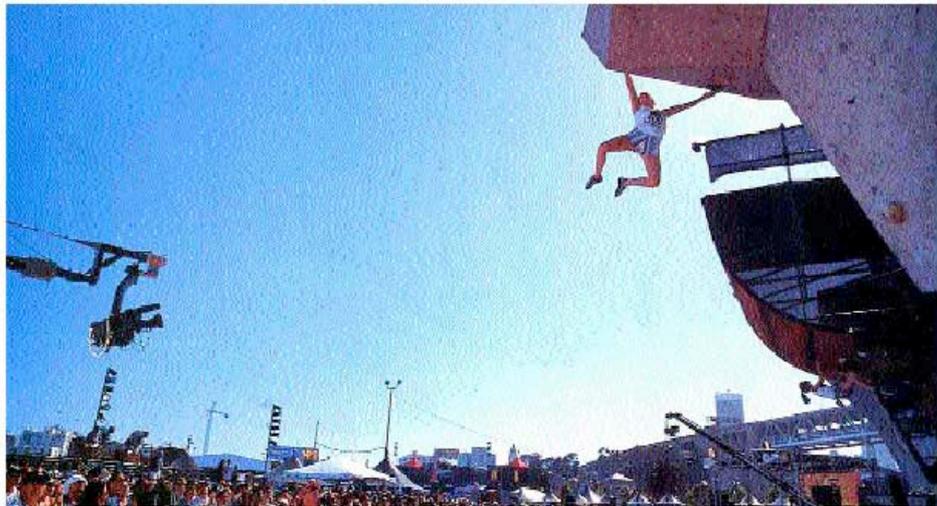


U N I V E R S I T É D E M E T Z

Vers une esthétique du film d'escalade



Florent Wolff / 2002

Mémoire de Maîtrise d'Arts du Spectacle
Mention Etudes Cinématographiques
Directeur de mémoire : M. Laurent Jullier

Sommaire

Sommaire	2
Remerciements	6
Première partie : Introduction générale et historique	7
1.A. Escalade et alpinisme : divergences et identités	8
1.B. Film d'escalade versus film d'alpinisme	10
1.C. Origines et idéologies du film de montagne	13
Deuxième partie : Du tournage à la diffusion : une approche technique du film d'escalade	20
2.A. Le tournage	21
2.A.1. Les conditions et l'exigence de compétences techniques et sportives	21
2.A.2. Les contraintes esthétiques et techniques	22
2.A.3. Le cas du film de bloc	24
2.B. La caméra et le support	25
2.C. La postproduction : la révolution numérique	27
2.D. La diffusion du film d'escalade	29
2.D.1. La télévision	29
2.D.2. Les festivals et projections publiques	30
2.D.3. Les supports de projection privée : VHS et DVD	31
2.D.4. Internet : vente et diffusion	32
2.D.5. Offres promotionnelles	33
Troisième partie : Vers une sociologie du film d'escalade	34

3.A. Qui montre, qui regarde _____	35
3.A.1. L'impérative polyvalence _____	35
3.A.2. L'émetteur : sportif, grimpeur, journaliste ou cinéaste ? _____	36
3.A.3. Une féminité en défaut, devant et derrière la caméra _____	39
3.A.4. Spectateur grimpeur _____	41
3.A.5. Une question de niveau _____	41
3.A.6. Une question d'âge _____	42
3.B. De Bazin à Besson, d'Edlinger à Sharma _____	43
3.B.1. Bazin, Edlinger et Janssen : des aspirations identiques ? _____	43
3.B.2. Besson et Sharma ou l'appétit post-moderne _____	44
3.C. Les personnages du film d'escalade : du beat au fun _____	46
3.C.1. Edlinger est beat _____	46
3.C.2. Les années 90 et l'émergence du fun dans le film d'escalade _____	49
3.C.3. Hollywood : le quiproquo de l'acteur-grimpeur _____	50
3.D. L'importation tacite du modèle compétitif _____	52
3.D.1. Escalade et compétition, un couple ambigu _____	52
3.D.2. Vers une présence tacite des principes compétitifs dans l'escalade et ses représentations filmées _____	53
3.D.2.A. Le film comme illustration d'une tendance de l'escalade sportive : vers des performances visualisables _____	53
3.D.2.B. Vers un renouvellement de la notion de trace et une accentuation de la valeur de preuve _____	55
3.D.2.C. Le film piédestal et son orientation vers le faire-valoir sportif par l'irruption discursive _____	57
3.D.2.D. Confirmation par l'ébauche d'une analyse des titres de films _____	58
3.E. Le film d'escalade à la télévision _____	60
3.E.1. Le film publicitaire d'escalade _____	61
3.E.2. Le téléfilm d'escalade _____	62

3.E.3. L'émission télévisuelle _____	64
3.E.4. La compétition d'escalade à la télévision _____	66
3.E.5. Alain Robert ou l'illustration de la fascination télévisuelle du risque ____	69
3.F. Analyse des résultats de l'enquête menée sur les films d'escalade __	71
Quatrième partie : Stylistique et iconographie du film d'escalade	76
4.A. <i>La Vie au bout des doigts</i> _____	77
4.A.1. Un découpage homogène _____	77
4.A.1.A. Des plans-traces _____	78
4.A.1.B. La discrétion des mouvements de caméra _____	79
4.A.1.C. Une représentation morcelée du corps _____	79
4.A.2. Une narration dévoilée, un commentaire indicierl _____	80
4.A.3. Une bande-son polysémique au cœur de l'action _____	82
4.A.4. Une construction fictionnelle pour une mise en scène du réel : un film documentaire _____	83
4.B. <i>Master of Stone V</i> , vers une représentation post-moderne de l'escalade ____	85
4.B.1. Dire moins, montrer plus _____	86
4.B.2. Montage cut et plans mobiles _____	87
4.B.3. Prévalence des représentations du risque _____	89
4.B.4. Approche cognitiviste de <i>Tribute to Osman</i> _____	91
4.B.4.1. Un visuel post-moderne dévoué aux sens _____	91
4.B.4.2. De la crise du récit au data-driven _____	92
4.B.4.3. Un personnage cool, un système cognitif perturbé et perturbant _____	93
4.C. Usage de l'escalade dans le film hollywoodien, exemple de <i>Mission Impossible</i> 2. _____	94
4.C.1. L'obsession de la fluidité _____	95
4.C.2. La maîtrise de l'univers vertical _____	96
4.C.3. Une vision déformée de l'escalade _____	98

4.D. Autres figures du film d'escalade : vers une esthétique du genre pratique	99
4.D.1. L'exception anglaise ou l'art du compromis	100
4.D.2. Le film d'entraînement et le film pédagogique	100
Cinquième partie : conclusion	103
Bibliographie	107
Revue et articles	108
Magazines autres	110
Filmographie (escalade)	110
Filmographie télévisuelle	113
Filmographie générale	114
Sites internet	115
Annexes	116
Questionnaire	117
Photos et documents	118

Remerciements

Je tiens à remercier M. **Laurent Jullier** pour son suivi régulier, ses conseils et ses cours.

Je remercie également (par ordre alphabétique) :

- **Olivier Aubel** pour la mise à disposition de ses travaux éclairés.
- **Michel Bilger** pour la pertinence de ses commentaires et la conception de la première page.
- **Yann Corby** pour la mise à disposition de son mémoire.
- **Arno Köppel, Julien Panigot et Thomas Leleu** pour le prêt de films d'escalade ou autres magazines.
- **Sharon Lee** pour m'avoir communiqué des informations filmographiques.
- **Valérie Martin** pour m'avoir communiqué des chiffres de vente.
- **Jocelyn Wolff** pour l'exigence de ses recommandations.
- **Marie-Josèphe et Jean-François Wolff**, toujours disponibles et prompts à effectuer des relectures.
- Et enfin, tous ceux qui se sont prêtés au questionnaire.

Première partie

Introduction

1.A. Escalade et alpinisme : divergences et identités

Pour le non averti, il serait facile et tentant de faire un amalgame entre escalade et alpinisme. Cela ne serait ni un sacrilège ni une absurdité, mais il convient, avant d'entrer dans le vif du sujet, de distinguer ces deux activités. Cette définition, et cela est valable pour une grande partie de celles qui jalonnent cette étude, ne serait être catégorique et pourra toujours être mise en question. Nonobstant, nous commencerons par deux affirmations :

- L'alpinisme est antérieur à l'escalade.
- L'escalade n'a longtemps été qu'une partie du tout que constituerait l'alpinisme.

L'une des définitions académiques de l'escalade¹ nous indiquerait, tout au contraire, que celle-ci est bien plus globale que ne peut l'être l'alpinisme, qui ne serait que son attribut montagnard. L'escalade désignerait aussi bien l'action de gravir une échelle d'atelier que celle d'affronter une redoutable face nord. Ici, le dictionnaire nous offre plus une abstraction de définition, une conceptualisation d'action plus qu'une image de la réalité de la pratique. Or, justement en pratique, l'escalade n'est qu'une partie, qu'une étape d'une ascension alpine, celle-ci étant constituée d'une marche d'approche, d'une escalade pouvant être de différents types (glaciaire, rocheuse, ...), quelques fois de bivouacs, et toujours d'une descente (une désescalade), cette dernière n'étant pas à négliger car c'est statistiquement la plus risquée. L'alpinisme se pratique en montagne, quelques fois en plein hiver et durant plusieurs jours alors que l'escalade peut se pratiquer deux heures au bord de mer. L'une a besoin d'une montagne, d'un sommet ; l'autre se contente d'une falaise, d'un rocher. Le moment est venu d'adjoindre le qualificatif de « moderne » afin de restreindre, mais également d'affirmer notre définition. Car ce mémoire n'abordera que l'escalade moderne, également désignée comme « libre ». L'amalgame dont nous parlions au début était de rigueur jusqu'au milieu des années soixante-dix, période où est apparue l'escalade moderne, activité qui d'emblée a réclamé une entière autonomie vis-à-vis de sa grande sœur, l'alpinisme. La première s'est même établie en

¹ Selon le Petit Larousse, l'escalade est « l'action de gravir en s'élevant ».

opposition avec la deuxième, là où, jusqu'alors, on ne la voyait qu'en complément. Pour les alpinistes, l'escalade était un moyen comme un autre d'atteindre un but donné ; pour les grimpeurs modernes, l'escalade est devenue une fin en soi, la finalité de la pratique étant donc d'avantage dans l'acte de grimper que dans l'approche et l'ascension d'un sommet. On voit donc se dessiner des différences fondamentales entre ces deux activités.

L'apparition de l'escalade libre et moderne (le fruit d'un double élan américain et français) entraîna une démocratisation des activités du monde vertical (escalade, alpinisme, spéléologie, ...), alors que l'alpinisme était, jusqu'alors, resté relativement confidentiel, voire marginal pour l'himalayisme². L'escalade se conjugua bien vite à une pratique citadine via les nombreuses implantations de murs d'escalade³. On parla même de boom quant à l'explosion du nombre de pratiquants et licenciés et l'impressionnante multiplication de murs et falaises équipées (Par exemple, en Alsace, on dénombre aujourd'hui une cinquantaine de falaises destinées à la pratique de l'escalade, et à Strasbourg une douzaine de murs artificiels d'escalade). Non pas que l'alpinisme fut en perte de vitesse ou souffrit d'une hypothétique concurrence avec l'escalade, mais simplement qu'une nouvelle activité voyait le jour : en quête d'autonomie et d'épanouissement, loin des tutelles et des rigidités de l'alpinisme, et de l'inéluctable inhérence de ses risques. L'escalade accède à son indépendance pratique et médiatique, et bien vite sociologique. Au début, les alpinistes prirent avec une certaine impudence teintée de surprise et de jalousie, la naissance de cette petite sœur. Le respect chassa le dénigrement, l'admiration le déni. Car le grimpeur des montagnes (« le rat des champs ») comprit vite le potentiel de progression que pouvait apporter le grimpeur des falaises (« le rat des villes »). Et si l'on observe les performances alpines de ces vingt dernières années, la plupart sont dues à une explosion du niveau sur rocher, explosion qu'il est

² L'himalayisme se dit d'un alpinisme se pratiquant en Himalaya, c'est-à-dire avec un degré d'engagement et de risque bien plus important (isolement, éloignement des secours, altitude, températures, climats extrêmes, ...).

³ Le mur d'escalade apparaît au milieu des années quatre-vingt sous l'appellation de SAE (Structures Artificielles d'Escalade). Ces murs en résine, très présents en école, et plus récemment pour les compétitions et dans des salles privées, permettent la cohabitation de trois types de pratiquants :

- L'alpiniste qui s'y entraîne afin d'avoir une bonne forme lorsque advient la saison des courses alpines
- Le grimpeur qui s'y entraîne en vue d'objectifs sur un rocher (falaise ou bloc)
- Et le dernier type, celui d'une personne qui fréquente une salle d'escalade comme il fréquente une piscine ou une salle de musculation, c'est-à-dire sans autre objectif que de maintenir sa forme.

légitime d'attribuer à l'avènement de l'escalade libre. L'alpinisme eut tôt fait de tirer des bénéfices d'une activité rebelle en son sein : ce qui ne fâcha personne, loin de là.

Si les lignes grossières des différences entre escalade et alpinisme ont été tracées, n'oublions pas qu'il existe de nombreux ponts entre ces deux disciplines. Pont qu'illustre la carrière d'un grimpeur incarnant à lui tout seul l'escalade libre. Patrick Edlinger⁴, puisque c'est de lui qu'il s'agit, commença comme porte-parole d'une frange assurément radicale⁵, pour ensuite revenir à l'alpinisme (le « retour aux sources » ?). Si l'escalade est toujours intégrante et nécessaire à l'alpinisme, le contraire est, comme on l'a vu, faux. Il n'empêche : un bon alpiniste a de bonnes chances de devenir un bon grimpeur, le contraire restant juste, cette fois-ci. Cette filiation originelle scelle, de fait, une identité certaine, et un rapprochement aussi intime que passionnel entre ces deux pratiques.

1.B Film d'escalade versus film d'alpinisme

On constate que l'amalgame que nous avons essayé d'éviter dans la première partie se retrouve sous une forme assez similaire dans la comparaison entre film de montagne et film d'escalade. À savoir que la tendance est de ne pas différencier les deux. Cette superposition concourt d'autant plus au flou définitionnel qui entoure ces deux pratiques. Ce n'est pas l'objet de cette étude, mais il serait passionnant de s'interroger sur le pourquoi de la persistance de cette confusion, tout au moins dans l'espace public, alors que celui-ci discerne avec justesse et précision le tennis de table du tennis, par exemple. Il n'y a nul doute que la médiatisation d'une activité, sportive ou non, détermine autant son acceptation que sa compréhension par l'instance spectatorielle la plus large. Se poser la question de cette mise en image de deux sports, en l'occurrence l'alpinisme et l'escalade, nous informe sur ce fameux amalgame dont ceux-ci font l'objet.

⁴ Au début des années 80, sa médiatisation était telle qu'il fut titré par l'hebdomadaire Paris Match « Sportif français le plus célèbre ».

⁵ Sous l'œil avisé des caméras, Edlinger pratiqua le solo, autrement dit la forme la plus ultime, intégriste diront certains, de l'escalade. Le solo a la particularité de se pratiquer sans assurance aucune, c'est-à-dire sans corde ni harnais, « à mains nues », « librement ». L'erreur y est interdite car toute chute peut avoir une conséquence fatale. Cette pratique, captivante à bien des égards, et de fait, avidement guettée par les médias, méritera que l'on s'y intéresse dans des parties ultérieures.

Il apparaît un déséquilibre assez flagrant entre le film d'alpinisme et celui d'escalade. Le premier prévaut largement dans l'espace public⁶ et même universitaire. Ainsi, étant directement confronté à cette question au moment où j'ai abordé ce mémoire, je me suis retrouvé devant un vide quasi absolu de textes (de toutes sortes) sur le film d'escalade alors que le film d'alpinisme connaît un relatif succès dans les études universitaires et journalistiques. Cette carence réelle retranscrit tout à fait la réalité de la présence, de l'absence devrait-on dire, de l'escalade dans la quotidienneté des médias, quels qu'ils soient. D'ailleurs, le terme « escalade » n'y est guère employé que pour sa deuxième définition⁷, bien souvent à propos des conflits ravageant le Proche-Orient.

C'est en se penchant sur l'histoire que l'on peut trouver un début d'explication sur cette surprenante et relative profusion de textes sur le film d'alpinisme. On lui attribue des origines assez anciennes que nous étudierons dans l'ultime partie de cette introduction. Sinon, il suffit d'avoir en mémoire l'étroitesse des liens entre le succès et la lisibilité de l'œuvre pour éluder l'indéniable occupation médiatique de l'alpinisme, que ce soit en presse écrite⁸ ou sur les écrans quels qu'ils soient⁹. Celui-ci touche sans mal le grand public par la lisibilité immédiate de ses exploits, et la reconnaissance unanime de ses performances. Si l'alpinisme véhicule des valeurs traditionnelles du dépassement de soi dans l'isolement et l'austérité des montagnes, cela ne l'empêche nullement d'être dans l'ère du temps, celle dictée par les médias et ses impératifs. Ce qui d'emblée apparaît comme un paradoxe n'en est peut-être pas un. L'imagerie du risque passionne les médias qui la déclinent sous de nombreuses formes. Et l'alpinisme demeure un terrain de jeu privilégié pour l'exercice du commerce de la peur, commerce spectaculaire s'il en est. On connaît

⁶ L'image d'alpinisme est très présente autant à la télévision (des « prime-time » sur Arte, l'émission « Montagnes » longtemps diffusée sur France 3, le succès public de l'adaptation téléfilm en 1998 de « Premier de cordée » -d'après Frison Roche- sur France 2, ...) qu'au cinéma (dans de nombreux films hollywoodiens). D'autres exemples seront traités et analysés en 3^{ème} et 4^{ème} partie).

⁷ Toujours selon La Petit Larousse, l'escalade est « une « progression en violence ou en intensité dans un conflit ou activité quelconque ». Le « sport escalade » souffre-t-il de la prédominance de cette deuxième définition, nécessairement connotante ?

⁸ Les catastrophes alpines, avalanches, tempêtes et autres sont des « articles », sinon des sujets récurrents voire récurrents dans l'hebdomadaire Paris Match. Les récits d'aventures d'alpinistes connaissent également d'honorables succès en librairie. L'important éditeur Glénat, en situation de quasi-monopole sur ce marché, investit particulièrement dans ce type de littérature. Le groupe Glénat Presse détient également les deux plus gros tirages de la presse alpiniste : VerticalRoc et, depuis Février 2002, Alpinisme et Randonnées.

⁹ Outre les émissions télévisuelles citées plus hauts, on remarquera la réussite commerciale de l'image alpine au sein des dispositifs grands spectacles type 3D, Omnimax, Imax. Pour exemple, le film projeté en ce moment dans les salles « UGCMax », *Les Ailes du courage* (Jean Jacques Annaud), se déroule essentiellement dans les montagnes et comporte des scènes d'alpinisme.

depuis longtemps les accointances entre le cinéma et la peur. Le tragique et la beauté de l'alpiniste a su séduire les foules et les objectifs. Le risque recèle des cinégénies cachées, tout comme l'inanité du danger dans lequel se plonge l'alpiniste, toujours volontaire, souvent victime. De tels attributs, l'escalade n'en possède certainement pas avec la même immédiateté. Ce qui éclaire également les raisons de son confinement dans l'espace public. Néanmoins, on doit toujours avoir à l'esprit que le risque et l'engagement d'une course alpine ont de fortes probabilités de s'amenuiser avec l'accroissement de leur médiatisation. Cette question suscita d'ailleurs des débats hautement éristiques dans l'univers de l'alpinisme. Ainsi, la fameuse Catherine Destivelle se fit filmer lors d'une ouverture difficile dans le massif du Mont-Blanc¹⁰. Un tel accompagnement logistique (hélicoptères, etc ...) diminue de fait le danger de la course ; car celui-ci est également dicté par l'isolement et l'éloignement des secours. Cette affirmation est néanmoins à pondérer depuis l'arrivée des caméscopes numériques qui permettent de filmer une course, même extrême, sans avoir à supporter une logistique lourde, coûteuse et sujette à controverses. Nous reviendrons plus amplement sur cette question lors de l'étude du support.

Ce souci de filmer des expéditions et ascensions alpines revêt un statut bien particulier qu'il convient d'aborder ici. Comme dans n'importe quel sport, l'alpiniste est attaché à la justesse des performances divulguées. Comme on s'en doute aisément, la montagne n'a pas l'implacable fiabilité du stade dans la clarté de l'accomplissement d'un exploit. Les arcanes des sommets enferment bien des secrets, et savent entretenir doutes et mystères. Or l'alpinisme voue une attention quasi maniaque quant à la précision et l'appréciation de ce qui se fait en son terrain,

¹⁰ Il s'agit de l'ouverture (une ouverture est la première ascension d'un itinéraire dictée par la ligne naturelle du rocher ; cela constitue une difficulté supplémentaire car nul ne connaît encore l'exposition et le danger réel du terrain) du pilier sud-ouest aux Drus (sommets difficile et réputé du massif du Mont Blanc). Destivelle a effectué cette ascension en solitaire, avec néanmoins cet hélicoptère qui la suivait et filmait. Elle est donc restée seule pendant 10 jours dans une paroi de 800 mètres de haut, à plus de 3000 mètres d'altitude. Cette ascension, assurément périlleuse, fut critiquée pour l'usage de l'hélicoptère. N'oublions pas que le milieu des alpinistes peut se montrer très misogyne. Voir la photo en annexes.

surtout quand il s'agit de « première » ou d'ouverture¹¹. Comme la photo perd inéluctablement son statut d'image trace, d'attestation d'authenticité des faits, depuis l'avènement et le perfectionnement des technologies de retouche (indétectabilité de l'incrustation, etc ...) ; le film d'alpinisme porte désormais souvent ce rôle de preuve, de trace d'un avoir fait et d'un avoir été. Ce statut hautement bazinien d'image trace s'applique dans une moindre mesure au film d'escalade, ce que nous verrons dans une partie ultérieure. À n'en pas douter, avec la démocratisation des techniques de trucage et de manipulation des images filmiques, ce statut est promis, à terme, à l'obsolescence. Cela posera sans doute le problème de l'impossibilité d'établir avec certitude des preuves, avec, peut-être à la clé, une (ré)instauration de la confiance dans le discours de la transmission de la prouesse sportive lointaine. N'oublions pas que les technologies précèdent souvent les perceptions, voire qu'elles les influent. Rares sont les spectateurs au regard systématiquement dubitatif. La réception se construit toujours selon le contrat de lecture induit par les théories ontologiques de l'image trace. La crédulité l'emporte encore malgré la possible (et nécessaire ?) mise en doute du statut et de la valeur de toutes images. Est-ce une preuve supplémentaire de la puissance de la suspension volontaire de l'incroyance ? Et de l'absolutisme de l'identification ? C'est une question que nous aborderons plus tard : est-ce que le spectateur veut ou peut croire autant au film d'escalade qu'au film de fiction ? Sans vouloir se lancer dans de hasardeuses projections, certains enjeux esthétiques du documentaire sportif seront dictés par une hypothétique victoire du doute, sinon par la précarité de la croyance dans les perceptions d'images animées.

1.C Origines et idéologies du film de montagne

On pourrait tout d'abord s'interroger sur les dissemblances entre film de montagne et film d'alpinisme. Si ce dernier peut également recevoir l'appellation de film de montagne, l'inverse n'est pas toujours vrai. Il existe de nombreux films dont

¹¹ L'exemple le plus célèbre et qui a déchiré, ou en tout cas passionné, le milieu des alpinistes, est celui de l'hypothétique ascension de la face sud du Lhotse, quatrième sommet au monde à 8545 mètres (proche de l'Everest). Un alpiniste slovène, Tomo Cesen, a revendiqué en 1990 l'ascension de cette face terriblement dure qui avait résisté aux assauts, souvent fatals, des plus forts himalayistes du monde. On lui reprocha de n'avoir aucune preuve (en l'occurrence de photos ou de films) de son ascension : le personnage est connu pour son introversion, nul n'a su trancher entre humilité ou mensonge.

une action, en tout ou partie, se déroule dans un décor montagneux sans toutefois qu'il n'y ait de scènes de varappe. C'est par exemple le cas du dernier film de Pascal Bonitzer, *Rien sur Robert*, dont la seconde partie se déroule dans les alpages suisses. Cela dit, tourner des images à partir d'une certaine altitude, influe de fait sur le contenu de celles-ci. Des images prises en haute montagne¹² ont bien évidemment plus de chances de comporter des scènes d'alpinisme. Dans des milieux hostiles, la géographie fera bien souvent office d'ordonnance esthétique. Le réalisateur qui choisit de tourner dans ces hautes sphères le sait, l'accepte et en joue.

La montagne, peut-être plus encore que la mer, est un décor à forte connotation formelle, voire narrative. Il est difficile d'y raconter n'importe quoi. Sa force inspiratrice vient-elle de cela ? Car, maintes fois, la montagne s'est révélée muse autant qu'espace. Et le rapport qu'elle entretient avec le cinéma est aussi affectif qu'esthétique. D'où, peut-être, les origines assez anciennes de cette affinité.

Plus largement, Charles Tesson¹³ établit une filiation intéressante entre la naissance du cinéma (conventionnellement attribuée aux frères Lumière en 1896) et l'avènement du sport moderne, via la renaissance des jeux Olympiques (Athènes, 1896). Nul ne serait dire s'il ne s'agit là que d'une coïncidence, néanmoins, cela scelle un rapprochement de plus en plus intime entre le sport et son spectateur. Un rapprochement parfaitement illustré par le film de montagne, et, plus tard le film d'escalade, mais pour des raisons dissemblables, c'est-à-dire ici, d'avantage pour une fascination commune du mouvement.

Pour revenir au rapport entre le spectacle et le sport, l'alpinisme est un sport sans spectateur. Au même titre que de nombreuses activités dont la difficulté de l'exercice est largement dicté par la rudesse du milieu, l'isolement est de rigueur, et donc la transmission impérative dès lors que l'on veut être vu par le plus grand nombre. Les seuls véritables spectateurs d'une ascension alpine sont ses participants : cordée et public ne font qu'un. Il y a bien les randonneurs avidement accrochés aux jumelles des refuges d'altitude, mais la jumelle s'apparente bien plus au médium caméra qu'à l'œil. En terme de degré d'iconicité et de confort de vision, la jumelle est même en deçà d'un téléobjectif de caméra. Contrairement à l'escalade,

¹² On admet l'appellation de « haute montagne » généralement à partir de 3000 mètres, une altitude où la raréfaction de l'oxygène commence à se faire ressentir, tant physiquement (mauvaise respiration, fatigue accrue due à une mauvaise oxygénation des muscles, risque d'œdème) qu'intellectuellement (perte de la lucidité et mauvaise appréciation des risques, possibilités de délire).

¹³ Charles Tesson, *Filmer le sport*, Encyclopédie Universalis

l'alpinisme ne peut se pratiquer dans un espace de type stade ou gymnase : sa monstration passe nécessairement par la transmission, sa présentation par la représentation. On voit là se dessiner une dépendance ontologique entre la montagne et les médias. Ce que le commun des mortels ne peut voir, les caméras vont le lui montrer. Toujours ce fantasme bourgeois du voyage immobile, de l'évasion par la petite lucarne¹⁴. Plus dangereusement, une telle corrélation peut supposer des propensions à la manipulation : c'est-à-dire une image dictée plus par la volonté que la nécessité. Ces sports cultivent un paradoxe : de plus en plus éloignés de leurs revendications originelles d'esseulement, ils tombent dans l'obsession perpétuelle du vouloir être vu. L'acceptation d'un isolement se négocie sur l'autel du spectacle. C'est vrai pour l'alpinisme, mais encore plus pour la voile, ou plus récemment la spéléologie¹⁵. Un skippeur soliste accepterait-il de s'isoler s'il ne pouvait être vu, ou en tout cas suivi, par des millions de personnes ? De nombreux sports n'étant pas faits pour être vus, sont justement ceux que l'on montre le plus. Car les médias ont compris le jouissif du spectacle de l'hostilité, le plaisir contemplatif du malaise.

En cela, la montagne est un espace idéal. Elle attise les craintes et cultive les fantasmes, souvent loin de ses réalités. Car son image relève surtout d'une construction liée à ses occurrences médiatiques, bien plus qu'à des occurrences empiriques. Beaucoup de personnes peuvent parler de l'alpinisme, mais seulement une minorité en pratique. La bonne couverture télévisuelle d'une activité induit implicitement l'illusion de sa connaissance, voire de sa domination. Avec ces sports extrêmes, la tentation est souvent plus de séduire que de montrer. Ce qui entraîne de fait une vision partielle et partielle de la pratique. La montagne, par ses nombreux aspects énigmatiques, recèle d'une puissance fantasmagorique peu commune. Le vide, les rigueurs climatiques, l'inhospitalité du terrain en général, font d'elle une de ces tenantes courtisées du commerce de la peur dont les caméras sont friandes. On imagine sans peine les déviations d'une constance médiatique dans la perception publique de ce sport. Le regard devient plus encore médiatique qu'historique (Bourdieu) et la connaissance indirecte.

¹⁴ À ce propos, on se rappellera le fameux poème de Baudelaire (in *Les Fleurs du mal*) où il file une métaphore sur la lucarne, ce qui anticipe tout à fait celle que l'on nommera « magique » puis « petite » (la télévision).

¹⁵ Rappelons-nous l'importante couverture télé de la claustration volontaire de plusieurs mois du spéléologue Michel Siffres dans un gouffre.

C'est justement cette absence de spectateurs d'alpinisme qui alimente son nombre de téléspectateurs. D'un bord à l'autre, la carence se rééquilibre dans la profusion. Et le film d'alpinisme s'offre même le luxe de se dévoiler sans passer par un spectacle compétitif. Ce qui est le cas de bien peu de sports : on n'imagine mal la télévision diffuser un nageur, même performant, en dehors d'un contexte compétitif, c'est-à-dire celui d'un affrontement direct avec d'autres nageurs. Après un tel constat, on est en droit de s'interroger sur l'attraction qu'a exercé l'alpinisme et ses représentations audiovisuelles sur le fascisme. Alors que l'on comprend aisément le recyclage politique du sport olympique par les régimes fascistes (Italie, Allemagne) et communistes (pays de l'Est, URSS et Chine Populaire). L'olympisme illustre sans peine ce dont raffolent ces régimes à savoir une idéologie des podiums et des hiérarchies des corps¹⁶. La conquête filmée d'une cime encore vierge peut exalter des sentiments coloniaux : extension du territoire national, emprise symbolique ou réelle d'un espace supposé impossible. Accéder à l'inaccessible en somme. D'ailleurs, dans l'entre-deux-guerres, l'alpinisme allemand connaît une remarquable recrudescence connue sous l'appellation d'École de Munich. Il est reconnu que le nazisme permit et favorisa la découverte de l'alpinisme à toute une jeunesse. Ces jeunes, sous l'emprise aveugle de la propagande hitlérienne, accomplirent des véritables exploits, largement relatés par les médias de l'époque (presse, films, et exceptionnellement la télévision)¹⁷. Même des films de fictions exploitèrent ces thèmes dont l'alpinisme permet l'épanouissement : la recherche de la pureté (l'immaculé blancheur de la neige et de la glace) ou encore le mythe du sur-homme (l'alpiniste face à des parois de milliers de mètres et aux éléments déchaînés). Ainsi le premier film de Riefenstahl, *Das blaue Licht (La Lumière Bleue, 1932)*, encore très inspiré d'Arnold Franck¹⁸, illustre assez bien cet usage ésotérique et rituel de la montagne. On peut

¹⁶ La référence immanquable est bien sûr *Les Dieux du stade (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936)*, le documentaire officiel des Jeux Olympiques de Berlin de 1936.

¹⁷ L'exemple le plus célèbre est la course à première ascension de la face Nord de l'Eiger. L'accession à ce sommet par cette terrible face de 1600 mètres, sans aucun doute la plus convoitée de l'entre-deux-guerres, était devenu un enjeu politique et patriotique capital pour l'Allemagne qui se devait d'en faire la première. La jeunesse hitlérienne, nonobstant les nombreuses issues fatales, fut littéralement survoltée par cet enjeu. Un rescapé d'une tentative n'a-t-il pas dit : « Donner ainsi sa vie est le plus parfait des péchés » (cf. *Histoire de l'Alpinisme*, Roger Frison-Roche et Sylvain Jouty). La face sera finalement vaincue le 24 juillet 1938. *Die Eigernordwand Tragödie* (1982, film de Gerhard Baur) relate la tentative inaboutie et tragique de 1936.

¹⁸ Arnold Franck, méconnu de nos jours, est pourtant reconnu comme le premier réalisateur de films de montagne (*Le Grand Saut, Tempête sur le Mont-Blanc, Ivresse Blanche, ...*) et il révéla les talents d'actrice de l'alpiniste Leni Riefenstahl (*Der heilige Berg, La Montagne Sacrée, 1926*).

également y déceler des marques d'idéologie aryenne : est-ce pour cela que le scénariste, le théoricien Béla Balász a finalement désavoué, son travail ?

L'alpinisme, par ses attributs filmiques, est perçu comme un support à l'exaltation patriotique et un paradigme du dépassement de soi. Face au vide, la maîtrise est de rigueur. Le corps de l'alpiniste, plus que celui du sportif lambda car sa mise en péril est absolue, est un modèle de discipline quasi militaire. Tout particulièrement au début du siècle¹⁹, l'alpiniste n'a pas le droit au faux-pas, trop souvent fatal. Accepter de mettre sa vie en danger, c'est précisément ce à quoi veut préparer le régime allemand d'avant-guerre ; et en cela, l'alpinisme est une bonne école. La paroi s'apparente au champ de bataille, l'alpiniste au guerrier. L'ennemi demeure néanmoins plus indéterminé : est-ce le vide, la chute, la paroi, le froid ? Tout cela réuni, sans doute. Le film d'alpinisme, dans tous les cas, est un film de combat, d'action, de conquête de territoire ; ce qui suppose d'évidentes séductions pour un régime dictatorial.

N'oublions pas que le genre du film de montagne n'a pas tout de même pas eu la triste exclusivité de gagner les faveurs de la dictature allemande. Goebbels, ministre de « l'information » dès 1933, s'intéressa à toutes les formes de propagande audiovisuelle. Il porta une attention toute particulière au filmage de l'exploit sportif, celui-ci étant perçu comme un encouragement au dévouement du corps à sa patrie. Afin d'être en accord avec les idéaux aryens, le corps performatif se devait d'être blanc, ce qui est rarement le cas des champions des disciplines olympiques d'été. Or, à cause de l'origine bourgeoise d'une grande majorité de ses pratiquants, l'alpinisme est assez uni-racial : on n'y comptait quasiment pas d'hommes de race noire. Cela fut peut-être un argument supplémentaire en faveur de la représentation de l'alpinisme dans l'entre-deux-guerres.

Le film d'alpinisme a perdu en politique au fur et à mesure qu'il perdait en public. Logiquement, ce qui ne plait plus au public plaira moins au pouvoir. Les

¹⁹ L'alpinisme connut des évolutions matérielles décisives qui permirent d'accroître considérablement la sécurité. Citons-en trois importantes :

- Le nylon remplaça le chanvre pour des cordes d'une bien meilleure résistance (durant les années 50).
- Les coinçeurs (également appelés « friends », milieu des années 70)) remplacent les pitons, pour un meilleur scellement au rocher.
- La semelle Vibram (découverte en 1939 et démocratisée après-guerre) permit un surcroît d'adhérence non négligeable, et amoindrit le nombre de chutes.
- Plus récemment, la membrane Gore Tex qui offre une excellente imperméabilité et résistance au vent.

représentations alpines occidentales se sont fortement dépolitisées dès la fin des années 60. Après avoir connu un apogée sous Maurice Herzog, en particulier avec l'ascension française du premier sommet de plus de 8000 mètres, très largement filmée par le cinéaste Marcel Ichac qui avait pris part à l'expédition (*Victoire sur l'Annapurna*, 1953)²⁰. Si ce film connut un vif succès, ainsi d'ailleurs que les nombreuses conférences de Herzog et Lachenal, il faut certainement en chercher une des causes dans l'affirmation du patriotisme français consécutif à la Libération, en réaction à la défaite de 1940 et aux années d'humiliation.

Le film d'alpinisme (et d'himalayisme) se renouvelait doucement, mais remarquablement, durant les années 70. D'un style moins unanimement laudatif, *K2 : La Montagne inachevée* (Dominique Martial, 1980) est une œuvre où pour la première fois, « le cinéaste ne cherche ni à tromper sur l'héroïsme, ni sur les conditions matérielles, ni sur les individualités » (José Giovanni). Assurément une rupture où le genre atteint une certaine maturité et s'éloigne des imaginaires hagiographiques et candides qui collaient trop aux premiers films. Le film d'alpinisme gagnait en lucidité ce qu'il perdait en danger. Les évolutions de ce sport, (amélioration de la sécurité matérielle, connaissance accrue du terrain ...) ont fait perdre cet aspect conquérant (sinon « de l'inutile », selon l'expression consacrée²¹), aventurier, défricheur à son attribut audiovisuel. Le genre y gagnait en réalisme, en objectivité. Par contre, l'alpinisme dans les films de consommation courante perdure et s'obstine dans une représentation exagérée et caricaturale. Ainsi la fracture s'élargit de plus en plus entre les films, minoritaires, pour spécialistes, et ceux, grand public, qui recyclent grossièrement les ficelles de l'activité à des fins de commerce et de spectacle. Phénomène symptomatique de cette atomisation des représentations et d'institutionnalisation d'un genre : la multiplication des festivals de films de montagne. Comme si l'exigence et l'autosuffisance prohibaient de fait le mélange entre les films éclairés, où le mensonge ne passe pas, et ceux obscurcis par les nécessités d'une séduction de masse. Là encore tout est question d'usage : d'un côté le film voue sa finalité à l'alpinisme, de l'autre, il n'est qu'un instrument

²⁰ Marcel Ichac est une des figures marquantes du cinéma de montagne. Autant alpiniste que cinéaste, il ne reculait devant aucun risque et aucune fatigue pour faire tourner sa caméra. En témoignent les plans exceptionnels pris à 8067 mètres d'altitude, au sommet de l'Annapurna le 3 juin 1950, le jour de « la première ». 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.

²¹ Lionel Terray (guide et alpiniste de renom), *Les Conquérants de l'inutile* » 1961, éditions Guérin.

supplémentaire du frisson et de la mise en place du feeling perceptif. L'avènement de caméras légères d'un côté et le déploiement d'un dispositif lourd de l'autre a, bien entendu, des conséquences esthétiques décisives ; nous les aborderons dès la prochaine partie, et surtout lors des analyses de séquence.

Le film d'alpinisme est donc un objet ancien, mais en constante mutation. On pourrait percevoir son itinéraire d'une façon cyclique : d'une idéologie bazinienne anticipant d'une décennie le néo-réalisme, à sa politisation flagrante, puis vers une esthétisation de son espace, pour enfin revenir à l'ontologie originelle de la trace, grâce à une technologie adjuvante.

Pour ma part, je vois dans le film d'escalade un aboutissement, sans doute révocable, du film d'alpinisme. Ainsi, cette introduction au film d'alpinisme concerne tout autant le film d'escalade, qui serait soit son ultime dérive soit son aboutissement naturel. Quel statut peut porter le film d'escalade ? Quels sont les outils, sociologiques et esthétiques essentiellement, qui nous permettront d'éluder, ou plus modestement, d'éclaircir le parcours original de ce genre ? L'écheveau complexe de ses origines pourra-t-il mettre en lumière ses enjeux, si enjeux il y a ? La définition et la valeur d'une activité même pouvant être influencée par sa représentation, il sera intéressant de se demander si l'escalade perd ou gagne à sa mise en films. Au vu de l'ampleur de la question, il ne sera possible que d'apporter des réponses fragmentaires voire contradictoires. Ainsi, ce que l'activité pourra gagner en esthétique, elle pourra le perdre en éthique : les représentations ne relatant pas nécessairement les fondements, bien au contraire. À toutes ces questions, cette étude tentera d'apporter une réponse, une orientation, ou une justification de non-réponse. Le choix d'aborder le film d'escalade sous des angles méthodologiques multiples m'a semblé légitime afin de n'occulter aucune discipline susceptible d'apporter un éclairage aux questions sus-citées. La pluridisciplinarité pour un sujet ciblé, voire marginal, et quasiment vierge d'études, m'a semblé être le choix nécessaire. L'introduction aura permis d'éclairer les origines, et d'insister sur l'historicité de la problématique. La deuxième partie développera une approche technologique du film d'escalade, selon une analyse rigoureuse et pratique de la chaîne de réalisation du film d'escalade. La troisième partie tentera d'éclairer ses aspects sociologiques, selon, entre autres, les théories des sociologues Alain Loret et Pierre Bourdieu. Enfin, la quatrième et la cinquième partie nous inciteront autant à dégager une esthétique du film d'escalade qu'à s'interroger sur la valeur de celle-ci.

Deuxième partie

Du tournage à la diffusion : une approche technique du film d'escalade

2.A. Le tournage

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

Nous allons nous concentrer sur le film d'escalade puisque c'est de cela qu'il s'agit ici, bien qu'il y ait autant, sinon plus, à dire sur les conditions de tournage du film d'alpinisme. Aborder le film d'escalade d'un point de vue technique revêt une utilité certaine, afin d'en dégager les prémisses de sa description. Le tournage est l'élément par lequel nous allons commencer pour resituer le film d'escalade dans la connaissance de sa construction.

Première constatation : le tournage d'un film d'escalade est loin d'atteindre le confort d'un studio ; le plus souvent il réclame des compétences techniques élevées. Selon le niveau d'exigence de l'opérateur et du réalisateur, on ne se contentera que rarement de prises de vue depuis le sol. Il faudra donc que l'opérateur se tienne au côté, voire plus haut que le grimpeur, ce qui implique très souvent une situation verticale : le cadreur étant ainsi arrimé à une corde, au cœur de la paroi. Dans le cas des films à gros budget (ceux qui sont issus du circuit commercial et qui intègrent une ou plusieurs scènes d'escalade), les prises de vue pourront être faites depuis des hélicoptères, de grandes loumas ou encore des grues. Ce type d'infrastructure lourde est exceptionnel dans un film d'escalade au vu de la modestie des moyens généralement mis en oeuvre

Ainsi, une grande majorité des films 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 (voire photo en annexe) 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 filmé. C'est une des solutions quand il s'agit d'avoir une prise de vue en 3/4 haut, et cela offre la possibilité d'avoir une vue globale sur le grimpeur sans recourir à un objectif grand-angle (fish-eyes, ou autres focales déformantes et coûteuses), celui-ci étant très trompeur sur la taille de

la paroi. Lorsque le budget le permet, un stabilisateur (mécanique, numérique ou optique, le dernier étant à la fois le plus coûteux et le plus efficace) pourra corriger les mouvements intempestifs dus à la précarité de la position du cadreur qui, rappelons-le, se trouve très souvent attaché à une corde. Enfin, une « escarpolette », soit une planche de bois identique à celle des balançoires, sera utilisée à la fois pour gagner en stabilité, et également pour accroître le confort de la position de filmage (un harnais cisaille les cuisses et le dos, et perturbe la circulation du sang dans les jambes). Bien entendu, l'usage d'une nacelle est plus rare mais possible ; sa souplesse d'utilisation élargirait le potentiel esthétique de la prise de vue d'escalade. Du fait de son coût²², elle est réservée à ceux qui n'en ont pas forcément le meilleur usage (je ne parle que des scènes d'escalade), à savoir les télévisions et les films commerciaux grand public. On trouve néanmoins une exception, *Passion Extrême*²³ suit Patrick Edlinger dans les Gorges du Verdon. L'usage permanent de la louma a permis de suivre l'ascension intégrale du grimpeur.

Les conditions de tournage du film d'escalade exigent donc une double compétence, celle de l'opérateur classique, et celle d'un sportif. 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, il n'est pas difficile d'assurer quasiment à 100 % sa sécurité, contrairement au film d'alpinisme où l'impondérable (météos, chutes de pierres, 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 que de risque.

2.A.2. Les contraintes esthétiques et techniques

Cet inconfort, hélas souvent lié aux contingences budgétaires, joue conséquemment et constamment sur la valeur et le type des images. Une illustration supplémentaire de cette permanente corrélation entre technique et esthétique. Ainsi, on perd largement en mobilité lorsque l'on filme depuis une corde. La liberté de

²² Pour mémoire, la simple location d'une louma s'élève, selon les prestataires, à, à peu près, 4000 € par jour.

²³ *Passion extrême* (Georges Auzolat, 1989, documentaire de 10 mn).

mouvements, tant de celle de l'opérateur que celle de la caméra, est bien moindre qu'au sol. Le travelling optique est logiquement majoritaire par rapport au travelling physique. 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 (forme de long monopode) au bout duquel on fixe la caméra. Cette pratique s'avère facilitée par la généralisation des écrans LCD sur les caméscopes numériques, écrans qui permettent d'éloigner l'œil du viseur. Cette technique n'est pas parfaite du fait de la technologie LCD (cristaux liquides) des écrans qui deviennent souvent invisibles au moindre reflet, ou au plus petit changement d'orientation : le cadrage est donc plus aléatoire 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.

L'usage du zoom est donc courant dans un filmage classique de l'escalade. D'où le souci de la stabilité de la caméra, celle-ci étant souvent utilisée en longue focale, focale qui accentue conséquemment les tremblements de l'opérateur. Au contraire des tendances actuelles du dispositif à assouvir la pulsion scopique (via sa figure emblématique du travelling avant), le zoom sera essentiellement arrière : il s'agira de reculer (d'élargir le cadre) pour suivre l'avancée du grimpeur qui, de fait, se rapproche de la caméra. Nous aborderons cela avec d'avantage de détails lors des analyses de séquences.

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 impraticable en falaise. 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. L'opérateur, déjà occupé à filmer, ne pourra assumer seul 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 »²⁴, soit par des treuils mécaniques ou électriques. Le premier

²⁴ 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.

procédé, assez archaïque, n'atteint pas la qualité d'une grue, car les mouvements restent soumis aux aléas et aux saccades du corps humain.

L'ultime technique implique une autre orientation esthétique, à savoir qu'elle exclue l'usage du plan-séquence, et rompt de fait avec l'idéal de la trace et de l'ontologie. 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 ici le rudimentaire des techniques de prise de vue d'escalade.

2.A.3. Le cas du film de bloc

On ne pourrait omettre une des dernières évolutions du film d'escalade, directement en phase avec les dernières tendances de la pratique. Depuis à peu près trois ans, une véritable mutation s'opère dans cette activité qui tend à se pratiquer sur des rochers de moins en moins hauts, sans corde ni harnais²⁵. À cette nouvelle pratique correspond une nouvelle esthétique du film, ou en tout cas des méthodes de tournage radicalement différentes. Le film de « bloc » (voire note 25) devient peu à peu majoritaire dans la production globale du film d'escalade, au détriment du film de falaise. En sport, autant qu'ailleurs, la mode d'une pratique dicte ses représentations audiovisuelles : si le bloc devient tendance, son attribut filmique ne peut que suivre le pas. Et vice-versa. Deuxièmement, l'infrastructure de tournage est beaucoup plus légère que celle du film d'escalade classique. Nul n'est ici besoin de rester, des heures durant, suspendu dans son harnais au bout d'une corde : en bloc, l'effort à filmer est court, intense et très souvent au ras du sol²⁶. Il suffit à l'opérateur de se placer sur un bloc alentour, souvent accessible à pied, ou sur un arbre peu haut. Assurément, un tel terrain de tournage se laisse bien mieux dompter qu'une austère

²⁵ Cette pratique, connu sous le nom de « bloc » (on parle de « faire du bloc » comme on parlait auparavant de « faire de l'escalade »), est partie de la forêt de Fontainebleau (début du 20^{ème} siècle) pour s'internationaliser au milieu des années 90, 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 a la meilleure adhérence) une foule sans cesse grandissante de grimpeurs du monde entier.

²⁶ L'escalade de bloc excède rarement des rochers de 5 mètres ce qui dispense de l'usage d'une corde.

paroi alpine. Par ce regain de confort et de proximité, le film d'escalade retrouve le dynamisme d'antan, mais par le biais d'une évolution notable. Comme souvent, les digressions entretiennent et renouvellent le style des représentations. Le film d'escalade était un opéra²⁷, celui de bloc sera un clip. Ce que nous verrons avec d'avantage de précisions dans les parties 3 et 4.

2.B. La caméra et le support

La question de l'appareil de filmage est évidemment essentielle puisqu'il influe, au moins autant que les conditions du tournage, sur l'esthétique du film. L'ambivalence est de mise car on assiste à une diversification de technologies produisant de façon ostentatoire, sinon remarquable, une homogénéisation des styles et une uniformisation visuelle des films. Je parle bien sûr de la révolution numérique que nous aborderons en fin de partie.

Le choix de la caméra dépend, comme on s'en doute, du budget disponible. Celui du film d'escalade est très réduit, ce qui explique qu'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. Ceux-là disposaient de bien plus de moyens que ceux qui sont tournés actuellement. L'emploi de pellicules 16 mm, voire 35 mm, dans le cas de *La Vie au bout des doigts* et d'*Opéra Vertical*, était peu courant, ce qui assurait de fait un certain prestige à ces films dont la qualité et le professionnalisme sautent aux yeux. Plus récemment, en 1996, la vidéo Anglaise *The Real Thing* fut tournée en pellicule cinéma. Les propos de son acteur principal, 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 avions une chance de finir à Hollywood »²⁸. La pellicule ici est associée à un intérêt mercantile (aller à Hollywood) mais aussi stylistique (faire un « vrai » film et suivre

²⁷ Nous faisons ici référence à l'un des deux films d'escalade fondateurs : *Opéra Vertical* (1982, Jean Paul Janssen, avec Patrick Edlinger)

²⁸ Jerry Moffat, *En route pour Hollywood, les images du film « The Real Thing »*, Grimper n°20 (décembre/janvier 1999), p 76.

la mode). 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, l'usage d'une image *Low-Fi* (basse qualité, style amateur) type Super 8 exemplifie l'effet de réel et de vérité, et concourt donc à la mise en place de l'effet *trace* que nous aborderons dans la troisième partie²⁹.

Le développement de la vidéo analogique grand public n'eut que peu d'influence sur la production. À savoir qu'après les réalisations cinématographiques de Janssen, l'ère du film d'escalade rentra dans le creux de la vague, un périple nuancé par l'intérêt que les chaînes de télévision commençaient à porter à l'escalade de compétition. Après le cinéma, l'escalade se laissa accaparer par la télévision. 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.

Il fallut attendre le début des années 90, des caméscopes analogiques de moins en moins chers, ainsi que les prémisses du montage et de la prise de vues numériques, pour que l'escalade filmée revienne aux mains des pratiquants, sinon des connaisseurs, loin des approximations télévisuelles. La présence d'un caméscope n'est d'ailleurs plus rare sur le terrain de jeu favori des grimpeurs, la falaise. Le film d'escalade est désormais bien plus une pratique amateur, du simple film de loisir au film destiné à l'entraînement (la vidéo est devenu un support classique dans l'apprentissage et l'analyse de l'escalade dans les U.F.R S.T.A.P.S). Par sa diffusion confidentielle, sa relative invisibilité, l'amateurisme audiovisuel résiste à l'analyse de ses produits. L'histoire du film d'escalade est inséparable de l'étude de l'évolution des appareils de prise de vues. En cela, le parcours du film d'escalade est original puisqu'il perd en professionnalisme ce qu'il gagne en vulgarisation.

L'ultime évolution est sans aucun doute l'accessibilité pour le grand public aux technologies numériques. Il s'agit bien sûr du support digitale (DV-Cam et Betacam Digital pour les pros, MiniDV pour le grand public). Outre ses qualités en prise de vues (meilleure définition que l'analogique, y compris le Hi-8 et S-VHS,

²⁹ La basse fidélité d'une image renforcerait son effet de vérité, nous pouvons également faire allusion aux images amateurs rachetées par les journaux TV car elles sont l'image indépassable du témoignage ou encore les films de Lars Von Trier, Vinterberg et autres frères Dardennes.

faible coût et grande résistance des consommables, ...), c'est surtout les techniques de post-production qui vont se voir métamorphosées par l'avènement du numérique.

2.C. La postproduction : la révolution numérique

De la question du support découlent logiquement les problèmes liés à la postproduction, en particulier le montage que le numérique a remarquablement révolutionné. Jusqu'à un certain temps, la ligne de démarcation entre amateurisme et professionnalisme était aisée à repérer : c'est bien souvent par le montage, ou plutôt l'absence de montage, que le vidéaste amateur pêchait. À sa défense, le montage vidéo analogique était d'un manque de souplesse absolu, coûteux (les tables de montage et de titrage étaient souvent plus chères que le caméscope lui-même) et le droit à l'erreur n'existait pour ainsi dire pas. Parallèlement, les fabricants informatiques y virent là un marché prometteur, celui de la démocratisation du montage grand public sur micro-ordinateur. En 1999, le constructeur américain Apple fut le premier à commercialiser un ordinateur grand public (l'iMac DV - Digital Video-, pour un prix de 10000 F environ) faisant office de station de montage élaborée. Avant d'être rejoint deux ans plus tard par les grands constructeurs de PC, Apple a su entrevoir l'avenir prometteur de la connexion FireWire (également appelée DV, i-Link ou IEEE 1394), la seule qui permet de relier un caméscope numérique à un micro-ordinateur, sans dégradation des données. Le FireWire numérise les rushes et importe les données du caméscope vers le disque dur, puis vers un logiciel de montage (les deux principaux étant Final Cut Pro et Avid-Xpress), celui-ci étant d'une souplesse incomparable par rapport au montage analogique. Le vidéaste lambda a désormais la possibilité de soigner la postproduction, tant au montage qu'au mixage.

Ces progrès matériels ne sont bien sûr pas réservés au film d'escalade. Si l'on retrace les évolutions techniques du film d'escalade, on part du cinéma, on passe par la télévision, on arrive à la vidéo amateur, et enfin, on constate que l'amateurisme se professionnalise. Curieux itinéraire influant conséquemment sur le visuel des films. La mode du cut, l'esthétique clip, ne sont évidemment pas étrangers à l'avènement du montage numérique. En effet, cette technologie, assurément facilitant, a tendance à

anecdotaliser les changements de plans. Le monteur numérique peut tout essayer, et tout annuler. Le droit à l'erreur n'est-il pas le berceau de l'erreur ? Sans parler de la propension au formalisme qu'induit de fait l'usage de l'ordinateur. Les effets spéciaux, les transitions élaborées, sont applicables en « RT » (Real Time : la 3^{ème} et dernière version de Final Cut Pro évite le fameux et long « rendu » sur une majorité des transitions, effets spéciaux, filtres, animations et sur la correction des couleurs). Par un simple clic, le monteur peut agrémenter une séquence d'une débauche d'effets visuels. Enfin, ultime évolution dans le domaine de la post-production numérique, le logiciel Cinema Tools qu'Apple a annoncé début Avril 2002. Ce logiciel qui travaillera de pair avec Final Cut Pro (celui-ci tendant d'ailleurs à détrôner Avid chez les professionnels) lui permettra d'être aussi à l'aise avec de la pellicule (16 et 35 mm) que sur de la vidéo Haute Définition à 24 images par seconde, en prévision peut-être de la mort annoncée des supports analogiques. Cinema Tools permet de faire la conversion en 24 images par seconde avant de passer le relais à Final Cut Pro pour le montage et la génération de la liste de conformation du négatif (de la pellicule d'où ont été initialement tirées les prises de vues). C'est une forme de préparation au kinescopage (transfert de données vidéo sur bande cinéma) qui, lui, se passe toujours en laboratoire où il n'y aura plus qu'à envoyer les disques durs sur lesquels a été monté le film. Ainsi, les réalisateurs qui voudraient travailler totalement en numérique peuvent le faire, de bout en bout, voire sur une seule machine, de la connexion d'une caméra DV à la sortie du master sur l'un ou l'autre média proposé. Cela apporte une solution de réduction de coûts qui devrait permettre de diviser par deux ou trois les coûts de post-production. Enfin, pour clore cette partie, notons l'annonce faite par les sept grandes majors hollywoodiennes (Disney, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Universal Studios et Warner Bros.) pour créer une société commune chargée de définir les standards du cinéma numérique. Un accord qui, indirectement, annoncera probablement la mort du support celluloïd, notamment 35 mm, tel qu'on le connaît aujourd'hui sous forme de pellicule. À moyen terme, le modèle de la distribution des films risque d'être profondément modifié. Courts et longs-métrages pourront être envoyés par les réseaux informatiques, filaires ou non. Encore une fois, nous ne pouvons nous passer de ces considérations techniques car elles concernent également notre objet d'étude. Ainsi, le film d'escalade gagne en accessibilité, mais

il n'échappera pas aux mécanismes stylistiques de la post-modernité. On ne saurait néanmoins se contenter d'une analyse technologique pour justifier une esthétique.

2.D. La diffusion du film d'escalade

Si l'on suit la chronologie du développement du film, nous arrivons logiquement à la phase finale, celle qui précède la réception, à savoir la diffusion du produit. Le film d'escalade, par sa relative marginalité, emprunte des circuits secondaires, des réseaux spécialisés dans sa distribution. Là encore, on observe des évolutions majeures : si le numérique a métamorphosé sa production, Internet bouleverse sa diffusion, et également sa réception.

2.D.1. La télévision

Après ses débuts cinématographiques glorieux, le film d'escalade a vu sa diffusion relatée dans des émissions de télévision. Émissions sportives pour la retransmission des compétitions importantes (essentiellement FR3 qui, épisodiquement, diffusait jusqu'au milieu des années 90 des étapes de la coupe du monde), magazines d'aventures pour le film d'escalade à proprement parler. Chronologiquement, nous pouvons citer trois émissions qui ont fait références grâce à leur disposition à diffuser des films d'escalade et d'alpinisme :

- *Les carnets de l'aventure* (Antenne 2)
- *Montagne* (FR3)
- *Ushuaia* (TF1)

Bien sûr, il y en a eu d'autres, mais celles-ci, tout particulièrement *Les Carnets de l'aventure* et *Montagne* ont su s'établir comme des rendez-vous immanquables du grimpeur, toujours en carence de représentation audiovisuelle de son activité. Ces magazines (*Ushuaia* a même connu les honneurs du prime time) duraient entre trente minutes et une heure, ils diffusaient soit leurs reportages « maison » (tournés par les reporters du magazine) ; soit des films déjà existants tournés par des indépendants plus ou moins spécialistes. *La Vie au bout des doigts* s'est d'abord fait connaître par sa célèbre diffusion dans *Les Carnets de l'Aventure*, pour, ensuite être distribué en

salle³⁰, et pour enfin être nommé aux césars en 1984 (catégorie « meilleur court-métrage documentaire », finalement remporté par *Ulysse*, d'Agnès Varda). Cette relative harmonie avec les télévisions est sans doute la période dorée du film d'escalade. La demande stimulait l'offre, et vice-versa. Comme nous le verrons, ce succès est à nuancer par l'échec actuel des retransmissions des compétitions d'escalade. Notons enfin qu'il existe des ponts entre la production télévisuelle et la diffusion en VHS comme l'atteste la cassette *Top Roc Challenge 98*³¹ qui recycle trois sujets de vingt-six minutes originellement diffusés sur la chaîne sportive *Eurosports*.

2.D.2. Les festivals et projections publiques

Un espace de diffusion réellement dynamique, tant pour les spectateurs que pour les auteurs, demeure les festivals. On en dénombre de nombreux en France (j'en ai recensé une quinzaine, voire annexe), mais également dans tous les pays où la pratique de l'escalade et de l'alpinisme est de rigueur. L'appellation dominante est la suivante : « Festival du film de montagne ». Les deux plus fameux sont ceux de Banff (Québec) et d'Autrans (Savoie). À ma connaissance, il n'existe pas en France de festival consacré uniquement au film d'escalade. Ce regroupement peut s'expliquer par plusieurs raisons. Le grand public ne cerne pas, ou peu, les différences entre escalade et alpinisme. Je renvoie ici à l'amalgame, dont souffre surtout l'escalade, que nous évoquions en première partie. Une distinction précise que les organisateurs peuvent également omettre. D'ailleurs, il est assez logique que le film d'escalade se soit greffé à la longue tradition des représentations filmées d'alpinisme. Un véritable festival du film consacré à l'escalade n'est sans doute pas viable, tout au plus une récompense spécifique (celle, par exemple, du « *Best Climbing Film* » de festival de Montréal). Pourtant il existe des manifestations, assurément plus souterraines, de diffusion de films d'escalade : des nuits, plus souvent des soirées, des projections dans des salles et clubs d'escalade ou des bars, de préférence aux pieds des falaises. Ce type de réunions nous rappelle évidemment

³⁰ Le parcours télévision-salle de cinéma est devenu plus courant, surtout sous l'impulsion de Pierre Chevalier, directeur de la fiction sur ARTE, qui offre le grand écran à quelques téléfilms de prestige (et souvent de commande) et dont les journalistes ont formulé une bonne critique.

³¹ *Top Roc Challenge 98*, Eric Baos (réalisateur TV pour Eurosports).

les projections cinématographiques du début du siècle dernier, à l'heure où les débits de boissons s'improvisaient salles de spectacle. L'espace de diffusion du film d'escalade ne détermine que peu sa constitution en genre. Plus récemment, on assiste à un type de manifestation qui connaît un certain essor : les projections itinérantes. Phénomène déjà assez développé en vidéo expérimentale (le célèbre *Forum Itinérant*), on retrouve des réunions incluant conférences, diaporamas et projections qui parcourent le pays, avec un certain succès. Là encore, l'association entre escalade et alpinisme est de rigueur, toujours dans l'optique d'attirer un public élargi. Notons que ce type d'événement rencontre un succès considérable avec les sports de glisse³², dont même le non initié perçoit le spectaculaire. Le succès impose d'éviter l'écueil de la spécialisation et de l'isolement : il s'agit d'entourer la projection par diverses animations (conférences, démonstrations, repas) afin de garantir une certaine interactivité, et également de diversifier les films, de ne pas s'enfermer dans un seul genre. Comme pour les festivals, il est toujours question de jouer la carte de la polyvalence, car le film d'escalade ne parvient plus à rencontrer le succès de ses débuts, débuts où le binôme Janssen-Edlinger avait su passionner les foules sans passer par rien d'autre que la grimpe. Nous aurons l'occasion de revenir sur les raisons de cette déception, du moins de cette (trop ?) brève conquête du grand public.

2.D.3. Les supports de projection privée : VHS et DVD

Le marché de la VHS est plus constant même si celui-ci, et c'est bien sûr une tendance générale, va vite être bouleversé par celui du DVD, dont le marché hexagonal est d'ailleurs le plus dynamique d'Europe. En matière de nouvelles technologies, la France connaît un développement assez hétérogène : à la pointe du marché DVD, à la traîne en ce qui concerne l'équipement informatique et le raccordement à Internet. Faut-il voir ici la tradition séculaire de l'attachement au film qui s'exprime à nouveau ? Revenons au sujet, à savoir la diffusion en vidéocassettes de films d'escalade. Une fois de plus, la marginalité règne en la matière. La vente par

³² Nous faisons référence ici à *La Nuit de la glisse* : sur le modèle de la Nuit du Zapping (la glisse et le zapping sont idéologiquement assez proches, ils partagent la même obsession du fun et de la vitesse) cet événement parcourt les multiplexes UGC de France, à grand renfort de publicité. Dans la troisième partie, nous verrons de plus près les identités entre le film de glisse et celui de grimpe, identités dont les origines sont sociologiques.

correspondance (VPC) demeure le moyen le plus répandu lorsqu'on veut disposer d'une telle vidéo. Les magasins de sport, surtout ceux qui sont spécialisés dans le matériel de montagne et d'escalade proposent également un choix, souvent restreint, de VHS. D'ailleurs, ce sont majoritairement des films pédagogiques, genre que nous aborderons dans la quatrième partie. Deux facteurs conjoncturels peuvent néanmoins dynamiser la vente de ce type de produits :

- Le DVD (Digital Versatile Disc). Cette évolution majeure du support connaît le succès que l'on sait. Selon le gérant de la première librairie spécialisée escalade et montagne (« Le Vieux Campeur »), il y a une véritable demande pour le DVD d'escalade. Cette demande est à rapprocher avec le besoin d'interactivité et de diversification mercatique autour du produit film. Les fameux « bonus » que dispensent les DVD sont l'équivalent domestique des conférences et autres diaporamas qui accompagnent les projections publiques. Le DVD sonne probablement le glas des CD-Rom d'escalade³³ qui visaient essentiellement l'apprentissage des techniques de sécurité. Mais il est encore trop tôt pour mesurer les impacts, culturels et commerciaux, du DVD sur les autres produits.

2.D.4. Internet : vente et diffusion

Internet : le réseau est une vitrine de premier choix pour la diffusion, à la fois mondiale et restreinte (c'est le paradoxe bien connu du web) de produits culturels. De nombreux sites consacrés à l'escalade sont apparus sur la toile, et beaucoup d'entre eux proposent à la vente des vidéos, livres et divers autres biens concernant l'activité. En Europe, les deux principaux portails dédiés à la vente de vidéos d'escalade en Europe sont « XTremevideo.com »³⁴ et « Klettern-shop.de »³⁵. On notera les prix très élevés pratiqués sur les films (30, 40 €) commercialisés par ces derniers. Cela illustre une fois de plus la mauvaise santé et le manque de viabilité économique des cinématographies des sports marginaux.

³³ La FFME (Fédération Française d'escalade et de Montagne) associée à Alsyd Multimédia (éditeur concepteur) s'étaient lancés dans l'édition de CD-Rom (*L'Escalade, techniques et sécurité*) dont l'utilité, selon moi, est plus que discutable.

³⁴ X-treme Vidéo est une entreprise audiovisuelle de Biarritz, principal diffuseur de vidéos consacrées aux sports extrêmes (ski, surf, alpinisme, escalade, kayak, eaux vives, ...).

³⁵ Klettern est un magazine Allemand d'escalade. Il est sans doute l'un des plus reconnus en Europe et supporte une politique d'édition (livres, vidéos, calendriers, articles divers) assez vive.

Par ailleurs de nombreux sites³⁶ proposent une diffusion en *streaming* (c'est-à-dire en diffusion continue depuis un serveur) ou en téléchargement (le format de compression QuickTime étant majoritaire) de petites séquences d'escalade. Bien sûr, la qualité n'est pas au rendez-vous car la taille de la fenêtre de projection est généralement de 240 x 180 pixels (soit à peu près 6 x 4,5 cm), et le son souvent médiocre. Tant que le haut-débit ne se généralisera pas (autrement dit tant que France Telecom maintiendra des prix élevés) et que les *codecs* (ou algorithmes) de compression ne seront pas de meilleure qualité, la diffusion du film d'escalade via Internet restera minoritaire. Le réseau demeure donc pour l'instant une vitrine supplémentaire en vue de la diffusion par voie postale du film.

2.D.5. Offres promotionnelles

Abordons un dernier cas de distribution de films d'escalade. En conséquence directe de la médiocrité de ses ventes, on retrouve quelques fois des offres d'abonnement promotionnelles « magazine + vidéo ». Loin de toute philanthropie, cela correspond souvent à du destockage de cassettes invendues ; celles-ci étant d'ailleurs rarement d'une bonne qualité artistique. Dans ce cas de figure, on débarrasse plus que l'on ne diffuse.

La diffusion du film d'escalade emprunte des réseaux secondaires, divers, mais efficaces. La vente par correspondance connaît un regain d'intérêt grâce à Internet, mais également à la légèreté des nouveaux supports (DVD) qui se prête donc d'avantage à l'envoi postal. La vente en magasin reste peu développée et perdure majoritairement grâce à la pratique du dépôt-vente (le vendeur n'étant pas prêt à accepter le risque financier ne se livre que rarement au pré-achat des films). De la même manière, les producteurs désireux d'engager des fonds et d'investir sur le film d'escalade ne sont pas légion. Une fois de plus, la survie passe par la polyvalence, une polyvalence qui s'émancipe en véritable tendance sur les derniers films d'escalade, de moins en moins enclin à focaliser sur l'activité.

³⁶ Le principal est climbXmedia.com, mais, sur ce marché, on retrouve également sportclimbing.de ou escalade-alsace.com.

Troisième partie

Vers une sociologie du film d'escalade

3.A. Qui montre, qui regarde

Il s'agit maintenant d'aborder sociologiquement les acteurs du film d'escalade. Nous entendons par acteurs, aussi bien les auteurs, les spectateurs que les grimpeurs en présence dans le film. S'interroger sur leurs origines et leurs appartenances pourra orienter, par la suite, notre analyse esthétique. Nos méthodes, issues de la sociologie qualitative, seront ordinaires : formulation (et reformulation, si nécessaire) d'une question, construction du modèle d'analyse (par l'élaboration d'hypothèses et d'indicateurs pour les tester) et enfin, vérification du modèle d'analyse (en confrontant les observations réalisées aux indicateurs retenus).

3.A.1. L'impérative polyvalence

Dans le respect de la chronologie de la création du film, nous allons tout d'abord nous interroger sur la valeur de l'instance émettrice. D'emblée une mise au point qui va clarifier cette notion : les films minoritaires, y compris donc les films d'escalade, ont le mérite d'unifier l'image de l'auteur. Ainsi, il n'est pas rare de voir le réalisateur assumer également la tâche de cadreur, voire celle de monteur. Cette polyvalence homogénéisante, imposée par l'étroitesse du marché et du budget, nous permet d'aborder plus simplement la question du « qui filme » puisqu'il s'agira bien souvent de la même personne. Cette question, simplifiée d'une part, va tout de même se complexifier (toujours par rapport aux films de « grande consommation ») puisque la personne du réalisateur n'est pas systématiquement un professionnel de l'audiovisuel. Aux commandes d'un film d'escalade, on trouvera, certes des cinéastes, mais également des journalistes ou encore des grimpeurs. Ces origines variées ne manqueront pas d'influer esthétiquement l'objet film.

3.A.2. L'émetteur : sportif, grimpeur, journaliste ou cinéaste ?

Une des questions récurrentes pour l'amateur éclairé de film d'escalade est de savoir s'il faut, ou non, être un grimpeur pour pouvoir filmer l'escalade. Cette interrogation fondamentale, quasi ontologique, suscite d'ailleurs d'incessants débats dans le milieu. Comme on l'a vu dans la seconde partie (2.A.1), la dureté des conditions de tournage restreint le choix quant à savoir qui doit être derrière la caméra. S'il n'est pas rompu à la tâche, même le plus talentueux des cinéastes n'aurait pas l'aisance d'un grimpeur dans une paroi de mille mètres de haut, vertigineuse et balayée par les vents. Le filmage de l'extrême (c'est également le cas de la voile, ou de l'alpinisme) reste davantage aux mains des pratiquants qu'à celles des professionnels de l'audiovisuel. Une affirmation à nuancer par le regain de confort de tournage induit par le film d'escalade de bloc (voire page 18, § 3). Cela donc pourrait nous faire croire à une professionnalisation des réalisateurs de films d'escalade étant constaté que la prise d'image s'effectue dans de meilleures conditions. Il n'en est rien. C'est presque l'inverse qui se produit.

Le film d'escalade a commencé dans le terrain du documentaire et donc dans les mains des documentaristes (Jean-Paul Janssen), ces derniers étant largement accoutumés aux tournages « sportifs ». Accaparé par la télévision, le film d'escalade rentra dans le domaine du journalisme (les journalistes des émissions spécialisées type *Montagne* ou *Ushuaia*), ce qui ne manqua pas de faire réagir de nombreux spécialistes du genre. Est-ce donc par réaction aux approximations télévisuelles que l'on assiste à un retour des grimpeurs dans la conception du film d'escalade ? Cette tendance est à préciser, géographiquement déjà : cela concerne surtout la France et les pays Latins. Au contraire, les pays anglo-saxons offrent des productions de plus en plus professionnelles (il n'y a qu'à constater le nombre de sociétés de production spécialisées dans les films « extrêmes » qui fleurissent autant en Grande-Bretagne qu'aux Etats-Unis). Rappelons que la France est un pays aussi dynamique en matière de film d'escalade que d'escalade (les grimpeurs français dominent les compétitions internationales, et c'est en France que l'on retrouve les falaises équipées les plus réputées et les plus nombreuses). Sans pouvoir établir de lien de cause à effet, les films d'escalade réalisés en France sont principalement l'œuvre de grimpeurs, ces derniers appartenant souvent aux plus forts.

Dans l'imaginaire national du film de grimpe, il vaudrait donc mieux être grimpeur pour filmer la grimpe, et être dans le haut-niveau pour filmer le haut-niveau. C'est ce qu'attestent implicitement ces réalisations : *Stone Monkey* et *Best Forgotten Art* (réalisés par l'un des meilleurs grimpeurs anglais : Johnny Dawes, qui, depuis, a créé sa société de production), *One Summer* (par Ben Moon, sans doute le meilleur grimpeur anglais), *Le Sauvage* (par François Coffy, compétiteur international), *Ticket pour un Taquet* (une des meilleures ventes de film d'escalade français ces dix dernières années, par Eric Demay, très bon grimpeur français). Cela trahit-il un manque de confiance envers les professionnels qui aborderaient l'escalade comme n'importe quel autre sport ? La représentation de celle-ci n'est-elle acceptable que dans l'expertise de sa mise en scène ou, au contraire, selon le niveau de pratique de ses auteurs ?

Plus concrètement, essayons de comprendre pourquoi la fabrication du film d'escalade est le terrain privilégié des pratiquants ayant une certaine expertise dans ce sport. La première raison apparaît très concrète : de nombreux grimpeurs de haut niveau baignent dans l'aspiration de ne faire que de l'escalade. Mais celle-ci, dans l'unité de sa pratique, est bien peu rémunératrice. Il s'agit donc de multiplier les démarches périphériques qui gardent toujours un attrait à l'activité : monitorat, entraînement, sponsoring, organisation de compétitions, journalisme (presse écrite spécialisée), réalisation audiovisuelle. Toutes les démarches sont bonnes tant que le lien avec la grimpe reste préservé.

La seconde raison a des explications plus psychologiques : le talent sportif s'épanouirait dans la dynamique monstration-représentation. Le grimpeur fort, en l'absence de cette dernière (frustration provoquée par le relatif désintérêt des médias et de la comparaison avec d'autres sports hyper « télévisués » -football, tennis, cyclisme, ...-), va s'attaquer lui-même à la construction de son image. Cette année sortait une production allemande relativement ambitieuse (3000 exemplaires) : *Palatinum*. Pendant 52 minutes, on découvre à peu près tout du co-réalisateur Alex Wenner : sa vie de famille, ses escalades, ses amis, ses parents, sa maison, son local d'entraînement, son bar préféré, Sans même parler du narcissisme inhérent à un tel portrait, essayons d'adopter une lecture *documentarisante* (Roger Odin). Outre l'effet *film de famille* (Jean-Pierre Esquenazi), ce film, malgré sa défaite artistique évidente, nous éclaire richement sur la motivation de son réalisateur, globalement articulée autour d'une dialectique connaissance-reconnaissance. Nous sommes en

face d'un bon grimpeur qui souffre de sa non-reconnaissance, et qui, pour la combler, se filme, se vend. Bien sûr, cette divulgation de l'intime est tout à fait dans l'ère du temps, celle de la *Real TV*, et des émissions où il s'agit, à coup d'aveux déchirants, d'éclairer les arcanes de ses tabous et de lever le voile sur sa vie.

Enfin, la troisième raison est à la fois plus optimiste et plus universelle : c'est ce que j'appellerai le *film partage*. Entouré de ferveurs empiriques, le film sert à prodiguer ses propres expériences de grimpeur, à mi-chemin entre le carnet de bord et la photo de vacances. Au vu du nombre de films d'escalade relatant un voyage, cette dernière explication est certainement la plus convaincante, mais d'avantage encore, c'est l'entrelacement des trois raisons que nous venons de voir qui pousse cette catégorie de grimpeur à prendre la caméra.

Quant aux professionnels, on en trouve deux types :

- Ceux qui parviennent au film d'escalade par la porte de l'escalade. C'est-à-dire des grimpeurs qui se recyclent dans la réalisation, par arrivisme, passion ou talent.

- Ceux qui arrivent au film d'escalade par la porte de l'audiovisuel. Des documentaristes, journalistes sportifs (souvent intéressés par « une culture sportive alternative »³⁷) qui voient en l'escalade un créneau porteur, esthétiquement ou commercialement.

Ainsi, des grimpeurs ont monté leurs propres sociétés de production (les français François Coffy et Eric Demay par exemple), d'autres se sont lancés dans des écoles de cinéma avant de monter leur propre structure (l'anglais Johnny Dawes, dont le parcours, tant par ses performances sportives que par ses films, est tout à fait remarquable). Quant aux « authentiques » professionnels de l'audiovisuel, force est de constater qu'aucun ne se limite au film d'escalade. La polyvalence étant une fois de plus leur maître mot, ils filment de nombreux sports alternatifs : surf, base-jump, saut à l'élastique, ... On notera que ces deux derniers ont même de plus en plus tendance à être inclus au sein même des films d'escalade, comme une minute d'évasion, un pur instant *fun*. Un phénomène sur lequel nous nous pencherons ultérieurement. Par exemple, on remarquera qu'Eric Demay était avant un spécialiste de prise de vue sous-marine, tout particulièrement d'images de dauphins (il a travaillé avec J-Y Cousteau).

³⁷ Alain Loret, *Génération Glisse*, 1995, Autrement.

3.A.3. Une féminité en carence, devant et derrière la caméra

Enfin, une perspective sociologique ne saurait omettre de constater l'absence de femmes dans le rang des cinéastes de l'escalade. Alors même que ce sport est nettement plus féminisé que les autres sports dit extrêmes (l'extrême reste trop souvent l'apanage de la virilité, alors même que la différence de niveau, autant en alpinisme qu'en escalade, s'amointrit d'année en année), à notre connaissance, aucune femme n'a réalisé de films d'escalade. Cet étonnement peut être nuancé par la faible féminisation du métier de JRI (Journaliste Reporter d'Image). Autant les femmes cinéastes sont de moins en moins rares, autant le documentaire sportif demeure largement masculin. Cela s'expliquait par le poids des caméscopes professionnels (une Betacam pèse entre 10 et 20 kg), mais cette raison va disparaître avec la multiplication des caméscopes numériques, incomparablement plus légers. Cette forte présence masculine se retrouvant également dans le journalisme sportif au sens large (presse écrite, commentateurs sportif de télévision), il nous reste à supposer que les femmes sont peu nombreuse du côté des médias sportifs, tant bien même sont-elles de plus en plus sportives.

Dans une moindre mesure, cette constatation peut également être faite quant au petit nombre d'actrices dans les films d'escalade. Celles-ci sont souvent reléguées au statut de faire valoir, c'est-à-dire qu'elles sont filmées dans des itinéraires plus faciles de façon à marquer à la fois une pause dans le rythme du film, et à souligner le contraste avec les itinéraires plus ardu, étant eux gravis par les hommes. Cela dit, épisodiquement, on trouve de films d'escalade laissant la part belle à la gent féminine, dans des voies aussi dures que celles des hommes. Certes, *Bambou* ne fait que montrer la très photogénique Isabelle Patissier grimper des échafaudages de bambous en Thaïlande³⁸. Plus intéressant et dans la même veine qu'*Opéra Vertical*, signalons *E Pericoloso Sporgersi*, et les belles escalades de Catherine Destivelle

³⁸ Dans *Bambou*, l'escalade se fait en solo et joue sur le suspense « le bambou cassera t-il ? », suspense assez artificiel car cette plante est d'une exceptionnelle résistance et très loin de pouvoir rompre sous le poids d'un homme. Enfin, signalons qu'Isabelle Patissier fut un temps mariée avec Nicolas Hulot (présentateur et producteur d'Ushuaia), ce qui facilita indéniablement sa présence dans des films qui lui sont consacrés.

dans les Gorges du Verdon³⁹. Destivelle dont le talent et le charme attirent encore de nombreux réalisateurs, en particulier Pierre-Antoine Hiroz qui la filma au Mali (*Seo*⁴⁰) ou encore dans l'Ouest américain (*Balade à Devil's Tower*⁴¹). On remarquera des ressemblances quant au choix des destinations avec les films de Janssen et d'Edlinger. Afin d'être complet, citons encore *La Maîtresse du vide* qui confirme que le genre du portrait filmé sied bien à la mise en scène de l'escalade féminine. Cette fois-ci, il s'agit d'un documentaire vidéo, assez axé « grand public », sur la charismatique grimpeuse Lynn Hill⁴², sans doute l'équivalent féminin outre-atlantique de Patrick Edlinger. Dernière illustration en date de cet essoufflement de « la domination masculine » (Bourdieu), le film de l'américain Paul Dusatko, *A Day In The Life*, sous-titré *Five Women Who Climb* ne met en scène, comme son titre l'indique, que des grimpeuses, certes de générations différentes (de 19 à 40 ans) mais toutes très fortes. Les années 90 ont consacré un courant de féminisation des médias d'escalade. Les films et les revues spécialisées accordent plus de place aux grimpeuses (voire même des numéros spéciaux, comme un numéro du magazine *Grimper* consacré aux « Filles et la grimpe »). On remarque même des sites américains proche d'une idéologie féministe (voir *womenclimbing.com* », la référence en la matière). La radicalisation de cette mouvance démontre a posteriori une représentativité diminuée et fractionnée des femmes dans le film d'escalade.

³⁹ E Pericoloso Sporgersi (Robert Nicod 1985) nous montre l'ascension du célèbre Bombé de Pichenibule, premier itinéraire de 7b+ gravie par une française, en l'occurrence Catherine Destivelle qui vit sa carrière médiatique lancée par ce film. Peut-être s'agit-il du premier film d'escalade féminin ?

⁴⁰ Seo (Pierre-Antoine Hiroz 1987) est d'un genre assez rare dans le petit monde du film d'escalade. Techniquement déjà par la diversité des supports utilisés (16mm, Umatic, Beta, VHS), et surtout par son approche ethnologique. On voit Destivelle partager la vie des Dogons, une ethnie du Mali qui a la particularité d'habiter dans des parois gréseuses. Destivelle adopte une attitude humble et nous montre son admiration pour ce peuple qui fait de l'escalade (souvent dangereuse puisqu'il n'utilise pas de corde) une nécessité première. Destivelle partage donc cette escalade en solo avec ces indigènes.

⁴¹ Balade à Devil's Tower (Pierre Antoine Hiroz 1992) : ce documentaire vidéo de 26 minutes nous montre l'ascension de la Tour du Diable dans l'Ouest Américain par Catherine Destivelle. Ce film remporta un prix au festival international du film de montage de Banff.

⁴² La maîtresse du vide (Jean Afanassieff, 1995) est un documentaire de 26 mn qui nous fait le portrait du championne du monde d'escalade qui s'attaque à El Capitan, monstre granitique de plus de 1000 mètres au cœur de la vallée du Yosemite en Californie. Lynn Hill nous livre également ses réflexions sur l'escalade moderne.

3.A.4. Spectateur grimpeur

Reste à savoir si les femmes sont spectatrices du genre. Là, sans une étude à grande échelle, il est difficile d'avancer un chiffre ou même une orientation : même des représentations en proie à cette domination masculine peuvent attirer le regard féminin, car il s'agit avant tout de parer à la carence de représentations de l'activité. Une carence qui suscite l'indulgence pour bien des spectateurs et spectatrices. Par contre, savoir s'il faut pratiquer pour regarder, ou apprécier, la mise en film de la pratique, est une question complexe mais riche. En d'autres termes, c'est la question du public visé qui se pose : à qui s'adresse le film d'escalade ? Ne tombons pas dans le piège de la catégoricité car la distinction des sous-genres s'avère ici indispensable. Néanmoins, on peut affirmer d'emblée que la tendance actuelle du film d'escalade est de s'adresser à des spectateurs de plus en plus avertis. L'iconographie de la grimpe semble séduire avant tout les grimpeurs, d'où, logiquement, la persistance de la confidentialité de ses représentations. *La Vie au bout des doigts*, le seul film d'escalade ayant touché un large public composé essentiellement de non grimpeurs, adoptait une vision contextuelle de l'activité (l'escalade *mode de vie*) alors qu'aujourd'hui, c'est une conception intrinsèque de la grimpe qui prévaut. Le genre du film portrait tel qu'était *La Vie au bout des doigts* a tendance à périr au profit de films plus impersonnels qui traitent l'escalade uniquement dans son intégrité sportive et non culturelle. Un phénomène sur lequel nous reviendrons ultérieurement. D'ailleurs, il est tout à fait revendiqué par les auteurs de vouloir toucher avant tout les grimpeurs par leurs films.

3.A.5. Une question de niveau

Cela va même plus loin, puisque la question du niveau pourra même rentrer en considération. Ainsi, une des critiques récurrentes de la part d'une masse de grimpeurs est de regretter qu'une grande majorité des médias d'escalade soit pensée pour le haut-niveau. Doit-on réserver la monstration du dur pour les forts ? Et celle du facile pour les moins forts (*le grimpeur du dimanche*) ? Deux écoles s'affrontent ici :

- Ceux qui pensent qu'il faut intéresser les grimpeurs par la représentation de la haute difficulté. L'extrême est ici le meilleur support du rêve, et d'exaltation des aspirations.

- Ceux qui, au contraire, veulent renvoyer aux grimpeurs leurs images, les médias étant ici comme un miroir de la pratique majoritaire et cherchant à représenter la quotidienneté du grimpeur lambda.

Entre ces deux conceptions de l'image rêve et de l'image miroir, je crois avant tout à la première. Les images transmettant la grande difficulté d'un effort apparaissent bien plus cinégéniques que celles d'une escalade « grand public ». Dans tous les cas il est indéniable que la spécialisation des représentations pousse à une spécificité des réceptions. L'analyse détaillée de ces films en quatrième partie nous permettra d'éclaircir cette question.

3.A.6. Une question d'âge

Après s'être posé la question du sexe et du niveau des acteurs (au sens large) du film d'escalade, on peut également s'interroger sur leur âge. À l'exception du cas du film historique, le public est majoritairement jeune. On peut trouver deux raisons à cela :

- L'escalade est un sport encore jeune⁴³. Les pratiquants âgés sont donc en minorité. Cette affirmation est encore plus vraie en ce qui concerne le haut niveau (en compétition, la moyenne d'âge est si basse qu'à vingt-deux ans, on est quasiment considéré comme vétéran), qui, comme on l'a vu, est très friand de film d'escalade.

- L'ancienne génération est d'avantage attaché aux représentations « papier », à *savoir* les revues spécialisées et les livres (de photos principalement). Une vidéo demeure un produit *fun* plus adapté (formaté ?) pour les regards jeunes.

Le questionnaire (étudié en fin de partie) confirme la jeunesse des spectateurs de films d'escalade avec une moyenne d'âge de 27 ans et demi.

⁴³ On situe habituellement la naissance de l'escalade « libre » (moderne) au milieu des années 1970, sous une double impulsion française (Jean-Claude Droyer) et américaine.

3.B. De Bazin à Besson, d'Edlinger à Sharma

Avant de rentrer dans le vif de ce sujet, présentons ces quatre personnes, et voyons la pertinence de ces rapprochements. André Bazin est l'un des plus célèbres critiques de cinéma. Dès 1951, en tant que directeur de la célèbre revue *Les Cahiers du Cinéma*, il prit des positions très marquées pour défendre le Néoréalisme italien. Il défend avant tout le *réalisme ontologique* et ses deux figures-phares, démontrant ce certain respect que le cinéma devait vouer au réel : le plan-séquence et la profondeur de champ. Luc Besson est peut-être le cinéaste français en vie le plus connu dans le monde. Il l'est l'auteur de nombreux films à succès (*Le Grand Bleu*, *Nikita*, *Le Cinquième Élément*, *Jeanne d'Arc*, ...), emblématiques du cinéma post-moderne, de « l'allusion et du feu d'artifice »⁴⁴.

Patrick Edlinger a, lui, représenté l'escalade libre moderne dans le monde, grâce à ces deux films largement diffusés : *La Vie au bout des doigts* et *Opéra Vertical* (tous deux réalisés par Jean-Paul Janssen). Chris Sharma est un jeune grimpeur américain, exceptionnellement doué, autant en compétition (qu'il pratique sporadiquement) qu'en milieu naturel⁴⁵. Son charisme exceptionnel (post-moderne ?) l'a conduit à être un acteur privilégié des films d'escalade des années 1990⁴⁶. Voyons désormais ce qui nous amène à tisser cet trame entre ces quatre personnalités.

3.B.1. Bazin, Edlinger et Janssen : des aspirations identiques ?

Le dénominateur commun à Bazin et à Edlinger est le mot « respect ». Tous deux incarnent une exaltation particulière des processus de considération de la nature. Sans vouloir se lancer dans de hasardeuses allégations, à la relecture de ses articles consacrés au cinéma documentaire⁴⁷, on peut imaginer que les films de Janssen auraient plu à Bazin. On connaît la fascination, ou en tout cas l'admiration

⁴⁴ L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, Laurent Jullier, Editions L'Harmattan, 1997.

⁴⁵ En 2001, il fut le premier à gravir l'itinéraire réputé le plus dur au monde (*Biographie*, dans le Gapençais). Il remporta une épreuve de coupe du monde (Munich, été 2001) puis se fit disqualifier pour usage de cannabis. Il n'en fallait pas plus pour que la légende s'affirme: définitivement Sharma était *cool*.

⁴⁶ Il joua dans deux films, désormais culte, *Free Hueco* et *Rampage*, et également *Pure Force – Master of Stone IV*, *Inertia*.

⁴⁷ Qu'est-ce que le cinéma ? André Bazin, Editions du Cerf, 1958 (première édition).

de ce dernier pour le cinéma animalier et celui d'exploration. Dans l'article *Le cinéma et l'exploration*, il défendit d'ailleurs le film de Marcel Ichac consacré à l'Annapurna⁴⁸, sans même en regretter l'absence d'images du sommet, car « une avalanche arracha la caméra des mains d'Herzog ». Ainsi, au nom du réel et du respect absolu du principe d'ontologie, une absence d'images vaut mieux que des images trompeuses. Bazin s'est toujours méfié des reconstitutions (« le public exige de croire à ce qu'il voit »), et donc du montage, puisque le cut est un *espace-temps* (le cut est culturellement associé à l'ellipse) potentiel pour l'émergence du faux. De plus, et en cela il est assurément précurseur du courant de méfiance vis-à-vis du spectacle, Bazin a toujours condamné les déviations vers le sensationnalisme (« une décadence [...] caractérisé par une recherche de plus en plus impudente du spectaculaire »), déviance qui se ferait au détriment de la fidélité de la retranscription du réel. Car Bazin préfère une primauté du psychologique à ce sensationnalisme (« l'élément psychologique et humain passe au premier plan »). Il ira même plus loin dans un article⁴⁹ consacré au film de Louis Malle et Jean-Yves Cousteau, *Le Monde du silence*. Avec un certain rigorisme, il nous met en garde contre l'inanité de la critique de ce film (« les beautés de ce film sont d'abord celles de la nature et autant donc vaudrait critiquer Dieu »). Autrement dit, une représentation de la nature n'est pas critiquable dès lors que cette nature est luxuriante. On voit évidemment les limites d'un tel raisonnement, assurément emprunt d'une orthodoxie rigoriste. Il n'empêche, et c'est ce que confirmera notre analyse détaillée de la prochaine et de la quatrième partie, *La Vie au bout des doigts* s'approche de ces exigences ontologiques alors que les derniers films d'escalade répondent eux aux critiques formulées par Bazin et tombent donc dans les écueils sus-cités.

3.B.2. Besson et Sharma ou l'appétit post-moderne

Suivant une tendance inaugurée par la presse écrite, les films de la fin des années 1990 ont fait la part belle à un grimpeur américain : Chris Sharma. Il est devenu une forme d'idole de la nouvelle génération, suivant les traces et les méthodes du champion culte de funboard, Robby Naish. Ces phénomènes quasi-

⁴⁸ Victoire sur l'Annapurna, Marcel Ichac, 1953

⁴⁹ Le Monde du Silence, France-Observateur, mars 1956

totémiques furent supportés, voire amplifiés, par l'orientation post-moderne du film d'escalade, loin des idéologies baziniennes, proche de l'esthétique, ou plutôt de la stylistique, propre à Luc Besson. Il ne s'agit pas de dire que *La Vie au bout des doigts* n'encourage aucun fétichisme, loin de là, mais Edlinger, homme avide de commentaires et de verbalisation, n'est pas le héros bessonien type. Ainsi, le Sharma de *Rampage* ou de *Free Hueco* pourrait tout à fait être un personnage d'un film de Besson. La comparaison avec Jacques, l'un des deux protagonistes (joués par Jean-Marc Barr, et Jean Reno pour Enzo) du *Grand Bleu*, apparaît intéressante. Dans un élan très métonymique, Sharma ainsi que Jacques incarnent à eux seuls une activité sportive contre-culturelle. D'ailleurs, et cela démontre une fois de plus la fragilité de la notion de genre, le fait que nous ayons une fiction d'un côté (*Le Grand Bleu*) et des documentaires de l'autre (*Rampage*, *Free Hueco*) importe peu puisque « la construction des personnages » (selon l'expression de Stanislavski) est assez similaire. Le film de Besson est une fiction qui aspire à sa « documentarisation » (soit la mise en place de l'effet de réel) et dans une majorité des films où Sharma apparaît, ou plutôt joue, on s'oriente vers une « fictionnalisation » de sa personne. La question du genre est omniprésente dans tous les films de sport dont la réception est bien souvent hybride. Cette ambiguïté serait même fondatrice de l'esthétique du sport filmé. Vincent Duluc parle des *Dieux du stade* de Leni Riefenstahl comme du « plus beau film de sport jamais tourné, parce qu'il ne s'agit pas d'une fiction, mais de la réalité mise en scène, détournée, contournée. Et magnifiée, puisque les mauvais sentiments peuvent faire un beau film »⁵⁰. Bien sûr, nous pouvons établir de nombreuses correspondances stylistiques entre la nouvelle génération des films d'escalade américains et *Le Grand Bleu* : effets *clip*⁵¹, *wondering cameras* (mouvements tournoyants de caméras), aphasie des héros, *esprit cool*⁵², ... Nous analyserons toutes ces figures en quatrième partie.

⁵⁰ Vincent Duluc, journaliste à l'Equipe, a écrit l'article *Les Yeux du stade* sous la rubrique Répliques des Cahiers du cinéma de Février 2001.

⁵¹ Il ; suffit de regarder, ou plutôt d'écouter, les cinquante-deux minutes de *Master of Stone IV – Pure Force*, pour se rendre compte que la bande son est un long clip, qui a évacué quasiment tout le son d'enregistrement.

⁵² Dick Pountain, David Robins, *L'esprit cool, une éthique, une esthétique, une culture*, Editions Autrement.

3.C. Les personnages du film d'escalade : du beat au fun

Il va s'agir ici d'éclairer les caractéristiques sociales types des grimpeurs figurant alors dans les films d'escalade. La thèse d'O. Hoibian⁵³ nous dit que l'escalade libre et sportive participe à la diffusion d'un discours contre-culture. L'escalade serait-elle l'héritière des contre-cultures sportives nées dès les années soixante. Globalement, l'itinéraire des sports issus de la contre-culture s'étale entre le *beat*, dès la fin des années 50, et le *fun*, des années 80 à nos jours.

3.C.1. Edlinger est Beat

*Le Beatnik des cimes*⁵⁴ désignait l'alpiniste américain culte des années soixante, Garry Hemming. Il appartenait au groupe des californiens qui réussirent des ascensions marquantes dans le massif du Mont-Blanc (dont la directe Américaine des Drus et la face sud du Fou) puis des solitaires qui firent également dates. Son suicide d'une balle dans la tête à 36 ans acheva de consacrer Hemming à l'image d'un « Pasolini de l'alpinisme ». Néanmoins, l'idéologie *beat* fut originellement incarnée par les sports alternatifs les plus emblématiques, à savoir ceux qui tournent autour de la notion de glisse. Nés sur les plages californiennes à la fin des années 50, ces surfers se réclament plus de la *Beat Generation* (en particulier de l'écrivain Jack Kerouac) que du sport, jugé trop rigide, trop olympique. D'ailleurs, nous pouvons nous rappeler que cette littérature B⁵⁵ inspira également le cinéma underground américain des années cinquante (Jonas Mekas, John Cassavetes, et surtout Kenneth Anger). Il est intéressant qu'une même tendance artistique soit à l'origine à la fois d'une cinématographie et également d'une pratique sportive, certes dérivée des institutions classiques. Même si la comparaison mérite d'être établie, notre propos ne

⁵³ Hoibian O. (1997). *Au-delà de la verticale... L'alpinisme : sport des élites ou sport pour tous ?* Thèse de doctorat (STAPS). Orsay : Université Paris XI.

⁵⁴ *Le Beatnik des cimes* (1996) est également le titre d'un documentaire (26 mn) que le français Jean Afanassieff a consacré à cet alpiniste.

⁵⁵ Le courant de la littérature B est née pendant la seconde guerre mondiale, suite à la rencontre d'écrivains animés par la même véhémence de rébellion sociale (véhémence dont certains y voient une attitude post-traumatique de la crise américaine de 1929 et de la misère qui en suivit). Citons donc : William Burroughs (*Naked Lunch*), Jack Kerouac (*On the road*), Allan Ginsberg (son fameux poème *Howl*) et également Gregory Corso et Neil Cassady. Le documentaire *Pull My Daisy* (coréalisé par Robert Franck et Alfred Leslie) met en scène tous ces poètes via une adaptation de la pièce non jouée de Jack Kerouac, *The Beat Generation*.

sera pourtant pas de rapprocher le cinéma underground du film d'escalade (je n'ai vu que peu de ressemblances entre Anger et Janssen), mais d'affirmer que le personnage de Patrick Edlinger construit dans les films de Janssen répond point par point à l'archétype du sportif alternatif, longtemps incarné par les sports de glisse.

Une des différences marquantes entre le sportif alternatif et celui issu des sports traditionnels (athlétisme, sports de balle, de combat, ...) est dans la finalité de l'activité. Dans le premier cas, « il ne s'agit plus de s'intégrer socialement par la pratique sportive, il s'agirait, au contraire, de prendre ses distances avec la tradition sportive en arborant certains symboles se voulant nettement non-conformistes »⁵⁶. Ainsi, Edlinger incarne une marginalité post-beatnik loin de l'image de l'athlète obnubilé par son entraînement. Cela est vrai dans *La Vie au bout des doigts*, mais plus encore dans *Arrow Head, la tournée américaine*⁵⁷. Le recto de la jaquette (voire annexes) nous annonce, en plus du slogan fétiche d'Edlinger « l'esprit de la grimpe », un voyage dans les rochers les plus renommés de l'ouest américain : « Smith Rock (Oregon), Hueco Tanks (Texas, El Paso), Joshua Tree, Yosemite (Californie) ». Ces citations de lieux pour nous rappeler clairement que l'Ouest américain est un espace et un imaginaire communs à la fois à la B-Generation, et aussi aux sports de glisse et à l'escalade ; ce qui nous confirme les filiations que nous avons supposées. L'Ouest exemplifie la légende de l'Amérique originelle, « c'est-à-dire l'Amérique antérieure à la société industrielle que valorisait le mouvement beat » (Loret, 1995). Comme le surf dans les années 50/60 (et plus tard le *snowboard*, avec son *Snow Way of Life*), l'escalade est bien plus qu'une simple pratique sportive. Avec Edlinger, la grimpe nous est représentée comme un mode de vie, qui se veut dissident des réflexes de la consommation de masse et des comportements standardisés. Une phrase prononcée par Edlinger dans *La Vie au bout des doigts* est d'ailleurs restée célèbre : « avec l'escalade, tu te contentes de petits besoins, un verre d'eau, un sandwich ». Il persiste dans *Arrow Head* : « tu n'as pas besoin d'autres choses que les choses essentielles ».

⁵⁶ *Génération Glisse*, Alain Loret, Editions Autrement, 1995. Ce livre nous servira de référence pour cette partie.

⁵⁷ *Arrow Head, la tournée américaine*, film-documentaire de 26 minutes de Maurice Rebeix, 1989.

Dans ce film très soigneusement réalisé, Edlinger circule de falaises en falaises, avec pour unique trame, le rocher et la route, celle-ci, comme chacun le sait, relève également de l'imaginaire Beat. D'ailleurs, la référence au voyage est assumée, en en tout cas explicite. La voix off d'Edlinger nous dit que « Partir loin, c'est la vie ». Enfin, le générique de fin se déroule sur le célèbre air des *Canned Heat* « On the road again, ... ». En plus de cet hommage avoué au style country, *Arrow Head* regorge de références à la culture indienne, culture qu'Edlinger (qui a coréalisé le film) porte très haut dans son estime. Un militantisme pro-indien que recyclera d'ailleurs le célèbre grimpeur des buildings, Alain Robert, aussi habitué aux tenues indiennes qu'aux colonnes de *Paris Match*. Le respect de la nature, un mode de vie épuré, et une défense des minorités, tel le *Come Back Africa* de Jonas Mekas⁵⁸, ou plus encore, *Easy Rider*, modèle évident et influent pour *Arrow Head*. La récurrence des plans sur la route (travellings de suivi, ou bien plans pris depuis la voiture), les lieux désertiques traversés, les bars très « couleur locale » (la scène du billard), les références aux minorités (par le biais des peintures tribales toujours dans *Arrow Head*), tous ces éléments me semblent justifier une comparaison entre ces deux films.

Bien sûr, tout ne se ressemble pas pour autant : pour des raisons pratiques, Edlinger ne se déplace pas en moto mais en 4x4, et surtout, différence essentielle, le mode de vie illustré par *Arrow Head* s'apparente à une ascèse (pas d'alcool ni de drogue, tout juste des *Grany*, filmés en gros plans pour satisfaire les sponsors), loin des débauches narcotiques et hallucinatoires d'*Easy Rider*. Car si l'escalade est un mode de vie, elle n'en reste pas moins un sport avec toutes les rigueurs que cela peut supposer. En escalade, et c'est une différence notable avec le milieu des artistes (de la *B-Generation*, ou d'autres courants), l'adrénaline est l'ultime drogue. La recherche des sensations ne se fait pas au sacrifice de sa santé, ou en tout cas par absorption de produits artificiels. Cette analogie entre les sensations procurées par l'escalade et par les drogues est clairement revendiquée par le titre du premier film où joue Patrick Edlinger : *Overdon* (jeux de mots entre « overdose » et « au Verdon »)⁵⁹.

⁵⁸ Autant Jonas Mekas (peut-être à cause de ses origines lituaniennes et de son incarcération dans un camp de travail allemand pendant la seconde guerre mondiale) avait ce souci empathique envers les minorités, autant Kerouac, bien plus égoïste, s'était même montré favorable à la guerre du Vietnam.

⁵⁹ Jean-Paul Janssen, Laurent Chevallier, *Overdon* (1980), avec, entre autres, Patrick Edlinger déjà dans les gorges du Verdon, quelques années avant *Opéra Vertical*.

3.C.2. Les années 90 et l'émergence du fun dans le film d'escalade

Si les films d'Edlinger arborent donc une idéologie à mi-chemin entre le *beat* et le sport, les films d'escalade (surtout américains) des années quatre-vingt-dix se montrent nettement plus *fun*. Si le *beat* est l'apanage d'une esthétique *réaliste* (au sens bazinien), le fun se situe d'avantage du côté du style post-moderne. Reprenons donc les films avec Sharma, et également la série des *Master of Stone* (à ce jour, cinq épisodes). La présence de Sharma, tout idole qu'il soit, est moins marquée que celle d'Edlinger dans les films de Rebeix et Janssen des années quatre-vingt. Dans *La Vie au bout des doigts*, Edlinger est quasiment toujours montré seul⁶⁰. Indéniablement, cela auréole le personnage d'une certaine poésie. D'ailleurs, le poète type de la *B-Generation* est un solitaire tourmenté⁶¹. Le solo (escalade sans corde où toute chute est ou mortelle ou très grave), tel que le pratique Edlinger dans le film de Janssen, achève de lui conférer une dimension tragique. Kerouac et Burroughs jouaient avec leurs vies par l'absorption de drogues, Edlinger joue la sienne en grim pant, ce qui n'est jamais qu'une autre forme de drogue, comme il ne manque d'ailleurs jamais de rappeler.

Loin de ces enthousiasmes antisociaux et de cette dramatisation de l'effort, le fun exemplifie le collectif et la bonne humeur. Comme le rappelle Alain Loret, « La socialité *fun* est tribale ». Et l'escalade libre de consacrer cette « osmose groupale »⁶². Dans les sports alternatifs, la tribu⁶³ est la dérive dissidente de l'équipe. Nombre de films américains vont s'atteler à la mise en scène d'un effort dans ce contexte tribal. Le *fun* s'accomplit dans une communion collective de la performance. En réunion, la communication de l'effort incite à l'euphorie. Dans *Rampage*, on assiste à de véritables* hystéries des membres de la tribu lorsque Sharma se met à grimper : une débauche d'encouragements et de cris (aussi bien de Sharma que de son entourage) rythme l'ascension. Le nirvana de l'effort consenti

⁶⁰ La seule séquence comportant d'autres personnes se situe au milieu du film. De façon assez insolite, on voit Edlinger doubler une cordée de deux grimpeurs en pleine paroi.

⁶¹ Voir le portrait de l'écrivain dans *Naked Lunch* (William Burroughs)

⁶² Corneloup J. (1993). *Escalade et société, contribution à l'analyse du système, du communicationnel et du social*. Thèse de doctorat (STAPS). Orsay : Université Paris XI.

⁶³ De nombreuses entreprises ayant décidé de jouer sur une communication fun (Nike, opérateurs téléphoniques), ont repris ce terme de Tribu afin d'exalter les sentiments d'appartenance, ceux-là provoquant les réflexes de consommation.

s'épanouit dans le désir communicatif des sensations. *Beat* Edlinger exaltait sa performance dans le calme, l'effort était affaire de zen. Avec *Free Hueco* et *Rampage*, le trip est toujours là, dans des conditions aussi précaires (bivouac, nourriture en conserves, ...), souvent dans les mêmes lieux (on retrouve Hueco Tanks et le Parc du Yosemite aussi bien dans *Arrow Head* que dans *Rampage*), mais il est collectif et fondamentalement sociabilisant.

De cette propension aux foules, il découle sans surprise de l'humour, ou plutôt des velléités d'humour. Cela est particulièrement vrai 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 d'avantage un message de domination du naturel, on y défie le rocher et le vide comme une équipe adverse, et l'escalade se perçoit comme une succession de challenges tous plus funs les uns que les autres. On l'entoure d'activités périphériques, véritables délires ludiques : sauts à l'élastique, base-jump⁶⁴, VTT, danse-escalade, 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 vitesse⁶⁵... Le mélange des genres ne fait pas peur tant que l'esprit fun s'en dégage. Le grimpeur, métamorphosé en clown pour le coup, se sacrifie sur l'autel du cirque, du show. Le ludique prévaut au détriment des idéologies dont l'obsolescence tend à s'accélérer. Le *fun* consacre l'évanescence du paradigme de nature.

3.C.3. Hollywood : le quiproquo de l'acteur-grimpeur

Dans le film grand public qui comporte des scènes d'escalade, on est assez loin de cette propension au ludique. Au contraire, au prix d'un mensonge sociologique assez flagrant, l'escalade est montrée comme une activité sérieuse, sinon austère. Les acteurs employés se révèlent souvent assez inappropriés. Dans *The*

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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.

*Eiger Sanction*⁶⁶, Clint Eastwood joue le rôle d'un grimpeur à la retraite contraint, à cause d'une mission d'espionnage assez obscure, d'aller gravir la face Nord de l'Eiger et de quitter son poste de professeur à l'université. Non que l'acteur soit mauvais, mais peut-être manque-t-il un peu d'extravagance pour le rôle. Son entraînement s'apparente à une ascèse, où, étonnement, c'est le vieil alpiniste qui se porte garant de la touche fun (il remplit, à son insu, le sac d'Eastwood de bouteilles de bière en vue d'une dégustation sommitale). « Eastwood représente l'ordre, la loi et la règle, alors que Rourke symbolise le désordre, le non-conformisme et le Hell's Angels » (Loret), ce qui est confirmé à la vue des rôles d'Eastwood de justicier sévère et solitaire (la série des *inspecteurs Harry*). L'erreur de casting la plus flagrante se révèle tout de même être celle de Sylvester Stallone dans *Cliffhanger*. Outre un physique assez inapproprié⁶⁷, Stallone appartient à l'univers des sports de combat (la série des *Rocky*) et des films de guerre (les *Rambo*) ; un univers qui, du fait de sa discipline et de son bellicisme, n'est assurément pas approprié à l'image d'évasion, de liberté et de pacifisme promise par les sports d'escalade. Bien sûr, à Hollywood, il s'agit plus de créer une image en adéquation avec l'attente du public qu'avec celle de la philosophie du sport montré. Seul le naïf s'étonnerait de cet état de fait, heureusement amoindri par l'usage de grimpeurs réputés dans les scènes d'escalade, ce qui est garant d'un certain réalisme des scènes. Nous verrons dans la quatrième partie que le cinéma grand public n'est pas le terrain le plus approprié aux représentations audiovisuelles de l'escalade.

⁶⁶ *La Sanction*, Clint Eastwood, 1975. Le cas de ce film est assez intéressant puisque, comme dans *Full Metal Jacket*, on se retrouve en face d'un film scrupuleusement bipartite. La première partie est consacrée à l'entraînement d'Eastwood dans les Rocheuses, elle nous présente des superbes scènes d'escalade sur des piliers aériens. La deuxième partie est l'aboutissement soit l'ascension de la face Nord de l'Eiger par Eastwood et son équipe. Notons que ce film a été tourné en paroi, les acteurs étant doublé par des alpinistes fameux dont Reinhold Messner.

⁶⁷ Stallone, d'un gabarit évidemment trop lourd pour l'emploi, fut heureusement doublé par deux grimpeurs des plus talentueux : Ron Kauk (qui apparaît dans *Arrow Head* d'Edlinger) et Wolfgang Güllich, défunt grimpeur allemand. Notons que Ron Kauk intervint en tant que consultant sur le tournage de *Mission Impossible 2*.

3.D. L'importation du modèle compétitif

Nous allons tenter de mettre en lumière le changement de statut, et par là-même, de fonction, du film d'escalade. Tout en s'inscrivant dans une tendance plus vaste de transformation sociologique, le film va s'inscrire en révélateur des évolutions, apparentes ou cachées, de l'escalade. Dans la lignée de Marc Ferro et de son usage du film comme d'une archive⁶⁸, les représentations audiovisuelles vont illustrer les phénomènes socio-historiques qui ont affecté l'escalade ces vingt dernières années.

3.D.1. Escalade et compétition, un couple ambigu

Dès 1949, avec une certaine clairvoyance, le fameux alpiniste Pierre Allain⁶⁹ remarquait que son activité se construisait selon un reniement plus ou moins avoué du principe compétitif. Une remarque qui vaut tout autant pour la proclamation de l'escalade « libre et sportive » à la fin des années soixante-dix. D'ailleurs, cette appellation souligne de fait l'ambiguïté originelle de l'escalade : une activité « libre » (des contingences du sport traditionnel), mais « sportive » (le sport reste son fondement, et l'escalade s'inscrit dans une dynamique de tentation-répulsion vis-à-vis de celui-ci). Le sport semble être à la fois modèle et anti-modèle pour l'escalade. Dans l'introduction, nous avons évoqué la naissance de la compétition d'escalade au milieu des années quatre-vingt et la vague de protestations que cela a soulevé⁷⁰. Cette protestation, bien vite oubliée par nombre de ses initiateurs, est quasiment restée lettre morte ; l'histoire l'ayant retenue davantage que les modalités de la pratique. L'escalade, nonobstant ses origines anti-institutionnelles et contre-culturelles, voit beaucoup de ses valeurs tomber en désuétude et remplacées par celles des sports plus conventionnels. Une étude⁷¹ menée à ce propos est éloquent de la mise à mal de cette éthique. Quelques chiffres : 8 % de la population sondée n'appartient pas à un

⁶⁸ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire, 1993.

⁶⁹ Pierre Alain, *Alpinisme et compétition*, Arthaud, 1949.

⁷⁰ *Le Manifeste des 19*, Mars 1985.

⁷¹ Yann Corby, *Approche sociologique de l'escalade, à travers les différentes modalités qui la caractérise* (mémoire de Licence, UFR STAPS de Strasbourg, 1995). Ce travail analyse les résultats d'un questionnaire complété par 224 personnes (tous grimpeurs, 69 % d'hommes, moyenne d'âge de 24 ans).

club. 60 % des personnes ont déjà participé à une compétition, et 36 % en ont une pratique régulière. Seulement 31 % ne pratiquent pas l'escalade pour la performance. Cela confirme notre impression d'institutionnalisation croissante de l'activité et d'acceptation des modalités compétitives et performatives. JM Troussier parle d'une « normalisation fédérale » tout en rajoutant que « la transformation fondamentale concerne l'éthique »⁷². Y. Corby conclut : « la quasi-totalité de ces nouveaux grimpeurs est jeune et n'a pas de culture dans ce sport. En l'investissant, ils y apportent la leur, c'est ainsi qu'au sein d'un même sport se côtoient des valeurs antagonistes ».

Pour autant, et nous pouvons nous en étonner, ni le film de compétition, ni d'ailleurs la compétition, ne rencontre désormais son public, tout au plus quelques participants (dans la prochaine sous-partie, nous tenterons d'analyser les raisons détaillées de l'échec du film d'escalade de compétition). Depuis vingt ans, la compétition d'escalade s'est certes implantée⁷³, mais ne rencontre pas le succès escompté. Ainsi, phénomène compensatoire ou pas, on soupçonne le film d'escalade de véhiculer de plus en plus de valeurs compétitives, au détriment des valeurs originelles (si tant est que l'on admette que l'escalade a un fondement réellement et unanimement anti-compétitif).

3.D.2. Vers une présence tacite des principes compétitifs dans l'escalade et ses représentations filmées

3.D.2.A. Le film comme illustration d'une tendance de l'escalade sportive : vers des performances visualisables

Le terme de compétition doit ici être pris au sens large, c'est-à-dire comme une mise en concurrence sportive de différentes personnes. J'exclus donc ses considérations fédérales. Nous nous attacherons à étudier cette orientation du film

⁷² Jean-Marc Troussier, *Le franc-tireur*, article paru dans le magazine Vertical Spécial n°1 (p 28-29).

⁷³ La compétition d'escalade existe sous trois formes bien distinctes : la difficulté (l'épreuve reine, la plus prestigieuse), la vitesse (la plus ancienne, la première compétition d'escalade ayant eu lieu à Yalta en septembre 1982) et le bloc (escalade sans corde, depuis 2001, il y a une coupe de monde de bloc). La compétition d'escalade a connu son apogée (en termes de médiatisation et de public) à la fin des années 80.

d'escalade de l'activation au développement de préceptes compétitifs, autrement dits « susceptibles de supporter la concurrence avec d'autres »⁷⁴. Bien sûr, ce penchant trouve quelques-unes de ses origines dans l'apparition de nouvelles modalités au sein même de l'activité. "Paraître le plus fort de tous constitue l'enjeu de l'escalade libre dans la représentation des grimpeurs. Leurs échanges seraient alors structurés par un principe compétitif, bien que leurs mises en scène tendent à faire apparaître le contraire"⁷⁵. Les stratégies de représentation développées pour la transmission et la mise en scène des performances fonctionneraient comme « capital symbolique » ou « pouvoir de contrainte »⁷⁶. Selon les outils théoriques de Bourdieu, O. Aubel développe une analyse de l'escalade libre dont l'enjeu inavoué serait donc « le monopole de l'autorité, légitimé par ce capital symbolique spécifique ». Manifestation objective d'appropriation de ce capital symbolique par les grimpeurs, « leur travail figuratif permettant la lisibilité de leur stratégie d'investissement de l'activité et consistant à tenter d'assurer leur salut social » (A. Aubel). Cette approche séduisante insiste sur l'importance voire l'inéluctabilité de la verbalisation des expériences et plus particulièrement des performances. Dans un premier temps, ces dispositions, rationnelles ou invisibles, s'accomplissaient sous un mode discursif direct, puis de plus en plus médiatisé en vue d'assurer une meilleure publicité du message. Les récentes évolutions du film d'escalade tendent à confirmer ce basculement du discours sportif vers les sphères médiatiques. Soit ce phénomène à discuter : une médiatisation du discursif qui substitue la verbalisation des expériences par la visualisation des performances. L'analyse de film va également nous permettre d'éclairer « les prise de position dramaturgiques et stylistiques des grimpeurs comme l'expression métaphorique de leur position dans l'espace de l'escalade libre » (O. Aubel).

⁷⁴ *Le Petit Larousse*, 1982.

⁷⁵ Aubel Olivier, *De la signification des comportements en escalade libre*, Laboratoire APS et Sciences Sociales. Université de Strasbourg II.

⁷⁶ Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action* (1994), Paris, éditions du Seuil.

3.D.2.B. Vers un renouvellement de la notion de trace et une accentuation de la valeur de preuve

L'une des illustrations de ces affirmations est décelable dans la tendance du film d'escalade à s'établir en tant que trace, le terme ne devant pas ici être attaché aux idéologies ontologiques chères à Bazin. L'escalade, à l'exception notable de la compétition, se pratique en dehors de l'espace sportif type, à savoir sur une falaise, quelque fois reculée, plutôt qu'en gymnase. Il en découle une très faible visibilité de ses performances ; celles-ci se faisant dans un cadre naturel, intime voir isolé, cadre qui n'est certainement pas propice à la publicité de l'effort.

Ce que l'activité gagne en charme, elle le perd en accessibilité. Sans médias, la prouesse sportive en escalade est condamnée à sa méconnaissance. Seule la dynamique d'une imagerie médiatique peut l'extirper de son secret. Ainsi, à la différence d'une grande majorité de sports traditionnels dont l'effort est perceptible dans l'immédiateté et souvent dans l'accessibilité, l'escalade de haut-niveau ne peut se passer d'une médiatisation intercalée entre la performance d'un grimpeur et son public. L'inévitabilité de cette activité représentative destinée à faire de l'effort une information, voire un spectacle, fut, dès le début, assurée par une presse écrite dynamique⁷⁷ et par une filmographie documentaire assez fournie. Cela dit les derniers films d'escalade tendent désormais à mettre en scène une performance sportive plus qu'un mode de vie.

Cette tendance s'accroît même depuis la frénésie informative liée à Internet. De nombreux sites⁷⁸ se sont spécialisés dans la diffusion des performances liées à l'escalade, diffusion qui a les bénéfices de ces inconvénients ; à savoir une information rapide et accessible mais non vérifiée. En 2001, suite à quelques dérives liées à des erreurs (de bonne ou mauvaise volonté) concernant l'ascension ou non d'un itinéraire par un grimpeur, une crise de discrédit a touché ces sites et de nombreuses personnes ont réclamé des preuves visant à valider l'une ou l'autre performance. Ainsi, un exemple parmi de nombreux autres, sur le site 8a.nu, le plus important site d'information et de diffusion des performances en escalade, on pouvait lire en Avril 2002 sur la page d'accueil du site :

⁷⁷ Les deux magazines de montagne et d'alpinisme des années quatre-vingt (*Alpinisme et Randonnée*, *Vertical*) consacraient dès le début une large part à l'escalade et à la diffusion des performances établies dans ce sport.

⁷⁸ Les plus fameux étant *8a.nu*, *climbing.com*, *sportclimbing.de*, *desnivel.es*.

« We got an email from Rosta Stefanek. He's sick and tired of people talking bullshit behind his back and questioning his ascents. To avoid all this "bull-shit..blablabla" stuff I have made a video from the ascent. (of *Festin de Pierre*). I have also tried the *Bain de Sang* in St. Loup and I am definitely going to go there in April. If the things would go the right way and I would climb it, I would also like to make a video of this". »⁷⁹

La photographie perdant, comme on le sait, de sa valeur d'attestation de la réalité d'un fait⁸⁰, on voit que c'est la vidéo que prend le relais de ce statut de témoignage d'un effort consenti. D'autant plus que la valeur d'une performance en escalade est déterminée par un enchaînement de mouvements que retranscrit mal la photographie. La photo ne donne en effet qu'une représentation figée dans l'immédiateté et non dans la durée, en ne montrant qu'un mouvement après l'autre. Pour autant, une séquence filmique, selon son découpage, peut également donner une vision très morcelée de l'effort en escalade. Cela n'empêche pas, pour une grande partie du public, de conserver au film sa valeur de trace et de preuve. À la fois par une méconnaissance de *l'arché*⁸¹, autrement dit une ignorance des capacités elliptiques du dispositif cinématographique. Et également par l'obsession stylistique de la fluidité, un tic post-moderne qui se traduit par une propension à l'invisibilité du cut, voire dans un futur proche, à la mise en scène d'épisodes fictifs ou *hyper fictifs*⁸² rendus plausibles par les outils d'indélectabilité de l'incrustation⁸³. Ces deux raisons orientent implicitement le spectateur vers une suspension de l'incroyance, une lecture naturaliste des images et le déploiement d'un regard ingénu quant aux événements représentés à l'écran. Ainsi, le spectateur volontaire mais béat, oublie que l'escalade s'enchaîne, mais pas le film. Celui-ci usurpe donc largement son statut attestateur de la réalité d'un effort.

⁷⁹ Festin de Pierre est l'un des itinéraires d'escalade les plus durs en France. Bain de Sang est la voie la plus dure de Suisse. Rosta Stefanek est sans doute le meilleur grimpeur tchèque.

⁸⁰ Nous faisons référence ici à l'incroyable développement de la photographie numérique et à l'accession du grand public à la retouche (de plus en plus simplifiée) d'images par le biais d'une explosion d'une offre logicielle.

⁸¹ Savoir de l'arché (glossaire de *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Laurent Jullier, Editions L'Harmattan, 1997) : compétence technique de l'auditeur concernant la façon dont ont été obtenus les sons diffusés ou transmis qu'il entend ». Pourrait également désigner une compétence technique du spectateur décelable dans la prise de conscience des pouvoirs elliptiques du dispositif cinématographique.

⁸² L'hyper fictif désigne ici une mise en scène qui ne craint ni la fiction, ni le faux.

⁸³ Nous faisons référence ici à l'important développement du truquage audiovisuel par le biais d'une offre logicielle plus grande et de meilleure qualité (Adobe AfterEffects et Discreet Combustion étant les principaux pour les effets spéciaux, Bryce et Vue d'Esprit étant eux les leaders pour les images de synthèse).

3.D.2.C. Le film piédestal et son orientation vers le faire-valoir sportif par l'irruption discursive

Au-delà de cette finalité, avouée ou non, de s'établir en tant que preuve, le film d'escalade revendique implicitement des velléités de faire-valoir sportif. Nous en tenons pour illustration le développement d'un méta-discours sportif aux dispositions résolument informationnelles et dont la portée se veut quelques fois comparative. De prime abord, on constate un discours autour de l'ascension même, souvent une voix-off du principal intéressé, à savoir le grimpeur. Le thème qui prévaut ici est le défi, ce « qui s'oppose au contrat, à l'échange, à l'équivalence, à tous les réglages dominants [...], une logique indéterminée quant à sa finalité, quant à ses résultats. Défier c'est se placer par-delà les situations objectives »⁸⁴. Le défi, concept définitivement *fun* lancé par *Wind Magazine* en 1984, est fédérateur dans l'univers narratif du film d'escalade, surtout à ses débuts, à l'époque où les représentations dominantes étaient celles d'Edlinger et Janssen.

Ce récit d'une confrontation, d'un affrontement entre un homme et une paroi perd peu à peu du terrain dans l'imaginaire de la grimpe et de ses mises en spectacle. C'est ce que confirmera l'analyse des questionnaires. Le spectateur réclame désormais un discours-commentaire et surtout une masse d'informations périphériques concernant l'ascension. Ainsi, les films d'escalade arborent quasi systématiquement un titrage précis en amont des séquences renseignant à la fois sur le nom du grimpeur, le nom de la falaise, celui de l'itinéraire parcouru, et surtout sa cotation (c'est-à-dire sa difficulté), voire même le nombre d'essais qui ont été nécessaires au grimpeur pour gravir la voie et la date de l'ascension effective⁸⁵. On peut suggérer qu'une telle mise en avant de la cotation de l'itinéraire filmé participe à une construction imaginaire de l'image du grimpeur, image quasi unanimement déterminée par l'expression du niveau de la voie et donc de la personne qui la gravit. Cette surabondance assez journalistique du message trahit donc une propriété inédite du film d'escalade, celle d'alimenter dans une dynamique cognitive l'écheveau des représentations compétitives qui visent non seulement à la mise en spectacle de

⁸⁴ Jean Baudrillard, *Entretiens avec Le Monde*. Idées contemporaines, La Découverte-Le Monde, 1984.

⁸⁵ Nous pensons à la séquence de La Chiquette du Graal dans le film *Zhaa* de Fred Ripert.

grimpeurs, mais également à leur mise en concurrence. L'impact est tel, que ce discours méta-sportif devient pour certains spectateurs indispensable à une bonne vision du film, et surtout à une bonne perception de l'effort visualisé. Cette nécessité actuelle d'entourer le spectacle de la performance par son propre commentaire et par d'autres informations quasi topographiques, révèle une fois de plus le manque de lisibilité intrinsèque de la difficulté en escalade, y compris pour ses propres pratiquants. Bien sûr une question demeure posée : est-ce que cet agencement journalistique, ou disons d'insistance informative, reflète davantage ces lacunes représentatives ou bien s'inscrit-il dans cette tendance à la *défunisation* des sports contre-culturels et au retour de leurs refoulés compétitifs ? Normalement assurée dans les sports contre-culturels « par le panégyrique burlesque, le dithyrambe ludique, le délire verbal, le détournement de sens, le rêve et le fantasme » (Alain Loret, 1995), la digression du commentaire, quand digression il y a, se construit dans le film d'escalade, autant dans une extravagance du langage visuel que dans l'effervescence d'une oralité alternative. La généralisation à tous les films d'escalade des années quatre-vingt-dix est hasardeuse, mais, à la différence des sports de glisse par exemple, la production d'un commentaire sportif est à présent admise pour accompagner la mise en scène de la performance en escalade.

3.D.2.D. Confirmation par l'ébauche d'une analyse des titres de films

Une dernière constatation confirme les tendances dégagées. Suivant la démarche de C. Tetet et de son travail sur l'analyse de l'évolution des noms des itinéraires en escalade⁸⁶, penchons-nous quelques instants sur les noms des films d'escalade. De prime abord, on retrouve la même évolution dans les titres des films que celle qui s'est opérée dans leur contenu, globalement d'une idéologie *beat* vers le *fun* (voir p. 50, partie 3.C). Un changement qui prolongerait les constatations d'Alain Loret⁸⁷ qui remarquait que les noms des voies étaient de plus en plus proches du vocabulaire des Hell's Angels (il cite les noms suivants : *Easy Rider*, *Orange Mécanique*, *La Rage de vivre*, *Les Valseuses*, *J'irais cracher sur vos tombes*,

⁸⁶ C. Tetet, *Approche lexicologique et lexicographique dans une perspective historique et multilingue du grimpeur*, Institut National de la langue française (CNRS), 1989.

⁸⁷ A. Loret, *Génération Glisse* (Autrement, 1995). Il cite à la page 56 l'article (« Ceux qui dansent avec les falaises ») paru dans le numéro 34 du magazine Reportages (octobre 1983).

Destroy, Dealer Street, Ossuaire, l'Ange en décomposition, Clochard Céleste, ...).

Les titres des premiers d'escalade des années 80 dénotaient deux orientations :

- Le titre post-beatnik où l'escalade est perçue comme une drogue moderne (*Overdon*), ou qui souligne la prise de risque engendrée par la pratique de ce sport (*E Pericolo sporgersi*, «il est dangereux de se pencher », en référence au panneau mettant en garde les touristes se promenant aux abords des Gorges du Verdon et aussi qui figurait sur les fenêtres des anciens wagons). *La Vie au bout des doigts* a un double sens, ou en tout cas une double lecture possible. Ce titre souligne certes encore une fois le risque encouru, mais on peut y déceler également une portée plus métaphorique dès lors que l'on entend les commentaires de Patrick Edlinger durant le film. Il risque sa vie pour l'escalade, mais c'est l'escalade qui le fait vivre. Le titre supporte cette belle dialectique : la mise en péril de la vie assure la vie elle-même.
- Le titre d'inspiration artistique qui insiste sur la proximité de l'escalade avec les arts corporels, en particulier avec la danse. Le titre du film pourrait s'apparenter à un spectacle de ballet : *Opéra Vertical, Danseur-étoile*⁸⁸. D'ailleurs, ce dernier prolonge tout à fait ce que le titre annonce : il soulève avec permanence et pertinence la question du genre («est-ce un film d'escalade ou un film de danse ?») et de la proximité de l'escalade avec la danse.

La deuxième décennie du film d'escalade nous propose des titres qui mettent en valeur la difficulté de l'activité et de son support minéral et aussi la force de ses pratiquants. Ainsi, le titre onomatopée (*Zhaa*) exulte à la fois la difficulté de l'effort et exemplifie la propension post-moderne à l'aphasie. Quant à la série des cinq *Master of Stone*, elle développe, non sans une certaine arrogance, un rapport de domination jubilatoire sur le rocher, le grimpeur étant le maître et le rocher l'esclave, soit une belle illustration de la dialectique hégélienne. L'opus numéro 4 de la série est quant à lui sous-titré *Pure Force*, s'agissant de celle des grimpeurs bien sûr, la force étant l'outil qui assure la domination sur ledit rocher. Ainsi on s'éloigne peu à peu des titres aux valeurs plus ambitieuses ou universelles vers des revendications à la fois sportives et fun. Non pas que les idéologies s'éteignent mais elles sont réinvesties selon le contrat de la performance, de la victoire sur un rocher idéalisé, élevé (ou rabaissé) au statut de concurrent. Rocher qui, au demeurant, reste une

⁸⁸ Laurent Chevalier, *Danseur-étoile* (sorti en septembre 1989), avec Patrick Bérhault.

préoccupation centrale comme l'illustrent le titre du film anglais *Hard Grit*⁸⁹ et celui de l'américain *Hard Rock*. Bien sûr une analyse plus poussée reste à faire mais on constate d'ores et déjà un glissement des titres des films d'escalade vers un terrain plus sportif qui exemplifie la mise en valeur d'un concurrent minéral et d'un grimpeur idéalisé, *masterisé*.

3.E. Le film d'escalade à la télévision

La télévision est le support principal de la découverte du film d'escalade. Nous devrions plutôt dire le magnétoscope puisque le marché de la cassette VHS d'escalade est le plus dynamique. Ainsi, la projection d'un « véritable » film d'escalade (même s'il assez délicat de dire où commence le film d'escalade, à partir de quand il mérite cette appellation) dans une salle de cinéma est exceptionnelle, alors que la demande semble importante, voire unanime (c'est ce qu'ont indiqué les résultats du questionnaire. Un peu moins exceptionnelle, mais de plus en plus rare est la diffusion du film d'escalade sur les réseaux hertziens. Le film d'escalade à la télévision répond à deux aspirations, celle de « la valorisation médiatique de la compétition » en vue de l'accroissement de nombre de licenciés⁹⁰ et celle, plus globale, de « la marchandisation de la pratique » (O. Aubel). On peut dégager quatre formes télévisuelles qui firent usage de l'escalade : le spot publicitaire, la série ou téléfilm, le film de compétition, l'émission spécialisée dans l'extrême et enfin, le cas atypique de la médiatisation télévisuelle du grimpeur Alain Robert. Voyons au cas par cas ces différentes représentations télévisuelles de l'escalade.

⁸⁹ « Grit » est l'abréviation de Gritstone, soit le rocher (de type gréseux) des environs de Sheffield, ville-phare de l'escalade anglaise.

⁹⁰ Aubel O.(2000). *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20,pp.107-125. A Aubel indique par ailleurs que « les données parcellaires concernant les temps d'antenne de l'escalade libre sur les chaînes hertziennes ne permettent cependant pas d'établir le lien causal entre le développement de la pratique et sa visibilité télévisuelle. En 1989 ce temps d'antenne est de 3 heures 36 mn tandis que le nombre de licences tombe de 36198 à 33733 de 1988 à 1989. En 1990 ce temps d'antenne passe à 1heure 36 mn et le nombre de licenciés remonte à 36633. En 1993 ce temps d'antenne n'est plus que de 43 minutes et les licenciés sont 43745 ».

3.E.1. Le film publicitaire d'escalade

L'usage de l'escalade dans la publicité est certes assez rare, mais les quelques exemples méritent d'être évoqués. D'une manière générale, le marketing sportif s'intéresse à la communication basée sur le fun et les divers tendances alternatives. L'argumentaire communicatif de nombreuses entreprises sportives repose désormais sur des logiques ultra-référentielles ou contre-culturelles, qu'elles soient à tendance écologiste (Patagonia⁹¹) ou issues de la rue (Nike⁹²). L'escalade est un sport trop minoritaire pour que les entreprises du secteur (majoritairement les fabricants de cordes, de baudriers, de chaussons d'escalade, de quincaillerie diverse, et enfin de prises et de murs d'escalade) puissent s'offrir des publicités télévisuelles, aussi produisent-elles des films d'entreprises en vue d'une promotion interne ou de négociations commerciales. Ce sont donc des entreprises qui n'ont rien à voir avec l'escalade qui, paradoxalement, vont en faire usage publicitaire.

Exemple récent en date, une publicité de trente secondes pour une marque d'aliments pour chats dont on veut vanter les bienfaits sur la santé et le dynamisme sur l'animal. On y voit Isabelle Patissier, ancienne championne du monde d'escalade, grimper pieds et mains nus un mur d'escalade en verre (à l'intérieur d'un appartement cossu) sur lequel ont été fixées des prises. L'escalade est lente, harmonieuse, féline. On recycle ici la grimpe selon un mode artistique (la fluidité et l'esthétisme de l'escalade) et référencé (la grimpeuse féline). On sait que la publicité joue sur des mondes de plus en plus fantasmés, véritables anti-univers⁹³. Elle élabore un écheveau complexe de suggestions via des recours permanents et métaphoriques au second degré.

À l'opposé de ce premier exemple, l'escalade peut également être recyclé selon les tendances alternatives. La publicité la plus significative à cet égard est celle qui fut tournée dans les calanques marseillaises en Octobre 1996 pour une marque de

⁹¹ Patagonia, importante entreprise de textile de montagne et d'escalade (le directeur est un fameux grimpeur du Yosemite, Yvon Chouinard), communique beaucoup sur la protection de l'environnement et le recyclage.

⁹² Nike, entreprise qu'on ne présente plus, communique beaucoup ces dernières années selon les modes street et hip-hop. Une communication qui tend à esthétiser, voire poétiser les sports de la rue (on se réfère à l'une de ses dernières publicités où un match de basket streetball est filmé comme un spectacle de danse).

⁹³ Anti-univers (glossaire de *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Laurent Jullier, Editions L'Harmattan, 1997) : monde possible construit à partir de prévisions qui sont faites par le spectateur sans qu'il y soit expressément invité.

cigarettes japonaise. Les protagonistes de ce clip de trente cinq secondes diffusé en nocturne l'année suivante sur une chaîne nipponne sont les deux meilleurs grimpeurs anglais, Ben Moon et Jerry Moffat. Dans une interview⁹⁴ accordée après le tournage pour justifier leur démarche, les deux grimpeurs font une belle démonstration du discours contre-culturel associé à l'escalade, la publicité faisant ici l'apologie implicite mais évidente de ce discours. « Fumer n'est pas en contradiction avec l'escalade » (Ben Moon) et Moffat d'enchéir « je conduis ma voiture le plus vite possible et je grimpe parfois sans corde. Tout cela peut m'être potentiellement fatal. J'aime beaucoup ça et je n'ai pas l'intention d'arrêter. Chacun choisit les risques qu'il souhaite prendre [...] l'escalade est justement un sport synonyme de liberté ». Puis de reconnaître enfin que c'est « la longueur du chèque » qui est la principale raison d'avoir accepté de tourner. La publicité pour les cigarettes a d'ailleurs souvent joué sur le registre de l'évasion et du désir de liberté. L'escalade est employée ici selon les mêmes valeurs que le célèbre *lonesome cow-boy* qui erre dans le *far-west*, cigarette à la bouche. Fumer est un acte dont la perception demeure attachée à un imaginaire transgressif. Ses représentations visuelles restent assez logiquement associées à des activités qui véhiculent des idéologies anti-institutionnelles et alternatives. De façon assez trouble, l'escalade, du moins dans les perceptions du grand public, symbolise également la dichotomie « c'est risqué mais j'aime ça ». Cette « passion du risque »⁹⁵ est une tendance qu'essaie de recycler la publicité pour les cigarettes, maintenant que plus personne n'ignore leur nocivité.

3.E.2. Le téléfilm d'escalade

Les téléfilms mettant en scène de l'alpinisme sont relativement fréquents et rencontrent un assez bon succès (entendez une bonne audience, comme l'illustre la récente adaptation en deux épisodes pour France 2 de *Premier de cordée* de Frison-Roche). On ne peut en dire autant des téléfilms d'escalade, à ma connaissance rarissimes. Mes recherches ne m'ont permis de trouver qu'un téléfilm anglais⁹⁶,

⁹⁴ L'interview fut publiée dans la revue *Roc'n Wall* (dont le rédacteur en chef n'est autre que Patrick Edlinger) numéro 14 (article « Calanques, un automne hollywoodien », p20-21).

⁹⁵ David Le Breton, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000.

⁹⁶ Sam Miller (assez renommé réalisateur de la télévision anglaise), *Among Giants*, 1993. Ce téléfilm a même connu les honneurs par l'admiration proclamée du ministre anglais de la culture (voir article de Philip French dans *The Observer* du 15 juillet 2001).

l'histoire d'un grimpeur au chômage qui monte une équipe de peintres de pylônes. Sans avoir pu voir ce téléfilm, un tel sujet laisse imaginer qu'il s'inscrit dans la veine dite du cinéma social anglais, dont le plus fidèle représentant est Ken Loach. L'escalade serait vue ici comme un prétexte social, un moteur intégratif, ou alors, au contraire, par ce qui est à la source de l'exclusion et du chômage du protagoniste. Ce serait au prix d'un détournement de sa passion (recycler sa compétence de grimpeur en vue de peintures acrobatiques), d'une certaine manière d'un sacrifice, que se ferait sa socialisation. L'inaccessibilité de ce téléfilm est dommageable car un tel sujet, assurément original par rapport aux autres oeuvres étudiées, aurait apporté une orientation intéressante à l'univers du film d'escalade.

En France, sûrement bien en-deçà en terme de qualité (présupposée), on retrouve la sitcom *Extrême Limite*⁹⁷. Soit le pendant sportif de la célèbre série *Hélène et les Garçons*. Toujours des amourettes (estivales) mais cette fois-ci en toile de fond. Le premier plan est occupé par les sports dits extrêmes, dont l'escalade, qui est une des activités favorites des protagonistes de cette série (de jeunes espoirs qui se battent pour devenir champions de leur discipline), avec également des sports de glisse (aquatique, puisque l'action se passe sur la côte d'Azur) et motorisés (4x4, ...). Comme on pouvait s'en douter et comme dans *Hélène ...*, le réalisme n'est pas au rendez-vous. La prouesse et l'action sont caricaturées, ce qui fera frémir l'amateur du genre. Ainsi, dans *Extrême Limite*, l'escalade se pratique systématiquement en « moulinette »⁹⁸, ce qui rend le danger quasi-nul alors même qu'il est représenté comme persistant. Ainsi une musique pseudo tragique censée exulter un suspense terrible est le leitmotiv musical de ces scènes d'escalade, pourtant sans aucun danger. L'ignorance des producteurs et des réalisateurs amène un amalgame, drôle ou ridicule, c'est selon, entre escalade extrême et escalade d'initiation. Une aseptisation poussée au paroxysme qui ne pourra tromper les initiés, qui ne peuvent se réjouir d'une telle représentation.

On verra dans la partie suivante que l'escalade telle qu'elle est représentée à Hollywood apporte également son lot de déception, du moins chez les grimpeurs. Il nous restera à savoir s'il s'agit d'approximation de la part des réalisateurs, ou d'un

⁹⁷ *Extrême Limite*, Marathon Productions / TF1, 1999, 52 épisodes diffusées l'été sur TFI. Succès nuancé.

⁹⁸ La moulinette (ou yo-yo) implique que la corde soit déjà fixée au sommet de la paroi. Cela amoindrit considérablement les risques puisqu'en cas de chute, celle-ci est quasi nulle, contrairement à l'escalade « en tête » où un premier de cordée grimpe sans que la corde soit fixée au sommet.

quiproquo de la part des spectateurs, trop avertis pour s'appropriier le contrat de lecture, ou plutôt de contrat de regard, induit par le film. Bien sûr, le téléfilm est un genre particulièrement peu noble et assez déprécié puisqu'il s'adresse au grand public. Ce qui n'excuse pas tout. Ainsi la publicité qui s'adresse elle aussi à un public élargi fait preuve de bien plus de curiosité créative, car justement elle ne craint ni le contresens ni l'absurde (le *nonsense*). Assurément, l'aberration revendiquée vaut mieux que le faux sous les habits du vrai. L'inventivité publicitaire compense l'inexactitude. Et nous serions surpris que le téléfilm soit l'avenir du film d'escalade.

3.E.3. L'émission télévisuelle

Les émissions d'escalade, contrairement aux téléfilms de fiction, ont la volonté d'informer et d'éclairer le grand public sur une activité dont l'image est assez incertaine et auréolée de nombreux a priori. Une des fonctions première de ces émissions est justement la diffusion de films d'escalade, majoritairement des documentaires. Antenne 2 (principalement par *Les Carnets de l'aventure*) et FR3 (via *Montagne*) furent les deux principales chaînes de diffusion des films d'escalade. Mais, nous ne pouvons oublier que TF1, via *Ushuaia : le magazine de l'extrême*, en a également proposé. Ce type de programmes s'inscrit dans la tendance, soulignée par le sociologue David Le Breton⁹⁹, à l'exultation d'une « mythologie de l'extrême ». Ces émissions concourent à la multiplication des représentations du risque en escalade, car l'image du risque assure une certaine audience et est participative de la construction de cette mythologie moderne qui transporte le danger au niveau vers les sphères de la vénération. 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 »¹⁰⁰. Ces émissions ont vu dans l'escalade un potentiel inédit voué à une mise en scène alternative de l'extrême. À part peut-être *Montagne*, les émissions de l'extrême se soucient peut-être moins qu'on imagine d'intérêt informatif, que ce soit l'escalade ou les autres sports représentés. Dès lors qu'elles produisent des reportages « maison » (par les journalistes de l'équipe), il y s'agit avant tout d'exploiter les capacités dramatiques

⁹⁹ David Le Breton, « Prises de risque et modernité », in Charles Dupuy, *Escalade*, Actio, 1991.

¹⁰⁰ David Le Breton, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000. Sur ce point, on verra également du même auteur *Anthropologie du corps et Modernité*, PUF, 1990.

du sport. L'escalade est perçue comme une activité créatrice d'enjeux tragiques, capable de supporter une représentation insolite du danger. Là aussi, l'usure du regard du téléspectateur impose un renouvellement du « representamen » sportif. Car l'exigence du public s'accroît au fur et à mesure que sa capacité à se laisser impressionner décroît. Le recyclage des formes n'a pas d'autres choix que de se perpétuer sans cesse. Et il en va de même pour les émissions dont le « concept » tente également d'évoluer. Toujours plus de spectacle, quitte à en perdre les fondamentaux éthiques (*Plein les yeux*, TF1). On relève aussi une approche présumée savante du sport via la comparaison de sportifs avec des animaux. À cet égard, on retiendra l'émission *La Nature des Champions*¹⁰¹ qui a consacré un de ces numéros sur la grimpeuse Isabelle Patissier en la confrontant assez étonnement à un bouquetin, alors que le singe aurait sans doute été une association plus pertinente. La démonstration est à nouveau faite de l'approximation qui entoure les sujets touchant les sports marginaux, car, ne l'oublions jamais, le spectaculaire prévaut. Sa priorité n'a que faire des sacrifices et des erreurs qu'il peut induire.

La volonté de s'adresser au grand public peut également engendrer du laxisme dans des représentations télévisuelles qui ne sont pas un terrain d'expertise pour les sports, qu'ils soient dominants ou minoritaires. La pauvreté des commentaires des matchs de football n'a d'égal que la faiblesse des reportages touchant aux sports des marges. Autant la presse sportive, y compris grand public, est encore le lieu d'une certaine érudition (la qualité d'écriture et de savoir des articles de *L'Équipe*¹⁰²), autant la télévision s'est abandonnée depuis longtemps au simple commentaire ou à des descriptions simplistes, voire spéieuses.

Pourtant, tout prête à penser que le sport à la télévision n'est pas sans avenir. Autant par une diversification de ses formes que par une profusion des émissions, liée à une demande du public et du sportif acteur, de moins en moins rompu à l'humilité et à la confidentialité. C'est ce que nous dit le sociologue David Le Breton pour qui « une aventure accomplie dans la solitude ou le silence, non médiatisée, n'est plus recevable en tant que telle, elle n'est qu'un épisode sans conséquence et

¹⁰¹ *La Nature des Champions* regroupe six émissions diffusées durant l'été 2000. Présentée par le footballeur Bixente Lizarazu, accompagné de Sabine Remous (directrice de recherche au CNRS) et Marie-Claude Bomsel (du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris), cette série de documentaires visait à comparer des sportifs de haut niveau et de disciplines variées à des animaux évoluant dans la nature.

¹⁰² Deux journalistes de ce quotidien, Vincent Duluc et Vincent Malausa, écrivent d'ailleurs régulièrement dans *Les Cahiers du Cinéma* des articles pertinents autour du sport filmé, à la télévision ou au cinéma.

non le rêve éveillé d'une société hantée par la sécurité, mais qui aime le rappel confortable du danger et de la peur »¹⁰³.

3.E.4. La compétition d'escalade à la télévision.

Les premières compétitions d'escalade occidentales furent assez bien retransmises entre le milieu et la fin des années quatre-vingt. Un sport neuf, un visuel insolite (des murs d'escalade en résine, aux couleurs souvent vives¹⁰⁴, ou des parois de calcaire¹⁰⁵), des compétitions originales : beaucoup de ces ingrédients avaient su attirer l'attention des télévisions sur l'escalade. La fin des années quatre-vingt marque l'apogée en matière de présence d'escalade à la télévision, cela étant surtout dû au succès médiatique de compétitions non fédérales, subventionnés par des sponsors privés. Ainsi, une importante société de travail temporaire avait organisé en 1988, dans la prestigieuse salle de Bercy, le *Master Ecco*. Roger Zabel, alors journaliste au service des sports de TF1 (désormais directeur de ce service), stipule que « TF1 était présente sur Bercy en 88 et l'expérience avait été très concluante en audience [...] depuis, les quelques tentatives n'ont rien donné »¹⁰⁶. D'ailleurs, Ecco a vite délaissé l'escalade pour la patrouille de France. « Je suis certain que le jour où ça a marché, les émissions qui encadraient étaient très favorables, c'est tout. À mon avis, l'escalade n'a pas d'avenir à la télé. Les Français n'ont pas un style d'éducation adapté à ce genre de discipline »¹⁰⁷. Roger Zabel aurait-il vu juste ? les causes de ce désintérêt sont multiples. On peut en trouver par un manque de professionnalisme de la part de la FFME (Fédération Française d'Escalade et de Montagne). Gilles Cozannet, journaliste à Antenne 2 au moment de la négociation avortée de la retransmission de cette compétition de Bercy, soulignait ainsi que « la fédé a fait une énorme erreur dès le début, qui est d'avoir voulu traiter des exclusivités avec les chaînes. C'était avoir la grosse tête, en tout cas c'était mettre la charrue avant les bœufs. Généralement les sports jeunes se débrouillent pour produire leurs propres

¹⁰³ David Le Breton, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000.

¹⁰⁴ Les compétitions de Bercy ou l'open de Vaulx-en-Velin.

¹⁰⁵ Les compétitions italiennes d'Arco ou de Bardonnecchia, ou, jusqu'à peu, les championnats de France jeunes.

¹⁰⁶ Rey F., *Abonnés absents*, *Vertical* n°31, Janvier février 1991.

¹⁰⁷ Ibid.

images qu'ils donnent à tout le monde, puis ils les vendent »¹⁰⁸. Ainsi, l'écart entre les temps d'antennes des pratiques les plus visibles médiatiquement¹⁰⁹ et ceux de l'escalade s'est considérablement accru dès la fin de la décennie quatre-vingt. L'année 1989, la plus favorable quant à la présence de l'escalade à la télévision (3 heures 36 minutes), consacre 193 heures au football et 425 heures au tennis. En 1992, l'escalade n'enregistre plus que 43 minutes de temps d'antenne contre 510 heures pour le football¹¹⁰. Cette baisse spectaculaire est à nuancer par l'avènement des chaînes câblées uniquement dédiées au sport comme Eurosport qui retransmet plus ou moins régulièrement les épreuves estivales des compétitions d'escalade.

Aux Etats-Unis, la situation est différente par l'implication de la chaîne privée ESPN, spécialiste de l'information sportive, dans l'organisation des X-Games. O Aubel nous rappelle leurs particularités : « les épreuves de sports dits « extrêmes » [dont l'escalade] qui servent de support à cette émission sont mis en scène en fonction des exigences de la chaîne »¹¹¹. Ces jeux qui remportent un vif succès outre-atlantique attirent de nombreux grimpeurs européens alléchés par les primes bien plus importantes que celles des compétitions fédérales¹¹². Les consignes des organisateurs des X-Games aux compétiteurs sont éloquentes : « Si vous réussissez le bloc, sortez en haut ; mettez-vous debout, retournez vous et faites savoir votre joie au monde entier. Autre chose, soyez vous-même, n'hésitez pas à vous déguiser, soyez agressifs... »¹¹³ ou encore « Jouez le spectacle, vous êtes là pour le fun et l'argent ; l'escalade c'est secondaire »¹¹⁴. Les X-Games 1999 (« skate, bike, roller,

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Les cinq sports les plus médiatiques (football, tennis, rugby, basket, formule 1) s'octroient 70% du temps d'antenne consacré au sport. *La Lettre de l'économie du sport*, 25/03/98.

¹¹⁰ Source : *La lettre de l'économie du sport* n°121, 15 mai 1990, n°206 24 mars 1993. Par ailleurs, *La Lettre de l'économie du sport* (25/03/98) retraçant les données du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel pour l'année 1998 ne fait plus figurer l'escalade dans le classement des sports selon leur audience sur les chaînes hertziennes

¹¹¹ Aubel O.(2000). *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20, pp.107-125

¹¹² « Les premiers empochaient la modique somme de 8350 \$ [...] l'esprit X-Games a du bon ! ». Arnaud Petit (compétiteur et journaliste), *X-Games, Western Moderne*, Roc'n Wall n°26 p 20 (septembre/octobre 1999). À titre de comparaison : « un grimpeur touche entre 100000 à 200000 Francs par an. Vous voyez nous ne sommes pas des tennismen (sic.) En compétition les primes sont d'environ 15000 francs pour le premier, jusqu'à 1000 francs pour le sixième... » Ragot F. , *Je veux dominer le monde de l'escalade*, entretien avec François Petit, *L'Equipe magazine*, n°901, 31 juillet, 1999.

¹¹³ Jim Waugh (l'organisateur de ces jeux) cité par Arnaud Petit, *X-Games, Western Moderne*, Roc'n Wall n°26 p 18 (septembre/octobre 1999).

¹¹⁴ Franck Sherrer (organisateur et entraîneur français), Ibid.

moto cross, street luge »¹¹⁵), sont soumis aux désirs des spectateurs de la chaîne ESPN qui avaient jugé l'escalade « trop mou » lors de l'édition précédente ce qui « avait d'ailleurs failli la disparaître du programme »¹¹⁶. Les valeurs de l'escalade s'effacent bien vite derrière la logique impérative de l'audience américaine. La moindre compétence des français, et non leur hypothétique attachement aux valeurs originelles de la pratique, en matière d'organisation de spectacles sportifs nous dispense de ce type d'épreuves.

La compétition d'escalade à la télévision est dans une situation délicate. Sa présence télévisuelle en France appartient bel et bien au passé, désormais justifiée par une conjoncture favorable de programmation. Un renouveau éventuel passerait par un détachement radical aux valeurs et à l'éthique de l'escalade. Les revenus des télévisions et l'explosion des budgets publicitaires sont tels qu'il est peu concevable que la compétition d'escalade réapparaisse sous ses formes passées. Et encore faudrait-il que la compétition d'escalade, même revisitée sous des formes différentes, puisse intéresser un public et des médias qui ont d'abord connu l'escalade via Edlinger et Janssen, soit comme le support d'une idéologie exacerbée de l'aventure et du risque. L'impact laissé par la grande médiatisation de l'escalade à ses débuts pourrait laisser des séquelles difficilement réversibles (si ce n'est pas le temps et l'oubli) qui compromettraient l'avenir de la représentation télévisuelle de l'escalade de compétition. Comme on le verra dans la partie suivante, le public et les journalistes sont davantage intéressés par les exploits d'Alain Robert qui a su recycler l'iconographie du risque et de la solitude propre à Edlinger, mais cette fois-ci sous un mode plus urbain, voire revendicatif. Pour clore cette partie, voici les propos de Jérôme Bureau, ancien rédacteur en chef de l'Equipe Magazine (désormais rédacteur en chef du premier quotidien français, l'Equipe) : « J'ai dû voir quelque chose à la télévision, ça se passait à Bercy, c'était consternant. Nul. Fausse bonne idée, la compétition dans un sport pareil. Non franchement ça ne m'intéressera jamais... C'est comme si on se mettait à faire de la F1 au ralenti dans un jardin ou de la régates sur les bassins du Luxembourg. C'est Inter-ville. L'alchimie qui fait qu'un sport a une culture, et qu'il devient populaire tient aux lieux, et aux émotions qu'il provoque (concernant l'escalade, c'est la nature, la liberté). Je suis sûr que dans les compétitions d'escalade, il y a des juges qui mesurent qui est monté le plus haut...

¹¹⁵ Arnaud Petit, Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

c'est ça ? Quelle horreur ! L'escalade n'a pas besoin de compétitions mais d'exploits individuels... Elle doit rester le domaine de l'aventure. D'ailleurs, de l'escalade on ne connaît qu'un seul type, c'est Edlinger ; grâce à ses films et non grâce à une quelconque médaille. C'est vrai tout le monde le connaissait Edlinger, le grimpeur à mains nues, le mutant, l'homme araignée, etc ... »¹¹⁷.

3.E.5. Alain Robert ou l'illustration de la fascination télévisuelle du risque.

Les films d'escalade qui correspondent le plus à cette fascination du risque sont, sans aucun doute, ceux autour du personnage d'Alain Robert. Ce grimpeur, certainement le plus connu du grand public avec Patrick Edlinger et Isabelle Patissier, a la particularité d'escalader des gratte-ciel sans corde, et bien évidemment « à mains nues »¹¹⁸. Ces exploits authentiques et uniques sont mondialement diffusés, par la presse, des livres, les télévisions, documentaires et le web. Son célèbre adage « plus grand est le risque, plus grand est le plaisir » est élevé au rang d'une philosophie de vie, philosophie dont raffole les médias. « Consacré comme *l'indien dans la ville*¹¹⁹, ce dernier 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 médiatisés, hors publications consacrées à l'escalade »¹²⁰. 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 TV¹²¹. En France, Paris Match lui a consacré 15 doubles pages en 5 ans et TF1, plus de 20 reportages en 3 ans. Sur Internet, outre son site officiel (*alainrobert.com*), une centaine de sites lui consacrent un article et une société (*Verticality*) a même été créée pour la gestion de son image.

¹¹⁷ Rey F., *Abonnés absents, Vertical* n°31, Janvier février 1991.

¹¹⁸ Alain Robert, *À mains nues*, éditions au Pré aux Clercs, réédité par les éditions Domen en 2002.

¹¹⁹ Edlinger P., *Un indien dans la ville, interview d'Alain Robert*, Revue *Roc'n Wall* n°2, Septembre/Octobre 1994.

¹²⁰ Aubel O.(2000). *La médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20, pp.107-125

¹²¹ « les images ont fait 500 passages télé » outre-Atlantique grâce à un tournage par hélicoptère. Belluard L., *Alain Robert de Chicago à Paris, Grimper* n°42, novembre/décembre 1999, p.18-20.

*The Wall Crawler*¹²², 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. Ce succès, matérialisé ici par cette extraordinaire couverture médiatique, illustre bien le potentiel spectaculaire de la mise en scène du risque. Et l'escalade s'avère être un support de choix à une démonstration dramaturgique et audiovisuelle du danger. Les ascensions d'Alain Robert s'apparentent, dans une dynamique insolite, à un échange symbolique avec la mort (voir Jean Baudrillard).

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. La pratique commune de l'escalade se voit connotée par le spectre du risque, tour à tour effrayant et excitant, ce qui ne manque pas de nous faire penser à la définition de l'érotisme de George Bataille¹²³. 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 aux limites du régressif peut faire souffrir une pratique dont l'apogée semble désormais appartenir au passé, du moins si l'on tient compte du nombre de licenciés recensés par la Fédération Française de Montagne et d'Escalade (l'augmentation fut continue jusqu'en 1998 pour atteindre le niveau record de 50000 licenciés, et depuis la baisse est régulière, par contre, les prévisions pour 2002 sont positives). Les grimpeurs ne s'y trompent d'ailleurs 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'escalade (la compétition qui demeure assez confidentielle et qui ne rencontre pas le succès médiatique escompté, et surtout les performances en falaise qui ne bénéficient d'aucune couverture télévisuelle en France¹²⁴), ou par crainte d'une dévalorisation,

¹²² *The Wall Crawler*, États-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 Boulair) 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.

¹²³ « Vivre aux limites du possible et de l'impossible, avec une intensité toujours plus grande », George Bataille, *L'Érotisme*.

¹²⁴ Sans avoir pu vérifier, j'ai entendu différents témoignages qui s'accordent tous à dire que la situation est différente en Espagne. Les performances d'escalade naturelle (sur rocher) jouiraient d'une bonne 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.

sinon 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.

3.F. Analyse des résultats de l'enquête menée sur les films d'escalade.

Ce questionnaire, dont l'intégralité se trouve dans les annexes, fut envoyé par mail à une centaine de personnes, une majorité pratiquant l'escalade. Quarante personnes m'ont retourné le questionnaire complété. Sans pour autant en dégager des conclusions générales (l'échantillon des sondés étant bien trop modeste pour revêtir une réelle portée scientifique), attachons nous à en tirer des enseignements.

L'âge moyen des personnes ayant répondu est de 27 ans 1/2. Les femmes sont largement en minorité puisqu'elles sont représentées à seulement 11,5 %.

Écrasante majorité de grimpeurs puisqu'on ne compte que 3 % de non-grimpeurs. Cela confirme le relatif désintérêt de la part du public lambda pour le film d'escalade, qui intéresse avant tout la population de grimpeurs.

Autres chiffres intéressants : 18,70 % des grimpeurs ayant répondu sont dans le sixième degré (soit des débutants avertis), 25 % dans le septième degré (bon niveau de pratique qui ne s'acquiert qu'avec un réel entraînement), et 56,20 % sont dans le huitième degré (le haut niveau). On peut avancer que le film d'escalade intéresse avant tout les très forts grimpeurs. Ou disons que l'intérêt porté à la représentation filmique de l'escalade croît avec la progression du niveau. On peut imaginer que l'excellence dans un sport est davantage associée à la passion, celle-ci encourageant le développement de pratiques périphérique touchant à l'escalade : professionnalisation (moniteur d'escalade), photographie, journalisme, appropriation d'une culture du sport pratiqué via différents médias (films, magazines, ...). Sachons néanmoins pondérer ce chiffre car l'estime de soi-même a pu amener quelques grimpeurs à surévaluer leur niveau dans ce questionnaire.

Les réponses 5 et 6 font également apparaître que le nombre moyen de films d'escalade vus par un grimpeur est de 3 au cours des douze derniers mois. Ce chiffre apparaît assez élevé au vu de la difficulté de se procurer des films d'escalade mais, quand on compare le titre des films à leur nombre estimé, cela ne coïncide pas. Il y a une confusion entre film vu et film revu. Là est un aspect intéressant du film

d'escalade, il se revoit presque toujours. Ce qui est à la fois symptomatique de la faible production de films d'escalade parallèlement à ce désir d'images dans l'activité pratiquée. D'ailleurs à la question 14, 90 % des grimpeurs estiment qu'il n'y a pas assez de films d'escalade (les 12 % restants ne se prononcent pas) et 53 % estiment qu'ils sont trop courts (question 16). Le grimpeur, très certainement frustré de ne pas avoir plus de représentations médiatiques de son activité, souhaiterait donc davantage de films et des films plus longs. La filmographie que nous avons établi en fin de mémoire (près d'une centaine de films d'escalade recensés dans le monde) démontre qu'il s'agit bien plus d'un problème de diffusion et de connaissance de ces films que de leur présumé non-existence.

Autre information, celle donnée par les réponses à la question 8. Les personnes interrogées ont du mal à se rappeler des titres des films qu'ils ont vus. J'ai recensé beaucoup de réponses sous le mode « le film avec (Edlinger) », « film sur (Alain Robert) », « film aux (Etats-Unis) ». Dans un élan métonymique, le spectateur désigne le film par son acteur principal ou par la localisation de son action. C'est un tic assez classique du spectateur populaire des films de grande consommation : le titre et le nom du réalisateur passent souvent au second plan derrière le nom des acteurs qui servent d'identifiants et de rappel aux images vues. Comme évoqué précédemment dans la partie sur les titres de films, leur propension à perdre en clarté (le titre onomatopée) et à s'éloigner des titres « philosophiques » (*La Vie au bout des doigts*) ou « artistes » (*Opéra Vertical*) n'est pas étrangère à cette méconnaissance des titres actuels.

53 % des personnes interrogées estiment que le film d'escalade répond à leurs attentes. Dans ces réponses, on voit que les satisfaits prédominent surtout chez les spectateurs qui n'ont pas eu accès aux films étrangers, en particulier anglo-saxons. Ceux qui ont vu des films anglais (avec Jerry Moffat et Ben Moon), australiens ou américains (ceux de Josh Lowell avec Sharma ou la série des *Master of Stone*), semblent développer une exigence accrue envers les films d'escalade. Ce sont généralement les mêmes qui estiment les films d'escalade français (question 13) inférieurs à leurs homologues étrangers, indéniablement plus « pros ».

Les réponses à la question 9 surprennent peu : 61 % souhaitent voir des voies difficiles dans les films. Il faut associer ce résultat au niveau des grimpeurs qui se sont exprimés dans ce questionnaire. Ils sont majoritairement très forts et il est logique qu'ils souhaitent voir une difficulté en rapport avec leur niveau. À l'opposé,

une majorité des grimpeurs du sixième degré souhaiteraient voir des itinéraires plus faciles dans les films d'escalade. Et les 41 % désireux de voir plus de bloc dans les films d'escalade (ce chiffre demeure néanmoins assez faible) sont des pratiquants assidus de ce type d'escalade sans corde. Ce n'est donc pas tant la cinégénie de la difficulté qui est illustrée ici que la volonté de voir sa propre pratique réfléchi par le film. D'une même façon, 50 % des grimpeurs voudraient des films qui mettent en scène l'escalade de leurs régions (question 10). En somme, une majorité de grimpeurs souhaiteraient percevoir le film d'escalade comme le miroir de leur pratique, leur niveau et leur falaise. À la question 21, ils sont 53 % à vouloir plus de grimpeurs connus (entendez aussi dans « connus », « forts ») dans les films. Cela confirme que le film d'escalade gagne à représenter de la difficulté au travers de grimpeurs d'ores et déjà médiatisés.

Toujours sur la question des acteurs, un chiffre éblouissant cette fois-ci, celui de la question 13 % des personnes interrogées aimeraient plus de grimpeuses dans les films (ce chiffre est même porté à 100 % si on ne tient compte que des grimpeuses, très faiblement représentées, rappelons-le). On peut expliquer ce chiffre par la disposition naturelle du spectateur masculin à voir représenté le sexe opposé. Pour ma part, je préfère suggérer que la virilité n'est pas l'image qui sied le plus à l'escalade, une activité dont l'image reste encore liée à la danse, cette-ci étant une pratique plutôt perçue comme liée à la féminité. D'un point de vue plus concret, cette carence véritable de grimpeuses dans les films d'escalade (carence qui est tout à fait perçue par les spectateurs, comme l'indique ce chiffre) traduit la grande masculinité du haut niveau de ce sport. Une masculinité qui a néanmoins tendance à se résorber depuis quelques années. Ne doutons pas que le film d'escalade suivra la ligne dessinée par cet infléchissement.

Plus de 61 % ne sont pas intéressés par la présence d'autres sports « outdoor » de type sauts à l'élastique, surf ou VTT (question 19). Dans les films des années 90, la présence de ces activités, mélange abouti de risque et de ludique, trahiraient plus de la part des réalisateurs, un manque de confiance dans l'image animée d'escalade qu'une traduction d'une réelle demande du spectateur. Celui-ci, en effet, ne souhaite pas voir le film encombré d'activités annexes, sans lien avec le sujet essentiel, l'escalade. Même souhait attestant que la représentation de l'escalade est le centre de toutes les attentions, ils sont 68 % à préférer les films d'escalade aux films d'alpinisme (question 20). Bien sûr, cela est en rapport avec la faible présence

d'alpinistes chez les participants au questionnaire (les grimpeurs du huitième degré ne font généralement que peu, voire plus du tout, d'alpinisme). Au sein du grand public et des films de consommation courante, l'alpinisme demeure majoritaire, surtout par les notions de risque qu'il induit et par la dramaturgie de décors. Les aspirations du grimpeur sont bien différentes de celles du spectateur lambda. Ce dernier voit avant tout l'escalade comme un défi passionné et dangereux à la verticalité et comme un prétexte à ressentir cette excitation face à la représentation du vide. Le grimpeur porte un regard plus documenté, à la fois distant et proximal. Distant car il ne se laisse plus impressionner par le vide ambiant et la peur est un sentiment rare voire absent (sauf devant des films où l'escalade se fait sans assurance tels ceux d'Alain Robert et de Patrick Edlinger), avant tout provoqué par la méconnaissance de l'escalade. Proximal, car le spectateur grimpeur a un regard précis sur l'escalade : « quels sont les mouvements et quelle est la taille des prises de la voie, quelle est la difficulté de l'itinéraire, où se situe cette falaise, qui est ce grimpeur, est-ce que je le connais, ... », sont les questions types qu'il se pose. L'itinéraire montré est perçu, consciemment ou non, comme un itinéraire éventuel ou passé, gravi ou pas. La lecture du film se fait selon les termes du possible et du rêve, alors que le spectateur non-grimpeur perçoit et s'impressionne selon l'impossible et l'inaccessible. « Jamais je ne le ferais » versus « Je le ferais un jour ». Une opposition qui résume une différence éloquente dans les regards que porte l'initié et le non-initié sur le même film.

Enfin, étudions trois questions qui éclairent le marché du film d'escalade et surtout ses potentialités. Ils sont près de 60 % à trouver que les vidéos d'escalade sont trop coûteuses. Pourtant, le prix est rarement dissuasif dans l'achat d'une cassette, celui-ci étant avant tout dicté par l'attraction que le spectateur éprouve pour les grimpeurs présents dans le film et les falaises sur lesquelles ils évoluent. La durée du film joue également puisqu'on a vu qu'une grande majorité jugeait les films trop courts, ou plutôt, « trop courts pour le prix qu'on me demande ». Il est courant que les vidéos dont le marché est restreint se vendent assez cher. Le film d'escalade se positionne plutôt mieux en termes de prix si on le compare aux vidéos de surf ou de skate, rarement en dessous de trente euros. Les distributeurs de films sur les sports extrêmes connaissent le faible choix en la matière, le désir important des pratiquants à voir représenter en images leur sport, et l'important pouvoir d'achat du « consommateur-sportif-alternatif » (surtout en escalade).

Pouvoir d'achat confirmé par les réponses aux questions 17 et 18 : 53 % sont prêts à dépenser plus pour des films d'escalade en DVD, et 89 % seraient prêts à aller voir un véritable film d'escalade au cinéma. Ces deux façons de voir un film, alors qu'elles sont les moins économiques, sont de plus en plus prisées. Cela traduit d'une part le fort taux d'équipement en lecteurs DVD (informatiques ou platines de salon) des grimpeurs interrogés et également le besoin pour une projection confortable et de qualité. Rappelons que, autant le DVD que le cinéma, sont des modes de diffusion actuellement minoritaires du film d'escalade. Mais l'avenir semble également être là.

D'une manière plus générale, ce questionnaire laisse apparaître des nécessités de professionnalisation du film d'escalade. À la fois en termes de réalisation (le modèle esthétique anglo-saxon semble là aussi l'emporter) qu'en termes de projection (DVD et salles de cinéma semblent très prisées). Le besoin de variété n'apparaît qu'au travers d'une féminisation revendiquée par tous des films d'escalade, et non par la dispersion vers d'autres sports. L'escalade reste le centre des aspirations, malgré cette demande d'un renouvellement dans le couple conception-diffusion.

Quatrième partie

Stylistique et iconographie du film d'escalade

Cette dernière partie va recentrer notre étude sur le film en tant qu'objet d'analyse propre, et il sera donc davantage fait abstraction de son contexte de réalisation et aussi de diffusion. Il s'agira, d'une part d'une analyse de séquences de trois films (*La Vie au bout des doigts*, *Master of Stone V* et de sa séquence finale *Tribute to Dan Osman* et des premières minutes de *Mission Impossible II*). D'autre part, nous nous intéresserons à deux genres, le film pédagogique et le film historique, afin d'éclairer les différentes figures, formelles et narratives, afin d'ébaucher une ou plusieurs stylistiques et iconographies du film d'escalade.

4.A. *La Vie au bout des doigts*

Il n'est pas nécessaire de présenter ce film dont on a déjà parlé précédemment à plusieurs reprises. Au vue de sa durée relativement modeste d'une vingtaine de minutes, il y a lieu d'analyser ce film dans sa globalité et non simplement à travers l'une ou l'autre de ses séquences.

4.A.1. Un découpage homogène

Dès sa première vision, le film de Janssen dégage une impression de rigueur dans sa construction strictement quadripartite. On découvre d'abord Edlinger, grimant aux abords de Toulon (ville dont il est originaire), plus exactement à la Piade, calanques de calcaires surplombant la Méditerranée. Il grimpe sans corde bien sûr, malgré les récifs agressifs balayés par les vagues en dessus de lui. « Sans danger », nous assure t-il. Puis, une deuxième partie (sa délimitation est discutable, car elle pourrait être liée à la troisième) où l'on découvre Edlinger se réveillant et déjeunant chez lui, c'est-à-dire dans sa camionnette Ford, un véhicule emblématique des utopies nomadisantes des années soixante. La troisième partie nous relate son entraînement, un jogging mystique dans une forêt du Lubéron, vêtu d'un kimono blanc brillant. Puis adviennent divers exercices d'équilibre (marcher sur une chaîne), de souplesse (grand écart) et de force (tractions, pompes), toujours en plein cœur de cette forêt. Enfin, la quatrième et dernière partie, la plus longue, essentielle, en forme

d'apothéose, celle de l'escalade en solo de quatre-vingts mètres de rocher sur l'une des plus fameuses des falaises du globe, Buoux.

4.A.1.A. Des plans-traces

Le découpage définit tout à fait la hiérarchie de l'importance de ces quatre séquences, inégales en de nombreux points, mais qui s'accordent dans un bel équilibre. La première partie compte vingt-trois plans, la seconde six, la troisième dix-sept et la dernière trente-quatre, pour un total de quatre-vingts plans, soit une durée moyenne de vingt secondes par plan. Ces chiffres confirment notre impression première : nous ne sommes pas en face d'un film-clip, ce qui n'est pas étonnant au vue de l'année de réalisation du film (1982, soit pourtant les prémisses des tics post-modernes dans le film grand public¹²⁵).

À la douzième minute, on trouve même un plan d'une durée étonnante de plus de trois minutes. Si ce n'est peut-être pas le plus abouti visuellement (un plan assez large qui se rapproche d'Edlinger grâce à deux zooms, heureusement assez lents), c'est certainement le plus tendu et le plus dramatique. Edlinger, sans corde, est à peu près à mi-paroi, dans une section peu aisée où il semble en difficulté. Le malaise est accentué par la respiration très présente et forte (assurément post-synchronisée car nous ne voyons aucun micro dans le champ, pourtant large) du grimpeur qui lutte pour sa survie, délibérément et sous l'œil de la caméra. Nous sommes suspendu aux doigts d'Edlinger avec la même intensité tragique que la petite flamme malmenée par les souffles du célèbre plan-séquence final de *Nostalghia*¹²⁶. Alors que les autres passages de l'ascension d'Edlinger bénéficient de la variété des points de vue (Edlinger ayant certainement dû gravir plusieurs fois des sections pour les besoins du film, d'ailleurs le film fut tourné en quatre jours¹²⁷), ce plan est filmé d'une seule traite et selon un angle unique (on suit le grimpeur de dos, la caméra se situant approximativement à une trentaine de mètres derrière). Dans un style évidemment propre à l'idéologie bazinienne de la trace, ces trois longues minutes

¹²⁵ Nous pouvons ici faire allusion à *Diva* de Jean-Jacques Beineix, sorti en 1981, et aussi au renouveau du cinéma hollywoodien de la fin des années 70 (Lucas, Spielberg, ...)

¹²⁶ Dans *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983), le plan final d'une durée de plus de huit minutes, nous montre le protagoniste (Gortchakov) tentant de traverser un bassin vide avec une bougie entre les mains, sans que la flamme de celle-ci ne s'éteigne.

¹²⁷ *Les Coulisses du tournage Roc'n Wall 97*, Interview de Patrick Edlinger, p 28, Roc'n Wall n°13 (septembre/octobre 1997).

représentent un témoignage juste et fort de l'escalade telle qu'Edlinger la pratiquait, quoi de mieux qu'un plan-séquence pour illustrer cette expérience des limites.

4.A.1.B. La discrétion des mouvements de caméra

En toute logique, cette propension à la durée des plans est rendue possible par de nombreux recadrages et autres mouvements d'appareils. Si le travelling est rare (pour des questions d'infrastructures, comme vu dans la deuxième partie), le panoramique et le zoom sont fréquents. Le premier afin de suivre le grimpeur, le second afin de s'en approcher ou de s'en éloigner. Les travellings optiques sont généralement arrières et lents (donner du recul sur la falaise et le grimpeur, alors que les rares gros plans sont montés cut, en insert) et ne peuvent s'assimiler aux coups de zoom typiques de la décennie naissante des années quatre-vingt. Globalement, les mouvements de caméra visent à leur propre invisibilité et sont là pour accompagner les mouvements d'Edlinger. Une exception néanmoins, l'un des derniers plans, quand Edlinger parvient au sommet de la falaise et s'apprête à se rétablir sur le plateau, semble pris depuis un hélicoptère (ou un autre engin volant et relativement stable). Ce lent travelling arrière, entièrement musical et un peu saccadé, nous fait croire quelques instants au plan final (le recul sur l'action via une envolée par les airs est une figure classique de la clôture d'un film), mais Janssen ne tombe pas dans cette facilité. On peut plutôt le percevoir comme une métaphore de l'élévation de l'être par l'escalade : « l'esprit de la grimpe » selon l'expression consacrée d'Edlinger. Prendre de la hauteur et du recul sur les faux besoins engendrés par la société de consommation comme l'indiquent les commentaires en voix-off dans le film.

4.A.1.C. Une représentation morcelée du corps

La Vie au bout des doigts est construit selon une évocation fragmentée du corps selon un usage, parcimonieux mais efficient, du gros plan. Celui-ci dicte, sinon atteste le découpage narratif. Le film s'ouvre sur les doigts blanchis d'Edlinger en plein écran, et s'achève (plan 76) sur ces mêmes doigts, usés par le rocher, désormais perçus comme un instrument de survie autant que de vie, la référence au titre devenant ici insistante et explicite. La quatrième partie du film s'ouvre sur le regard félin d'Edlinger, ultime répit de repos et de concentration avant une ascension des plus intenses. Le même plan (-gros- plan- 47) recadre ensuite sur la semelle des

chaussons, méticuleusement frottée par Edlinger. Au milieu de cette quatrième partie (plan 61, 62), on trouve les seuls gros plans sur les doigts du grimpeur en action, en train de serrer de petits trous, rares aspérités de ce rocher implacablement compact. Le plan 63 montre les chaussons d'Edlinger qui, malgré leur gomme de piètre qualité¹²⁸, tentent de ne pas glisser des vagues pentes sur lesquelles ils se posent. Cette récurrence sur les chaussons du grimpeur légitime après coup le choix du premier gros plan sur leur nettoyage (plan 47). Une gomme propre est un des garants de la survie du grimpeur dans son ascension en solo. Enfin, l'ultime (gros) plan du film nous montre le visage d'Edlinger, assis au sommet de la falaise qu'il vient de gravir, contemplant l'horizon.

On remarque donc que les gros plans (au nombre de sept) sont situés stratégiquement aux moments essentiels du film. Ils nous montrent les membres primordiaux du grimpeur pour la bonne réussite de son ascension, les doigts et les pieds bien sûr (Edlinger, dans le commentaire en voix-off, insiste sur « la force dans les extrémités »), mais aussi la tête (ces mêmes commentaires appuient d'ailleurs l'importance d'une concentration de tous les instants). Dans un élan tout métonymique, l'image des extrémités du corps est constitutive de l'écheveau de sa représentation. Cette mise en scène fragmentée du corps du grimpeur est reprise selon des méthodes identiques, dans *Arrow Head*, toujours avec Edlinger.

4.A.2. Une narration dévoilée, un commentaire indiciel

Il n'est pas exagéré de dire que *La Vie au bout des doigts* est un film disert, surtout dans les trois premières parties. Les commentaires de Patrick Edlinger en voix-off sont omniprésents dans les huit premières minutes du film, bien plus parsemés dans la dernière partie afin de ne pas perturber le contenu tragique, nécessairement silencieux, alors visé par la mise en scène. Les commentaires se veulent d'abord très informatifs (la bande-son du film s'ouvre assez étonnement sur une définition précise de la magnésie et de son usage) avant de prendre une tournure nettement plus discursive, engagée et annonciatrice, certainement moins didactique. Ainsi, le discours d'Edlinger prendra une tournure dont l'impact sera double. Assez

¹²⁸ Au début des années 80, les chaussons d'escalade étaient encore très rigides, presque autant que les chaussures de montagne dont ils s'inspiraient largement (tige haute, lacet, rigidité de la semelle). Leur capacité adhésive (le « grip ») était ainsi faible et rendait fréquente la glissade, et donc la chute.

vite, il se teint d'une touche esthétique-philosophique qui, en avançant nettement les images, aura pour effet d'annoncer les enjeux tragiques et visuels de la quatrième partie. Ainsi, dès la première minute, alors que son escalade en bord de mer est encore sans danger, Edlinger établit une définition du solo intégral, soit « l'escalade suprême » qui joue avec la mort. Cette explication, par son décalage avec ce qui est vu sur l'image, met en haleine le spectateur et lui annonce, consciemment ou pas, les séquences à venir. Bien sûr, la précocité de l'annonce par Edlinger de ce qu'est cette escalade sans corde, perçue comme une expérience des limites, légitime le titre, et place le solo, plus que l'escalade, comme thème principal du film. Ce qui n'a pas échappé au multiple champion du monde d'escalade, François Legrand : « *La Vie au bout des doigts* et *Opéra Vertical* concernaient davantage l'escalade aventure que l'escalade sportive. Ça m'a permis de découvrir des endroits, ça m'a fait rêver, mais ça ne m'a pas donné envie de faire la même chose. Je crois que c'est bien d'humaniser l'escalade, ce qui n'est pas vraiment le cas avec le solo ! »¹²⁹.

S'en suivent des propos sur la « tétanisation » des muscles des avant-bras soumis à la fatigue, et sur les notions d'équilibre et d'instinct qui dictent son escalade. Puis une tirade assez belle sur l'escalade : « expression corporelle au même titre que la danse, sauf que la chorégraphie est dictée par le rocher ; c'est l'opéra vertical ». Outre l'annonce, par le titre, du deuxième film d'Edlinger avec Janssen (*Opéra Vertical*), on voit surtout l'élaboration d'un discours esthétique sur l'escalade. Jamais le mot de sport n'est ici employé, si ce n'est par dénéigation. L'escalade selon Edlinger est un jeu artistique ultime, mêlant expression du corps à sa propre mise à mal. Les commentaires qui suivent traitent de la question physique (endurance, etc ..) pour à nouveau se concentrer sur le solo et ses nécessités de concentration. La transition entre la Piade (falaise du bord de mer) et Buoux (la falaise où Edlinger va ensuite pratiquer le solo) est intelligemment établie quand Edlinger indique qu'il faut attendre le bon jour pour se lancer dans une escalade sans protection. Au plan suivant, on voit le (bon) jour se lever sur la falaise.

Le discours d'Edlinger alterne donc des considérations techniques avec des propos plus ambitieux sur les rapports entre l'escalade, la vie et l'art. Il est donc doublement informatif et confirme le rôle discursif voire idéologique du film. D'un point de vue strictement narratif, les commentaires d'Edlinger en voix-off permettent

¹²⁹ *Les Coulisses du tournage Roc'n Wall 97*, Interview de François Legrand, p 37, Roc'n Wall n°13 (septembre/octobre 1997).

de prévenir le spectateur sur le déroulement futur du film, et de fait, de créer une attente, voire un désir. Le discours joue un rôle indiciel quant à l'avancement du récit, une forme de ce que les Anglais nomment le *foreshadowing*.

4.A.3. Une bande-son polysémique au cœur de l'action

L'une des réussites, aussi discrète qu'efficace, du film de Jean-Paul Janssen, réside dans sa bande-son. Il est entendu que les trois premières parties sont très bavardes, par la présence d'Edlinger en véritable discoureur de sa pratique. La quatrième partie n'est pas pour autant silencieuse, loin de là, mais le traitement du son est très différent. Ainsi, les commentaires s'effacent devant la respiration d'Edlinger. La bande-son des trois premières parties mêlait avec intelligence la voix-off d'Edlinger avec une musique de fosse, à savoir le groupe allemand Kraftwerk précurseur de la musique électronique. Le son d'enregistrement, appartenant au profilmique, est rare : le spectateur n'a ainsi pas accès aux sons de la mer lorsque Edlinger grimpe au-dessus de la Méditerranée. La deuxième partie est bien moins musicale et discursive, davantage bruitée et post-synchronisée. La musique n'y essaie pas de se faire écouter et tend à une simple fonction d'accompagnement pour éviter le silence. Les deux bruitages les plus récurrents sont des battements de cœur et le souffle du vent, se rajoutant à l'enregistrement post-synchronisé de la respiration du grimpeur. Dans les plans larges, on ne détecte aucun micro et la technique des micros sans fil n'était pas encore d'actualité au début des années quatre-vingt. La respiration, forte et haletante, d'Edlinger fut très certainement enregistrée en studio. Il en est évidemment de même pour les battements de cœur qui, en plus de leur post-synchronisation et de leur décalage, ne proviennent peut-être pas du torse d'Edlinger. Cette technique de post-synchronisation, fondamentalement anti-ontologique, ne dérangeait pas outre mesure Bazin puisqu'il n'hésitait pas à qualifier de néo-réaliste les films d'après-guerre de Rossellini alors même que les dialogues n'étaient pas enregistrés en même temps que les prises de vue. Ainsi, avec cet aspect trace, nous tenons un point commun supplémentaire entre le film de Janssen et ceux des néo-réalistes italiens, Visconti et Rossellini en tête.

Le vent, comme la respiration et les battements de cœur, sont des effets sonores visant à établir l'angoisse et le tragique dans la séquence. Le premier

marquant l'austérité de la falaise, balayée par les vents, alors que les bruits de respiration et du cœur indiquent à la fois la dureté de l'effort et la tension ressentie par le grimpeur à l'idée d'une chute. Le début de la quatrième séquence (ou partie) est aphasique et pousse le spectateur vers une domination des sens (le *feeling*) liée à une économie du sens et des mots, en contraste avec l'hyper informationnel et la forte verbalisation de la précédente partie consacrée à l'entraînement (avec des commentaires sur « la force dans les extrémités », « la souplesse de bassin », ...). Il y aura tout de même quelques commentaires concernant la possibilité du tragique et de la notion de défi, défi d'une ascension qui mêle raison et déraison. « Le fait que ta vie soit en danger, ça motive ta concentration », ou des commentaires sur le « gaz » (le vide qui stimule et effraie le grimpeur), « l'engagement » (la prise de risque et la nature irréversible du défi une fois l'ascension commencée). Les mots de la fin dévoilent un certain apaisement et se teintent d'une certaine « mystagogie orientaliste »¹³⁰ et d'une « humeur anti-institutionnelle »¹³¹ (entendre cette phrase, vite élevée au rang de précepte culte : « l'escalade n'est pas un sport mais un mode de vie », sa pratique engendrant « une prise de conscience au niveau des plaisirs simples »).

4.A.4. Une construction fictionnelle pour une mise en scène du réel : un film documentaire

La Vie au bout des doigts soulève la question du genre avec intérêt et ambiguïté. C'est un documentaire, comme pourrait l'attester la très officielle Académie des Césars qui l'avait nommé dans la catégorie meilleur court-métrage documentaire en 1984. Edlinger est un grimpeur et le film de Janssen retrace avec fidélité et emphase son parcours des débuts. Pourtant, de nombreux procédés de mise en scène indiquent un traitement fictionnel de cette réalité. *La Vie au bout des doigts* ne semble laisser aucune place à l'improvisation dans sa réalisation, on a l'impression d'une œuvre résolument story-boardée, travaillée dans ses moindres détails.

¹³⁰ Roszak T., *Vers une contre-culture, réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Edition Stock, Paris 1970

¹³¹ Bourdieu Pierre. *Homo Academicus*, Editions de Minuit, Paris 1984

La caméra rarement portée, les plans fixes, les travellings réguliers ; tout laisse à croire que Janssen prépara son tournage longtemps en avance, en prévision de sa brièveté (quatre jours). Il en est de même pour les commentaires d'Edlinger, très certainement rédigés et lus. De plus, nous sommes davantage rompus à la rigueur du découpage pour les fictions. Or, comme vu dans les deux premières parties de ce chapitre, le film de Janssen est découpé strictement, à la manière d'un récit fictionnel : scène de présentation, scène d'entretien (au sens propre comme au sens narratif) et dénouement. Il suffit de le comparer au scénario de *La Sanction*¹³², film qui retrace tout le cheminement et la préparation d'une ascension alpine hautement risquée, puis son accomplissement. Le soin minutieux apporté à la mise en scène de *La Vie au bout des doigts* lui retire peut-être une once de ce fameux effet de réel, au profit d'une dynamique fictive et identificatrice. Car les nombreux gros plans visuels (sur le regard félin du grimpeur) et aussi sonores (le fort volume de sa respiration et des crissements des doigts sur le rocher) sont des procédés qui favorisent l'identification du spectateur à Edlinger, qui devient un authentique protagoniste de film, dans le genre cavalier solitaire.

Ce flou entre réalité et fiction doit également être posé en d'autres termes, celui du regard et de la perception que le public porte sur une œuvre. On peut imaginer un spectateur plus ou moins crédule à qui l'on ferait croire que *La Vie au bout des doigts* est un véritable moyen-métrage de fiction. Le film de Janssen n'exclut pas une « lecture fictivisante »¹³³, avec un spectateur abusé par une confusion entre un monde diégétique supposé et le monde réel. Un comportement rendu plus fréquent depuis l'avènement de la *real TV* (ou télé réalité) qui mêle sans vergogne mais avec une rare ambiguïté, réalité et fiction. Interroger le genre n'est certainement pas vain à condition de poser avant tout la question du contrat de lecture via les processus perceptifs, voire cognitifs.

La Vie au bout des doigts est sans aucun doute le film d'escalade le plus emblématique jamais réalisé, et aussi le plus vu. Il traverse les années sans mal et reste une référence même pour les nouvelles générations. Sur dix grimpeurs (français et suisses) de haut niveau, interviewés en 1997 sur les vidéos d'escalade, neuf ont

¹³² *La Sanction (The Eiger Sanction)*, Clint Eastwood, 1975.

¹³³ Lecture fictivisante (glossaire de *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Laurent Jullier, Editions L'Harmattan, 1997) : « attitude du spectateur qui accepte de croire à l'existence du monde diégétique. ».

répondu avoir été marqués par *La Vie au bout des doigts*¹³⁴. D'ailleurs, ce film fut également décisif pour son acteur principal puisqu'il reconnaît en ces films (avec *Opéra Vertical*, toujours de Janssen) « la chose la moins débile » qu'on lui ait demandé de faire, par opposition à des sollicitations pour sa participation à des « shows de charity-business »¹³⁵. Cela témoigne d'une personnalité assez « pure et dure » nonobstant ces invitations médiatiques: « je n'aime pas aller sur un plateau de télé pour autre chose que l'escalade »¹³⁶.

Enfin, qu'aurait été Patrick Edlinger sans *La Vie au bout des doigts* ? Comment aurait été t-il perçu ? Du statut de personne, il est devenu personnage ; sa réalité, par l'expression de la médiatisation filmique, a largement dépassé le réel de sa pratique. La force de *La Vie au bout des doigts* est certainement d'établir l'image d'Edlinger en tant que quintessence de sa personne. L'intuition, désormais axiomatique, du film de Janssen, exemplifie la domination du paradigme médiatique en tant que suppléant de vie et substitut de réel.

4.B. *Master of Stone V*, vers une représentation post-moderne de l'escalade.

Nous allons nous intéresser au cinquième et dernier opus de la série des *Master of Stone*¹³⁷. Il est sorti en 2001 et distribué dans le monde entier sous forme de vidéo cassette de 60 minutes. Ce film est emblématique de la tendance post-moderne via une débauche d'exhibition fun. Nous en ferons une analyse globale.

Les chiffres de vente précis de ce film sont délicats à obtenir. La seule information fut donnée par Valérie Martin de la société X-Treme Vidéo, principale distributrice des *Master of Stone* en France. Depuis 1999, neuf cents VHS de cette série ont été vendues en France. Et V. Martin de rajouter : « L'escalade, étant de loin nos plus mauvaises ventes ... ».

¹³⁴ Les Coulisses du tournage Roc'n Wall 97, Interview des dix grimpeurs filmés pour cette vidéo, p 28 à 37, Roc'n Wall n°13 (septembre/octobre 1997).

¹³⁵ Interview de Patrick Edlinger par Laurent Belluard, Grimper n°6 (janvier 1995), p 34.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ *Master of Stone V*, réalisé et produit par Eric Perlman (Eric Perlman Productions). Les quatre premiers étaient coréalisés par Mike Hatchett.

4.B.1. Dire moins, montrer plus.

Le ton est donné dès la lecture du titre. Le film s'appelle simplement *Master of Stone V*, et, à la différence des ces prédécesseurs (*Hard Rock*, *Third Stone from the sun*, *Pure Force*), il ne porte aucun sous-titre en exergue, si ce n'est celui de *Five*. Seule la logique du *serial* et de la suite compte via l'expression d'un second titre probable, *Five*. De toute évidence, les grimpeurs connaissent cette série célèbre implantée et distribuée depuis une petite dizaine d'années. Nul n'est donc besoin d'en rajouter, le titre s'auto-suffit dans la plus simple expression. Le film sera d'ailleurs assujéti à cette domination du moins dit, voire du non-dit, alors même que les productions anglo-saxonnes se révèlent d'ordinaire assez prolixes. La bande-son prévaut par ici sa musique et non par ses propos. Dès la lecture de la jaquette puis à la vision du générique de début, on découvre que pas moins de douze groupes (dont Metallica, Sangano et Wintersorg) assurent la bande-son. On nous vend presque autant de la musique à la mode que de l'escalade. Ces impressions se confirment pendant les cinquante-deux minutes de ce film où la musique est quasi omniprésente. Les séquences d'escalade s'apparentent à de longs clips où quelques fois plusieurs morceaux de musique se succèdent entrecoupés par de courtes interventions orales des grimpeurs qui commentent leurs ascensions ou l'escalade en général. On est bien loin de la distillation, voire de l'effacement de la musique dans les films de Janssen. Bien sûr, à moins d'être un fan de hard rock, il est difficile de ne pas ressentir une certaine lassitude au regard de ce film, assurément aplani par cet assommant continuum sonore de près d'une heure. Pour se rassurer, on se rappellera les *Master of Stone II* et *III* (*Hard Rock* et *Third Stone from the sun*) qui étaient encore plus musicaux.

De plus, presque jamais nous n'entendons les bruits de l'effort des grimpeurs (respiration, crissement des doigts, encouragements des partenaires, ...) ni même les bruits d'ambiance et de nature (vent, ...). Cela fait une différence notable supplémentaire avec les films de Janssen. L'autre dissemblance étant bien sûr la nature même du filmage.

4.B.2. Montage cut et plans mobiles

Dans les cinq premières minutes du film, on dénombre une cinquantaine de plans, soit un changement de plans toutes les six secondes. Certes, la fréquence de cut n'atteint tout de même pas celle du clip. Celle-ci frôle souvent une fréquence d'un plan par seconde, mais une telle vitesse nuit à l'iconicité des séquences. Or dans un film d'escalade, on a quelque chose à montrer contrairement au clip où les mécanismes visuels visent avant tout l'écoute symbiotique de la bande-son. Cela dit, on est loin de la durée moyenne de vingt secondes des plans de *La Vie au bout des doigts*. Comme il fut écrit précédemment, le film d'escalade suit la tendance au raccourcissement des plans, dans les limites du maintien figural, limites que les clips franchissent allégrement. *Master of Stone V*, par d'autres points de sa mise en scène, succombe à « la tentation du clip »¹³⁸. Ainsi, l'expression du souci de la fluidité passe par de nombreux raccords dans l'axe (ceux de la fin de la première séquence, par exemple) ou par l'usage de raccords-mouvements hors raccords-objets, figure leitmotiv du clip. À cela s'ajoute une grande mobilité de la caméra via des mouvements assez complexes. Perlman dispose de plus moyens que pour le tournage d'un film d'escalade lambda. On peut supposer qu'il use d'un hélicoptère et d'une grue pour certains plans et surtout qu'il fait preuve d'une certaine imagination pour la réalisation de ces mouvements. Loin des travellings et des panoramiques académiques ou (la règle des trois secondes de plan fixe en amont et en aval du panoramique est d'ailleurs systématiquement transgressée), on trouve un dispositif original. Ainsi nous assistons à une ascension au travers de mouvements pendulaires derrière le grimpeur où le caméraman est accroché à une corde et effectue des sauts transversaux, comme sur une balançoire. Ou plus classique, lors des séances de sauts à la corde (*Rope Freefalling*), Dan Osman, le chuteur porte à sa main une caméra qui filme la chute dans son intégralité. Ce mouvement est, de fait, assez anarchique voire stochastique. Son aspect tournoyant nuit à son effet immersif certainement souhaité. Nous sommes certes en focalisation, ou ocularisation, interne, mais la confusion de ces mouvements empêche leur épanouissement symbiotique. Cela dit, l'effet de *feeling* est là généré par la stimulation des processus cognitifs ascendants. Et le fait de filmer ainsi sa chute est un stade assez régressif de l'exhibitionnisme.

¹³⁸ Patrice Blouin, *La tentation du clip*, article (p 50 et 51, rubrique *Répliques*) des *Cahiers du Cinéma* de Février 2001.

En plus de ces tentations immersives et de ces dispositions à l'afiguralité, une des obsessions de Perlman est de démultiplier les points de vue sur l'ascension. Le plan-séquence semble être évité à tout prix comme si l'attention du spectateur passait par la brièveté et l'alternance des plans. Quelques fois, l'ascension est filmée du sol, point de vue que Janssen ne s'était autorisé qu'une seule fois, à la faveur d'une clôture d'un plan-séquence (celui du début de la quatrième partie de *La Vie au bout des doigts*). Un autre tic visuel de ce cinquième opus de *Master of Stone* est de filmer le vide, via un déplacement très souligné de la caméra. Chez Janssen, le vide était bien là, mais toujours à l'arrière-plan du grimpeur. Chez Perlman, la représentation du vide répond à une pulsion scopique (ou « scopique » ?) que je qualifierais de touristique. Elle est fondamentalement du même ordre que la perception primitive que porte un touriste au bord du Grand canyon ou des gorges du Verdon : plonger son regard vers le bas, à la fois comme une prise de conscience de la hauteur et comme une incitation masochiste au vertige et à sa construction selon un engouement tout régressif. Lors de l'étonnante ascension solitaire d'El Capitan, ce colosse aux mille mètres par Dean Potter, Perlman ne cesse de recadrer avec insistance sur le vide sous les pieds du grimpeur et donc de placer Potter dans le hors-champ contigu. Ce procédé est assez illustratif du commerce audiovisuel de la peur, selon un mode assez irrationnel qui, une fois de plus, fait appel aux processus ascendants. Ces plans, non sans sadisme (mais le spectateur est ici aussi masochiste que devant un film d'horreur), veulent nous dire « regardez comme il est haut et comme la chute serait dure » alors qu'un grimpeur sait bien qu'à vingt mètres ou à mille mètres, ses chances de survie sont identiques, c'est-à-dire quasi nulles.

Toujours à la différence de Janssen, Perlman ne filme presque jamais en gros plans. Quelques fois, avons-nous droit à des plans rapprochées sur les mains des grimpeurs, mais jamais sur leur regard, qui ne semble pas captiver Perlman autant que Janssen. La concentration, pourtant inhérente à l'accomplissement des exploits ici réalisés, n'a pas sa place dans *Master of Stones V* qui ne tombe jamais dans la verbalisation ou la cérébralisation de la grimpe, ni enfin, dans la sacralisation des membres essentiels du grimpeur. Les rares plans sur les mains répondent à une volonté d'impressionner le chaland puisqu'ils nous montrent des mains ensanglantées, usées par la violence de la roche. Chez Janssen, les mains et les yeux étaient des figures de culte, mystiquement auréolées.

Un point commun tout de même entre *La Vie au bout des doigts* et *Master of Stone V* est le faible usage du zoom avant, au profit du zoom arrière : la nécessité de recul sur l'action, la prise de conscience revendiquée de l'environnement, l'écrasement du grimpeur par la majesté de la nature.

4.B.3. Prévalence des représentations du risque

« If you want to live a long and happy life, do not attempt anything depicted here ». Voilà la phrase d'ouverture de *Master of Stone V*, en redondance avec celle qui est située sur la jaquette¹³⁹. S'agit-il, grâce à elle, de se dégager d'éventuelles responsabilités ? Sans doute pas car aux Etats-Unis, comme ailleurs, on peut douter de la valeur légale de ce type de mise en garde. Mais surtout elle a surtout le mérite de mettre en haleine le spectateur via une manipulation de ses perceptions. Une telle mise en exergue de cette phrase crée un effet d'attente et surtout amplifie, de façon connotée, le danger des « manœuvres » effectuées. Le soulignement d'insistance du mot « anything » tend à nous faire croire que « tout » ce qui est représenté dans le film est extrêmement dangereux, alors que justement toutes les ascensions ne se valent pas. Si l'ascension de la fissure dans une petite grotte du désert du Moab (première séquence) ne comporte que très peu de risques, c'est tout le contraire pour l'ascension solitaire de Dean Potter au Yosemite (« Speed-Solo El Capitan »).

La Vie au bout des doigts ne représente pas le risque comme une finalité mais comme un participatif essentiel à un mode de vie. La représentation du danger y sert à légitimer la façon dont Edlinger mène sa vie. Alors que Perlman met en scène le risque en étant animé par une simple volonté de spectacle et par le désir ludique d'affirmer la visualité débridée du fun. L'expression transgressive d'une marginalité est ici accessoire. Pourtant, la seconde (et dernière) phrase qui précède le générique de *Master of Stone V* laissait augurer une perspective plus réflexive : « Climbing is art, sport, lifestyle and combat. [...] No committee, country or chat room gets you to the top of the route. It's all above you ... and your friends ... and your vision. Do you have a vision ? ». Ce type d'exergue est assez courant dans la littérature d'escalade selon des mots assez semblables : « nulle instance, si ce n'est le murmure

¹³⁹ « Warning : rock climbing may be hazardous to your health. Do not try to attempt the radical maneuvers exhibited in this video ». Phrase présente sur tous les boîtiers des cassettes *Master of Stone*.

intime, ne commande de gravir une voie »¹⁴⁰. Il est étonnant que ce soit un film aussi radicalement fun que celui de Perlman qui recycle ce procédé qui lui sied assez mal. À moins que le fun se nourrisse du discursif en amont du film pour en être débarrassé ensuite. Il en est de même à la lecture du texte au verso de la jaquette du boîtier, un texte qui nous promet monts et merveilles : « Speed-Solo El Capitan, High-Ball bouldering, Female Freesoloing, Blind Crack Climbing, Slacklining, Artic Base Jumping, World Record Rope Freefalling ... and more ! [...] with a tribute to Dan Osman¹⁴¹ ». Soit la promesse de l'exception et du spectacle via une grimpe radicale dans tous les sens du terme. Nous aurons ainsi droit à des séquences (dont la cruauté ne manquera pas de nous rappeler certaines scènes d'*Elephant Man*¹⁴²) où l'on voit des handicapés physiques aux prises avec la paroi. Un aveugle peïner dans une fissure, une femme sans corde escaladant sous les yeux de son ami une haute paroi inondée par le soleil du Nevada, du Base Jump depuis une falaise reculée de l'Arctique, des sauts au milieu d'une forêt, des chutes à VTT, ... Dans tous ces cas, l'impression de la prévalence du spectacle sur la grimpe est flagrante, et certainement assumée. Perlman, dont les *Master of Stone* sont assurément les meilleures ventes en vidéo d'escalade, a bien compris que le grand public est plus sensible à la représentation du risque en escalade qu'à la mise en scène d'une simple difficulté sportive. Ce glissement vers cette « passion du risque » (David Le Breton) est parfaitement illustré par l'évolution de la série au fil de ses cinq opus. Les trois premiers *Master of Stone* nous présentaient avant tout des grimpeurs forts dans des voies dures, sans qu'ils risquent leurs vies. *Pure Force* (le quatrième volet, au titre absolument pas représentatif) et surtout *Master of Stone V* ont quasiment éliminé des escalades de difficulté purement sportive (ou intrinsèque) au profit de situations où la mise en péril régit la mise en spectacle.

¹⁴⁰ *Sur les falaises de grès, topo d'escalade des Vosges du Nord* (avant-propos p 7 de Michel Bilger), Michel Bilger, Armand Baudry et Yann Corby, 2001, Club Aplin Français, Roc Extrême.

¹⁴¹ Dan Osman, décédé peu avant le film suite à une rupture de corde le 23 Novembre 1998 (voir couverture du *Climbing* n°183, March 1999), est un peu un équivalent d'Alain Robert outre-atlantique. Grand pratiquant du solo (certaines fois chronométrés !), il s'est surtout fait connaître pour ses sauts de plusieurs centaines de mètres de haut effectués sur de simples cordes d'escalade.

¹⁴² *Elephant Man*, David Lynch, 1980.

4.B.4 Approche cognitiviste de *Tribute to Dan Osman*

4.B.4.1. Un visuel post-moderne dévoué aux sens

Tribute to Dan Osman est la dernière séquence de *Master of Stone V*. Elle est pensée comme un hommage au grimpeur Dan Osman (voir note n°16). La séquence s'étend sur les dix dernières minutes du film (de la quarantième à la cinquantième), sur cent dix plans (soit une fréquence d'occurrence du cut légèrement supérieure au reste du film avec un changement de plan toutes les cinq secondes). La séquence est éminemment musicale avec, pendant neuf minutes le passage de *The Unforgiven II*, fameux morceau du groupe Metallica. Cette séquence répond tout à fait aux attributs du film-concert¹⁴³, car elle recycle un « tube » dont l'efficacité est connue. L'usage d'une musique qui existait avant le film participe largement à l'investissement affectif du film par le spectateur.

Les images nous montrent les chutes, toujours plus hautes et dangereuses de Dan Osman, ainsi que ses ascensions en solo depuis 1991. C'est un véritable best of des moments les plus spectaculaires que les *Master of Stone* ont consacré à Dan Osman. Ces dix minutes, assurément les plus spectaculaires du film¹⁴⁴, sont sous le signe de la convocation des sensations directes et des perceptions brutes. Tout concourt au feeling, sensation dont l'universalité de la réception est convenue. Ainsi de nombreux sauts sont filmés par Dan Osman lui-même, tenant d'une main la corde et de l'autre la caméra. Ce travelling secoué, à la fois régressif et immersif (quoique l'effet immersif est mis à mal par la saleté des images) force l'hallucination primitive, celle de l'illusion de ne faire qu'un, soit le stade ultime de l'ocularisation interne et de l'interactivité (ce que les Anglais nomment : « feeling of first personness » -sentiment d'être « moi-même»).

¹⁴³ On fixe la naissance du film-concert avec *Star Wars* (1977, George Lucas). Premier film tourné avec le procédé du Dolby Surround, il instaure la tendance à la primauté de la bande-son sur la bande-image.

¹⁴⁴ Ayant montré le film à différentes personnes, grimpeurs ou pas, il est sans appel que cette dernière séquence est celle qui remporte le plus de suffrages.

4.B.4.2. De la crise du récit au *data-driven*

La représentation du risque a cela de postmoderne qu'elle dispense de récit car elle est récit en soi. Les *Master of Stone*, puisqu'ils sont constitués de séquences autonomes de narration relâchée sinon absente, illustrent tout à fait cette crise du récit. La crise du récit est récurrente dans l'histoire du cinéma (le cinéma expérimental des années vingt, celui des années soixante, ou plus récemment les films de Buñuel). Mais le post-moderne marque l'avènement de l'immanence du récit, voire de sa négation au profit de la présence sensationnaliste. Cette disposition à la négligence du récit encourage l'émergence de l'idéologie ludique, celle-ci chassant les valeurs de l'historicisme. Nous ne sommes pas loin de la « défaite de la pensée » chère à Alain Finkielkraut, ou encore de la fuite du message balayé par l'attraction fun.

Cette séquence, d'un point de vue proprioceptif, favorise « une forme de réception *data-driven* c'est-à-dire dominée par les processus ascendants ¹⁴⁵ ». La vitesse d'enchaînement des plans, la rapidité secouée des « travellings-chutes », l'omniprésence musicale, tout pousse à la prévalence des mécanismes ascendants. Ultrarapides et automatisés, ces derniers réduisent de façon significative les transmissions affectives. Ce circuit court d'information induit une réception archaïque que les perceptions ne pilotent plus : c'est la vision AO (*Action Oriented* ou orientée par l'action)¹⁴⁶. L'application de l'échelle cognitive de « la stratégie des collectes et d'association des données »¹⁴⁷ nous éclaire sur le système perceptif (l'usage cognitiviste étant ici spectatorial) que la séquence *Tribute to Dan Osman* coconstruit. Cette séquence semble faire converger vers le « Tas », soit le premier niveau de l'échelle, car le spectateur tourne au feeling, à l'excitation des sens via les processus ascendants. Rappelons-nous que cette séquence, dont l'évanescence narrative a été attestée, est régie par le hasard. Ainsi, lorsqu'on applique la combinaison des deux échelles cognitives de Branigan, on découvre que cette séquence s'apparente aux « passages « explosifs » des superproductions post-

¹⁴⁵ Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, L'harmattan collection, "ouverture philosophique", 2002. Le «data-driven» est une partie du film qui nous conduit et que le spectateur peut difficilement maîtriser.

¹⁴⁶ Ibid. « Le courant AO (=orienté vers l'action) a besoin des coordonnées réelles du monde, mais pas de la conscience » à la différence du courant PO (perception oriented) qui « reconstruit une réplique « véridique » du monde, moins sur la base des sensations visuelles que sur celle des informations stockées en mémoire ».

¹⁴⁷ Branigan Edward, 1992 : *Narrative comprehension and film*, Routledge, Londres & New York.

modernes, lorsqu'ils trouvent un public coopératif, plus disposé à *surfer* (en surface, donc) qu'à aller à la pêche au sens »¹⁴⁸. Une telle séquence pousse donc le spectateur à somatiser pendant sa vision. Outre ces effets somesthésiques (comme l'augmentation du rythme cardiaque), c'est le retour à une vérité biomécanique du mouvement et de toute une mobilisation d'une « imagerie prémotrice »¹⁴⁹ qui se « superpose au dialogue sensorimoteur, cher aux behavioristes »¹⁵⁰.

4.B.4.3. Un personnage cool, un système cognitif perturbé.

Enfin, le personnage de Dan Osman adopte des attitudes éminemment fun qui bâtissent une opposition étonnante aux effets que la représentation impétueuse de ces attitudes tend à avoir sur les spectateurs. Ainsi le comportement d'Osman est régi par une obsession incessante, celle justement de la lutte contre les processus ascendants, ce qui est tout à fait typique de « l'esprit cool »¹⁵¹. Selon le diktat moderne du fun, la sentimentalité est transgressive. Osman est également caractérisé par une anhédonie flagrante. Il est hédoniste car il vit pour le plaisir (« Carpe diem ») mais ressent des difficultés à l'éprouver, d'où sa disposition à la stimulation d'adrénaline. Nous ne saurons jamais si Osman ne connaissait pas la peur, même s'il a tout fait pour essayer de nous le prouver. La volonté tourmentée et virile de représenter son courage l'a tué, ce qui nous rappelle d'ailleurs que la peur est une soupape de survie essentielle, de l'ordre justement du pré-cablage. En cela, sa carrière est une démonstration éloquente du danger de la suspension des mécanismes ascendants et pré-attentifs (ce que l'on perçoit avant de comprendre). La représentation d'une lutte contre ces mécanismes crée une perception qui, justement, les consacre dans leur domination. Une négation volontaire et médiatisée des processus ascendants compose leur épanouissement au sein de l'instance réceptive.

Enfin, le look extraverti de Dan Osman : cheveux très longs, t-shirts très colorés arborant d'énormes têtes de mort (il va, non sans cynisme, jusqu'à grimper sur des squelettes de crânes). C'est ce que le poète portugais du début du vingtième siècle Fernando Pessoa nommait « extranéité » soit l'affichage revendiqué de ses

¹⁴⁸ Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, L'harmattan collection, "ouverture philosophique", 2002.

¹⁴⁹ Bailblé Claude 1999 : *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*, Thèse de doctorat en esthétique, Edmond Couchot dir., Paris VIII.

¹⁵⁰ Laurent Jullier, option citée.

¹⁵¹ Dick Pountain, David Robins, *L'esprit cool, une éthique, une esthétique, une culture*, Editions Autrement.

goûts (« ce que vous voyez de moi, c'est ce que je pense »). Dan Osman partage les caractéristiques des héros modernes, contestataires dans les années soixante, cyniques depuis une vingtaine d'années : désabusement engagé et ludique, esprit cool en toute circonstance, prise de risque inconsidérée, fulgurance juvénile d'une carrière ... Jusqu'à sa mort prévisible et ultra médiatisée digne de celle d'un James Dean des années quatre-vingt-dix¹⁵², tout pousse à l'émergence du style post-moderne et à la lecture cognitiviste de ses films.

4.C. Usage de l'escalade dans le film hollywoodien, exemple de *Mission : Impossible 2*.

On trouve quelques films de grande consommation qui, le temps d'une ou plusieurs séquences, font usage de l'escalade à des fins dramatiques et ou spectaculaires. Ces séquences sont bien souvent enfermées dans des carcans stylistiques propres à l'industrie hollywoodienne, carcans régulièrement transgressifs du point de vue sportif et très éloignés du film d'escalade « pur et dur ».

Les exemples sont assez nombreux, mais notre choix s'est porté sur *Mission : Impossible 2*, car c'est un des derniers films américains en date dans lequel on retrouve une séquence entière consacrée à l'escalade. Le réalisateur de *M:I-2* est John Woo, cinéaste chinois qui a d'abord fait carrière dans le cinéma d'action d'Hong-Kong¹⁵³ avant d'immigrer vers Hollywood¹⁵⁴. Le producteur et acteur principal, Tom Cruise, avait décidé de remplacer Brian de Palma, auteur du premier opus, par John Woo. Le troisième, actuellement en préparation, a été confié au sulfureux David Fincher. *M:I-2* est sorti le 26 juillet 2000 en France et a été, chose assez rare pour être souligné, autant un succès public que critique¹⁵⁵. Nous allons analyser le début du film, plus exactement la troisième séquence qui sert également

¹⁵² À ce sujet, voire l'article de David Chambre : *America, America ... (Grimper n°37, p 68)*.

¹⁵³ Après avoir réalisé des films d'arts martiaux (*Countdown to Kung Fu* et *Princess Chang Ping* en 1975), il s'est lancé dans la conception des films de gangsters marquant par leur violence chorégraphiée (La série des *Syndicats du crime* en 1986 et 1987, ou encore '*Bullet in the Head* en 1990).

¹⁵⁴ Son premier film américain, décevant (*Hard Target* tourné avec Jean-Claude Van Dams), sort en 1993. Depuis, il a réalisé *Broken Arrow*, *Volte/Face* et *Mission Impossible 2*.

¹⁵⁵ *Mission Impossible 2* a été soutenu par une vingtaine de critiques dont *Télérama*, *Le Nouvel Observateur*, *Studio*, *Ciné Live*, *Le Monde*, *Libération*, *Les Cahiers du Cinéma*, *L'Express* et *Positif*). Frédéric Bonnaud (*Les Inrockuptibles*) fut un rares à émettre une critique négative.

de générique (les deux premières pouvant s'apparenter à un prologue). Elle a une durée de deux minutes et trente secondes et s'étale entre la cinquième et la huitième minute du film. Dans cette partie, nous aurons l'occasion d'évoquer d'autres films qui ont également fait usage de l'escalade, même si cela est plus rare que l'alpinisme.

4.C.1. L'obsession de la fluidité

Cette séquence compte trente-quatre plans soit une durée moyenne du plan d'un peu plus de quatre secondes. La fréquence du cut a diminué par plus de deux depuis notre étude de *La Vie au bout des doigts*. Il est bien sûr connu que le film hollywoodien des années quatre-vingt-dix est soumis à la frénésie de l'alternance des plans, l'influence de clip étant ici aussi décisive qu'explicite. Cette durée de quatre secondes par plan n'est pas étrangère à la personne de John Woo, coutumier d'une esthétique aussi emphatique qu'explosive. Le générique, malgré la brièveté de ses plans, est d'une grande fluidité. À cela deux raisons principales : l'hyper mobilité des plans et la permanence du raccord-mouvement.

Dans le making-of, on voit que Woo a utilisé six caméras, dont une sur hélicoptère, et plusieurs autres sur des grues (ou bras articulés, voir en annexes). Sur les trente-quatre plans que compte la séquence, pas un seul n'est fixe. Les plans vingt et vingt-et-un, les plus statiques, laissent tout de même percevoir un très léger travelling latéral. Les autres plans sont franchement tournoyants. La séquence s'inaugure par deux travellings avant, figures « classiques » de l'ouverture immersive, entrecoupés par un fondu enchaîné afin d'assurer une continuité visuelle. La caméra se faufile entre d'imposants pitons gréseux au cœur des Rocheuses ensoleillées. Ce mouvement annonce la grandeur des obstacles à venir pour Ethan (le héros joué par Tom Cruise) et prolonge tout à fait le plan précédent dans lequel un Boeing se crachait contre une montagne de ces mêmes Rocheuses, au cœur de l'hiver cette fois. Contrairement au pilote essayant de rattraper la trajectoire, Ethan saura contourner les obstacles au dernier moment, des obstacles montés par ceux qui précisément ont faussé la trajectoire de l'avion.

Cette séquence présente le personnage d'Ethan selon tous les points de vue possibles. La caméra ne cesse de tourner autour de lui : plongée, contre-plongée, profil, de dos, gros plan (sur les mains –plan 8-, les pieds –plan 10- ou le visage

–plan 12–), plan éloigné où le grimpeur se fond dans l'énormité du paysage (le beau et grand travelling arrière du plan 11). Cette caméra flottante se meut en harmonie avec les mouvements du grimpeur. Elle les suit, les scrute. La permanence des raccords-mouvements dispense des fondus enchaînés (le seul fondu enchaîné, court, sépare les deux travellings avant d'ouverture) sans mettre en péril l'effacement perceptif du cut. Le tout procurant une fluidité éclatante à cette scène.

Sauf bien sûr dans la scène de la chute qui arrive stratégiquement juste après le grand travelling arrière du plan 11. Ce mouvement, accompagné d'un changement dans la bande-son (la voix de la chanteuse s'arrête, il ne reste qu'un rythme de basses et la respiration d'Ethan, avant de rajouter un rythme supplémentaire –trois accords– pendant la chute) marque une césure dans la séquence et annonce au spectateur l'arrivée d'une action et d'un danger. Cette scène comporte donc un saut spectaculaire vers une terrasse incertaine, une mauvaise réception, une glissade et un rattrapage in extremis à une main (évidemment !) à la lèvre d'un surplomb. On compte dix-huit plans en trente secondes, soit plus de la moitié de la séquence en termes de plans alors qu'elle ne représente qu'un cinquième du temps total de l'escalade. La durée moyenne des plans de cette scène d'action est donc d'une seconde et demie soit une durée normale pour une scène d'action filmée « à la Woo ». Les plans n'en deviennent pas fixes pour autant ce qui est caractéristique du « Wooisme » (l'expression est de Tom Cruise) : un plan, même d'une seconde, a le droit à un mouvement de caméra.

4.C.2. La maîtrise de l'univers vertical

Cette séquence répond apparemment à un souhait de Cruise (« L'idée est venue de Tom. Il m'a dit qu'il aimait l'escalade »¹⁵⁶) qui relève d'une intention hautement post-moderne, absolument hédoniste. Cruise dit d'ailleurs de cette scène que c'est le moment où il s'est le plus amusé¹⁵⁷. L'usage de l'escalade devient tout à fait représentatif des traits du protagoniste comme l'indique John Woo qui « s'est aussi servi de cette scène pour établir le caractère d'Ethan »¹⁵⁸. Pour venir à bout d'une mission impossible, il fallait insister dès le début sur l'exceptionnel d'Ethan qui consacre ses vacances à l'extrême et qui bien évidemment n'a peur de rien. « Ethan

¹⁵⁶ John Woo, interview issu du making-of *Prises de vue impossibles*.

¹⁵⁷ « That was the most fun that I've had, probably on the entire picture », Tom Cruise (option citée).

¹⁵⁸ « We tried to use this scene to establish Ethan's new character », John Woo (option citée).

ne cherche qu'à exister en tant que personnage unique, à acquérir la certitude d'être irremplaçable »¹⁵⁹. Plus précisément, il s'agissait de mettre en avant son aptitude à la maîtrise du monde vertical, une aptitude qu'il utilisera dans encore trois scènes dans le film : celle où il sauve Nyah (sa charmante associée) suspendue au-dessus d'un ravin, celle du vol dans l'immeuble de Biocytes dans lequel il pénètre par le toit via un saut de plusieurs centaines de mètres¹⁶⁰, et enfin celle de l'attaque de l'île du cruel Ambrose, par l'escalade des falaises surplombant la mer. « Ethan fait de l'escalade. Il se tient à la montagne, fragile silhouette suspendue au-dessus du vide. Il perd l'équilibre, manque de tomber mais se raccroche au dernier instant. La maîtrise est de son côté, rien ne saurait lui arriver tant qu'il résistera à l'attraction du gouffre »¹⁶¹. La prise d'autorité d'un espace hostile, à savoir vertical, relève d'une habile et efficace mise en spectacle. La domination de la verticalité est un enjeu dramatique et spectaculaire, dicté autant par les règles de la représentation du vide que par celles du commerce de la peur. En cela l'escalade est un concentré qui rassemble une partie de ce que recherche Hollywood dans ses scènes d'action. Le vide à l'écran est souvent producteur de scènes d'anthologie. L'inauguration de *M : I 2* certes, mais aussi la scène finale de *North by North-west*¹⁶², un combat acharné au sommet du mont Rushmore.

L'usage de l'escalade dans les films hollywoodiens est très proche voire franchement identique à celui que l'on fait de l'alpinisme. Ces deux activités sont prétextes au développement de situations à priori tragiques au vue de l'omniprésence du vide et de la crainte de la chute. Sans la sensation de vertige, il est fort à parier que l'escalade n'aurait pas sa place à Hollywood. D'ailleurs, l'escalade de bloc (sans corde et proche du sol) n'a pas de présence audiovisuelle en dehors des films spécialisés et n'a sans doute pas d'avenir dans les films à grande diffusion.

Enfin, notons que dans l'imaginaire collectif, la grimpe demeure liée aux valeurs du respect de la nature (telles que nous les avons décrites dans la troisième partie). Ainsi, le choix de l'escalade dans *M : I 2* se fit également pour humaniser le personnage d'Ethan (jugé un peu froid suite au film de De Palma) en marquant son attachement pour la nature : « il aime la nature » et veut « montrer son courage et son charme »¹⁶³. L'usage de l'escalade est à mi-chemin entre une représentation tragique du vide et l'expression d'une idéologie post-beatnik.

¹⁵⁹ Erwan Higuinen, *L'accélérateur de particules*, (critique de *Mission : Impossible 2* dans *Les Cahiers du Cinéma* n°548, p 61).

¹⁶⁰ Cette scène renvoie à sa jumelle du premier épisode de De Palma où Cruise est également suspendu à un filin dans un laboratoire.

¹⁶¹ Erwan Higuinen, option citée.

¹⁶² *North by North-west (La Mort aux trousses)*, Alfred Hitchcock, 1959.

¹⁶³ John Woo, interview issu du making-of *Prises de vue impossibles..*

4.C.3. Une vision déformée de l'escalade

Cette séquence, aussi bien filmée qu'elle soit, n'est pas un modèle de plausibilité, surtout pour un spectateur grimpeur. Woo et Cruise s'étaient pourtant entourés de Ron Kauk, très bon grimpeur américain qui avait déjà doublé Stallone dans *Cliffhanger*¹⁶⁴ et également joué avec Patrick Edlinger dans *Arrowhead* ou encore dans les trois premiers épisodes des *Master of Stone*. Il aurait du doubler Cruise qui lui est très ressemblant dans *M : I 2*, mais finalement il n'est intervenu qu'en consultant sur le tournage, Cruise semblant se débrouiller assez bien pour assumer lui-même les scènes d'escalade¹⁶⁵.

Une majorité des raccords se fait au mépris de la cohérence spatiale (d'un plan à l'autre, le grimpeur passe à une toute autre partie de la paroi) et gestuelle (il commence un mouvement main droite pour le continuer de la main gauche, ou pire, il est complètement dans le vide, dans une situation normalement inextricable pour se retrouver, par le miracle d'un cut franchement méliésien, à nouveau accroché à la paroi !). Mais, à la première vision, ces imperfections sont peu perceptibles et ne constituent pas de réels gênes, y compris pour un grimpeur. Par contre, la gestuelle relève souvent de l'absurdité, au mieux de l'incroyable. Bien sûr, comme dans toutes les cascades du film, la crédibilité est certainement le souci mineur de Woo qui met en scène une victoire (des caméras ?) sur l'impossible, plus encore que sur l'improbable. Nous pensons bien sûr au saut qu'Ethan ose à plus de six cents mètres de haut : cette acrobatie aussi irréalisable qu'inutile car le grimpeur était loin d'être dans une impasse au regard des nombreuses prises au-dessus de lui. Sa mauvaise réception et la glissade auraient dû le faire chuter au sol, quelques centaines de mètres plus bas. À la fin du plan 22, pas un seul de ses membres ne touche plus le rocher et son corps s'en éloigne même, au plan suivant, Ethan est à nouveau en contact avec la paroi. Enfin, si la figure de la pendaison sur un bras à la lèvre d'un surplomb¹⁶⁶ est plausible, le croisé spectaculaire qui s'en suit ne l'est pas car la prise

¹⁶⁴ *Cliffhanger*, Renny Harlin, 1993 (Etats-Unis).

¹⁶⁵ « On a d'abord fait appel à un grimpeur de renommée mondiale, Ron Kauk, pour apprendre à Tom des mouvements pour qu'il ait crédible. On pensait que ce serait Ron qui ferait le reste, mais finalement, il n'a rien fait ! » Brian Smrz (responsable des cascades sur *M : I 2*), interview issu du making-of *Prises de vue impossibles*..

¹⁶⁶ Serait-ce un hommage secret à la célèbre pendaison d'un bras qu'Edlinger effectue dans *La Vie au bout des doigts* ? Notons que cette figure classique (mais non efficace en termes d'économie de l'effort) de l'escalade se nomme, depuis le film de Janssen, « Edlingette ».

sur laquelle il se suspend peut largement accueillir sa deuxième main. La beauté christique (sans que l'on voit pour autant la légitimité de ce symbole puisque Ethan sera tout sauf une victime) de cette position dans laquelle se retrouve Ethan pardonne cette approximation gestuelle.

La représentation grand public (et avec de gros moyens) de l'escalade est très différente de ce que l'on peut voir dans les films spécialisés dans cette pratique. Bien plus encore que dans *Master of Stone*, la primauté du spectacle fait souvent franchir au film au-delà les barrières de la crédibilité. Alors même que Woo et Cruise ne cessent de proclamer leurs intentions réalistes dans *M : I 2*. Mais si cette séquence d'escalade est irréaliste elle sert également de faire-valoir aux compétences de leurs participants. À la fois pour le réalisateur (« c'est une scène très effrayante, la plus difficile que j'ai jamais réalisé »¹⁶⁷) et pour l'acteur qui a le grand mérite de tourner sans doublure (mais pas sans effets spéciaux) : « j'admire son courage. Il ne connaît pas la peur »¹⁶⁸.

La présence de l'escalade, le temps d'une séquence persistera très certainement dans un certain cinéma commercial, de plus en plus attentifs au renouvellement incessant des représentations du risque (voire la série des *James Bond*). Cette course à la reconversion de pratiques sportives en figures instituées du spectacle cinématographique n'est pas sans péril en termes d'impact sur l'image du sport choisi, les règles de réalisme étant allègrement bafouées. Mais cela ne gêne ni les auteurs, ni le spectateur lambda, bien plus soucieux de ne pas s'ennuyer que de visualiser l'exactitude d'une pratique.

4.D. Autres figures du film d'escalade : vers une esthétique du genre pratique ?

Si nous avons vu trois tendances essentielles du film d'escalade, il reste trois figures qui échappent davantage aux interrogations stylistiques, qu'il y a lieu d'évoquer : le film initiatique, le film d'entraînement et le film topographique. Bien sûr la question esthétique n'est pas au centre de ces trois genres, prioritairement animés par des volontés informatives ou pédagogiques. Les intentions divergent donc beaucoup des films d'escalade étudiés auparavant. Fondamentalement moins funs, le

¹⁶⁷ John Woo, interview issu du making-of *Prises de vue impossibles*.

¹⁶⁸ John Woo, option citée.

souci hédoniste n'est pas au centre des préoccupations de ces films, souvent marqués d'austérité.

4.D.1. L'exception anglaise ou l'art du compromis

Toutefois, des films ont réussi à trouver un juste milieu, c'est-à-dire une représentation plaisante de la grimpe alliée à des informations pratiques. Pensons aux films de Johnny Dawes, en particulier *Best Forgotten Art*, un film qui mélange habilement la perspective historique (celle de l'escalade en fissures, en Angleterre) à une illustration, chaleureuse et ambitieuse, de cette escalade et de ses particularités. Ou encore *Hard Grit*¹⁶⁹, formidable documentaire « pour vivre dangereusement » et « vous donner des frissons »¹⁷⁰ qui mêle des escalades spectaculaires (l'éthique anglo-saxonne du « Gritstone » étant peu permissive, l'escalade y est très dangereuse) à des séquences plus calmes accompagnées de commentaires historiques et même des extraits de films d'époque. Il en est de même pour le film, certes nettement moins réussi, *The big issue*¹⁷¹ consacré à l'exceptionnel grimpeur John Dunne. Ces films d'escalade sont à l'image de la pratique anglaise de l'escalade qui allie des traditions quelques fois rigoristes à une modernité démonstrative. Et de poser la question d'une possible émergence du fun qui ne tomberait pas dans la négation unilatérale de l'historicisme. Le film d'escalade anglais relève donc d'une tendance réellement différente qui mériterait une étude à elle seule.

4.D.2. Le film d'entraînement et le film pédagogique

Le film d'entraînement est rarement diffusé dans l'espace public. Je n'ai ainsi trouvé aucune cassette de ce type disponible à la vente. Pourtant l'usage de la vidéo est assez courant chez les entraîneurs d'équipes nationales d'escalade de compétition. Bien sûr, aucune prétention artistique n'habite ce type de films dont la diffusion est très restreinte. Les images se veulent neutres et doivent permettre d'analyser

¹⁶⁹ *Hard Grit*, de Richard Heap et Mark Tunrball, 1997. Ce 52 minutes a été primé deux fois aux « Awards International ».

¹⁷⁰ « *Hard Grit*, le film d'escalade à vous donner des frissons [...] pour vivre dangereusement », publicité pour le film vue dans *Roc'n Wall* n°24, p 16.

¹⁷¹ *The big issue, a Decade of Extreme Rock Climbing From John Dune*, film (40 minutes) de Sid Perou.

l'escalade de chacun des grimpeurs afin de corriger les erreurs, de lecture, de placements, ou autres. La pratique de la danse-escalade se sert également beaucoup de cet appui vidéo. Ainsi l'ARCHE (Association de Recherche Chorégraphique en Escalade) de Colmar fait usage de la vidéo pour toutes les répétitions et représentations de ses spectacles. Il s'agit de repérer les erreurs d'exécution et de travailler avec précision les enchaînements. La plupart du temps, la neutralité est une fois de plus de rigueur : les plans sont larges, fixes, généralement de dos et épousent le point de vue du spectateur. Le choix presque instinctif de ce point de vue exemplifie la nature empathique du spectacle. L'esthétique de la mise en scène s'efface devant celle de la danse. Cet usage du film en escalade est entièrement voué à la représentation réaliste et expédiente du sport. L'interrogation esthétique est ambiguë et reste à légitimer.

Il en est de même pour les films pédagogiques, à la différence que ceux-là sont tout à fait diffusés dans l'espace public. Ils complètent ou remplacent, avec plus ou moins de réussite, les livres techniques. Il s'agit de montrer, démonstration à l'appui, différentes manœuvres de sécurité en escalade. Ce sont des vidéos d'apprentissage destinées avant tout aux débutants. « Rien que de l'utile »¹⁷² pourrait être l'adage du genre. Ce type de films a même soulevé une légère polémique : « la forme semble discutable. D'abord, le format vidéo ne semble pas le plus adapté pour décrire les manœuvres de sécurité, d'autant plus que l'on a pas toujours une télé sous le bras »¹⁷³. Ce doute légitime émis par *Grimper* n'a d'ailleurs pas découragé ce même magazine de produire, l'année suivante, son propre film pédagogique¹⁷⁴. Aveu de la faiblesse du support, cette vidéo est accompagnée d'un livret qui retranscrit par écrit les manœuvres décrites à l'écran. Le genre pédagogique est bien sûr une forme mineure du film d'escalade et il n'est certainement pas la meilleure façon d'apprendre la sécurité dans ce sport. Pire, cela peut même provoquer une illusion de savoir alors que ni livres ni films ne peuvent dispenser de l'expérience du terrain, principal fondement de l'apprentissage de cette pratique.

Tout aussi vain, le cas, à ma connaissance unique, d'un film topographique avec l'alpiniste Patrick Gabarrou sur le Pilier Nord du Mont-Aiguille. Initié par

¹⁷² *Grimper* n°54 (Juin 2001, p 8).

¹⁷³ *Grimper* n°43 (février/mars 2000, p 10), critique du film *Escalade et Sécurité* de Gérard Décorps et Jean-Pierre Laclau.

¹⁷⁴ *L'essentiel de l'escalade*, François Coffy (dont c'est le deuxième film après *Sauvage*) et Vincent Albrand (journaliste à *Grimper*). Voir *Grimper* n°54 (Juin 2001, p 8 et p 90).

Bernard Wyns, alpiniste et guide de haute-montagne, ce film aurait du être le premier d'une série de topos vidéo d'itinéraires alpins. Ce fut un échec prévisible. L'essence du topo est sa mobilité et sa légèreté, à savoir un ouvrage que l'on peut emmener dans son sac afin de le consulter aisément en paroi. La topographie papier n'étant pas aussi explicite qu'une image vidéo, cette idée originale pourra peut-être s'accomplir par la suite avec la miniaturisation des appareils de visionnage selon les modes de compression informatiques¹⁷⁵.

Enfin, le cas là encore isolé d'un documentaire réflexif sur l'escalade. Comme on pouvait s'y attendre, il s'agit d'une approche sociologique menée par un formateur au CREPS d'Aix-en-provence. *Escalade verbale*¹⁷⁶ développe « un point de vue socioculturel de notre milieu qui tient en haleine »¹⁷⁷, cela à travers des interviews de grimpeurs de haut niveau. N'ayant pu voir ce film, on ne se laissera pas aller à de hasardeuses extrapolations néanmoins, il semblerait que l'esthétique, ou disons le visuel, ne semble pas être l'intérêt essentiel du film.

¹⁷⁵ La société française Archos commence la commercialisation d'un « baladeur vidéo » capable de diffuser des images compressées (en MPEG 4, l'équivalent du MP3 pour la vidéo) sur un petit écran intégré. Ce type de technologie, transportable sur le terrain, est susceptible de relancer le marché de la vidéo topographique.

¹⁷⁶ *Escalade verbale*, Jean Kanapa, 2000.

¹⁷⁷ *Grimper* n°46 (juin 2000), critique du film p 12.

Cinquième partie

Conclusion

Il s'agissait, dans ce travail, de s'interroger sur l'existence et la valeur d'une esthétique du film d'escalade. Pour cela, il fut nécessaire d'étudier les multiples facettes du film, à la lumière de quelques disciplines fondamentales. Car la pertinence d'une analyse esthétique peut également s'établir au travers de l'analyse externe, sociologique et historique pour l'essentiel.

Ainsi, l'approche socio-esthétique permet de dégager les influences réciproques entre la nature sociologique de l'escalade et sa mise à l'écran. L'orientation fun de la grimpe n'est pas étrangère à l'émergence du style post-moderne dans ses représentations. Les premiers films d'escalade, et le succès qu'on leur connaît, ont très vite marqué l'identité du genre, en évolution, voire en rupture, avec l'imagerie alpine. L'impact des films de Janssen fut tel qu'ils furent assurément décisifs et constitutifs de la discipline. La puissance et le charisme du personnage d'Edlinger participèrent conséquemment à la construction de l'escalade libre. Bien plus qu'une simple illustration, *La Vie au bout des doigts* corrobore voire crée l'imaginaire marginal et poétique de la grimpe. La barre fut d'emblée si haut placée que les films ultérieurs suscitérent des déceptions. Et de reprendre le désabusement de l'illustre Jean-Pierre Bouvier¹⁷⁸ à propos de la nouvelle génération de grimpeurs à qui « il manque la dimension poétique ». Une dimension qui fait certainement défaut aux films d'escalade de la dernière décennie, gavés d'esthétique clip, obnubilés par le fun, et secrètement animées par les tensions compétitives. Les films d'escalade des années quatre-vingt-dix consacrent l'évanescence du message par la prévalence du médium (« le message, c'est le médium », selon MacLuhan) et leur disposition stylistique assommante et permettent de se demander si la seule réalisation d'un film suffit à la « production de sens »¹⁷⁹. Il n'y a qu'à constater le fossé qui oppose, ne fut-ce qu'en comparant les titres, *La Vie au bout des doigts* (titre programme) à *Zhaa* (la fuite du sens par l'onomatopée). Le très fun Jerry Moffat (excellent grimpeur anglais) résume bien cet état d'esprit lorsqu'il s'exprime à propos du film dans lequel il a joué : « Moderne, sympa sans être gonflant (est-il nécessaire de dire qu'on aime l'escalade pour qu'on le comprenne ?) »¹⁸⁰. La question de l'après-Janssen est plus que jamais posée. Le déluge visuel et sonore propre aux films d'escalade des années

¹⁷⁸ Jean-Pierre Bouvier a participé, avec Edlinger et Droyer, à l'implantation de l'escalade libre en France à la fin des années 70. Il est encore au plus haut niveau aujourd'hui, ce qui d'une relève d'une longévité exceptionnelle.

¹⁷⁹ Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990.

¹⁸⁰ *En Route pour Hollywood* (*Grimper* n°20, décembre janvier 1996), article de Jerry Moffat à propos de *The Real Thing* (Simon Tucker, 1996).

quatre-vingt-dix s'essouffle et le spectre de l'impasse esthétique guette. Le renouveau des formes et du style semble impératif pour éviter un naufrage. Le chemin est pourtant long au vu de la domination du regard post-moderne, y compris dans les sphères médiatiques. Il suffit de lire les quelques textes traitant de films d'escalade dans la presse spécialisée pour constater, outre la flagrance des faiblesses du discours critique, l'autorité discursive du style explosif : « Aidé par un montage dynamique et des images « à la cool » [...]. Ça envoie du bois et ça verine (du verbe véliner¹⁸¹). Bref, c'est du tout bon »¹⁸², « montage ou musique, l'ensemble paraît un peu mou pour une activité qui elle est vraiment puissante et dynamique »¹⁸³, « Fini l'à-peu-près, voici venu le temps des rires et des chants »¹⁸⁴. De telles lacunes dans discours critique ne correspondent-elles pas aux faiblesses des films ? La responsabilité de l'immanence post-moderne est sans aucun doute partagée entre le discours sur l'œuvre et l'œuvre elle-même.

La Vie au bout des doigts fut une révolution (désormais testamentaire) dans le film d'escalade mais aussi une date de l'histoire du documentaire, ce qu'atteste sa nomination aux césars (une telle nomination ne risque d'ailleurs pas de se reproduire de sitôt pour un film d'escalade). Les films d'escalade des années quatre-vingt-dix, loin de l'audace janséniste (sans jeux de mots) et lumiériste de Janssen, peinent à imiter et à conjuguer les formes audiovisuelles des sports funs. Je persiste à penser qu'on ne peut pas filmer l'escalade comme du base-jump (en cela les *Master of Stone* ont au moins cette honnêteté de filmer aussi souvent des sauts que de l'escalade), ou alors cela sonne l'échec du film d'escalade. Ce déclin est bien réel depuis le paroxysme de naissance qu'ont été les deux opus de Janssen. L'avenir, incertain à ce jour, nous dira si *La Vie au bout des doigts* restera le modèle indépassable du genre, le seul film d'escalade qui a certes touché un public élargi mais qui a rendu vaines toutes les tentatives ultérieures : la rose et le glaive.

Ce travail a l'ambition de défricher (déchiffrer ?) des terrains encore peu étudiés, mais l'ambition est avant tout d'ouvrir la voie à d'autres analyses. À la fois plus globales en internationalisant la problématique au travers d'exemples plus variés, piochés dans différents pays du monde, ce qui soulève à nouveau le problème

¹⁸¹ Le néologisme est récurrent dans le langage post-moderne. « Véliner » : en escalade, se servir essentiellement de la force de ses bras.

¹⁸² Critique du film autrichien *Evolution, Revolution* (Udo Neumann, 2000) dans *Grimper* n°43 (février mars 2000, p 10).

¹⁸³ Critique de *Bleau* (2000) dans *Grimper* n°46 (juin 2000, p 12).

¹⁸⁴ Critique du *Sauvage* (François Coffy, 2000) dans *Grimper* n°43 (février mars 2000, p 10).

de l'accessibilité aux sources, déjà délicate sur le territoire nationale. Mais aussi des analyses plus spécifiques en soulevant tel ou tel aspect particulier d'une des nombreuses interrogations que ce travail a posé. Voici quelques pistes futures et possibles :

-Une étude sociologique approfondie sur les motivations des spectateurs mais aussi des réalisateurs de films d'escalade.

-Une mise en lumière des interactions précises entre le film de montagne et le film d'escalade.

-Le développement d'une approche cognitiviste au travers de la comparaison des réceptions, conscientes ou pas, de films d'escalade d'un genre différent. La réception du film d'escalade joue t-elle davantage sur une logique de plaisirs (« je me réjouis de voir grimper ces gens plus forts que moi »), de frustrations (« jamais je ne serais aussi fort qu'eux »), ou de motivations (« je vais essayer d'en faire autant ») ?

-L'analyse détaillée du discours médiatique sur le film d'escalade.

-Le statut du film d'escalade au sein des représentations de sports, funs ou institutionnels. Pourquoi l'escalade ne connaît-elle pas le succès télévisuel du tennis par exemple ?

Enfin, la question essentielle demeure justement la plus mystérieuse. La question de la légitimité du film d'escalade reste à éluder, sinon à poser. Pourquoi fondamentalement, philosophiquement (osons le mot), filmer de l'escalade ou la regarder ? Une activité sportive devait, par essence, se concevoir et se complaire dans sa propre pratique. L'avènement massif des médias (« la vidéosphère », selon Régis Debray, « le double iconique » selon Jean Baudrillard) construit un renversement de tendances. Les représentations des mass médias vident le sport de sa nécessité pratique. Sur les millions de spectateurs de Roland-Garros, seul un faible nombre joue au tennis. Ceci est encore plus vrai pour la Formule 1, à moins que l'on voie dans la violence routière l'une des conséquences du succès public des ces courses. On assiste à une évanescence de la pratique au sein des activités sportives, du fait de l'omniprésence des opérateurs médiatiques. Y a t-il danger ? Nul ne saurait l'affirmer. Y a t-il problématique ? Certainement. On pourrait donc voir dans le film d'escalade, tant dans sa création que dans sa réception, un acte ontologiquement transgressif, voire régressif.

Ces dernières lignes ne portent aucun jugement, tout juste suggèrent-elles des orientations. Ce travail ne doit rester qu'un début.

Bibliographie

- Alain Pierre, *Alpinisme et compétition*, Arthaud, 1949.
- Bailblé Claude, 1999, *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*.
Thèse de doctorat en esthétique, Université Paris VIII.
- Bataille George, *L'érotisme*, 10/18, 1957.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1958 (première édition).
- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, 1857.
- Baudrillard Jean, *Entretiens avec Le Monde*. Idées contemporaines, La Découverte-Le Monde, 1984.
- Bilger Michel, Baudry Armand et Corby Yann, *Sur les falaises de grès, topo d'escalade des Vosges du Nord*, 2001, Club Aplin Français, Roc Extrême.
- Bonington Chris, *Deux siècles d'histoire de l'alpinisme*, Delachaux et Niestlé.
- Bourdieu Pierre, *Homo Academicus*, éditions de Minuit, Paris 1984.
- Bourdieu Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, éditions du Seuil, 1994.
- Branigan Edward, *Narrative comprehension and film*, Routledge, Londres & New York, 1992.
- Burroughs S. William, *Naked Lunch*, 1959 (*Le Festin Nu*, Gallimard, Imaginaire).
- Corneloup J. 1993, *Escalade et société, contribution à l'analyse du système, du communicationnel et du social*. Thèse de doctorat (STAPS). Université Paris XI.
- Dupuy Charles, *Escalade, Actio*, 1991.
- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire, 1993.
- Finkielkraut Alain, *La Défaire de la pensée*, Gallimard, 1987.
- Frison-Roche Roger et Jouty Sylvain, *Histoire de l'Alpinisme*, Arthaud, 1996.
- Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*, L'harmattan collection, "ouverture philosophique", 2002.
- Jullier Laurent, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, éditions L'Harmattan, 1997.
- Kerouac Jack, *On the road*, 1957 (Folio Poche 1997).
- Le Breton David, *Anthropologie du corps et Modernité*, PUF, 1990.
- Le Breton David, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000.

- Le Breton David, *Prises de risque et modernité*, in Dupuy Charles, *Escalade*, Actio, 1991
- Loret Alain, *Génération Glisse*, 1995, éditions Autrement.
- Odin Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris, 1990.
- Odin Roger, *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1995.
- Pountain Dick, Robins David, *L'esprit cool, une éthique, une esthétique, une culture*, éditions Autrement.
- Robert Alain, *À mains nues*, éditions au Pré aux Clercs, réédité par les éditions Domen en 2002.
- Roszak T., *Vers une contre-culture, réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Edition Stock, Paris 1970.
- Stanislavski Constantin, *La Construction du personnage*, Pygmalion 1988 (1^{ère} édition, 1931).
- Terray Lionel, *Les Conquérants de l'inutile*, 1961, éditions Guérin.
- Tesson Charles, *Filmer le sport*, Encyclopédie Universalis.
- Tetet C., *Approche lexicologique et lexicographique dans une perspective historique et multilingue du grimpeur*, Institut National de la langue française (CNRS), 1989.
- Todhunter Andrew, *Fall of the Phantom : Climbing and the Face of Fear*, Anchor Edition, 1999.
- Zanotto Piero, *Le Montagne del Cinema*, Torino, Museo Nazionale della Montagna, Club Alpino Italiano, publié à l'occasion Le Montagne del Cinema, 1972.

Revue et articles

- Aubel Olivier, *De la signification des comportements en escalade libre*, Laboratoire APS et Sciences Sociales, université de Strasbourg II.
- Aubel Olivier, *La Médiatisation d'une pratique sportive secondaire: l'escalade libre*, Regards sociologiques. Sur le sport n°20, pp.107-125, 2000.
- Bazin André, *Le Monde du Silence*, France-Observateur, mars 1956.
- Belluard Laurent, *Alain Robert, de Chicago à Paris*, Grimper n°42, p.18-20, Novembre/Décembre 1999.
- Belluard Laurent, Interview de Patrick Edlinger, Grimper n°6, p 34, Janvier 1995.

Blanchard Marion, *Les Couloises du tournage Roc'n Wall 97*, Interview de François Legrand, p 37, Roc'n Wall n°13, Juillet/Août 1997.

Blouin Patrice, *La tentation du clip*, Les Cahiers du Cinéma, p 50 et 5, Février 2001.

Chambre David, *Le Manifeste des 19*, Mars 1985.

Chambre David, *Un e décennie d'escalade libre*, Vertical Spécial n°1, p 50 à 57, Avril 1990.

Chambre David, *Les Jeux sont faits*, Grimper n°30, p 67 à 69, Mai 1998.

Chambre David, *America, America ...*, Grimper n°37, p 68, Mai 1999.

Corby Yann, *Approche sociologique de l'escalade, à travers les différentes modalités qui la caractérise* (mémoire de Licence, UFR STAPS de Strasbourg, 1995).

Duluc Vincent, *Les Yeux du stade*, Les Cahiers du Cinéma, Février 2001.

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

Ferreira Fernando, *Calanques : un automne hollywoodien*, Roc'n Wall n°14 , p 20-21, Septembre/Octobre 1997.

French Philip, *It's a strange minister for British film who clearly prefers Hollywood*, The Observer, 15 Juillet 2001.

Higuinen Erwan, *L'accélérateur de particules*, (critique de *Mission : Impossible 2*), Les Cahiers du Cinéma n°548, p 61, Juillet/Août 2000.

Moffat Jerry, *En route pour Hollywood, les images du film « The Real Thing »*, Grimper n°20, p 76, Décembre/Janvier 1999.

Petit Arnaud, *X-Games : Western Moderne*, Roc'n Wall n°26, p 20, Septembre/Octobre 1999.

Ragot F., *Je veux dominer le monde de l'escalade*, entretien avec François Petit, L'Equipe magazine, n°901, 31 Juillet, 1999.

Rey F., *Abonnés absents*, Vertical n°31, Janvier/Février 1991.

Troussier Jean-Marc, *Le franc-tireur* Vertical Spécial n°1 (p 28-29), Avril 1990.

Magazines autres

Climbing n°183, March 1999.

Grimper n°43 (février/mars 2000, p 10), critique du film *Escalade et Sécurité*, du film *Evolution, Revolution* et du film *Sauvage*.

Grimper n°46 (juin 2000, p 12), critique du film *Bleau*.

Grimper n°54 (Juin 2001, p 8), critique du film *L'essentiel de l'escalade*.

La lettre de l'économie du sport du 15 mai 1990 (n°121), du 24 mars 1993 (n°206) et du 25 mars 1998.

Roc'n Wall n°24 (Mai/Juin 1999, p 16), publicité pour le film *Hard Grit*.

Filmographie (escalade)¹⁸⁵

A Day In The Life, Five Women Who Climb, Paul Dusatko, 2000.

Alain Robert à la conquête de Singapour, Marie-Ange Le Boulaire, 2000.

Arrow Head, la tournée américaine, Maurice Rebeix, 1989.

Bambou, avec Isabelle Patissier, 1985.

Balade à Devil's Tower, Pierre Antoine Hiroz, 1992.

Basic Rock Climbing, (John Long ?), 2000.

Best Forgotten Art, Johnny Dawes, 1994.

The Best of Horsetooth Reservoir Bouldering, (?), (?).

Beyond Gravity, Greg Child, 2000.

The Big issue, Sid Perou,

The Big Up !, bouldering in the Gunks, Josh Lowell, 1997.

Big Stone, (?), 1999.

Bishop, (?), 2000.

Black Lung, (?), (?).

Black Out, Aldo Audisio et Vincenzo Pasquali, 1988.

Bleau, May Reuben, 2000.

Cliffhanger, Renny Harlin, 1993.

¹⁸⁵ Cette filmographie tente de recenser un maximum de films d'escalade qui sont ou qui ont été diffusés. Internet fut la source principale d'obtention de ses informations. Nous connaissons la profusion des informations sur la toile, mais aussi leurs approximations. Ainsi, les références de certains films sont incomplètes, et ce malgré des recherches réellement approfondies.

Climb, pas d'auteurs spécifiés, Range of Light Productions.

The Climb, Donald Shebib, 1987.

Climb International, Michael Strassman and Elizabeth Ayers, 1998.

Climbing In Yosemite - Behind The Scene, John Harlin (?), 2000.

Climbing in Thailand, M. Radici, 1999.

Climbing The Needles South Dakota, (?), (?).

Cutting loose, Nick Tarmey, (?).

Danseur-étoile, Laurent Chevalier, 1989.

Dévers, Laurent Chevalier, 1982.

Diamonds in the Rough, Todd Skinner et Scott Milton, 1996.

Dosage Vol. 1, Josh Lowell, 2001.

E Pericoloso Sporgersi, Robert Nicod, 1985.

Escalade et Sécurité, Gérard Décorps et Jean-Pierre Laclau, 2000.

L'Escalade extrême dans les plus belles falaises de France, Henri Agresti, 1980.

Escalade verbale, Jean Kanapa, 2000.

L'Essentiel de l'escalade, François Coffy et Vincent Albrand, 2001.

Eos, Ben Christian, 2000.

Evolution, Revolution, Udo Neumann, 2000.

Les Falaise de l'océan, Gilles Sourice, 1985.

Fino all'ultimo spit in Arrampicata Sportiva, Aldo Audisio et Vincenzo Pasquali, 1985.

Five, Master of Stone V, Eric Perlman, 2001.

First Ascent, Bob Carnichal et Greg Lowe, 1983.

Free Climbing The Nose, (?), (?).

Frequent Flyers, (?), (?).

French Soldiers in a Wall-Climbing Drill, 1898 (!).

For Veronica, Alma Grani, 1998.

Free Hueco, Josh Lowell, 1998.

Hard Grit, Richard Heap, 1998.

Hard Plastic, Slackjaw Film (Albert Spansworthy ?), 2000.

Hard Rock, Master of Stone II, Eric Perlman, Mike Hatchett, 1993.

Http.bloc, Yohann Thiriet, 2000.

The High Life, (?), (?).

Inertia, Rock Climbing Video, Paul Dusatko, 2000.

Inertia 2 : Focus, Paul Dusatko, 2001.

Joshua Tree, (?), 1999.

Know Limits-The Extreme in Sports, Michael Strassman.

La Lumière du rocher, Laurent Chevalier, 1986.

Las Vegas, Vol 1 & 2 & 3, (le troisième opus, datant de 2002, est sorti en DVD).

Living for the weekend - a year in glasgow university mountaineering club, Nick Tarmey, 2000.

La Maîtresse du vide, Jean Afanassieff, 1995.

Martina, Marjeta Kerëi-Svetel, 1996.

Master of Stone I, Eric Perlman, Mike Hatchett, 1992.

Monkey Pump, Michael Janata, 1988.

Moving Over Stone (1 & 2), Doug Robinson, 1999.

Naskarma, (?), (?).

One Summer, (Un été à bloc au Peak), Ben Moon et Ben Pritchard, 1994.

Opéra Vertical, Jean Paul Janssen, 1982.

Overdon, Jean-Paul Janssen et Laurent Chevallier, 1980.

Palatinum, Alex Wenner, 2002.

Passion extrême, Georges Auzolat, 1989.

The Professionals, (?), (?).

Pure Force, Master of Stone IV, Eric Perlman, Mike Hatchett,

Rampage, Josh Lowell, 1999.

The Real Thing, Simon Tucker, 1996.

Rock & Climb Asia, Michael Strassman and Elizabeth Ayres

Rock Climbing SkillsThe Basics and Beyond, (?), (?).

Rock Climbing The Adirondacks, (?), (2000).

Rock'nWall 97, Maurice Rebeix, 1997.

Rock-The Soul of the Climbing Experience, Michael Strassman.

Sauvage, François Coffy, 2000.

Seo, Pierre-Antoine Hiroz, 1987.

Shut Up & Climb, thrutch productions, 2000.

Solo, Lubos Slivak and Jara Zid, 1998.

Soul Bouldering in the Southeast, (?), (?).

Skullduggery, Jeremy Blumel, 1998.

Stone Monkey, Johnny Dawes, 1987.

Third Stone from the Sun, Master of Stone III, Eric Perlman, Mike Hatchett, 1995.

Ticket pour un Taquet, Eric Demay, 1999.

Top Roc Challenge 98, Eric Baos, 1998.

Traces Blanches, Florent Wolff, 2002.

Under the Sky, Above the Sea, Slackjaw Film, 2000.

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

Vertigo ou les traumatismes de l'homme araignée, Eric Demay, 1999.

Voie Express, Laurent Chevalier, 1979.

Voyage au bout de l'exploit, Jean-Paul Janssen, cassette réunissant *La Vie au bout des doigts* et *Opéra Vertical*, 1986.

The Wall Crawler, Julie Cohen, Brian Leonard et Graham Knight, 1998.

West Coast Pimp, (?), (?).

Yank on Hits-Collection of some of the best real climbing footage shot in the '90's, 2000.

Zhaa, Fred Ripert, 1998.

Filmographie télévisuelle (indicative)

Les Carnets de l'aventure (créée par Pierre François Degeorges), Antenne 2, 1980-1987.

Extrême Limite, Marathon Productions / TF1, 52 épisodes, 1999.

Montagne, FR3 puis France 3 (magazine nationale lancé en Septembre 1985) dont :

À l'assaut des châteaux Cathares, 7 min, P. Deudole, 1992.

François et les autres..., 26 min, R. Gudicelli (également disponible en cassette vidéos), 1993.

François Legrand et la légende du roi Christophe, 7 min, P. Deudole, 1994.

La Nature des Champions, France 2, diffusée durant l'été 2000

Plein les yeux, TF1 Case Productions, diffusée depuis 1998.

Premier de cordée, France 2, Edouard Niermans et Pierre-Antoine Hiroz, 1998.

Ushuaia : le magazine de l'extrême, TF1, de sept 1987 à juin 1995.

Sport Evènement, M6, dont :

Portrait F. Legrand, 13 min, E. Bacos, 1999.

Filmographie générale (indicative)¹⁸⁶

Le Beatnik des cimes, Jean Afanassieff, 1996.

Das Blaue Licht (La Lumière Bleue), Leni Riefenstahl, 1932.

Cavalieri della Montagna, Severino Casara, 1949.

Christophe, Nicolas Philibert, 1985.

Come Back Africa, Jonas Mekas.

Les Conquérants de l'impossible (1, 2 et 3), Bernard Choquet et Bernard Dumont, 1985.

Die Eigernordwand Tragödie, Gerhard Baur, 1982.

Diva, Jean-Jacques Beineix, 1981.

Easy Rider, Dennis Hopper, 1969.

The Eiger Sanction, (La Sanction) Clint Eastwood, 1975.

Elephant Man, David Lynch, 1981.

El Capitan, Fred Padula, 1979.

Etoiles et Tempêtes, Gaston Rébuffat, 1955.

Le Grand bleu, Luc Besson, 1988.

The Guns of Navarone (Les Canons de Navarone), John Lee Thompson, 1961.

Der Heilige Berg, (La Montagne Sacrée), Arnold Franck, 1926.

Hommes et Cimes du Pérou, Lionel Terray, 1956.

K2 : La Montagne inachevée, Dominique Martial, 1980.

Mission : Impossible 2, John Woo, 2000.

Le Monde du silence, Louis Malle et Jean-Yves Cousteau, 1955.

North by North-west, (La Mort aux trousses), Alfred Hitchcock, 1959.

Nostalghia, Andrei Tarkovski, 1983.

Olympia, (Les Dieux du stade), Leni Riefenstahl, 1936.

Prises de vue impossibles, making-of de Mission : Impossible 2, 2000.

Pull My Daisy, Robert Franck et Alfred Leslie, 1959.

Rien sur Robert, Pascal Bonitzer, 1999.

Solo, Mike Hoover, 1973.

¹⁸⁶ Sont soulignés, les films de grande consommation qui ne traitent pas directement de l'escalade et qui ont simplement été cités durant l'étude.

Star Wars, George Lucas 1977.

Victoire sur l'Annapurna, Marcel Ichac, 1953.

Quelques sites Internet

<http://www.8a.nu>

<http://www.alainrobert.com>

<http://www.australianbouldering.com>

<http://www.bleau.diretissima.com>

<http://www.blocx.com>

http://www.bouldering.com/lowell_interview.htm

<http://www.boulderxs.de>

<http://www.climbXmedia.com>

<http://www.escalade-alsace.com>

<http://www.hardrock.com.au>

<http://www.justpushplay.com/rockclimbing.html>

<http://www.newenglandbouldering.com>

<http://www.onemove.it>

<http://www.palatinum.scubavideo.de>

<http://www.sportclimbing.de>

<http://www.uncarvedblock.com>

<http://www.webcrag.com>

<http://www.womenclimbing.com>

<http://www.x-tremevideo.com>

Annexes¹⁸⁷



The Guns of Navarone (1961) de John Lee Thompson

(Usage de l'escalade dans le film grand public)

¹⁸⁷ Crédits photographiques : Arnaud Petit (photo de couverture, X-Games de San Francisco de 1999), photos des annexes p 116 à 120 issues du livre de Zanotto Piero (*Le Montagne del Cinema*) à l'exception de celle d'Edlinger p 120 (Jean-Paul Janssen, *La Vie au bout des doigts*), p 121 (photo 1, 2 et 3 de Fernando Ferreira, photo 4 et 5 issues de la collection de Patrick Edlinger, photo 6, 7 et 8 de Philippe Rebreyend), p122 (photographiées par moi-même , issues du film ou du making-of de *Mission Impossible 2*).

Questionnaire (voire partie 3 F)

1. Age : ___ans
2. Sexe : ___M ___F
3. Grimpeur : ___oui ___non
4. Niveau (après-travail) en escalade : ___
5. Nombre de films d'escalade vus : ___
6. Nombre de films d'escalade vus ces 12 derniers mois : ___
7. Quels étaient les titres de ces films :
8. D'une manière générale, les films d'escalade répondent-ils à vos attentes :
 ___oui ___non
9. Préférez-vous voir des voies plus faciles ou plus difficiles dans ces films ? : ___ voies plus faciles ___ voies plus difficiles
10. Préférez-vous voir des voies de votre région dans un film d'escalade :
 ___oui ___non
11. Préférez-vous voir plus de grimpeuses dans ces films : ___ oui
 ___non
12. Préférez-vous voir plus d'escalade type « bloc » (sans corde) dans ces films : ___ oui ___non
13. Jugez-vous les films français inférieurs à ceux qui sont réalisés dans d'autres pays : ___oui ___non
14. Y a-t-il trop ou pas assez de films d'escalade : ___trop ___pas assez
15. Les films d'escalade sont-ils trop chers : ___oui ___non
16. Les films d'escalade sont-ils trop longs ou trop courts : ___ trop longs
 ___ trop courts
17. Seriez-vous prêts à dépenser plus pour des films d'escalade en DVD :
 ___oui ___non
18. Seriez-vous prêts à aller voir un (véritable) film d'escalade au cinéma :
 ___oui ___non

19. Seriez-vous intéressés par la présence d'autres sports « outdoor » (sauts à l'élastique, surf, VTT, base-jump) dans un film d'escalade : ___oui
___non
20. Préférez-vous les films d'alpinisme aux films d'escalade : ___oui
___non
21. Préférez-vous voir des grimpeurs connus ou inconnus dans les films d'escalade : ___ connus ___ inconnus
22. Citez 5 qualités essentielles que devraient avoir un film d'escalade :
23. Souhaitez-vous recevoir le mémoire (en PDF) pour lequel a été rédigé ce questionnaire : ___oui ___non



Black Out, Aldo Audisio et Vincenzo Pasquali, 1988
(Un film italien peu diffusé aux allures baroques)



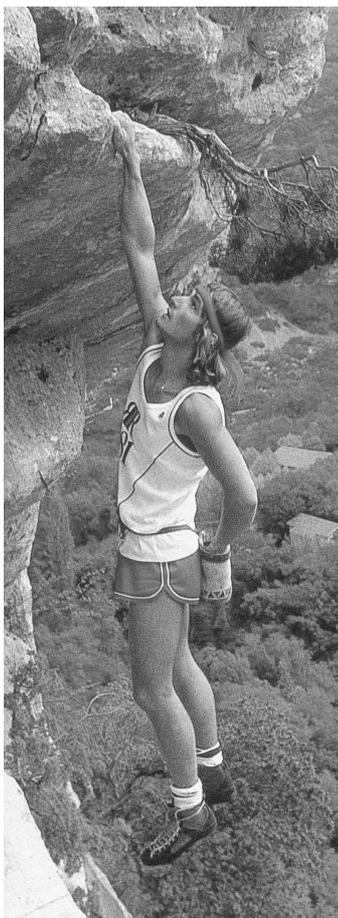
À gauche : *Fino all'ultimo spit in Arrampicata Sportiva*, Aldo Audisio et Vincenzo Pasquali, 1985 (les mêmes auteurs que *Black Out* pour l'un des premiers films de compétitions d'escalade).

À droite : *Cavalieri della Montagna*, Severino Casara, 1949 (toujours un film italien, l'époque révolue où la MGM s'intéressait à l'alpinisme).



À gauche : *Das Blaue Licht (La Lumière Bleue)*, Leni Riefenstahl, 1932. Riefenstahl joue Junta, certainement l'une des premières séquences filmée d'escalade féminine.

À droite : *Hommes et Cimes du Pérou*, Lionel Terray, 1956. Les prémisses de l'escalade dans le film d'alpinisme.



À gauche : *La Vie au bout des doigts*, Jean-Paul Janssen, 1982. Cette photo d'Edlinger en solo a fait le tour du monde. Elle reste un des symboles de l'escalade libre.

À droite : *Christophe*, Nicolas Philibert, 1985. Le solo alpin moderne (ici Christophe Profit dans la Directe Américaine aux Drus) partage de plus en plus de points communs avec l'escalade libre telle que la pratiquait Edlinger.



À gauche : « Flyer » distribué aux grimpeurs de la forêt de Fontainebleau pour une soirée « vidéo d'escalade » dans un bar de la ville.