



HAL
open science

La montagne à l'écran : une étude de trois films où la montagne n'est plus un simple décor mais bien un élément moteur du récit filmique et un déterminant esthétique

Alice Barbier

► **To cite this version:**

Alice Barbier. La montagne à l'écran : une étude de trois films où la montagne n'est plus un simple décor mais bien un élément moteur du récit filmique et un déterminant esthétique. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02362093

HAL Id: dumas-02362093

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362093>

Submitted on 13 Nov 2019

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

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

Master 2 Recherche Esthétique, Analyse, Création (mention cinéma audiovisuel)

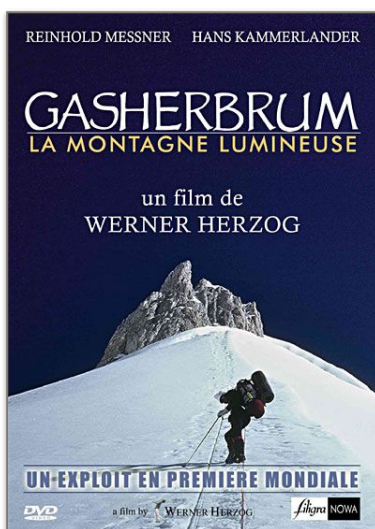
UFR 04, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Vincent Amiel

Session de septembre 2019

La montagne à l'écran

Une étude de trois films où la montagne n'est plus un simple décor mais bien un élément moteur du récit filmique et un déterminant esthétique



Sommaire

Introduction

I - Philosophie et anthropologie : Comment le rapport entre l'Homme et la nature est-il représenté dans ces trois films et quel est le rôle du médium cinématographique ?

II - Esthétique : Dans quelle mesure le milieu de la montagne conditionne t'il la réalisation des trois films?

Conclusion

Bibliographie

Filmographie

Table des matières

Introduction

« *Nous ne voulions pas faire un film sur l'alpinisme ou sur les techniques de grimpe. Nous voulions comprendre pourquoi les alpinistes se lancent dans des projets extrêmes. Quelle est cette fascination qui les pousse sur les sommets? Ces monts et ces sommets ne sont-ils pas une qualité enfouie au plus profond de nous? »*

C'est avec ces phrases que la voix off de Werner Herzog ouvre son documentaire *Gasherbrum, la montagne lumineuse*, sur l'ascension de deux sommets pakistanais en 1985. Cette forme de manifeste annonce un film où la montagne ne sera pas seulement un simple élément de décor mais bien un être essentiel qui a tout pouvoir sur la progression du film.

En accompagnant le plus loin possible les alpinistes, Herzog tente de répondre à une question qui dépasse l'expédition de Messner et Kammerlander, les deux grimpeurs et personnages principaux du film. La place de l'Homme dans la nature et sa représentation sont au cœur du film. Il ne s'agit pas d'une énigme à résoudre. Herzog ne conclut pas mais donne, grâce au dispositif cinématographique, des éléments subjectifs et émotionnels qui constituent une réponse.

Dans deux genres différents, le film en costume et le film de fiction inspirés de faits réels, *The North face*, de Philipp Stölzl, et *Gabriel et la montagne*, de Felipe Barbosa, ont eux aussi la particularité de faire de la montagne un élément moteur et non un simple élément de paysage.

Qu'il s'agisse de l'Eiger en Suisse ou du Sapitwa au Malawi, les deux films se servent de ces montagnes pour interroger la place des personnages principaux et leur mise en scène. Quels sont, dans ces trois films, les dispositifs mis en place pour questionner le rôle de la montagne et la place que l'Homme y occupe?

Les trois films qui composent ce corpus ont pour point commun de faire de la montagne leur enjeu principal.

Gasherbrum, la montagne lumineuse est un documentaire allemand réalisé par Werner Herzog, sorti en 1985, qui suit l'ascension des monts Gasherbrum I et II au Pakistan par les alpinistes Reinhold Messner et Hans Kammerlander. L'ascension de ces deux sommets à plus de 8000m se fait d'une traite, sans retour au camp de base et sans oxygène. C'est une première dans l'histoire de l'alpinisme. Herzog les accompagne aussi loin qu'il le peut avant de leur confier une caméra pour la partie finale de l'ascension. Il ne s'agit pas de filmer un exploit sportif mais bien d'essayer de comprendre la motivation des deux alpinistes tout en conservant l'esthétique mystique qui règne dans la plupart des films d'Herzog. Entre interviews de Messner, musique expérimentale du groupe allemand Popol Vuh et time laps sur le Karakoram, le film dépasse le genre du documentaire pour tendre vers une forme d'étrange poésie. Réalisé initialement pour préparer un projet de long métrage de fiction sur l'ascension du K2, *Gasherbrum* a permis à Herzog de découvrir les difficultés d'un tournage à cette altitude et dans un environnement glaciaire. Suite à cette expérience, il abandonnera l'idée du long métrage, bien qu'il réalise en 1991 le long métrage *Cerro Torre, le cri de la roche*, avec le grimpeur Stefan Glowacz, au sujet de l'ascension du célèbre sommet argentin. En 2014, les éditions Potemkine sortaient un coffret DVD réunissant pour la première fois trois documentaires d'Herzog sur l'univers de la montagne. *Les Ascensions de Werner Herzog* réunit *Gasherbrum, la montagne lumineuse*, *La Soufrière* ainsi que *La Grande extase du sculpteur sur bois Steiner*. La mise en parallèle des trois films permet de saisir la fascination qui anime le réalisateur face à la montagne et dans quelle mesure la question qui ouvre *Gasherbrum* pourrait lui être posée tant son obstination à tourner dans des lieux hostiles peut paraître démesurée.

The North Face, réalisé par Philipp Stolzl, est un long métrage suisse, allemand et autrichien, sorti en 2009. Il retrace la véritable histoire d'une des tentatives d'ascension de la face nord de l'Eiger en Suisse en 1936. Deux alpinistes bavarois, interprétés par Benno Furmann et Florian Lukas, se lancent dans l'ascension, mais sont vite rejoint par deux autrichiens membres du parti nazi. A cause du brusque changement météorologique ils mourront tous sans atteindre le sommet qui restera

inviolé. L'évènement sera couvert par deux journalistes dont une jeune photographe, jouée par Johanna Wokalek, narratrice du film. Sans tomber dans le spectaculaire et en se concentrant surtout sur les trois personnages principaux allemands (les deux alpinistes et la photographe), le film s'intéresse aux motivations des deux ascensionnistes plutôt que de se focaliser sur le contexte historique ou l'aspect technique (bien que les deux soient documentés et retranscrits avec précision et fidélité). La force et l'originalité de la réalisation tient dans le décadrage qui progresse tout le long du film ainsi qu'à l'évolution de l'étalonnage qui fait passer les images d'un léger vert, à une sorte de noir et blanc pour aboutir à une teinte bleue nuit dans la dernière demie heure du film. Formaliste tout en restant sobre, l'Eiger est considéré comme un personnage à part, menaçant, que tous désignent par son surnom, « l'ogre », au point de le personnifier.

Gabriel et la montagne, film franco brésilien de Frellipe Barbosa sorti en 2017, rend hommage à Gabriel Buchmann, ami du réalisateur et décédé au Malawi lors de la descente du Mont Mulanje. Interprété par Joao Pedro Zappa, Gabriel est un futur étudiant brésilien qui décide de faire le tour du monde avant d'intégrer une université américaine. Le film retrace la dernière partie de son voyage en Afrique où, après l'ascension du Kilimanjaro, il décède en descendant seul du Mont Mulanje au Malawi. Entre fiction et documentaire, puisqu'il s'agit de l'histoire de son ami et des véritables personnes qui l'ont côtoyé pour la dernière fois, le film dresse un portrait ambigu de Gabriel. Idéaliste, énergique, il n'en n'est pas moins vaniteux, voire insupportable. A la rencontre d'une montagne et d'un pays qu'il fantasme, il est persuadé d'être devenu au cours de son périple un autochtone, alors qu'il reste un voyageur brésilien aisé. Chaque élément de la mise en scène fait ressentir son décalage dans le paysage. Quoi qu'il en dise, Gabriel n'y a pas sa place, comme le prouve l'issue fatale du film. La montagne l'a exclu, lui rappelle sa précarité et son péché d'orgueil.

Depuis ces débuts, le cinéma est fasciné par la montagne, bien que le « cinéma de montagne » ne soit pas un genre aux frontières bien définies. il englobe des films qui vont de

L'enfer blanc du Piz Palü (Allemagne, 1929), aux blockbusters hollywoodiens tel que *Everest* (Etats Unis, 2015). Dans son ouvrage sur le cinéma allemand, *Le Mal dans le cinéma allemand*, Eric Dufour réunit sous l'appellation « films de montagne », les films dont la montagne est le sujet et l'enjeu, et non juste un décor ou un cadre.

Bien que beaucoup de films soient tournés en montagne dans le cinéma des premiers temps, c'est surtout en Allemagne dans les années 20 que se constitue le genre du Bergfilm¹, littéralement, film de montagne. Créé sous la république de Weimar et repris par l'idéologie nationale socialiste, ce genre se caractérise par la glorification du dépassement de soi suscité par la montagne qui joue ainsi le rôle d'un personnage à part entière. Le caractère magnétique de la montagne associé à l'esprit avant gardiste de la république de Weimar ont permis l'émergence de films sortant des stéréotypes d'images d'ascensions sportives pour basculer dans le fantastique, comme le célèbre *Enfer Blanc du Fitz Palu* d'Arnold Franck et Georg Wilhelm Papst, qui est également un exemple des premiers films catastrophes (avec le terrifiant motif de l'avalanche récurrent dans les Bergfilms). La montagne permet aux réalisateurs de Bergfilms des expérimentations sonores inédites, comme le travail du bruit de l'avalanche dans *La Lumière bleue* de Leni Riefenstahl et Béla Balázs en 1942, ainsi que des expérimentations visuelles. Eric Dufour les nomme « décadrages naturels ». Cette caractéristique visuelle est liée à la forme (lignes obliques et tortueuses des montagnes) et au contenu (les histoires de personnages perdus) alternant constamment plongée et contre plongée.

C'est ensuite le Heimat film qui domine la production allemande dans les années 50. « Heimat » signifie littéralement « maison », il s'agit d'un genre qui s'oppose au national socialisme. En glorifiant les particularismes régionaux, il privilégie des localités comme le Tyrol, le Bade-Wurtemberg, la Forêt noire, ou encore la haute Bavière et l'Autriche. Né avec des films tels que *La fiancée de la forêt noire*, Hans Deppe en 1950 et *La Verte bruyère*, les Heimat films s'ouvrent généralement par des plans de montagnes, des cours d'eau ou des lacs, puis inscrivent, le plus

¹Dufour, Eric, *Le Mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colins, 2014, p.182

souvent, les hommes dans cette nature par un plan panoramique. Ce genre prône une culture/société qui se construit à partir d'un fond naturel. Contrairement au national socialisme, c'est le droit du sang, et non le droit du sol qui prime, en opposition à ce que les nazis nommait « la détermination naturelle ». Les personnages des *Heimat* sont généralement des étrangers, déracinés, à la recherche d'un nouveau sol/heimat/maison. « *Le nouveau heimat, c'est le mélange des cultures et des traditions*² » écrit Eric Dufour. La montagne devient l'élément qui réunit, fédère tous les horizons.

Le film de montagne évoluera ensuite pour s'affranchir des frontières de l'Allemagne, en traversant l'Atlantique pour faire de la montagne un décor récurant des films hollywoodiens, comme européens.

Les trois films de ce corpus prolongent cette Histoire du cinéma de montagne. *Gasherbrum* et *The North Face* sont des films allemands, inscrits dans l'histoire d'une filmographie nationale. Herzog est né en Bavière, son premier rêve était de devenir sauteur à ski. Stolzl est également allemand, de plus, *The North Face* se déroule à une époque en Allemagne où le Bergfilm venait d'être récupéré par le national socialisme, au même titre que l'alpinisme. Le personnage de la jeune photographe dans ce film traduit le rôle essentiel des images de montagnes durant cette période. Cette idée d'union et de rencontre des cultures par la montagne se retrouve dans *Gabriel et la montagne*, où le personnage brésilien voyage dans tous les massifs africains en essayant de comprendre et de respecter les usages locaux.

Les trois films de ce corpus s'inscrivent dans cette histoire globale du cinéma de montagne pour interroger la manière dont le cinéma fait de la montagne autre chose qu'un élément de décor ainsi que sur la place accordée à l'Homme dans cette forme de mise en scène.

Pour répondre à cette question, nous aborderons le thème de la montagne au cinéma de deux manières distinctes. D'une part en l'étudiant à l'aide de thèses anthropologiques et philosophiques

² Dufour, Eric, *Le Mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colins, 2014

qui questionnent la place de l'Homme dans la nature et de quelle manière le cinéma en est le reflet. Il sera question principalement de l'analyse des notions qui gravitent autour du Sublime de Kant et de l'évolution historique de la manière dont l'Homme a utilisé le cinéma pour revendiquer une forme de rapport à la nature, et plus particulièrement à la montagne. D'autre part, en analysant avec des outils esthétiques la manière dont la montagne agit directement sur la réalisation cinématographique, comme si elle intervenait à la manière d'un metteur en scène. Pour cela nous étudierons les parties pris esthétiques des différents réalisateurs en insistant sur le concept d'emprunte du réel déterminant dans les trois œuvres de ce corpus.

I - Philosophie et anthropologie : Comment le rapport entre l'Homme et la nature est-il représenté dans ces trois films et quel est le rôle du médium cinématographique?

-
- a) Se placer face à la montagne : comment la notion philosophique de Sublime induit-elle une place du personnage et du spectateur dans le film face à la montagne

Le caractère immense et menaçant d'un paysage comme la montagne ne laisse généralement que peu de place à l'Homme. Difficile à saisir, elle dépasse du cadre, ses lignes verticales et horizontales créent une forme de confusion accentuée par une météorologie souvent incertaine, pour ne pas dire dantesque. La montagne semble échapper physiquement aux moyens cinématographiques qui s'obstinent pourtant à se confronter à elle. Quelle place le cinéma peut-il accorder à un personnage humain dans un environnement aussi envahissant, et capable de passer de la tourmente la plus violente au calme le plus bucolique?

L'analyse de ce rapport entre l'Homme et les montagnes permet de supposer que la place qu'occupe un personnage est déterminée par l'attitude qu'il adopte face à son environnement. La manière de filmer la montagne révèle la psychologie du héros. Sa place est influencée par son comportement et ses attentes. L'importance de la situation dans le cadre d'un personnage renvoie directement à la notion de Sublime. Développée par Emmanuel Kant dans *La Critique de la faculté de juger* en 1790, la notion de Sublime demeure la création du philosophe et homme politique irlandais, Edmund Burke.

Le Sublime induit une place face à la nature ainsi qu'une attitude de contemplation, ou du moins une conscience de l'environnement tourmenté.

Nous étudierons donc dans cette sous partie comment ce concept philosophique, qui a évolué au cours des siècles, permet de comprendre le rapport entre l'Homme et la nature (ici la montagne) que nous proposent les trois films du corpus.

C'est au XVIIIème siècle que Burke conceptualise la notion de Sublime dans son ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Si le concept de Sublime permet de définir une place, une position de l'Homme face à la nature et au danger chez Kant, le Sublime de Burke démontre que les émotions engendrées par la douleur sont plus fortes que celles liées au plaisir. La volonté de se mettre sciemment dans des situations dangereuses, comme le font les personnages des trois films, est expliquée par Burke grâce à cette notion de recherche de Sublime. Pour lui, c'est dans l'adversité et la difficulté que l'Homme prend conscience de sa véritable place.

En énumérant les différents éléments qui constituent le concept de Sublime, Burke insiste sur l'un d'entre eux : l'ambition. C'est elle qui permet à l'Homme de se distinguer de l'animal. En triomphant sur ses semblables, l'Homme acquiert une satisfaction gratifiante et trouve ainsi une place et un équilibre. Le caractère essentiel de l'ambition se manifeste lorsqu'elle n'est pas

satisfaite. Un Homme dont l'ambition n'est pas satisfaite devient irrémédiablement fou, comme l'écrit Burke « *Il est certain que lorsque nous ne parvenons pas à nous distinguer par une quelconque excellence, nous venons à nous complaire dans des infirmités singulières, des folies ou des défauts d'une espèce ou d'une autre*³ ». Pour palier à son insatisfaction liée à son absence de triomphe sur les autres, l'Homme sombre dans d'infinis travers, essayant d'y trouver une façon de se différencier malgré tout des autres. Si Messner et Kammerlander réussissent leurs sommets en dépit d'une tempête de neige, ou si les deux alpinistes de *The North Face* meurent avant d'arriver en haut de l'Eiger, c'est Gabriel qui illustre le mieux cet échec de l'ambition et la folie qui en découle. La montagne est le théâtre de son insuccès, et la raison de sa mort. Il s'y est rendu pour assouvir ses rêves de nature originelle loin de la civilisation occidentale et de ses excès. N'arrivant pas à s'intégrer dans sa culture d'origine, il n'a pas été prit à Harvard, et il aura tenté de s'approprier culturellement les montagnes africaines. Bien qu'il ait tout mis en œuvre pour devenir un africain, portant une tenue et des chaussures de Maasai, son orgueil le pousse à monter seul au plus haut sommet du massif du Mulanje et à y mourir de froid. Ce premier échec d'ambition dans son pays natal le fait sombrer dans la folie et le pousse à chercher ces « *infirmités singulières* » qu'évoque Burke. Ni brésilien, ni africain, il s'engage dans une aventure où il n'a d'emblée pas sa place, dans des montagnes où il n'est pas le bienvenu. « *Ne t'inquiète pas, je suis un montagnard* », dit Gabriel à son guide quand il s'apprête à finir l'ascension au Malawi seul. Sauf que Gabriel n'a pas les capacités requises comme ses difficultés à monter en haut du Kilimanjaro en attestent de manière prémonitoire. Il s'invente une place dans un milieu hostile, cherchant à satisfaire une ambition problématique et une quête de Sublime.

La satisfaction de l'ambition par à la mise en danger qui provoque le sentiment de Sublime trouve, à l'inverse de *Gabriel et la montagne*, une illustration exemplaire dans *Gasherbrum, la montagne*

³ Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, ré-édition 2009, p.111

lumineuse. Contrairement à Gabriel, les deux alpinistes ne cherchent pas dans la montagne l'accomplissement d'un fantasme ou la fuite d'une culture où ils ne s'intègrent pas. Leur but est plus simple et plus cartésien. Bien que Messner définisse l'idée même de l'alpinisme comme une forme de « *dégénérescence de l'Homme* », son ton n'en est pas moins calme et posé. Il ne s'agit pas d'envolées lyriques comme Gabriel, de grandes déclarations, mais juste de constats à la simplicité désarmante. Ainsi, les deux alpinistes ne se définissent pas comme amis, seulement comme compagnons de cordé. Leur rapport à la mort et au danger est objectif, ils vont volontairement à la conquête de deux sommets dangereux mais avec calme et une froide détermination. Si une forme de folie pointe à la fin dans les propos de Messner lorsqu'il déclare être toujours rongé par le besoin de faire des ascensions, l'issue victorieuse du film donne raison à sa façon d'aborder la montagne. Leur ambition est satisfaite, ils redescendent sans encombre des Gasherbrum.

Les deux héros de *The North Face* ont un rapport plus ambigu avec la montagne. Sans être dans la même folie totale que Gabriel, leur apparente innocence sera vite mise à mal par la réalité de l'Ogre. Ce qui au départ s'apparentait à un jeu devient une expédition punitive qui entrainera leur mort. Leur manière de personnifier sans cesse l'Eiger témoigne d'une absence de sang froid et de lucidité sur la réalité des enjeux auxquels ils sont confrontés. Sans pour autant les rendre irresponsables, puisque c'est au final plus une question de malchance que d'erreur humaine qui entrainera l'issue tragique. Leur fin aurait très bien pu être celle de *Gasherbrum*, une quête impossible de la satisfaction de faire pour la première fois une ascension. La réalité aura simplement rattrapé leur volonté de Sublime.

Au delà de l'ambition qui pousse les Hommes vers le danger, le concept de terreur est pour Burke un élément déterminant du Sublime. D'après cette philosophie, l'idée de terreur est fondamentalement attachée à l'univers de la montagne puisqu'il est irrémédiablement liée à celle de grandeur physique. Dans les trois films, les personnages sont sans cesse filmés de loin de façon à faire ressentir le danger qui pèse sur eux. La montagne est telle une épée de Damoclès suspendue au

dessus de leur tête, prête à les détruire, et en même temps, à même d'amener ce sentiment de Sublime convoité consciemment ou inconsciemment.



The North Face

Dès les 11 premières minutes du film, les deux alpinistes sont filmés sur une immense paroi où le spectateur les devine à peine. Le pied et le sommet de l'Eiger dépassent du cadre.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

A la 33ème minute du film, Herzog laisse partir les deux alpinistes pour l'ascension finale. N'ayant pas le niveau technique nécessaire pour les accompagner, il les filme de loin, faisant ressentir leur petitesse dans une montagne qui, une fois encore, ne peut pas être contenu dans le cadre.



Gabriel et la montagne

Vers la fin du film, (1h56), Gabriel redescend du sommet et commence à se sentir perdu et désorienté. Ce plan le montre dans une montagne dont on ne distingue pas les contours et où il semble minuscule, voir invisible.

« *Tout ce qui est terrible pour la vue est également sublime*⁴ » écrit Burke. La seule perception visuelle de la montagne stimule l'esprit et pousse les alpinistes vers le Sublime Cet environnement dantesque plonge à son tour le spectateur dans un Sublime cinématographique. Le sentiment de terreur est accentué par le cadrage de la montagne. A chaque fois, elle est insaisissable, comme dans le cinéma d'horreur où le fait de ne jamais percevoir totalement l'origine du danger accentue la peur. La caméra n'arrive pas à englober, à dominer son immensité en la cadrant. La montagne n'est pas définie par son sommet mais par sa masse imposante que ni l'alpiniste, ni le spectateur ne peuvent percevoir en entière, telle une divinité inaccessible. Pour appuyer sa théorie qui suggère que le Sublime est intimement lié à la grandeur, Burke s'appuie sur les capacités de la perception rétinienne humaine. L'Homme a, d'après lui, beaucoup de difficulté à cerner visuellement les contours d'un objet de très grande taille. Il est alors dans une position très inconfortable face à la grandeur. « *Car si l'on observe qu'un seul point à la fois, l'œil doit parcourir très rapidement la*

⁴ *Idem*, p. 119

vaste étendue d'un corps donné ; les nerfs et les muscles délicat destinés au mouvement de cet organe doivent donc être fort tendus, et leur grande sensibilité doit les faire beaucoup souffrir⁵ »

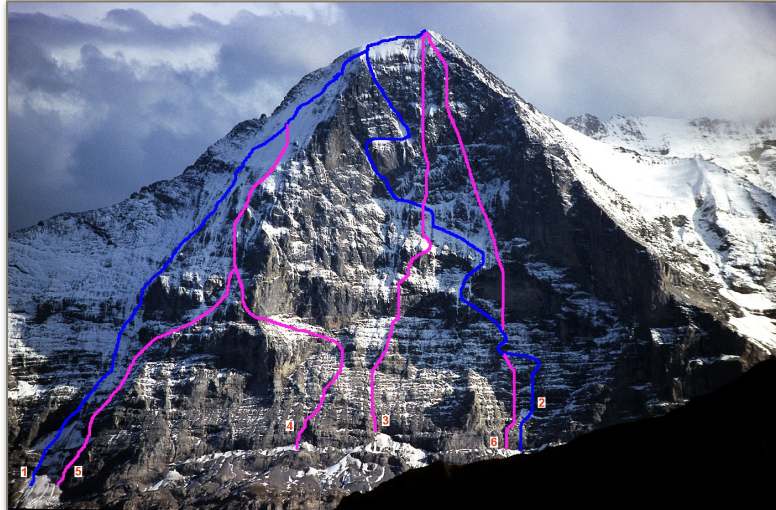
écrit Burke. Chercher à percevoir la grandeur qui dépasse du cadre entraîne un sentiment de terreur, et ainsi de Sublime. Il a fréquemment été objecté à Burke qu'à force d'être confronter des éléments capables d'engendrer le Sublime, l'œil humain devrait acquérir une forme d'adaptabilité, de souplesse qui lui permettrait de saisir simultanément tout les points qui constituent la grandeur sublime. Malgré l'aspect séduisant de cette hypothèse, Burke rétorque que le Sublime réside également dans l'entièreté. La montagne entière suscite le Sublime, si elle est fragmentée par la caméra et l'œil humain, c'est parce que sa grandeur échappe à leurs capacités. Ne pas réussir à englober l'immensité d'un sommet dans son intégralité ne veut pas dire rabaisser la montagne, mais bien reconnaître qu'elle échappe à toute forme de mesure.

D'après la définition du Sublime que donne Burke, la montagne réunit tous les critères pour inciter les Hommes à venir vers elle au détriment de leur vie. La recherche du Sublime y trouve son apogée dans les trois films qui mettent en évidence la fascinante dangerosité des sommets en n'accordant aux Hommes qu'une minuscule place dans le cadre.

Quelques siècles plus tard, en 1790, Emmanuel Kant reprend à son tour cette notion de Sublime et l'affine dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger*. Avant d'aboutir au Sublime, Kant commence par analyser le concept du Beau. Il le définit comme un jugement réfléchissant, donnant plus d'information sur le sujet qui l'émet que sur l'objet en lui-même. On peut d'emblée remarquer que le rapport à la montagne et à son esthétique détermine les personnages des trois films. Gabriel porte un regard à la fois de fantasme et de conquête sur la montagne. Ce regard induit une esthétique du film, les sommets africains sont fréquemment montrés masqués par la brume ou les nuages, comme des objets fantasmatiques, hors d'atteinte, mais magnétiques. Gabriel aime les montagnes avant même de les avoir vues ou de les avoir franchies. Il est attiré par ce qu'elles

⁵*Idem*, p. 228

représentent, au delà de tout corrélat rationnel, et de ce que leurs ascensions vont lui apporter. C'est une forme de beau qui ne demande pas de matière réelle. En analysant le ressenti esthétique des personnages face à la montagne, il est possible de déceler des indices sur la façon dont ils vont y évoluer. La fin tragique de Gabriel apparaît ainsi comme évidente tant il est déconnecté de toute forme de réalité. Un geste, sur lequel nous reviendrons plus en détail plus tard, frappe par son éloquence à propos de ce rapport esthétique. Il s'agit du fait de tracer une ligne d'ascension sur une paroi. Geste essentiel qu'exécutent les deux alpinistes de *The North Face* et dont Messner parle en détail dans *Gasherbrum*. L'objectif, le projet, est clairement de dessiner sur une paroi tangible. La montagne est esthétisée par le trait de l'alpiniste qui s'appuie sur une vision du beau dont l'objet est tangible. Messner explique à la fin de *Gasherbrum*, une fois qu'ils sont redescendus des deux 8000m, « *J'ai parfois l'impression de pouvoir dessiner sur ces parois de 3000 ou 4000 mètres de hauteurs. Comme la maîtresse qui écrit et dessine au tableau, j'écris sur ces parois immenses. Mais je ne trace pas seulement des lignes pensées, je vis ces lignes. Ces lignes sont bien présentes. Même si moi seul je les sens et je les vois parce que je les ai vécues, et que les autres ne les verront jamais. Elles sont là et y restent éternellement.* » C'est une des clefs pour comprendre leur perception esthétique de la montagne. Comme dans *The Nord Face*, il s'agit d'une vision pratique de la beauté de la montagne, dont l'objet est perçu avec le plus d'objectivité possible. Bien que la tentative d'ascension de *The Nord Face* se solde par la mort des deux cordées, il s'agit d'une mort liée à des aléas météorologiques imprévisibles, et non d'une suite de décisions irresponsables et irraisonnées comme dans *Gabriel et la montagne*. Il en va de même pour l'expédition de *Gasherbrum*, où l'objectivité de la perception de la montagne est telle qu'elle permet à Kammerlander d'envisager sa mort avec un détachement glaçant. Ils ont pu échapper à la tempête au sommet du mont Gasherbrum II, mais ils n'auront sûrement pas toujours cette chance. Ce constat ne semble nullement les ébranler. Envisager la beauté de la montagne en partant de la montagne elle-même, sans artifices ni fantasmes, semble la seule perception capable de maintenir les alpinistes en vie.



Topo de la face nord de l'Eiger

Ci dessus un topo de la face de l'Eiger : on y voit clairement les différentes lignes qui permettent l'accès au sommet. Ce sont ces lignes que les alpinistes de *The North Face* tracent schématiquement depuis leur camp de base, et que Messner évoque à la fin de *Gasherbrum*.



The North Face

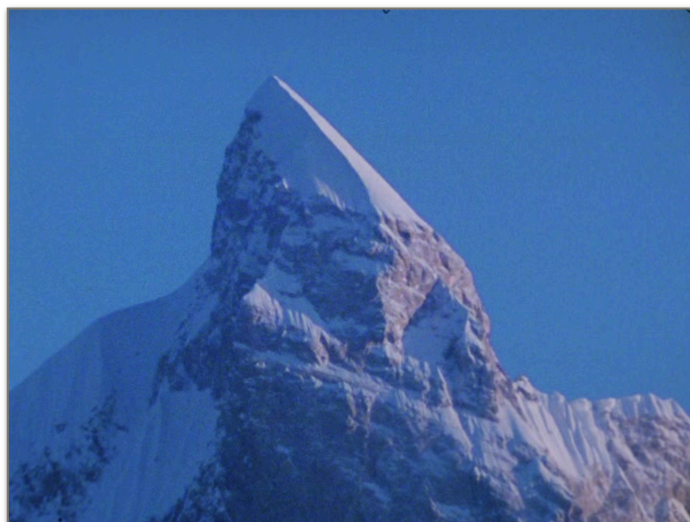
A la 31ème minute du film, Toni Kurz montre à son acolyte la voie qu'il souhaite emprunter pour accéder au sommet. C'est avec un crayon qu'il trace de manière imaginaire une ligne qu'eux seuls peuvent voir. C'est l'illustration même des propos de Messner dans *Gasherbrum*. Dessiner une ligne de vie sur une paroi tangible, la seule forme de perception du beau qui peut aboutir à la survie des alpinistes.

Cette manière de concevoir le beau renvoie, d'après Kant, aux trois facultés essentielles de l'Homme : la connaissance, le désir, et le plaisir/déplaisir. Si l'une des trois manquent, comme la connaissance manque à Gabriel, il ne s'agit plus d'une perception du beau qui permettra à l'Homme de prendre conscience de toutes ses facultés.

Le Sublime est comme le Beau, il s'agit aussi d'un jugement réfléchissant. Cependant, si le Beau revendique une universalité par sa régularité, le Sublime pour Kant est éclaté et informe. Mais ce qui caractérise avant tout le Sublime, c'est qu'il se trouve uniquement dans la nature. Il est déterminé par la place que l'Homme occupe dans son environnement. A l'échelle des trois films, cela se traduit par la manière dont les personnages sont cadrés dans la montagne. Grâce au caractère réfléchissant du Sublime, leur position dans l'espace détermine le moment où leur comportement les fait basculer du Sublime au terrible.

Kant distingue deux formes de Sublime. D'abord, le Sublime mathématique. Il implique que le sujet ne soit ni trop près (ce qui l'empêcherai de saisir l'objet, en l'occurrence la montagne, dans sa totalité), ni trop loin (car dans ce cas l'objet serait perçu comme insipide et sans tonalité). L'impression de démesure qu'un sujet a face au Sublime ne peut-être ressenti qu'en adoptant une position parfaite, suffisamment proche pour le percevoir mais en même temps subtilement en retrait pour ne pas se mettre en danger. Un tout Sublime donne l'impression d'être sur le point d'éclater, il inspire une démesure incalculable par les mathématiques. Sa mesure devient alors esthétique. Il est très difficile de tout identifier dans le Sublime, chercher à le faire susciter une impression de noyade, de non maîtrise de l'espace. Dans ce Sublime mathématique, l'Homme ne peut résister et totaliser l'objet que de façon esthétique. Dans les trois films, la montagne n'est presque jamais filmée dans son entièreté. Impossible pour les personnages ou les spectateurs de la totaliser. Bien que Gabriel ne cesse de répéter qu'il n'a aucune difficulté pour grimper en haut des sommets, aucune montagne

africaine n'est filmée intégralement. Des parcelles en sont visibles, parfois juste les sommets, mais jamais en intégralité. Dans *Gasherbrum*, le sommet du mont Gasherbrum est visible dès les premières minutes du film. Mais ce n'est qu'après un long plan, caméra à l'épaule, qui suit le fil des arrêtes que le sommet apparait, telle une métaphore de la longue ascension qui va suivre. Il n'est pas restitué dans son entièreté et le long mouvement qui permet de le voir insiste sur sa démesure. Ce long plan est accompagné de la voix off d'Herzog qui présente le sujet de son documentaire : *« Nous ne voulions pas faire un film sur l'alpinisme ou sur les techniques de grimpe. Nous voulions comprendre pourquoi les alpinistes se lancent dans des projets extrêmes. Quelle est cette fascination qui les pousse sur les sommets? Ces monts et ces sommets ne sont-ils pas une qualité enfouie au plus profond de nous? »*. Cette dernière phrase est posée sur le plan du sommet. L'idée d'enfouissement et d'invisible, associée à cette montagne réfractaire au cadre accentue une fois de plus son aspect Sublime insaisissable. Dans *The North Face*, l'Eiger est toujours masqué par le mauvais temps, même lorsque la caméra s'efforce de le filmer en entier en contre plongée. De la même manière, lorsque la caméra suit l'ascension de Toni et Andi, seule une petite partie de la paroi est visible, jamais la face nord dans son intégralité. Comme si le fractionnement de son image était la seule possibilité que tolère la montagne. L'unique moment où le sommet est visible, c'est après la mort de tous les alpinistes. Comme un triomphe de l'Ogre sur l'Homme ou comme pour suggérer que leur mort est l'unique manière d'accéder au Sublime inhumain de la montagne.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

A 2 minutes 44 du film, Herzog expose la question à laquelle il souhaite dans son documentaire. Qu'est ce qui pousse les Hommes à gravir des montagnes? En montrant une partie du sommet en même temps qu'il s'interroge, Herzog donne une partie de la réponse. Cette forme de Sublime incalculable que l'on trouve en altitude attire irrémédiablement les alpinistes.



The North Face

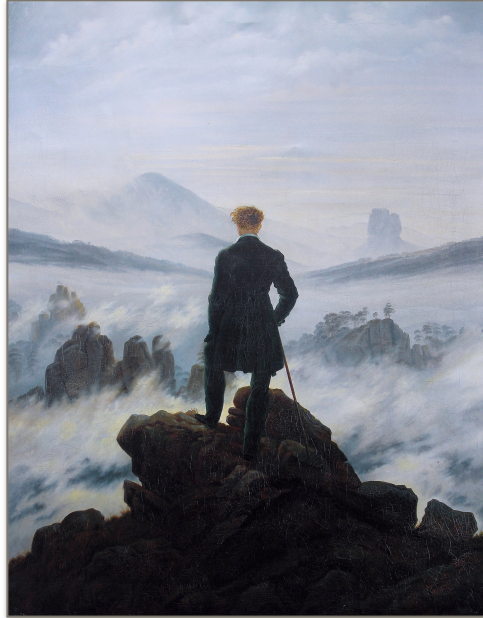
A la toute fin du film (1h52), alors qu'aucun survivant ne redescend, la caméra révèle le sommet de l'Eiger en tournant autour. Si le film est toujours teinté de filtres verdâtre ou bleu nuit, la montagne est à ce moment dévoilée dans une lumière naturelle et réaliste. Elle restera inatteignable pour l'Homme, visible uniquement par le spectateur. Le Sublime semble échapper pour de bon à toute humanité.

La seconde forme de Sublime que définit Kant est le Sublime dynamique. Il apparait lorsque la vie humaine est menacée par un phénomène physique. Le terme dynamique induit un déchainement naturel (au delà de toute proportion) contre l'Homme. Il éprouve ainsi sa petitesse, tout en étant sagement à l'abri. L'Homme ressent alors sa résistance face à la nature. Elle n'est pas physique (puisque'il a la présence d'esprit de se protéger pour ne pas mourir) mais psychique. Dans les trois

films, l'Homme quitte la place qui lui permet d'être protégé tout en appréciant le Sublime de la nature pour se confronter directement au chaos. Le Sublime dynamique permet normalement à l'Homme de trouver (et prouver) sa supériorité morale car il n'a pas à résister physiquement. Quitter le camp de base, l'hôtel ou son pays natal sont des formes de transgressions qui amènent les personnages à perdre la place qui leur auraient permis de contempler ce Sublime dynamique. Un des exemples les plus probant de cette posture face à la nature est sûrement le tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuage*. Face aux nappes brumeuses, le personnage reste sur son rocher, les admirant de loin. Les alpinistes ne restent pas face à la montagne, mais cherchent désespérément à en atteindre le sommet. Personnages minuscules au milieu d'une nature immense, la caméra les noie dans la grandeur des montagnes au point qu'ils en deviennent difficilement distinguables pour le spectateur. Gabriel, Andi et Toni (*Gabriel et la montagne*, *The North Face*) vont en mourir, happés par un monde trop grand pour eux. Si Messner survit, c'est pour témoigner de la folie et de l'irrationalité de son geste : « *L'alpinisme est un phénomène de dégénérescence de l'Homme. Tant que l'Homme s'échine à gagner sa vie, à chauffer sa maison, à cultiver des champs pour manger, comme le font les gens des montagnes, il ne pense pas à l'escalade. Il a peur des montagnes, des avalanches, des intempéries, et des torrents grossis qui abiment les sols.* » Cette peur et cette réserve sont d'après Kant ce qui permet à l'Homme de conserver une place morale face à la nature. En la quittant, l'Homme se redéfinit face à la nature. A la sortie de *Gabriel et la montagne* en salle, Emmanuel Raspiengeas écrit à ce sujet dans *Positif*, « *Cette dépouille blanche est un corps étranger à un sol qui semble avoir aspiré toute la sève jusqu'à son agonie*⁶ ». Gabriel a quitté la place qui lui était naturellement attribué face à la montagne. En abandonnant son recul salvateur, c'est la nature elle-même qui le remet à sa place. Le critique complète par « *Plus proche des enquêtes obsessionnelles d'un Werner Herzog sur un*

⁶ Raspiengeas, Emmanuel, « Gabriel et la montagne chronique d'une mort annoncée » in *Positif* 677-678, 2017

personnage bigger than life, ayant emporté son énigme et ses excès autodestructeurs dans la tombe⁷ ». Plus grand que la vie, mais surtout plus ambitieux que ces moyens ne lui permettent. Il pense pouvoir s'approcher indéfiniment du Sublime pour au final y perdre la vie. La montagne triomphe de sa vanité.



Le Voyageur contemplant une mer de nuages

Ce tableau de Caspar David Friedrich, peint en 1818, illustre à merveille la position d'un homme face à la nature qui semble ressentir ce que Kant nomme le Sublime dynamique. Il ne résiste pas physiquement à la météo tumultueuse devant lui, mais la contemple et en prend conscience.

Le concept de Sublime induit bien une place des personnages face à la montagne. Trop proches pour la mesurer où pour l'apprécier sans être en danger, le rapport entre les héros des trois films et leur environnement semble déterminé par cette notion. Il en va de même pour les spectateurs de cinéma. Ils contemplant eux aussi les ascensions et les tempêtes de neige sans pour autant les subir physiquement ou les percevoir en intégralité. Pour comprendre comment le Sublime est éprouvé par le spectateur il convient de se pencher sur les théories analysant la capacité du

⁷ *Ibid*

cinéma à transmettre des émotions. *The Photoplay*, de Hugo Munsterberg, est un ouvrage de 1916 traitant du cinéma d'un point de vue néo-kantien. Munsterberg divise son livre en deux parties, l'une philosophique et l'autre esthétique, pour les réunir autour d'une seule interrogation : quelles sont les conditions qui permettent à un film d'exister dans l'expérience esthétique d'un spectateur? D'après Munsterberg, il s'agit d'un principe unifié qui régit la relation entre la transformation que le film fait subir à un objet extérieur et sa réception par l'esprit d'un spectateur. La réception par le spectateur du film est donc déterminée par les moyens filmiques mis en oeuvre et non par l'objet filmé initialement. Dans son analyse du texte de Munsterberg, Dominique Château aboutit lui aussi à la conclusion que ce sont les moyens filmiques mis en oeuvre et non l'objet filmé lui-même qui déterminent la réception par le spectateur. D'après cette conception, Château souligne que le but d'un film est bien de « *matérialiser des émotions* ⁸ » et non de copier la réalité. Selon cette conception du film, le spectateur prend du plaisir devant l'œuvre grâce à une forme de désintéressement, de distance, identique à celle évoquée par Kant pour décrire le Sublime dynamique dans *La Critique de la faculté de juger*. Le spectateur n'a aucun « *intérêt pratique* » devant le film, cette distance lui permet de ressentir par lui-même sans contrainte. Cette forme de voyeurisme du danger entre dans la définition du Sublime dynamique de Kant, une résistance psychologique face à un danger qui n'affecte pas physiquement. Les scènes à suspense de *The North Face* ou de *Gasherbrum* n'en sont que plus palpitantes, le sort des alpinistes est exposé devant nos yeux sans que nous ne soyons nous-mêmes dans une telle situation. Il est intéressant de noter que la place de Werner Herzog à la fin de *Gasherbrum* devient identique à celle du spectateur. Incapable de suivre Messner et Kammerlander, il reste au dernier camp de base, sans les voir, et en les guettant à l'abri derrière son téléobjectif. C'est à partir de cet instant que la musique mystique de Popol Vuh se fait entendre. Issue de la bande originale de *Cœur de Verre* sorti en 1976, elle amène une forme d'extase sur des plans dont la teneur est des plus dramatique. La musique débute quand

⁸ Château, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan Cinéma, 2003, p.61

les deux alpinistes quittent le dernier camp de base puis cesse un court instant sur un plan de coulée. Tandis que la neige continue à dégringoler, entraînant des pierres sur son passage, la musique reprend doucement. Malgré ces images terribles, l'enchantement continu. C'est l'exacte illustration du Sublime pour Herzog et le spectateur de cinéma qui sont face au danger de la montagne tout en étant à l'abri.

Gabriel et la montagne fait figure d'exception en ce qui concerne le Sublime ressenti par le spectateur dans ce corpus. Si ce personnage ne trouve sa place nulle part, le spectateur n'a lui non plus à aucun moment une position qui lui permet de ressentir le Sublime qui peut se dégager d'un sommet tourmenté. Nous n'avons jamais le recule nécessaire pour percevoir le danger. Les montagnes, qu'il s'agisse du massif de Mulanje où du Kilimanjaro, sont toujours filmées de façon à ressembler à de simples collines. Bien que des plans d'expositions tentent de les montrer en entier leur cime cachée dans la brume, les instants où Gabriel est au sommet donnent toujours l'impression de ne pas être des ascensions héroïques. Piégé avec Gabriel et son impétuosité aveugle, le spectateur ne peut jouir du recul nécessaire pour saisir le Sublime. Seule une musique lancinante, accompagnée d'un chœur fataliste, suit la fatale ascension puis la redescente de Gabriel. Aucune extase, seulement de la brume et une espèce de berceuse résignée qui annonce la fin tragique.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

Au bout de 33 minutes, une coulée d'avalanche vient interrompre la succession de plans où les deux alpinistes sont visibles de loin. La musique de Popol Vuh ne s'interrompt que quelques instants, pour finalement reprendre alors que la neige dévale toujours la pente. Enjouée et mystique, elle illustre la fascination du spectateur et d'Herzog face à une nature incontrôlable mais en même temps lointaine.

Le cinéma permet donc au spectateur de connaître une forme de Sublime, lié à ses artefacts et ses personnages. Pour Jean-Louis Schefer dans son ouvrage, *Les Réveries d'un spectateur ordinaire*, la réception d'un film est directement liée à la personnalité propre du spectateur, à ses « traumatismes », faisant d'une expérience au cinéma une expérience personnelle. Voir un film devient un exercice de mémoire puisqu'il s'agit selon lui de vivre une forme de réel. Cette réalité, qui ici permet l'accès au Sublime kantien, est liée à la notion de plasticité au cinéma permettant une dialectique entre l'affect et la métamorphose qu'opère forcément le film. Lorsqu'il écrit sa conception du cinéma, Herzog va même jusqu'à déclarer qu'il « *permet de toucher une vérité plus profonde, une vérité qui se tient derrière les choses*⁹ ». Il écrit dans son ouvrage *Conquête de l'inutile*, dont le titre n'est pas sans rappeler le célèbre roman d'alpinisme de Lionel Terray¹⁰, que filmer la nature lui permet l'expression d'une forme de « sur-réalité » par le biais du cinéma. Elle n'est pas la réalité dans laquelle on vit, plutôt celle dans laquelle on croit vivre (folie) ou que l'on cherche à atteindre en adoptant un autre état, en se dépassant (quête, ou forme de fantasme). Cette sur-réalité, bien qu'il s'agisse d'une expression propre à Herzog, s'atteint dans les trois films par cette recherche du Sublime. Le médium du cinéma permet au spectateur de la ressentir à son tour, et d'en faire une expérience qu'il intégrera à son propre vécu.

⁹Herzog Werner, *Conquête de l'inutile*, Bordeaux, Capricci, 2009

¹⁰ Terray, Lionel, *Les conquérants de l'inutile*, Paris, Paulsen-Guérin, 1961 (ré-édition 2007)

b) La représentation du rapport humain/nature d'un point de vue anthropologique et historique dans le cinéma

En sciences humaines, l'anthropologie désigne l'étude de l'être humain dans son ensemble. L'anthropologie s'attache à "*analyser et à comprendre les traits physiques de l'Homme en tant qu'il appartient au règne animal et à la nature physique*" d'après le CNRTL¹¹. Les trois films de ce corpus s'attachent à donner une interprétation de ce rapport Homme/nature tout en s'inscrivant dans une lignée historique du cinéma anthropologique. Filmer la montagne peut toucher à plusieurs buts à la fois. Qu'il s'agisse de filmer la nature pour en faire une sorte de trophée (dans une logique colonialiste), pour y retrouver un idéal naturel passé (à la façon du mythe de l'Arcadie) ou encore pour critiquer cette utopie du retour au source, le cinéma a illustré à maintes reprises les perceptions de l'environnement, et plus précisément de la montagne. C'est donc à présent dans une perspective anthropologique que nous nous proposons d'analyser *The North Face*, *Gabriel et la montagne*, et *Gasherbrum, la montagne lumineuse*.

La montagne n'est pas un environnement visuel et émotionnel comme un autre. Son caractère de nature indomptable requalifie le rapport que l'Homme entretient avec la nature. La dialectique humain/non humain y est plus forte et appelle facilement aux mysticismes et aux croyances surnaturelles. Cette perception varie en fonction des époques et des lieux. Alain Corbin débute son ouvrage, *L'Homme dans le paysage*, par ce postulat : « *Le paysage est une façon d'éprouver et d'apprécier l'espace. Or, cette lecture, qui varie selon les individus et les groupes, ne cesse de se modifier au fil du temps. Il faut donc prendre conscience de cette historicité quand on aborde le sujet. (...) Mais le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les*

¹¹ Centre national de ressources textuelles et lexicales

*émotions que celui-ci procure*¹² ». Si la perception de la montagne est en partie conditionnée par l'époque et le lieu, elle n'en relève pas moins de la subjectivité du sujet. Il ajoute « *En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré*¹³ ». La représentation que font les trois films étudiés de la montagne retranscrit le point de vue des personnages ainsi que celui des auteurs. Tel un double filmage subjectif, ces trois perceptions peuvent être comprises comme des jugements réfléchissants (à l'instar de l'étude basée sur le concept de Sublime kantien) des personnages comme des auteurs.

D'après Corbin, la notion d'historicité est essentielle pour comprendre ces représentations. En effet, les critères de « beau » varient en fonction des lieux et des époques. De monde effrayant et fantasmagorique qui nourrissait les craintes ancestrales des habitants de la vallée, la montagne est devenue terre à conquérir, convoitée par différentes nations pour assoir leur pouvoir et symboliser leur suprématie. Au XVIIIème siècle, de nombreux sommets des Alpes étaient nommés « Mont Maudits », tant leur ascension étaient inenvisageables et leur réputation maléfique. De créatures sacrées, les montagnes de cette région sont devenues au fil du temps des objets de conquêtes¹⁴. C'est entre 1863 et 1865 que se situe l'âge d'or de l'alpinisme, tout particulièrement en France. S'il reste un sport prisé des classes aisées en Angleterre, l'alpinisme reste majoritairement une pratique populaire dans la plupart des pays alpins (France, Autriche, Italie...). La majorité des 100 sommets principaux restaient à gravir et l'enjeu scientifique à été éclipsé par celui de la compétition individuelle et politique. Une dualité illustrée dans *The North Face*, entre le pouvoir nazi qui souhaite envoyer un « champion alpiniste » aux Jeux Olympiques en instrumentalisant les sommets, et les deux protagonistes qui ne gravissent les montagnes que pour leur plaisir. En racontant une tentative d'ascension de l'Eiger en 1936 sous l'Allemagne nazie le film illustre les deux perceptions

¹² Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.9

¹³ *Idem*, p.11

¹⁴ Frison-Roche Roger et Jouty Sylvain, *Histoire de l'alpinisme*, Paris, Arthaud, 1996 (ré-édition 2003), p.69

de la montagne à cette époque. Toujours en s'appuyant sur des exemples d'oronymes et en avançant un peu plus dans l'Histoire, le Pic Lénine, au Tadjikistan (renommé en 2006 Pic Abu Ali Ibn Sina) ou le Pic Staline dans le même pays (renommé en 1962 Pic du Communisme puis en 1998 Pic Ismail Samani), illustrent à quel point s'approprier une montagne peut permettre à un politicien ou à un régime d'asseoir son pouvoir¹⁵, dans une métaphore de domination de l'élément naturel. De la même façon, l'avènement du Bergfilm dans l'Allemagne des années 20 témoigne du pouvoir de représentation de la montagne à cette époque. Dans les années 70',80', la montagne reste toujours associée aux exploits humains, mais dans un registre plus sportif. En quelques années, de nombreuses nouvelles pratiques ont vu le jour comme le Base Jump avec Carl Boenish, le ski extrême avec Jean-Marc Boivin, ou encore l'avènement des sagas de grandes premières de Messner, dont l'une d'elle est filmée par Herzog avec *Gasherbrum*. Mais la montagne reste également source de bien être et de santé. Son aspect médical et curatif a toujours existé, qu'il s'agisse des stations thermales comme Evian, ou Saint-Gervais les Bains (découverte en 1806) dont la culture remonte à l'Antiquité Grecque et Romaine, ou des sanatoriums (le plus bel exemple étant sans aucun doute celui de la *Montagne Magique* de Thomas Mann). *Gabriel et la montagne* en est un exemple probant. Ce film illustre une nouvelle dimension thérapeutique avec la conception de la montagne comme une sorte d'Arcadie sortie tout droit des fantasmes de l'Antiquité classique. Pour un citadin abruti par le bourdonnement incessant de la ville, les montagnes représentent une sorte de retour à une Nature pure, idyllique et reposante. Cette conception de la Nature n'est pas sans rappeler le pastoralisme américain du début du siècle que nous aborderons dans quelques paragraphes. Le caractère thérapeutique d'un paysage comme la montagne est souligné par Catherine Bertho¹⁶ dans l'ouvrage de Corbin « *On peut souligner le rôle de « la cure d'air ». Celle-ci à contribuer à la vogue de la moyenne montagne. Celui qui se rendait en ces lieux entendait quitter les miasmes de la*

¹⁵Raylat, Christophe, *Octobre blanc*, Paris, Arte production/Nomade production, 2017

¹⁶ Catherine Bertho est une historienne, sociologue et médiologue française née en 1953 à Rennes.

vallée putride ; il espérait, en s'élevant, rencontrer le pâtre demeuré innocent, boire du lait, et, grâce à la randonnée, pratiquer une véritable cure d'air¹⁷».

Pour Catherine Bertho¹⁸, il est intéressant de comprendre cette perception à travers toutes les représentations possibles, quelles soient artistiques ou géographiques. La clef est de s'immerger dans le système d'appréciation de l'époque. Il faut éviter selon elle de tomber dans « l'anachronisme psychologique ». Pour comprendre cette perception de la montagne, il s'agit de replacer les films dans leur contexte. Même si le cinéma est un art relativement récent né à la fin du XIXème siècle, les trois films abordent la montagne selon des perspectives différentes liées à l'époque représentée. Comme l'invention de la perspective marque le début de la modernité, la représentation de la montagne, qu'elle soit esthétique ou plus philosophique, a évolué en fonction des époques et surtout des moyens techniques. Bertho souligne par exemple « *le rôle de toute les conduites ascensionnelles : la victoire sur le Mont Blanc en 1787, et, plus encore, l'expédition en ballon ont modifié l'appréciation de l'altitude¹⁹* ». Cette perception de l'altitude est essentielle dans la représentation des sommets. L'avènement de la cartographie en montagne, avec comme figure de proue Paul Helbronner²⁰ qui s'acharna entre 1903 et 1928 à mener 22 expéditions pour cartographier l'ensemble des Alpes françaises ainsi que la Corse, a participé à la démystification des montagnes, notamment en permettant de relativiser leur envergure. Le fait scientifique de prendre la mesure objective de cet élément naturel a contribué à son appropriation, et à sa démythification. Catherine Bertho décrit cet essor de la cartographie comme ayant « *beaucoup pesé sur la représentation de l'espace. Ainsi, on a cru très longtemps, que les montagnes étaient très nombreuses sur le territoire français. (...) En ce temps, la perception des altitudes différait de la nôtre. D'où la qualification de*

¹⁷ Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.72

¹⁸ *Idem*, p.13

¹⁹ *Idem*, p. 52

²⁰ Léon Daniel, *Les Alpes d'Helbronner, mesures et démesures*, Grenoble, Glénat, 2015

« mont », qui bien souvent subsiste dans la toponymie, appliquée à des reliefs qui nous semblent, tout au plus, de modestes collines²¹ ». Cette évolution des connaissances, relativisant le caractère sacré des montagnes a permis les premières expéditions pour des sommets jusqu'alors inviolés. L'Eiger, considéré comme le « troisième problème des Alpes » avec le Cervin et les Grandes Jorasses, a ainsi attendu 1938 pour voir pour la première fois des alpinistes à son sommet. *The North Face* montre combien l'attrait pour cette montagne est important tout en rappelant les mythes qui l'entourent encore pendant la seconde guerre mondiale.

On peut également noter différentes évolutions dans l'idée même de la pratique du voyage. Avant considéré comme un déplacement ayant toujours un but précis, le voyage devient au XVIIIe siècle en Europe « une pratique plus lâche et plus libre, qui mise sur la sociabilité de la rencontre ». Cette conception du voyage que décrit ici Catherine Bertho correspond au périple de Gabriel à ceci près que celui-ci rappelle également ce qu'elle nomme le « voyage classique » : « Il est, avant tout, désireux d'atteindre la ville qui lui permettra d'évoquer le souvenir de lectures grecques ou latines. (...) D'une certaine manière, il vient vérifier, dans l'espace de la ville, ce qu'il a appris au fil des versions et des thèmes. (...) Il s'agit d'un voyage ordonné par la culture classique ». Gabriel voyage ainsi de façon classique, en se rendant sur les lieux de ses fantasmes où il imagine trouver des cultures moins « corrompues » que celle dont il est issu, mais aussi de façon romantique puisqu'il ne se rend que peu dans les villes et privilégie les espaces naturels. Bertho décrit le voyage romantique comme « plus tardif, est d'abord un voyage rêvé. Le parcours est préparé par l'imagination avivée par l'attente, par le désir des vibrations du moi au contact des paysages ou des monuments. (...) Celui qui le pratique essaie de baliser sa vie en même temps qu'il voyage ». En somme, Gabriel voyage dans la tradition romantique, il va à la découverte de cultures qu'il pense déjà connaître et qu'il idéalise à défaut de pouvoir s'intégrer dans sa propre culture d'origine.

²¹Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.70

En cherchant à étudier l'Histoire des différentes formes et raisons que peuvent prendre les voyages et les expéditions dans les milieux naturels hostiles, l'importance des légendes et des mythes apparaît comme essentielle. Les croyances qui entourent les sommets déterminent leurs perceptions et leurs représentations. Catherine Bertho insiste sur ce sujet en déclarant « *les modalités de l'appréciation du paysage sont étroitement liées au système de croyance*²² ». Avec *Hommes, cimes et dieux*, Samivel publiait en 1984 un ouvrage qui se voulait exhaustif sur les croyances dans les différents rapports que les civilisations peuvent entretenir avec les montagnes. Sans entrer dans toutes les formes de mythologies qu'il répertorie rigoureusement, nous pouvons en relever certaines que l'on retrouve dans les trois films du corpus. Par exemple, Herzog ouvre son documentaire en expliquant que le nom Gasherbrum signifie littéralement « montagne lumineuse ». La relation entre le soleil et la montagne est omniprésente dans bien des cultures, comme chez les Incas, où l'astre est fréquemment représenté descendant de la montagne Mantacolla²³, chez les Celtes qui désignaient chaque cime blanche comme étant la « maison du soleil », ou encore à Hawaii où la dénomination est identique pour un sommet comme pour un volcan. L'idée d'unir la montagne au soleil traduit une perception positive, divinement rassurante des sommets. Cette impression est ressentie lorsque Messner et Kammerlander partent seuls pour l'ascension finale et que la musique de Popol Vuh se fait entendre. Le mysticisme local imprègne directement le film qui reflète une vision de la montagne bien précise et attachée à la culture tibéto-birmane. Cette musique, lumineuse et féérique, rappelle les croyances locales. De plus, la question générale sur les motivations des alpinistes qui ouvre le film trouve sa réponse en puisant dans plusieurs cultures et plusieurs époques tant elle est générale et subjective. Avec une autre approche de la montagne, Samivel écrit « *Dans les sociétés traditionnelles conçues à l'image de leurs cosmogonies, de la Montagne cosmique elle-même, le Roi occupe le sommet. Il serait plus juste de dire qu'il est le*

²² Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.62

²³ Samivel, *Hommes, cimes et dieux*, Paris, Arthaud, 1973, p.32

sommet en personne. (...) C'est donc un être collectif, à ce titre éminemment sacré, dont les propres actes déterminent la destinée de la nation ²⁴». Cette conception est assez proche de celle de l'expédition pour l'Eiger de *The North Face*, en particulier de la cordée Autrichienne. Si un seul parvient au sommet, c'est toute une nation et son idéologie qui accèdent au trône et deviennent supérieures aux autres. Simple et efficace, ce sacrement collectif par l'appropriation d'un sommet est le reflet d'une vision traditionaliste de la montagne que s'attache à représenter ce film en costume sans pour autant tomber dans les écueils de l'héroïsation à outrance de ces personnages. De son côté, *Gabriel et la montagne* a pour particularité d'épouser deux conceptions de la montagne, l'une correspond aux attentes et aux fantasmes de Gabriel, l'autre à la réalité qui le conduira à sa mort. Pour Samivel, « *D'autres grandeurs se trouvent directement associées d'instinct aux itinéraires de l'Altitude, et il s'y poursuit des quêtes de nature et de valeur très différentes, en tout cas exceptionnelles. Dans de nombreuses légendes, le Héros, pour parvenir à son but, doit escalader une cime difficile et dangereuse* ²⁵ ». C'est exactement ce que Gabriel attend de la montagne, que son escalade le rende exceptionnel, l'intègre dans une culture. Malheureusement la réalité en a décidé autrement. Dans un chapitre intitulé « *La Caverne dans la montagne* » (le nom n'est pas anodin puisque Gabriel meurt tapis dans une petite caverne formée par un bloc) Samivel explique l'ambivalence que peut adopter la montagne « *l'une (la caverne en montagne) et l'autre (la montagne en elle-même) appartiennent désormais à un seul espace, comme les deux aspects d'une réalité unique* ²⁶ ». La gloire d'avoir vaincu seul le sommet est suivie quasi immédiatement par la mort. Son guide, Lewis, le met en garde, « *il y a des esprits là bas* ». Car s'il y a bien un lieu où l'environnement naturel, avec les avalanches, les éboulements et autres tempêtes, est propice à

²⁴ *Idem*, p.65

²⁵ *Idem*, p.56

²⁶ *Idem*, p.62

abriter des démons, c'est bien la montagne²⁷. Le film de Barbosa, réalisateur de *Gabriel et la montagne*, confronte différentes conceptions de la montagne, pour qu'au final, l'une triomphe sur les autres.

Le rôle du sacré et du religieux dans ces trois films sur la montagne se révèle, entre autre, grâce à deux indices, la dénomination des sommets et l'utilisation de la musique. Pour Catherine Bertho, « *La dénomination constitue, en elle-même, un révélateur des manières d'apprécier l'espace et donc de construire des paysages (...) La dénomination des éléments du paysage contribue à l'héroïsation de l'individu qui l'affecte*²⁸ ».

Les noms donnés aux montagnes ne sont jamais anodins. Dans *The North Face*, l'Eiger est sans cesse désigné par son surnom, « l'Ogre ». Bien qu'il ne s'agisse pas de la traduction du nom officiel (le nom Eiger signifie plus probablement « grand épieu » que « ogre »), désigner une montagne par le nom d'une créature légendaire en fait immédiatement l'objet de croyances et de mythes. Si ce nom est amplement mérité du fait du nombre impressionnant d'alpinistes qui y ont trouvé la mort, l'Eiger reste un sommet comme un autre à conquérir. Les deux alpinistes alternent entre les considérations objectives et cartésiennes pour préparer leurs ascensions, et une forme de respect pour une montagne dont il ne cesse de parler comme d'un être avec sa volonté propre. Cette forme de personnification de la montagne la fait passer de simple élément de décors à personnage principal. Elle décide du destin des personnages à la manière d'un réalisateur. C'est un être démiurge, imposant, qui menace à tout moment le déroulement de l'histoire. La manière dont l'Eiger est filmé accentue ce sentiment de montagne personnage/maléfique. L'utilisation de la contre plongée, le fait de ne jamais filmer la montagne en entière comme impossible à cadrer, sont des éléments de filmage qui soulignent ce que les alpinistes ressentent en parlant des sommets comme s'il s'agissait de véritables personnes. Le nom du sommet où Gabriel va mourir n'est pas

²⁷ *Idem*, p.119

²⁸ Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.70

non plus anodin. Le mont Sapitwa, plus haut sommet du massif du Mulanje, signifie littéralement « n'y va pas ». Mise en garde, prémonition, tout est réuni pour dissuader Gabriel de faire cette ascension. Pourtant, il brave l'interdit et part seul. Alors qu'il quitte le refuge tôt le matin, la caméra le suit dans un brouillard humide et danse. Gabriel est cadré en entier mais il n'est pour autant pas possible de distinguer précisément l'environnement autour de lui. Il ne marche même plus, il sautille joyeusement de manière presque exagérée pour suggérer son inconscience. Par contraste, la musique qui accompagne ces images est lente, triste, presque funéraire pour se rapprocher de l'ambiance brumeuse de la montagne autour de lui. Tout est choisi pour que les plans sur le Saptiwa soient chargés d'un sentiment de mélancolie et rappellent un enterrement. Seul Gabriel a l'air de ne pas le voir (ou de ne pas vouloir le voir) et s'acharne innocemment à parcourir la montagne avec des sandales fabriquées à partir de vieux pneumatiques. La montagne est comme un piège qui se referme inexorablement sur lui. Jusqu'au dernier moment il donne l'impression de ne pas comprendre que sa fin est proche en continuant à faire des photos. A avoir trop nargué la nature, elle finit par lui donner une leçon en le tuant lors d'une simple descente. L'orgueil de Gabriel face à des forces plus puissantes que lui s'est retourné contre son désir de conquête. Il a voulu s'intégrer et faire partie d'un peuple aux croyances respectueuses de la montagne tout en gardant son égo surdimensionné qui le fait ressembler à un conquistador du XVIème siècle, à la fois fier et fragile. Le mysticisme qui entoure la montagne et les croyances des peuples qui vivent aux alentours mettent en garde sur les aléas de la nature mais surtout permettent de ressentir à quel point Gabriel est en décalage. En imprégnant le film de la culture locale, comme par exemple en filmant les témoignages des personnes qui ont connu le véritable Gabriel, Barbosa fait de son personnage principal un intrus dont la quête est vouée à l'échec.



Gabriel et la montagne

A 1h56 du film, tandis qu'il descend du mont Sapitwa, Gabriel est filmé dans un plan large qui permet à peine de le distinguer. Quant à elle, la montagne reste brumeuse et invisible, incadrable en entière. Une musique sobre et mortuaire accompagne les images. Les croyances dont lui avait parlé son guide Luke se révèlent vraies : l'ascension en solitaire de cette montagne causera sa mort, les esprits sensés y vivre se vengeront de son insolence. En intégrant les croyances des peuples africains, le réalisateur fait de Gabriel un intrus que la montagne choisira de chasser à la manière d'un démiurge qui contrôle le déroulement du film.

Dans *Gasherbrum*, la relation au sacré et aux croyances des peuples est tout autant présente que dans les deux autres films, mais d'une manière moins morbide et plus dans une logique d'ethnologie. La traduction du nom Gasherbrum, « montagne lumineuse », immerge dans une impression de toute puissance de la montagne, mais contrairement aux deux autres films où elle est une puissance destructrice, elle apparaît ici comme un démiurge bienveillant. En lien avec la précédente analyse sur la relation entre l'astre solaire et la montagne, le mont Gasherbrum est plus une quête vers une forme de bonheur plutôt qu'un abîme obsessionnel où les Hommes périssent inlassablement. La musique qui commence au moment où les deux alpinistes partent seuls finir l'ascension des deux sommets est mystique, grâce à l'utilisation d'instruments qui rappellent la

cithare, sonorité très présente dans la musique pakistanaise, et souvent joyeuse. Cette bande son renforce l'idée qu'il s'agit d'une forme de quête spirituelle avant d'être un exploit sportif. Bien que Messner soit issu d'une culture où le poids de la religion est moindre, en comparaison à l'Afrique où à l'Europe des années 40', sa conception de l'alpinisme rejoint une forme de spiritualité, en particulier lorsqu'il évoque les lignes invisibles qu'il trace sur les faces des montagnes et que seul un alpiniste qui les emprunte peut distinguer, comme une sorte de sens supplémentaire, de chemin invisible. Avant d'arriver au premier camp de base, les porteurs s'arrêtent pour prier. Durant cette petite cérémonie religieuse, le convoi est stoppé, et tous attendent respectueusement la fin du rite avant de participer aux danses avec les porteurs. Intégrer cette coutume religieuse apporte une valeur ethnologique au film et permet de documenter la perception qu'ont ces peuples des montagnes. Bien qu'ils s'agissent pour eux d'une source de revenu, ils gardent une crainte face à ces sommets. Il ne s'agit pas pour autant d'héroïser les deux alpinistes qui eux s'engagent en montagne, mais plutôt de confronter deux cultures et deux perceptions. Le point de vue du sacré n'est pas le même pour les porteurs et les alpinistes. Le plan où l'un des porteurs se tient debout, les mains levées et le visage masqué par ses lunettes et son protège-nez, lui donne une allure de prêtre. Il chante tandis qu'un sommet se dresse derrière lui dans la brume. Présence menaçante, ou juste imposante, la montagne fait office de divinité religieuse. Messner et Kammerlander descendent sains et saufs mais le danger, la tempête de neige à 8000 mètre, a failli les tuer. Les croyances locales interviennent dans le film pour rappeler ô combien la montagne peut-être dangereuse.



Gasherbrum la montagne lumineuse

Tandis que le convoi de porteur avec Messner et Kammerlander se rend au camp de base à la 14^{ème} minute du film, les porteurs s'arrêtent pour prier. Bien que l'équipe de tournage et les deux alpinistes attendent respectueusement la fin de la prière et participent aux danses qui suivent, le poids du sacré n'est pas le même dans les deux cultures et n'aboutit pas à la même représentation de la montagne.

La perception et la représentation de la montagne évolue au fil des époques également grâce aux découvertes et avancées techniques. Ainsi, la naissance de la figure du « cinéaste-alpiniste²⁹ » avec Gaston Rébuffat³⁰, alpiniste et cinéaste majeur, marque bien un réel tournant dans la représentation de la montagne. Il s'agit en effet de qualifier ce type d'opérateur avant tout de « cinéaste » afin que la technique du 7^{ème} art ne soit pas relayée au second plan, dépassée par la gloire de la performance physique. C'est en quelque sorte dans cette position que se trouve Herzog. Suivant coûte que coûte les deux alpinistes, il sublime les sommets par son cadrage ou ses choix de

²⁹Cuingnet Meghann, *Le cinéaste-alpiniste dans les films de Gaston Rébuffat*, mémoire de l'université de Strasbourg faculté des Arts, 2017, p.7

³⁰ Gaston Rébuffat, est un alpiniste français né en 1921, mort en 1985, célèbre entre autre pour sa première dans face Sud de l'Aiguille du midi.

musiques qui apportent une teneur presque spirituelle au récit cinématographique. Idem pour le personnage de la jeune photographe dans *The North Face*. Son rapport à la montagne l'a fait très vite sortir de son strict rôle de journaliste soi-disant objective. Gabriel quant à lui ne cesse de se photographier (ou de se faire photographier) en haut des sommets. Témoignage symptomatique d'une époque régit par les images, le geste de Gabriel lui permet surtout de s'approprier une part de ce paysage qu'il ne parvient jamais à saisir physiquement et où il finira par mourir. Ce rapport morbide à l'appropriation par l'image rappelle fortement le documentaire *Grizzly Man* d'Herzog, où comment coloniser une terre en la filmant.

Le rapport Homme/nature varie, comme nous venons de le voir en fonction des époques et des lieux. Dans une perspective anthropologique, on distingue deux grandes tendances, celle qui implique de dominer la nature, la filmer revenant à la domestiquer, et celle qui suggère à l'inverse un retour à un état de nature plus sain et plus harmonieux.

Dans son ouvrage *Pourquoi regarder les animaux*, John Berger considère le XIXe siècle comme l'époque d'un changement radicale dans ce rapport Homme/nature. Avant le XIXe siècle, l'Homme calquait sa vie sur les animaux et la nature. Passé cette période, l'Homme commence à se détacher de la nature, cherchant à tout prix à échapper à son emprise. Cette prise de conscience philosophique de sa finitude le fait sortir de cet état originel de nature. De plus, cette époque est marquée également par une rupture économique. Les animaux (comme les chevaux de trait) sont remplacés par des machines, l'Homme s'éloigne du monde naturel qui est relégué au rang de fantôme mélancolique. Ce détachement crée l'idée de conquête et l'éloignement de la nature engendre la figure de l'explorateur. Son regard est « *très différent de celui du savant, du peintre ou du curiste (...) c'est à dire l'exploration méthodique, puis l'aménagement de l'espace qui conduit à la création d'un paysage*³¹ » écrit Catherine Bertho. La vision de la nature se fait par le prisme de la

³¹ ³¹ Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 84

conquête et de l'aménagement. « *La vue dominatrice du stratège est à l'origine de la peinture de paysage qui, initialement se concentre sur la représentation des horribles montagnes. (...) Bien des œuvres majeures de l'histoire de la peinture de paysage répondent au désir du souverain de prendre la mesure de son territoire* » complète Bertho. Il ne s'agit plus de représenter un paysage comme les montagnes dans un but esthétique (voir uniquement artistique), mais bien de le dominer. Cette distance avec la nature et la position de conquérant de l'Homme se retrouve dès les premiers opérateurs de cinéma. Utilisant le fusil photographique, inventé en 1882 par Etienne Jules Marey³², ils ressemblent à des colons, pour qui filmer est une manière d'affirmer une forme de suprématie sur un territoire. Ces chasseurs colonialistes, armés de leur fusil/caméra, alimentent les musées et les zoos. Entre 1909 et 1932, les films de safaris tournés par des occidentaux se multiplient. Souvent des succès commerciaux, ils sont baignés par des histoires d'aventure comme celles de Jack London, utilisent des personnages récurrents, tel celui de la femme blanche fragile, pour créer des attentes ainsi qu'une forme d'exotisme et de dépaysement chez les spectateurs. Sous couvert d'un pseudo intérêt scientifique, ces films sont avant tous caractérisés par un humour raciste et une vision ethnocentrée du monde. Encouragés par la Smithsonian³³, ces « Gentleman sportsman » du début de siècle s'amuse à filmer les colonies, principalement au Maghreb et en Afrique subsaharienne, sous forme de comédie et de drame mais toujours avec pour objectif d'affirmer la supériorité des pays envahisseurs. Le rôle de la photo ou du cinéma dans la conquête de territoire est donc essentiel. Toujours avec un sous texte qui met en avant la puissance de l'explorateur ou du colon, ces films ramènent des images inédites, mais sont avant tout des trophées symboles de conquête. Encore aujourd'hui, aucune expédition de haute montagne ne part sans une caméra ou au moins un appareil photo pour ramener en bas la preuve d'avoir atteint le sommet. L'image est

³² Etienne-Jules Marey est un médecin, physiologiste et inventeur français, mort en 1904 et célèbre pour être l'inventeur de la chronophotographie.

³³ La Smithsonian institution est une institution de recherche scientifique créée en 1846 aux Etats Unis et gérée par le gouvernement fédéral américain.

toujours bien apparentée à une symbolique de trophée. Témoin, mais surtout objet de pouvoir, les films d'expéditions, de conquête et de dépaysement sont là pour dompter une nature jusqu'alors sauvage en l'enfermant dans un cadre qui remplit le rôle d'une cage.

Filmer la montagne induit souvent, et c'est le cas dans les trois films, d'y associer un personnage, celui qui atteint le sommet. Inclure dans le cadre un héros permet de définir son identité en l'inscrivant dans un lieu où sa présence est valorisante ou au moins impressionnante. Alain Corbin le souligne dans son livre, « *La production d'images par les autochtones, ou par ceux qui veulent caractériser une appartenance locale, fait que le paysage est résumé d'identité*³⁴ ».

Dans *The North Face*, l'importance accordée aux images est soulignée par le rôle de la jeune photographe, Luise Fellner. Personnage fictif inventé pour le film, contrairement aux alpinistes, elle suit l'ascension depuis la terrasse de l'hôtel en tentant de saisir « l'ambiance » et « l'atmosphère » d'une première. Le rédacteur en chef de son journal ne cesse de la réprimander pour qu'elle fasse toujours plus de photos. Ultime preuve de la conquête de l'Allemagne nazie sur le « dernier problème des Alpes », la valeur de la photo n'est pas juste celle d'un souvenir ou d'un témoignage, c'est avant tout la preuve de la domination de l'Homme (associé à une nation et une idéologie) sur la nature. A la fin du film, Luise abandonne son appareil photo pour venir au secours de Toni et Andi. Renoncer à capturer le moment de gloire s'inscrit dans la même logique que lorsque les deux cordées, allemande et autrichienne, décident de s'unir pour avoir une infime chance d'atteindre le sommet ou au moins de redescendre en vie. C'est un signe de contestation et un acte d'humanisme rebel. Tous les personnages sortent de cet esprit de conquête pour tenter de survivre. Forme de désillusion ou manière de s'incliner devant la puissance de la nature, le film sort d'un récit de conquête pour aller vers une considération plus humaine et moins guerrière du rapport entre les alpinistes et la montagne.

³⁴ Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.160

Herzog, pour *Gasherbrum*, adopte une posture similaire à celle du personnage de Luise dans *The North Face*. De loin, il filme l'ascension finale et son ambiance particulière qu'il retranscrit en ajoutant la musique de Popol Vuh ou la séquence qui montre un éboulement. Simple spectateur et en même temps metteur en scène, il cherche plus à saisir pourquoi Messner et Kammerlander se rendent au sommet plutôt qu'une preuve factuelle de leur réussite. Ce sont les deux alpinistes qui rapporteront eux-mêmes les images du sommet et de leur première. Différentes des images lentes et contemplatives d'Herzog, elles sont intégrées dans la continuité du film grâce à la musique, mais restent une succession de plans courts en raison des difficultés techniques. Messner explique avant son départ ne jamais se séparer d'une petite caméra légère pour rapporter une preuve de son exploit. La volonté de faire des images n'est pas la même : l'un cherche à donner du crédit à son exploit et à se l'approprier, l'autre, souhaite trouver une réponse à une question plus générale sur la volonté et les motivations humaines. Les deux images n'ont pas la même portée mais pourtant se complètent afin de répondre à l'interrogation d'Herzog en début de film. Quelques années après, en 2005, Herzog sortait un documentaire intitulé *Grizzly man* qui, en quelque sorte, prolonge cette réflexion sur le rapport entre l'Homme et la nature. Dressant le portrait de Timothy Treadwell, le film réunit des images tournées par Herzog interrogeant les porches de cet écologiste marginal et des extraits des longs films tournés par Treadwell. Ce dernier se filmait en train de parler à la caméra alors qu'il avait décidé de vivre dans un parc national au milieu des ours qu'il considérait comme ses proches et ses amis. Treadwell passait de longues heures à égrener des monologues narcissiques assez inquiétants et à se persuader de pouvoir approcher les ours. Convaincu d'être l'ami de ces animaux sauvages, il finit dévoré par l'un d'entre eux. Sa folie et son isolement se ressentaient dans ses vidéos, le montrant parfois seul, parfois filmant de loin les bêtes à qui il avait donné des noms et attribué une personnalité imaginaire. En humanisant et en filmant la nature il était certain de l'avoir apprivoisée et de s'y être intégré. Cas extrême dans ce rapport Homme/nature (puisqu'il s'est tout

de même fait dépecer par un ours et était un sociopathe avéré), Treadwell incarne une figure aliénée de l'Homme essayant, à l'aide des images, de dominer la nature.

Dans *Gabriel et la montagne*, la photo est également omniprésente. Pour le réalisateur, c'est une manière de donner du crédit à son film en intégrant des éléments issus de la réalité. Le véritable Gabriel, ami de Barbosa, a pris de nombreuses photos durant son périple que le réalisateur a intégré par moment au film. L'acteur qui joue le personnage de Gabriel est filmé en train de faire ces photos, puis les photos en question apparaissent plein écran, en particulier à la fin du film. Gabriel est recroquevillé dans ce qui sera sa dernière demeure, un espace exigü sous un gros rocher. Il prend quelques photos, mange un peu, avant de comprendre progressivement que sa situation devient désespérée. Il appelle une dernière fois à l'aide. La photo prise à ce moment apparaît à l'écran, celle qu'a fait le véritable Gabriel avant de mourir. Ultime témoignage de son ami disparu, le réalisateur conclut le film sur ce cliché de végétation floue. Presque abstraite, avec au centre des graminées blancs qui donnent l'impression d'être de petites lumières volatiles, c'est le dernier geste de Gabriel pour s'approprier cet environnement naturel. Même au fond du trou (littéralement comme métaphoriquement) il parvient à faire des photos. La dernière est floue, techniquement ratée, comme un symbole de son échec à dominer la nature et la montagne africaine. Pourtant, elle est empreinte d'une forme de mélancolie, et ne semble pas être uniquement la preuve de la défaite de Gabriel. À travers cette photo, Barbosa semble rappeler que le personnage principal a réellement existé et qu'il s'agissait de son ami. Si tout au long du film Gabriel apparaît souvent comme insolent et inconscient, cette dernière photo empreinte de sensibilité et de fragilité prend la forme d'un hommage posthume. Durant tout le film, Gabriel n'a cessé de se prendre en photo, au sommet du Kilimanjaro, avec des autochtones, avec sa copine, et même en haut du Sapiitwa, dans la brume, à l'aide d'un petit trépied et du retardateur de son appareil. Son besoin de tout cristalliser par des photos rappelle à quel point il n'est pas sûr de lui dans cette culture qui n'est pas la sienne, malgré tous ses efforts pour tenter d'en faire partie. Même seul en haut du Sapiitwa, il éprouve

toujours le besoin maladif de se prendre en photo alors que l'atmosphère brumeuse et obscure devrait le mettre en garde sur la dangereuse descente qui l'attend. Insouciance ou orgueil, toujours est-il que son geste semble incongru pour le spectateur. Ce sommet devrait être ressenti comme une victoire, pourtant tous les choix du réalisateur tendent à en faire un moment dramatique. Un plan montre l'appareil de Gabriel posé sur son petit trépied, symbole de stabilité précaire. La caméra s'attarde dessus comme pour signifier que ce n'est pas la nature que l'appareil est en train de capturer, mais bien les derniers instants de Gabriel. Une étrange musique occupe le fond sonore. Très épurée, elle ressemble à une voix de femme qui murmurerait un chant pour endormir un enfant. Cette musique annonce la fin de Gabriel qui mourra endormi et recroquevillé sous une pierre. Funeste photo sommitale qui au lieu d'emprisonner le Sapitwa, condamne Gabriel à mourir à la descente.



The North Face

A 36 minutes du film, Luise Fellner photographie depuis la terrasse de l'hôtel la face Nord de l'Eiger où se trouve les alpinistes. Son supérieur, le rédacteur en chef du journal, ne cesse de la pousser à faire un maximum de photo de ce moment qu'il qualifie d'historique. Historique pour la nation allemande avant tout, c'est bien la photo qui est instrumentalisée comme ultime arme pour vaincre la montagne et rapporter la preuve de sa conquête par un peuple.



Gabriel et la montagne

A la fin du film, alors que Gabriel est caché sous une pierre dans une sorte de petite caverne, il appelle à l'aide une dernière fois. Une photo apparaît plein écran. C'est la végétation floue qu'il a devant lui. Le spectateur a vu l'acteur jouant Gabriel prendre la photo quelques minutes auparavant. Cette photo, prise par le véritable Gabriel et intégrée dans le film par le réalisateur, est un rappel de la véritable histoire que Barbosa a reconstituée dans son film. A la fois souvenir et preuve, le flou de la photo lui apporte une valeur esthétique mais surtout témoigne des derniers instants de l'ami du réalisateur. Le vrai Gabriel n'a rien d'un conquérant, la nature lui a échappé.



Gabriel et la montagne

A 1h54, alors que la fin du film est proche, Gabriel se prend en photo au sommet du Saptiwa. L'ambiance est morbide. La montagne n'apparaît pas comme une cime bien détachée mais comme une masse informe et étrangement plate. La brume l'enveloppe et efface le paysage en arrière plan. Gabriel sourit à son propre appareil photo, persuadé d'avoir vaincu l'ultime sommet, désormais libre de rentrer chez lui tandis que le spectateur sait déjà que la descente lui sera fatale.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

A la 35ème minute du film, apparaissent les images filmées par Messner et Kammerlander au sommet du mont Gasherbrum. Plans courts tournés tant bien que mal à plus de 8000m d'altitude, ils sont l'ultime preuve de l'exploit des deux alpinistes sur la montagne pakistanaise. Les bras et le piolet levés au ciel, Messner est filmé comme le vainqueur de cette lutte contre la montagne.

L'analyse du rapport entre l'Homme et la nature est marquée par une notion essentielle de l'anthropologie, celle du pastoralisme américain. Dans son ouvrage publié en 1964, *The Machine in the garden*, Léo Marx³⁵, théorise le pastoralisme dans la culture des Etats Unis. La découverte des

³⁵ Léo Marx est un professeur américain au Massachusetts Institute of Technology né en 1919.

« nouveaux mondes » au XVIe siècle est un moment charnier dans cette perception de la nature puisqu'il s'agit selon lui de la concrétisation du mythe de l'Arcadie³⁶. En arrivant sur ces nouvelles terres, les conquistadors découvrirent des civilisations différentes des leurs, plus en lien avec la nature et loin de l'aliénation associée à l'environnement urbain. Alice Leroy, dans son cours intitulé « *Animal, créature cinégénique* ³⁷ » donne une définition en deux parties de cette notion de pastoralisme.

La première partie de la définition s'appuie sur le Transcendantalisme. Ce mouvement philosophique et culturel du XIXe siècle né aux Etats-Unis repose sur une idée de bonté de la nature, en harmonie avec l'Homme, à contrario des sociétés et des institutions qui sont sensées corrompre la pureté naturelle de l'Homme. Cette forme de pastoralisme prend le nom de « *wildness* », impliquant une exaltation face à la nature et une vie en dehors de toute civilisation. En politique elle se traduit par le « localisme³⁸ ». Dans la culture américaine, ce pastoralisme se retrouve dans la littérature, comme par exemple chez Hemingway, ou au cinéma, avec les films de Capra où il est récurrent de voir un personnage campagnard qui ramène une forme de moralité en ville (par exemple, *Monsieur Smith au sénat*). Ce pastoralisme, constitutif de l'identité des Etats-Unis, est basée sur une série de couples oppositionnels, comme la campagne contre la ville, et idéalise la nature face à la frénésie urbaine. Cette pensée est totalement reprise dans *Gabriel et la montagne*. Gabriel est à la recherche d'un idéal naturel qui n'existe pas (lors de ses visites dans les grandes villes africaines il est le seul en tenue traditionnelle tandis que les habitants sont vêtus à la manière des occidentaux), et qui ne peut être recherché que par un occidental idéalisant un pays qu'il ne connaît pas, à la manière des citoyens américains du XIXe siècle qui fantasmaient sur un état de nature qu'ils n'avaient pas vécu. Cette pulsion de retour à la nature n'est pas présente chez

³⁶ Dans la poésie Antique, l'Arcadie est décrit comme un lieu idyllique où les Hommes vivent de manière simple en harmonie avec la nature, associé au mythe de l'Age d'Or.

³⁷ Leroy Alice, *L'Animal, créature cynégétique*, séminaire Université Paris Diderot, 2017

³⁸ Le localisme est un mode de vie qui privilégie la consommation de produits locaux.

les personnages que rencontre Gabriel, et qui vivent en appréhendant la nature de manière plus terre à terre, plus objective. A côté d'eux, Gabriel passe pour un touriste rêveur et enfantin, voire pour une sorte de colon des temps modernes qui cherche à s'approprier une culture. Gabriel veut donner l'image de quelqu'un radicalement opposé à tout ce qui a trait à la ville, tout en restant profondément citadin dans sa manière de se photographier, d'adopter de manière artificielle des coutumes qui ne sont pas les siennes, etc.

La seconde partie de la définition qu'Alice Leroy donne du pastoralisme s'appuie sur la grande littérature américaine, et des auteurs tels que Thoreau, Whitman, ou encore Faulkner. Il s'agit d'une forme de pastoralisme plus complexe car lié véritablement à l'expérience de la nature et au sentiment de perte d'innocence. D'après Alice Leroy, «*L'industrialisation met fin au mythe de l'Homme en symbiose avec la nature* ». La nature ne s'oppose plus à la ville, elle est une fiction, créée par une civilisation qui la perçoit comme un état originel passé et disparu. Léo Marx, pour son ouvrage déjà évoqué, *The Machine in the garden*, se fonde sur les notes de Nathaniel Hawthorne. Hawthorne est un écrivain américain, né en 1804 et mort en 1864, célèbre pour ses nouvelles et ses romans. Le 27 juillet 1844, Hawthorne se rend de forêt en forêt dans le Massachusetts où il vit et y décrit de petits événements, comme celui de la nature sans cesse interrompue par le bruit des trains. C'est l'illustration même de la machine dans la rêverie pastorale. Ralph Waldo Emerson, essayiste, philosophe et poète américain né en 1803 et mort en 1882, écrit un journal similaire où la machine fait constamment irruption dans la nature. Cette impureté intrusive dans la communion avec la nature donne une valeur nostalgique au pastoralisme que l'on retrouvait déjà chez les chefs de file du mouvement romantique comme William Black, témoin de la révolution industrielle. Cette seconde définition ne peut pas réellement s'appliquer à deux films du corpus. *The North Face* et *Gasherbrum* donnent une vision assez cynique d'une nature où l'homme n'a pas sa place quoi qu'il fasse et quelque soient ses réussites. La froideur et l'objectivité de Messner et Kammerlander face aux dangers de la montagne, l'explication cynique sur l'absence de véritable amitié entre eux, la

mort bien réelle (puisque les véritables Toni Kurz et Andi Hinterstoisser ont périés de cette manière) des deux alpinistes allemands sont autant d'éléments qui éloignent la logique des deux films d'un idéal naturel et harmonieux. Le monde de la ville est cependant furtivement évoqué dans *The North Face* au travers les personnages de Luis Fellner et du rédacteur en chef du journal berlinois, pour montrer à quel point cet univers a perdu pied avec des valeurs que les personnages ne semblent retrouver qu'en montagne. *Gabriel et la montagne* met en scène un personnage qui recherche à revenir à un état de nature nostalgique tout en restant, comme nous l'avons vu précédemment, un citadin. Cette expérience rappelle d'une manière moins funeste celle de Henry David Thoreau dans son ouvrage *Walden ou la vie dans les bois*. Thoreau s'était isolé pendant deux ans au bord du lac Walden, en recherchant une forme d'autarcie loin de la ville. Pour cela, il construit lui-même sa propre maison, cultive sa nourriture et travaille juste de quoi satisfaire ses besoins vitaux. Cependant, il ne s'agit pas d'un isolement total puisqu'il reste à coté d'une ville où il peut se ravitailler, et de nombreux amis lui rendent visite³⁹. Faux retour à la nature ou sincère tentative d'une vie plus simple? Il en va de même pour la démarche de Gabriel, sûrement moins lucide sur lui-même comme en témoigne sa triste fin.

Autre grand tournant, dans l'anthropologie, après le pastoralisme né de la révolution industrielle, les années 60 marquent une remise en cause de l'ethnocentrisme et de la logique colonialiste influençant jusqu'ici cette science. Cette idée de conquête reste néanmoins bien présente dans deux des films du corpus. *The North Face* est basé sur l'histoire d'une énième tentative d'ascension par la face Nord de l'Eiger, qui plus est dans la volonté de prouver la force d'une nation et de l'idéologie de son gouvernement. *Gabriel et la montagne* montre un personnage sans cesse dans l'appropriation culturelle avec l'impression que l'empathie qu'il a pour les peuples qu'il rencontre est feinte et influencée par une vision emprunte d'exotisme. Seul Herzog parvient, par la sobriété de ses moyens, à une forme de cinéma et de récit moins ethnocentrée. Son questionnement est général,

³⁹Gros Frédéric, Préface de *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Albin Michel, 2017

il interroge la nature humaine et non un comportement à une époque et dans une culture donnée. Dans son cours sur l'anthropologie et le cinéma, Alice Leroy relève une pratique marquant l'évolution des modes de pensée des cinéastes à partir des années 60 : « *confier la caméra à des populations pour qu'elles se filment elles-mêmes* ». C'est en quelque sorte ce que fait Herzog lorsqu'il délègue la caméra aux alpinistes pour les images clefs du sommet. A la question « Qu'est ce qui pousse les Hommes à gravir des sommets? » il construit sa réponse en confiant le mode d'expression du cinéma aux deux principaux intéressés. On peut également noter les nombreuses interviews de Messner tout au long du film, afin, et dans la même logique, de donner la parole aux « peuples » sur lequel le réalisateur enquête. Il ne s'agit pas là d'une recherche du spectaculaire ou de d'exotisme, mais plutôt d'une réponse sensible à un questionnement entre philosophie et poésie.

II - Esthétique : Dans quelle mesure le milieu de la montagne conditionne t'il la réalisation des trois films?

Nous avons pu établir de quelle manière le rapport entre l'Homme et la nature est illustré dans les trois films qui composent notre corpus. Ainsi, vu sous l'angle du concept philosophique du Sublime et de la notion de pastoralisme en anthropologie, la montagne agit comme un élément moteur des films en induisant une position particulière des personnages qui peut-être comprise dans une époque et une civilisation donnée. Mais le choix de tourner dans un tel environnement traduit également une volonté esthétique très forte. A travers la notion « *d'emprunte du réel*⁴⁰ » et celle plus général de « *paysage* », nous verrons dans quelle mesure la montagne détermine la réalisation et conditionne les partis pris esthétiques.

⁴⁰ Bredekamp Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015

a) L'empreinte du réel dans les trois films du corpus

La montagne met en exergue le rapport que l'Homme entretient avec la nature, tant cet environnement lui est hostile et propice à tout les fantasmes (de crainte ou de gloire). Dans ces représentations artistiques l'influence de la montagne est la même. Elle imprime littéralement l'écran de cinéma au point de ne plus être une toile de fond de l'histoire mais bien l'acteur principal du film. Le réalisme, et donc le rapport à la réalité représentée, est bien au cœur des trois films. *Gabriel et la montagne* raconte la véritable histoire du meilleur ami du réalisateur, *Gasherbrum, la montagne lumineuse* est un documentaire et *The North Face* relate un moment clef de l'Histoire de l'alpinisme qui a réellement eu lieu. Bien que l'idée de réalisme soit souvent associée à celle d'imitation du réel, il s'agit plus du résultat « *des effets du réel* » pour reprendre les termes de Roland Barthes. Ces emprunts de la réalité se constituent grâce à une forme de ressemblance par contact. Par exemple, les emprunts de mains des hommes préhistoriques qui subsistent depuis des millénaires. Bien qu'elles ne fassent qu'imiter la forme des mains, il est admis de dire qu'elles ont été réalisées par contact direct. L'image peut donc se constituer à partir de traces directement imprimer par la réalité. Le dispositif même du cinéma tend à marginaliser cette ressemblance par contact. En effet, plus les évolutions technologiques se perfectionnent, moins la vérité derrière la caméra semble importante puisqu'il est possible de la recréer en post-production. On la retrouve pourtant bien déterminante dans ces trois films, la montagne étant un élément naturel si fort qu'il laisse son empreinte invariablement sur la pellicule du film.

L'ouvrage *Théorie de l'acte d'image* de Horst Bredekamp est essentiel pour comprendre de quelle manière la nature influence esthétiquement une œuvre d'Art. Il utilise le concept « *d'impression naturelle directe*⁴¹ » pour analyser littéralement les traces que la réalité a laissé sur le film. En laissant transparaître les événements du tournage, le réalisateur transpose une dimension

⁴¹ *Idem*, p.164

affective sur l'image qui a réellement eu lieu pendant sa conception. Pour expliquer cette forme d'impression, Bredekamp revient à Constantinople au XIII^e siècle où il était courant de graver directement l'emprunte d'une feuille d'arbre en la pressant (et en l'enduisant au préalable de suie et d'huile) sur du papier. D'une façon quasi identique, la neige qui se dépose sur l'objectif dans *The North face* relève, avec les méthodes cinématographique contemporaine, d'une forme d'impression naturelle directe qui traduit d'après Bredekamp d'une volonté de « *transcription de l'objet naturel dans l'image* ». Bredekamp qualifie ce procédé de « *tactile* », induisant ainsi un rapport directe entre le corps du créateur de l'image, l'image elle-même, et l'image qu'il souhaite représenter (ou plutôt l'image dont il cherche à obtenir l'empreinte). Dans *The North Face*, cette impression naturelle directe rejaillit lorsqu'à la fin du film, alors que les alpinistes des deux cordées sont en perditions. La tempête fait rage au point que de la neige se dépose sur l'objectif de la caméra. Ces taches de floues ajoutent une dimension de vérité supplémentaire, comme si une catastrophe naturelle avait eu réellement lieu pendant le tournage. Il ne s'agit pas de considérer cette neige comme un artifice cinématographique mais bien comme un procédé permettant d'immerger le spectateur dans la réalité du film. A cela s'ajoute le fait qu'elle apparaît sur des plans filmant en plongée totale le vide menaçant sous la cordée suspendue et le suspense final est à son comble. Au delà du simple effet, un tel détail peut bien être considéré comme une emprunte du réel, celui que le film cherche également à retranscrire en gardant les véritables noms des alpinistes ainsi la chronologie réelle du déroulement des faits. Cet effet de mise en scène se rapproche également de ce que l'historien de l'art Didi-Huberman, dans son ouvrage *La Ressemblance par contact*, étudie dans la technique du sculpteur Rodin. Dans le chapitre consacré aux formes processuelles, il se penche sur les œuvres de Robin qui, moulées à même le sujet, semblent être l'empreinte parfaite de la nature tout en étant toujours différentes. Pour analyser cet écart, Didi-Huberman retranscrit les paroles du sculpteur datant de 1911 : « *le moulage ne reproduit que l'extérieur ; moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature. Je vois toute la vérité et pas seulement*

celle de la surface ». Ce processus de création chez Rodin, et de mise en scène dans *The North face* avec l’empreinte directe de la neige sur la caméra, ne se contente pas de singer la réalité ou de simplement la copier. Comme l’explique Rodin, essayer d’approcher une telle forme de réalisme permet de révéler ce qui se cache derrière la surface et les apparences. Qu’il s’agisse de l’intériorité d’un modèle ou du drame météorologique qui va frapper des personnages, cette empreinte directe de réalité donne des informations sur des sentiments et des situations normalement imperceptibles. En mimant le réel, les artistes en dévoilent la partie invisible.

Cette forme d’impression directe du réel sur l’image cinématographique rejoint la théorie d’André Bazin, que nous aborderons en détails plus loin, qui soutient que la photographie (et par la suite le cinéma) a libéré la peinture de tout soucis de réalisme puisqu’elle-même permet une forme de réalisme parfait car affranchi de la subjectivité humaine par le biais de la machine. Le cinéma, qui hérite techniquement de la peinture, est le résultat mécanique d’une impression de la réalité. Mécaniquement, le réel qui a eu lieu devant la caméra est littéralement imprimé sur la pellicule par un procédé photosensible, contrairement à la peinture ou à tout autre forme d’art qui dépendent avant tout de la subjectivité liée à l’interprétation humaine. Cette valeur d’authenticité issu de l’aspect mécanique du procédé cinématographie se rapproche de ce que l’on nomme en histoire de la religion la *Vera Icon*. Bredekamp explique que dans la religion chrétienne, cette « image vraie » (traduction littérale du latin *Vera Icon*) est née, selon la Bible, lorsque le Christ a pressé son visage sur un linge, laissant ainsi son empreinte et créant la première icône christique. Cette histoire a permis de légitimer la production d’image alors que le christianisme y était au paravant hostile. Bredekamp envisage cette *Vera Icon* comme « *L’effet propre de l’image (qui) repose sur le fait qu’un tout devienne sans médiation image, celle-ci devenant ainsi le médium d’une existence double*⁴² ». Il applique ce concept biblique à la photographie, mais plus spécifiquement au Polaroid et son système d’impression sur papier directe. La volonté de capturer « l’aura des icônes », comme

⁴²*Idem*, p. 169

la religion chrétienne parle de l'aura du Christ emprisonnée dans les différentes reliques, est présente dans les trois films étudiés. La grandeur qui émane des héros est rendue palpable grâce à la nature qui les entoure et les sublime. Pour reprendre les termes de Talbot, pionnier de la photographie scientifique au XIXe siècle, « *Les planches de la présente oeuvre sont imprimées par la main de la nature*⁴³ ». Le lien entre la nature et les Hommes donne sa grandeur à l'empreinte que le milieu montagnard, bien réel, a laissé sur les films. Sans être des divinités religieuses, comme le Christ marquant de son visage un linge, les lignes que tracent les alpinistes représentent par analogie leurs empreintes sur une paroi. Elles sont comme une signature qui leur confère un pouvoir sur la montagne. En filmant ce geste d'ascension, les trois films laissent ces lignes d'escalade imprimées leurs pellicules (métaphoriquement puisque *The North Face* et *Gabriel et la montagne* sont tournés en numérique et non en pellicule comme *Gasherburm la montagne lumineuse*). Messner évoque dans *Gasherbrum* les lignes ascensionnelles sur une paroi comme une forme de création artistique, proche du dessin, qu'apposerait les alpinistes sur les paroi, comme pour y laisser une signature. Filmer un alpiniste en train de gravir un sommet permet donc une double empreinte : d'abord celle du grimpeur sur la paroi, puis celle plus globale de la montagne sur le film. Filmer un cheminement sur une paroi permet d'obtenir une marque digne d'une *Vera Icon*. Chez Herzog, il s'agit à travers les gestes des alpinistes de faire émerger ce concept de « sur-réalité » que nous avons déjà abordé. C'est uniquement en montagne que peut s'épanouir cette forme de vérité entre le fantasme et le dépassement de soi dont la nature est à la fois le cadre et l'élément déclencheur. A la fin du film, alors que Messner et Kammerlander sont descendus victorieux et saufs de leur ascension, Herzog filme un long entretien avec Messner où celui-ci évoque les tracés que forment les lignes ascensionnelles sur les faces des sommets. En insistant sur l'aspect créatif de l'alpinisme, il trouve une forme de justification au geste de l'ascension avec la métaphore d'une maîtresse d'école qui écrirait sur un tableau noir à la craie. Bien qu'il dit ne pas avoir trouver de justification

⁴³ *Idem*, p.173

claire aux raisons qui le poussent à entreprendre de tels projets en montagne, laisser son empreinte sur une paroi pour toujours semble être pour lui un élément de réponse. En décryptant la paroi pour trouver la ligne qui lui permettra d'arriver jusqu'au sommet, il laisse une sorte d'empreinte. Herzog ne cherche pas à filmer de quelle manière Messner laisse sa marque sur les deux monts Gasherbrum mais bien pourquoi il le fait. La réponse à la question qui ouvrirait le documentaire trouve dans le concept d'impression directe naturelle une forme de réponse. Les alpinistes gravissent les montagnes pour y laisser une marque impérissable, quelle soit couronnée de succès ou non. C'est également ce que l'on retrouve dans *The North Face*. A l'aide d'un crayon, les deux alpinistes tracent de manière imaginaire sur la paroi, puis de façon plus concrète sur un carnet, leur projet d'ascension. Littéralement, ils dessinent sur la face nord. Au premier plan, la main d'Andi qui teint le morceau de crayon rouge est floue, on la distingue à peine, c'est une esquisse de ce qui va suivre. Seule l'imposante face Nord de l'Eiger est nette. L'homme n'a pas encore laisser son empreinte sur la montagne, la ligne est floue et fantasmagique. Bien que leur périple se solde par la mort des quatre alpinistes, l'Histoire gardera la fameuse « traversée Hinterstoisser », qu'ouvrira Andi. Ce passage est l'une des clefs de la voie Heckmair, devenue la voie normale de la face Nord de l'Eiger ouverte en 1938. En filmant cette esquisse, le réalisateur permet au spectateur de voir comment sont élaborées ces fameuses lignes. L'aspect fragile de ce type d'empreinte est appuyé par la mort des alpinistes mais sa pérennité est assurée puisque la première cordée à avoir vaincu la face Nord passera par cette traversée Hinterstoisser. L'Ogre est marqué sans être vaincu, tout comme le film qui grâce aux moyens cinématographique va jusqu'à retranscrire le process qui amène à cette empreinte humaine sur la nature.

Dans *Gabriel et la montagne*, l'emprunte naturelle directe du réel se fait par deux procédés différents de celui qui consiste à tracer une ligne sur une paroi. Le premier est l'insertion tout au long du film de témoignages des personnes qui ont connus Gabriel peu de temps avant sa mort. Petits fossiles de réalité incrustés dans le film, ils tendent à effacer la frontière entre fiction et

documentaire. Cinq personnes partagent au réalisateur leurs impressions sur le héros. Ils ne s'agit pas d'acteurs professionnels mais bien des véritables personnes qui ont rencontré Gabriel, hormis Cristina Reis, sa compagne, dont le rôle est interprété par l'actrice Carol Abras. Ces portraits sont tous filmés de la même façon. A chaque fois, le personnage apparaît à l'écran mais sa voix en train de parler de Gabriel est off. Le spectateur le voit à l'écran en train de faire une action et le témoignage se superpose par dessus, créant un décalage temporel. C'est par exemple le cas lors de la séquence où sa copine se démaquille avant de le quitter. Sa voix off est en pleure car elle sait que Gabriel est décédé, tandis qu'à l'image (qui temporellement se situe avant la mort de Gabriel) elle n'a aucune idée du drame qui va advenir. Idem pour son ami Luke, il est au volant de son camion lorsque sa voix off évoque Gabriel. Ces emprunts de réel apportent une dimension presque documentaire au film. Chaque personnage donne sa version de qui était Gabriel pour que le spectateur puisse reconstituer, comme s'il assemblait les pièces d'un puzzle, une image de Gabriel. Les portraits qui rythment le film sont accompagnés d'un chapitrage. *The North Face* est aussi scandé de la même manière. Dans les deux cas, ce sont les journaux intimes respectifs de Gabriel et d'Andi qui déterminent le déroulement de l'histoire. Ils agissent comme un supplément de réel pour donner l'impression d'être dans l'intimité des personnages, et permettent aux réalisateurs d'apposer l'emprunte des deux véritables héros.





The North Face

Tandis que la fin est proche et que la tempête fait rage, des flocons de neige viennent se déposer sur la caméra filmant en plongée le vide sous la cordée. Ajout de réalisme, cette marque du réel participe à la dramatisation de la situation et à pour effet d'immerger encore plus le spectateur dans la réalité du film.



Gabriel et la montagne

Le film est ponctué de portrait de personnages ayant connu le véritable Gabriel. Toujours filmés de la même manière, la voix off de la personne sur un plan d'elle en train de faire autre chose qu'une interview face caméra, ces séquences amènent une empreinte de réel au film. Le dernier portrait, à 1h34 du film, est celui de Luke, un chauffeur de poids lourd qui a prit Gabriel en stop et le considère comme son ami. Gabriel lui confira ensuite ses précieuses sandales Maasai.

Ce procédé du portrait est également présent dans *Gasherbrum la montagne lumineuse*. Au tout début du film, Herzog présente en voix off les deux alpinistes, Messner et Kammerlander. A l'image, ils prennent la pose tout les deux, avec en arrière plan la montagne. D'une manière presque artificielle, ils restent immobiles en souriant, donnant l'impression de rester statiques pour être photographiés alors qu'il s'agit d'une vidéo. En dressant ce portrait qui peut apparaître comme peu naturel, Herzog confère une valeur de vérité documentaire à son film. Au lieu de montrer une simple photo, cette mise en scène fait ressentir certains détails de la réalité qui troublent l'artifice du cinéma, comme le vent qui les fait légèrement bouger ou les sourires qui changent un peu. Herzog continue sa série de portraits une fois l'expédition arrivée dans la dernière ville pakistanaise avant le premier camp de base. La caméra s'attarde sur le visage d'un habitant filmé en plan rapproché avant de passer à un autre personnage. A chaque fois les hommes sont immobiles et muets. Ils fixent la caméra avec insistance. En présentant les protagonistes du film de cette manière, qu'il s'agisse des premiers rôles ou des figurants, Herzog amène un supplément de réalité à la valeur ethnologique de son film. Le mouvement de la caméra passant d'un habitant à un autre ou les détails qui permettent de comprendre que l'image de Messner et Kammerlander devant une montagne n'est pas une photographie, révèlent les artifices cinématographiques. Sans chercher à les dissimuler, Herzog en fait au contraire des atouts ajoutant de la véracité à son documentaire. Rien n'est masqué, les portraits sont les plus justes possibles car leur caractère cinématographiquement mit en scène est assumé. Les regards caméra, par exemple, font disparaître le quatrième mur normalement fondamental dans la fiction. Cette impression directe de la nature permet un ajout de réalisme mais surtout de sincérité dans la démarche du cinéaste. Sans sombrer dans l'exotisme ou l'exhibition, ce procédé amène une part de réalité non pas par les témoignages vocaux des personnages, comme dans *Gabriel et la montagne*, mais uniquement par leur simple présence. La valeur de documentaire passe donc par cette impression naturelle directe afin de ne pas tomber dans le récit héroïque de l'ascension ou dans la vision exotique d'un pays lointain.

Le second procédé qui permet au réel de l'histoire de laisser une empreinte naturelle directe sur le film *Gabriel et la montagne* est la présence déjà évoquée des photographies prises par le véritable Gabriel Buchmann. Barbosa incorpore directement à son film des sortes de reliques de son ami disparu. Ces photos permettent le lien entre la fiction, en plus de l'acteur qui joue à refaire les photos dans les bons lieux, l'aspect témoignage/documentaire du film, et les personnages qui jouent leur propre rôle et les photos. A la manière de morceaux de réalité incorporés à la fiction, ces photos créent une double impression directe naturelle. D'abord, elles sont le fruit d'un procédé qui imprime littéralement ce que le photographe a sous les yeux sur un morceau de papier, puis elles transmettent cette impression en étant intégrées au film. Gabriel peut paraître narcissique ou superficiel à se photographier sans cesse mais c'est au final ce qui va lui assurer une forme de pérennité. Il laisse des indices sur son propre personnage au spectateur et permet à son ami de raconter son histoire à partir d'éléments qu'il a directement créés. Encore plus efficaces que les témoignages, ses photos donnent un aperçu sensible et subjectif de qui était Gabriel Buchmann.

Le procédé même de la photographie en fait le médium le plus proche du concept d'impression naturelle directe. En théorisant le cinéma et en participant à sa reconnaissance en temps que 7^{ème} art, André Bazin définit dans son célèbre ouvrage *Qu'est ce que le cinéma?* les éléments qui participent à faire du cinéma le médium le plus proche de la réalité. C'est en particulier dans le chapitre intitulé « Ontologie de l'image cinématographique » que Bazin attribue au cinéma les mêmes capacités de conservation que la photographie. Sous l'expression de « *momie du changement*⁴⁴ », Bazin décrit la photographie comme capable de saisir avec objectivité la réalité, puisque l'Homme est selon lui absent de ce processus mécanique. Ainsi, la photo, dont le cinéma a hérité, permet de s'affranchir de la volonté de réalisme puisque son essence même est d'être le résultat de cette impression naturelle directe. Cependant, la marque du réel est possible pour Bazin car il considère que l'Homme est exclu du fonctionnement de la photographie et du cinéma,

⁴⁴ Bazin André, *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, ré-édition 1976, p. 14

contrairement à d'autres arts tels que la peinture et la sculpture. Dans les trois films étudiés, l'empreinte du réel passe au contraire par la subjectivité des réalisateurs, allant à l'encontre cette fois-ci de la théorie bazinienne. Ce sont les empreintes des différentes réalités et sensibilités qui ont été filmées. Lorsque Herzog reproduit les codes de la photographie en faisant poser de manière immobile ses personnages ou quand Barbosa incorpore directement des photographies prises par la personne qui a inspiré le rôle du héros de son film, ils intègrent un médium, ils effectuent des choix esthétiques sensibles et subjectifs. Ces choix sont liés à la photographie, art qui, comme le cinéma, est le fruit de l'empreinte de la nature sur du papier ou de la pellicule. L'empreinte commune à tous les films étudiés est celle de la nature, et plus précisément de la montagne. Elle détermine ainsi l'esthétisme dans lequel les personnages évoluent. En évitant les écueils de la théorie de Bazin qui fait du cinéma un art total car mécanique, oubliant toute la subjectivité qui en fait justement un art, l'empreinte de la nature trouve concrètement dans ces films une expression directe grâce à la superposition de la photographie sur le cinéma. « *L'existence de l'objet photographié participe au contraire de l'existence du modèle comme une empreinte digitale. Par là, elle s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre*⁴⁵ » écrit Bazin. L'empreinte de la montagne est possible grâce à une forme de réalisme qui ne prend pas le pas sur la subjectivité des auteurs. La théorie bazinienne trouve également ses limites dans sa conception du montage. Dans son article « montage interdit », Bazin annonce impossible de restituer le réel qui a eu lieu devant la caméra si celui-ci n'est pas filmé en plan séquence, sans aucune coupure. Pourtant, les trois cinéastes démontrent le contraire, en ne caractérisant pas leur réalisation respective par l'utilisation du plan séquence alors que les trois films portent clairement l'empreinte du réel qu'ils retranscrivent. En s'affranchissant de ces questions techniques, qui occupaient plus un théoricien comme Bazin avant la nouvelle vague française, les trois films proposent des solutions esthétiques et sensibles pour entretenir cette ontologie du cinéma si proche de la réalité. Il ne s'agit plus de

⁴⁵ *Idem*, p.16

prouver qu'une action s'est effectivement déroulée devant la caméra, en brandissant un plan séquence comme ultime preuve, mais bien de questionner la réalité du film, autrement dit, d'amener le spectateur à s'interroger sur le rôle de la montagne dans les trois films et ce qui pousse irrémédiablement les alpinistes à s'y aventurer alors que les ascensions sont à chaque fois filmées comme des expéditions périlleuses. Les mêmes reproches de fragmentation du réel ont été fait au sculpteur Rodin qui, comme nous l'avons abordé précédemment, avait pour habitude de mouler certaines parties de ses modèles, tel que les pieds. Ce morcellement de plans ou de sculptures ne sont pas des moyens de tricher avec une réalité difficile à retranscrire ou impossible à filmer, mais bien comme une forme d'écriture unique pour partager de manière sensible une perception du réel.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

Dès les quatre premières minutes du film, alors que les alpinistes font leurs provisions dans la dernière ville avant l'ascension au premier camps de base, Herzog filme une série de portrait d'habitants pakistanais. La caméra passe de l'un à l'autre, ils restent immobiles et silencieux. Cette série de portrait rappelle l'introduction des deux alpinistes dans le film : avec en arrière plan la montagne, ils posent sans bouger tandis que la voix off d'Herzog les présente. Le spectateur à l'impression que les deux alpinistes pensent poser pour une photo alors qu'il s'agit d'un film tant leur immobilité peut sembler surprenante. A travers ces plans sur les habitants pakistanais et les

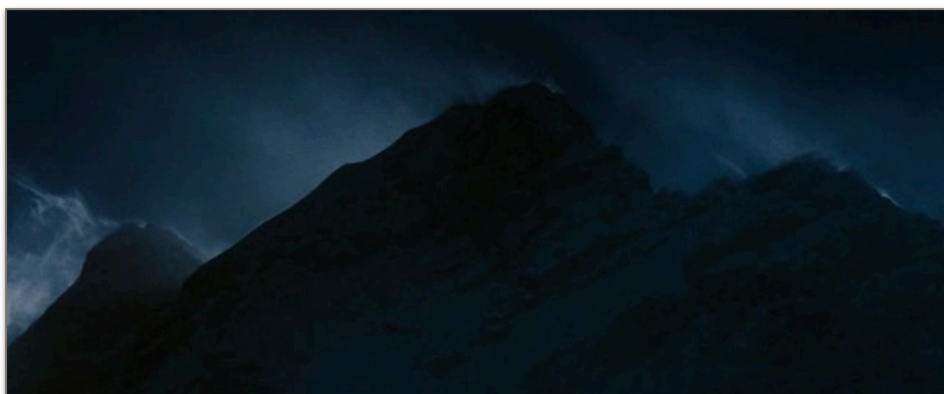
deux alpinistes, Herzog dresse un portrait global des habitants des montagnes en laissant leur diversité imprimer le film.

L’empreinte naturelle directe dont parle Bredekamp est aussi présente par la fidélité aux événements historiques liés à la montagne. En relatant un épisode marquant de l’Histoire de l’alpinisme, *The North Face*, est emprunt d’une réalité liée à un environnement naturel très fort qui a exercé une fascination sur les Hommes à travers les siècles. Cet épisode de l’Histoire est profondément ancré dans le rapport que l’Homme entretient avec la montagne. En le retranscrivant dans son film et en lui reconnaissant une valeur cinématographique, le réalisateur laisse la montagne imprégner son œuvre. Préférer la fidélité à la réalité permet au véritable contexte naturel de marquer le film. Les prémises de la véritable histoire de ce qui sera appelé en 1936 « le désastre de la face Nord de l’Eiger » commencent en 1935, alors qu’une première tentative d’ascension de l’Ogre part deux alpinistes munichois (Sedlmayer et Mehringer) échoue⁴⁶. Un an plus tard, deux nouveaux habitants de Munich relèvent à leur tour le défi. 1936 n’est pas une année anodine pour une telle expédition puisqu’il s’agit de la date des Jeux olympiques de Garmisch et de Berlin. Dans la lignée des exploits de la jeunesse hitlérienne, le parti nazi attache beaucoup d’importance à cette ascension, pensant envoyer un alpiniste représenter l’Allemagne aux J.O. Une cordée rivale de Tyrolien (Edi Rainer et Willy Angerer) tentent l’ascension en essayant de rattraper Andreas Hinterstoisser et Toni Kurz. Lorsqu’Angerer est blessé d’une pierre à la tête, les deux cordées se rejoignent et s’associent. Cela fait deux jours que les quatre alpinistes sont en montagne et ils décident de poursuivre malgré la blessure de l’un d’entre eux. En comparaison de la première tentative de 1935, ils ont mis deux fois moins de temps à parcourir ce que les deux allemands avaient grimpé. Ce n’est qu’à la fin de cette seconde journée que le drame devient total. En plus de

⁴⁶ Frison-Roche Roger et Jouty Sylvain, *Histoire de l’alpinisme*, Paris, Arthaud, 1996 (ré-édition 2003), p. 132

la blessure d'Angerer qui s'aggrave, le mauvais temps arrive soudainement (c'est un des facteurs principaux de la dangerosité de la face Nord, en supplément de sa verticalité et de son mauvais rocher). Ils comprennent qu'ils n'atteindront plus le sommet et tentent de redescendre. Le troisième jour les secours s'organisent tandis que la tempête fait rage. Le film s'attarde moins sur les différentes difficultés de la descente, comme la désescalade de deux névés qui leur a prit quatre heures, ou lorsqu'ils rejoignent leur deuxième bivouac. Pourtant un évènement est relaté en détail, lorsque le gardien du train de la Jungfrau entre en contact avec eux grâce à l'ouverture d'un petit tunnel. Le film fait de cette minuscule ouverture une plus grande fenêtre afin que le personnage de Luise puisse participer à la scène et tenter de dialoguer avec Toni. La mort des trois premiers alpinistes est retranscrit, quant à elle, à l'identique sans artifice : Angerer est mort de froid, Hinterstoisser est tombé et Rainer a été étranglé par une corde. La fin plus lente de Toni est également fidèle à la réalité. Il entreprend une descente en rappel sur deux cordes mais malheureusement le noeud qui les relie entre elle ne passe pas dans son mousqueton. Toni Kurz meurt suspendu au bout de la corde. L'histoire de *The North face* est bien identique à celle qui s'est réellement déroulée en Suisse en 1936, sans artifice ou mise en scène grandiloquente. L'atmosphère du drame est amené progressivement par un changement de colorimétrie. Le début du film est teinté d'un halo vert, un peu opaque. Sans tomber dans la sur-analyse symbolique, cette couleur peut évoquer à ce moment deux choses, la verdure qui sera suivit du noir et blanc de la paroi, ou une teinte qui rappelle le passé, le film étant en fait le récit que fait Luise depuis Berlin de l'aventure qu'elle a vécu en Suisse. Dans un second temps, l'étalonnage donne l'impression que l'image tend vers le noir et blanc. Les alpinistes sont en pleine ascension, seule la paroi, noire avec le rocher et blanche avec les névés, requière leur attention. Quand la tempête devient terrible et que le drame est imminent, l'image se teinte alors d'un bleu nuit très foncé. La différence entre le jour et la nuit s'estompe, les heures sont si longues qu'il devient très difficile de se repérer temporellement. Sorte de nuit éternelle qui se conclura par la mort des quatre protagonistes, elle est l'élément principal

pour renforcer l'idée fataliste et terrible de la catastrophe qui arrive. Ces différences d'échelle constituent l'élément principal de la mise en scène du drame. On peut également relever les mouvements de caméra panoramiques récurrents qui partent du sommet pour descendre et filmer en plongée le vide, présentant ainsi les chutes mortelles qui vont suivre. La sobriété de la mise en scène et la fidélité au récit historique permet au film de Stolzl d'être empreint structurellement de la nature dans lequel le drame s'est déroulé. L'Ogre domine le film dans un souci de réalisme permis par cette empreinte naturelle directe, qui traverse les époques pour nous parvenir aujourd'hui.



The North Face

Sur ces trois photogrammes, le premier extrait à 10 minutes du film, le deuxième à 51 minutes, et le troisième à 1h15, il est possible de noter l'évolution chromatique du film. Initialement étalonné dans les tons vert, puis penchant vers le noir et blanc avant de finir dans une ambiance bleu nuit, la mise en scène du drame qui va se produire est subtilement amenée par ce changement de couleur dans un soucis de sobriété réaliste mais symbolique.

Cette empreinte naturelle directe que théorise Bredekamp et déterminant l'esthétique des films est également présente lorsque l'enjeu émotionnel est sincèrement retranscrit dans l'œuvre. Autrement dit, le film peut être empreint d'une forme de vérité, celle de la sensibilité du réalisateur dans son rapport à la montagne. Le postulat de *Gabriel et la montagne* est de retranscrire le dernier voyage de l'ami du réalisateur. Bien que Gabriel soit la plupart du temps un touriste insolent voire prétentieux, le film conserve une forme de tendresse à son égard. Les photos, prises par le véritable Gabriel, créent une césure entre fiction et réalité. En arrivant plein écran, elles sont un vif rappel qui atteste de la véracité de l'histoire. Elles apparaissent à la fin du film, comme un constat et surtout comme un dernier élément avant que le spectateur n'émette son jugement définitif en sortant de la salle de cinéma : « avant toutes choses, il a bel et bien existé ». Le point de vue critique ne peut-être que moins sévère. En presque deux heures de film, Gabriel finit par dévoiler des faiblesses attachantes, et souligner à la fin qu'il n'est pas qu'un personnage de fiction encourage la compassion du spectateur à son égard. Durant tout le film, il est décrit par les autres comme quelqu'un d'amical, de joyeux et de sincère. Habité par une forme d'innocence, il est sans cesse filmé entrain de sautiller comme un enfant. Insouciance insolente mais inconsciente, il est facile de rire de lui comme on s'amuserait des bêtises d'un enfant immature. Si la démarche se veut objective, par exemple en faisant intervenir des personnes l'ayant réellement rencontré, elle est aussi, et avant tout, un hommage affectif et posthume à un ami disparu très (trop) jeune. La galerie

de photos du vrai Gabriel pendant le générique rappelle l'esthétique des génériques de comédie où des photos, voire des extraits du making off, défilent en même temps que les noms des auteurs du films. Inclure ces photos avec les noms de ceux qui ont participé à la réalisation et à la production intègre en quelque sorte le vrai Gabriel au casting. Il s'agit bien là d'une empreinte naturelle directe des sentiments du réalisateur, le poussant à traiter d'une certaine manière esthétique et narrative son personnage.

La teneur émotionnelle est également très forte dans *Gasherbrum la montagne lumineuse*. Construit autour des nombreux témoignages/interviews de Messner, le film se concentre sur la vision que l'alpiniste a de sa propre expérience. Au milieu de nombreuses considérations sur l'aspect irrationnel et illogique de l'escalade, Herzog amène Messner à revenir sur un drame qui a marqué le début de sa carrière d'alpiniste, celui de la mort de son frère au Nanga Parbat. Gunther Messner participe en 1970 à une expédition avec son frère Reinhold, pour atteindre le Nanga Parbat, 9e plus haut sommet du monde situé au Pakistan. C'est durant la descente que Gunther trouve la mort dans une avalanche à 24 ans. A l'époque où a été tourné *Gasherbrum*, les circonstances de sa mort sont, encore très floues et font polémique. Seul Reinhold Messner était présent lors de sa disparition et de nombreux doutes ont plané concernant le fait qu'il aurait pu abandonné son frère trop épuisé pour descendre la paroi Diamir et rentrer sain et sauf⁴⁷. Ce n'est qu'en 2005 que les restes de Gunther ont été retrouvés et identifiés au pied du versant Nord du Diamir, confirmant la version de Reinhold et la thèse de l'avalanche. Au bout d'une demie heure de film, Herzog pose des questions à Messner dans l'intimité de la tente au camps de base au sujet de la mort de son frère. Il lui demande inévitablement comment peut-on retourner en montagne après une telle tragédie. Messner se confie au sujet de Nanga Parbat, « *En regardant cette paroi je ne pourrais plus l'escalader, j'ai l'impression qu'il est encore là. Ces moments difficiles et périlleux sont ancrés si profondément en moi qu'il devrait les ressentir lui aussi à mes côtés* ». En évoquant la trace que laissent les alpinistes

⁴⁷Messner Reinhold, *La Montagne nue*, Chamonix, Guérin, 2006

sur les parois et le souvenir impérissable qui en découle, Messner emploie des termes du champ lexical de l’empreinte comme « impression », « ancrés », etc... Le souvenir de l’accident au Nanga Parbat, bien qu’absent du récit de *Gascherbrum*, imprègne pourtant la pellicule d’Herzog. L’émotions et les pleurs de Messner semblent inattendus tant son attitude paraissait froide et distante à l’égard son compagnon de cordée pour les Gasherbrum. Loin de toute forme de mise en scène mélodramatique, Herzog le filme juste face caméra, dans l’espace exiguë de la tente, en train de se remémorer une période douloureuse. Pas de flashback ou d’images d’archive pour illustrer le récit de Messner, juste ses paroles, comme des confessions. En évitant tout artifice, Herzog laisse la tristesse de Messner imprégner directement son film. Par cette simplicité toute documentaire, le traumatisme de la perte d’un frère laisse son empreinte sur la pellicule ainsi que dans l’esprit du spectateur. Une fois cet aspect de l’histoire révélée, l’ascension qui va suivre prend toute son étrangeté et sa teneur dramatique. Comment quelqu’un qui a perdu un proche dans ces conditions peut-il continuer à vouloir retourner faire des premières en montagne? L’empreinte naturelle directe ne répond pas à l’interrogation sur les raisons qui poussent les alpinistes à gravir des sommets qui introduisait le film d’Herzog, mais amène le spectateur à se poser lui-même cette question. Après la disparition de son frère, Messner n’avait attendu que quelques années avant de retourner au Nanga Parbat, faire l’ascension par le Rupal et la descente par le Diamir, afin de prouver que sa version des faits lors de la mort de son frère était techniquement réalisable. Retrouver au Pakistan semble raviver, voir honorer le souvenir de Gunther, et ce témoignage brise en quelque sorte le mythe de l’alpiniste froidement rationnel qui pouvait encore l’entourer. Telle une intrusion du réel dans l’image très contrôlée de Messner, cette séquence porte à sa manière ce que Bredekamp nomme empreinte naturelle directe.

Les conditions de tournage influencent elles aussi l’esthétique des films. Empreintes directes de la réalité, elles sont tantôt conservées volontairement par les cinéastes, comme des heureux

accidents, et tantôt elles sont subit, échappant à la volonté de l'équipe de tournage et du réalisateur. Dans tout les cas, elles constituent un parti pris esthétique fort dans les trois films.

Les conditions de tournage de *Gasherbrum, la montagne lumineuse* ont sûrement été les plus rudes. Bien qu'Herzog n'ait pas suivi les alpinistes jusqu'au deux sommets à plus de 8000m, il les a accompagné jusqu'au dernier camp de base. Ce cheminement glaciaire n'a pas été des plus aisé, entre autre en raison des nombreuses crevasses. Kammerlander est d'ailleurs tombé dans l'une d'elles avant d'atteindre le dernier camp. Herzog a porté son propre matériel de tournage jusqu'au camp à 5200m, et a donc marché chargé avec durant 220 km. L'économie de moyen étant obligatoire, et l'appareillage de tournage se devant être des plus légers, Herzog n'a pas tourné avec les moyens habituels à ses long métrages qui se déroulent en pleine nature, comme *Aguirre ou la colère des dieux*, ou encore *Fitzcarraldo*. Cette simplicité et ce dépouillement technique aboutissent à un filmage assez épuré. Cette sobriété logistique apporte un témoignage documentaire sur la rudesse des conditions de réalisation. Les derniers plans sur les deux alpinistes qui partent à l'assaut des Gasherbrum sont d'une qualité médiocre due à l'usage du téléobjectif. Ce grain sur la pellicule accentue l'idée d'éloignement entre la pratique de l'alpinisme et le monde « civilisé » d'en bas. En réduisant la qualité et la netteté de l'image faute de moyen, Herzog permet une lecture plus fine et plus sensible des images. Au delà de la difficulté à suivre les alpinistes de loin, les conditions du tournage font ressentir cet éloignement avec cette pratique de la montagne qui ont amené le cinéaste à se poser la question, récurrente face à l'alpinisme, qu'est ce qui pousse les Hommes à gravir des sommets? L'effet « caméra à l'épaule » durant tout l'acheminement du matériel jusqu'au camp de base n'est pas uniquement un trait stylistique. Il est avant tout lié au chaotique chemin qui amène au premier camp. Entre torrents en crue, Karakoram highway⁴⁸ éternellement défoncé, et le franchissement des pierriers instables des moraines, il faut à Herzog et à son caméraman, Rainer

⁴⁸ La Karakoram highway est une route stratégique construite par les armées pakistanaïses et chinoïses entre 1966 et 1978. Elle traverse le massif montagneux du Karakoram en franchissant des cols à plus de 4000m et relie la Chine au Pakistan.

Klausmann, faire vite pour suivre le convoi et l'expédition et donc devoir se passer de trépied. Les nombreux plans sur le passage des bédrières⁴⁹ témoignent de la difficulté à filmer de manière stable ce passage compliqué. De la même façon que le téléobjectif faisait ressentir la distance entre Herzog et les alpinistes, la caméra portée à l'épaule et les plans qui vacillent et tanguent, sont le reflet de la difficulté des conditions de tournage et attestent de la véracité du documentaire. Le froid a également été un facteur de contrainte. Outre les batteries dont la durée est moindre par températures négatives, les appareils 35mm d'Herzog ont eu de grandes difficultés à obtenir autre chose que des images floues. Par grand froid, la pellicule devient en effet moins souple, cette rigidité entraîne des frottements et donc une absence de netteté. Les intempéries telles que la neige ou le brouillard créent de la condensation dans les boîtiers qui se transforme en glace dans des conditions telles que celles de la haute montagne. Cette accumulation de contraintes liées à l'acheminement du matériel et à la météorologie ont forcé Herzog à constater combien ce milieu était hostile au cinéma. En effet, le projet du film *Gasherbrum*, devait initialement en préparer un autre, plus ambitieux, de fiction sur le K2. Situé également dans le massif du Karakoram, le K2 est un sommet à plus de 8000m réputé pour sa dangerosité liée à la difficulté technique de son ascension, le dénivelé important à parcourir depuis le dernier camp de base et les conditions météorologiques très changeantes. Un objectif encore plus ambitieux que les deux Gasherbrum, en somme. Au vue des difficultés de tournage rencontrées pour *Gasherbrum*, Herzog a finalement abandonné son projet sur le K2 au profit d'un film, *Cerro Torre, le cri de la roche*, qui sorti en 1991. *Cerro Torre, le cri de la roche*, n'est pas un documentaire, bien que l'acteur principal, Stefan Glowacz, soit un véritable grimpeur. Le film a bien été tourné au pied de la montagne patagonienne, réputée elle aussi pour la complexité de son ascension mais où les conditions de tournage restent un peu plus clémentes en raison de l'altitude plus faible. Le tournage de *Gasherbrum* aura terriblement

⁴⁹ Une bédrière est un torrent parcourant la surface d'un glacier et alimenté par les eaux de fonte et/ou de pluie. Les bédrières peuvent donner naissance à des torrents de montagne lorsqu'elles arrivent au front glaciaire ou bien peuvent s'engouffrer dans un moulin et rejoindre l'intérieur du glacier.

impacté le rendu de la réalisation finale du film, mais également la carrière d'Herzog qui a tiré de cette expérience des enseignements pour ses films à venir.

Il est également possible de voir un aspect autobiographique dans *Gasherbrum*. Les aspirations d'Herzog rejoignent, à la fin du film, celles de Messner. Tous deux évoquent, dans la dernière interview, leur envie de marcher pendant de très longues périodes, à travers plusieurs pays. Herzog intervient lui-même dans l'entretien pour cautionner le point de vue de Messner lorsque celui-ci déclare : « *Aujourd'hui je vais jusqu'à souhaiter ne plus grimper. J'imagine ou j'aimerais, pendant des décennies, voire même pour toujours, marcher, mais juste avancer. Avec des yacks ou des porteurs, d'une vallée himalayenne à l'autre. Traverser des déserts, des forêts sans arriver nulle part. Sans regarder ni derrière ni devant moi. Simplement marcher jusqu'au bout du monde ou jusqu'à ne plus voir la ligne d'horizon* ». Herzog est par ailleurs célèbre pour être un grand marcheur, par exemple lorsqu'il avait en 1974, rendu visite à son amie Lotte Eisner en marchant de Munich à Paris (il raconte cette aventure dans son livre *Sur le chemin des glaces*). Messner a lui aussi, vers la fin de ses exploits d'alpiniste, choisit de se tourner vers de longues marches, comme il l'exprime dès 1985, à l'apogée de sa carrière. De 1986 à 2003 il a par exemple entrepris une dizaine d'expéditions pédestres⁵⁰. Herzog se retrouve en quelque sorte dans l'alpiniste qu'il filme. Il déclare d'ailleurs admirer Messner pour sa compréhension de la montagne et surtout sa sagesse⁵¹. Une part autobiographique peu conventionnelle du documentaire rejaillit dans cette dernière interview, marque naturelle directe définissant qui est Werner Herzog et de son lien avec les énigmatiques personnages qu'il s'attache à filmer, avec un certain acharnement.

⁵⁰Habeler Peter (collectif), *100 alpinistes*, Chamonix, Editions Michel Guérin, 2015, p.288

⁵¹Denoits Pierre et Moreau Noémie, *Entretien avec Reinhold Messner in Les ascensions de Werner Herzog*, Potemkine une collection documentaire, 2014



Tournage Gasherbrum, la montagne lumineuse

Ces quatre photos du tournage de *Gasherbrum, la montagne lumineuse*, issues des archives de Werner Herzog⁵², témoignent des conditions rudes de tournage du documentaire. Entre la traversée du torrent en voiture, puis de celle de la bédrière obligeant à suspendre le matériel dans une nacelle sur une tyrolienne, on voit également Messner aidant à monter le lourd téléobjectif ou encore Herzog restant fasciné jusqu'au dernier moment face à un éboulement qu'il filme. En plus de participer à la mythologie qui entoure toujours les tournages d'Herzog connus pour être dantesques, ces photos permettent de comprendre quels impacts esthétiques ces conditions ont pu avoir sur le film.

⁵² Archive de la cinémathèque allemande consultable sur internet : <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/collections-archives/digital-collection/werner-herzog-archive>

Toujours dans l'analyse de l'impact de la réalité que les œuvres cherchent à restituer, Didi-Huberman s'intéresse, dans le chapitre « formes heuristiques : l'empreinte comme expérience » de son ouvrage *La Ressemblance par contact*, à une sculpture de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*. Ce dernier répondait aux questions sur les idées fondatrices de cette œuvre par les phrases suivantes : « *ce sont des choses techniques souvent. (...) Il y a très peu d'idées, au fond. Ce sont surtout des petits problèmes techniques avec les éléments que j'emploie ; comme le verre, etc. Tout cela me forçait à élaborer.*⁵³ ». Ces remarques remettent au cœur de l'œuvre sa construction technique. Si l'aspect final est celui que nous connaissons, il résulte en parti des contraintes purement techniques de sa réalisation. Les films de montagnes, voir même la plupart des œuvres filmiques d'Herzog, sont entourés de légendes et d'histoires fabuleuses au sujet de leur tournage dans des environnements hostiles à l'industrie du cinéma. Didi-Hubermann souligne justement que cette forme de hasard, prolifique dans un milieu comme la montagne, n'est en réalité qu'un élément de plus à la disposition du réalisateur qui choisit ou non de l'intégrer dans l'œuvre finie. Par l'expression « *hasard en conserve*⁵⁴ », il désigne ces aléas qui surviennent et échappent à la volonté du cinéaste. Malgré leur côté involontaires, ils deviennent pourtant une matière première au montage une fois capturés pendant le tournage de manière fortuite. Ces accidents ne naissent pas non plus dans le plus grand des hasards. Les trois films vont tout de même placer une caméra au milieu des glaciers ou des plateaux africains. Sans que l'arrivée des accidents soit contrôlée, le choix des lieux de tournage témoigne d'une intention de la part des réalisateurs de se confronter à un environnement ou à une réalité difficile où tout peut avoir lieu. Herzog est sûrement l'un des réalisateurs les plus réputé pour son désir de laisser le film lui échappé par moment, qu'il s'agisse de l'emploi récurrents de comédiens instables comme Klaus Kinski, ou le choix de la forêt

⁵³ Georges Didi-Hubermann, *La Ressemblance par contact*, Didi-Hubermann, Paris, Les éditions de minuit, 2008 p. 217

⁵⁴ *Idem*, p.219

amazonienne comme plateau de tournage dans *Aguirre la colère des dieux* ou dans *Fitzcarraldo*. Dans une moindre mesure, Barbosa et Stolzl se confrontent eux aussi à une réalité montagnaise propice aux accidents. La véritable mort de Gabriel Buchmann et les témoignages de ses proches pour *Gabriel et la montagne*, ou le véritable désastre de l'Eiger dans *The North face*, sont autant d'éléments réels historiques orchestrés par les réalisateurs. Si l'empreinte naturelle directe est bien présente dans ces trois films, il ne faut pas oublier qu'elle est avant tout la volonté des cinéastes et non totalement le fait d'un hasard fataliste. Elle est donc souhaitée, de manière plus ou moins consciente, plus que subie. Cependant, elle témoigne avant tout de l'importance et de l'apport esthétique des sommets dans les trois films.

b) Les raisons paysagères : perceptions et représentations esthétiques de la montagne par les spécificités du cinéma

La montagne, paysage hors catégorie dont l'influence peut-être multiple sur les films qui en proposent une représentation, s'inscrit dans une perception de l'espace qui détermine sa représentation esthétique. La manière de la filmer est liée au rapport du réalisateur à l'environnement sous l'influence de l'époque dans laquelle il évolue, tout autant qu'à sa perception sensible.

Dès le prologue de son ouvrage, *Les Raisons du paysage*, Augustin Berque note une recrudescence des représentations paysagères à notre époque. Durant la Renaissance, il ne s'agissait que d'un sous genre mal vu en peinture tandis qu'aujourd'hui la notion de paysage est omniprésente, qu'il s'agisse de paysages mentaux, audio-visuels, financiers/urbains, désertiques, voire fantasmés (par exemple les représentations d'époques passées comme le crétacé grâce à la science moderne...). Cependant, contrairement au concept d'environnement, le paysage n'a rien d'universel. L'environnement existe pour tous les humains, puisque c'est par définition l'endroit dans lequel quelque chose se trouve, tandis que le paysage dépend de ce Berque nomme « les

*raisons paysagères*⁵⁵». L'ambiguïté du terme « paysage » réside dans le fait qu'il peut désigner les choses liées à un environnement tout autant que la représentation de ces choses. Malgré cette distinction, on assimile dans la plupart des représentations humaines ce qui est représenté à la représentation. En somme, la représentation équivaut à la présence. La manière de représenter un paysage est donc indissociable de la manière dont nous le percevons. A la façon du jugement de Beau qui est, selon Kant, réfléchissant, filmer la montagne revient à filmer sa perception et son ressenti face à elle, même lorsqu'il s'agit d'un documentaire. C'est la théorie que soutient Berque en expliquant que « *Le paysage est en même temps réalité, et apparence de réalité. Il est réalité dans la mesure où il est constitué des choses bien réelles qui nous entourent ; mais il est aussi apparence, dans la mesure où ces choses ne se manifestent que par le truchement de nos sens. Or les sens, nous le verrons, ne font pas que transmettre la réalité ; ils la produisent aussi dans une certaine mesure (...) le paysage (est) la médiation par laquelle notre subjectivité peut avoir prise sur la réalité objective des choses de l'environnement*⁵⁶ ». Cette théorie, soutenant qu'une représentation paysagère est avant toute chose le résultat de la pensée subjective de son auteur, fait écho à de nombreuses conceptions du cinéma comme celle de Jean Mitry. D'après le deuxième tome de *Esthétique et psychologie du cinéma*, le célèbre théoricien du 7ème art explique que le cinéma : « *va constamment du concret à l'abstrait. Il offre directement son objet, c'est à dire la représentation directe du monde et des choses. Ensuite, il se sert des ces données immédiates comme d'un instrument de médiation* ». C'est à dire que le cinéma n'exprime pas une idée finale ou aboutie comme le ferait des mots, bien au contraire. Pour Dominique Château, il amène plutôt à « *penser en images* », et reflète en quelque sorte la pensée en train d'être pensée. La subjectivité est au cœur du processus cinématographique puisque, même s'il s'appuie sur des données concrètes du monde, l'assemblage qu'il va en faire sera purement sensible. De la même façon, percevoir un

⁵⁵ Berque Augustin, *Les Raisons du paysage*, Paris, Fernand Hazan, 2000, p.55

⁵⁶ *Idem*, p.16

paysage est un acte objectif, lié aux cinq sens dont l'être humain est doté, mais en même temps, empreint de subjectivité personnelle de part la manière dont nous l'interprétons et le ressentons.

Ainsi, Herzog ne va pas filmer la montagne de la même manière que Barbosa ou Stolzl, la sensibilité et les enjeux diffèrent trop fortement. *Gasherbrum* s'inscrit dans la filmographie d'un réalisateur déjà coutumier des tournages dantesques en pleine nature, soutenus de personnages « bigger than life » et portés vers la réflexion spirituelle voir mystique qui peut en découler. C'est avec lenteur et fascination qu'il ouvre son film en filmant, comme nous l'avons vu précédemment, la ligne de crête qui mène au sommet. Loin des codes de la vidéo sportive, Herzog exploite la lenteur qui découle de la contemplation de ces montagnes. La musique choisie pour ces images, en partie extraites de son film *Cœur de verre*, ajoute une dimension quasi religieuse à cette observation des deux aventuriers. Il ne s'agit pas d'un regard qui fantasme sur des sommets effrayants et farouches, comme cela a pu être le cas en Europe avant l'avènement de l'alpinisme, mais bien une vision moderne, affranchie des croyances religieuses tout en restant poétique et philosophique. Le morceau choisi pour accompagner l'ascension finale ajoute une dimension d'apothéose à la scène. Non pas dans l'esprit d'un final victorieux sur la montagne, mais plutôt comme une sorte d'apogée du rapport entre l'homme et la nature. Cette séquence n'est interrompue musicalement qu'à un seul moment, celui où un éboulement survient et entraîne une avalanche. La nature tourmentée revient à travers deux motifs qui à chaque fois interrompent le cours du film, l'éboulement et l'eau bouillonnante. Au début du documentaire, de nombreux plans sur la bédrière et le torrent en pleine crue interrompent ceux sur le convoi. Les plans sur l'eau tourmentée sont récurrents dans la filmographie d'Herzog. Ils forment une sorte de leitmotiv, le torrent de *Gasherbrum* ou le fleuve amazonien dans *Aguirre ou la colère de Dieu* ne sont jamais cadrés en entier, comme un tumulte que le cinéma ne peut pas cadrer. Cette manière de filmer la nature est devenue une sorte de signature chez Herzog tant ses tournages dans des milieux hostiles sont devenus cultes. Toujours placer sa caméra au milieu de la tourmente sans pour autant chercher à filmer un danger spectaculaire. La

nature sous sa forme la plus démesurée est souvent chez Herzog le théâtre de questionnements sur les velléités du genre humain. L'interruption par l'éboulement de la séquence d'ascension dans *Gasherbrum* n'est pas mise en scène pour faire ressentir du suspense ou de l'angoisse au spectateur, mais plus comme un rappel de la petitesse des deux alpinistes. L'avalanche n'a pas encore fini de descendre que la musique de Popol Vuh reprend, l'intégrant à la séquence avec Messner et Kammerlander filmés de loin. La montagne est un danger réel où les Hommes semblent trouver une place précaire. Cette expression du rapport entre Hommes et nature se retrouve dans de nombreuses œuvres d'Herzog, parfois comme le sujet principal du film, parfois en filigrane, mais jamais dans une recherche du spectaculaire ou du sensationnel.

Avec une mise en scène et une intention différente, le motif de l'éboulement se retrouve dans *The North face*. C'est en plein apothéose de la catastrophe qu'une chute de rocher vient tuer Andreas Hinterstoisser. Tout arrive avec une grande soudaineté, Toni a à peine le temps de crier « pierre! » que déjà un éboulis arrive sur Andi, et que le dernier alpiniste autrichien en vie se cogne violemment le crâne contre un ressaut rocheux. Le spectateur ne saisit que la violence et la vitesse à laquelle les deux protagonistes viennent de mourir. Cette succession de plans très serrés contraste avec la mise en place lente et progressive des dangers de l'ascension. La colorimétrie ou les éléments narratifs comme l'arrivée du mauvais temps, installent crescendo un climat de malaise et d'intensité dramatique. La soudaineté de l'éboulement et la violence de la mort des deux alpinistes agissent comme de brutaux rappels à l'ordre et font définitivement plonger le film dans le registre du drame. Si le motif de l'éboulement est intégré avec une forme d'harmonie dans le rapport entre l'Homme et la nature dans *Gasherbrum*, il vient, à l'inverse, y mettre définitivement fin dans *The North face*. Herzog filme des alpinistes dans une optique d'analyse poétique tandis que Stolzl a pour tâche de retranscrire un drame historique. Les intentions diffèrent, tout comme la vision de la montagne pour les deux réalisateurs. Herzog y perçoit un lieu propice à l'épanouissement de ce qu'il nomme la surréalité, tandis que Stolzl en a une vision presque plus factuelle car basée sur un

fait marquant de l'Histoire de l'alpinisme. Herzog s'est épanoui personnellement dans ce type de milieu naturel tout au long de sa carrière. Des réalisateurs comme Stolzl ou Barbosa ne cherchent pas forcément à y trouver leur place, personnellement, mais plutôt à retranscrire comment d'autres ont pu y perdre la leur. Barbosa perçoit la montagne à travers le prisme de la disparition de son ami. Contrairement à Herzog qui a choisit une musique de Popol Vuh proche de l'extase, le réalisateur brésilien laisse à écouter tout au long de son film une triste berceuse. Pour Babosa, la montagne est un tombeau et un lieu de perdition. La première séquence de *Gabriel et la montagne* plonge d'emblée dans cette perception. Ce prélude débute dans un champ, sans montagne aux alentours, seulement des collines. Des ouvriers agricoles se distinguent au milieu de hauts graminées. Armés de faux, ce sont eux qui vont découvrir le corps de Gabriel sous un rocher. Leur outil de travail, qui rappelle immédiatement la figure de la grande faucheuse, combiné à une sombre musique jouée par des violoncelles formant une nappe sonore opaque, imprègnent le film dès ses premières minutes d'une atmosphère mortifère. La montagne ne sera pas l'expression d'un besoin de dépassement mais bien le cadre d'une errance qui s'achèvera par la mort.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

A 33 minutes du film, alors que Messner et Kammerlander sont en pleine ascension finale, un éboulement trouble la succession de plans au téléobjectif. D'abord filmé dans sa globalité en plan d'exposition, il est ensuite filmé en plan rapproché sur le côté de la paroi. La musique s'interrompt au début puis reprend sur les plans de neige qui dégringole. Cette utilisation de la bande son n'est pas anodine. Le fait de remettre la musique qui avait cessé sur l'éboulement toujours en cours permet de l'inclure de façon homogène dans la séquence. Les plans d'ascensions reprennent, l'éboulement fait partie des dangers de la montagne, il ne s'agit pas de les occulter mais bien de les intégrer pour que l'expérience du spectateur soit complète.

Comme nous venons de le constater, la représentation esthétique de la montagne est en partie liée à la perception, au contexte, et à la personnalité des réalisateurs. Cet aspect subjectif est propre à toute forme de représentation paysagère. Augustin Berque poursuit son ouvrage en expliquant que la perception d'un paysage relève avant tout des cinq sens. La représentation, qui découle de la perception, d'un paysage comme la montagne est toujours une reconstitution subjective puisqu'elle a été captée par les sens humains. Selon Berque, même avec des médiums comme la photographie ou le cinéma, le paysage sera toujours tributaire de la subjectivité humaine : « Dans une large mesure, ce que nous voyons, nous le construisons⁵⁷ ». Pour percevoir un environnement, l'œil humain fait appel à sa mémoire et à ses connaissances antérieures au moment où il est face au paysage. Il est en quelque sorte déjà conditionné avant même d'avoir perçu quoi que ce soit. La perception est donc la somme de données optiques (liées aux sens) et des représentations mentales enregistrées par le sujet. C'est en tout cas la thèse de l'école gibsonnienne aux Etats-Unis, dite de l'écologie du regard, pour qui toute perception marche en système. Pour James Gibson⁵⁸, un

⁵⁷ *Idem*, p.25

⁵⁸ James J. Gibson, psychologue américain né en 1904 et mort en 1979, a joué un rôle primordial dans les études sur la perceptions visuelles en publiant, entre autre, en 1977 son ouvrage *The Theory Affordances*.

psychologue américain dont les recherches sont reprises par Bergue dans son étude de la perception du paysage, c'est la notion d' « affordance » qui permet de distinguer le sujet de l'objet : « *l'affordance c'est en effet la ou les prises d'un environnement spécifique fournies (affords) à un observateur, lequel peut (affords) les percevoir parce que lui-même, étant spécifiquement adapté à cet environnement, a prise sur ces prises, ou plutôt est en prise avec elles* ». Les prises qu'évoque Gibson sont à la fois le paysage et ce qui permet la médiation entre le sujet et le paysage. En somme, notre perception d'un paysage serait l'assemblage de données visuelles et de nos propres projections mentales. C'est en effet ce dont attestent les différentes façons de mettre en scène la montagne, et plus spécifiquement le motif de l'éboulement dans les trois films étudiés. Les perceptions ne sont pas les mêmes, Herzog s'immerge dans la montagne et adopte les techniques et les modes de vie de ceux qu'il filme du mieux qu'il peut. Stolzl est dans une optique de reconstitution fidèle, et Barbosa, bien qu'il tourne effectivement dans les lieux et avec les personnes qu'a connu son ami Gabriel Buchmann, est quasiment dans une démarche de deuil et d'hommage. La montagne est le référent de ces trois films, mais les intentions diffèrent énormément entre les trois réalisateurs, aboutissant à trois représentations esthétiquement éclectiques mais qui ont tout de même comme point commun de placer la montagne au cœur de leurs enjeux en dépassant son habituelle fonction de décor. Francisco Varela va encore plus loin dans cette conception de la perception. Ce neurobiologiste et philosophe chilien élabore la notion d' « énaction » (ou cognition incarnée) avec Humberto Maturana⁵⁹. Cette notion considère, en simplifiant, la vie humaine comme un système se régénérant lui-même récursivement (c'est à dire en faisant référence à elle-même lors du processus). La perception humaine devient ainsi le résultat d'un monde pré-donné et pré-établi qui la précède. Notre perception du monde serait guidée et coïnciderait avec la représentation que nous nous en faisons au préalable. D'après Varela, l'environnement que nous

⁵⁹ Humberto Maturana est un biologiste, cybernéticien et philosophe chilien, né en 1928, célèbre pour ses travaux sur la biologie de la perception.

percevons résulte d'un couplage structurel du sujet percevant et de l'environnement perçu. Pour illustrer cette théorie pour qui la perception de l'environnement est prédéfinie, il se fonde sur l'histoire culturelle et biologique des couleurs. Nous avons tous les mêmes capacités pour les percevoir, pourtant nous n'employons pas tous les mêmes termes ou nous ne leur attribuons pas la même importance. En fonction des cultures, certaines couleurs peuvent prédominer sur d'autres, comme en chinois où un même mot peut désigner le bleu comme le vert, indiquant la relative importance de ces couleurs et l'absence de besoin de différenciation qui en découle. C'est exactement ce qui résulte des différentes perceptions et donc représentations de la montagne dans les trois films. *The North face* témoigne d'une époque où la montagne était un objet menaçant à conquérir, d'où le surnom « d'Ogre », *Gabriel et la montagne* en fait l'apothéose et le terrain d'errance (dans tous les aspects du terme) du héros, et *Gasherbrum, la montagne lumineuse*, donne au contraire l'impression que la montagne est le lieu révélateur de l'accomplissement humain.

Il existe donc concrètement différentes façons de percevoir un tel paysage. Pour le souligner, il est possible de s'appuyer sur l'histoire biologique, culturelle, ou encore personnelle, comme nous l'avons fait précédemment. La théorie d'Edward Appleton⁶⁰, un physicien britannique, soutient que le sens esthétique de l'Homme découlerait de mécanismes éthologiques (qui relèvent du comportement). Ce peut-être, par exemple, des mécanismes de survie qui évoluent en mécanismes du sens esthétique. Nous percevons d'abord le paysage de façon pratique et en termes de nécessité, puis nous le percevons dans une logique esthétique. C'est exactement ce que dit Messner lorsqu'il explique pourquoi il qualifie l'alpinisme de dégénérescence : « *Tant que l'Homme s'échine à gagner sa vie, à chauffer sa maison, à cultiver des champs pour manger, comme le font les gens des montagnes, il ne pense pas à l'escalade. Il a peur des montagnes, des avalanches, des intempéries, et des torrents grossis qui abiment les sols* ». Le recul permettant d'apprécier un paysage n'est

⁶⁰ Edward Victor Appleton est un physicien anglais né en 1892 et mort en 1965, qui a reçu le prix Nobel de physique en 1947 « pour ses études physiques de la haute atmosphère, particulièrement pour sa découverte de la prétendue couche d'Appleton ».

possible qu'une fois les besoins vitaux satisfaits, car seulement ainsi peuvent apparaître des représentations esthétisées, voire des pratiques comme l'alpinisme. Les héros des trois films sont dans un rapport « gratuit » au paysage de la montagne, ils ne la perçoivent pas comme un milieu hostile à la vie et à la culture mais plutôt comme un vaste terrain de jeu. La fascination que les sommets exercent sur eux permet une représentation différente. Bien que le danger soit réel, c'est avant tout un endroit attrayant, loin des premières gravures de glaciers d'où pouvait surgir un monstre à tout moment⁶¹. Ces trois films appartiennent donc à une forme de modernité des représentations de la montagne puisqu'ils en font le théâtre de l'accomplissement humain et non un décor effrayant car mystérieux. Les populations autochtones rappellent cependant le poids naturel que peut représenter un massif montagneux. Les africains que Gabriel rencontrent vivent soit au pied des montagnes et ne s'y aventurent pas faute de moyens et de temps, soit ils les conçoivent de manière économique et touristique comme les guides qui emmènent des clients tels que Gabriel sans y chercher un quelconque épanouissement personnel ou une forme de gratification comme les alpinistes. Les habitants de Grindelwald en Suisse regardent avec une fascination épouvantée les alpinistes de *The North face*. Pour eux, il paraît incongru, voir suicidaire, de s'aventurer dans la face Nord de l'Ogre. De la même manière que les guides africains vivent du tourisme en montagne, les porteurs dans *Gasherbrum* ne vont jamais jusqu'en haut des sommets. Il est bien plus lucratif pour eux de monter les bagages d'occidentaux plutôt que de se perdre dans des montagnes pour lesquelles ils n'ont ni l'argent de l'équipement, ni la liberté religieuse ou la motivation de se rendre. Ainsi, les deux perceptions de la montagne peuvent cohabiter dans les trois films sans forcément rentrer en conflit puisque dans les trois cas, les héros ont recouru à l'aide d'autochtones qui ne voient les sommets que comme une source de danger ou simplement un business lucratif.

⁶¹ En référence à *Frankenstein, le prométhée moderne*, roman de Mary Shelley en 1818 dans lequel la créature monstrueuse se réfugie dans les glaciers de Chamonix.

Berque poursuit son analyse en distinguant les sociétés paysagères et les sociétés non paysagères. Parmi les sociétés qui accordent de l'importance aux représentations du paysage, se distinguent quatre types de représentation. Les représentations linguistiques (les différents termes pour désigner un paysage), les représentations littéraires, picturales et jardinières. Ces différents types de représentation sont rassemblés dans ce que Berque nomme « *la médiance* ⁶² ». Ce concept permet de définir un milieu par rapport à la relation qu'entretient une société avec son environnement à une époque donnée. Par exemple, c'est ce que nomme la société française, depuis la Renaissance, « paysage ». Cette notion de paysage influence le rapport de la société à son environnement tout en faisant partie du mouvement général de la *médiance*. La représentation d'un paysage est donc empreint de *médiance* et d'historicité, ce qui souligne son absence d'universalité, d'où l'hétérogénéité des représentations que nous avons pu constater entre les trois films.

En poursuivant son analyse, Berque aborde ensuite le paysage comme une forme d'identité. En remontant au célèbre « *je pense donc je suis* » de Descartes qui marque le début de la modernité philosophique, Berque constate un besoin d'espace chez le sujet. « *Je suis* » implique une spatialité qui change la perception du paysage et permet l'apparition de représentations de plus en plus sophistiquées telles que la perceptive, puis la représentation en deux dimensions et en trois dimensions. La troisième dimension engendre, selon lui, la conceptualisation puis la fabrication de produits industriels (en béton, en acier, etc.). L'essor de l'industrie par la construction d'usines en tout genre engendre une forme d'universalisation du paysage. L'espace absolu devient inappropriable et invariable dans un environnement dominé par les usines. Cette image désespérante d'un paysage urbain uniforme entraîne un réenchâtement des sociétés modernes pour toutes les formes de paysages « *naturels* »⁶³. C'est en effet ce que nous avons abordé dans le chapitre consacré à la vision anthropologique des montagnes avec la notion de pastoralisme. Le

⁶² *Idem*, p.36

⁶³ *Idem*, p.149

monde contemporain est donc marqué par un regain d'intérêt pour des types de paysages comme les montagnes qui apparaissent alors comme les derniers bastions de nature indomptée. Cette modernité se caractérise également par un besoin d'objectivité qui refonde les systèmes de pensée et de compréhension commune. On passe par exemple de la création du monde par Dieu à la théorie du big bang. Cet attrait pour la science n'atténue en rien l'importance de la sensibilité. La science adopte même une forme de caractère sacré. Cette cohabitation en apparence antinomique se retrouve dans la représentation qu'Herzog fait de la montagne. Issu de la nouvelle vague du cinéma allemand (née entre 1960 et 1970 en RFA avec des réalisateurs tels que Wim Wenders, Volker Schlöndorff ou encore Hans-Jürgen Syberberg) Herzog fait déjà partie historiquement d'une forme de modernité qui influence son œuvre centrée sur la représentation de la nature. En n'affichant aucune croyance religieuse, les œuvres d'Herzog sont cependant toutes habitées par une forme de spiritualité comme en témoigne le plan d'introduction déjà étudié de *Gasherbrum*. Cet extrait, caméra à l'épaule avec téléobjectif, sur la ligne de crête accompagnée de la musique de Popol Vuh, illustre parfaitement le rapport qu'entretient la modernité avec la nature d'après Berque. En restant dans l'objectivité d'un documentaire, Herzog introduit une poésie sensible qui interroge le rapport au sacré à plusieurs reprises, à l'image des scènes de prières des porteurs. Berque analyse les restes de sacralité dans la conception moderne du paysage de la manière suivante : « *Cependant, si l'écosymbolicité de l'écoumène fonde à nouveau le sens du sacré, et ainsi réenchante le monde, c'est aussi parce qu'y jouent des motifs communs à la sacralité dans toutes les religions : la limite, et le rythme. La limite, qui dans la symbolique religieuse est exemplairement traduite par le temple (...) autrement dit l'enclos sacré, est incarnée, dans le paradigme écouménale, par la finitude de la Terre. C'est en effet de cette limite cosmique et vitale que procède le sens de toutes les limitations que s'impose aujourd'hui l'activité humaine ; en particulier sous l'espèce des réserves, des parcs naturels et des écomusées, lesquels sont bien les temples écosymboliques de notre époque. Ces limites sont d'échelles diverses, et le franchissement de chacune s'accompagnent de rituels*

*spécifiques ; telles l'observance des règlements d'un parc naturel*⁶⁴ ». Cette dernière notion de préserver la pureté presque sacrée de la nature grâce à des institutions comme les parcs et les réserves est illustrée dans *Gabriel et la montagne*, où les ascensions sont réglementées contrairement à *Gasherbrum* ou *The North face*, où les sommets sont encore vierges de toute conquête et n'entrent donc pas dans une logique de préservation. Berque poursuit en évoquant, de manière utopique en regard de la sur-fréquentation des lieux naturels, une modernité qui prendrait racine dans le sacré, pour ce qu'elle aurait de respectueux face aux paysages naturels, sans pour autant les craindre ou se heurter à leur grandeur grâce aux progrès scientifiques : « *La modernité, elle, s'attache à découvrir l'essence ou la substance derrière toutes les formes.* » (...) « *Les formes du paysage pour nous tiennent aujourd'hui du sacré, car nous connaissons de mieux en mieux les limites, qui, en dernier ressort, instaurent cette sacralité. Nous avons appris à les démultiplier avec la liberté cosmogénétique du jeu, c'est à dire à les respecter comme telles tout en les franchissant comme nous le voulons (...).* »⁶⁵. C'est en quelque sorte la démarche d'Herzog lorsqu'il tourne *Gasherbrum*. Les moyens techniques lui permettent de filmer dans un lieu particulièrement inhospitalier, l'altitude ne représentant une contrainte qu'à la toute fin, et encore, puisque les deux alpinistes arrivent toute de même à se servir d'une petite caméra à plus de 8000 mètres d'altitude. Pourtant, une certaine réserve plane sur la montagne durant tout le documentaire. Rien ne pousse au spectaculaire, la fausse simplicité des plans évoque une forme de respect face à un paysage naturel qui, même lorsqu'il semble témoigner une forme de clémence envers le réalisateur, reste incadrable quelque soit la caméra utilisée.

Les particularités de ces trois films sur la montagne résident également dans le médium même qui les a produits, à savoir le cinéma. Pour beaucoup de théoriciens de l'art qui ont vu naître le cinéma, il est apparu comme étant, ce qui avant était l'apanage de l'opéra, l'art total. L'art total

⁶⁴ *Idem*, p.151

⁶⁵ *Idem*, p.152

serait l'expression artistique capable de réunir tout les médiums possibles dans un seule mode de représentation. Or, d'après Catherine Bertho, la perception du paysage, quelques soient ses spécificités, a longtemps été associée uniquement au regard, ce qu'elle explique par le primat de la vue qui règne en Europe depuis la Renaissance. Représenter un paysage au cinéma revient à dépasser cette tradition où seule la vue permet de saisir un paysage. En s'appuyant sur des travaux d'anthropologie sensorielle, en particulier ceux de David Howes, Constance Classen et Joel Candeanu, Catherine Bertho explique que chaque société, quelque soit l'époque, en vient toujours à établir une hiérarchie entre les cinq sens humains. Dans les sociétés contemporaines occidentales, il semble réducteur de faire dépendre uniquement de la vue la perception que nous avons d'un paysage. D'après elle, il est essentiel aujourd'hui d'agir dans la nature, et non plus uniquement de la contempler. Elle prend l'exemple de représentations de pratiques sportives comme le ski qui demandent une perception aiguisée de son propre corps dans l'espace et non plus uniquement de l'espace lui-même. L'abandon du paysage comme seul but de la contemplation marque selon elle le début des temps modernes. En réunissant les différentes formes artistiques qui l'ont précédé, et en offrant une perception multi-sensorielle combinant la vue et l'ouïe (les trois autres sens que sont l'odorat, le toucher et le goût ne pouvant être sollicités que de manière métaphorique), le cinéma permet une nouvelle représentation du paysage montagneux résolument moderne. Au travers du regard des personnages, les réalisateurs emploient certains partis pris techniques pour véhiculer trois perceptions bien différentes. *The North face* utilise à de nombreuses reprises un mouvement panoramique partant du sommet de la paroi pour finir pencher au dessus du précipice. Cette sorte de raccord regard des grimpeurs escaladant la face nord fait ressentir au spectateur la présence du vide qui plane sur eux telle une épée de Damoclès. La récurrence de ce mouvement de caméra témoigne de l'intention d'immerger le spectateur dans l'ascension périlleuse. Il ne s'agit plus de contempler la face comme les résidents de l'hôtel où logent les journalistes, mais bien de conquérir la montagne, de s'y confronter physiquement. Le plan final qui dévoile enfin la cime de l'Eiger dans

une météo clémente après le décès de tout les alpinistes permet au spectateur d'entrevoir l'inaccessible. En dépassant le point de vue des personnages, le cinéma offre un privilège au spectateur. Sa perception est complétée par le bruit assourdissant de la tempête dans la deuxième moitié du film, créant un climat d'oppression sonore renforçant le suspense et l'immersion dans le chaos que sont en train de vivre les alpinistes. Les moyens cinématographiques sont donc mis au service d'une perception du paysage montagneux globale et immergente, sans recul possible pour le spectateur. *Gasherbum*, de part son optique documentaire et sa volonté de simplicité dénuée de toute forme de suspense, propose une perception toute aussi globale mais par d'autres moyens. Les différentes interviews de Messner documentent mais surtout offrent une perception du paysage qui se situe entre la contemplation classique et la conquête moderne. C'est d'abord en étudiant les montagnes du regard (comme l'illustre le panoramique sur la ligne de crête au début du film) que vient l'idée de l'ascension. Mais cette escalade n'est pas mise en scène à la manière d'une attaque pour vaincre le sommet. Elle ressemble au contraire à un périple initiatique, marqué par une forme de lenteur (les plans au téléobjectif sur les deux alpinistes de loin progressant avec douceur sur les pentes sommitales) et d'humilité. Le bruit de l'éboulement rapidement masqué par la musique rappelle les dangers qu'encourent Messner et Kammerlander, et bien sûr ajoute une valeur de réalité à la scène, mais dans une mise en scène loin de toute forme de grandiose et de terrifiant. *Gabriel et la montagne* offre une perception paysagère qui se distingue des deux autres par la forme de résignation et de fatalité qui l'imprègne durant tout le film. Le réalisme est au cœur de ce film puisqu'il relate le dernier voyage du meilleur ami du réalisateur. La vision, bien qu'artistique et subjective de Barbosa, apporte un témoignage issu directement de la réalité et vient s'ajouter aux portraits des dernières personnes qui ont vu Gabriel avant sa disparition. En annonçant son décès dès la première séquence, le reste du récit apparaît comme une sorte d'enquête sur cette mort tragique. Il ne s'agit pas d'épouser le regard des alpinistes pour plonger le spectateur dans l'ascension comme *The North face*, où de les observer en cherchant dans leur comportement une

vérité extatique à la manière de *Gasherbrum*, mais bien de retracer les dernières excursions d'un personnage sur qui plane, malgré les tentatives d'explications, une forme d'incompréhension profonde et résignée. Là encore, les moyens cinématographiques sont employés pour aboutir à une perception multi-sensorielle du paysage montagneux. Par exemple, les différents portraits sur les personnes ayant connues Gabriel en dernier additionnent, grâce au montage, les témoignages ainsi que les mises en situations de ces personnages. Le dernier étant Luke, un chauffeur de poids lourd, qui évoque le souvenir de Gabriel tandis que le spectateur le voit conduire dans la vallée du massif du Mulanje. Le montage permet ainsi de combiner la présence du paysage montagneux ainsi que les mots de personnes qui choisissent de ne pas s'y rendre, ou du moins qui ne sont pas dans la même logique que celle de Gabriel. On peut également remarquer une absence de musique lorsque Gabriel atteint son dernier sommet. Alors qu'il se prend joyeusement en photo en haut du Sapitwa, une ambiance brumeuse et silencieuse l'enveloppe. Il semble être le seul à ne pas percevoir que quelque chose ne va pas. Tous ces aspects de mise en scène aboutissent à un spectre qui plane durant la totalité du film, celui de la montagne qui tuera Gabriel.

Si le son et l'image apparaissent spontanément comme les deux sens sollicités en priorité par le cinéma, il en existe un troisième auquel les films étudiés font appel. Il s'agit, métaphoriquement, du touché, et plus précisément du touché par le pied. La récurrence de plans où les pieds des ascensionnistes s'acharnent à cheminer sur un terrain chaotique est suffisamment significative pour transmettre au spectateur la sensation de marche. L'importance de ces plans et de leur sens est directement liée au milieu de la montagne, terrestre, tangible, et en même temps difficile d'accès. Le rôle du touché par les pieds est soulignée dans l'analyse que fait Catherine Bertho du paysage : « *C'est avec le pied que l'on analyse le sol grâce à toute une série de messages émis, notamment, par la semelle plantaire. Le rythme de la marche, les modes de vigilances, la texture de la chaussure entrent en ligne de compte. Ressentir la qualité du sol participe de l'appréciation de*

l'espace, donc de la construction du paysage ⁶⁶». D'emblée, l'étude des pieds de Gabriel témoigne symboliquement de son incompréhension de la montagne. Le premier peuple qu'il rencontre est celui des Maassai, au sud du Soudan. Le chef de la tribu lui offre des sandales faites en pneu de voiture en le nommant « *mzungu* », littéralement « le blanc ». Ce présent, qu'il pense être le signe ultime de son intégration dans la culture africaine, le suivra tout au long du film comme le symbole de son inadéquation avec les montagnes qu'il entreprend de gravir. Lors de son ascension chaotique du Kilimandjaro (il redescendra avec une ophtalmie le rendant momentanément non voyant), son guide lui propose immédiatement une paire de chaussures plus adéquate au trek qu'il s'apprête à mener. Avec son enthousiasme perpétuel, Gabriel lui répond qu'au contraire, ses sandales sont un véritable atout puisqu'il s'agit du cadeau d'un véritable guerrier Masaai. Ces modestes chaussures résument à elles seules, de par leur manque de confort et de sécurité pour les ascensions en montagne, le décalage entre Gabriel et son environnement. Une fois qu'elles sont à ses pieds, il ne ressent plus l'appréhension qui devrait l'alarmer quant aux dangers de la montagne. Cette perception qui le relie au sol, pourtant si importante puisqu'il s'agit de la partie de son corps qui va assurer sa stabilité sur les chemins de montagne, est dangereusement faussée.

Herzog accorde également de l'importance aux pieds dans son documentaire, et en particulier ceux des porteurs. A la 9ème minute du film, tandis que la caravane chemine péniblement, il filme en gros plans les chaussures rudimentaires des porteurs pakistanais. En plein dans la moraine sableuse et instable du glacier, chargés de caisses en bois très lourdes car remplies du matériel pour le camp de base, ils avancent péniblement. Leurs pieds dans de vieilles chaussures sont filmés en train de déraiper, mais sans jamais entraîner de chute. Des plans sur de l'eau bouillonnante font suite à ceux sur les pieds. En s'attachant à filmer ce détail, Herzog met en relief la simplicité des moyens humains face aux éléments déchainés de la montagne. Rien n'est fait dans la mise en scène pour amplifier artificiellement le danger mais la présence de ces plans témoigne du contact au sol, de la

⁶⁶ Corbin Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p.50

liaison entre le terrain et ceux qui le foulent. Ce sont en effet les premières images à montrer l'aspect chaotique de l'expédition. C'est d'abord par le touché des pieds que les premiers éléments de dangerosité sont amenés. Il est intéressant de remarquer que c'est ce même type de plans serrés sur des pieds qui cheminent avec difficulté qui ouvre le film *Aguirre la colère de Dieu*, réalisé par Herzog en 1972. Les péruviens ainsi que les conquistadors espagnols descendent vers le fleuve par un chemin très escarpé et étroit depuis le sommet du Machu Picchu. Filmer la perception de la montagne par les pieds est un procédé récurrent dans la filmographie d'Herzog. Les pieds des porteurs sont simplement chaussés, en raison de leur pauvreté, d'une manière qui n'est pas sans rappeler les sandales de Gabriel. Mais contrairement au brésilien qui fanfaronne et sautille, ils restent humbles. Leur perception de la montagne est juste, raisonnable et ne conduit pas à leur perte. Il en va de même pour la réalisation de *The North face*. Lorsqu'Andi et Toni se lancent officiellement dans l'ascension de la face nord, le début de leur périple est marqué par des plans sur leurs pieds dans la neige. A cause d'une perte de matériel, ils doivent se résoudre à se passer de crampons, exercice très périlleux en raison du regel constant qui rend la neige dure et glissante. Des gros plans montrent leurs pieds sur la neige, et aboutissent même à une petite glissade pour Andi. Sans graves conséquences en apparence, c'est pourtant de ce filmage des pieds que commencera la série de catastrophes qui les mènera à la mort. A la fin du film, alors que les guides suisses partent à la rescousse des deux cordées, leurs pieds sont à leur tour filmés en gros plans. Ils renonceront rapidement à s'avancer beaucoup plus haut dans la face que l'arrêt du train de la Jungfrau. Les pieds semblaient être l'élément sensible qui permet de prendre la mesure du terrain. C'est ce qui poussera les guides à ne pas s'aventurer plus loin. L'importance accordée à cette partie du corps permet également au réalisateur d'insister sur des détails techniques, les crampons de l'époque, apportant du réalisme à sa reconstitution. Un plan sur des pieds n'a en somme rien d'anodin dans un environnement comme la montagne puisqu'ils participent pleinement à sa perception.



Gabriel et la montagne

Des les dix premières minutes, l'importance du sens du touché par le pied est manifeste. Le chef d'une tribu de guerrier Massai offre à Gabriel une paire de sandales faite dans un ancien pneu de voiture. Son hôte insiste pour appeler Gabriel *mzungu* afin de lui faire comprendre que malgré ce présent, Gabriel reste « un blanc ». Cependant, Gabriel n'a de cesse de lui répéter que ses origines brésiliennes font de lui l'un des leurs. Tout au long du film, et à l'image de cette séquence de début, la perception que Gabriel aura de la montagne sera faussée. Il ne foulera pas un sol agréable et accueillant comme il s'évertue à le penser, mais bien une terre hostile qui le rejette.



Gasherbrum, la montagne lumineuse

Après 9 minutes de film, alors que la caravane n'a pas encore atteint le premier camp de base, Herzog filme les pieds très modestement chaussés des porteurs pakistanais. Ils glissent sans pour autant tomber dans la moraine du glacier. Associés à des plans sur de l'eau bouillonnante, Herzog donne les premiers signaux de l'aspect périlleux de l'expédition en choisissant de réunir la fragilité de ces pieds sommairement chaussés avec la brutalité du flux d'eau torrentiel issu de la montagne.



The North face

A la 47ème minute du film, un gros plan cadre les pieds des deux alpinistes sans crampons en train d'entreprendre l'escalade de la face nord. Cette absence accidentelle de matériel provoquera une chute anodine qui sera en réalité le début de la série de catastrophes qui mènera à l'issue tragique de l'expédition. C'est également un plan serré sur les pieds des guides suisses partis au secours des allemands à 1h34 du film qui aboutira à leur renoncement. Le touché par les pieds agit ici aussi comme un facteur clé pour percevoir la montagne et ses dangers.

Conclusion

A la fois moteur narratif, déterminant psychologique, témoignage d'une époque et d'une sensibilité ou encore influence esthétique, la montagne est l'élément naturel ciné-génique par excellence. Elle a intrigué les artistes dès les débuts du cinéma et n'a cessé depuis d'imprégner de nombreux films

de sa grandeur et de sa démesure. Dans des sociétés contemporaines, comme la nôtre, où l'image est reine, elle conserve son attrait sans jamais lasser cinéastes et spectateurs, quelques soient leurs origines, leurs attentes, où leur conception de l'art et de la nature. Une forme d'universalité lui est acquise. Son magnétisme agit toujours autant sur les alpinistes, bien que l'âge d'or de cette pratique semble révolue. Il pousse nombre d'entre eux à se former à la conception d'image comme en témoigne l'essor des technologies avec ce que l'on nomme actuellement les « caméras d'action », petit boîtier numérique, comme la célèbre GoPro, conçu pour filmer une scène tout en étant immergée dans l'action au maximum. La démocratisation des drones, aéronefs miniatures équipés d'une caméra, permettant des images aériennes déjà devenues ultra codifiées, amène également une nouvelle manière, plus lente et posée, de filmer des paysages comme les montagnes. De la même façon la multiplication des plateformes de partage de ce type de contenu généralement spectaculaire (YouTube, Instagram...) témoigne de l'attrait toujours aussi fort pour les représentations de la montagne et des pratiques qui y attirent tel que l'alpinisme et autres sports extrêmes.

Les trois films de ce corpus ont pour particularité de dépasser le rôle habituellement accordé à la montagne. Souvent reléguée au simple statut de décor, elle est ici l'élément moteur. Ne pas limiter un environnement aussi majestueux et esthétique à une banale toile de fond qui ne serait utilisée que pour mettre en avant des exploits humains ou des histoires conventionnelles, permet aux réalisateurs d'accéder à une forme d'expression artistique riche et diverse. *Gabriel et la montagne*, *Gasherbrum la montagne lumineuse* et *The North face*, sont l'aboutissement de trois visions différentes de la montagne mais se rejoignent dans l'importance centrale qu'elles lui accordent. Les trois films se complètent et ouvrent un panel de perceptions, de choix esthétiques, qui s'opposent où se ressemblent mais qui forment un panorama riche et complet de ce que peut être la montagne au cinéma. La notion de Sublime, qu'il s'agisse de la conception de Burke comme de celle de Kant, permet une interprétation sensible du traitement des personnages directement liée à leur environnement. En se référant à ce type de philosophie, il est possible de comprendre les nuances et

les comportements par le biais de la montagne. De la même manière, l'approche anthropologique complète cette analyse pour l'inscrire dans une réflexion plus globale sur l'époque et la civilisation dans lesquelles se déroulent chaque film. L'approche esthétique permet quant à elle d'aborder la question de l'empreinte de la nature dans l'art et plus précisément de la montagne sur le cinéma. Pour que cette vision de l'influence esthétique de la montagne sur la réalisation soit complète, il était approprié d'aborder de manière globale la subjectivité dans le cinéma et les représentations de paysage dont font parti les trois films.

Cette étude permet ainsi de dresser un portrait de ce que peut être la montagne dans trois œuvres qui l'aborde avec des enjeux et des sensibilités différentes mais qui gardent comme point commun d'en faire leur élément esthétique, narratif et psychologique, principal.

Le cinéma de montagne est plus un thème qu'un genre à part entière tant ses frontières sont floues et les films qui le composent, hétéroclites. Des films muets allemands qui se servaient des sommets pour faire des expérimentations visuelles et auditives, à la reprise de ce motif par l'industrie d'après guerre pour glorifier une identité régionale dans un pays qui avait connu la guerre et la volonté d'uniformisation par le nazisme, jusqu'aux blockbusters contemporains hollywoodiens tels que *Cliffhanger* de Renny Harlin (sorti en 1993), *Vertical limit* de Martin Campbell (sorti en 2000) où encore *Everest* de Baltasar Komakur (sorti en 2015), le cinéma de montagne regroupe différentes nationalités ou époques, pour traverser toutes les cultures cinématographiques. Aujourd'hui, filmer la montagne renvoie essentiellement à des images de sports stéréotypées (usage de la slowmotion, célèbre effet fish-eye du au grand angle des caméras GoPro, où encore impression de visionner un clip vidéo tant la musique est orchestrée pour apporter de l'ampleur aux images...). La plupart des sportifs de haut niveau dans ce type de disciplines liées à la montagne possèdent leur propre chaîne YouTube ou participent grandement à alimenter celles de leurs sponsors. Les réflexions sur le rapport avec la nature et la liberté de création esthétique paraissent assez éloignées de leur préoccupation de visibilité marketing. Pourtant, il serait injuste et réducteur de résumer ainsi la

production d'images de montagnes actuelles. Les avancées technologiques allant du gain de légèreté des caméras et des stabilisateurs, l'amélioration de la résistance au froid des batteries, la simplicité du numérique sur la pellicule dans les milieux froids et humides ou encore les nombreux progrès techniques dans des disciplines comme l'alpinisme ou l'escalade, offrent d'innombrables possibilités de création et d'expérimentation. Si ce type de films ou de vidéos peuvent parfois donner l'impression de se perdre dans un flux continu et dense sur internet, ils n'en restent pas moins très accessibles et de plus en plus connus auprès d'un public plus large que celui habituellement ciblé par les vidéos sportives parrainées par des sponsors. L'émergence de nombreux festivals dédiés aux films de montagne, courts comme longs métrages, témoignent de l'attrait pour ce type d'image en dehors du cercle sportif déjà initié. Par exemple, Cyril Salomon et Manon Grimwood ont créé en France en 2012 le festival Montagne en scène. Ce festival au succès grandissant s'est inspiré du concept des Rencontres du cinéma de montagne de Grenoble créé par Yves Exbrayat. Constitué de deux éditions itinérantes, une en été et une en hiver, Montagne en scène sillonne les principales grandes villes de France, en partant du Grand Rex à Paris, pour faire découvrir à un public citoyen des images et des techniques qui habituellement restent réservées au cercle des pratiquants des sports de montagnes. Pour éveiller l'intérêt d'esthètes ou simplement de non sportifs, des rencontres avec les réalisateurs sont organisées et les films sélectionnés se doivent d'apporter une valeur artistique et une vision personnelle au delà de simples images de sports. C'est par exemple à l'occasion de l'édition de l'été 2014 de Montagne en scène qu'a été présenté le remake du film de Werner Herzog, *Cerro Torre*, réalisé par Thomas Dirnhofer avec David Lama. On peut également noter, parmi la multiplication de ce type de festival, la naissance en 2010 du célèbre High Five festival à Annecy. Considéré comme le festival de Cannes du ski, il ne cesse de prendre de l'ampleur chaque automne réunissant plus de 30 000 festivaliers autour de films et de pratiques de montagne qui se veulent « alternatifs ». Parmi les courts et longs métrages présentés il est possible de constater le nombre grandissant de films esthétiquement expérimentaux. L'année

dernière était présenté *The Lost Craftman*, un court métrage ayant largement retenu l'attention des festivaliers et du jury de part son esthétique à la fois passéiste et psychédélique. Réalisé par les skieurs Riley Leboe, Joe Schuster, Matt Marghetts et Mike Henitiuk, ce film en 16/9 se déroule dans un Japon aux couleurs tantôt saturées, tantôt en noir et blanc. Pays de la neige poudreuse par excellence, les sommets japonais se transforment en lieux imprégnés de magie où évoluent des skieurs parfois tellement abstraits qu'ils en viennent à évoquer toute la mythologie ancestrale qui peuple ces milieux naturels chargés d'histoire. Cette forme hybride entre le sport et l'expérimental constitue les prémisses d'une nouvelle forme de cinéma, alliant art et pratiques extrêmes, et qui semble avoir déjà trouvé son public. Dans un même esprit de recherche cinématographique au sein d'images de ski alpiniste, sort en 2018 *Zabardast*, un film de Jérôme Tanon. Documentaire diffusé exclusivement sur YouTube, *Zabardast* retrace une expédition dans le massif du Karakoram au Pakistan. Sa singularité réside dans sa narration. En demandant à chaque skieur de tenir une sorte de journal, dans lequel il décrit ses impressions, le réalisateur crée une sorte de récit pluriel où se mêlent sans distinction toutes les émotions ressenties dans ces montagnes lointaines. Aux images spectaculaires de skis de pente raide se mêle une réflexion sur le rapport qu'entretient chaque protagoniste avec son environnement et les dangers qui en découlent. Il est également possible de reconnaître dans le travail du réalisateur/alpiniste américain Jimmy Chin et de sa compagne Elizabeth Chai Vasarhelyi, une forme de cinéma documentaire d'auteur autour de la montagne extrêmement populaire, comme avec *Meru*, documentaire sorti en 2015 sur la première ascension du pic Meru par l'arête Shark's Fin en Himalaya Indien. Remportant le prix du public du meilleur documentaire américain au festival de Sundance en 2015, ce film raconte, à la manière d'une fresque aventurière, un récit qui réunit tous les critères d'un film hollywoodien à gros budget, mais qui évite toujours les écueils du sensationnel vide de sens ou des raccourci scénaristes moralisateurs que l'on pourrait reprocher à bon nombre de fictions de ce genre. Ce duo de réalisateurs atteint son apogée en termes de reconnaissance avec le très étrange et fascinant documentaire *Free Solo* diffusé

sur National Geographic Chanel en 2018. Relatant l'ascension en solo intégral (c'est à dire sans aucun moyen d'assurance et donc de sécurité) de la paroi de 900m d'El Capitan dans le parc naturel de Yosemite par Alex Honnold, le film dépasse la dimension sensationnelle de l'exploit pour s'attacher, avec beaucoup de sobriété, à son aspect humain et intime.

Tout ce panel de films crée un corpus qui hérite à la fois des images traditionnelles de sports et des velléités d'expérimentations du cinéma indépendant. En mêlant volonté artistique, techniques de cinéma et pratiques de montagne maîtrisées à la perfection, ces réalisateurs/sportifs professionnels offrent un nouveau visage du cinéma de montagne, totalement affranchi de la passésiste dichotomie entre Art et sport. En complément des films de fictions tels que *Gabriel et la montagne* où *The North face*, et des documentaires comme *Gasherbrum la montagne lumineuse*, ils proposent une vision artistique enthousiaste d'un sujet inépuisable et intemporel, celui de la montagne.

Bibliographie

Introduction

- DUFOUR Eric, 2014, *Le Mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 320p, Cinéma/Arts Visuels.
- LEPROHON Pierre, 1944, *Le cinéma et la montagne*, Paris, Editions Jean Susse, 184p.

I - Question philosophique et anthropologique

- KANT Emmanuel, 1790, *Critique de la faculté de juger*, ré-édition 2015, Paris, Flammarion, 544p, GF.
- CHATEAU Dominique, 2003, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 190p, Nathan Cinéma
- BURKE EDMUND, 1757, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, ré-édition 2009, Paris, Vrin, 300p, Bibliothèque des textes philosophiques.
- BERQUE Augustin, 1995, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, ré-édition 2000, Paris, Edition Hazan, 192p.
- DESCOLA Philippe, 2005, *Par-delà nature et culture*, ré-édition 2015, Paris, Folio, 800p, Folio Essais.
- BERGSON HENRI, 1972, *Mélanges*, Paris, Presses universitaires de France, 1720p, Grands Ouvrages.
- MUNSTERBERG Hugo, 1916, *The photoplay*, ré-édition 2001, Abingdon-on-Thames, Routledge, 216p.
- SCHEFER Jean Louis, 2010, *Les Rêveries d'un spectateur ordinaire* In : CHATEAU Dominique, *Philosophie du cinéma*, Paris, Armand Colin, 216p, Cinéma/Arts Visuels

- BERGER John, 2011, *Pourquoi regarder les animaux*, Genève, Héros-Limite, 136p, Feuilles d'herbe.
- MARX Léon, 1964, *The Machine in the garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, ré-édition 2000, Oxford, Oxford University Press, 414p.
- FRISON ROCHER Rocher et JOUTY Sylvain, 1996, *Histoire de l'alpinisme*, ré-édition 2003, Paris, Arthaud, 336p.
- CUINGNET Meghann, 2017, *Le cinéaste-alpiniste dans les films de Gaston Rébuffat*, Mémoire de deuxième année de Master, Arts, Université de Strasbourg Faculté des Arts.
- LEON Daniel, 2015, *Les Alpes d'Helbronner, mesures et démesures*, Grenoble, Glénat Livres, 160p, Beaux Livres Montagnes.
- SAMIVEL, 1973, *Hommes, cimes et dieux*, ré-édition 2015, Paris, Arthaud, 384p.

II - Question esthétique

- BREDEKAMP Horst, 2015, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 384p, Politique et sociétés.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2008, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Editions de Minuit, 379p, Paradoxe.
- BAZIN André, 1976, *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 372p, 7e Art.
- HERZOG Werner, 2009, *Conquête de l'inutile*, Bordeaux, Capricci, 344p.
- HERZOG Werner, 1988, *Sur le chemin des glaces*, Paris, POL, 112p.
- DE CARVALHO Amorim, 2000, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique, l'esthétique de la nature*, Paris, Klincksieck, 466p.
- FRANGNE Pierre-Henry, MOUELLIC Gilles et VIART Christophe, 2009, *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 253p, Le Spectaculaire.
- CIMENT Michel, 2017, La Nature dans le cinéma contemporain, *Positif*, n°676, p 98-119.

- RASPIENGEAS Emmanuel, 2017, Gabriel et la montagne Chronique d'une mort annoncée, *Positif*, n°677-678.
- SCHWIEITZER Ariel, 2017, Gabriel ou la colère de Dieu, *Cahier du cinéma*, n°735, p 36-37.
- MITRY Jean, 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma*, ré-édition 2001, Paris, Cerf, 527p, 7e Art.
- REINHOLD Messner, 2006, *La Montagne Nue*, Chamonix-Mont-Blanc, Guérin édition, 350p.
- BUFFET Charlie, 2015, *100 alpinistes*, Paris, éditions Paulsen-Guérin, 541p.
- VARELA Francisco et MATURANA Humberto, 2014, *L'Arbre de la connaissance : racines biologiques de la compréhension humaine*, Paris, Addison-Wesley France, 260p, Vie artificielle.

Filmographie

Corpus principal

- HERZOG Werner, 2015, *Les ascensions de Werner Herzog (Gasherbrum la montagne lumineuse, La Soufrière, La grande extase du sculpteur sur bois Steiner)*, (DVD) Paris, Potemkine, Une collection documentaire, 45minutes.

Réalisé par Werner Herzog en 1985, ce documentaire de 45 minutes suit une expédition de haute montagne au Pakistan. Deux alpinistes, Reinhold Messner et Hans Kammerlander tentent pour la première fois de gravir deux sommets à plus de 8000m, les monts Gasherbrum I et II, sans retourner au camp de base entre temps. Sans chercher à filmer les techniques d'alpinistes, Herzog cherche, à travers le cas de cette ascension, à interroger ce qui peut pousser les alpinistes à s'aventurer dans les montagnes.

- STOLZL Philipp, 2008, *The North Face*, (DVD) Paris, Luminor (CTV), 126 minutes.

The North face retrace avec un souci d'exactitude l'un des drames les plus marquant de l'histoire de l'alpinisme. Ce que l'on nommera à postériori « le désastre de l'Eiger » à lieu en Suisse en 1936. Deux cordées d'alpinistes partent à la conquête de la face nord de l'Eiger jusque là encore invaincue. Ils y trouveront tous la mort avant d'avoir pu atteindre le sommet. Dans un souci de réalisme historique et en évitant les mises en scène grandioses, ce film de Stolzl choisit plutôt de se concentrer sur l'aspect humain de l'expédition et sur le rapport qu'entretiennent les protagonistes avec la montagne.

- BARBOSA Fellipe, 2017, *Gabriel et la montagne*, (DVD) Paris, Condor distribution, 131 minutes.

Ce film brésilien sorti en 2017 et réalisé par Fellipe Barbosa est inspiré de fait réel. Gabriel Buchmann, ami d'enfance du réalisateur, meurt en redescendant du mont Mulanje au Malawi en 2009. Le film retrace les dernières semaines du voyage à travers l'Afrique qu'il avait entrepris avant de commencer un doctorat en politique publique et développement. Avec une dimension quasi documentaire, puisque le récit est nourri de nombreux témoignages de personnes ayant rencontré Gabriel avant sa mort et que le film a bel et bien été tourné au sommet du Mulanje, Barbosa dresse le portrait d'un personnage incapable de trouver sa place en montagne.

Corpus secondaire

- RAYLAT Christophe, 2017, *Octobre blanc*, (DVD), Paris, Arte France et Nomade Production, 43 minutes.
- VILSMAIER Joseph, 2010, *Nanga Parbat*, (DVD), Berlin, Wild Bunch, 104 minutes.
- HERZOG Werner, 1991, *Cerro Torre, le cri de la roche*, (DVD), Paris, Bach Film, 92 minutes.
- HARLIN Renny, 1993, *Cliffhanger*, (DVD), Culver City, Sony Picture, 108 minutes.
- CAMPBELL Martin, 2000, *Vertical limit*, (DVD), Paris, GCTHV, 119 minutes.
- KORMAKUR Baltasar, 2015, *Everest*, (DVD), Paris, Universal Picture France, 116 minutes.
- DIRNHOFER Thomas, 2013, *Cerro Torre*, (DVD), Munich, Eurovision (Hoanzl), 99 minutes.
- LEOBOE Riley, SCHUSTER Joe, MARGHETTS Matt et HENITIUK Mike, 2018, *The Lostcraftman*, (Vidéo sur internet), Whistler, Seeking Nirvana, 11 minutes.
- TANON Jérôme, 2018, *Zabardast*, (Vidéo sur internet), Nice, Picture Organic Clothing et Almo Film, 54 minutes.
- CHIN Jimmy et CHAI VASARHELYI Elizabeth, 2015, *Meru*, (DVD), Paris, Universal Picture France, 86 minutes.
- CHIN Jimmy et CHAI VASARHELYI Elizabeth, *Free solo*, 2018, (DVD), Washington, National Geographic Documentary Film, 100 minutes.

Table des matières

Sommaire	2
Introduction	3
I - Philosophie et anthropologie : Comment le rapport entre l'Homme et la nature est-il représenté dans ces trois films et quel est le rôle du médium cinématographique?	8
a) Se placer face à la montagne : comment la notion philosophique de Sublime induit-elle une place du personnage et du spectateur dans le film face à la montagne	8
b) La représentation du rapport humain/nature d'un point de vue anthropologique et historique dans le cinéma	25
II - Esthétique : Dans quelle mesure le milieu de la montagne conditionne t'il la réalisation des trois films?	48
a) L'empreinte du réel dans les trois films du corpus	49
b) Les raisons paysagères : perceptions et représentations esthétiques de la montagne par les spécificités du cinéma	71
Conclusion	89
Bibliographie	95
Filmographie	98
Table des matières	100

