qui rétrécit
Horizons perdus*

*Les implacables
L'inaccessible*

*Je suis un aventurier
Jeu fatal à 8000 mètres
Le jour d'après*

*Le livre de la jungle
La loi des montagnes
La lumière bleue*

*Maciste chasseur alpin
La mélodie du bonheur
Le monde ne suffit pas
Les montagnards sont là
Montagne rouge
La montagne sacrée
La montagne sacrée
Monte là-dessus !
Les monts en flammes
La mort aux trousses
La mort suspendue
Mourir pour l'Everest*

Le narcisse noir

L'orage dans la montagne

Pour sauver sa race

Quand les aigles attaquent

*Randonnée pour un tueur
Le rebelle
Le redoutable homme des neiges
La révolte des dieux rouges
Le rideau déchiré
La ruée vers l'or*

*La sanction
Le secret de Brokeback Mountain
Sept ans au Tibet
Seuls les anges ont des ailes
Shining
Stromboli*

The Emerald Forest

*Der große Sprung
Il grande silenzio
High Sierra
Wilhelm Tell*

*アルプスの少女ハイジ
Heidi und Peter
The Man who Knew Too Much
The Incredible Shrinking Man
Lost Horizon*

*The Tall Men
The Epic of Everest*

*The Far Country
The Fatal Game
The Day after Tomorrow*

*The Jungle Book
Blind Husbands
Das blaue Licht*

*Maciste alpino
The Sound of Music
The World is not Enough
Swiss Miss
Red Mountain
Der heilige Berg
The Holy Mountain
Safety Last !
Berge in Flammen
North by Northwest
Touching the Void
Dying for Everest*

Black Narcissus

Bergführer Lorenz

The Aryan

Where Eagles Dare

*Shoot to Kill
Der Rebell
The Abominable Snowman
Rocky Mountain
Torn Curtain
The Gold Rush*

*The Eiger Sanction
Brokeback Mountain
Seven Years in Tibet
Only Angels Have Wings
The Shining
Stromboli, terra di Dio*

Sueurs froides
Les survivants
Survivre

Tabou
Tarzan l'homme singe
Tempête sur le Mont-Blanc
La Tour blanche
Le troisième homme sur la montagne

Le vent
Vorace

Y a-t-il un pilote dans l'avion ?

Vertigo
Alive
Supervivientes de los Andes

Tabu : A Story of the South Seas
Tarzan the Ape Man
Stürme über dem Mont Blanc
The White Tower
The Third Man on the Mountain

The Wind
Ravenous

Airplane !

II/ Séries télévisées.

Alfred Hitchcock présente

Jésus de Nazareth

Seul face à la nature

Alfred Hitchcock Presents

Jesus of Nazareth

Man vs. Wild ou Ultimate Survival

Table des matières

<i>Remerciements</i>	7
<i>Table des abréviations</i>	9
<i>Sommaire</i>	11
Introduction d'ensemble	13
I/ En quoi le film de montagne s'inscrit-il dans le processus historique occidental ?	21
1/ La dénomination « film de montagne » est-elle valide ?	23
A/ L'objet montagne.	23
a/ La montagne est-elle un objet clairement défini ?	23
b/ La montagne vernaculaire dans le cinéma : une interrogation sur l'imaginaire montagnard.	30
B/ Le film de montagne et la question du genre.	34
a/ De la « jungle des genres » à une méthodologie pour mon étude.	34
b/ Délimitation du film de montagne : définitions couramment admises et nécessité de le redéfinir.	40
c/ La récurrence de certains codes dans le film de montagne et ses parodies.	47
2/ L'évolution de l'imaginaire montagnard.	53
A/ Le changement du regard sur la montagne : naissance d'un intérêt.	53
B/ La révolution montagnarde occidentale avec la pratique de la montagne.	61
a/ L'émergence d'une pratique sportive de la montagne.	62
b/ Le développement des loisirs et du tourisme en Angleterre puis dans les sociétés occidentales.	71
3/ L'idéalisation occidentale de la montagne par un faisceau de projections.	75
A/ L'« esthétisation » idéalisée de la montagne.	75
B/ La projection d'une montagne naturelle initiatique.	82
4/ L'enracinement du film de montagne dans la civilisation occidentale.	87
A/ L'invention de la haute montagne dans l'art.	87
B/ Les précurseurs du film de montagne.	90
a/ Les premiers films alpins.	90
b/ L'inscription du film de montagne dans un processus de dramatisation du paysage.	94
C/ Du <i>Bergfilm</i> aux années 50 : le temps des spécialisations.	98
a/ L'importance historique du <i>Bergfilm</i> .	98
b/ Arnold Fanck et le film de montagne : spécialisation et innovation stylistique.	104
c/ L'émergence d'une cinématographie française de montagne.	110

D/ L'élargissement de la production hors des Alpes diégétiques.	115
a/ L'importance du film d'expédition en Himalaya.	115
b/ La reprise de formes existantes dans la production américaine de fiction.	118
II/ L'uniformisation du film de montagne.	125
1/ L'hégémonie de la thématique de l'aventure.	127
A/ L'uniformisation de la montagne de l'aventure et l'identité locale.	127
B/ Les traces de l'aventure dans le film de montagne.	131
a/ Les difficultés de tournage.	131
b/ Les traces de l'aléatoire dans une partie du corpus filmique.	136
2/ La thématique de l'extrême dans le film de montagne.	141
A/ La projection extrême sur la haute montagne.	141
a/ La haute montagne comme milieu extrême.	141
b/ La dramaturgie du survivant en montagne.	144
B/ La question du sport extrême en montagne.	151
C/ L'évolution du film de montagne sous l'impulsion du sport extrême.	157
3/ Composantes sportives et notion d'élévation.	163
A/ L'opposition montée/descente dans le film de montagne.	163
B/ Conjonction avec certaines valeurs capitalistes occidentales.	168
C/ Le corpus écologiste en adéquation avec la projection d'un « état de nature ».	175
4/ L' « exportation » du film de montagne, un genre identitaire.	183
A/ La pratique et le film de montagne en adéquation avec certaines classes dirigeantes occidentales : tentative de constat et convergences.	183
B/ La valeur identitaire dans le film de montagne.	186
a/ Chauvinisme local et nationalisme dans une partie du corpus.	186
b/ <i>Victoire sur l'Annapurna</i> , exemple nationaliste de la « colonisation » des montagnes internationales.	190
Conclusion générale	199
<i>Bibliographie-sitographie sélective classée</i>	207
<i>Filmographie générale</i>	235
<i>Autres œuvres artistiques</i>	245
<i>Glossaire des termes de montagne utilisés dans mon étude</i>	249
<i>Index des titres de films</i>	255
<i>Index général</i>	259
<i>Table de correspondance des titres en langue française et des titres originaux des sources filmiques</i>	263