

« La paroi en coulisse »

Contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages

Par Florent Wolff

Mémoire de DESS « Le documentaire, écriture des mondes contemporains »

2004

Université Denis Diderot, Paris 7

UF Cinéma, Communication et Information

Directrice de recherche : **Mme Françoise Berdot**

Plan

1. Spécificités du tournage du film d'escalade

1.A. Les conditions et l'exigence de compétences techniques et sportives

1.B. Les contraintes esthétiques et techniques

1.C. L'évolution de la figure du réalisateur

1.D. L'évolution du dispositif de tournage

1.E. Le cas du film de bloc : tournage proximal, idéologie proximale ?

2. La "caméracteur" : caméra, opérateur d'"interactions sociales"

2.A. Motivations du filmant : enjeux socio-esthétiques du tournage

2.A.1. Raisons économiques : reconversion et polyvalence

2.A.B. Raisons sociologiques: le film comme profit symbolique

2.B. Un cas à part : le tournage du solo

2.C. Motivations du filmé(e)

2.D. Le tournage : un espace-temps d'exaltation des confrontations

Conclusion

3. Annexes

3.A. Filmographies

3.B. Bibliographies

Dans l'histoire de l'analyse des films, le moment du tournage est certainement l'un des moins étudiés. Il est souvent réduit à une phase, indispensable mais technique, et perçu en tant que tel. Un moment trivial où les enjeux "nobles" du film, principalement esthétiques et narratifs, semblent effacés.

Des analyses filmographiques spécifiques ont peu à peu commencé par aborder la question du tournage. Je pense ici au travail de Roger Odin et à ses analyses du cinéma familial (dont il ne faut pas oublier qu'il produit beaucoup plus de films que le cinéma commercial), un cinéma où le tournage est perçu comme un espace-temps à part entière d'où émerge une véritable production de sens.

Ce mémoire ambitionne de poursuivre cette analyse et cette réévaluation du moment du tournage, en réunissant des théories propres à l'analyse de film et à la sociologie contemporaine. L'étude portera sur le film d'escalade car le corpus de film est raisonnable (une centaine de films), diffusé, et bien connu de l'auteur. Le film d'escalade illustre avec force et pertinence quelques problématiques propres au moment du tournage.

Malgré la présence flagrante d'un discours dénégatoire, le film d'escalade s'inscrit au sein d'un appareillage médiatique et institutionnel qui vise à la constitution d'un marché, monétaire ou symbolique. Le moment du tournage devient ainsi le théâtre du commerce d'une compétence verticale.

1. Spécificités du tournage du film d'escalade

1.A. Les conditions et l'exigence de compétences techniques et sportives

Nous ne pouvons faire l'économie de cette approche technique qui nous aidera à mieux cerner les conséquences socio-esthétiques (que nous détaillerons dans la seconde partie). Le tournage est l'élément par lequel nous allons commencer pour resituer le film d'escalade dans son processus de création.

Première constatation : le tournage d'un film d'escalade est loin d'atteindre le confort d'un studio, ni même d'un tournage documentaire classique ; il réclame bien souvent des compétences techniques élevées. Selon l'exigence artistique du réalisateur, les prises de vue depuis le sol seront plus ou moins occasionnelles, voire bannies. Du sol, nous voyons ce qu'il est donné à tout le monde de voir, à la condition, bien sûr, de s'approcher d'une falaise où un grimpeur évolue. Le film d'escalade a comme mission tacite de proposer une vision alternative et proximale sur l'activité du grimpeur, une représentation de l'activité qui sort de l'ordinaire. Généralement, l'opérateur se tient légèrement plus haut que le grimpeur, voire à ses côtés, ce qui implique très souvent une situation verticale : le cadreur arrimé à une corde, au cœur de la paroi. Dans le cas des films à gros budget (bien souvent des fictions issues du circuit commercial et qui intègrent une ou plusieurs scènes d'escalade comme *Mission Impossible 2*, *Cliffhanger* ou *La Sanction*), les prises de vue pourront être fait depuis des hélicoptères, de grandes loumas ou encore des grues. Si John Woo, dans *Mission Impossible 2*, a pu se permettre ce type d'infrastructure, cela n'est pas (encore ?) le cas dans un documentaire d'escalade "classique" au vu de la modestie de son budget.

Ainsi, l'ordinaire du film d'escalade se fera avec les « moyens du bord », c'est-à-dire : une corde, un harnais, quelques fois un pied (monopode ou tripode), voire une "chèvre". Ce dernier instrument prend la forme d'un grand tripode composé de tubes en aluminium

(l'opérateur suspendu plusieurs heures à une corde, la légèreté des outils est un impératif) qui permettra de repousser l'opérateur loin de la paroi afin de prendre du recul sur l'objet filmé¹. Si on ne trouve pas d'arbre ou de rocher derrière celui où évolue le grimpeur filmé, c'est une des solutions quand il s'agit de filmer en trois-quarts haut. De plus, cela offre la possibilité d'avoir une vue globale sur le grimpeur sans recourir à un objectif grand-angle (fish-eyes, ou autres focales inférieures au 35 mm photographique, focales qui sont d'ailleurs de plus en plus rares sur des caméras DV courantes), celui-ci pouvant être très trompeur sur la taille de la paroi qu'il accentue et déforme de façon outrancière.

Lorsque le budget le permet, un stabilisateur (numérique, mécanique ou optique, les deux derniers étant à la fois les plus coûteux et les plus efficaces) pourra corriger les mouvements intempestifs dus à la précarité de la position du cadreur le plus souvent attaché à une corde, voire à une "escarpolette". Celle-ci est une planche de bois identique à celle des balançoires : elle est utilisée à la fois pour gagner en stabilité, et également pour accroître le temps de tournage par l'amélioration du confort de la position de l'opérateur (un harnais cisaille les cuisses et le dos, et perturbe la circulation du sang dans les jambes, ce qui peut devenir dangereux après un usage prolongé en suspension). Bien entendu, l'usage d'une nacelle (au bout d'une grue ou d'une corde) demeure, quoique plus rare, possible ; sa souplesse d'utilisation élargirait le potentiel esthétique de la prise de vue d'escalade. Du fait de son coût², elle est hélas réservée à ceux qui n'en ont pas forcément le meilleur usage (je ne parle que des scènes d'escalade), à savoir les retransmissions télévisuelles (de compétitions d'escalade) et les films commerciaux grand public. Et le terrain escarpé qui environne les falaises rend souvent l'usage de ce type d'engin difficile voire impossible. On trouve

¹ L'usage et la fonction de la chèvre sont détaillés dans le film *La Paroi en coulisses* (Laurent Chevallier, 1983). Ce film est le "making-off" de *Dévers* (Laurent Chevallier, 1982) et dévoile de nombreux procédés de tournage. Dans cette même démarche, Chevallier filma l'envers d'une expédition himalayenne en suivant le sherpa Karim.

² Pour mémoire, la simple location d'une louma s'élève, selon les prestataires, à près de 4000 € par jour

néanmoins quelques exceptions : ainsi, dans *Passion Extrême*³, l'usage permanent de la louma a permis de suivre l'ascension du grimpeur (Patrick Edlinger) dans les Gorges du Verdon, hautes de plus de 300 mètres.

Les conditions de tournage du film d'escalade exigent donc une double compétence, celle d'un opérateur classique, et celle d'un sportif, une personne rompue à ces manipulations acrobatiques. Il s'agit d'avoir un comportement raisonné et lucide (ne pas avoir le vertige) dans des situations où les règles de sécurité doivent être respectées scrupuleusement. Néanmoins, dès lors que ces règles sont assimilées et appliquées à la lettre, il n'est pas difficile d'assurer quasiment à 100 % sa sécurité, contrairement au film d'alpinisme où, outre une logistique bien plus importante (hélicoptère souvent nécessaire, etc ...), l'impondérable (orages inattendus, chutes de pierres et de séracs, crevasses, etc.) rend celle-ci beaucoup plus aléatoire. Filmer de l'escalade relève donc d'un travail acrobatique où il est toutefois plus juste de parler d'inconfort et d'effort que de risque⁴.

1.B. Les contraintes esthétiques et techniques

Cet inconfort, lié autant aux restrictions budgétaires qu'à l'environnement vertical, joue conséquemment et constamment sur la valeur et le style des images. Cela est une illustration supplémentaire de la permanente corrélation entre technique et esthétique. Une technique contraignante qui implique une orientation esthétique alternative, à savoir qu'elle exclut l'usage du plan-séquence, et rompt de fait avec l'idéal bazinien de la trace, de l'ontologie et

³ *Passion extrême*, Georges Auzolat, 1989, (documentaire de 10 mn)

⁴ Laurent Chevallier indique qu'à partir d'une certaine altitude, la question de la survie supplante complètement celle de la mise en scène (Vertical N°124, Décembre, 1999). Claude Andrieux, réalisateur de *Zone de la Mort*, indique qu'un tournage en montagne, "c'est l'enfer. Il faut s'occuper du temps sans arrêt. Les raccords ne sont jamais les mêmes parce que le soleil a bougé, parce qu'il y a des nuages. En plus, il fait froid, on ne peut pas se déplacer facilement [...] J'ai tourné avec du 35 mm en haute montagne, au sommet du glacier de Tignes à 3500 mètres : installer un travelling, ça prenait presque deux jours" (Vertical N°124, Décembre, 1999).

de l'intégrité du plan⁵. Car on perd largement en mobilité lorsque l'on filme depuis une corde ; la liberté de mouvements, tant de celle de l'opérateur que celle de la caméra, étant bien moindre qu'au sol. Le travelling optique est logiquement majoritaire par rapport au travelling physique. Et pour ceux que le zoom répugne, le plan fixe sera privilégié, à moins d'opter pour une dissociation caméra-cadreur. Soit au moyen d'une louma ou d'une grue, ou, plus économiquement, d'un tube (un long monopode) au bout duquel on fixe la caméra. Cette pratique, en forte expansion, s'avère facilitée par la généralisation d'écrans LCD sur les caméscopes numériques, écrans qui permettent d'éloigner l'œil du viseur. Cette technique n'est pas (encore) parfaite du fait de la technologie à cristaux liquides. Les écrans deviennent souvent invisibles au moindre reflet, en cas de forte luminosité, ou au plus petit changement d'orientation : le cadrage est donc plus aléatoire et moins précis que lorsque que l'on garde l'œil collé au viseur. Une délivrance émancipatrice des mouvements de caméra se fait soit au prix d'une location d'appareils coûteux, soit au prix de l'acceptation du hasard et de l'approximation dans le cadrage. C'est un problème que l'on peut rencontrer lors de l'usage d'une Louma sans écran de contrôle comme le souligne Pierre Brunet : "La Louma peut effectuer des déplacements vertigineux comme le vol d'un oiseau ; aller, venir, se retourner, descendre en piqué, s'immobiliser, puis repartir vers le haut pour offrir une vue générale. La mise au point et le cadrage effectués à distance sont parfois difficiles à réaliser."⁶

L'usage du zoom est courant dans le filmage ordinaire de l'escalade. D'où le souci de la stabilité de la caméra, celle-ci étant souvent utilisée en longue focale, focale qui accentue beaucoup les tremblements et gestes de l'opérateur. Au contraire des tendances actuelles du dispositif à assouvir la pulsion scopique⁷ via sa figure emblématique du travelling avant, le zoom sera essentiellement arrière : il s'agira de reculer (d'élargir le cadre, et donc, d'agrandir

⁵ Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1958 (première édition). En particulier le chapitre 6 («Montage interdit») et 7 («Évolution du langage cinématographique »).

⁶ Brunet Patrick J., *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*, Montréal, Canada, Les Presses de l'Université, 1992.

⁷ Lacan Jacques *Le Séminaire*, tome 11 : *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1964.

la profondeur de champ) pour suivre l'avancée du grimpeur qui, de fait, se rapproche de la caméra. Esthétiquement, l'élargissement de la zone de netteté favorise une lecture symbiotique du grimpeur, en corps à corps avec sa paroi. Dans le cas d'une faible profondeur de champ (favorisée par l'usage de longues focales), le rocher est moins net si l'opérateur a fait le point sur le grimpeur, ce qui peut poser une logique de dissociation du grimpeur et de son terrain de pratique⁸.

Deux autres méthodes de tournage sont appliquées afin de pouvoir suivre dans sa totalité la progression du grimpeur sur la paroi. La première est l'équivalent du rail de travelling, dispositif évidemment peu praticable en terrain vertical. Toujours en considérant que la production ne peut s'offrir le luxe d'une louma ou d'un quelconque bras articulé, il s'agira de hisser le cadreur au fur et à mesure de la progression du grimpeur. Déjà occupé à filmer, l'opérateur ne pourra, seul, assumer cette tâche d'élévation. C'est donc une tierce personne qui aura la charge de déplacer ce dernier, le tout simulant le déplacement d'un ascenseur, soit au moyen d'une technique dite de "mouflage"⁹, soit par des treuils mécaniques ou électriques. Le premier procédé, assez archaïque, est loin d'atteindre la qualité d'une grue, car les mouvements restent soumis aux aléas et aux saccades du corps humain. Pour son premier film d'escalade¹⁰, Laurent Chevallier avait imaginé filmer un grimpeur dans une seule voie, en un seul plan de cinq minutes, l'opérateur et la caméra étant fixés à un câble et treuillés au fur et à mesure de la progression du grimpeur. Un treuil défaillant fit échouer le projet et le film fut découpé en plusieurs plans.

⁸ Notons que le cinéma direct Québécois (qui s'intéressa notamment au documentaire sportif *Un jeu si simple*, de Gilles Groulx, sur le hockey sur glace-) avait délaissé le téléobjectif pour privilégier le grand-angle qui permettait, outre son gain en netteté, une caméra plus participante, favorisant l'identification en happant le spectateur dans la scène.

⁹ Le mouflage est une manipulation assez complexe de cordes qui provient des techniques de sauvetage en paroi. Par un système de poulie et de démultiplication des points de renvoi, il devient possible à un homme seul de soulever et déplacer une charge importante (en l'occurrence ici, un cadreur et sa caméra) à l'autre bout d'une corde.

¹⁰ *Voies Express*, Laurent Chevallier, 1979. Le film fut tourné sur la falaise de Surgy, avec le grimpeur Patrick Berhault, l'autre grande star de l'escalade des années 80 avec Patrick Edlinger.

Cet échec implique une autre orientation esthétique, à savoir qu'elle exclut l'usage du plan-séquence, et rompt de fait avec l'argument bazinien de la trace et de l'ontologie du plan, moralement insécable. Le filmage se fait en différentes étapes, de façon morcelée, ce qui implique un montage a posteriori. Il s'agit de filmer une partie de l'itinéraire, de changer de point de vue (bien souvent, remonter, caméra éteinte -afin que l'opérateur dispose de ses mains-, de façon à toujours se trouver au-dessus du grimpeur) et de filmer à nouveau. En plus de leur inconfort, on constate, in facto, le rudimentaire des techniques déployées pour les prises de vue d'escalade.

1.C. L'évolution de la figure du réalisateur

Une question récurrente divise les cinéastes de montagne, depuis la fameuse phrase de Marcel Ichac, le plus célèbre d'entre eux¹¹ : "les films de montagne sont l'affaire des montagnards et non celle des gens de cinéma". Dorénavant, la tendance s'est plutôt inversée. Ainsi, Claude Andrieux, réalisateur expérimenté (nombreux films de montagne dont *Zone de la mort*¹²), nuance : "Ichac voulait peut-être parler du tournage ... C'est vrai que c'est une affaire de montagnards. On ne tourne pas en montagne comme on tourne plaine. Dans tous les films où j'étais engagé, si je n'avais pas eu un guide en coéquipier pour m'aider, je ne serais peut-être plus là pour vous en parler. Il faut des spécialistes, parce que c'est un milieu hostile. Mais en même temps, il y a des gens qui n'ont jamais fait de montagnes et qui ont fait de très beaux films sur la montagne. Je pense à Kurosawa avec *Rêves*¹³". Pour Denis Ducroz, être guide de haute montagne lorsque l'on est cinéaste procure "un œil plus avisé. Le fait d'être

¹¹ Marcel Ichac ne reculait devant aucun risque et aucune fatigue pour actionner sa caméra. En témoignent les plans exceptionnels pris sur la montagne de l'Annapurna, lors de l'expédition française de 1950 (*Victoire sur l'Annapurna*, 1953). En 1936, il fut également celui qui suivit la première équipe française s'aventurant en Himalaya (*Karakoram*). En tout, il réalisa une cinquantaine de films et documentaires autour de la montagne, des deux pôles et de la spéléologie.

¹² *Zone de la Mort*, Claude Andrieux, 1996

¹³ Interview de Claude Andrieux, *Cinéma à Autrans*, Vertical N° 124, Décembre, 1999

guide me permet plutôt de faire des images que je ne ferais pas si je ne l'étais pas [...] C'est vrai que les gens qui sont à l'aise dans ce décor sont peut-être plus prolifiques ou ... Je n'ose pas dire performants parce qu'ils peuvent être très mauvais. Je pense néanmoins qu'il n'est pas nécessaire d'être guide pour faire du cinéma de montagne [...] à être trop dans son monde, on prend le risque de ne pas pouvoir le restituer avec la naïveté et l'innocence¹⁴.

La situation du film d'escalade s'avère différente car, corrélativement peut-être à ses meilleures conditions de tournage, le budget s'abaisse considérablement. Cette fragilité financière, cette permanence du souci d'économie, aura d'autres conséquences. Le film d'escalade n'emprunte que rarement le circuit de fabrication ordinaire en France. La présence d'un producteur est rare, tout comme celle d'un opérateur, qui est bien souvent le réalisateur lui-même. Comme on l'a vu, celui-ci doit disposer d'une certaine expertise technique (maniement des cordes lié à la prise de vues en conditions verticales, ...) associée à des compétences physiques (nécessité de remonter des dizaines de mètres sur cordes, besoin de rester accrocher plusieurs dizaines de minutes dans un inconfortable harnais, ...). Ainsi, dans les faits, le réalisateur de film d'escalade est bien souvent un grimpeur lui-même ou a été un grimpeur par le passé. Et ce désir qu'il a de mettre en image "son" sport se révèle souvent être symptomatique de l'attachement qu'il lui voue, de l'intensité effective et affective qu'il porte à sa passion. Cela orientera de façon décisive l'esthétique du film. Un pratiquant qui filme sa pratique, c'est à la fois garant d'une certaine immersion (du réalisateur dans le milieu qu'il tend à mettre en images) mais aussi, sans doute, d'un moindre recul face à l'activité qu'il met en scène et qui est sienne. Cette mise à mal supplémentaire de "l'objectivité de l'objectif" peut supposer deux dérives. La première serait un traitement trop laudatif du sujet. Le propos du film d'escalade peut quelques fois s'apparenter à une rhétorique partielle que l'auteur déploie afin de restituer sa passion sans l'explicitier et ainsi la rendre intelligible pour

¹⁴ Interview de Denis Ducroz, Vertical, option citée

le non-initié. Le discours se déploie ici selon un axe de légitimation d'une pratique finalement obscure pour une grande partie du public. La seconde dérive, plus rare mais envisageable, serait celle d'une propension, plus souvent non dévoilée, au règlement de comptes. En 2003, on a vu sur les étals des librairies françaises, un nombre impressionnant d'ouvrages d'anciens journalistes publiant des réquisitoires, généralement violents, sur les milieux dans lesquels ils évoluaient¹⁵. Sans bien sûr préjuger de la qualité de ces témoignages, la rancœur semble ici flagrante. Tel dispositif, peut-être né sous l'étoile de la frustration, pourrait se transposer dans de nombreux microcosmes, dont celui de la grimpe, même si celui-ci semble moins brûlant que la sphère politico-journalistique. N'oublions pas que les traits de représentation d'une pratique qui passe par le filtre de la passion ne sont jamais inconséquents, mais trop souvent amplifiées ou déformés. Pour les plus passionnés, l'escalade exacerbe les sens tout en donnant du sens à leurs vies. Le sujet est donc éminemment sensible et les querelles, principalement d'ordre éthique, sont légions¹⁶. L'expression de ces polémiques passe principalement par les médias écrits (la presse, et, de plus en plus, par Internet), mais le recours à l'audiovisuel est envisageable.

Autre fait remarquable dans l'évolution historique de la figure du réalisateur du film d'escalade : une propension à la "déprofessionnalisation". Les réalisateurs des premiers films d'escalade étaient des professionnels, souvent issus du monde du cinéma. Marc Hébert, le réalisateur Canadien des *Rochassiers*¹⁷, exerça différents postes à l'Office National du Film (ONF)¹⁸. Jean-Paul Janssen, réalisateur de *La vie au bout des doigts*¹⁹, était réalisateur

¹⁵ On peut citer les ouvrages suivants : *Nos délits d'initiés* (Guy Birenbaum), *La face cachée du Monde* (Pierre Péan, Philippe Cohen), *Cauchemar médiatique* (Daniel Schneidermann), *Petits soldats du journalisme* (François Ruffin), *Bien entendu, c'est off* (Daniel Carton), ou encore les livres de Sophie Coignard (*L'Omerta Française*) et Bernard Poulet (*Pouvoir du Monde*), ou encore dans le milieu du sport, le livre de l'ancienne championne de tennis Nathalie Tauziat (*Les dessous du tennis féminin*)

¹⁶ La définition de l'escalade libre a connu de très nombreuses évolutions, essentiellement en fonction des progrès technologiques constatés, et aussi de l'aspiration des grimpeurs à toujours plus de performance.

¹⁷ *Les Rochassiers*, Marc Hébert, 1969

¹⁸ Il fut, et cela est loin d'être exhaustif, acteur (*Mon Enfance à Montréal*, Jean Chabot, 1970), technicien son (*Les Fiancés de la tour Eiffel*, Gilles Blais, 1993) mais surtout monteur (*L'Interdit*, Pierre Maheu, 1976, *Les Gars du tabac*, Maurice Bulbulian, 1977)

professionnel et également directeur de la photographie chez Maurice Pialat²⁰. Laurent Chevallier, auteur de *Dévers*, réalisateur documentaire encore actif aujourd'hui, fut photographe avant de suivre la formation de "chef opérateur" dispensée par la prestigieuse école Louis Lumière de Paris²¹. Ces personnes, malgré un intérêt évident pour l'escalade, n'étaient pas des grimpeurs mais bien des réalisateurs professionnels, et pour leurs films, ils se faisaient souvent assistés d'opérateurs dédiés à la prise de vues verticales²². Le profil des réalisateurs des films d'escalade s'est aujourd'hui inversé. Les auteurs des films d'escalade des années 90 sont majoritairement des grimpeurs dont la passion s'actualisa par un désir de mise en image de leur sport favori. Un épanouissement qui passe par l'obsession de la représentation. Filmer l'escalade est un outil immersif supplémentaire pour un grimpeur dont l'aspiration est de s'impliquer davantage dans la sphère de sa pratique. Quand le corps ne peut plus grimper (besoin impérieux de repos, ou suite de blessures), photographier ou filmer (puis monter) sont des alternatives crédibles, quasi cathartiques, pour pallier un vide, une absence. Il s'agit de rester à tout prix dans l'univers de sa passion, afin de contourner, avec pragmatisme, la violence du réel. Ces pratiques audiovisuelles relèvent, au même titre que le monitorat, l'entraînement, le journalisme, ou l'organisation d'événements, de la logique de toutes les reconversions sportives périphériques.

L'une des raisons à cette "déprofessionnalisation"²³ est un certain désintéressement, tant pour le cinéma de montagne que d'escalade, de la part des télévisions (depuis les années 1990). Selon le schéma classique de la production, les réalisateurs professionnels travaillent pour des sociétés de productions qui soumettent leurs projets aux chaînes de télévision. Ainsi, les réalisateurs sont souvent forcés de suivre les volontés des directeurs de programmation et

¹⁹ *La Vie au bout des doigts*, Jean-Paul Janssen, 1982

²⁰ *Passe ton bac d'abord*, Maurice Pialat, 1979

²¹ Pour l'anecdote, le père de Laurent Chevallier fut le premier étudiant provincial à être admis à l'IDHEC, ex-FEMIS.

²² Ces opérateurs sont généralement signalés au générique comme "cadreur falaise" ou "cadreur paroi".

²³ Certains grimpeurs se professionnalisèrent par la suite, mais ils proviennent bel et bien du monde de l'escalade et non plus du cinéma comme c'était le cas dans les années 70/80.

la réalité de la grille de la chaîne (qui change au moins une fois par an) s'ils veulent vendre leurs films (rappelons que sans préachat et coproduction d'une chaîne –ce qui débloque l'aide du Centre National de la Cinématographie-, de nombreux films ne peuvent se faire). L'émission française *Les carnets de l'aventure*²⁴ qui assura la diffusion de nombreux films d'escalade (*La Vie au bout des doigts* en particulier) fut arrêtée en 1987 ; cette cessation influa directement la production de films d'escalade qui perdait là une précieuse case de diffusion. Il en est de même pour l'émission *Montagne* arrêtée il y a quelques années²⁵.

Par ailleurs certains réalisateurs se lassent. En 1985, le désormais célèbre Nicolas Philibert réalisa *Christophe*²⁶, un documentaire sur le grimpeur Christophe Profit et ses exceptionnels solos alpins, avant délaisser le monde du documentaire de montagne. Il reconnaît "avoir eu besoin de passer à autre chose"²⁷. Laurent Chevallier, certainement le réalisateur le plus prolifique en matière de films d'escalade, se dirigea peu à peu vers l'himalayisme, et le cinéma d'expédition polaire²⁸. Éric Demay, grimpeur et réalisateur de *Ticket pour un taquet*, tourne maintenant des films sur la faune océanique (il travailla avec Jaques Yves Cousteau) et est devenu l'un des grands spécialistes du filmage des dauphins. On

²⁴ Émission créée par Pierre-François Degeorges en 1980 qui rassemblait plus de deux millions de téléspectateurs chaque samedi sur Antenne 2. "Degeorges présente des films à la réalisation desquels -le plus souvent- Antenne 2 a apporté une contribution financière décisive ; même si leurs auteurs se plaignent de sa modestie", Jacques Chevrières, *Des clips et des claps*, Vertical N°6, mai 1986

²⁵ Pierre Ostian, le présentateur et producteur de cette émission, s'était montré à la fois optimiste et réaliste "Notre marge de liberté est toujours très grande [NDR : vis-à-vis des directeurs de la programmation de France Télévision]. On dit qu'aujourd'hui la télévision est sous le régime de la médiamétrie. En fait, on ne s'attache pas qu'à l'audience". Ses directeurs lui avaient tout de même fait remarqués que " *Montagne* coûte un peu plus cher que les autres" (Vertical, option citée). L'arrêt de *Montagne* fut même évoqué au Sénat lors de la séance du 20/11/2000. Le sénateur Jean Faure s'était indigné de la disparition d'une émission consacrée à la montagne sur les chaînes publiques alors même que la mer avait le droit à un prime time hebdomadaire (*Thalassa*). Catherine Tasca, le Ministre de la Culture à ce moment, et le directeur de France 3 lui avait promis une émission sur la montagne en diffusion hertzienne nationale pour Janvier 2001 : nous l'attendons encore ...

²⁶ C'est Laurent Chevallier, en partance pour l'Himalaya pour le tournage de *Little Karim*, qui sollicite Philibert pour ce projet. Le film *Christophe* rencontra un vif succès public et critique (il fit la couverture du magazine *Télérama* du 5 février 1986 ; ce même numéro accorda plusieurs pages au grimpeur et à Philibert).

²⁷ Vertical, option citée

²⁸ Cf. les deux films de Chevallier sur *Karim*, sherpa himalayen, ou ses films sur Jean-Louis Étienne et l'expédition *Transartica*.

constate néanmoins que nombre de ces ex-cinéastes d'escalade continuent à travailler autour de la représentation d'"une culture sportive alternative"²⁹.

Enfin, la dernière explication de ce bouleversement sociologique est d'ordre purement technique.

1.D. L'évolution du dispositif de tournage

Le choix de la caméra dépend, comme on s'en doute, du budget disponible. Celui du film d'escalade étant très réduit ou très rare, au début des années 80, période où la vidéo ne connaissait pas l'implantation d'aujourd'hui, les films d'escalade se comptaient sur les doigts d'une main. Par contre, ces films-là disposaient de bien plus de moyens que ceux qui sont tournés actuellement. L'emploi de pellicules 16 mm, voire 35 mm, comme dans le cas de *La Vie au bout des doigts* et d'*Opéra Vertical*³⁰, était plus courant, ce qui assurait de fait un certain prestige à ces films dont la qualité et le professionnalisme sautent aux yeux. Une exception, en 1996, au milieu du flux des images numériques, le film Anglais *The Real Thing* fut lui aussi tourné en pellicule cinéma. Les propos de son acteur principal, le charismatique grimpeur Jerry Moffat, nous éclairent quant à ce choix : "Simon [Tucker, le réalisateur] voulait tourner en 16 mm, pour faire un vrai film plutôt qu'une vidéo, tout en mixant les images avec du 8 mm et du Super 8 pour la touche "mode". Pour ma part, j'étais prêt à essayer n'importe quoi, même si c'était cher, à partir du moment où nous avons une chance de finir à Hollywood"³¹. La pellicule ici est associée à un désir de gloire –sans doute illusoire– (aller à Hollywood ...), et aussi un souci stylistique (faire un "vrai" film et suivre la mode).

²⁹ Loret Alain, *Génération Glisse*, Autrement, 1995

³⁰ *Opéra Vertical*, Jean-Paul Janssen, 1982

³¹ Jerry Moffat, *En route pour Hollywood, les images du film "The Real Thing"*, Grimper n°20 (décembre 1999), p 76.

N'oublions pas que le recyclage d'un support ancien (le Super 8) est une figure post-moderne qui s'intègre tout à fait aux effets clips du film de Tucker qui joue sur une relecture stylistique et allusive des images du passé. Enfin, comme l'emploi de la vidéo amateur dans les journaux télévisés, l'usage d'une image *Low-Fi* (basse qualité, style amateur) type Super 8 amplifie l'effet de réel et de vérité, et concourt donc à la mise en place de l'effet *trace*. Ce "post-néoréalisme" consacre la faiblesse technique d'une image comme garant de son effet de vérité. Les bandes amateurs rachetées par les journaux TV actualisent une image (ou plutôt un imaginaire) indépassable du témoignage³². L'usage de caméras thermiques et infrarouges, au degré d'iconicité des plus faibles, est même devenu régulier dans les émissions de "télé réalité" finalement très douées pour écorcher cette réalité³³.

Le développement grand public de la vidéo analogique n'eut encore que peu d'influence sur la production. À savoir qu'après les réalisations cinématographiques professionnelles de Janssen et Chevallier, l'ère du film d'escalade rentra dans le creux de la vague, un périégée nonobstant contrecarré par l'intérêt que les chaînes de télévision commençaient à porter à l'escalade, en particulier aux compétitions, alors en plein essor. Dans les faits, seules les compétitions ont recours à une retransmission en direct, soit la quintessence télévisuelle puisqu'elle "introduit une proximité nécessaire à l'identification sportive"³⁴. Ainsi, après le cinéma documentaire, l'escalade, sous sa forme principalement compétitive (qui, selon les puristes, n'est pas sa forme la plus digne), se laissa accaparer par la télévision. S'agit-il d'un point de non-retour ? Vincent Duluc pose cette question théorique du devenir cinématographique du sport : "comment magnifier au cinéma ce que la télé a déjà retransmis ? Le sport télévisé, référence commune déjà filmée, déjà mise en scène, limiterait

³² Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, aborde cette question de la récupération de l'amateurisme.

³³ Au cinéma, le courant Dogma, les films de Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, et les films des frères Dardennes revendiquent également cette très hypothétique équation basse qualité/effet de réel.

³⁴ Tesson Charles, *Filmer le sport*, Encyclopédie Universalis

alors le pouvoir du cinéma"³⁵. Et également par les entraîneurs des équipes nationales qui voyaient dans la vidéo un moyen de faire progresser les grimpeurs dans leur style respectif. "Se regarder pour mieux grimper", un leitmotiv encore en vigueur de nos jours.

L'ultime évolution est sans aucun doute l'accessibilité au grand public des technologies numériques (MiniDV pour le grand public, DV-Cam, HD, Betacam Digital pour les professionnels). Outre ses qualités intrinsèques en prise de vues (meilleure définition que l'analogique dû à un nombre supérieur de lignes, faible coût et bonne résistance supposée des consommables), c'est surtout par les facilités amenées en post-production (le montage sur ordinateur, dit "non linéaire", étant bien plus souple que sur une table de montage) que l'on peut parler de révolution numérique.

Il fallut attendre le début des années 90, des caméscopes analogiques de moins en moins chers, mais surtout les prémisses du montage et de la prise de vues numériques, pour que l'escalade filmée vienne massivement aux mains des pratiquants. La présence d'un caméscope n'est d'ailleurs plus rare sur le terrain de jeux favori des grimpeurs, la falaise. Inéluctablement, cette (omni) présence d'appareils de filmage pousse le film d'escalade vers le terrain de l'amateurisme. Vaste terrain s'il en est : du simple film de loisir destiné à la famille (l'escalade reste une activité insolite qui sait éveiller les curiosités du cercle familial) ou plus souvent aux amis grimpeurs, au film destiné à l'entraînement et à la progression sportive³⁶. La réalisation du film d'escalade perd en professionnalisme ce qu'elle gagne en vulgarisation. Suivant l'essor de la vidéo amateur, la pratique du film d'escalade se popularise

³⁵ Duluc Vincent, *Les Yeux du stade*, Cahiers du cinéma, Février 2001

³⁶ La vidéo est devenu un support ordinaire dans l'apprentissage et l'analyse de l'escalade dans les départements de sport des universités Françaises. Charles Tesson (option citée) nous indique que "pour tout sport qui exige un parfait contrôle du geste, l'image ne s'est pas contentée de d'enregistrer et de reproduire le corps, mais elle a fait évoluer sa performance [...] À terme l'évolution de la performance signifie de dépasser le stade déjà fixé par l'image. Comme si l'image sportive était devenue le point de référence obligé de toute nouvelle performance à accomplir".

autant que son produit audiovisuel perd en diffusion et visibilité. Ce phénomène est d'ailleurs accompagné, voire accentué, par le désintérêt actuel des télévisions hertziennes pour l'escalade, un désintérêt amorcé dès la fin des années 80³⁷.

Si l'on voulait résumer : de plus en plus de réalisateurs de moins en moins professionnels, et de moins en moins de spectateurs, mais des spectateurs plus initiés.

1.E. Le cas du film de bloc : tournage proximal, idéologie proximale ?

Une tendance récente vient complexifier ce que nous venons de décrire. Depuis un peu plus de cinq ans, une véritable mutation s'opère en escalade qui tend à se pratiquer sur des rochers de moins en moins hauts, avec de moins en moins d'artifices³⁸. À cette nouvelle pratique correspond une nouvelle esthétique du film, ainsi que des méthodes de tournage radicalement différentes. Le film de "bloc" (voire note 33) devient peu à peu majoritaire dans la production globale du film d'escalade, au détriment du film de "falaise", datant lui de la toute fin des années soixante. En sport, autant qu'ailleurs, l'évolution d'une pratique dicte souvent sa représentation audiovisuelle : si le bloc devient tendance, son attribut filmique ne

³⁷ En 1989, le temps d'antenne consacré à l'escalade libre les chaînes hertziennes françaises était de 3h36, en 1990, ce temps n'est plus que de 1h36, pour descendre à 43 minutes en 1991. En France, en 2001, sur les chaînes hertziennes, cinq sports concentrent 50% des temps d'antenne : le football (604 heures), le rugby (218 heures), le tennis (147 heures), le cyclisme (132 heures), le basket (122 heures)³⁷. Ce palmarès des meilleures audiences change selon la politique marketing des différentes chaînes hertziennes (TF1, Canal +, France 2, France 3). Mais ce sont toujours cinq disciplines qui captent entre 84% (TF1) et 52% (France 3) du temps d'antenne consacré au sport en 2001. Seules les chaînes thématiques sportives sur les réseaux câblés et satellitaires accordent une audience aux « petits sports », conformément à leur vocation de constituer une offre de spectacles exclusivement sportifs.

Comble de l'illustration de cette faible présence télévisuelle de l'escalade en France : La lettre de l'économie du sport (25 mars 1998) traitant les données du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel pour l'année 1997 ne fait plus figurer l'escalade dans le classement des sports selon leur audience sur les chaînes hertziennes. Voir également la partie 1.C

³⁸ Cette pratique, connue sous le nom de "bloc" (on parle de "faire du bloc" comme on parlait auparavant de "faire de l'escalade"), est née de la forêt de Fontainebleau (début du 20^{ème} siècle), au sud de Paris, pour s'internationaliser ensuite, essentiellement au Royaume-Uni, Suisse, Allemagne, Autriche et États-Unis. Le centre emblématique de cette activité reste Fontainebleau dont la forêt attire en hiver (moment où le rocher est pourvu de la meilleure adhérence) une foule sans cesse grandissante de grimpeurs du monde entier. L'escalade de bloc excède rarement des rochers de 5 mètres ce qui dispense le grimpeur de l'usage d'une corde et d'un harnais, ces ustensiles étant remplacés par le "crash-pad", sorte de matelas à mousse très dense servant à amortir les chutes. L'assureur est remplacé par le pareur qui veille à rattraper une éventuelle mauvaise chute.

peut que suivre le pas. Et vice-versa, car la mise en image d'une pratique s'avère d'ordinaire très incitative : on commence souvent un sport car on l'a vu à la télévision ou dans un film.

Une deuxième raison au succès du film de bloc est la légèreté de son infrastructure de tournage, beaucoup plus facile à mettre en œuvre que celle du film d'escalade classique. Les longues et pénibles suspensions dans un harnais en bout d'une corde sont désormais révolues : en bloc, l'effort à filmer est court, intense, spectaculaire, et, ultime avantage, souvent très près du sol. Il suffit à l'opérateur de se placer sur un bloc alentour, souvent accessible à pied ou par une escalade facile, ou encore depuis un arbre. Assurément, un tel terrain de tournage se laisse bien mieux dompter qu'une austère paroi granitique. Quelques fois, la corde peut s'avérer nécessaire, mais l'opérateur y stationne bien moins longtemps que dans le cas d'un film de "falaise" car l'effort effectué par le grimpeur de bloc ne dure qu'une poignée de secondes. L'escalade et sa mise en images retrouvent ainsi un nouveau souffle, critiqué par certains, loué par d'autres. Cette facilité de tournage, associée à l'adjuvance technologique évoquée plus haut, va sans aucun doute gonfler la réalisation de films d'escalade. Quand des films sont de plus en plus faciles à faire, il y en a généralement de plus en plus ...

Par ailleurs, nous pourrions croire qu'un filmage ainsi facilité et qu'une représentation d'efforts plus courts, pourraient signifier un retour du plan-séquence d'ordinaire associée à une esthétique de l'ontologie. La mise en scène d'un espace-temps réduit (ce qui est le cas pour le bloc) semble en effet moins exigeante en matière de découpage et de montage. Ainsi, dans le fameux documentaire de Rouch et Morin, *Chronique d'un été*³⁹, on retrouve une scène d'escalade entre amis dans la forêt de Fontainebleau. Cette scène, très joviale et franchement drôle, est filmée en longs plans-séquences⁴⁰. Maintenant, c'est pourtant le contraire qui se

³⁹ Chronique d'un été, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961

⁴⁰ Pour les besoins du film, Rouch avait fait venir le célèbre opérateur du cinéma direct québécois, Michel Brault. Celui-ci, comme dans *Pour la suite du monde*, exerça une influence stylistique sur le film de Rouch et Morin, en particulier par l'usage systématique du son synchrone, de la caméra portée et du plan-séquence. Par ailleurs, selon mes recherches, cette scène en forêt de Fontainebleau serait, selon mes recherches, la séquence originelle du filmage de l'escalade de bloc en France.

produit : dans le film de bloc, la fréquence du cut s'emballa, le montage s'accéléra. Le film d'escalade de bloc exemplifie cette importation du style du clip musical dans le film de sport. L'esthétique postmoderne s'y cristallise dans la tonitruance de ces séquences, où les cris d'efforts ponctuent le flot d'une musique frénétique ordonnatrice d'un découpage hyperbolique. La valeur du cut dans le film de bloc s'en trouve profondément modifiée par rapport au film de falaise. Pour ce dernier, le découpage se justifiait par les contingences spatio-temporelles (filmer une ascension de 30 mètres impose de fait des changements de plans). Dans le cas du film de bloc, le cut est fortuit, inopiné, brutal et gratuit : la prévalence formaliste s'établit comme ordonnance esthétique⁴¹.

Quant à la figure du réalisateur, elle aussi va poursuivre son évolution. Des professionnels, avant rebutés par les contraintes de tournage en escalade classique, s'intéressent à nouveau à l'escalade, via le filmage du "bloc". Le film Anglais précité, *The Real thing*, est symptomatique de nouvelle immersion de réalisateurs professionnels. Simon Tucker, réalisateur de profession, a choisi de faire un film "100 % bloc". Le budget économisé dû aux facilités de tournage fut réinvesti dans un support plus luxueux que la vidéo ou la DV, à savoir la pellicule. Le film de bloc signe un retour très modéré à la professionnalisation dans la réalisation telle qu'elle fut connue dans les années 70/80, la division du travail en moins à savoir que l'opérateur peut cette fois-ci être le réalisateur car le tournage s'effectue dans de bien meilleures conditions. Parallèlement, de plus en plus de grimpeurs filment leurs séances d'escalade, dans un esprit des plus ludiques. Ainsi, le film de bloc, soutenu par une démocratisation des technologies de filmage, signe l'apogée paradigmatique du néo-amateurisme.

⁴¹ Pour plus de développement, se référer au mémoire *Vers une esthétique du film d'escalade* (auteur, 2002), en particulier la quatrième partie, "Vers une représentation postmoderne de l'escalade".

2. La "caméracteur" : caméra, opérateur d'"interactions sociales"

La caméra est agissante à au moins deux niveaux dans l'espace-temps du tournage :

-Sur la personne filmant

-Sur les personnes filmées

2.A . Motivations du filmant : enjeux socio esthétiques du tournage

2.A.1. Raisons économiques : reconversion et polyvalence

Dans la partie consacrée à l'évolution de la figure du réalisateur, nous avons conclu à un néo-amateurisme où les pratiquants les plus passionnés s'installent derrière la caméra. Une raison évidente à cela est purement financière : les grimpeurs les plus passionnés aspirent à ne faire que de l'escalade. Mais celle-ci, dans l'intégrité fondamentale de sa pratique, est bien peu rémunératrice (ainsi en France, pas même dix personnes peuvent se targuer de gagner leur vie par la pratique de l'escalade). La réalisation de films d'escalade n'est guère plus payante au vu de la marginalité de la diffusion de son produit. Et il est encore trop tôt pour savoir si l'essor des télévisions alternatives (télévisions par câbles et satellites ou Internet, ...) pourra contrecarrer cette déprofessionnalisation largement amorcée. On peut en douter car ces chaînes, à l'économie fragile, constituent bien souvent un second marché où l'achat (à bas prix) prévaut, et où une politique de coproduction est peu envisageable du fait de l'inéluctable explosion du coût de grille liée à ce type de pratique.

2.A.B. Raisons sociologiques : le film comme profit symbolique

L'acte de prendre la caméra peut également se justifier selon une perspective psychologique : à savoir l'euphorie de l'athlète à voir son geste sportif médiatisé, imagé selon

la dynamique monstration-représentation. Beaucoup de grimpeurs forts peuvent souffrir de ne pas se voir assez dans les médias : une lacune représentationnelle engendrant une frustration elle-même amplifiée par le désintérêt (croissant ?) des médias pour l'escalade en comparaison à d'autres sports hyper "télévisés" comme le football, le tennis ou le cyclisme. Comme le journaliste ne vient pas à lui, c'est le grimpeur qui essaiera d'endosser cette fonction de mise en représentation et d'assumer, seul, la construction de son image. En 2002 sortait une production allemande relativement ambitieuse (3000 cassettes éditées) : *Palatinum*. Pendant 52 minutes, on découvre à peu près tout du co-réalisateur Alex Wenner (qui fut à l'initiative du projet) : sa vie de famille, ses escalades, ses amis, ses parents, sa maison, son local d'entraînement, son bar préféré, ses soirées, Ce film est donc à l'image de ce qu'est la pratique de son réalisateur. On y constate clairement une absence de césure entre son investissement en escalade et celui de sa vie sociale. Ceci est assez caractéristique de toutes les pratiques des sports ou modalités sportives nouvelles des années 1970⁴². Sans même parler du narcissisme inhérent à un tel "portrait-miroir", essayons d'adopter une lecture *documentarisante*⁴³. Outre son effet *film de famille*⁴⁴, ce film, malgré sa défaite esthétique criante (et criarde ...), nous éclaire richement sur la motivation de son réalisateur, globalement articulée autour de la dialectique évoquée plus haut, connaissance-reconnaissance. Pour combler une médiatisation en carence, en souffrance serait-on tentés de dire, un grimpeur de bon niveau peut se faire connaître en se filmant, en se vendant. Et d'accroître ainsi un *capital symbolique*⁴⁵, c'est-à-dire un crédit de reconnaissance, d'estime monnayable sinon monétairement au moins symboliquement auprès de vos pairs ou des

⁴² DeFrance Jacques, « Un schisme sportif, clivages structurels, scissions et oppositions dans les sports athlétiques », 1960-1980, *Actes de la recherche en sciences sociales n°79*, Septembre 1989, p.76-91.

⁴³ Odin Roger, *Film documentaire, lecture documentarisante*, Cinéma et réalités, Travaux XLI, CIERC, Université de Saint Etienne, 1984. La lecture "documentarisante" décrit une "attitude du spectateur qui refuse de croire à l'existence du monde diégétique, et qui considère le film par rapport à sa fabrication". S'oppose à la lecture "fictivisante", celle où le "spectateur accepte de croire à l'existence du monde diégétique".

⁴⁴ Esquenazi Jean-Pierre., *Film, Perception et mémoire*, L'Harmattan, 1994

⁴⁵ Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, éditions du Seuil, 1994

médias donc des sponsors. L'établissement de ce capital symbolique peut également agir comme un pouvoir de contrainte visant à une reconquête de l'autorité, ou de l'illusion d'une légitimité, au travers de stratégies de représentation.

Ainsi, la mise en scène des performances visent à la présentation de soi, base d'un redoublement symbolique préalable au commerce de son excellence : "un travail figuratif permettant la lisibilité de leur stratégie d'investissement de l'activité et consistant à tenter d'assurer leur salut social"⁴⁶. Dès le moment du tournage, celui qui tient la caméra s'avère bien être le maître de séance, l'ordonnateur du jeu sportif en fonction de ses intentions esthétiques, et peut-être plus encore, de sa volonté de démarcation au sein d'un champ sportif où la compétition tacite font rages. Et s'il s'agissait davantage de "faire le beau" plutôt que de "faire du beau" ...

Quoique l'on réponde, la caméra est ici miroir d'une pratique, d'une vie, et révèle une obsession d'un "devenir sujet". Bien sûr, cette pratique s'inscrit dans l'ère de la divulgation de l'intime, cette "exposition du domestique"⁴⁷, non éloignée de celle de la télé-réalité⁴⁸, et des émissions où il s'agit, à coup d'aveux déchirants, de simuler l'éclairage de ses tabous, et de lever le voile sur ses arcanes tout en feignant de leur donner du sens. Moins sournoisement, cet étalage, intime et personnifié, peut s'animer de ferveurs empiriques : la démarche d'un "film partage" servant à prodiguer ses propres péripéties de grimpeur, à mi-chemin entre le carnet de bord et la photo de vacances, et ainsi de signifier les persistances de "l'avoir-été" d'une aventure et l'autorité de l'expérience.

⁴⁶ Aubel O. (2002). La paroi en coulisse. Les enjeux de la sportivisation de l'escalade libre. Thèse de doctorat en Sciences du sport, Université de Nanterre Paris X.

⁴⁷ Razac Olivier, *L'Ecran et le Zoo : Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, éditions Denoël, 2002

⁴⁸ Jost François, *L'Empire du loft*, éditions La Dispute, 2002. Jost analyse avec précision les différents dispositifs de la télé-réalité et les nouveaux enjeux de ce qu'il convient de nommer "télé-marketing".

C'est l'entrelacement de ces raisons qui pousse une catégorie de grimpeurs à prendre la caméra dont on ne saurait omettre son effet rétroactif (le *feedback*) : une caméra agissante sur la personne qui souhaite agir par son usage.

2.B. Un cas à part : le tournage du solo

Abordons une situation de filmage exceptionnelle qui ne manque pas de soulever des interrogations théoriques, voire éthiques. Le solo, ou solo intégral, est une pratique d'escalade très médiatisée alors même qu'elle est très marginale. Cette marginalité s'expliquant par l'importance du risque encouru : le grimpeur, évoluant sans corde ni harnais, a d'importantes chances de mourir en cas de chute. Et c'est pour cette raison que le solo a su s'attirer la ferveur des caméras. Trois exemples célèbres : *La vie au bout des doigts* (au titre hautement explicite) et *Opéra Vertical* où Patrick Edlinger met sa vie en péril sur les hautes parois du Lubéron et des Gorges du Verdon (plus de 300 mètres de haut), et, plus près de nous enfin, le grimpeur français Alain Robert. Celui-ci est certainement le plus connu du grand public avec Patrick Edlinger. Il a la particularité d'escalader des gratte-ciel sans corde, et bien évidemment "à mains nues"⁴⁹. Ces exploits authentiques et uniques sont mondialement diffusés, par des journaux, des livres, des télévisions, et enfin sur Internet. Son célèbre adage "plus grand est le risque, plus grand est le plaisir" est élevé au rang d'une philosophie de vie, ou plutôt d'une idéologie au vue de sa récupération médiatique. Car de nombreuses émissions⁵⁰ s'inscrivent dans cette tendance, celle d'une exultation d'une "mythologie de l'extrême"⁵¹. Ces programmes concourent à la multiplication des images de l'aléa (le solo en

⁴⁹ Robert Alain, *À mains nues*, éditions au Pré aux Clercs, réédité par les éditions Domen en 2002

⁵⁰ Ushuaia : le magazine de l'extrême (le titre est explicite) est au palmarès des audiences de TF1 depuis la création de l'émission. Son présentateur vedette, Nicolas Hulot, fut marié avec Isabelle Patissier, l'une des meilleures grimpeuses des années 90. Cela assura une grande visibilité télévisuelle de l'escalade dans cette émission-phare du Paysage Audiovisuel Français.

⁵¹ David Le Breton, « Prises de risque et modernité », in Charles Dupuy, *Escalade*, Actio, 1991.

escalade est fortement aléatoire), car cette représentation du risque assure une certaine audience et participe à la construction de cette mythologie post-moderne qui conduit la quête du danger vers des sphères culturelles. L'imagerie télévisuelle raffole de ces "pratiques qui se nourrissent de la dépense, de l'excès, à l'interface du vertige et de la maîtrise (et qui) consistent à tenir en respect le fléchissement»⁵². Ces émissions ont vu dans l'escalade un potentiel inédit voué à une mise en scène alternative de l'extrême. À part sans doute *Montagne* et *Chroniques d'en haut*, les émissions de l'extrême ne sont pas motivées par un quelconque souci informatif. Dès lors qu'elles produisent des reportages "maison" (par leurs propres journalistes), il s'agit avant tout de surexploiter les capacités dramatiques d'un sport. L'escalade est perçue comme une activité productrice d'enjeux tragiques, apte à développer une représentation alternative du danger. Car l'usure du regard du téléspectateur (un regard de plus en plus lassé à l'ère du zapping et du flux iconique) impose un renouvellement du "representamen" sportif du risque. Et l'exigence du public s'accroît au fur et à mesure que sa capacité à se laisser impressionner décroît.

Les ascensions d'Alain Robert s'apparentent, dans une dynamique insolite, à un "échange symbolique avec la mort"⁵³ (Baudrillard stigmatise la dépossession du droit à disposer de sa vie, notamment dans le cadre d'une économie politique capitaliste. De fait, la pratique de Robert et Edlinger tend bien se réapproprier ce droit à disposer de sa vie en la mettant en jeu), un jeu marginal mais médiatique. "Consacré comme *l'indien dans la ville*⁵⁴, ce dernier [Alain Robert] offre le spectacle de la mise suprême sur les symboles de la société dont il entend s'affranchir : escalade de l'obélisque de la Concorde, des tours *ELF* et *Framatome* de la Défense... Il entre de ce fait dans le palmarès des sportifs les plus

⁵² David Le Breton, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000.

⁵³ Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard

⁵⁴ Edlinger Patrick, *Un indien dans la ville, interview d'Alain Robert*, Revue *Roc'n Wall* n°2, Septembre/Octobre 1994.

médiatisés, hors publications consacrées à l'escalade"⁵⁵. Voici quelques chiffres qui illustrent cette incroyable couverture médiatique : à Chicago, lors de son ascension de la Sears Tower (440 mètres), Alain Robert a cumulé plus de 500 passages TV⁵⁶, une médiatisation exceptionnelle gérée par une société (Verticality) qui a la charge de la communication de son image. *The Wall Crawler*⁵⁷, un des films qui lui est consacré, a remporté en 1999 l'Aigle d'Or, soit la meilleure distinction du Festival du Film Aventures et Découverte de Val d'Isère. Ces succès, matérialisés ici par cette importante couverture médiatique, place l'occurrence du risque comme degré absolu du spectacle. Et l'escalade en solo s'avère être un support de choix pour cette mise en scène du risque, une dramaturgie du danger, un commerce de la peur.

A la vue du décalage entre la surface médiatique relativement importante de Robert et le cantonnement dans la rubrique des faits divers sportifs de la compétition d'escalade, tout semble se passer comme si ce n'était pas la pratique en tant que sport qui trouve un intérêt médiatique mais uniquement le fait que l'on puisse se représenter la mort de l'ascensionniste. Intelligible par les non-initiés, la mise suprême d'Alain Robert est susceptible de générer de l'audience donc des recettes publicitaires, or c'est à l'aune d'une telle rentabilité que les médias généralistes jugent de la pertinence d'un spectacle.

Filmer une personne qui met sa vie en danger pose bien sûr des problèmes éthiques, problèmes que l'on pourrait rapprocher de ceux qui divisèrent la profession des photographes de presse et des JRI (Journaliste Reporter d'Images). Est-ce que des journalistes pouvaient mettre en images (animées ou fixes), et donc inéluctablement mettre en scène, des personnes mourantes ? Les accusations fusaient : voyeurisme, besoin d'audience, non-assistance à

⁵⁵ Aubel Olivier, *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20, pp.107-125, 2000

⁵⁶ "Les images ont fait 500 passages télé" outre-Atlantique grâce à un tournage par hélicoptère. Belluard Laurent, *Alain Robert de Chicago à Paris*, *Grimper* n°42, novembre/décembre 1999, p.18-20.

⁵⁷ *The Wall Crawler*, Etats-Unis, 52 minutes, 1998, produit et réalisé par Julie Cohen, Brian Leonard et Graham Knight (Knightsscenes INC.). Le film *Alain Robert à la conquête de Singapour* (France, 2000, 26 minutes, réalisé par Marie-Ange Le Bouliaire) a reçu une mention spéciale au Festival International du Film d'Aventure de Dijon en 2001. En 1999, le documentaire *Vertigo ou les traumatismes de l'homme araignée* (26 minutes, réalisé par Eric Demay) lui est également consacré.

personne en danger, etc. Pour leur défense, ils rétorquèrent le droit à l'information, une violence du réel qu'il est déontologiquement interdit de cacher, ou même de lisser.

Dans le cas du tournage d'un solo d'escalade, il y a une différence de taille : la prise de danger est volontaire et supposément assumée par le grimpeur. La question de cette intention et volonté d'action par le grimpeur nuance bien évidemment ces polémiques éthiques qui ne s'effacent pas pour autant. L'objet de ce mémoire n'étant pas de trancher dans un débat éthique, analysons plutôt les conséquences heuristiques d'une telle situation de tournage.

Je me suis retrouvé dans la situation de filmer un grimpeur qui gravissait sans corde ni protection une paroi de près de trente mètres. Alors que je tenais fermement ma caméra, luttant contre une angoisse certaine à la vue de la proximité immédiate avec la mort qu'établissait cette situation, je me suis rappelé cette phrase du film *L'Amateur*⁵⁸. Une femme reprochant à son mari une passion grandissante pour le cinéma et la mise en scène lui argue "si ta fille tombait du balcon, tu la filmerais aussi". Étais-je dans cet état où le désir de l'image sonne l'évanescence de la prise en compte du tissu social, tissu construit par les liens d'amitié (et non de filiation comme chez Kieslowski) qui me nouaient avec le grimpeur que je filmais ? L'obstination à la mise en spectacle induit-elle l'oubli empathique ? Et le réflexe humaniste d'en être ainsi réduit à une peau de chagrin ? Roger Odin nous donne une piste de réponse en écrivant que l'attitude du cinéaste de *L'Amateur* est destructrice : "transformer la vie familiale en spectacle, c'est la nier"⁵⁹.

Le déclin d'une pratique familialiste de réalisation, engendrée par l'accessibilité aux outils de montage virtuel, peut se traduire par des crises : "moins le film familial est monté, mis en scène, construit, moins il a de chance de rentrer en conflit avec le récit mémoriel des membres de la famille"⁶⁰. Cette situation stigmatise le passage du cinéaste familial au cinéaste amateur : l'établissement d'une mémoire de famille se voit mis à mal par la prévalence d'un

⁵⁸ Krzysztof Kieslowski, *L'Amateur/Le Profane*, 1979

⁵⁹ Roger Odin, La question de l'amateur dans trois espaces de diffusion.

⁶⁰ Odin Roger, option citée

désir cinématographique. Dans le cas du film d'escalade, le filmage du solo ne s'apparente pas véritablement à un tel passage. Selon les types de films, le cinéaste est plus ou moins proche d'une pratique familiale ou d'une pratique amateur, mais dans tous les cas, les effets produits seront, entre autres, ceux du cinéma familial. Quant à savoir si l'opérateur filmerait une hypothétique (mais envisageable) chute, ce n'est finalement pas la question au vue de l'extrême brièveté d'une telle chute. La question serait plutôt de savoir si l'on filmerait l'agonie d'un grimpeur étalé au sol, après sa chute. Je ne crois pas me tromper en affirmant que, face à une telle situation, l'humanisme l'emporte sur le désir de l'image.

Depuis les attentats du 11 septembre 2001, l'imaginaire collectif de la chute est dominé par les malheureux pris au piège des flammes et qui se sont jetés dans le vide du haut des Twin Towers. Ces chutes furent filmées par de nombreux journalistes, mais surtout par des personnes "anonymes" possédant un caméscope. Sommes-nous ici dans la situation de *L'Amateur* décrit par Odin ? Il n'y avait certainement rien à faire pour sauver ces personnes. La culpabilité possiblement ressentie à filmer ces chutes perd sa légitimité par la confrontation du réflexe empathique à la réalité du terrain ; le second rendant impossible le premier. Se poser ces questions est une illustration supplémentaire de la nécessité du questionnement éthique dans l'analyse esthétique, une relation établie d'Aristote à Adorno. À l'ère de la vidéo-sphère (selon la terminologie de Régis Debray), le désir d'image semble venir juste après celui l'instinct de survie. Il s'agirait finalement davantage d'un instinct d'image que d'un désir. Cette primauté du réflexe médiatique habite également les cinéastes d'escalade.

Reste le problème de la vérité de la pratique, inévitablement mise à mal par la représentation d'un aspect ultra marginal de l'escalade. Alain Robert est certainement l'un des seuls à grimper des buildings d'un demi-kilomètre de haut sans assurance. Mais la mise en scène de l'exception se révèle avoir des portées globalisantes. Telle une épée de Damoclès, la

pratique ordinaire de l'escalade se voit connotée par le spectre du risque, voile effrayant et excitant. L'escalade, si elle est pratiquée dans le respect de quelques règles de sécurité, n'est pas une pratique à risque, ou du moins pas autant que ce que ses représentations médiatiques majoritaires tendent à nous faire croire. Le développement d'une image, et de sa force symbolique, aux limites du régressif peut faire pâtir une pratique. Les grimpeurs ne s'y trompent pourtant pas puisque l'image d'Alain Robert est assez controversée dans le milieu : quelques fois par jalousie de cette médiatisation qui se fait au détriment d'autres facettes de l'escalade⁶¹, ou par crainte d'une dévalorisation, du moins d'un détournement, de l'image de l'escalade. Il reste à construire une étude de cette prise de risque revendiquée et assumée en escalade qui investirait cette dramaturgie médiatique du danger.

2.C. Motivations du filmé(e)

Il est très rare que les grimpeurs se fassent payés pour être filmé. Patrick Edlinger avait touché une somme conséquente (assez pour qu'il puisse s'acheter un véhicule 4X4 ...) après le succès de *La vie au bout des doigts*. La participation à un film d'escalade est davantage vue comme un "honneur" et comme un service rendu à celui qui grimpera sous "les feux de la rampe". Le profit est bien plus symbolique que monétaire. Un profit illustré par la mise en garde que l'on a pu lire sur un brûlant communiqué du Club Alpin Français (section de Millau) : "Le CAF de Millau communique : Ici à Cantobre, secteur d'escalade « secret » ! (Malgré, l'article de ce connard de Jaulin* !). Il est fortement conseillé de « tenir sa langue » !

⁶¹ La visibilité de la compétition –alors même que les Français dominent la discipline- demeure très confidentielle et n'a quasiment plus de présence médiatique (si l'on n'excepte la presse spécialisée), et surtout les performances en falaise ne bénéficient d'aucune couverture télévisuelle en France. Sans toutefois avoir pu vérifier, j'ai entendu différents témoignages qui s'accordent tous au fait que la situation serait différente en Espagne. Les performances d'escalade naturelle (sur rocher) bénéficieraient d'une meilleure médiatisation, y compris télévisuelle. Iker Pou, l'un des meilleurs grimpeurs espagnols, serait même passé au Journal Télévisé espagnol en 2001 suite à ses performances d'exception.

SVP pas de cirque ici. Il y en a déjà beaucoup trop ailleurs. Caméscope et arsenal beau f fortement déconseillés. *Ce n'est pas un connard, c'est un imbécile qui s'est servi de l'escalade pour sa promotion. Bien piètre image"⁶². On perçoit ici une certaine rancœur par ceux qui sont laissés "sur la touche" et qui ne participent pas (par volonté ou incapacité ...) au "cirque" d'un éventuel tournage. Le caméscope y est vu comme un subversif appareil de promotion, objet qu'il s'agit de bannir à tout prix afin de préserver la tranquillité du site"⁶³.

Cela étant dit, les effets de la caméra sont peut-être encore plus flagrants sur les personnes filmées. La présence de la caméra cristallise le possible de la représentation : l'appareil d'enregistrement (fortement connoté comme "dispositif" depuis Foucault et son éclairage théorique sur les liens entre images et pouvoir) pose en horizon d'appartenance les sirènes de la sphère médiatique, et d'encourager ainsi l'ordonnement spectaculaire du profilmique. Dans le cas du film de famille, Odin soutient l'importance du tournage en insistant sur sa fonction d'"opérateur d'interactions euphorisantes"⁶⁴. Souvent, la présence d'une caméra amplifie les tendances comportementales des acteurs, en particulier si ceux-là sont amateurs. Dans l'espace familial, "filmer tient du jeu collectif et n'a de sens que dans l'instant de la prise de vue"⁶⁵. Sur la scène du tournage du film d'escalade, la caméra remplit les mêmes fonctions en exemplifiant le jeu collectif et la bonne humeur, la symbiose communautaire. Comme nous le rappellent Loret, "la socialité fun est tribale", et aussi Maffesoli, "nous ne valons que pour autant que nous sommes liés à un groupe. Étant bien évident qu'il est peu important que cette liaison soit réelle ou fantasmatique"⁶⁶. Et l'escalade

⁶² *La saga des spots secrets*, Vertical N° 63, 1994

⁶³ Pour l'anecdote, cette falaise a été rendue public en Juillet 2004, à l'occasion d'un des événements d'escalade les médiatisés de l'année, le Petzl Roc Trip. Ironie du sort, la section de Millau du Club Alpin Français est coorganisatrice de ce rendez-vous où l'on ne comptait plus les « caméscopes » ... !

⁶⁴ Odin Roger, *La question de l'amateur dans trois espaces de diffusion*

⁶⁵ Odin Roger, option citée.

⁶⁶ Maffesoli Michel, *Le Temps des Tribus : Déclin de l'Individualisme dans les Sociétés Postmodernes*, Méridiens Klincksieck, 1988

via la scène du tournage de consacrer cette "osmose groupale"⁶⁷. Dans les sports alternatifs, la tribu⁶⁸ est la dérive dissidente de l'équipe. Nombre de films nord-américains vont s'atteler à la mise en scène d'un effort dans ce contexte de tribalité. Le *fun* s'accomplit dans une fusion collective et paroxystique de la performance. La communion de l'effort incite à l'euphorie. Dans *Rampage*, on assiste à de véritables hystéries des membres de la tribu (les autres grimpeurs) lorsque le jeune et talentueux Sharma se met à grimper : une débauche d'encouragements et de cris (aussi bien de Sharma, dans le feu de l'extrême effort consenti, que de son entourage vibrant d'une absolue empathie) rythme l'ascension. Le nirvana de la performance accomplie s'épanouit dans le désir communicatif des sensations. La différence est flagrante depuis Edlinger qui exaltait sa performance dans le calme, où l'effort était affaire de zen et de maîtrise de soi. Désormais, dans le film d'escalade contemporain, le moment du tournage est consacré comme un prétexte à l'épanouissement euphorique du jeu collectif mêlé au mythe d'une sociabilité omnipotente.

De cette propension aux foules, il découle sans surprise de l'humour, ou disons, des intentions d'humour. Cela est particulièrement remarquable dans la série des *Master of Stone*, véritable apogée de délire *fun*. Ce titre est significatif du moindre respect que l'on porte au rocher, loin d'un certain rapport de modestie, voire de soumission face à un minéral divinisé (l'*Opéra Vertical* d'Edlinger). Les cinq *Master of Stone* portent davantage un message de domination du naturel : on y défie le rocher et le vide comme on affronte une équipe adverse. L'escalade est perçue comme une succession de challenges où la soif de fun semble infinie. On entoure la grimpe d'activités périphériques, véritables délires ludiques :

⁶⁷ Corneloup Jean, *Escalade et société, contribution à l'analyse du système, du communicationnel et du social*, Thèse de doctorat (STAPS). Orsay : Université Paris XI, 1993

⁶⁸ De nombreuses entreprises ayant décidé de jouer sur une communication fun (Nike, différents opérateurs téléphoniques, ...), ont repris ce terme de "tribu" afin d'exalter les sentiments d'appartenance, ceux-là provoquant les réflexes de consommation. Voir à ce sujet : Merle Aurélie, *Communauté et consommation : réflexion conceptuelle critique. Le cas des pratiquants d'escalade*, mémoire de DEA, Institut d'Administration des Entreprises d'Aix en Provence, 2002

sauts à l'élastique, base-jump⁶⁹, VTT, danse, visite d'un château, combat entre des grimpeurs sur une falaise (l'arène est le rocher, le grimpeur, le gladiateur des temps modernes), solo de vitesse⁷⁰... Le mélange des genres ne fait pas peur tant que la doxa fun fulmine. Le grimpeur, métamorphosé en étrange clown-athlète, explose sur l'autel du cirque, du show tout puissant. Le ludique prévaut au détriment des idéaux éthiques originels dont l'obsolescence tend à s'accélérer.

Le tournage du film d'escalade, nonobstant sa déviance vers cette tribalité ludique, ne marque pourtant pas l'évanescence du paradigme de nature. Celui-ci, comme environnement du jeu sportif et filmique, rend possible, en dernière instance, l'exultation euphorique du groupe. Car encore, l'idéal de nature promet celui de liberté.

2.D. Le tournage : un espace-temps d'éclatement des confrontations

Le tournage du film d'escalade semble remplir une deuxième fonction chez ses participants grimpeurs. Pour bien la décrire, il nous faut, très brièvement, aborder quelques éléments clés de la sociologie de la transmission de la performance en escalade. Dans certains milieux, et l'escalade semble faire partie, on constate une "valorisation de la dénégation de l'intérêt monétaire"⁷¹. Bourdieu nomme cette structure commune aux champs artistiques et sportifs, "univers scholastique"⁷². Cette "euphémisation de l'économie"⁷³, accompagné d'un

⁶⁹ Le base-jump, sport très peu pratiqué à cause des risques encourus, consiste à sauter en parachute depuis une falaise ou un immeuble. La distance par rapport au sol étant bien moindre que depuis un avion, il est beaucoup plus difficile d'ouvrir le parachute à temps.

⁷⁰ Le comble du fun est peut-être de (re)devenir morbide. Le solo de vitesse, activité pratiquée par une poignée de personnes au monde (dont Dan Osman, mort en 1999, dans le parc du Yosemite), consiste à gravir une paroi le plus vite possible et sans corde. Le risque encouru est inimaginable, le spectacle est total, mais cynique, voire obscène. Notons que la vie de Dan Osman est relatée dans *Fall of the Phantom : Climbing and the Face of Fear*, Anchor Edition, 1999.

⁷¹ Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, éditions du Seuil, 1994

⁷² Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, éditions du Seuil, 1998

⁷³ Faure J.M., Suaud C., *Le club comme objet de croyance*, Sociétés et représentations n°7, 1998

rejet du politique et du marché pour signifier "la quête d'autonomie du sportif"⁷⁴. Il en va de même pour la performance qu'on feint ne pas vouloir transmettre d'une façon volontaire et remarquable. Les occurrences d'un discours de performance semblent rares dans le milieu de l'escalade où "la thématique anti-institutionnelle vient s'intégrer à une culture de la grimpe comme constitution d'un monde commun alternatif"⁷⁵. Nous avons vu que le film d'escalade allait finalement à l'encontre de l'idéal qu'il tendait à mettre en scène : le commerce par l'image de l'excellence sportive étant en contradiction avec "l'ethos anti-économique" des grimpeurs.

Après celui de l'argent, le second tabou gagnant le monde de l'escalade est celui de la diffusion de la performance, par l'émission du récit qui en émane. Il en était de même pour l'alpinisme : "la performance naît du récit qui en fait [...] Une cime n'est déflorée, une conquête n'est effective que d'être dite et crue. [...] L'alpinisme ne commence qu'avec la revendication de l'ascension, la conscience de conquérir, la nécessité de raconter"⁷⁶. Le discours alpin s'est naturellement inscrit dans la lignée du style de la littérature d'aventure. Il est bien plus délicat de faire le récit d'une performance d'escalade "pure" par les mots car celle-ci correspond davantage à une prouesse gymnique qu'à une aventure (il existe d'ailleurs bien moins de "récits d'escalade", alors que le champ de la littérature alpine est immense). Ainsi, on verra dans le film d'escalade la possibilité de le faire représenter une performance ; le visuel prenant ici le relais du scriptable, ou de l'impossible scriptable. Le tournage sera perçu comme le moment où le grimpeur révèle la trace de son effort. Le film est vu comme un moyen de figer une performance. La "vulnérabilité de l'expérience"⁷⁷ est contrecarrée par la pérennité de l'image.

⁷⁴ DeFrance Jacques, *La politique de l'apolitisme. Sur l'autonomisation du champ sportif*, Politix 13-50, 2000

⁷⁵ Cassirier E., *Logique des sciences de la culture*, éditions du Cerf, 1991

⁷⁶ Jouty Sylvain, *Éloge de la dissimulation*, Passage n°3, 1979

⁷⁷ Goffman Erwin, *Les cadres de l'expérience*, éditions de Minuit, 1991

La performance se déroulant sous l'objectif, le regard du réalisateur et des autres grimpeurs présents lors du tournage (et plus tard, lors de la projection), actualise la mise en scène d'un affrontement interindividuel. Or ces affrontements, réels et médiatisés, structurent les rapports entre grimpeurs qui veulent connaître les plus forts, nonobstant un discours façade de dénégation. Le tournage, et ensuite le film (perçu) comme preuve, participe à l'élaboration des hiérarchies du champ sportif.

Le dispositif mis en place lors du tournage est parfait pour mieux cerner cette contradiction entre l'impératif de faire connaître sa performance et celui de feindre de la cacher. La caméra propose à la fois un cadre d'où la performance sera diffusée et racontée, mais aussi un écran qui masque, ou du moins atténue, l'intention du grimpeur de faire connaître son effort. Ainsi, tout en offrant le cadre de l'émission, le dispositif fait écran : le récit sur la performance passe par ce cadre, et l'écran assure le maintien discursif (tacite) de la dénégation du récit. Le tournage construit donc ce dispositif dialectique du "cadre-écran" qui assure à la fois le discours et le méta-discours de la performance. D'où cette contradiction fondamentale : la caméra représente ces confrontations interindividuelles par performance interposée tout en tâchant de les atténuer. Il ne s'agit pas d'une "représentation euphémisée", mais bien d'une représentation qui contient elle-même sa propre modération.

Goffman propose le "motus vivendi interactionnel" comme définition officielle et provisoire à partir de laquelle les protagonistes construiront leurs relations. La performance du grimpeur existe ainsi deux fois : dans la situation et a posteriori dans les discours et/ou les images (=mode "confirmatif" qui suit le mode "affirmatif"). Verbalisation des expériences, par les films ou les mots, mais aussi une mise en scène dans la présentation de soi, qui semblent donc tenir une place centrale : "l'ordre de l'interaction"⁷⁸. Et c'est l'espace-temps du tournage qui établit, par le cadre qu'il lui offre, ce "motus vivendi interactionnel".

⁷⁸ Goffman, option citée

Conclusion

Le désir de mise en spectacle, tel qu'il s'incarne au moment du tournage, répond à des enjeux économiques, sociologiques et psychologiques⁷⁹.

Malgré la présence d'un discours de dénégation, le film d'escalade s'inscrit au sein d'un appareillage médiatique et institutionnel qui vise à la constitution d'un marché mais aussi d'un profit symbolique. Le tournage est le moment du commerce d'une compétence verticale. "La préservation de ce marché est favorisée par la consécration négative de l'escalade de compétition par les médias généralistes du sport. [...] Les médias spécialisés sont en position de quasi-monopole pour la production de discours et d'images sur l'escalade libre"⁸⁰.

Pourtant, l'espace-temps du tournage actualise d'autres enjeux que la seule idéologie consumériste. Il en va du tournage du film d'escalade comme d'un "opérateur d'interactions sociales" où la personnification de l'appareil (la caméra) s'apparente au désir déployé par le filmé (le grimpeur) et le "filmant" (le réalisateur) à devenir sujet. Le tournage du film d'escalade, pourtant teinté d'une humeur familiale, valorise la marchandisation et la sportivisation d'une pratique dont l'un des enjeux idéologiques était justement d'éviter ces manifestations.

⁷⁹ Ce travail n'a abordé que les deux premiers motifs, ayant fait le choix d'user de la sociologie comme un moyen d'avancer une psychologie de groupe.

⁸⁰ Aubel Olivier, *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire : l'escalade libre*, Regards Sociologiques n°20, "Sur le Sport", 2000

3. Annexes

3.A. Filmographie

Alain Robert à la conquête de Singapour, Marie-Ange Le Boulaire, 2000
Amateur (L')/Le Profane, Krzysztof Kieslowski, 1979
Carnets de l'aventure, Pierre-François Degeorges (Antenne 2)
Christophe, Nicolas Philibert, 1985
Chronique d'un été, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961
Dévers, Laurent Chevallier, 1982
Fiancés de la tour Eiffel (Les), Gilles Blais, 1993
Gars du tabac (Les), Maurice Bulbulian, 1977
Karakoram, Marcel Ichac, 1936
Interdit (L'), Pierre Maheu, 1976
Little Karim, Laurent Chevallier, 1985
Mister Karim, Laurent Chevallier, 1997
Mon Enfance à Montréal, Jean Chabot, 1970
Montagne, Pierre Ostian (FR3)
Opéra Vertical, Jean-Paul Janssen, 1982
Passion extrême, Georges Auzolat, 1989
Paroi en coulisses (La), Laurent Chevallier, 1983
Passe ton bac d'abord, Maurice Pialat, 1979
Pour la suite du monde, Pierre Perrault, Michel Brault, 1962
Rochassiers (Les), Marc Hébert, 1969
Transartica, Laurent Chevallier, 1990
Un jeu si simple, Gilles Groulx, 1964
Vertigo ou les traumatismes de l'homme araignée, Eric Demay, 1999
Victoire sur l'Annapurna, Marcel Ichac, 1953
Vie au bout des doigts (La), Jean-Paul Janssen, 1982
Voies Express, Laurent Chevallier, 1979
Wall Crawler (The), Julie Cohen, Brian Leonard et Graham Knight, 1998
Zone de la Mort, Claude Andrieux, 1996

3.B. Bibliographie

- Aubel Olivier, *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20, pp.107-125, 2000
- Aubel Olivier, *La paroi en coulisse. Les enjeux d'une sportivisation de l'escalade libre*. Thèse de doctorat en Sciences du sport (sociologie) de l'Université de Nanterre-Paris X, 2002
- Baudrillard Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1958 (première édition).
- Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, éditions du Seuil, 1994
- Bourdieu Pierre, *Méditations pascaliennes*, éditions du Seuil, 1998
- Belluard Laurent, *Alain Robert de Chicago à Paris*, Grimper n°42, novembre/décembre 1999, p.18-20
- Brunet Patrick J., *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*, Montréal, Canada, Les Presses de l'Université, 1992.
- Cassirier Ernest, *Logique des sciences de la culture*, éditions du Cerf, 1991
- Chevrières Jacques, *Des clips et des claps*, Vertical N°6, mai 1986
- Corneloup Jean, *Escalade et société, contribution à l'analyse du système, du communicationnel et du social*, Thèse de doctorat (STAPS). Orsay : Université Paris XI, 1993
- Defrance Jacques, *La politique de l'apolitisme. Sur l'autonomisation du champ sportif*, Politix 13-50, 2000
- Defrance Jacques, *Un schisme sportif, clivages structurels, scissions et oppositions dans les sports athlétiques, 1960-1980*, Actes de la recherche en sciences sociales n°79, Septembre 1989, p.76-91
- Duluc Vincent, *Les Yeux du stade*, Cahiers du cinéma, Février 2001
- Eco Umberto, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset, 1985
- Edlinger Patrick, *Un indien dans la ville*, interview d'Alain Robert, Roc'n Wall n°2, Septembre/Octobre 1994
- Esquenazi Jean-Pierre, *Film, Perception et mémoire*, L'Harmattan, 1994
- Faure Jean-Michel, Suaud Charles, *Le club comme objet de croyance*, Sociétés et représentations n°7, 1998
- Goffman Erwin, *Les cadres de l'expérience*, éditions de Minuit, 1991
- Jost François, *L'Empire du loft*, éditions La Dispute, 2002
- Lacan Jacques, *Le Séminaire, tome 11 : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1964

Le Breton David, « Prises de risque et modernité », in Charles Dupuy, *Escalade*, Actio, 1991.

Le Breton David, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000

Loret Alain, *Génération Glisse*, Autrement, 1995

Maffesoli Michel, *Le Temps des Tribus : Déclin de l'Individualisme dans les Sociétés Postmodernes*, Méridiens Klincksieck, 1988

Marguin Franck, *Cinéma à Autrans*, Vertical N°124, Décembre, 1999

Merle Aurélie, *Communauté et consommation : réflexion conceptuelle critique. Le cas des pratiquants d'escalade*, mémoire de DEA, Institut d'Administration des Entreprises d'Aix en Provence, 2002

Moffat Jerry, *En route pour Hollywood, les images du film "The Real Thing"*, Grimper n°20 (décembre 1999), p 76.

Odin Roger, *Film documentaire, lecture documentarisante*, Cinéma et réalités, Travaux XLI, CIERC, Université de Saint Etienne, 1984

Odin Roger, *La question de l'amateur dans trois espaces de diffusion*, « Le cinéma en amateur », Communications n°68, 1999

Razac Olivier, *L'Ecran et le Zoo : Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, éditions Denoël, 2002

Robert Alain, *À mains nues*, éditions au Pré aux Clercs, réédité par les éditions Domen en 2002

Salin J.Y, *A propos des spots secrets*, Vertical n°65, 1994, P.20

Tauziat Nathalie, *Les dessous du tennis féminin*, J'ai lu, 2000

Tesson Charles, *Filmer le sport*, Encyclopédie Universalis

Todhunter Andrew, *Fall of the Phantom Lord: Climbing and the Face of Fear*, Anchor Books/Doubleday, 1999

Wolff Florent, *Vers une esthétique du film d'escalade*, Mémoire de maîtrise d'Arts du spectacle, Université de Metz, 2002.