

Les Rochassiers ou la naissance du film d'escalade

"Le problème, c'est la paroi, le rocher"

Les Rochassiers, film de Marc Hébert, 1969, Canada



Par **Florent Wolff**

Université de Montréal, 2003

Département d'histoire de l'art, secteur des études cinématographiques

Séminaire de "**Recherches sur le cinéma québécois**"

Directrice : Mme. **Michèle Garneau**

Plan

Introduction

I. Précisions terminologiques

- A. Escalade et alpinisme : divergences et identités
- B. Film d'escalade versus film d'alpinisme
- C. Origines et idéologies du film de montagne

II. Stylistique de l'hétérogénéité : un film à la croisée des genres

- A. Analyse de la bande-son
 - A.1. *Les musiques : de l'empathie au contrepoint*
 - A.2. *Les bruits : extra-diégétiques, profilmiques, filmographiques*
- B. De la minéralité des récits

III. Oralité et discoursivité : un film manifeste ?

- A. Une oralité triadique
- B. De l'oralité au discours
 - B.1. *Ancrage historisant*
 - B.2. *Perspective politique*
 - B.2.a. *Rappel des filiations entre alpinisme, cinéma et politique*
 - B.2.b *La tentation politisante dans Les Rochassiers*
 - B.2.c. *Un féminisme sous-jacent*
 - B.3. *Modernité du discours sportif et naissance du film d'escalade*

Conclusion : manifeste et prophétie

Bibliographie

Filmographie

Introduction

En 1976, sous l'impulsion de l'Alpine Club of Canada, est créé à Banff le Festival of Mountain Films. Cet événement au succès sans cesse grandissant est désormais le plus célèbre festival de films de montagne au monde. Le Canada, ses Rocheuses et son prestigieux festival, vont ainsi inspirer les cinéastes de montagne, et bien évidemment d'alpinisme. Les films répondant à ce genre, que nous nous efforcerons de définir en première partie, se comptent par centaines. Au Québec, la situation n'est pas la même. En fait, le nombre de films d'alpinisme semblerait, en toute logique, proportionnel à l'altitude des plus hauts sommets. Nous trouvons néanmoins quelques films d'escalade et d'alpinisme réalisés au Québec mais ceux qui ont bénéficié d'une réelle diffusion se comptent sur les doigts de la main. En 1961, l'ONF produit une série de trois courts reportages : *Beaux dimanches d'hiver* (des amateurs de sports d'hiver fuient Montréal pour les Laurentides), *Alpinisme dans les Rocheuses* (deux alpinistes entreprennent l'ascension du mont Victoria, dans les Rocheuses) et *Alpinisme de luxe* (l'ascension, en télécabine, du mont Sulphur dans les Rocheuses près de Banff). Puis de 1961 à 1980, Marc Hébert, qui exerça différents postes à l'ONF¹, réalisera trois films d'escalade, différents tant par l'époque à laquelle ils furent respectivement produits que par leurs genres. Le premier, *Les Rochassiers*, porte sur l'escalade rocheuse dans les Laurentides, *Le Pilier de cristal*, sur l'escalade de glace sur les chutes de Montmorency (près de Québec), et enfin *Initiation à l'escalade*, comme son nom l'indique, est un film à caractère pédagogique. Notons qu'en 1986, les deux premiers films ont été réunis dans un coffret sobrement intitulé *L'Escalade*. En 2001, on notera la production, toujours par l'ONF, d'un documentaire de 52 minutes² sur quatre québécois entreprenant l'ascension de la dangereuse face nord de l'Everest, sans sherpas ni oxygène ce qui est une véritable gageure.

Nous avons choisi d'étudier *Les Rochassiers* pour différentes raisons. Il est l'un des rares films d'escalade réalisé au Québec, mais c'est plus de ce titre qu'il est exceptionnel. D'après mes recherches, le documentaire de Marc Hébert serait l'un des premiers films d'escalade réalisé au monde. Plus exactement, et ce sera l'un des thèses soutenues ici, il marque et cristallise un double passage :

-Entre deux genres (du film d'alpinisme au film d'escalade)

-Entre deux pratiques (de l'alpinisme à l'escalade).

¹ Il fut, et cela est loin d'être exhaustif, acteur (*Mon Enfance à Montréal*, Jean Chabot, 1970), technicien son (*Les Fiancés de la tour Eiffel*, Gilles Blais, 1993) mais surtout monteur (*L'Interdit*, Pierre Maheu, 1976, *Les Gars du tabac*, Maurice Bulbulian, 1977).

² *Un Everest de l'intérieur* fut réalisé par Claude-André Nadon et Sylvie Van Brabant.

Avant de commencer cette démonstration à partir d'une analyse détaillée de ce film, nous allons définir les différentes terminologies employées. Notre analyse sera ensuite principalement bipolaire, selon les axes suivants :

- Stylistique de l'hétérogénéité : un film à la croisée des genres
- Oralité et discursivité : un film manifeste ?

I. Précisions terminologiques

A. Escalade et alpinisme : divergences et identités

Pour le non averti, il est 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 remise 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'escalade n'est qu'une partie, qu'une étape d'une ascension alpine, celle-ci étant constituée d'une marche d'approche, puis d'une escalade pouvant être de différents types (glaciaire, rocheuse, mixte ...), 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 en 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. L'amalgame dont nous parlions au début était de rigueur jusqu'au début des années soixante, période où est apparue l'escalade moderne, activité qui a vite réclamé son autonomie vis-à-vis de sa grande sœur, l'alpinisme. La première s'est même établie en 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 nord-américain et européen) entraîna une démocratisation des activités du monde vertical (escalade, alpinisme, spéléologie, ...), alors que l'alpinisme était, jusqu'alors, resté relativement confidentiel, voire absolument marginal pour l'himalayisme³ mais s'il occupait une place médiatique conséquente car la conquête des plus hauts sommets du monde portait un enjeu politique. L'alpinisme n'est pas en perte de vitesse pour autant car il ne souffre pas d'une hypothétique concurrence avec l'escalade. Mais simplement, une nouvelle activité a vu 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, puis 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 comprit vite le potentiel de progression que pouvait apporter le grimpeur des falaises. 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 légitime d'attribuer au développement de l'escalade libre. L'alpinisme eut tôt-fait de tirer des bénéfices d'une activité rebelle en son sein : ce qui fâcha finalement peu de monde.

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. 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. De fait, cette filiation originelle scelle une identité certaine, et un rapprochement aussi intime que passionnel entre ces deux pratiques.

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 générale est de ne pas différencier les deux. Cette superposition participe 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

³ 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, ...).

cette confusion persistante, 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 et publique. 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.

Le film d'alpinisme aurait des origines assez anciennes : 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 écrite⁴ ou sur les écrans quels qu'ils soient⁵. Celui-ci touche sans mal le grand public par la lisibilité immédiate de cette expérience des limites, et la reconnaissance unanime de son historicité. 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 depuis longtemps les accointances entre le cinéma et la peur. Le tragique et la beauté de l'alpinisme a su séduire les foules, et ce qui charme les masses, captive les caméras. Le risque recèle des cinégénies cachées, tout comme l'inanité du danger dans lequel se plonge l'alpiniste, figure quasi christique, toujours volontaire, trop souvent victime. De tels attributs, l'escalade n'en possède certainement pas avec la même immédiateté, ou la même intensité. Ce qui éclaircit également les raisons de son confinement, et la résistance à sa publicité. 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

⁴ Les catastrophes alpines, avalanches, tempêtes et autres sont des « articles », sinon des sujets récurrents voire récurrents dans l'hebdomadaire français *Paris Match*. Les récits d'aventures d'alpinistes connaissent également d'honorables succès en librairie. Voir à ce sujet : Le Breton David, *Passions du risque*, Editions Métailié, 2000. Par ailleurs, l'important éditeur français, *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*. Voir à ce sujet, Aubel Olivier, "La médiatisation d'une pratique sportive secondaire : l'escalade libre", *Regards sociologiques n°20*, 2000

⁵ 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.

difficile dans le massif du Mont-Blanc⁶. 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.

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 la relative 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 performe en son terrain, surtout quand il s'agit de "première" ou d'ouverture⁷. Comme la photographie perd inéluctablement de son statut d'image trace, d'attestation d'authenticité des faits, depuis l'avènement et le perfectionnement des technologies de retouche (indélectabilité de l'incrustation, etc ...) ; le film d'alpinisme endosse désormais souvent ce rôle de preuve, de trace d'un avoir fait et d'un avoir été. L'usage croissant de la vidéo dans l'arbitrage des sports « de stade » (football, tennis, ...) relève finalement de la même croyance dans l'image-trace. 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 distante. N'oublions pas que les technologies influent davantage les perceptions qu'elles ne les précèdent. Rares sont les spectateurs au regard systématiquement dubitatif. La perplexité est une contrainte sans plaisir. La réception se construit toujours selon le contrat de lecture

⁶ 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.

⁷ 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.

induit par les théories ontologiques de l'image trace. La crédulité, naturelle, l'emporte malgré la possible (et nécessaire ?) mise en doute du statut et de la valeur de l'image.

Est-ce une preuve supplémentaire de la puissance de la suspension volontaire de l'incroyance ? Et de l'absolutisme de l'identification ?

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 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 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 montagne⁸ 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 use.

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 trouve peut-être son origine de là. 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.

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

⁸ 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).

l'escalade, 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. Ce qui illustre une fois de plus ce fantasme bourgeois du voyage immobile, de l'évasion par la petite lucarne⁹. 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. De nombreux sports, dont l'objet n'est pas être vu, sont paradoxalement ceux que l'on montre le plus. Car les médias ont compris le jouissif du spectacle de l'hostilité, l'euphorie de la contemplation des vertiges.

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, et le spectateur moderne semble de plus en plus se satisfaire de l'euphorie que de l'explication. 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 médiante dans la perception publique de ce sport. Le regard historique (Bourdieu) devient médiatique et la connaissance viciée.

C'est donc 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 passer l'occurrence compétitive. Ce qui est finalement le cas de bien peu de sports.

⁹ 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 » (le cinéma) puis « petite » (la télévision).

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. Une fois encore tout est question d'usage : d'un côté le film voue sa finalité et son idéologie à l'alpinisme, de l'autre, il n'est qu'un instrument 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. 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 légère adjuvante. Son ultime dérive, ou son aboutissement naturel peut-être vu dans le film d'escalade, achèvement sans doute révoquant, du film d'alpinisme.

II. Stylistique de l'hétérogénéité : un film à la croisée des genres

Les Rochassiers montre une incontestable richesse par les genres qu'il déploie, et dont il s'inspire plus ou moins directement. Une étude de la bande-son puis des élaborations du récit, ou plutôt des récits, permet de dégager l'hétérogénéité stylistique du film et son traitement narratif original.

A. Analyse de la bande-son

A.1. *Les musiques : de l'empathie au contrepoint*

La séquence d'ouverture, avant même le générique, surprend l'oreille. Nous entendons des bruits d'oiseaux et de pitons, mais également une musique atonale voire brutale. Puis une musique plus "musicale", harmonieuse, accompagnent ensuite les travellings du générique. Enfin, la première séquence d'escalade proprement dite une ascension aux moyens de divers artifices signe le retour de cette étrangeté sonore qui avait ouvert le film. Étrangeté qui ne manque pas de créer une certaine tension, celle-ci pouvant être perçue comme une métaphore

du doute qui habite le grimpeur en proie à une paroi délicate. Dans ce cas, la bande musicale porterait une fonction emphatique, voire tout simplement pathétique. Il s'agit que les spectateurs, majoritairement novices, appréhendent l'état d'esprit que le grimpeur peut ressentir, à un moment donné, son angoisse. Mais cette musique, assez proche de celle de György Ligeti (son Requiem Atonal avait accompagné quelques-unes des séquences du *2001* de Kubrick), a finalement valeur d'adjuvant identificatoire mais aussi de "contrepoint orchestral" (l'expression est empruntée au titre d'un article théorique d'Eisenstein). D'où ce paradoxe établi par l'usage de ce type de musique : elle est à la fois empathique et contrapuntique (alors que le contrepoint est d'ordinaire anempathique). Ce style musical penchant vers l'atonalité préfigure les prémisses de la musique électronique, en particulier le groupe fondateur, Kraftwerk. Un des célèbres morceaux de ces musiciens Allemands, "We are the robots", fut d'ailleurs utilisé en 1982 par le plus célèbre des films d'escalade, *La Vie au bout des doigts*, dont nous reparlerons ultérieurement. L'usage d'une musique expérimentale et d'accords dissonants, tout à fait déstabilisants pour un spectateur des années soixante, est donc d'une double fonction, proximale par son aptitude à figurer la gêne, et distale par sa surprenante atonalité, voire "amusicalité".

A.2. *Les bruits : extra-diégétiques, profilmiques, filmographiques*

On constate également un usage, plus rare, de bruitages de type "mickey-mousing" (soulignement par la bande-son d'un geste appartenant au profilmique) dont la fonction semble à la fois comique mais aussi symbolique. Quand, à la dixième minute du film, un grimpeur tirant du sol sa corde de rappel, surgit dans la bande son des cloches d'église, le rire est forcé par ce contrepoint musical ainsi amené. La position du grimpeur rappelant ainsi sa corde n'est pas sans ressemblance avec celle du prêtre qui tire sur le cordage des cloches afin de les faire retentir. Ce recours à ce bruit hautement extra-diégétique pourrait souligner une hypothétique sacralité dans l'escalade qui, ne l'oublions pas, rapproche les hommes des cieux.

La sonorité brutale du film appartient également à la diégèse. Ainsi, une des récurrences sonores du film est le bruit provoqué par le martèlement du piton dans les failles du rocher. Ce bruit relève d'une musicalité supérieure, plus harmonieuse et donc empathique, que celle des notes électroniques de synthétiseur. À la trente-huitième minute, un des grimpeurs évoquera, non sans humour, "le chant du piton". Ce bruit, métallique, minéral et corporel, compose assurément dans le registre de la musicalité.

Nous évoquerons un dernier bruit remarquable car il nous renseigne sur le genre dans lequel pourrait s'inscrire le film d'Hébert. Après le bruit profilmique, il nous est donné d'entendre, à la condition d'une écoute attentive et de faire usage de notre "compétence encyclopédique sonore" (aptitudes à utiliser le *répertoire sonore* en fonction de l'*encyclopédie*¹⁰), des sons filmographiques, émis par l'appareil même d'enregistrement. Ainsi, dans la séquence d'initiation, nous pouvons entendre les bruits du zoom effectué par l'objectif de la caméra. Cela est certes discret, mais, la non-suppression de ce type de bruits (habituellement jugés parasites) au mixage, exemplifie les volontés d'exhibition ou de pointage du dispositif, en l'occurrence celui de l'enregistrement des images et des artifices optiques. Cela situe d'emblée *Les Rochassiers* du côté du cinéma direct. Rappelons que ce celui-ci engendra des films à composante sportive, le plus célèbre d'entre eux étant très certainement *Un jeu si simple* (Gilles Groulx, 1965), documentaire sur le Hockey, voire *Les Raquetteurs* (Gilles Groulx, Michel Brault, 1958), même si celui-ci a un connotant finalement plus carnavalesque et festive que sportive.

B. De la minéralité des récits

Le film d'Hébert effectue des allers-retours constants entre le mode direct et le mode fictif. Il ne s'agit pas de proclamer que ces deux-là sont incompatibles, bien souvent d'ailleurs, le mode direct englobe le récit ou n'exclue pas le mode fictif. Comme si la pratique du direct suggérait un récit intrinsèque provoqué par les aléas du profilmique. *Les Rochassiers* pose un degré supplémentaire dans l'intériorité du récit : une narration portée par la naturalité, et plus précisément la minéralité même. Il y a pléthore de récits dans le film d'Hébert, autant que de voix, de parois, de grimpeurs. D'un point de vue strictement narratif, le film d'escalade suppose une mise en abîme du récit. Chaque escalade se constitue en histoire pour le grimpeur, chaque itinéraire, qu'il soit simplement essayé ou gravi selon les règles éthiques en vigueur, suggère un récit entre le grimpeur et le rocher. Le grimpeur récite ses mouvements dans une voie qui est elle-même récit. Par ailleurs, l'une des premières choses qu'un grimpeur va demander à son congénère après une journée d'escalade est bien ce "alors raconte". Marc Hébert, en filmant les discussions des grimpeurs le soir, nous montre bien cet indispensable

¹⁰ Laurent Jullier, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* (glossaire), L'Harmattan, 1997

"après", nécessairement relatant. Sylvain Jouty, dans son *Éloge de la dissimulation*¹¹, avait d'ailleurs indiqué que "c'est là tout à la fois la faiblesse et la force de l'alpinisme, "sport" où la performance naît du récit qui en est fait" rajoutant plus tard : "en effet, une cime n'est déflorée, une conquête n'est effective que d'être dite -et crue-". L'inéluabilité de la mise en récit a posteriori, mais aussi dans l'immédiateté même de l'escalade dont les actants narratifs sont rythmés par la réalité préhensible du rocher. La séquence finale d'escalade en flèche, en particulier les trois scènes –une par grimpeur- de la traversée sous le surplomb est à ce titre exemplaire. Nous voyons successivement le premier de cordée, puis la grimpeuse et enfin le troisième grimpeur dans le même passage, cette délicate traversée entre ombre et lumière sous un imposant surplomb. Le spectateur est amené à comparer les styles de chacun, mais acquiert au fur et à mesure une connaissance de l'itinéraire, par un repérage des passages clés, en particulier les plus difficiles. Le récit s'élabore ici par la répétition : ce recommencement, quasi rituel, suppose finalement une appropriation affective et narrative pour le spectateur. L'identification, l'absorption diégétique n'en est que renforcée. Ce traitement micro narratif via la répétition des récits éloigne le film de l'effet de direct car l'empathie spectatorielle s'en trouve renforcée.

III. Oralité et discursivité : un film manifeste ?

Il n'apparaît pas exagéré d'avancer que *Les Rochassiers* est un film bavard. Le mixage est prioritairement logocentrique et les nombreuses voix-off se succèdent tout au long du film. La variété des personnes qui s'y expriment est l'une des grandes richesses discursives du film. Nous verrons en premier lieu les modalités symboliques de cette oralité, une oralité triadique s'épanouissant par le verbe, bien sûr, mais aussi par le chant puis le cri. L'extrême propension du film vers l'oralité ne fait aucun doute, et de cette triple oralité découleront trois discours. Les deux premiers dévoilent un fort ancrage historique qui ne manquera pas de se prolonger en message politique, entre autre sur la situation du Québec. Le troisième discours, tout aussi engagé que les deux premiers, est lui résolument sportif. Il soutient des propos d'avant-garde anticipant l'évolution future des sports de montagne. Mais avant d'éluder les termes de ces discours, voyons les modalités de son oralité.

¹¹ Sylvain Jouty, *Éloge de la dissimulation*, revue Passage n°3, 1979

A. Une oralité triadique

Tout le monde ne parle pas dans *Les Rochassiers*. La détention de la parole n'est pas sans nous renseigner, voire nous signifier le statut de son possesseur orateur. Le discours naît dans l'intention de s'établir comme historique, puis immédiatement pédagogique. Puis, la maîtrise du discours sera signe de possession d'un capital technique. Et l'oralité de devenir elle-même un capital symbolique dont il est prestigieux s'emparer. Lorsque que nous voyons le guide grimper, il commente son escalade dans le temps même où il la pratique. Cette habileté à grimper tout en parlant est bien symptôme de sa virtuosité. La maîtrise de l'oralité est signe de son excellence sportive, la puissance du discours actualise son expertise technique. La communication orale passe plus par cette puissance du dire (le fait qu'il puisse dire) que par la substance du dire (ce qu'il dit réellement). Une situation qui ne manque pas d'illustrer, une fois de plus, l'adage de MacLuhan, "medium is message". L'oralité n'est pas toujours réduite à cette communication contemplative de sa propre présence. Poursuivons avec l'exemple du même orateur. Quelques instants après son élan bonimenteur (car son discours était également de l'ordre du commentaire indiciel qui participait à l'immédiate mise en récit de son ascension), le guide, visiblement en difficulté dans son escalade, clame la difficulté du passage ce qui a pour effet (désiré) d'éveiller l'attention de son assureur. Le discours est bien ici l'expression d'un état de doute, bien éloigné de l'assurance qui caractérisait le même grimpeur quelques instants plus tôt. Dans cette situation, le logos est motivé par une fonction strictement phatique, celle du maintien d'une communication, ne fut-ce que visuelle, entre le grimpeur et son assureur, afin d'être préparé à l'éventualité d'une chute.

La fin du film d'Hébert déploie de nombreux dispositifs sonores et l'on assiste ainsi à un éclatement de cette oralité. Une hétérogénéité qui déplace cette oralité vers la musicalité. Au fur et à mesure que les grimpeurs s'approchent du sommet, et donc de la fin de leur ascension, la gaîté et la bonne humeur semblent revenir après ces quelques moments de tension dus à la difficulté de l'escalade. Un grimpeur se met à chanter, et à faire chanter le piton en le martelant, l'autre siffle, puis, et c'est tout à fait insolite, joue de la flûte en pleine paroi ! Ces pratiques tendant à la mise en musique de la situation exemplifient la joie qui s'empare des grimpeurs, une joie poussée par la proximité des sommets, mais aussi par cette osmose groupale qui s'empare peu à peu de cette cordée elle-même triadique. Le rocher suggère une musicalité, la minéralité porte sa propre poésie. Cet entrain se prolonge en euphorie au moment de l'accession au haut de la falaise. Les grimpeurs s'embrassent, se

serrent la main, et l'on entend la phrase leitmotiv du grimpeur satisfait, de lui-même mais plus encore de la voie qu'il vient de gravir : "on la refera". C'est le paradoxe bien connu signe de l'éternelle insatisfaction des grimpeurs dans la paroi, ils veulent en "découdre", que cela cesse, une fois au sol ou au sommet, ils veulent y retourner. Ce décalage permanent entre le désir et la réalité de son accomplissement corrobore bien sûr notre thèse que l'escalade passe largement et inéluctablement par sa mise en mots. L'ivresse sommitale est effective et allégrement consommée. Signe qui ne trompe pas : le cri lancé par le premier de cordée lorsqu'il atteint le sommet. Nous retrouverons également un cri dans *Le Pilier de glace* (film de Marc Hébert) au moment où les grimpeurs achèvent l'ascension de la cascade glacée des chutes de Montmorency. Je ne pense pas que cette manifestation sonore corresponde à l'usage du cri tel qu'on ait pu le constater dans d'autres films Québécois (le cri final du coureur de bois dans *Les Maudits Sauvages* n'est pas euphorique), par contre il actualise le motif final du mythe de l'apothéose.

B. De l'oralité au discours

B.1. *Ancrage historisant*

La première voix entendue dans le film est celle de John Brett, célèbre alpiniste d'origine anglaise venu s'installer à Montréal à la fin des années vingt. En plus de fonder la section montréalaise de l'Alpine Club of Canada, c'est surtout lui qui commença à développer l'escalade au Québec, en particulier à Val David, les falaises au nord de Montréal où se déroulent *Les Rochassiers*. Ainsi en 1932, il fut l'auteur de la première ascension du Mont Césaire, toujours dans les Laurentides. Il introduisit également l'échelle européenne de cotation de la difficulté des itinéraires d'escalade. Sa présence au Québec popularisa fortement la pratique de l'escalade et attira par la suite d'autres excellents alpinistes européens (par exemple, Fritz Wiessner, justement mentionné plusieurs fois dans le film). Brett est donc un personnage de première importance dans le développement de l'activité alpine au Québec. Le choix d'ouvrir le film sur sa voix peut bien sûr être perçu comme une forme d'hommage à sa personne. Il y a même un plan où nous le voyons grimper et Brett est le seul à avoir son nom mentionné en sous-titre lors d'une séquence d'escalade. Malgré son grand âge, il fait toujours preuve d'une grande agilité sur le rocher et il indique d'ailleurs que l'alpinisme peut

se pratiquer jusqu'à un âge avancé : "j'ai vu un Anglais de 83 ans monter au Cervin"¹². Ces références situent d'emblée l'alpinisme et l'escalade dans une perspective historique. Ce sont des activités où l'âge de ses pratiquants peut se voir repousser. Comme le cinéma, ces deux pratiques s'érigent comme des moyens supplémentaires de lutter contre le temps et son écoulement inexorable.

Pour autant, cette présence de grimpeurs vieillards ne dispense l'escalade d'être une activité d'avenir. Comme semble nous le rappeler immédiatement le film, toujours au travers de la voix de John Brett qui indique que "après les européens, de jeunes canadiens français" se mettent également à l'escalade. D'ailleurs, la seconde séquence (après la onzième minute) nous montre de jeunes montréalais (nous apprendrons ensuite qu'il s'agit d'étudiants pour la plupart) découvrant l'escalade sur ces rochers de Val David. Ainsi, le film débute par un aller-retour respectueux entre un hommage aux "anciens" soulignant ainsi l'inscription de ce sport dans une tradition et un regard vers l'avenir matérialisé par la séquence d'initiation des jeunes Québécois. Notons par ailleurs que la mise en scène de l'initiation est très rare dans le film d'escalade qui se concentre généralement sur la monstration de la haute difficulté. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Marc Hébert ait ensuite tourné en 1986 un film d'escalade destiné aux débutants (*L'escalade*).

Les divers narrateurs du film multiplient des références qui soulignent l'ancrage international de l'escalade dont l'histoire se nourrit d'influences de différents pays :

"Les Britanniques sont à l'origine de l'escalade sérieuse"

"On s'est basé sur les livres de technique Français"

"Les Américains pitonnent trop à notre goût"

"Le piton fut mis Brian Rodery, un Irlandais de Dublin, un gars formidable"

Certes, ces propos appuient la thèse d'une activité se nourrissant des divers apports nationaux, mais ils serviront finalement à une réappropriation symbolique de ce sport par les Québécois.

B.2. *Perspective politique*

B.2.a. *Rappel des filiations entre alpinisme, cinéma et politique*

L'alpinisme, au travers du film de montagne, a bien souvent fait l'objet d'un recyclage ou d'une récupération politique par des régimes, hélas, fascistes (Italie, Allemagne) ou

¹² C'est, avec le Mont-Blanc, le plus célèbre des sommets de la chaîne des Alpes. Son altitude (plus de 4200 mètres) et son itinéraire très rocheux font de lui un sommet plus difficile à gravir que le Mont-Blanc.

communistes (pays de l'Est, URSS et Chine Populaire). Au même titre que l'olympisme, l'alpinisme illustre sans peine ce dont raffolent ces régimes à savoir une idéologie du dépassement de soi et de la hiérarchie des corps¹³. Loin de nous la volonté de faire un amalgame entre les aspirations fascisantes et celles des indépendantistes Québécois ! Il s'agit simplement de mettre en lumière cette filiation entre la représentation filmée de l'alpinisme et le service d'une rhétorique politique. La conquête filmée d'une cime encore vierge peut exalter des sentiments coloniaux ou patriotiques : extension ou protection du territoire national, emprise symbolique ou réelle d'un espace supposé impossible, l'ascension comme fantasme d'accession à l'inaccessible. 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)¹⁴. Des films de fictions exploitèrent également ces thèmes dont l'alpinisme permet l'illustration : la recherche de la pureté (l'immaculée 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 Franck¹⁵, illustre assez bien cet usage ésotérique et rituel de la montagne. On peut 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 au vue de l'absolutisme de sa mise en péril, est un modèle de discipline quasi militaire. Tout particulièrement au début du siècle¹⁶,

¹³ La référence immanquable est bien sûr *Les Dieux du stade* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, 1936), le documentaire officiel des Jeux Olympiques de Berlin de 1936.

¹⁴ 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 1936. *Die Eigernordwand Tragödie* (1982, film de Gerhard Baur) relate la tentative inaboutie et tragique de 1936.

¹⁵ 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).

¹⁶ L'alpinisme connut des évolutions matérielles décisives qui permirent d'accroître considérablement la sécurité. Citons-en trois importantes :

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.

B.2.b *La tentation politisante dans Les Rochassiers*

Avant toute chose, rappelons le contexte historique du film, 1969, soit la fin de la révolution tranquille (que l'on peut symboliquement faire débiter en 1948, date du "Refus global"), la radicalisation de l'indépendantisme et plus largement la crise identitaire conjuguée à une volonté d'émancipation de la tutelle canadienne, et bien sûr le combat pour le maintien de la langue française : là sont quelques des thèmes clés de cette période. Le Québec se modernise et n'a pas encore connu le frein provoqué l'année suivante par la Crise d'Octobre qui remettra en cause les acquis de la Révolution Tranquille. Les références à cette thématique, que nous venons de décrire trop succinctement, parcourent le film en filigranes.

Les grimpeurs Québécois, tout en reconnaissant les apports des Américains et surtout des Européens, visent à leur propre autonomie, à leur indépendance dans leur pratique. La longueur accordée à la scène d'initiation de jeunes montréalais est à ce titre éloquente et hautement symbolique. La pédagogie se pose comme le meilleur outil de l'autonomie future. Aussi, le film se montre volontiers didactique et souligne surtout que l'avenir de l'escalade dans la région repose sur la jeune génération Québécoise. Par ailleurs, *Les Rochassiers* affiche ouvertement son penchant indépendantiste. Nous voyons souvent le drapeau Québécois à l'écran. Certains grimpeurs l'arborent sur leurs vestes de varappe : c'est le cas de l'un des meilleurs d'entre eux, celui qui est vêtu l'anorak jaune (sur lequel est cousu le drapeau Québécois) qui saura mener une cordée de trois personnes au bout d'une escalade difficile. Au sommet, il arborera fièrement un drapeau Québécois. Par ailleurs, le film, au détour d'un bref

-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.

interlude historique, mentionne l'ascension du Mont Québec, sommet du Yukon libéré par des alpinistes Québécois en 1967. Implicitement, le film ne cesse de nous dire que l'escalade comme la région dans laquelle elle se déroule doivent acquérir leur autonomie. En plus des références indépendantistes, on trouve des allusions dénotant le penchant gauchisant du film. Les grimpeurs sont généralement habillés d'un rouge vif et leurs interpellations sont quelques fois ponctuées de "camarades !". La dernière séquence présente justement une cordée plus sociale puisqu'il s'agit d'escalade "en flèche", c'est-à-dire à trois personnes (une femme, deux hommes). Bien moins développée que la cordée en binôme, cette forme de grimpe dénote d'un aspect plus groupal que la cordée classique. Ce qui n'est pas sans renvoyer à l'idéal communautaire issu des idéologies beatniks et post-soixante huitardes.

Plus largement, *Les Rochassiers* exemplifie, à un niveau certes euphémique, ce rapport ambigu que le Québec entretient avec la mémoire, voir sa mémoire. Il faut rompre avec le passé tout en continuant à s'en nourrir. La Révolution Tranquille souhaitait en finir avec ce trop plein mémoriel et ce culte des morts qui pesait sur la culture Québécoise : au bout du compte, il y a certes le détachement radical du catholicisme, mais aussi la triste et violente répression de 1970. Bien sûr, l'histoire alpine du Québec n'atteint pas ses paroxysmes, mais elle relève de cette contradiction de la double dynamique de la reconnaissance et du détachement vis-à-vis des grimpeurs "étrangers", ces derniers étant délibérément reclus dans une temporalité dépassée. L'influence du passé n'en serait que plus décisive du moment que l'on sait s'en détacher, du moins partiellement.

B.2.c. *Un féminisme sous-jacent*

Nous voyons beaucoup de grimpeuses dans *Les Rochassiers*, certainement plus que la proportion réelle des grimpeuses dans le milieu. Certes, elles ne sont pas "premières de cordée", c'est-à-dire qu'elles ne dirigent pas l'ascension, mais elles montrent toutefois une grande habilité à la varappe, comme le souligne expressément le film. À plusieurs reprises, il est dit, soit par la voix du guide initiateur, soit par les grimpeuses elles-mêmes, que "les filles utilisent plus leurs pieds", "visualisent plus de prises intermédiaires", alors que les garçons ont "plus tendance à tirer avec leur bras" dans un sport où "l'on doit avant tout grimper avec les yeux". Et le guide de rajouter "les hommes oublient leur travail de pieds, ça devient une affaire macabre". Les femmes sont capables, tout autant voire peut-être plus que les hommes qui ne sont d'ailleurs pas montrés sur leurs jours les plus favorables. Dans la séquence d'initiation, Ginette, une grimpeuse pourtant débutante, se montre bien plus agile que son ami

dans le même itinéraire. Elle conclura le soir au gîte, "nous étudions plus le rocher". La femme est vue ici comme la meilleure détentrice d'une technique acquise intuitivement, contrairement au guide qui doit passer par un entraînement aussi rigoureux que régulier. Nous ne verrons qu'une seule chute, et ce sera d'ailleurs celle d'un homme. Ou alors, dans la dernière séquence d'escalade en flèche, c'est le dernier grimpeur, un homme, qui retarde la cordée dans sa progression en faisant preuve de difficultés dans un passage de traversée alors que la grimpeuse l'avait passée sans l'ombre d'une difficulté. La bravoure n'est pas non plus l'apanage masculin comme il aurait pu être d'usage dans un film d'escalade. Même le guide, pourtant une figure paradigmatique de la virilité alpine et d'ordinaire synonyme d'excellence technique, déclare : "j'ai toujours peur ; dès que je m'élève d'un pouce, j'ai peur".

Les Rochassiers se montrent une fois de plus comme un film d'émancipation, féminine, historique, et politique ; cela concourt à l'établir en film manifeste qui proposera également un discours revendicatif et avant-gardiste sur l'escalade.

B.3. Modernité du discours sportif et naissance du film d'escalade

Le film de Marc Hébert, hélas trop méconnu, est pourtant d'une importance capitale dans la filmographie d'escalade où il endosserait un rôle fondateur. Par la date de sa création, 1969 soit véritablement les prémisses de l'escalade "libre et sportive", mais aussi par le discours tissé tout au long du film. Un discours avant-gardiste à bien des égards puisqu'il anticiperait les évolutions à venir de la pratique de l'escalade.

L'origine du film d'escalade est généralement située au début des années quatre-vingt en France, qui fut un pays de la première importance dans l'avènement de l'escalade sportive. On cite deux réalisateurs, Laurent Chevalier et Jean-Paul Janssen, et une cordée aussi mythique que charismatique, encore active aujourd'hui, Patrick Berhault et Patrick Edlinger¹⁷. Le film de Jean-Paul Janssen, *La Vie au bout des doigts*, a eu un succès considérable dans le monde, et, chose unique dans l'histoire du film d'escalade, il fut nommé au César du meilleur court-métrage documentaire en 1984. Il fut considéré, à raison, comme un film manifeste sur la naissance de l'escalade libre. Comme *Les Rochassiers*, le film de Janssen est bavard : la voix-off d'Edlinger y est très présente surtout dans la première partie. La grimpe nous est

¹⁷ Les films sont les suivants : Dévers (Laurent Chevalier, 1982) et Overdon (Laurent Chevalier, Jean-Paul Janssen, 1980) avec Patrick Berhault, *La Vie au bout des doigts* (Jean-Paul Janssen, 1982) et *Opéra Vertical* (Jean-Paul Janssen, 1982) avec Patrick Edlinger.

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". On trouve également l'élaboration d'un discours esthétique sur l'escalade. Jamais le mot de sport n'est employé dans le film de Janssen, si ce n'est par dénégarion. L'escalade selon Edlinger est un jeu artistique ultime, mêlant expression du corps à sa propre mise à mal (le titre du second film dans lequel Edlinger a participé ensuite est éloquent : "*Opéra vertical*"). Certes, *Les Rochassiers* ne va pas aussi loin que *La Vie au bout des doigts* dans la représentation d'une escalade en tant que mode vie passionnel. Mais, treize ans avant le film d'Edlinger, le film d'Hébert élabore lui aussi un discours original sur l'escalade où le corps du grimpeur devient prédominant tout comme sa fusion, quasi symbiotique avec le rocher. On pourrait ainsi résumer la démarche discursive du film d'Hébert : la corporalité et la minéralité par la porte de l'oralité. Les rochassiers de Marc Hébert, comme l'indique le titre du film, sont passionnés par le rocher en tant que tel, et aussi en tant que support de mouvements. Le discours n'a pas de revendication expressive et ou délibérément esthétique comme chez Edlinger mais marque tout de même un intérêt nouveau, l'attention à la complexité mouvement (ce qui rapproche l'escalade de la danse) et au rocher. Voici quelques citations prononcées par les grimpeurs du film d'Hébert pour nous en persuader :

"Le problème, c'est la paroi, le rocher"

"Prenez le temps de calculer le mouvement le plus plausible"

"C'est une question de position : si vous avez la bonne position, ça change toute l'affaire"

"Il faut grimper comme les prises"

"La traversée exposée à la limite de l'équilibre"

Ces phrases, loin d'être anodines, sont d'une modernité exemplaire lorsqu'on les resitue dans le contexte de ce qu'était l'escalade encore en 1969, encore largement subordonnée à la montagne et l'alpinisme. Les rochassiers d'Hébert ne prétendent pas être des alpinistes, juste des varappeurs (la varappe étant définie par John Brett au début du film par "l'escalade rocheuse"). La progression discursive du film dévoile une atomisation des pratiques, où l'escalade est perçue comme une activité de plus en plus autonome. John Brett, l'alpiniste qui inaugure l'oralité discursive du film, voit encore l'escalade à l'aune de l'ancienne génération, c'est-à-dire comme un indispensable complément d'entraînement en vue de courses alpines. Les falaises de Val David sont vues comme des substituts à une salle de sport :

"Dans une paroi, vous avez des changements de scènes, donc vous vous enthousiasmez beaucoup plus que dans une salle de gymnastique"

Les grimpeurs qui interviennent ensuite, que ce soit en voix-off ou in, se montrent beaucoup plus radicaux et modernes quant à la définition de l'escalade :

"Ce n'est pas nécessaire de déboucher sur la haute montagne car c'est un sport en soi et qu'il porte en soi sa récompense"

Ces deux phrases actualisent l'évolution de la détermination des pratiques ascensionnelles : vers un éclatement de celles-ci.

Pour soutenir cette affirmation d'indépendance de l'escalade, les orateurs rochassiers anticipent par des phrases d'apparence anodine les futurs principes fondamentaux de ce sport. Ainsi, lors de la séance d'initiation, lorsque le guide prononce sous son ton sentencieux "pas de genoux, pas de pieds sur le piton" (au plan suivant, le grimpeur, visiblement en difficulté là où Ginette n'avait aucun problème, enfreint la parole du guide en posant le pied sur le fameux piton et en se rétablissant sur le plateau sommital au moyen de son genou. Le verbe immédiatement démenti par l'image est une figure comique connue et efficace). Ce sont là deux grandes règles de l'escalade moderne qui ne s'autorise aucun adjuvant préhensile autre que le rocher (les pitons ne servant qu'à passer la corde et donc à l'assurage) et qui se soucie d'un franchissement esthétisant d'un passage de rocher. Notons que, dans les années quatre-vingt, Patrick Edlinger, dont la souplesse est désormais légendaire, avait marqué les grimpeurs dans des compétitions où il était le seul à pouvoir monter le pied sur une prise là où ses concurrents ne pouvaient placer que le genou. Se servir du genou fut jugé inesthétique et révélateur d'un manque de souplesse du bassin, en conséquence, ce mouvement fut peu populaire dans le répertoire gestuel des grimpeurs. Mais proclamer cela à la fin des années soixante, comme le fait le guide, est tout à fait précurseur.

Conclusion : manifeste et prophétie

Les Rochassiers avance, peut-être sans l'avoir su, les thèmes-clés du discours libériste tel qu'il sera précisé essentiellement en France dans les années soixante-dix, et que l'on avait dit concrétisé sur l'écran au travers des films de Chevalier et Janssen. Notons que l'avènement de l'escalade libre, au milieu des années 1970 a pris l'apparence d'une crise dans

un contexte de contestation des valeurs sportives établies¹⁸. Cette crise ne serait elle-même que l'expression métaphorique d'un rejet de la culture occidentale, via cette contre-culture émergente des années 1950 et 1960 aux Etats-Unis, pour ensuite trouver sa visibilité médiatique la plus grande lors des événements de 1968 en Europe, soit un an avant la sortie du film d'Hébert qui, de ce fait, a pu se nourrir de l'aura idéologique alors en vigueur. Et c'est précisément au regard de la faible visibilité et diffusion du film d'Hébert qu'il gagne sa dimension prophétique. *La Vie au bout des doigts* que l'on a dit être un film manifeste de cette contre-culture et expression de cette "humeur anti-institutionnelle"¹⁹ actualise, par son succès, l'économisation d'une activité qu'il tendait à montrer comme marginale, soit finalement l'inverse d'une manifestation contre-culturelle. Cela pose la question, ontologique, de savoir si c'est moins ce que montre et dit le film qui importe que le film lui-même en tant qu'objet commercial. Il est en effet possible de dire que celui-ci ne doit sa forme contre-culturelle qu'à son statut d'objet de consommation. Le succès de ce film est l'événement auquel Patrick Edlinger doit sa réussite professionnelle et commerciale atypique chez les grimpeurs, compte tenu de la confidentialité de l'espace médiatique dans lequel ils évoluent. De fait, même si la réussite commerciale exceptionnelle du film ne pouvait être présagée par ses auteurs, il apparaît véritablement comme un monument de dénégation de la compromission économique de son personnage central, Edlinger. Une double lecture des images est ainsi possible, une lecture "hors-cadre"²⁰, c'est-à-dire hors du cadre d'une célébration contre-culturelle. Car derrière celle-ci se profile en effet une célébration du corps légitime, de l'excellence sportive, et du culte de l'effort qui fait d'Edlinger non pas le "prophète exemplaire"²¹ de la contre-culture mais bien celui de la sportivité comme "rapport généralisé à l'existence"²². Ceci permet dès lors de comprendre le succès d'ampleur de ce film car il est l'expression métaphorique de la revalorisation des valeurs de l'entreprise qui se nourrit essentiellement du sport comme réservoir de signification.

Le film d'Hébert doit donc sa réussite discursive à sa confidentialité. Nous sommes bien en face d'un authentique film prophétique ; l'authenticité de son propos étant garantie par l'absence d'un devenir public, sa sincérité préservée par son incapacité à se manifester, ou à se rendre manifeste. Car, en dernière instance, la justesse de l'intention ne peut être mis à

¹⁸ Defrance, J. (1995) "L'autonomisation du champ sportif 1890-1970", *Sociologie et sociétés* XXVII.

¹⁹ Bourdieu, P. (1988 [1984]) *Homo Academicus*. Cambridge: Polity Press.

²⁰ Goffman E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

²¹ Weber M. (textes réunis et présentés par Grossein J.P) (1996), *Sociologie des religions*, Paris : Gallimard.

²² Erhenberg A. (1991), *Le culte de la performance*, Paris : Gallimard.

mal par une récupération économique inhérente au succès d'une oeuvre filmique ; et la confidentialité se poser en possible salvateur, du moins du point de vue discursif.

Bibliographie indicative

- Aubel O. (2000). « La médiatisation d'une pratique sportive secondaire : l'escalade libre », *Regards sociologiques n°20*, pp.107-125.
- Bazin A. (1958), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf.
- Baudelaire C. (1857), *Les Fleurs du mal*, 1857.
- Bourdieu, P. (1988 [1984]), *Homo Academicus*, Polity Press.
- Defrance, J. (1995) "L'autonomisation du champ sportif 1890-1970", *Sociologie et sociétés XXVII*, pp. 15-31.
- Erhenberg A. (1991), *Le culte de la performance*, Gallimard.
- Frison-Roche R. et Jouty S. (1996), *Histoire de l'Alpinisme*, Arthaud.
- Goffman E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Minuit.
- Jouty S. (1979), *Éloge de la dissimulation*, revue Passage n°3.
- Jullier L. (1997), *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan.
- LeBreton D. (2000), *Passions du risque*, Editions Métailié.
- Weber M. (textes réunis et présentés par Grossein J.P) (1996), *Sociologie des religions*, Gallimard.

Filmographie indicative

- *Les Ailes du courage*, Jean Jacques Annaud, 1995
- *Danseur-étoile*, Laurent Chevalier, 1989.
- *Das Blaue Licht (La Lumière Bleue)*, Leni Riefenstahl, 1932.
- *Der Heilige Berg*, Arnold Franck, 1926.
- *Dévers*, Laurent Chevalier, 1982.
- *Opéra Vertical*, Jean Paul Janssen, 1982.
- *Overdon*, Jean-Paul Janssen et Laurent Chevallier, 1980.
- *Le Pilier de glace*, Marc Hébert, 1978
- *Les Raquetteurs*, Gilles Groulx, Michel Brault, 1958
- *Les Rochassiers*, Marc Hébert, 1969
- *Un jeu si simple*, Gilles Groulx, 1964
- *La Vie au bout des doigts*, Jean-Paul Janssen, 1982.