

Mémoire de Master 2 / septembre 2011



Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

L'alpinisme selon Marcel Ichac : les enjeux culturels d'un cinéma de montagne (1936-1967)

Marion Cornet

Sous la direction de Madame Evelyne Cohen
Professeur d'histoire et anthropologie culturelle du XX^e siècle – École nationale supérieure des Sciences de l'information et des bibliothèques

Remerciements

Je tiens à saluer ici l'ensemble des personnes qui, lors de mes visites dans les bibliothèques et centres de documentation, ont eu la gentillesse de consacrer du temps à ma recherche, et d'enrichir ma réflexion par leurs remarques et leur curiosité. Parmi eux, je souhaite citer tout spécialement :

- *Muriel Lecarpentier et Daniel Brémaud, qui, au sein des Archives Françaises du Film, ont su répondre à mes questions bien au-delà de mes attentes*
- *Valdo Kneubülher et Laure Marchaut, de la Cinémathèque française, qui se sont intéressés de près au sujet que j'entreprenais d'aborder*
- *Bernadette Pangaud, de la bibliothèque du Club Alpin Français (section de Lyon), qui a entrepris pour moi une recherche approfondie dans les collections du Club*
- *Pauline de Boever, responsable de la Cinémathèque Montagne de l'Institut Lumière, qui m'a soutenue et encouragée dans mon entreprise.*

Mes pensées vont également à Monsieur André Rauch, qui a eu la gentillesse de me prodiguer de précieux conseils quant à la façon d'aborder l'histoire de l'alpinisme.

Je remercie enfin Madame Évelyne Cohen, qui a dirigé mes recherches et a été présente pour me conseiller et m'encourager tout au long de mes deux années de master.

Résumé :

Dans une optique de vulgarisation et de découverte du monde, le cinéma documentaire, au cours du XX^{ème} siècle, touche les sujets les plus méconnus du public, qu'ils soient éloignés géographiquement ou culturellement des préoccupations communes des Français. Parmi ces sujets, l'alpinisme est doublement intéressant, que ce soit par sa nature de sport peu répandu ou par le fait que ses adeptes fréquentent des sites naturels extrêmes et presque inaccessibles. Le cinéaste et alpiniste Marcel Ichac (1906-1994) a consacré cinq de ses films à ce sujet, principalement sous la forme du court-métrage documentaire. Ceux-ci, réalisés entre 1936 et 1967, représentent un objet d'étude qui nous renseigne sur l'histoire des enjeux culturels du cinéma de montagne en France, dans le courant du XX^{ème} siècle.

Descripteurs :

Cinéma de montagne
Cinéma documentaire
Court-métrage
Alpinisme
Expédition
Reconstitution

Abstract :

From a perspective of popularization, and to allow the discovery of the entire world, documentary films covered during the XXth century the subjects people knew the less, whether be they geographically or culturally far from the French people's concerns. Among those subjects, alpinism was interesting in two ways: by its inner nature of non-widespread sports, or by the furthest nature its enthusiasts explored. The film director and alpinist Marcel Ichac (1906-1994) devoted five of his films to this subject, mainly in short documentary films. These were realized between 1936 and 1967, and they represent a study object which gives us information concerning history of cultural issues of mountain cinema in France, during the XXth century.

Keywords :

Mountain cinema
Documentary film
Short film
Alpinism
Expedition
Reconstruction

Droits d'auteur :



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France

disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	10
INTRODUCTION.....	12
I - MARCEL ICHAC ET LE CINÉMA DE MONTAGNE : UN PATRIMOINE CULTUREL	16
1. Le drame en montagne.....	16
1.1. <i>Félix Mesguich ou le premier drame montagnard</i>	<i>16</i>
1.2. <i>La montagne comme décor naturel de l'action : la production américaine ..</i>	<i>19</i>
1.3. <i>La montagne au service du drame psychologique : Abel Gance et La Roue (1922).....</i>	<i>20</i>
1.4. <i>Le « Bergfilm », entre symbolisme et culte du héros</i>	<i>21</i>
2. Le documentaire de montagne, un genre qui peine à s'imposer.....	25
2.1. <i>Vie et mort des bandes de « plein air »</i>	<i>25</i>
2.2. <i>Le cinéma amateur : les premiers comptes-rendus d'ascensions.....</i>	<i>27</i>
2.3. <i>Les prémices de la médiatisation de l'alpinisme : cinéma et pratique montagnarde</i>	<i>29</i>
3- Les écrits alpinistes à l'époque des débuts de Marcel Ichac	32
3.1. <i>Les Guides Vallot et les premiers topoguides : le développement d'un « style alpin » dans la documentation de loisirs et de voyage</i>	<i>32</i>
3.2. <i>La littérature de montagne : de drames en folklore, la constitution d'une mythologie de la montagne</i>	<i>37</i>
4. Ce que le cinéma de montagne n'est pas, en France, avant l'œuvre de Marcel Ichac	39
4.1. <i>Un documentaire d'exploration</i>	<i>40</i>
4.2. <i>Une œuvre de vulgarisation de l'alpinisme auprès du grand public</i>	<i>42</i>
II - LE COURT-MÉTRAGE DOCUMENTAIRE : UN PARTI-PRIS	46
1. Un traitement qui se veut sobre et authentique : le « manifeste » du cinéma de montagne (1946).....	46
1.1. <i>Le rejet de toute manipulation et de tout trucage</i>	<i>47</i>
1.2. <i>Immerger le spectateur dans l'aventure : la réalité plus forte que la fiction</i>	<i>50</i>
1.3. <i>Faire du documentaire de montagne un genre « grand public ».....</i>	<i>52</i>
2. Un modèle mis à mal par les exigences de l'industrie culturelle ?	54
2.1. <i>Pendant la guerre, un modèle protégé</i>	<i>55</i>
2.2. <i>Le court-métrage documentaire dans les années cinquante : entre âge d'or et difficultés</i>	<i>56</i>
2.3. <i>Marcel Ichac ou la défense d'un genre</i>	<i>58</i>

III - LES REPRÉSENTATIONS DE LA PRATIQUE DE L'ALPINISME DANS L'ŒUVRE FILMOGRAPHIQUE DE MARCEL ICHAC	62
1. Les films d'expédition	62
1.1. <i>Karakoram (1936)</i>	63
1.1.A. L'himalayisme entre les deux guerres	63
1.1.B. De difficiles conditions de tournage	66
1.1.C. Description et analyse filmique	69
1.1.D. <i>Karakoram</i> ou le caractère pionnier du film d'exploration	73
1.2. <i>Victoire sur l'Annapurna (1950)</i>	75
1.2.A. Vaincre enfin un « 8000 » au lendemain de la Seconde Guerre mondiale	75
1.2.B. Marcel Ichac dans l'aventure : les conditions de tournage	78
1.2.C. Description et analyse filmique	81
1.2.D. La pérennité de la victoire sur l'Annapurna : le film comme preuve.....	88
2. Les reconstitutions	92
2.1. <i>À l'assaut des aiguilles du Diable (1942)</i>	92
2.1.A. Le documentaire sportif sous l'Occupation.....	92
2.1.B. Alpinisme et propagande politique	95
2.1.C. Reconstituer l'exploit d'un champion de l'alpinisme : une analyse de l'œuvre d'Ichac.....	97
2.2. <i>Les étoiles de midi (1960)</i>	103
2.2.A. Un « premier grand film d'alpinisme » ?	103
2.2.B. Illustrer et argumenter sur la beauté de l'alpinisme : la construction de l'œuvre.....	108
2.2.C. À mi-chemin entre documentaire et fiction.....	114
2.3. <i>Le conquérant de l'inutile (1967)</i>	118
2.3.A. Reconstituer pour rendre hommage	118
2.3.B. L'alpinisme comme philosophie : une nouvelle conception des enjeux culturels de la discipline ?	121
 CONCLUSION	 127
 SOURCES.....	 130
 BIBLIOGRAPHIE	 134
 TABLE DES ANNEXES	 140

Sigles et abréviations

CAF : Club Alpin Français

CGEGS : Commissariat Général à l'Éducation Générale et au Sport

CNC : Centre National du Cinéma

ECPAD : Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense

GdB : Groupe de Bleau

GHM : Groupe de Haute Montagne

FFM : Fédération Française de Montagne

Introduction

« *Le XIX^{ème} siècle a inventé la montagne et le cinéma. Ils se rencontreront pour se mettre au service l'un de l'autre* », disait Marc Fénoli¹.

L'on considère que le premier film « de montagne » est un court-métrage de Félix Mesguich (opérateur de la maison Lumière), *Un drame sur les glaciers de la Blümlisalp*, réalisé en 1905. Le cinéma de montagne est un genre cinématographique, fictionnel ou documentaire, dont l'enjeu est la montagne : pour des raisons diverses (sportives, dramatiques, poétiques, symboliques), celle-ci représente un but à atteindre, ce pour quoi agissent les protagonistes.

Marcel Ichac (1906-1994) est l'un des réalisateurs les plus représentatifs du cinéma de montagne en France. Né à Rueil-Malmaison, c'est d'abord en amateur qu'il fréquente la montagne. Ayant étudié à l'École des arts décoratifs, il commence une carrière de photographe, collaborant notamment au magazine hebdomadaire *Vu*² et travaillant dans le domaine de la publicité³. C'est à partir de 1934 qu'il commence à filmer la montagne, tournant pour la Fédération Française de Ski le court-métrage *Ski de printemps*, qui montre en action l'école du Ski-Club Alpin Parisien (SCAP) au glacier d'Argentière, en Haute-Savoie. De nombreuses autres œuvres de commande vont suivre. Elles concernent principalement la popularisation du ski en France, via trois axes définis :

- les championnats de ski : *Jeux du monde* en 1937, *Championnats d'Engelberg* en 1938, *Zakopane 1939*, *Les Dieux du ski* en 1947, *Ski au Colorado* en 1950
- les films d'éducation à la technique du ski : *Vive le ski* en 1935, *Ski français* en 1938, *Ski de France* en 1947, *Voici le ski-Christiania léger* en 1957
- l'histoire de ce sport : *50 ans ou la vie d'un skieur* en 1972⁴

À partir de 1936, Marcel Ichac commence également à filmer l'alpinisme. Cette année-là, il accompagne en tant que cinéaste l'expédition officielle française en Himalaya, et en rapporte le film d'exploration *Karakoram*. Au lendemain de la guerre, il

¹ Fénoli (Marc), « La montagne en scène », dans *La Montagne et Alpinisme*, n°3, 2009, p.36

² Hebdomadaire d'information créé par Lucien Vogel, paru entre 1928 et 1940, qui ménage dans sa ligne éditoriale une place centrale à la photographie

³ Voir Minvielle (Pierre), « Marcel Ichac, le maître incontesté du cinéma de montagne », dans *La Montagne et Alpinisme*, n°3, 1994, p.12

⁴ La filmographie de Marcel Ichac proposée ici n'est pas exhaustive : pour obtenir la liste complète de ses réalisations, voir le site web de l'association « Objectif Marcel Ichac » (<http://www.marcel-ichac.fr/>, consulté en août 2011)

sera amené à repartir avec l'expédition de Maurice Herzog pour filmer la *Victoire sur l'Annapurna* (1950)⁵.

Par ailleurs, dès 1942 il filme des exploits d'alpinistes – reconstitués pour la caméra. C'est *À l'assaut des aiguilles du Diable*, retraçant la traversée des aiguilles du Diable réalisée pour la première fois en 1928 par le guide Armand Charlet. C'est ensuite *Les étoiles de midi*, tourné en 1958, sorte de regroupement de « nouvelles alpines » filmées sous forme d'anecdotes qui s'enchaînent pour magnifier l'alpinisme aux yeux du grand public. C'est enfin *Le conquérant de l'inutile* (1967), hommage à l'alpiniste Lionel Terray, figure emblématique de ce sport dans les années 1950-1960.

Dans son *Dictionnaire des cinéastes*, Georges Sadoul écrivait en 1968 que Marcel Ichac était « le plus grand spécialiste des films de montagne en France (et sans doute dans le monde »⁶. Les encyclopédies du cinéma, pourtant, ne lui consacrent généralement que quelques lignes assez peu fournies⁷.

Le cinéaste se consacre presque exclusivement au genre documentaire (sauf pour *Les étoiles de midi*, où il a recours à la fiction). La fonction du cinéma documentaire est de « nous faire découvrir des réalités méconnues ou ignorées, des spectacles invisibles au commun des mortels »⁸. En ce sens, Marcel Ichac fait œuvre de vulgarisation puisque l'alpinisme est encore mal connu, dans l'entre-deux-guerres. Sport de l'aventure, sa technique ne commence à être enseignée que dans les années 1920, sous l'impulsion du CAF et surtout du Groupe de Haute Montagne (GHM). Par la suite, « un désir d'évasion du cadre urbain et industriel moderne, [qui] se traduit par le succès remarquable des organisations scoutistes puis des auberges de jeunesse » dans les années 1930, rend le terrain favorable à la fréquentation sportive de la montagne via l'alpinisme, qui commence alors à se populariser⁹. La victoire sur l'Annapurna filmée par Ichac en 1950 contribuera ensuite à faire les beaux jours de l'alpinisme durant les années 1950-1960 ; celui-ci occupera, à la faveur du développement du tourisme « de masse »¹⁰, une place grandissante dans les médias¹¹.

⁵ Le film d'exploration dépasse le seul domaine l'alpinisme dans la filmographie d'Ichac, puisque ce dernier filme également l'expédition de Paul-Émile Victor au Groenland en 1949 (*Groenland, 20 000 lieues sur les glaces*) et sa propre expédition à La Mecque en 1940 (*Pèlerins de La Mecque*).

⁶ Sadoul (Georges), *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Le Seuil, 1968, p.153

⁷ Tulard (Jean), *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007, p.479 ; Boussinot (Roger), *L'encyclopédie du cinéma : dictionnaire alphabétique*, tome 1, Paris, Bordas, 1967, p.833-834 ; Pinel (Vincent), *Le siècle du cinéma*, Paris, Larousse, 2009, p.53, 164, 192, 285 et 447

⁸ *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BiFi, 2001

⁹ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France (1870-1950) : une histoire culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.177

¹⁰ Voir Boyer (Marc), *Histoire du tourisme de masse*, coll. Que Sais-Je ?, Paris, PUF, 1999, 127 p.

¹¹ Littérature, articles de presse, périodiques spécialisés, recueils de photographie, émissions télévisées (voir Chevrières Jacques, « star-system sur la paroi », dans *La revue du cinéma*, n°418, juillet-août 1986, p.49)

Considérant l'alpinisme comme un thème à part entière de l'œuvre de Marcel Ichac, nous avons voulu étudier les cinq films qui lui sont spécifiquement consacrés : *Karakoram* (1936), *À l'assaut des aiguilles du Diable* (1942), *Victoire sur l'Annapurna* (1953), *Les étoiles de midi* (1960), et *Le conquérant de l'inutile* (1967). En quoi ces cinq films peuvent-ils être significatifs dans l'histoire des enjeux culturels du cinéma de montagne, entre 1936 et 1967¹² ?

Pour répondre à cette interrogation, il est essentiel de comprendre quel est le bagage culturel du cinéaste lorsqu'il entreprend ses premiers films ; la première partie de notre étude est donc consacrée à un état des lieux de la « culture de la montagne » en France durant le premier tiers du siècle, dans le champ cinématographique bien sûr, mais aussi, dans une moindre mesure, dans le domaine littéraire.

La seconde partie apportera une analyse de l'œuvre d'Ichac sur le plan formel : le choix assumé du format court et du genre documentaire font de son travail un véritable engagement dans la voie de « l'authenticité », envers et contre un modèle du cinéma qui semble s'imposer à partir des années 1950, et qui fait la part belle au long-métrage de fiction.

La troisième et dernière partie propose une étude des représentations de l'alpinisme dans le cinéma d'Ichac, en reprenant, pour chacun des cinq films consacrés à ce sport, le contexte de création, les conditions de tournage et l'analyse filmique. Cette étude détaillée permet de mettre en valeur une évolution dans la conception des fonctions symboliques du cinéma de montagne d'Ichac, qui trouve une résonance dans l'histoire politique et culturelle du siècle.

¹² Dates de sortie des films *Karakoram* et *Le conquérant de l'inutile*, premier et dernier film d'alpinisme du cinéaste, qui forment le cadre chronologique de notre l'étude.

Marcel Ichac et le cinéma de montagne : un patrimoine culturel

Marcel Ichac réalise son premier film sur la montagne et l'alpinisme en 1936. Le cinéma de montagne n'est pas un genre complètement nouveau à cette époque : il connaît même un certain succès avec les drames fictionnels. Le cinéaste ne les ignore pas, mais c'est bien le documentaire qui l'intéresse. Or, dans ce domaine, la production est relativement restreinte et surtout, seuls les amateurs en profitent, puisque les films sont essentiellement diffusés dans le cadre des associations de montagne. Dans le même temps, la littérature consacrée à la montagne s'enrichit de documentation technique (les *Guides Vallot*) et de romans qui contribuent à populariser la montagne et la figure de l'alpiniste. Le champ est donc ouvert à Marcel Ichac pour apporter un nouvel élan au cinéma de montagne en France, via une production qui donne la part belle à l'exploration de régions mal connues, et à la vulgarisation de l'alpinisme comme sport.

1. LE DRAME EN MONTAGNE

Dès les débuts du développement du cinématographe, la montagne est associée au drame et aux histoires tragiques. Au lendemain de la Première guerre mondiale, elle est un décor de l'action (production américaine) ; par la suite, elle devient un « acteur » à part entière de l'intrigue. Ce phénomène trouve son illustration la plus éclatante dans les productions du « Bergfilm » qui fleurissent, en Allemagne et ailleurs, à partir des années 1920.

1.1. Félix Mesquich ou le premier drame montagnard

Les premières bandes cinématographiques consacrées à la montagne sont dues aux Frères Lumières. Si l'on en croit Marc Fénoli¹³, ce n'est que deux ans après la toute première projection cinématographique (donnée à Paris le 28 décembre 1885), que les inventeurs du cinématographe tournent deux sujets courts (cinquante seconde pour l'un,

¹³ Fénoli (Marc), « La montagne en scène », *La Montagne et alpinisme*, n°3, septembre 2009, p.35

et une minute pour l'autre) dans un cadre montagnard. La première bande, sobrement intitulée *Chamonix : la Mer de Glace. Montée*, est filmée en plan fixe sur les séracs de la Mer de Glace, au dessus de Chamonix. En légère plongée, on y observe quatre hommes en train de progresser sur le glacier en direction de la caméra, encordés et armés de piolets.

La seconde bande n'est que la suite logique de la première puisqu'elle s'intitule non moins sobrement *Chamonix : la Mer de Glace. Descente*. L'action est à peu près la même qu'à l'aller, si ce n'est que les marcheurs, occupés à franchir laborieusement un sérac, tournent désormais le dos à la caméra.

Le catalogue Lumière¹⁴ compte également une bande datée de 1900, intitulée *Montée à travers les glaciers* (Catalogue Lumière n°1205). D'une durée de cinquante et une secondes, elle capte un moment de l'excursion de trois hommes et de leur guide.

À chaque fois, les bandes font état d'une promenade sur les glaciers ; cela trouve peut-être son explication dans l'étude technique, par les opérateurs de la maison Lumière, de ce nouvel instrument qu'est le cinématographe. En effet, la lumière naturelle et la réverbération produite par la blancheur du paysage sont une composante qu'il faut assimiler et apprendre à maîtriser. Toutefois, si l'excursion à la Mer de Glace est déjà, à l'époque, un « classique » du tourisme alpin, il n'est pas aisé d'y monter le lourd matériel de prise de vue : le chemin de fer du Montenvers, mis en service en 1909, n'existe pas encore, et la marche d'approche à dos d'âne reste une étape longue et pénible.

La narration est parfaitement absente de ces premières bandes. Marc Fénoli¹⁵ considère que « *le premier film d'altitude comportant un embryon de narration est sans aucun doute ce document de 1901 retraçant la progression d'un groupe en direction du sommet du Cervin* ». Sans titre, d'auteur anonyme, ce petit film retracerait l'expédition de façon linéaire.

Pour Pierre Leprohon, qui écrivait en 1944 un ouvrage exhaustif et spécifiquement consacré au cinéma de montagne¹⁶, la première véritable « œuvre » cinématographique de la montagne est fournie par Félix Mesguich (1871-1949). Ce dernier n'est autre que l'un des opérateurs de la maison Lumière. C'est un « chasseur d'images », comme

¹⁴ Consulté aux Archives Françaises du film, le 27 janvier 2011

¹⁵ Fénoli (Marc), op. cit.

¹⁶ Leprohon (Pierre), *Le Cinéma et la montagne*, Paris, éd. J. Susse, 1944, 191 p.

l'indique Leprohon, c'est-à-dire l'un des premiers reporters du cinéma¹⁷. Intitulé *Un drame sur les glaciers de la Blümlisalp*, son film a été présenté pour la première fois au Moulin-Rouge en octobre 1905. La bande, muette, raconte l'histoire d'un sauvetage à 2800 mètres d'altitude sur un glacier suisse que dominant l'Eiger et la Jungfrau. Mesguich « *saura tirer des montagnes le meilleur parti cinématographique, prenant à contre-jour la découverte de trois corps au fond d'une crevasse* »¹⁸.

La question du jeu avec les lumières et les ombres est donc au centre de ce processus de création. Pour Pierre Leprohon, « *la beauté de la montagne, c'est tout d'abord le jeu incessant de la lumière sur des volumes* »¹⁹. Cette lumière est mouvante par essence, et c'est dans un monde minéral et tortueux qu'elle se meut. Les images, captées en noir et blanc, mettent parfaitement en valeur les formes claires et sombres de la neige et du rocher pour donner au spectateur l'impression d'un monde grandiose, presque surnaturel. « *La haute montagne, domaine du roc et des neiges, est, par sa matière même, photogénique. Elle permet les plus belles harmonies visuelles que l'on puisse espérer du cinéma dans l'état actuel des choses* », nous dit Leprohon en 1944.

Les corps sont « joués » par les guides de l'expédition. La notion de drame, voire de sensationnel, est déjà au cœur de la production. L'auteur, dans un ouvrage autobiographique paru en 1933 sous le titre *Tours de manivelle*, souligne d'ailleurs les procédés spectaculaires (au sens premier du terme) employés lors des projections, notamment au moment où, dans le film, les corps sont remontés à la surface du glacier : « *pour ne pas disperser l'attention, l'orchestre s'arrêtait au moment de la scène capitale, le silence ajoutait encore à l'intensité du drame, faisant tendre d'angoisse les nerfs du public. Il n'était pas de soirée où l'on ne vît quelque femme se trouver mal, ou fondre en sanglots* »²⁰.

Dès ce premier essai, le cinéaste a compris l'intérêt du décor montagnard pour la mise en place et la construction du drame filmé. Dans *Un drame sur les glaciers de la Blümlisalp*, la fiction l'emporte déjà sur le documentaire ; par la suite, elle va s'emparer du motif montagnard pour alimenter des histoires dramatiques, voire tout à fait tragiques.

¹⁷ Leprohon (Pierre), op. cit., p.18

¹⁸ Fénoli (Marc), op. cit.

¹⁹ Leprohon (Pierre), op. cit., p.10

²⁰ Cité par Leprohon (Pierre), op. cit., p.22

À partir des années 1920, le cinéma est reconnu comme ayant principalement une vocation distractive et commerciale²¹. Mais si le succès semble au rendez-vous auprès du public, il n'est pas évident d'emporter la caméra jusqu'à de telles altitudes, et rares sont les opérateurs en mesure d'aller tourner des extérieurs en montagne. Aussi la plupart des films sont-ils toujours réalisés en studio, tandis que les extérieurs sont tournés dans les forêts ou les terrains vagues situés à proximité²². La Première Guerre mondiale mettra sans doute un frein supplémentaire au développement du film de montagne en France.

1.2. La montagne comme décor naturel de l'action : la production américaine

Aux États-Unis, la production cinématographique ne tarde pas à se développer. Au sortir de la guerre et tout au long des années vingt, la montagne y devient le cadre de la trame romanesque ; « *sur fond de « grande dépression », la nature pourra servir de cadre à l'évasion et de refuge sentimental* »²³, traduisant un véritable élan vers la nature.

Le tournage en décor naturel devient courant, car il est admis que les montagnes Rocheuses ont une puissance de suggestion dramatique et une photogénie que ne sauraient avoir les décors reconstitués en studio. En 1929 est ainsi tourné, dans les Rocheuses de Californie, *La loi des montagnes* d'Erich von Stroheim ; l'héroïsme des personnages de westerns est sublimé par la dureté et la beauté des paysages du « Far-West ».

Le cinéma américain utilise la nature comme décor, mais ne s'avise pas de lui donner un rôle. La montagne sert le drame, mais elle n'est pas mise au premier plan ; elle ne s'impose pas. Les cinéastes du western sont pourtant parmi les premiers à mettre en valeur leur potentiel dramatique, selon Leprohon. Ce dernier apporte une explication presque mystique à cela : la montagne crée, « *comme le désert, comme la connaissance de tout ce qui n'est plus à l'échelle de l'homme, [...] une sorte d'envoûtement dont on a peine à se déprendre* »²⁴. Par la fréquentation des extrêmes (altitude, sécheresse, solitude), l'homme « vivrait » donc le drame de façon plus intense.

²¹ Labarrère (André), *Atlas du Cinéma*, Paris, Librairie générale française, 2002, 607 p.

²² Leprohon (Pierre), op. cit., p.25

²³ Féneli (Marc), op. cit., p.36

²⁴ Leprohon (Pierre), op. cit, p.12

1.3. La montagne au service du drame psychologique : Abel Gance et *La Roue* (1922)

En France, on peut voir à partir de 1919 quelques drames de montagne ; Pierre Leprohon cite notamment *La Femme brigand*, d'Antonia Lega, et *La charrette sur la montagne*, d'Enrico Roma, deux films italiens²⁵. En janvier 1921 paraît également *L'ami des montagnes*, réalisé par Guy du Fresnay d'après le roman éponyme de Jean Rameau (1908). Le film conte l'histoire d'un homme cherchant dans la nature un apaisement à sa douleur : la montagne, déjà, prend part à l'intrigue et n'est plus un simple décor.

Abel Gance (1889-1981), qui n'est pas à proprement parler un cinéaste de la montagne, s'intéresse pourtant à elle dans un film devenu un classique du cinéma français : *La roue*. Tourné au cours des années 1921-1922 et présenté à Paris en février 1923, le film raconte comment un homme, Sisif, finira ses jours dans les hauteurs suite aux misères causées par un amour impossible et par la violence de la société mécanisée. La montagne, dans cette histoire, apporte indiscutablement un élément psychologique à ce drame. Par contraste avec la mécanique sombre et brutale des machines modernes, la montagne, par la blancheur de la neige et de la glace comme par son altitude, est présentée comme un lieu proche du ciel, un prolongement de la sérénité qui gagne finalement le cœur du héros. Marc Fénoli parle à propos de l'œuvre d'Abel Gance d'« *expressionnisme* » et même de « *surréalisme* », tant la montagne représentée semble démesurée et surréelle²⁶.

Cette fois, la montagne est devenue le symbole du drame qui tourmente les personnages. Elle apporte une atmosphère dramatique et une dimension psychologique au film. Les procédés utilisés sont modernes pour l'époque (kaléidoscope, surimpression), et confèrent au traitement du thème une valeur artistique.

Pour autant, les personnages sont tout à fait étrangers à elle et sont « dépassés » par sa grandeur. Ni hostile ni accueillante, la montagne n'est encore qu'une étrangère, un symbole poétique et rhétorique.

²⁵ Leprohon (Pierre), op. cit., p.31

²⁶ Fénoli (Marc), op. cit.

1.4. Le « Bergfilm », entre symbolisme et culte du héros

C'est avec le Bergfilm que les personnages des films dramatiques de montagne deviennent les montagnards eux-mêmes. Signifiant littéralement « film de montagne », le Bergfilm est un genre cinématographique à part entière en Allemagne à partir des années 1920.

Jusque-là, la montagne n'avait été qu'un thème occasionnel dans les productions cinématographiques : elle accompagnait le drame ou symbolisait la vie intérieure des personnages, mais elle ne jouait pas un rôle crucial. Désormais, les cinéastes du Bergfilm, eux-mêmes alpinistes chevronnés, lui donnent une place prépondérante.

D'après André Labarrère²⁷, le cinéma allemand de l'entre-deux guerres, d'essence plutôt expressionniste, « se détourne d'une réalité jugée cruelle et décevante pour se réfugier dans un univers halluciné. [...] Reflet des angoisses d'une société en crise, ces œuvres traduisent le souhait d'un retour à des valeurs antérieures d'inspiration romantique ». Si, pour l'auteur, ce postulat concerne l'ensemble de la production allemande de l'époque, il est intéressant de constater que le premier film du plus célèbre des cinéastes de montagne allemands peut parfaitement s'analyser ainsi. Réalisé en 1924 par Arnold Fanck (1889-1974), *La montagne sacrée* raconte ainsi l'histoire d'une jeune nymphe, fille de l'océan, qui part vers les montagnes suite à un rêve étrange. Dans cette nature grandiose, elle rencontre deux jeunes amis qui se battent l'un contre l'autre par amour pour elle, avant de se réconcilier et de renoncer à la jeune créature. La montagne inspire des sentiments de ferveur et de pureté, et se trouve véritablement au premier plan de l'intrigue. Elle participe de la légende et du sacré qui caractérisent le film. Présenté à Paris le 22 mars 1927, *La montagne sacrée* fut saluée avec enthousiasme, d'après Leprohon²⁸. Deux acteurs y débutaient : Luis Trenker et Leni Riefensthal, qui allaient tous deux connaître une certaine gloire en passant à leur tour derrière la caméra.

Plastiquement, la montagne est mise en valeur par les contrastes de noir et de blanc que l'on a déjà évoqués plus haut, et qui ajoutent à l'atmosphère dramatique et à la photogénie des paysages filmés. Les héros, « victimes » de leur amour pour la jeune

²⁷ Labarrère (André), op. cit., p. 122

²⁸ Leprohon (Pierre), op. cit., p.53

nymphes, sont athlétiques ; ce sont des hommes « purs » et des montagnards courageux, porteurs de valeurs fortes telles que la solidarité et l'amitié. Pour Marc Fénoli,

« La Montagne sacrée sera emblématique de l'idéologie du Bergfilm, commune à de nombreuses productions allemandes de l'époque destinées à l'édification de la jeunesse où, s'affrontant à la nature, l'homme doit devenir un héros. En réponse à la dureté des temps, la nature vierge et triomphante devient le refuge pour qui est hostile à la civilisation. »²⁹

Ainsi le Bergfilm participe-t-il de l'essor du culte du héros dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. L'authenticité est essentielle dans ce processus de création, pour que le message soit entendu : le cinéaste et les acteurs (Fanck, Trenker et Riefenstahl) sont des alpinistes accomplis. Pour le second film de Fanck, *Prisonniers de la montagne* (1929), les trois artistes ont réalisé et filmé pour la première fois de véritables scènes d'alpinisme « en direct », y compris en subissant de spectaculaires chutes et en provoquant des avalanches³⁰.

Le Bergfilm est certainement à rapprocher de la pratique alpiniste allemande telle qu'elle se développe à l'époque. Dans *La montagne*, revue du Club alpin français, l'alpiniste Pierre Dalloz observait en 1936 chez ses homologues germaniques un « climat moral qui doit être en effet fréquent dans les Alpes orientales. On aime en ce moment à y jouer au surhomme... »³¹. Claire-Éliane Engel signale d'ailleurs que la conquête des sommets s'effectue avec un certain « fanatisme » ; à propos de la conquête de la face nord de l'Eiger, réalisée dans des conditions météorologiques épouvantables, elle rapporte les propos de la cordée austro-allemande qui s'y est imposée : « Nous, les fils de l'ancien Reich, unis à nos compagnons des marches de l'Est, marchons ensemble à la victoire »³². Les hommes de la cordée furent « célébrés en triomphateurs par les nazis et furent présentés à Hitler qui les félicita »³³.

²⁹ Marc Fénoli, id.

³⁰ Jouty (Sylvain), « Fanck (Arnold) », *Dictionnaire de la montagne*, Paris, Omnibus, 2009, p.350

³¹ Dalloz (Pierre), « Réponse de Pierre Dalloz à Étienne Brühl », *La Montagne*, mars 1936, p.182

³² Heckmair, Vörg, Kasperek, Harrer, *Um die Eiger-Nordwand*, Munich, NSDPA, 1938. Cité par Engel (Claire-Éliane), *Histoire de l'Alpinisme des origines à nos jours*, Paris, Éd. Je sers, 1950, p.185

³³ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France (1870-1950) : une histoire culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.250

Les productions du Bergfilm, dont Fanck, Trenker et Riefenstahl sont les artisans les plus connus, ne sont sans doute pas étrangères à ce rapport guerrier, jusqu'au-boutiste, voire mystique de l'homme avec la montagne. En effet, les cinéastes allemands mettent de plus en plus à l'honneur les qualités sportives et le courage, l'abnégation de nouveaux « champions » de la nation. Leni Riefenstahl (1902-2003), actrice de Fanck, s'emparera de la caméra pour tourner *La lumière bleue*, film dramatique sorti en 1932 aussi bien en France qu'en Allemagne. L'histoire, inspirée d'une ancienne légende allemande, met en avant l'attrance mystique qu'exerce la montagne sur une jeune fille (Leni Riefenstahl elle-même), qui vivra jusqu'au bout une passion intense pour une lumière mystérieuse et féérique dégagée par les cristaux produits par une montagne des Dolomites. Suite au succès du film, Riefenstahl deviendra la cinéaste attirée de Hitler et tournera notamment, en 1936, le célèbre documentaire sur les Jeux olympiques de Berlin, intitulé *Les dieux du stade*.

De son côté, Luis Trenker (1902-1990), autre acteur de Fanck, réalise une douzaine de films de montagne, d'abord en Allemagne puis aux États-Unis. Il publiera également une quinzaine de romans alpins³⁴. Comme ses deux acolytes, il connaît un certain succès en France dans les années 1920-1930. Mais si Fanck et Riefenstahl se servaient « *de la montagne comme d'un motif symbolique ou dramatique, Trenker y voit un élément de pittoresque et d'exaltation humaine* »³⁵. L'histoire et la politique semblent imprégner nettement ses films, qui présentent la montagne et ceux qui la fréquentent sous un jour plus réaliste. Il tourne notamment en 1931 *Les monts en flammes*, un film de guerre se déroulant dans les montagnes du Tyrol. Autrichiens et Italiens s'y combattent, cependant qu'un guide et un alpiniste de nationalités opposées recréent au-dessus des agitations politiques la « *belle solidarité montagnarde* »³⁶. Signal précurseur des alliances à venir ? Il est en tout cas intéressant de signaler que du côté italien, la production de films de montagne à visée nationaliste n'est pas en reste ; dès 1926, Bartolomeo Pagano, plus connu par son personnage Maciste³⁷, tourne *Le géant de la montagne* sous la direction de Guido Brignone : l'athlète, célébré dans toute l'Italie, y mène un combat sans merci contre une meute de loups.

³⁴ Jouty (Sylvain), « Trenker (Luis) », op. cit., p.978

³⁵ Leprohon (Pierre), op. cit., p. 141

³⁶ Leprohon (Pierre), op. cit., p.73

³⁷ Maciste est un personnage mythique créé en 1913 pour le film *Cabiria* de Giovanni Pastrone. Interprété alors par Bartolomeo Pagano, il est un héros à la force herculéenne, régulièrement mis en scène dans les films muets italiens qui célèbrent ses qualités athlétiques. Célébré en Italie jusque dans les années 1930, le personnage tombe dans l'oubli avant de ressurgir dans les « péplums » italiens de la fin des années 1950 (source : Claude Aziza, *Le péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck, 2009, 192 p.)

À chaque fois, les films de montagne dramatiques comportent une intrigue sentimentale sensée attirer les foules, qui ne seraient pas émues outre mesure par les seuls exploits des alpinistes. C'est d'ailleurs ce que déplore Marcel Ichac qui, à l'époque, n'est encore qu'un simple spectateur :

« À Paris, nous courions voir les films allemands, toujours terriblement dramatiques, d'Arnold Fanck et de Luis Trenker. Comme ces films avaient eu beaucoup de succès, tout au moins en France, les producteurs austro-allemands inondèrent les écrans français. Chaque film comportait obligatoirement une scène d'amour sur la terrasse d'un refuge, cadrée sur fond de montagne, une avalanche, et une scène de nuit avec recherche des victimes par une caravane de guides brandissant des flambeaux et marchant, suivant le cas, à pied ou à ski. Car le ski se conjugua à l'alpinisme suivant les nécessités de la mise en scène. Pour être passé des Prisonniers de la montagne à Tempête sur le Mont Blanc et d'Ivresse blanche aux Chevaliers de la montagne, nous n'en étions pas plus heureux pour cela. C'est en sortant d'une projection plus décevante que les autres qu'un de mes amis – lui-même très fort skieur pour l'époque – se planta devant moi en affirmant que nous serions capables de faire aussi bien, et même mieux, lui comme skieur, et moi comme cinéaste. Sans doute avait-il raison en ce qui le concernait. Pour moi qui n'avais jamais touché une caméra professionnelle, cette idée me parut tout à fait folle sur le moment. »³⁸

Le drame montagnard, pour Marcel Ichac, est donc limité par sa nature même. Jamais exempt de l'intention de plaire, de vendre, jamais indépendant de considérations politiques ou symboliques trop éloignées des « vraies » préoccupations des amoureux des cimes, le cinéma dramatique n'est pas suffisant pour faire aimer la montagne, et pour faire vivre aux spectateurs les sensations des alpinistes.

³⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, Grenoble, Arthaud, 1960, p.12-13

2. LE DOCUMENTAIRE DE MONTAGNE, UN GENRE QUI PEINE À S'IMPOSER

Le documentaire pourrait pallier à ce manque. Pourtant il n'est, dans la France de l'entre-deux guerres, pas un genre très en vogue. Les premières bandes « documentaires » sur la montagne apparaissent très tôt : ce sont les « plein air », qui se contentent de proposer aux spectateurs quelques vues de montagnes comparables à des cartes postales mouvantes. Seuls les alpinistes amateurs de cinéma réalisent quelques films d'ascension, qui connaissent plus ou moins de succès dans le cercle des fervents de la montagne. Pourtant les succès plus larges, bien que très rares, existent bel et bien, et semblent annoncer la future médiatisation des exploits des alpinistes.

2.1. Vie et mort des bandes de « plein air »

En France, suite aux premières bandes de la maison Lumière, le cinéma est employé à faire connaître les contrées françaises et les régions encore méconnues du grand public. Les émules de Félix Mesguich et les premiers « chasseurs d'images » parcourent les montagnes pour en saisir les aspects les plus pittoresques. Ces petits films sont appelés des « plein air »³⁹. Diffusés en début de séance par les exploitants de cinémas, ils ne durent pas plus de quelques minutes et participent, en cette époque d'« avènement des loisirs »⁴⁰, d'une propagande touristique en faveur des montagnes françaises. Leprohon explique le déroulement d'une séance comprenant ces « plein-air » : « *Ils étaient projetés en première partie dans les salles, le programme se composant alors le plus souvent, outre cela, d'un comique et d'un grand film [...] Telle fut la première expression du documentaire. Dès 1918, il avait sa place dans tout programme bien établi* »⁴¹.

Pour autant, le terme de « documentaire » est à discuter : s'il s'agit effectivement de « non-fiction », le propos de ces films est réduit à son strict minimum : aucun récit, aucune trame, aucune recherche technique ne sont mis à l'œuvre. Il s'agit plus, selon Leprohon, d'une série de vues de cartes postales et pour lui :

³⁹ Leprohon (Pierre), op. cit., p.28

⁴⁰ Corbin (Alain), *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Aubier, 1995, p.9-18

⁴¹ Leprohon (Pierre), op. cit.

« ni le cinéma ni la montagne n'ont intérêt à revendiquer aujourd'hui ces pauvres bandes. Elles eurent pourtant à l'époque leur valeur, et parfois leur charme. Par elles, la montagne trouvait une nouvelle expression. Son image bénéficia d'une énorme diffusion qui ne fut certainement pas étrangère au développement du tourisme, ni à celui de l'alpinisme. Elles révélèrent au public, alors beaucoup moins prévenu qu'aujourd'hui, les beautés des paysages alpestres. »

Marcel Ichac, dans les souvenirs autobiographiques qui composent le début de son ouvrage *Quand brillent les étoiles de midi* (1960), n'évoque pas ces « plein air » dans ce qu'il considère comme l'origine de son engagement dans le cinéma de montagne. Sans doute le peu de créativité et l'extrême brièveté de ces films leur ôtent-elles à ses yeux la qualité de réel « cinéma de montagne ».

La production est pourtant relativement importante au sortir de la guerre (Marcel Ichac est alors un adolescent) : Pathécolor et Gaumont proposent ainsi des bandes aux titres sans mystère, réalisées par leurs opérateurs : *La mer de glace et la vallée de Chamonix* (Pathécolor, novembre 1918), *Les pics de la Meige et de la vallée de la Romanche* (Pathécolor, janvier 1919), *Dans les Pyrénées, environs de Luchon* (Gaumont, 1920), etc.⁴² Ces petits films de voyage s'enrichissent souvent de courtes scènes sportives, qu'il s'agisse de skieurs dévalant une pente ou de marcheurs en route vers un sommet escarpé.

Pourtant, ils semblent finir par lasser le public du cinéma. Peu à peu les films romanesques, les fictions, les scènes comiques leur sont préférées. André Labarrère rappelle d'ailleurs que la vocation distractive et commerciale du cinéma s'impose à partir des années 1920⁴³. Le documentaire perd du terrain dans les programmations. Les scènes montagnardes ne sont plus visibles, en de rares occasions, que dans les actualités cinématographiques : elles « *comportaient avec les évènements de la semaine, de courts sujets de voyages, de folklore ou de sport, parmi lesquels la montagne et le ski avaient parfois une petite part* »⁴⁴. Dès l'année 1921, le documentaire semble être tombé en disgrâce dans les salles obscures : « *les directeurs de salles refusent ces « compléments*

⁴² Leprohon (Pierre), op. cit., p.30

⁴³ Labarrère (André), op. cit.

⁴⁴ Leprohon (Pierre), op. cit., p.31

de programmes » au bénéfice de sketches comiques ou de films de première partie. Manquant de soutien et de débouchés, les producteurs abandonnent le documentaire »⁴⁵. Il devient évident que les « plein air », de réalisation assez rudimentaire, ne font plus recette ; ils disparaissent, alors que le genre documentaire dans son ensemble subit un certain désamour.

2.2. Le cinéma amateur : les premiers comptes-rendus d'ascensions

Une autre forme de documentaire voit le jour dans les premières décennies du XX^e siècle, s'agissant du cinéma de montagne : ce sont les films d'ascension, réalisés par des amateurs, souvent alpinistes. Ces bandes font la plupart du temps le compte-rendu de l'ascension de façon linéaire, et s'apparentent à des souvenirs de course. Leur diffusion ne dépasse généralement pas le cercle des clubs alpins et autres structures de valorisation et d'organisation de l'alpinisme – et des activités de montagne en général. Marcel Ichac, dans un ouvrage de 1944, déplorait d'ailleurs cette limitation, que s'imposent eux-mêmes les alpinistes, et qui empêche le développement du cinéma de montagne auprès du grand public. À propos de ces films d'amateurs comme de toute production artistique réalisée par ses pairs, il souligne :

« Malheureusement, comme ils n'en font profiter et avec quelle parcimonie, que leurs collègues en aventures alpines [...] le public les ignore. [...] On ne sait si c'est par pudeur, orgueil, ou paresse que les alpinistes n'écrivent que pour eux-mêmes et leurs collègues. »⁴⁶

La réalisation de ces documentaires d'amateurs est souvent assez recherchée. Muets jusqu'à l'arrivée du parlant dans le cinéma français en 1929, ils n'en sont pas moins rythmés et expressifs. En juillet 1925 paraît un film réalisé par René Moreau, intitulé *Le massif du Mont Blanc : l'ascension de l'Aiguille du Moine* (durée : 10,51 minutes)⁴⁷. L'on y suit la progression de trois alpinistes, dont une femme, qui affrontent des parois

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, Paris, éd. J. Susse, 1944, p. 11

⁴⁷ Consulté aux Archives françaises du film en janvier 2011

tantôt rocheuses tantôt neigeuses et qui finissent par atteindre le sommet. Les scènes, toutes en plans fixes et en lents travellings, sont entrecoupées de titres de chapitres, qui commentent et ponctuent le film (« *Escalade périlleuse* » ; « *Les fervents de l'ascension ignorent le vertige* », etc.).

Un second film de René Moreau tourné en 1927, *À la conquête des cimes* (durée : 49,23 minutes)⁴⁸, se veut plus didactique et commente véritablement les difficultés de l'ascension et de son enregistrement. Les alpinistes vérifient leur matériel, et la toute nouvelle technique du rappel de corde est expliquée. La caméra propose des gros plans sur les prises fragiles sur lesquelles ils s'appuient lors de leur ascension. Le commentaire signale que :

« Les vues [...] ont été tournées dans le massif du Mont Blanc avec de grandes difficultés, dont la plus difficile à surmonter fut le transport à dos d'homme des appareils et du matériel représentant trois charges de vingt-cinq kilos chacune ».

Si ce type de film s'adresse en premier lieu aux alpinistes désireux d'améliorer leur technique, il ne fait pas de doute que ces productions, même de diffusion limitée, ont encouragé Marcel Ichac et d'autres à se lancer dans la réalisation, grâce aux avertissements et aux conseils qu'il était possible d'en tirer. Ichac signale d'ailleurs que les films d'un autre alpiniste, Georges Tairraz, l'ont inspiré lors de ses occupations des jours pluvieux, alors qu'il était en vacances à Chamonix :

« une petite salle de Chamonix avait constitué un programme exclusivement composé de films d'alpinisme dus à Georges Tairraz [...]. L'un de ces films montrait l'ascension des Aiguilles Ravel et Mummery, escaladées par deux jeunes guides affublés de culottes cyclistes : les frères Armand et Georges Charlet. Ce programme était donné chaque jour de pluie, pendant tout l'été, ce qui garantissait le remplissage de la salle, car il pleuvait beaucoup à Chamonix à cette heureuse époque. »⁴⁹

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.12

Georges Tairraz, cinéaste amateur issu d'une lignée de photographes chamoniards, réalise ainsi de nombreux films sensés se substituer à l'entraînement des alpinistes lors des jours de pluie. La population alpiniste étant particulièrement nombreuse à Chamonix à la belle saison, il se spécialise peu à peu dans cette manne économique, en donnant la préférence à la caméra par rapport à son métier originel de photographe.

2.3. Les prémices de la médiatisation de l'alpinisme : cinéma et pratique montagnarde

Mais cette production cinématographique ne touche que le public restreint des alpinistes et des amoureux de la montagne. Auprès du grand public, l'alpinisme ne fait pas recette ; c'est un sport incompris et encore mal connu. Jacques Chevrières le souligne : « *Qui connaît, dans les années trente, les documentaires tournés par le chamoniard Georges Tairraz ? Quelle place tiennent-ils dans nos histoires du cinéma ?* »⁵⁰

Rares sont alors les documentaires de montagne programmés dans les salles ordinaires. Ils existent pourtant. Au théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, le propriétaire des lieux Jean Tedesco présente le 14 novembre 1924, en programme d'ouverture, *La traversée du Grépon* d'André Sauvage (1891-1975)⁵¹. Marcel Ichac s'en souvient :

*« On voyait en France, à cette époque, quelques bons films de montagne. Jean Tedesco, au Vieux Colombier, repassait régulièrement La Traversée du Grépon [...], que nous retournions voir chaque fois avec dévotion. »*⁵²

Ce documentaire, particulièrement soigné, est réalisé à partir de points de vue variés, qui ont demandé de la part de l'opérateur de multiples ascensions sur le Grépon et sur les sommets avoisinants, afin de filmer les protagonistes sous les angles les plus spectaculaires, et avec différentes distances de champs. Le film démontre que :

« Le documentaire d'alpinisme exige, comme tout autre film, une composition. [...] Déjà à ce moment le cinéaste s'efforçait de trouver, en

⁵⁰ Chevrières (Jacques), «Star-system sur la paroi », *La revue du cinéma*, n°418, juillet-août 1986, p.53

⁵¹ Leprohon (Pierre), *Le Cinéma et la montagne*, op. cit., p.80

⁵² Ichac (Marcel), op. cit., p.12

dépit du danger, l'angle convenant le mieux à l'expression de son sujet. L'opérateur de montagne, comme l'alpiniste, ne peut atteindre à la réussite qu'au risque de sa vie »⁵³.

Si l'on en croit Marcel Ichac lui-même et Pierre Leprohon, ce documentaire connut un certain succès à Paris, du fait de son accent de vérité et de l'admiration ressentie pour la prouesse du cinéaste⁵⁴.

Il faudra cependant attendre une dizaine d'années pour retrouver un documentaire de montagne jouissant d'une certaine reconnaissance dans les médias et auprès du grand public. Il s'agit d'un film d'Alain Pol, intitulé *L'appel des cimes*, sorti en 1935, qui restitue la première ascension de la face nord de l'aiguille des Drus, par Pierre Allain et Raymond Leininger. Pour Marc Fénoli :

« Le caractère minimaliste de ce film, à l'opposé de toute grandiloquence dramaturgique, est sans doute le fait d'une abstraction technique du geste tourné vers le rocher et de son franchissement, apportée par les grimpeurs de Bleau dans l'univers de la montagne, et de son cinéma. »⁵⁵

Cette sobriété dans le propos marquera également l'œuvre toute entière de Marcel Ichac. Il faut dire qu'il est très proche d'Alain Pol, de Pierre Allain et de Raymond Leininger : tous les quatre font partie du « groupe de Bleau ».

Il s'agit d'une association de grimpeurs parisiens, formée en 1925, dont les membres sont connus pour s'entraîner toute l'année à l'escalade sur les rochers de la forêt de Fontainebleau. Testant de nouvelles inventions censées améliorer les techniques de grimpe, s'entraînant au bivouac et au port de charges lourdes, ils développent une approche sportive voire compétitive de l'alpinisme, qui jusque-là était plutôt perçu comme une pratique cultivée « à part » dans le champ sportif, alors en plein développement⁵⁶. Cette nouvelle conception rapproche donc la pratique alpiniste des

⁵³ Leprohon (Pierre), op. cit., p. 81

⁵⁴ Voir Marinone (Isabelle), « Le premier film de montagne », *L'Alpe*, n°25, 2005, p.55-57

⁵⁵ Fénoli (Marc), « La montagne en scène », op. cit., p.38

⁵⁶ Le CAF, fondé en 1874, défendait pour sa part une approche scientifique ou esthétique de l'alpinisme, qui a prévalu jusque dans les années 1920 : il s'agissait de concilier pratique sportive et connaissance de la montagne. La création du Groupe de Haute Montagne (GHM) en 1919 a permis d'imaginer une

autres sports : la montagne devient un terrain de jeu, et les alpinistes n'ont d'autre prétention que de réaliser des « premières » et des courses difficiles voire spectaculaires. Le documentaire d'Alain Pol s'attache ainsi à restituer les sensations et les difficultés techniques rencontrées par les protagonistes, en faisant vivre au spectateur leur progression de haute voltige. Le film connaît un certain succès, car la « première » qu'il rapporte est vécue pour la première fois comme un événement :

« Ce fut l'une des premières courses à avoir les honneurs de la presse. Jusque là, les premières, c'était confidentiel. Il n'y avait que les gens du GHM qui étaient au courant. À la face nord, vous avez eu un article dans L'Illustration, parce que c'était au vu de la vallée. À l'époque, le grand public ne savait pas du tout ce que ça voulait dire les premières. Mais là, on voyait la face nord des Drus partout. »⁵⁷

Il est vrai que l'aiguille des Drus est, comme son nom l'indique, assez spectaculaire, et qu'elle a la qualité d'être parfaitement visible depuis la vallée de Chamonix. On peut donc considérer que cette ascension, et le film qui en a été fait, marquent le début d'une certaine médiatisation des sports de montagne et de l'alpinisme en France. C'est ce qui fera dire à Marcel Ichac en 1944 :

« Il faut reconnaître que le spectateur profane accueille généralement très bien les films de montagne, et ceci contrairement à ce que prétendent les exploitants. Est-ce justement parce qu'il lui est permis de pénétrer ainsi dans un monde à part, qu'il ne connaîtra sans doute jamais ? N'est-ce pas surtout parce qu'en se laissant entraîner complaisamment à la suite de la caméra, il a l'impression d'avoir triomphé à bon compte de difficultés et de dangers qui lui paraissent d'autant plus redoutables qu'il les apprécie mal ? »⁵⁸

Toujours est-il que la preuve est faite qu'un documentaire de montagne, et par là, la pratique montagnarde elle-même, peuvent intéresser le grand public. Reste à élargir la

approche plus spécifiquement techniciste de la montagne, mais le Groupe de Bleau (ou GdB) devait apporter une dimension supplémentaire, moins « élitiste », à l'univers alpiniste (le système de cooptation du GHM étant refusé, le groupe accueillait des alpinistes d'horizons plus larges). Voir Hoibian (Olivier), *L'alpinisme en France...*, op. cit.

⁵⁷ Ory (Pascal), *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p.28

⁵⁸ Ichac (Marcel), *A l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, op. cit., p.13

brèche, dans laquelle Marcel Ichac s'engouffrera avec succès dans les décennies suivantes.

3- LES ÉCRITS ALPINISTIQUES À L'ÉPOQUE DES DÉBUTS DE MARCEL ICHAC

La littérature n'est pas non plus étrangère à cette familiarisation du public avec l'alpinisme et la haute montagne. À partir de 1925, des publications « techniques » voient le jour, qui connaîtront au fil des décennies un succès croissant : il s'agit de la série des *Guides Vallot*, que l'on peut considérer comme l'un des premiers topoguides. Mais, comme dans la production cinématographique, ce sont les œuvres de fiction qui rassemblent le plus de suffrages autour d'une montagne dramatisée, et autour d'aventures vécues par des héros qui marquent les esprits.

3.1. Les Guides Vallot et les premiers topoguides : le développement d'un « style alpin » dans la documentation de loisirs et de voyage

Le développement de l'alpinisme et de la fréquentation de la montagne, la familiarisation du grand public avec les loisirs et le sport en montagne doivent aussi beaucoup à la littérature de voyage. À partir de 1925, celle-ci s'enrichit d'une nouvelle série de guides : les *Guides Vallot*. Sensés guider et assister les alpinistes dans leur itinéraire de course, ils mettent en place le genre, promis à un bel avenir, du topoguide d'escalade et d'alpinisme. Jusqu'ici les guides de voyage proposaient surtout, en guise de « courses de montagne », quelques itinéraires relativement faciles d'accès, sans explications approfondies sur la durée des étapes et le niveau de difficulté⁵⁹. Les *Guides Vallot*, lancés par Charles Vallot (1884-1953) dès 1925 aux éditions Fischbacher, sont uniquement consacrés à ces courses, et mettent peu à peu en place une norme et une terminologie qui contribuent à édifier l'alpinisme au rang de sport, avec ses usages et

⁵⁹ Voir *Les guides imprimés du XVIème au XIXème siècle : villes, paysages, voyages*, [actes du colloque, 3-5 décembre 1998, Université Paris VII – Denis Diderot], Paris, Belin, coll. Mappemonde, 2000

ses spécificités⁶⁰. L'édition des guides, principalement écrits par les alpinistes du GHM, s'étale de 1925 à 1938, puis de 1946 à 1979 (chez l'éditeur Artaud). Marcel Ichac, en sa qualité de membre du GHM, participera lui-même à la rédaction de deux d'entre eux :

- « Groupe de Trélatète et de Miage (entre les cols de Miage, de la Seigne et du Bonhomme », *Guide Vallot*, Paris, Fischbacher, 1933 (avec Pierre Henry et Paul Gayet-Tancrède dit Samivel)
- « Groupe du Chardonnet et du Tour, entre les cols du Chardonnet et de Balme », *Guide Vallot*, Paris, Fishbacher, 1937 (avec Pierre Dalloz et Pierre Henry)

Le GHM est fondé en septembre 1919 par Jacques de Lépinay, Paul Job et Paul Chevalier. Fondé au sein même du Club alpin français, il se distingue des conceptions de ce dernier vis-à-vis de la pratique montagnarde. Pour mieux comprendre l'alpinisme des années 1920-1930, il est important de faire un rapide récapitulatif de l'histoire de cette structure et de l'organisation de l'alpinisme en France à cette époque.

Organisme fondé en 1874 par Ernest Cézanne, le CAF avait pour objectif de « *faciliter et de propager la connaissance exacte de la France et des pays limitrophes [notamment] par la publication des travaux scientifiques, littéraires ou artistiques* », par des « *réunions ou conférences périodiques* » et par « *la création de bibliothèques et de collections spéciales* »⁶¹. Initialement, donc, l'alpinisme est considéré comme une pratique cultivée, fondée sur des préoccupations esthétiques ou scientifiques. Pour se faire une idée de la façon dont le CAF, à ses débuts, concevait ses fonctions, on peut citer le rapport de la direction centrale lors de l'assemblée générale de 1886 : « *il est bon de nous faire apprécier sinon comme une société savante, du moins comme une société de transition entre la science pure et la société mondaine* »⁶². Bientôt les instances du CAF cherchent à mettre en place des caravanes scolaires, afin d'éduquer la jeunesse à l'amour de la montagne et de l'effort. Ernest Cézanne en parlait déjà dans les statuts de l'association :

« Tous les hommes éclairés qui se préoccupent de l'avenir de la France, reconnaissent que nos jeunes gens négligent trop les exercices du corps : il faut les y attirer par toutes les routes. Or quel attrait plus puissant que

⁶⁰ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France...*, op. cit., p.141-142

⁶¹ Extraits des statuts du CAF présentés dans l'*Annuaire du CAF* de l'année 1874

⁶² Cité par Hoibian (Olivier), op. cit., p.30

la montagne, avec son air vif qui reconforte et l'admirable variété des grands et sévères tableaux ? »⁶³

Or, il semble que dès 1909, quelques jeunes gens parisiens ayant participé à ces « caravanes », se soient organisés en un petit groupe pour s'entraîner à l'escalade des rochers de la forêt de Fontainebleau, en attendant la belle saison pour aller parcourir les sommets. Le « groupe des rochassiers » est né⁶⁴. Bien qu'ils soient tous membres du CAF, ils ne se reconnaissent pas dans la pratique de « l'excursionnisme cultivé » proposée par l'association, mais cherchent à s'entraîner ensemble pour améliorer leurs performances de « grimpe » dans un esprit d'émulation et de compétition amicale. Leur démarche est similaire à celle de l'amateurisme sportif, alors en plein développement⁶⁵. La Première Guerre mondiale ne leur laissera pas le temps de se constituer en association, mais dès septembre 1919 le Groupe de Haute Montagne voit le jour. Marcel Ichac le rejoindra à la fin des années 1920.

« *Club visant à regrouper les meilleurs alpinistes* »⁶⁶, le GHM institutionnalise une nouvelle définition de l'alpinisme, fondée sur l'excellence technique et la performance sportive. Les candidats à l'entrée sont rigoureusement sélectionnés, choisis par cooptation et détenteurs d'un palmarès de courses – si possible effectuées sans guide professionnel - qui leur donne le droit d'entrer dans le « saint des saints ». Il semblerait que, pendant quelques années, l'élitisme technique se soit quelque peu confondu avec une certaine forme d'élitisme social⁶⁷, ce qui a pu donner lieu à quelques frictions avec un nouveau regroupement d'alpinistes *a priori* étrangers au CAF : le Groupe de Bleau.

Dans les années 1920, la forêt de Fontainebleau devient le lieu de prédilection de la jeunesse parisienne en quête de randonnée et d'escalade, voire de camping⁶⁸. Plusieurs petits groupements éphémères apparaissent, dont le GDB, fréquenté par quelques alpinistes chevronnés qui initient les autres jeunes gens à leur technique. Marcel Ichac, encore novice à l'époque, ne tardera pas à les rejoindre :

« J'étais, dans ma jeunesse, passionné de montagne et d'alpinisme. Rien pourtant ne m'y avait encouragé. Personne autour de moi n'avait

⁶³ Cézanne (Ernest), « préface aux statuts du CAF », *Annuaire du CAF*, 1874, p.1

⁶⁴ Hoibian (Olivier), op. cit., p. 86

⁶⁵ Op. cit., p. 94

⁶⁶ Jouty (Sylvain), « Groupe de haute montagne », *Dictionnaire de la montagne*, op. cit., p. 422

⁶⁷ Hoibian (Olivier), op. cit., p. 186

⁶⁸ Op. cit., p. 209

fréquenté la plus inoffensive des « montagnes à vaches ». Nul camarade de mon âge n'était là pour m'entraîner. Mes parents considéraient, comme beaucoup d'autres, que l'alpinisme ne pouvait être qu'un sport éminemment dangereux, réservé à quelques êtres exceptionnels à qui une prédestination particulière autorisait l'accomplissement d'incroyables exploits interdits aux simples mortels. Ma passion demeura longtemps platonique [...] Puis vinrent mes premières rencontres, sur les rochers de Fontainebleau, avec de véritables alpinistes »⁶⁹

Contrairement au GHM, l'entrée dans le Groupe de Bleau est ouverte à tous les amoureux de la montagne et des loisirs qui lui sont corrélés. Véritable école initiatrice de l'alpinisme, le GDB verra plusieurs de ses membres, dont Marcel Ichac, entrer par la suite au GHM. À cette occasion, l'origine sociale des membres du GHM semble s'être diversifiée, et de plus en plus d'alpinistes sont désormais issus de classes moyennes. En effet, dans le contexte d'une tendance à la démocratisation des loisirs dans l'entre-deux guerres, « *les sports de montagne, et l'alpinisme en particulier, pouvaient difficilement échapper à un élargissement de leur audience auprès de nouvelles catégories sociales* »⁷⁰. Comme tout autre sport, l'alpinisme donne alors lieu à une émulation, voire à une compétition entre les individus, les groupements, puis les nations⁷¹.

L'édition du *Guide Vallot* de 1926 sur « Les aiguilles de Chamonix », dont la préface a été rédigée par Jacques de Lépiney (co-fondateur du GHM), décrit les raisons qui poussent les alpinistes à se confronter aux cimes⁷². Lépiney souligne le goût qu'il faut avoir pour l'affrontement avec une nature hostile, et pour la prise de risque contrôlée : « *jouer avec le danger n'est pas s'exposer au danger ; l'alpiniste expert et prudent joue et gagne là où l'ignorant téméraire risque sa vie* »⁷³. La suite du recueil comprend des descriptions précises du massif, en indiquant les voies d'ascension difficile. Chaque détail des ascensions est consigné, et les préoccupations qui, jusque là, étaient dévolues aux guides de montagne employés par les ascensionnistes (horaires, matériel, cheminement, obstacles, etc.), deviennent l'essentiel de la publication. Contrairement à ce qui se faisait auparavant dans les récits de courses, l'aspect littéraire ou esthétique est

⁶⁹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p. 11

⁷⁰ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France...*, op. cit., p. 227

⁷¹ Voir partie I-4.1

⁷² Lépiney (Jacques de) et al., « Les aiguilles de Chamonix », *Guide Vallot*, Paris, Fischbacher, 1926, 2^{ème} édition, 1934

⁷³ Lépiney (Jacques de), op. cit., p. IV

mis de côté. Petit à petit, une terminologie spécifique se met en place, censée indiquer le niveau exact des difficultés rencontrées ; les expressions employées sont limitées et volontairement peu emphatiques. Elles forment entre elles une sorte de progression. C'est ce que Marcel Ichac appelle le « style alpin » :

« Les termes : difficile, pénible, dangereux ne sont employés qu'avec circonspection et une volontaire sécheresse et s'adaptent à des circonstances bien déterminées. Un passage comme le franchissement des surplombs de l'Isolée par exemple est qualifié de très difficile, sans plus, et dans le style alpin cela signifie exactement qu'il se classe dans le cinquième degré d'après l'échelle de graduation des difficultés telle qu'elle est appliquée dans les Alpes occidentales. »⁷⁴

Marcel Ichac écrira à plusieurs reprises des récits de course dans les revues spécialisées (*La Montagne* – organe du CAF, *Alpinisme* – organe du GHM). Dans ces pages, on retrouve toujours une description technique (équipement, difficultés, itinéraire, bibliographie) censée servir de « carnet de course » à ses successeurs⁷⁵. Pourtant, écrire pour ses pairs ne lui suffit plus. Son ambition est de s'adresser au public le plus large :

« Il n'existe pas de modèle dont je puisse m'inspirer. En effet, je ne veux pas écrire seulement pour les alpinistes, beaucoup d'entre eux ayant plus que moi le droit à la parole sur un sujet qui nous est également cher. Malheureusement, comme ils n'en font profiter, et avec quelle parcimonie, que leurs collègues en aventures alpines, dans les pages de deux ou trois revues spécialisées, le public les ignore. »⁷⁶

La littérature alpine destinée au grand public existe pourtant, mais sous une forme fictionnelle, qui n'intéresse pas Ichac. Malgré cela, il faut bien lui reconnaître une place d'importance dans la familiarisation de l'opinion avec la montagne et ses mythologies.

⁷⁴ Ichac (Marcel), *À l'assaut des Aiguilles du Diable...*, op. cit., p.11

⁷⁵ Voir à titre d'exemple Ichac (Marcel), « Un ascension à la Dent du Caïman », *La Montagne*, juillet-août 1931, n°233, p.211-224

⁷⁶ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit.

3.2. La littérature de montagne : de drames en folklore, la constitution d'une mythologie de la montagne

Le roman de montagne est un genre auquel Sylvain Jouty consacre un article fourni dans son *Dictionnaire de la montagne*⁷⁷. Selon lui, « *il a depuis longtemps ses spécialistes, encore qu'il ne soit pas toujours aisé de faire la part des choses entre le roman de montagne et le roman de terroir* ». Le genre a intéressé occasionnellement des écrivains célèbres comme Alphonse Daudet, Blaise Cendrars, Jean Giono ou encore René Daumal⁷⁸. Quant aux « spécialistes » qu'évoque Sylvain Jouty, ils sont nombreux⁷⁹, mais les plus connus restent Roger Frison-Roche, Paul Gayet-Tancrède (dit Samivel) et, dans une moindre mesure, Luis Trenker, plutôt célèbre pour la production cinématographique que nous avons évoquée plus haut.

Dans l'entre-deux guerres, les fédérations sportives se structurent tandis que la notion de loisir fait son chemin dans les mentalités. Le sport devient un spectacle populaire, avec ses héros et ses grands rendez-vous⁸⁰. D'après Olivier Hoibian, c'est aussi l'époque où « *un désir d'évasion du cadre urbain et industriel moderne paraît transpirer des sensibilités du moment* »⁸¹, ce qui expliquerait notamment le succès des auberges de jeunesse et des mouvements de scoutisme. Certains écrivains, comme Giono, mettent en avant dans leurs œuvres les charmes de la vie au grand air et de la nature. Mais dans les drames fictionnels, que ce soit au cinéma ou en littérature, la montagne est souvent dépeinte comme une entité magnifique et terrible, quasiment mythique (voir les productions du Bergfilm, qui connaissent à l'époque un certain succès⁸²). Dans son roman *Batailles dans la montagne*, paru en 1937, Giono décrit les paysages du Trièves et y installe un « nouveau personnage » créé de toute pièce : le glacier de La Treille, blotti contre une montagne comparée aux « *os du Léviathan* »⁸³. Charles-Ferdinand Ramuz, lui, fait de la montagne et de ses habitants les acteurs de toute son œuvre ; d'après Simone Vierne, « *dans Derborence (1934) [il] insiste plus*

⁷⁷ Jouty (Sylvain), « Roman de montagne », *Dictionnaire de la montagne*, op. cit., p. 825

⁷⁸ À titre d'exemples : Daudet (Alphonse), *Tartarin dans les Alpes*, 1885 ; Cendrars (Blaise), *Les confessions de Dan Yak*, 1929 ; Giono (Jean), *Le chant du monde*, 1934 ; Daumal (René), *Le mont Analogue*, inachevé (débuté en 1940 et édité en 1952).

⁷⁹ Pêle-mêle, citons Anne Sauvy, Michel Desorbay, Daniel Grévoz, Maurice Métral, Etienne Bruhl, etc.

⁸⁰ Voir Vigarello (Georges), « Le temps du sport », dans Corbin (Alain), *L'avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p.193-221

⁸¹ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France...*, op. cit. p. 209

⁸² Partie I-1.4

⁸³ Giono (Jean), *Batailles dans la montagne*, Paris, Gallimard, 1937, p. 297

encore que Giono sur le rôle mythique et maléfique de la montagne et du glacier », qui renvoient « au commencement ou à la fin absolue du monde »⁸⁴.

Ce n'est qu'à partir de la Seconde Guerre mondiale que la littérature semble proposer un changement de regard sur la montagne : d'entité symbolique presque surnaturelle, inspirant la crainte, elle devient un lieu d'élévation de l'esprit et un vecteur de valeurs positives, telles que le courage et la solidarité. Cette mutation n'est peut-être pas étrangère à la mise en valeur de l'alpinisme par le gouvernement de Vichy dès 1940. La propagande alors mise en place en direction de la jeunesse l'utilise en effet pour vanter les mérites de l'effort, de l'abnégation et du dépassement de soi, présentant la montagne comme une « école de la vie »⁸⁵.

Proche de Marcel Ichac, Samivel (1907-1992) est d'abord connu comme dessinateur, puis comme auteur de romans (sa première œuvre est *L'amateur d'abîme*, parue en 1940 chez Stock). Lui cherche avant tout à mettre en avant la beauté de la haute montagne et sa pureté, qu'il convient de ne pas altérer en permettant son assaut à des hordes de « Parisiens (ou Londoniens ou Berlinoises) « moyens » »⁸⁶. La montagne est un monde d'élus, valeureux et forcément peu nombreux. C'est aussi l'époque où paraît le premier roman de Roger Frison-Roche (1906-1999), *Premier de cordée* (1941), qui popularise la figure du guide chamoniard, à la fois rude et courageux, humble et héroïque. De nombreux passages du roman consistent en de précises descriptions d'escalades périlleuses, qui semblent d'autant plus authentiques que Frison-Roche est lui-même guide de haute montagne depuis le début des années 1930. L'ouvrage connaîtra un très grand succès, et contribuera à créer une sorte de « folklore » des montagnes⁸⁷, fait de solidarité entre montagnards et de péripéties extraordinaires. Adapté au cinéma dès 1943 par Louis Daquin, et réadapté plus tard pour la télévision par Jacques Ertaud, *Premier de cordée* est sans doute le plus connu des romans de montagne.

Mais ce sont toujours les rouages dramatiques de l'histoire qui font le succès d'un livre ayant trait à la montagne, et Marcel Ichac le regrette. Le vocabulaire sensationnel (par exemple : « au péril de sa vie », « dangereux précipice », etc.) est, selon lui, à bannir. Pour lui, un écrivain devrait à tout prix éviter de :

⁸⁴ Vierne (Simone), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, Paris, Ellug, 2000, p.37

⁸⁵ En 1941 est notamment créée par le général Faure la section « Jeunesse et Montagne », branche alpine spécialisée des « Chantiers de jeunesse » instaurés par le maréchal Pétain. Voir partie III-2.1.A et III-2.1.B

⁸⁶ Samivel, *L'amateur d'abîmes*, Paris, Stock, 1963, p.173

⁸⁷ Simone Vierne, op. cit. p. 32

« faire appel à toutes sortes de superlatifs, pour traduire les efforts du grimpeur et les dangers qu'il semble courir. Cette emphase même le condamnera et retirera à son récit la vérité dont doit être entourée avant tout la description des émotions simples et rudes qu'éprouvent les alpinistes dans une ascension difficile. »⁸⁸

Déjà la littérature n'est plus, pour Marcel Ichac, un vecteur satisfaisant pour faire comprendre au public les attraits de la montagne et la démarche des alpinistes. C'est au cinéma de prendre le relais, afin de garantir au néophyte l'authenticité du récit, ce qui lui permettra de faire lui-même l'expérience de la montagne :

« la littérature n'est plus le mode d'expression universel. Une fois de plus, le cinéma va triompher de l'insuffisance des définitions verbales en restituant tout à la fois le cadre, l'ambiance, les formes exactes des hommes et des choses. Le spectateur n'est plus comme le lecteur à la merci d'un terme ou d'un adjectif, il interprète lui-même l'image de la vie déjà choisie, composée, amplifiée par le réalisateur, il perçoit directement le choc de la réalité. »⁸⁹

4. CE QUE LE CINÉMA DE MONTAGNE N'EST PAS, EN FRANCE, AVANT L'ŒUVRE DE MARCEL ICHAC

Pour Marcel Ichac, le cinéma est donc le nécessaire successeur de la littérature ; mieux, il est l'outil idéal pour faire connaître et comprendre la haute montagne et les alpinistes.

La haute montagne, d'abord : elle est explorée, parcourue. Les plus hauts sommets du monde restent à conquérir, pour l'exploit humain comme pour le prestige national. Un modèle du documentaire d'exploration est alors inauguré par le cinéaste. Les alpinistes, ensuite : il s'agit de faire comprendre au public ce qui pousse ces hommes à braver une nature apparemment hostile. Marcel Ichac se consacre donc à bâtir un nouveau modèle

⁸⁸ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, op. cit., p. 12

⁸⁹ Ibid.

du cinéma de montagne, sous forme de documentaire propre à immerger le spectateur dans la « véritable » aventure montagnarde.

4.1. Un documentaire d'exploration

Marcel Ichac commence à réaliser des films à partir de 1934, essentiellement autour de la pratique du ski⁹⁰. Mais c'est en 1936, avec le documentaire *Karakoram*⁹¹ - qu'il rapporte de la première expédition française au Hidden Peak (Himalaya) - qu'il va véritablement inaugurer, en France, le documentaire d'exploration. Le genre n'est pas complètement inconnu, puisque dès 1909, l'Italien Vittorio Sella avait filmé des bribes de l'ascension du duc des Abruzzes au Karakoram⁹². Pour Marc Fénoli, il s'agissait là d'un :

*« document considéré comme l'ancêtre des films himalayens. Ancêtre aussi d'un cinéma associant la figure d'une puissance politique à une démarche expéditionnaire vers une montagne « étrangère ».*⁹³

Il semblerait en effet qu'à partir de l'entre-deux guerres et jusqu'aux années 1950, les expéditions himalayennes aient été une façon pour les nations de s'assurer d'un certain prestige au niveau international ; c'est à qui « vaincra » le plus haut sommet. Les Anglais dominent la Nanda Devi (7816 mètres) en 1936, alors même que les Français, sous la direction de Henry de Ségogne, partent à l'assaut du Hidden Peak (8068 mètres), sans pour autant parvenir à leurs fins⁹⁴. Dans le même temps les Allemands multiplient les tentatives pour atteindre le Nanga Parbat (8126 mètres) – sans plus de succès.

Marcel Ichac est de ces expéditions pionnières. En 1936, il filme les régions du Cachemire qui sont traversées, non sans insister sur une certaine forme d'exotisme : sur

⁹⁰ *Ski de printemps* (1934), *4100 Ascension à ski des Écrins* (1934), *De Nice au Mont-Blanc* (1935), *Vive le ski !* (1935), *Poursuites blanches* (1936).

⁹¹ Le Karakoram, situé à cheval entre le Pakistan, l'Inde et la Chine, est la partie la plus septentrionale de la chaîne himalayenne, et la plus occidentale. La première véritable exploration de la région remonte à 1836, par l'Anglais Godfrey Thomas Vigne (source : Jouty (Sylvain), « Karakoram », *Dictionnaire de la montagne*, op. cit., p. 833).

⁹² Voir Fénoli (Marc), « La montagne en scène », op. cit., p.35

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Le film de Marcel Ichac, *Karakoram*, fait état de l'échec de l'expédition à près de 7000 mètres, forcée de capituler à cause du mauvais temps apporté par une mousson précoce cette année-là.

une musique orientalisante composée par Pierre Vellones, il enchaîne les vues sur des temples en ruine, et les scènes de vie représentant des enfants nus, des femmes voilées, des charmeurs de serpents, etc. La volonté de donner une dimension ethnographique à l'expédition n'est sans doute pas étrangère à ces séquences. Ensuite, l'impressionnante caravane de six cent porteurs (les « coolies ») est filmée dans sa progression jusque sur le glacier du Baltoro, où le camp de base se met en place, dominé par le drapeau tricolore. À partir de là, Ichac se concentre sur les scènes d'escalades des alpinistes français, qui progressent comme lors de batailles victorieuses en installant leurs camps I à V de plus en plus haut sur la montagne, avant de devoir renoncer au sommet, la mort dans l'âme, à cause d'une météo trop hostile.

« *D'emblée, Ichac a jeté les bases du film d'expédition* », constate Pierre Minvielle à propos de *Karakoram*⁹⁵. Ce nouveau type de documentaire obéit en effet à un schéma narratif simple que l'on retrouvera dans les productions ultérieures :

- mise en contexte de l'expédition
- marche d'approche
- installation d'un camp de base
- acclimatation, assaut(s)
- repli victorieux ou non.

Récompensé par le Grand prix de l'Exposition internationale de Paris en 1937, et par le Grand prix du documentaire à la Biennale de Venise de 1938, le film *Karakoram* vaudra plus tard à son auteur d'être désigné cinéaste officiel de la conquête française de l'Annapurna, réalisée en 1950⁹⁶.

Comme le signale Gérard Leblanc, le cinéma est ici utilisé pour rendre compte d'un évènement, à savoir la conquête d'un sommet (une « première » dans le langage des alpinistes). « *Ce n'est pas le cinéma qui crée l'évènement, c'est l'évènement qui appelle le cinéma comme un moyen supplémentaire de promotion* »⁹⁷. Pourtant, alors que l'expédition a finalement échoué, c'est bien le film qui finit par faire date, ce qui fait dire à Marcel Ichac que :

⁹⁵ Minvielle (Pierre), « Marcel Ichac, le maître incontesté du cinéma de montagne », *La montagne et l'alpinisme*, troisième semestre, 1994, p.13

⁹⁶ Voir partie III-1.1 et III-1.2

⁹⁷ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, T.02, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 191

« la voie était ouverte pour de nouvelles entreprises, et le récit de cette première expérience, nos articles, nos photos, avaient sensibilisé aux problèmes himalayens une partie du public. Le film y contribua également »⁹⁸.

Mais là ne s'arrête pas l'ambition de Marcel Ichac, qui souhaite aussi sensibiliser le public sur les motivations mêmes de l'alpiniste et sur ce qui le pousse, hors « compétition » internationale, à braver la haute montagne.

4.2. Une œuvre de vulgarisation de l'alpinisme auprès du grand public

On a vu combien Marcel Ichac ne se reconnaissait pas dans la production dramatique, notamment dans le Bergfilm qui donnait souvent la primeur au mélodrame plutôt qu'à l'interaction réelle entre les hommes et la nature⁹⁹. Dans le même temps, il regrette le manque de visibilité des documentaires d'alpinisme qui existent en France, dont la diffusion est limitée aux seuls alpinistes et amateurs de montagne. Comme le rappelle Jacques Chevrière, dans la France de l'entre-deux guerres :

« l'alpinisme ne fait pas recette. Faute de public. Il est resté un sport marginal, élitiste, pratiqué [...] par quelques milliers d'amateurs regroupés dans quelques clubs en forme de chapelles. »¹⁰⁰

Face à ce constat, Marcel Ichac questionne :

« Pourquoi ne pas introduire le spectateur dans l'univers méconnu de la montagne et des grimpeurs ? Pour que le public s'intéresse, puis se passionne, il faut qu'il comprenne. C'est au cinéma de lui apprendre que les alpinistes sont autre chose que des héros ou des fous »¹⁰¹.

⁹⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.20

⁹⁹ Voir partie I-1.4

¹⁰⁰ Chevrières (Jacques), « Star-system sur la paroi », op. cit., p. 53

¹⁰¹ Ichac (Marcel), op. cit.

Il s'agit de sortir la montagne de la vision dramatique entretenue par le cinéma et la littérature, pour la placer, via les grimpeurs qui la parcourent, au cœur de l'intrigue. Pour Ichac, il faut proposer non pas un spectacle sensationnel, propice au suspens et aux frissons d'horreur, mais une plongée dans le monde réel des alpinistes, en restituant précisément les sensations, la vision et l'ambiance telles que les perçoivent ces hommes qui sont aux prises avec la montagne. Sans exagération dans la souffrance ressentie, il s'agit de montrer leurs efforts et surtout, leur détermination à se mesurer aux éléments naturels. Si bien que Marcel Ichac, sous l'Occupation, s'accommodera fort bien des contraintes imposées par Vichy en termes de propagande sportive :

« En France le cinéma connaît, en 1942, une situation privilégiée. C'est la seule distraction, la seule possibilité d'évasion. Un court métrage de quinze à vingt-cinq minutes doit figurer au programme avec chaque grand film. Il y a donc possibilité de faire librement [...] des films sur un sujet choisi, et non imposé. »¹⁰²

C'est l'année où sort son second film d'alpinisme, *À l'assaut des aiguilles du Diable*¹⁰³. En 1944, Pierre Leprohon en fait les louanges, et approuve le fait que « Marcel Ichac a tenté – et réussi – de dégager l'esprit de l'alpinisme, le motif secret de sa passion »¹⁰⁴. Le film, chargé par son auteur de la difficile mission de vulgariser l'alpinisme et la montagne auprès du grand public, jouit d'un certain succès dans la France occupée¹⁰⁵. Par la suite, Marcel Ichac réalisera d'autres œuvres dans le même esprit (*Les étoiles de midi* en 1960 et *Le conquérant de l'inutile* en 1967¹⁰⁶). Ce travail de mise en valeur auprès du grand public, repris par la suite par d'autres alpinistes (Gaston Rébuffat, Lionel Terray notamment¹⁰⁷) et couplé au succès littéraire de Roger Frison-Roche, a pu contribuer au développement de l'alpinisme et de l'escalade comme

¹⁰² Ichac (Marcel), op cit. p. 21

¹⁰³ Voir partie III-2.1

¹⁰⁴ Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 158

¹⁰⁵ Marcel Ichac, dans *Quand brillent les étoiles de midi*, revient sur l'ensemble de son œuvre et, à propos d'*À l'assaut des aiguilles du Diable*, se félicite du « succès inespéré de ce film » qui « n'a pas été étranger à quelques brillantes vocations alpines » (p.22).

¹⁰⁶ Voir partie III-2.2 et III-2.3

¹⁰⁷ Au cinéma, citons : Rébuffat (Gaston) (réal.), *Étoiles et tempêtes*, 1955 ; *Les horizons gagnés*, 1961 ; *Entre terre et ciel*, 1974. Pour les œuvres écrites, citons Terray (Lionel), *Les conquérants de l'inutile*, Paris, Gallimard, 1961, 568 p.

sports populaires : en effet pour Jacques Chevrères, après la Deuxième Guerre mondiale, « *l'alpinisme trouve sa place dans la nouvelle civilisation des loisirs* »¹⁰⁸.

Par ailleurs le cinéma de montagne « à la française » prend, avec Marcel Ichac, sa spécificité. Selon Marc Fénoli, « *le cinéma de montagne, versant français, aura imposé une nouvelle version, dépouillée de tout pathos, qui fera sa place au geste et à la relation pure de l'homme avec la montagne* »¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Chevrères (Jacques), op. cit.

¹⁰⁹ Fénoli (Marc), « Le temps des pionniers », dans *Montagnes magazine*, n°177, décembre 1994

Le court-métrage documentaire : un parti-pris

Au-delà d'un contenu qu'il souhaite rendre novateur, Marcel Ichac se montre très attaché à la forme de ses films ; généralement, il s'agit du court-métrage documentaire (sauf exception pour *Les étoiles de midi*, en 1960). Le modèle n'est pas nouveau, mais Marcel Ichac le rend significatif, puisque selon lui, il correspond à une exigence de sobriété et d'authenticité, valeurs qui font la base de son engagement dans le travail de création cinématographique. Dès 1946, il théorise ce que doit être le cinéma de montagne : de type documentaire, il doit à tout prix éviter les trucages, et relater des aventures réelles auxquelles le grand public peut être sensible. Le format court correspond à une exigence de densité dans l'action, mais dès les années 1950, il perd du terrain face aux longs-métrages de fiction dans les circuits de diffusion et de promotion cinématographiques. Malgré quelques concessions, Marcel Ichac est donc amené à s'engager, en tant qu'homme de cinéma, dans la défense auprès de ses pairs de son modèle de prédilection.

1. UN TRAITEMENT QUI SE VEUT SOBRE ET AUTHENTIQUE : LE « MANIFESTE » DU CINÉMA DE MONTAGNE (1946)

Suite à la diffusion en 1942 de son film *À l'assaut des aiguilles du Diable*, Marcel Ichac publie en 1946 aux éditions J. Susse un ouvrage qui, en explicitant ses principes de création et les « règles » qu'il applique lors du tournage de ses œuvres, fait figure de véritable manifeste de ce que doit être le cinéma de montagne (voir annexe 1). En refusant les manipulations, il entend faire montre de respect envers son public, qui pourra juger de l'extraordinaire des aventures vécues par les alpinistes, qui n'ont été ni exagérées, ni dramatisées. Par ailleurs il lance le principe d'un « lien direct » entre l'action et le spectateur, qui doit « vivre » ce qu'il voit au point d'oublier qu'il est au cinéma. Mais Marcel Ichac, afin d'asseoir le cinéma de montagne en tant que genre

« grand public », ne se privera pas pour autant du modèle du long-métrage, quitte à s'éloigner un peu des règles du documentaire.

1.1. Le rejet de toute manipulation et de tout trucage

D'après Gérard Leblanc, dès les origines du cinématographe et jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le format court-métrage était la norme dans les séances de cinéma, concernant les documentaires :

« le court-métrage documentaire pour la pêche à la sardine, le long métrage de fiction pour les scénarios à mise en scène. On ne pouvait les confondre, ni par leur durée et leur sujet, ni par leurs modes de fonctionnement »¹¹⁰.

Marcel Ichac, lui, opte dès le départ pour le documentaire, mais en cherchant à lui donner les lettres de noblesse qui le feront concurrencer (voire surpasser) la fiction dramatique en termes de spectacle et d'intérêt du public.

Dès ses débuts, que ce soit pour filmer le ski ou l'alpinisme, il cherche à restituer le plus fidèlement possible les gestes de l'homme en action. En cela, on peut dire qu'il réalise des films sportifs. Selon lui, le documentaire est plus apte que la fiction à marquer les esprits et à mettre en valeur cette esthétique de l'effort.

À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film, l'ouvrage dans lequel il théorise sa vision des choses, est aujourd'hui épuisé et n'a jamais été réédité. Il s'y engage clairement, à la fois sur la façon de filmer la montagne et les alpinistes, et sur ce que ce thème peut apporter au cinéma documentaire :

« Ce sera la revanche du modeste film documentaire de voir certaines de ses images laisser des impressions plus profondes que telle scène

¹¹⁰ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, op. cit., p.154

dramatique d'un grand film dont l'artificielle beauté se dissipe dès que le retour à la lumière a fait cesser l'enchantement de l'écran »¹¹¹.

En effet, ce qui fait la force du documentaire « de montagne », c'est l'intensité émotionnelle inhérente à l'action des hommes – les alpinistes – évoluant dans un milieu hostile et méconnu – la montagne. Le drame, déjà contenu dans le thème, n'a pas besoin d'être souligné par des figures de style visuelles ou verbales ; il s'agit simplement de faire ressentir le plus fidèlement possible les émotions des héros, en tournant les scènes sur place, sans trucage, en conditions réelles.

« Et le public lui accorde d'emblée cette « crédibilité » qu'il refuse, dans bien des cas, aux grands films. Il sait que là, il n'est point de trucages – à quoi cela servirait-il ? Que chaque mouvement a été vécu, qu'un geste de surprise a bien été un geste de surprise, un faux-pas un véritable faux-pas, que de nombreuses répétitions ne les ont pas précédés, pour leur donner une perfection qui finit par être la négation de la vie. »¹¹²

À la fois cinéaste et alpiniste, Ichac accompagne ses « sujets » jusque dans la paroi la plus inhospitalière, mais refuse les cadrages qui auraient pour effet de susciter l'angoisse (il n'est, par exemple, pas question de montrer des gros plans sur un pied qui dérape). L'image doit « faire sens » : les travellings, les vues panoramiques, les vues en plongée ou en contre-plongée ont une fonction sémantique dans la restitution du réel¹¹³ : en situant l'action (surplomb sur les massifs alpins alentours), ils restituent une atmosphère et un état d'esprit, une histoire « hors du monde ».

Car c'est une réalité méconnue qu'entend montrer Ichac. La haute montagne n'est encore que peu fréquentée, et l'on a vu combien elle pouvait alimenter de fantasmes et de visions quasi-ésotériques (du moins, dans les productions artistiques). Prenant le contrepied de tout discours dramatique, le cinéaste dit vouloir écarter :

« la tentation des effets faciles : avalanches, cris d'effroi, visages convulsés, mains qui saignent. Nous voulions considérer n'importe

¹¹¹ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit., p.89-90

¹¹² Ibid.

¹¹³ C'est ce qu'explique Didier Mauro dans un manuel à l'usage des documentaristes, publié en 2005 (*Le documentaire : cinéma et télévision*, Paris, Dixit, p.95)

lequel des spectateurs comme capables de reconnaître, aussi bien que pourraient le faire de rares initiés, une légère invraisemblance, un trucage, une tricherie comme la substitution d'un lieu de tournage à un autre pour escamoter la difficulté d'une escalade. »¹¹⁴

En fait la difficulté, loin d'être écartée, semble plutôt recherchée : filmer la haute montagne devient un défi, et la vraisemblance a d'autant plus de valeur que de nombreux risques en ont été le prix.

Dans *À l'assaut des aiguilles du Diable* (1942) et dans *Les étoiles de midi* (1960), Marcel Ichac filme des reconstitutions, mais ne considère pas l'opération comme une « tricherie », puisqu'elle est présentée telle quelle. Au contraire, c'est une preuve supplémentaire de la sincérité de la démarche, puisqu'il a poussé le perfectionnisme jusqu'à « *tourner chaque scène à l'heure et à l'endroit où elle avait été vécue réellement* »¹¹⁵ (*À l'assaut des aiguilles du Diable* retrace la traversée d'Armand Charlet de l'arête des aiguilles du Diable, réalisée pour la première fois en 1928). En fait, la reconstitution est même une démonstration de la beauté de l'alpinisme, puisqu'à plus d'une décennie d'écart, elle met en évidence la reproduction des gestes et des postures prises par l'alpiniste dans les surplombs et les parois rocheuses. Dans son livre, Marcel Ichac place côte à côte une image de son film et une photo prise en 1928, qui représentent toutes deux Armand Charlet aux prises dans le surplomb de l'Isolée, et qui sont étonnamment identiques :

« Admirable pérennité de l'effort humain [...] Rien ne distingue le grimpeur d'aujourd'hui de son prédécesseur, ni peut-être de celui qui dans cent ans affrontera à son tour pour la première fois le redoutable passage. Notre récit cinématographique acquerrait par là une force singulière. Dans quel autre domaine de la vie le cinéma pourrait-il se targuer de réussir une si scrupuleuse et si exacte reconstitution ? Au profane, n'était-ce pas prouver qu'une escalade est autre chose qu'une gymnastique inutile et dangereuse dans un chaos de rocher, mais l'harmonieux enchaînement de gestes inspirés à l'homme par la structure

¹¹⁴ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.111

¹¹⁵ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit., p.48

même de la montagne ? Le premier ascensionniste d'une paroi ou d'une arête prend, sous cet angle, figure de véritable créateur dans le sens le plus large du terme. »¹¹⁶

En mettant en avant la vraisemblance et l'authenticité, il s'agit donc de montrer que l'alpinisme est magnifié par le documentaire et qu'inversement, le documentaire prend toute son intensité grâce à l'alpinisme, puisque ce dernier prend place dans une nature à la fois hostile et éminemment photogénique.

1.2. Immerger le spectateur dans l'aventure : la réalité plus forte que la fiction

À propos du film *Les étoiles de midi*, sorti sur les écrans français en 1960, le quotidien *Combat* célébrait chez Ichac « *le sens du dramatique dans le naturel* »¹¹⁷. Cinq jours plus tard, *Le Figaro Littéraire* rejoignait cette analyse : « *Contrairement à ce qui avait été fait dans le genre, il ne dramatise pas abusivement un sujet déjà dramatique par lui-même* »¹¹⁸. Le geste sportif recèle une intensité qui se suffit à elle-même¹¹⁹.

Pour immerger complètement le spectateur dans l'action, Ichac préfère faire oublier la caméra, afin que chacun puisse s'imaginer comme faisant partie de la cordée filmée. Son but est bien de donner l'impression que :

« tout ce serait passé de la même façon si la caméra n'avait point été là. À tel point qu'on finit par oublier sa présence. Le contact direct s'établit entre le public et l'image ressuscitée sur l'écran. »¹²⁰

Ce principe, défini dès 1946, semble annoncer ce qui fera le « cinéma-vérité », genre documentaire en vogue à partir des années 1960 (Jean Rouch, Frederick Wiseman, etc.): il s'agit d'orienter le propos vers l'homme - ici l'alpiniste -, afin de saisir

¹¹⁶ Ichac (Marcel), op cit., p.76

¹¹⁷ *Combat*, 20 février 1960. Article disponible dans le dossier de presse numérisée consacré aux *Étoiles de midi*, constitué par la Cinémathèque française (voir bibliographie).

¹¹⁸ *Le Figaro Littéraire*, 25 février 1960. Même provenance.

¹¹⁹ Voir Sophie Guillou, « Quand le sport fait son cinéma », dans *E.J. : en jeu, une autre idée du sport*, n°353, octobre 2001, p.10

¹²⁰ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit., p. 89

« l'authenticité de son vécu, le « pris sur le vif » »¹²¹. Il faut « faire oublier aux spectateurs qu'ils sont dans un fauteuil de cinéma et leur donner l'illusion qu'ils participent à l'action »¹²². Pour que la « magie » du spectacle opère, la caméra doit se faire oublier, afin de ne pas faire obstacle à l'appropriation directe de la réalité par le spectateur. Étant donné que toute scénarisation est apparemment exclue, l'émotion naît directement de l'action. Chez Ichac, ce sentiment d'intimité avec les alpinistes est renforcé par le fait que dans presque tous ses films, la voix off qui commente l'action se veut à la fois sobre et engagée : c'est généralement celle du cinéaste lui-même ou de ses compagnons de cordée qui, en effet, vivent l'aventure « de l'intérieur ».

Pour que le public comprenne ce qui pousse les alpinistes vers les sommets, il n'est de meilleure explication que les sensations qu'ils ressentent, et que chaque spectateur est appelé à ressentir lui-aussi. Pour illustrer son propos, Marcel Ichac rapporte non sans ironie une anecdote liée à la diffusion d'*À l'assaut des aiguilles du Diable*, en 1942 :

*« J'ai eu la chance – c'est tout au moins l'illusion que j'ai – d'avoir réussi à donner au spectateur l'impression fugitive « d'y avoir été ». C'est sans doute ce que voulait m'exprimer cette grosse dame d'âge mûr qui, à l'issue d'une projection du film des aiguilles du Diable, se précipitait vers moi, me disait avec enthousiasme : « Ah Monsieur, comme c'est bien. C'est vraiment cela la montagne. » Admirable illusion grâce à laquelle cette aimable spectatrice qui, en fait d'alpinisme n'avait probablement jamais dépassé les terrasses du Montenvers, s'était vue, pendant quelques minutes, en train de forcer victorieusement, avec l'agilité d'un Armand Charlet, la paroi surplombante de l'une des plus difficiles aiguilles des Alpes. »*¹²³

C'est que l'alpinisme et la haute montagne sont dépeints tels que les conçoit Marcel Ichac : pour lui, fréquenter les cimes au prix d'efforts intenses et de sacrifices relève d'une « école d'énergie et d'endurance », comme le note Pierre Leprohon¹²⁴. Il s'agit de

¹²¹ Voir l'ouvrage édité par la Bibliothèque du film, *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BiFi, 2001

¹²² Ichac (Marcel), op. cit., p.12

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 141

faire partager ces valeurs sportives, susceptibles de rencontrer assez facilement l'adhésion dans l'opinion.

Mais il n'y a pas de raison de penser que cette perception de la montagne et de l'alpinisme soit la seule possible, et il faut bien souligner le fait qu'Ichac impose ici sa propre vision des choses. Pendant la guerre, celle-ci trouve un certain écho dans l'idéologie vichyste de célébration de l'effort puis, après la guerre, dans le développement du « tourisme de masse », des voyages, des vacances et des loisirs sportifs¹²⁵. En fait, la réalité que prétend montrer le cinéaste n'est que la projection de son imaginaire¹²⁶. Marcel Ichac est un pratiquant qui filme sa pratique ; ce qui, certes, garantit le succès d'une certaine immersion du spectateur, mais qui induit également un moindre recul par rapport à ce qui est filmé¹²⁷.

1.3. Faire du documentaire de montagne un genre « grand public »

Pour Marcel Ichac, le format court-métrage suffit à faire passer ce qu'il y a à raconter. Il n'est nul besoin de rallonger inutilement le film, de « rajouter » des minutes pour faire admettre le film comme un long-métrage : cela nuirait au propos, et irait à l'encontre de l'honnêteté et de la sobriété que le cinéaste a érigées en principes conducteurs.

Pourtant, au sortir de la guerre, ce sont les studios américains qui prennent la main sur le thème de la montagne dans le cinéma dramatique :

« Grands espaces, action, tension, héros, intrigue manichéenne qui n'exclut ni l'humour ni la passion : le cinéma de montagne a tout pour plaire de l'autre côté de l'Atlantique »¹²⁸.

La RKO Pictures, la Paramount, puis les productions Walt Disney investissent notamment la vallée de Chamonix¹²⁹ à partir des années cinquante. Mais les trucages

¹²⁵ Voir Boyer (Marc), *Histoire du tourisme de masse*, Paris, PUF, 1999

¹²⁶ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, op. cit., p. 156

¹²⁷ Wolff (Laurent), *La paroi en coulisse : contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages*, sous la dir. de Françoise Berdot, mémoire de DESS, Université Paris VII, 2004, p.10

¹²⁸ Fénoli (Marc), « La montagne en scène », op. cit., p.

sont parfois trop visibles, et Marcel Ichac décide de contrer ce qu'il considère comme le « saccage » du cinéma de montagne, en adoptant finalement, pour une fois, le format à succès du long métrage. Avec *Les étoiles de midi* (78 minutes), il déclare :

*« Mon ambition a été d'aborder ce sujet non plus sous l'angle du documentaire mais sous celui de la grande production tout en respectant la vraisemblance et l'authenticité »*¹³⁰.

Dans l'ouvrage qui a suivi la sortie du film (*Quand brillent les étoiles de midi*, Arthaud, 1960), il énonce avec éloquence ce qui fut à l'origine de cette « exception » dans son œuvre cinématographique. Le film *La neige en deuil*, d'Edward Dmytryk, sorti en 1956 en France avec Spencer Tracy dans le rôle principal, n'a pas connu un très grand succès et semble agir sur Ichac comme du « poil à gratter » :

*« Puisque Spencer Tracy, divinité hollywoodienne réincarnée pour la circonstance en guide chamoniard, tirant la langue et grattant frénétiquement un rocher en carton qu'il était censé gravir, ne faisait pas recette, le genre était condamné. La seule pensée de s'intéresser à un film de montagne glaçait le sang des producteurs et des distributeurs de films. Nous étions quelques-uns à ne pas être de cet avis. [...] Le film de fiction n'a pas le pouvoir exclusif de capter l'intérêt des spectateurs pendant toute une soirée »*¹³¹.

Pour renouveler le genre du documentaire, Ichac décide alors de scénariser l'alpinisme. Il s'agit de raconter des aventures d'alpinistes qui, aussi extraordinaires qu'elles puissent sembler, doivent avant tout être réelles. Chaque histoire a été réellement vécue, et n'est ici que reconstituée pour les besoins du film. La mise en contexte est fictive (il s'agit de la rencontre fortuite entre une équipe de cinéma et l'alpiniste Lionel Terray, qui prend celle-ci « sous son aile » en lui racontant des anecdotes qui prennent vie sur l'écran). Les aventures, elles, sont authentiques. L'image est toujours filmée sur place, en conditions réelles, sans trucage. Et si, pour les besoins

¹²⁹ Cuenot (Catherine), Rey (Françoise), *Chamonix fait son cinéma*, op. cit., p.95

¹³⁰ Interview de Marcel Ichac : coupure tirée du dossier d'archives de M. Georges Sadoul (SADOUL 288 B21, [f.5]), consulté en juin 2011 à la Cinémathèque française

¹³¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.10

du récit, l'un des alpinistes doit éviter un éboulement alors qu'il est suspendu à une corde en mauvais état, ce sont de véritables rochers qui lui tombent dessus, et la corde est effectivement « *fine comme du papier d'emballage* »¹³².

C'est là un cinéma « hybride » que propose Marcel Ichac. Dans une œuvre qui ne relève ni tout à fait du documentaire, ni tout à fait de la fiction, la force des images « vraies » nourrit l'émotion du spectateur. D'ailleurs le film connaîtra un certain succès¹³³. Par la suite, ce mélange des genres ne cessera de se développer : « *le documentaire s'est de plus en plus ouvert à la fiction et la fiction au documentaire, au point que, dans un nombre croissant de films, les frontières deviennent bien difficiles à tracer* »¹³⁴ ; d'ailleurs, les « docu-fictions » occupent encore largement, de nos jours, les grilles du programme télévisé.

Mais ce film restera, par son format, une exception dans l'œuvre de Marcel Ichac. À partir de la fin des années 1950, le court-métrage documentaire ne fait plus recette, et si le cinéaste se plie effectivement au « goût du public » pour le long-métrage, il n'a de cesse de défendre un format qu'il considère plus légitime.

2. UN MODÈLE MIS À MAL PAR LES EXIGENCES DE L'INDUSTRIE CULTURELLE ?

Comme cela a été dit plus haut, jusqu'aux années 1950-1960 le court-métrage est usuellement dévolu au genre documentaire. Sous l'Occupation et le régime de Vichy, le modèle est encouragé, tant financièrement qu'institutionnellement, par des mesures et des lois qui soutiennent la création cinématographique à des fins distractives, mais aussi (ou surtout) de propagande. Par la suite, dans les années qui suivent la Libération, le court-métrage documentaire est toujours bien présent dans les salles obscures, mais le genre se heurte à un modèle culturel en pleine évolution, qui semble faire une part de plus en plus large au long-métrage de fiction mettant en scène des vedettes du « grand

¹³² Extrait de la réplique de René Desmaison qui, dans *Les étoiles de midi*, « joue » l'alpiniste en difficulté (53^{ème} min.).

¹³³ Voir le dossier de presse numérisée de la Cinémathèque française consacré aux *Étoiles de midi*.

¹³⁴ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, op. cit., p.156

écran ». Marcel Ichac est alors amené à prendre la défense du court-métrage documentaire par différents vecteurs.

2.1. Pendant la guerre, un modèle protégé

Lorsque, en 1940, une large partie du territoire français est occupée par les Allemands, toute activité cinématographique est interrompue. Les autorités allemandes ne tardent pourtant pas à rouvrir les salles de cinéma (notamment pour en faire des « soldaten-kinos »). Face à cela, le gouvernement de Vichy réalise que le cinéma reste l'un des derniers loisirs populaires accessibles à tous, et qu'il peut jouer un rôle d'importance pour maintenir le moral des Français et éduquer les consciences. Il s'agit donc de reprendre la main sur la production cinématographique, qui acquiert une importance sociologique, politique et idéologique considérable¹³⁵.

La loi du 19 mai 1941 institue le régime des avances à l'industrie cinématographique, via le Crédit National¹³⁶ : il s'agit d'assurer le financement de la production cinématographique française, afin de permettre son redémarrage. L'ensemble de la filière est mise sous tutelle administrative. Cette politique marque l'émergence du rôle de l'État dans l'organisation du cinéma français, et la création du CNC en 1946 n'en sera finalement que la continuité¹³⁷ (voir annexe 2).

Dans ce contexte, le documentaire prend une importance grandissante. Jusqu'en 1939, l'État n'accordait aucune aide à la production du court-métrage documentaire ni à son exploitation. Mais le 26 octobre 1940, une loi est votée pour réglementer la production et la diffusion des œuvres cinématographiques : la programmation du format court devient obligatoire, en complément du grand film de la séance¹³⁸.

¹³⁵ Voir Créton (Laurent), *Histoire économique du cinéma français : production et financement. 1940-1959*, Paris, CNRD Éditions, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2004, p.76-87

¹³⁶ Le Crédit National avait été fondé en 1919 pour tenir le rôle d'établissement financier, afin de permettre la reconstruction du pays et de son économie au lendemain de la Première Guerre mondiale. Ses prérogatives n'étaient pas étendues au cinéma à l'origine.

¹³⁷ Créton (Laurent), op. cit., p.32

¹³⁸ Gimello-Mesplob (Frédéric), « Le Groupe des Trente », cours en ligne de l'université de Metz - Sciences Po, édité à l'adresse : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/groupe-des-trente.htm (consulté en juillet 2011)

Bien entendu, la création documentaire est donc grandement favorisée, mais à condition qu'elle permette le « redressement national » que le maréchal Pétain appelle de ses vœux. Laurent Créton signale que :

« Dans son premier rapport daté du 24 septembre 1941 au secrétaire d'État à l'Économie nationale et aux Finances, le Comité d'avances [du Crédit National] met en évidence qu'il entend n'accorder son appui qu'aux projets de film paraissant « les meilleurs au point de vue moral, social et artistique » »¹³⁹.

Jean-Pierre Bertin-Maghit signale que les documentaires sportifs sont particulièrement appréciés, du fait du message éducatif et prestigieux qu'ils sont susceptibles de véhiculer¹⁴⁰. Le film de Marcel Ichac, *À l'assaut des aiguilles du Diable* (1942), remplit parfaitement ce « contrat », puisqu'il est à la fois « film de propagande par la haute leçon qu'il donne et film d'enseignement [sportif] par les secrets de la technique de l'escalade qu'il révèle »¹⁴¹.

2.2. Le court-métrage documentaire dans les années cinquante : entre âge d'or et difficultés

Au lendemain de la Libération, le secteur cinématographique fait encore l'objet de toutes les attentions : en septembre 1946 est créé le Festival de Cannes, et un mois plus tard est fondé le CNC, institué en tant qu'établissement public de l'État chargé de diriger les affaires cinématographiques en concertation avec la profession. Sur le plan économique, dès le début des années 1950, le cinéma français se développe, et « la période constitue l'apogée du cinéma en tant que spectacle populaire »¹⁴² (voir annexe 3).

¹³⁹ Créton (Laurent), op. cit., p. 79

¹⁴⁰ Voir partie III-2.1

¹⁴¹ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), « La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation », dans Véray (Laurent) et Simonet (Pierre), *Montrer le sport : photographie, cinéma, télévision*, Paris, éditions de l'INSEP, 2000, p.116

¹⁴² Créton (Laurent), op. cit., p.219

Le court-métrage documentaire continue d'accompagner le long-métrage de fiction dans les séances, dans le respect de la loi du 26 octobre 1940, toujours en vigueur. Guy Gauthier dresse une sorte de « portrait » de la production documentaire dans les années 1950 :

*« Comme il y a une peinture de paysage, une peinture de nature morte, il y a eu, dans la France des années cinquante, un cinéma des lieux, des choses, des œuvres. Question de climat d'époque, de culture ambiante, en l'occurrence favorable à de grands talents. Cinéma de l'inaccessible (les cimes, avec Marcel Ichac ; les profondeurs marines, avec Jacques-Yves Cousteau [...]). Cinéma des lieux chargés de mémoire [...], des peintres et des sculpteurs [...], des écrivains [...], des cinéastes [...], des musiciens [...]. »*¹⁴³

Didier Mauro, lui, signale que dans la période, le nombre de sociétés spécialisées dans le film documentaire augmente, ce qui traduit bien l'essor du genre dans les salles obscures¹⁴⁴. Marcel Ichac lui-même possède sa propre société de production, Filmartic, fondée au début de la décennie.

Le court-métrage documentaire est largement diffusé. Mieux, il est souvent un tremplin pour les jeunes réalisateurs, et il n'a « nul besoin de lettres de noblesse pour exister culturellement »¹⁴⁵.

Toutefois, c'est toujours le long-métrage qui décide du succès ou de l'échec commercial de la séance de cinéma. La rétribution du court-métrage se fait au prorata des recettes engrangées par le « grand film » qu'il accompagne et, si l'on en croit Frédéric Gimello-Mesplomb, ce mode de rétribution n'incite pas les distributeurs à s'intéresser outre-mesure au court-métrage : quelque soit la qualité de ce dernier, c'est la popularité ou l'intérêt du long-métrage qu'il accompagne qui prime. « Aussi marquent-ils leur préférence pour des films dont ils n'ont pas à payer les frais de copie, pour des films entièrement financés par leurs commanditaires »¹⁴⁶. Le critique et historien du cinéma François Porcile schématise :

¹⁴³ Gauthier (Guy), *Le documentaire, un autre cinéma*, 2^{ème} éd., Paris, Nathan Université, 2000, p.78

¹⁴⁴ Mauro (Didier), op. cit., p.119

¹⁴⁵ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, op. cit., p.168

¹⁴⁶ Gimello-Mesplomb (Frédéric), op. cit.

« C'est alors le règne de l'apologue touristique subventionné par tel ou tel syndicat d'initiative, l'éloge de l'industrie des parapluies ou des abat-jour à franges, la mise en boîte des sardines et la fabrication des bicyclettes »¹⁴⁷.

Même si la production de courts-métrages documentaires semble florissante dans les années 1950, elle est donc fragilisée par la confusion qui s'instaure entre les documentaires dits « de création », tel que les conçoit Marcel Ichac pour ses films d'alpinisme, et les documentaires dits « de commande », à visée nettement publicitaire. Ces derniers contribueraient à rendre le genre relativement impopulaire.

2.3. Marcel Ichac ou la défense d'un genre

La loi du 26 août 1940 est finalement annulée par un décret voté le 21 août 1953, qui supprime l'obligation pour les exploitants de projeter un court-métrage en accompagnement de chaque long-métrage (voir annexe 2). Cela provoque l'inquiétude des producteurs et des réalisateurs de courts-métrages, puisque les diffuseurs peuvent très bien, dorénavant, se passer de leurs œuvres.

C'est donc en réaction à ce décret qu'est fondé, le 20 décembre 1953, le Groupe des Trente, dont Marcel Ichac est le vice-président puis le président d'honneur. Comme son nom l'indique, le Groupe rassemble une trentaine de documentaristes, techniciens, producteurs et réalisateurs de courts-métrages, qui souhaitent défendre le format et le genre au sein de l'industrie cinématographique. Les effectifs enfleront rapidement, d'après Roger Odin¹⁴⁸. Un manifeste est publié, qui décrit les fonctions que doit conserver le court-métrage, considéré comme le véritable « terreau » de la création cinématographique en France¹⁴⁹ :

« À côté du roman ou des œuvres les plus vastes existent le poème, la nouvelle ou l'essai qui jouent bien souvent le rôle de ferment,

¹⁴⁷ Porcile (François), *Défense du court-métrage français*, Paris, Éditions du Cerf, 1965

¹⁴⁸ Odin (Roger), *L'âge d'or du documentaire. Europe : années cinquante*, tome 1, Paris, L'Harmattan, p.22

¹⁴⁹ Cité par François Porcile, op. cit.

remplissant une fonction de renouvellement, apportant un sang nouveau. C'est ce rôle que le court métrage n'a jamais cessé de jouer. Sa mort serait finalement celle du cinéma, car un art qui ne bouge pas est un art qui meurt ».

Dès le 2 septembre 1954, le Groupe se structure en association de loi 1901. De nombreux réalisateurs reconnus en sont membres : outre Marcel Ichac, l'on peut citer Georges Franju, Paul Grimault, Jean Mitry, Alain Resnais, Jacques Demy, etc.

Le Groupe des Trente se place en opposition avec ce que Guy Gauthier appelle le « lent processus qui a installé la fiction et les stars au firmament du cinéma, et refoulé à la lisière les autres genres : animations et documentaires »¹⁵⁰. Pour être véritablement un spectacle populaire, un film doit désormais :

« avoir une durée optimale (90 minutes à cette époque), raconter une histoire (réputée produite de la libre imagination, même si elle est stéréotypée jusqu'à la caricature), et surtout recourir à des interprètes connus du grand public»¹⁵¹.

Par rapport à ces trois critères, le documentaire semble se placer nettement en dehors du « système ». Pourtant, il semble que par son action, le Groupe des Trente ait réussi à créer (ou recréer) un intérêt autour du court-métrage documentaire, et selon Frédéric Gimello-Mesplomb, son influence se retrouve notamment dans la création, au début des années 1960, de l'émission télévisée *Cinéma sans étoiles*, de Maïté Picard et Pierre Meurisse, où l'on présente les courts-métrages de jeunes réalisateurs.

Le Groupe des Trente n'est pourtant pas le seul moyen par lequel Marcel Ichac entend défendre le modèle du court-métrage documentaire, qui est de plus en plus en marge des succès de l'industrie cinématographique, et de plus en plus oublié du public.

En 1951 et en 1955, Ichac fait partie du jury au Festival de Cannes, dans la catégorie des courts-métrages (il en est même le vice-président en 1955). C'est en cette qualité qu'il envoie, en septembre 1955, une lettre au président du Conseil d'administration du

¹⁵⁰ Gauthier (Guy), op. cit., p.77

¹⁵¹ Ibid.

Festival, afin de faire le bilan de l'édition passée, et de signaler les inquiétudes qui l'animent à propos de la pérennité du format au sein du Festival (annexe 4). Pour lui, le principal danger qui guette le court-métrage est la médiocrité : l'originalité et la qualité s'y font de plus en plus rares. Ce phénomène encouragerait de nombreuses personnes, notamment des journalistes, à demander la suppression de la catégorie au sein du Festival, ce qui, pour Marcel Ichac, serait une catastrophe ; il utilise donc tout le poids de son statut¹⁵² pour convaincre la Direction du Festival de « sauvegarder » le court-métrage dans la programmation de l'évènement :

« Je sais que ce n'est pas auprès de vous, mon cher Président, que j'aurai besoin de défendre le court-métrage, mais des journalistes, qui n'y vont pas par quatre chemins, ont réclamé sa suppression pure et simple au prochain Festival. Je ne vois pas ce que le Festival y gagnerait, mais je sais ce qu'il y perdrait. Cette année, les trente-quatre nations participantes se seraient réduites à vingt [...] Ce serait donc réduire singulièrement la signification et l'ampleur de la manifestation de Cannes. »¹⁵³

Marcel Ichac a sans doute eu gain de cause, puisque jusqu'à nos jours, le court-métrage fait toujours partie de la programmation du Festival, et d'autres festivals spécialisés ont même vu le jour (à Tours, puis à Clermont-Ferrand, Brest, Villeurbanne, Grenoble...).

¹⁵² Cinéaste-explorateur, ayant fait partie de l'expédition à l'Annapurna, Marcel Ichac est désormais reconnu et apprécié dans l'univers de la production cinématographique (dans son *Dictionnaire des cinéastes*, Georges Sadoul dit de lui qu'il est « *le plus grand spécialiste des films de montagne en France (et sans doute dans le monde)* », p.153). Par ailleurs, Ichac signe sa lettre par la liste de ses distinctions de l'époque : « Président d'honneur des réalisateurs de courts-métrages (Syndicat des Techniciens) », « Vice-président du Groupe des Trente », « Grand prix du documentaire : Venise 1938, Cannes 1952 ».

¹⁵³ Il s'agit de la lettre de Marcel Ichac envoyée à M. Guy Desson, Président du Conseil d'administration du Festival de Cannes, en date du 15 septembre 1955 (source : dossier d'archives FIFA 403 B68, feuillet 5, consultable à la Cinémathèque française).

Les représentations de la pratique de l'alpinisme dans l'œuvre filmographique de Marcel Ichac

Il est possible de repérer deux types distincts de films d'alpinisme chez Ichac. Le premier d'entre eux est le film d'expédition. Le cinéaste, en effet, a par deux fois participé à une expédition officielle française en Himalaya. En 1936, d'abord, il accompagne l'équipe dirigée par Henry de Ségogne pour l'ascension du Hidden Peak : le résultat en sera le film *Karakoram*, du nom du massif montagneux où se trouve le sommet convoité. En 1950 ensuite, en tant que cinéaste « vétérane » de la première expédition, il filme l'aventure du groupe d'alpinistes mené par Maurice Herzog à l'Annapurna.

Le second type de cinéma d'alpinisme d'Ichac porte sur l'exercice de la reconstitution. En 1942 avec *À l'assaut des aiguilles du Diable*, puis en 1960 avec *Les étoiles de midi*, et enfin en 1967 avec *Le conquérant de l'inutile* : à chaque fois, pour des raisons diverses et sous des formes nouvelles, Ichac reconstitue des faits réels, à savoir des exploits humains en haute montagne. Chacun de ces films apporte un éclairage nouveau sur l'alpinisme en tant que pratique culturelle, et devient donc représentatif de l'évolution du cinéma de montagne tel que le conçoit Marcel Ichac au cours de sa carrière, de 1936 à 1967.

1. LES FILMS D'EXPÉDITION

D'après le Petit Robert édité en 1991, l'alpinisme est le « *sport des ascensions en montagne* » - par définition en montagne alpine. Toutefois dès le début du XX^{ème} siècle, ses adeptes se tournent vers des sommets autrement plus élevés que ceux des Alpes : les montagnes de l'Himalaya, encore mal connues. Leur monumentalité représente un véritable défi pour les alpinistes d'Europe, et la France y envoie par deux fois une expédition officielle, dont Marcel Ichac est le cinéaste attitré. Dans l'entre-deux-guerres, l'aventure prend une allure presque nationaliste, et le compte-rendu filmé qui en est fait jette les bases du genre du film d'exploration. Plus tard, au sortir de la guerre et des

années d'Occupation, la conquête d'un sommet de plus de 8000 mètres prend une dimension symbolique prestigieuse ; le film de l'expédition tient lieu de preuve de la victoire française.

1.1 Karakoram (1936)

1.1.A. L'himalayisme entre les deux guerres

Durant la période de l'entre-deux guerres, l'ensemble des alpinistes d'Europe se tourne vers les montagnes de l'Himalaya, qui sont les plus hautes du monde. Les Britanniques organisent trois expéditions vers l'Everest (1921, 1922, 1924). Les Italiens sont aux prises avec le K2 depuis 1909, tandis que les Allemands et les Autrichiens ne mènent pas moins de cinq expéditions au Kangchenjunga et au Nanga Parbat (1929, 1931, 1934, 1937, 1938, 1939)¹⁵⁴. Tous ces efforts de conquête des sommets sont les conséquences d'enjeux symboliques nationalistes : d'après Michel Raspaud, « *cette obsession [...] s'inscrit dans une logique d'exploration et de conquête de hauts lieux géographiques de la planète* »¹⁵⁵, et les « plus de 8000 »¹⁵⁶ sont autant de trophées à conquérir. Un peu partout en Europe, des comités himalayens sont fondés pour soutenir de « *puissantes expéditions* » (à Zurich, Genève, Londres, etc.)¹⁵⁷. Pour autant, entre 1920 et 1940, aucun des « 8000 » n'est encore atteint.

C'est dans ce contexte que s'éveille l'intérêt des alpinistes français pour l'Himalaya. Dès le début des années 1930, Lucien Devies, président du GHM, souhaite « *replacer l'alpinisme français dans la cour des grandes nations* »¹⁵⁸. En 1933, un Comité himalayen est donc fondé à Paris, présidé par Jean Escarra, qui voit dans le projet d'une expédition himalayenne une occasion :

¹⁵⁴ Voir Raspaud (Michel), *L'aventure himalayenne : les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde. 1880-2000*, Saint-Martin-D'Hères, Presses Universitaires de Grenoble, 2003, 213 p.

¹⁵⁵ Raspaud (Michel), op. cit., p.28

¹⁵⁶ Les sommets de plus de 8000 mètres d'altitude, qui sont au nombre de quatorze dans le monde, se concentrent tous dans la région de l'Himalaya.

¹⁵⁷ Jouty (Sylvain) et Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, Paris, Arthaud, 1996, p.209

¹⁵⁸ Bonhème (Philippe), « L'alpinisme au service de la nation : le Club Alpin Français », dans *Alpes Magazine*, n°74, mars-avril 2002, p.68

« d'entrer pour plusieurs années dans la compétition internationale [...] pour donner aux participants l'expérience indispensable et leur permettre de manifester pleinement leurs qualités nationales »¹⁵⁹.

Il s'agit donc de placer la France sur le même rang que l'Angleterre, l'Allemagne ou l'Italie, en termes de prestige sportif et symbolique. L'idée d'un « nationalisme sportif » se retrouvera d'ailleurs dans la préface du livre de l'expédition¹⁶⁰, rédigée par le maréchal de France Louis Franchet d'Espèrey, par ailleurs président de la Société de géographie de Paris de 1931 à 1939. Le maréchal s'y félicite que l'expédition ait pu « planter un drapeau tricolore » dans ces régions mal connues, et il y célèbre « la technique montagnarde et le courage français ».

Pour que le projet aboutisse il faut, dès 1933, lui donner les moyens de son existence : il s'agit donc de se fixer sur un sommet en particulier, puis d'obtenir les autorisations diplomatiques pour envoyer une expédition sur place et, enfin, de financer ladite expédition.

Le choix du sommet dépend de plusieurs facteurs. Tout d'abord, il faut prendre en compte les relations internationales dans la région. À ce sujet, Michel Raspaud signale que durant l'entre-deux-guerres, le Népal refuse toute autorisation pour des raisons religieuses, « se justifiant par les superstitions locales attribuant les calamités de l'époque aux tentatives anglaises sur l'Everest »¹⁶¹. Ensuite, il s'agit de choisir un sommet qui soit libre, car comme l'explique encore Michel Raspaud :

« une tradition veut qu'un sommet déjà tenté par une nation, et plus encore si des grimpeurs y ont trouvé la mort, demeure l'exclusivité de celle-ci. Ainsi l'Everest, mais aussi d'autres sommets de moindre importance comme la Nanda Devi, sont-ils « anglais » : le Nanga Parbat est « allemand » ; etc. »¹⁶².

Par ailleurs, les Britanniques dominent militairement la région ; pour obtenir une autorisation diplomatique, les expéditionnaires doivent s'adresser au Gouverneur des

¹⁵⁹ Escarra (Jean), « La préparation de l'expédition », dans *Karakoram : expédition française à l'Himalaya, 1936*, Paris, Flammarion, 1938, p.36

¹⁶⁰ *Karakoram : expédition française à l'Himalaya, 1936*, op. cit.

¹⁶¹ Raspaud (Michel), op. cit., p.29

¹⁶² Ibid.

Indes par l'intermédiaire de l'ambassade de France à Londres. En 1934, le Hidden Peak (8068 mètres), dans le massif du Karakoram, est donc choisi par le Comité himalayen de Paris, pour les raisons suivantes :

- il est considéré comme étant techniquement atteignable par les alpinistes français
- il n'est pas « réservé » à une autre nation
- il est politiquement accessible, puisque situé sur les terres de l'actuel Pakistan, placées sous gouvernance anglaise.

La dernière étape - le financement - n'est pas une mince affaire. En effet les entreprises himalayistes se caractérisent par leur gigantisme : l'expédition française ne comptera pas moins de six cent porteurs pour assurer le transport de treize tonnes de matériel¹⁶³. Des souscriptions publiques et privées sont donc ouvertes : la Banque de France, des chambres de commerce, des sociétés privées et même la Ville de Paris participent à l'effort financier¹⁶⁴. Le 12 novembre 1935, le gouvernement annonce son appui officiel, ainsi qu'une subvention : l'expédition devient donc la première expédition française « officielle » en Himalaya. Pour compléter la cagnotte, un accord d'exclusivité est passé avec le journal *L'Intransigeant* pour relater l'aventure des Français, par le biais de récits et de photographies.

Les membres de l'expédition partent donc à partir du mois d'avril 1936 à l'assaut du Hidden Peak, dans le Karakoram. Dirigés par Henri de Ségogne (1901-1979), haut fonctionnaire¹⁶⁵ et alpiniste amateur, ils sont au nombre de neuf : Pierre Allain, Jean Carle, Louis Neltner, Marcel Ichac, Jean Charignon, Jean Arlaud, Jean Deudon, Jacques Azemar et Jean Leininger. Tous sont amateurs, et membres du GHM. Marcel Ichac, alpiniste reconnu et cinéaste apprécié pour ses précédents courts-métrages sur le ski, est appelé par Ségogne pour remplir une tâche de prime importance : filmer l'expédition, rapporter la preuve de son action.

En effet, le propre de l'alpinisme est d'être réalisé en des sites quasi-inaccessibles, où les témoins sont rares et où l'exploit s'effectue souvent dans l'anonymat et la solitude. Aussi est-il important de convoquer un support médiatique pour faire exister le

¹⁶³ *Karakoram : expédition française à l'Himalaya, 1936*, op. cit.

¹⁶⁴ Michel Raspaud énumère avec précision les sources de financement de l'expédition française de 1936 : voir Raspaud (Michel), op. cit., p.32

¹⁶⁵ Sylvain Jouty, dans son *Dictionnaire de la montagne*, signale qu'Henry de Ségogne fut nommé haut commissaire au Tourisme puis conseiller référendaire à la Cour des Comptes (p.875).

fait, et pour le rendre irréfutable : « *l'alpinisme et l'himalayisme sont inexistantes si une parole (écrite, photographique, filmique) ne les fait advenir* »¹⁶⁶. Marcel Ichac embarquera donc de Marseille, le 20 mai 1936, en direction des Indes.

1.1.B. De difficiles conditions de tournage

Marcel Ichac le dit dans son ouvrage *Quand brillent les étoiles de midi*¹⁶⁷ : il était alpiniste avant de devenir cinéaste. Il raconte ainsi ce qui l'a poussé à « sauter le pas » vers le cinéma :

*« Il existait des caméras légères de 35 mm à moteur mécanique qui pouvaient remplacer les appareils lourds nécessitant plusieurs porteurs et dont la mise en batterie coûtait de précieuses minutes. Enfin, les films de montagne étaient l'affaire des montagnards et non celle des gens de cinéma. »*¹⁶⁸

L'on comprend aisément que la maniabilité de la caméra soit un élément déterminant pour réaliser un film de montagne. D'autre part, il ne s'agit pas seulement de faire fonctionner la caméra : il faut également trouver les meilleurs angles de vue et, pour cela, faire preuve d'une endurance et d'une agilité que l'on n'acquiert qu'en pratiquant soi-même l'alpinisme.

Par ailleurs, la manipulation de la caméra en haute montagne possède ses difficultés propres : la luminosité y étant souvent plus forte qu'en plaine, il s'agit, pour ne pas « griller » la pellicule, de « *fermer le diaphragme, bien au-delà des normes habituelles et éviter les lumières plates et sans ombre du milieu de la journée pour travailler le plus possible aux heures matinales, ou avant le coucher du soleil* »¹⁶⁹. En somme, le tournage d'un film en montagne est une affaire de spécialiste, nous dit Ichac.

Mais le cinéaste en expédition fait face à des difficultés plus handicapantes encore ; tout d'abord, il s'agit, en ces régions reculées, d'assurer l'alimentation électrique de la

¹⁶⁶ Raspaud (Michel), « La mise en spectacle de l'alpinisme », dans *Communications*, n°67, octobre 1998, p.165

¹⁶⁷ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.11

¹⁶⁸ Op. cit. p.12

¹⁶⁹ Op. cit., p.15

caméra. Pierre Leprohon cite dans son ouvrage le témoignage de Marcel Ichac à ce sujet :

« Je la rechargeais par l'intermédiaire d'une valve convertisseuse qui redressait le courant alternatif produit par une génératrice. Celle-ci était actionnée par un moteur à explosion. Avec l'essence, l'huile, les pièces de rechange (bougies, valves, même un carburateur !) cela représentait une dizaine de charges de 25 kilos à porter pendant quarante journées de marche à l'aller – et autant au retour – à travers les défilés de l'Himalaya »¹⁷⁰.

Le froid et la chaleur sont également des paramètres handicapants, et Ichac raconte :

« Qu'importe si les doigts collent sur les pièces métalliques des caméras ! De plus graves dangers nous guettent : la pellicule, sous l'action du froid, devient cassante et se brise comme du verre. L'huile des mécanismes est figée. Nous avons tout essayé pour parer à ce danger. »¹⁷¹

Il faut dire qu'Ichac se voit chargé d'une lourde responsabilité : nommé « cinéaste officiel » de l'expédition française en Himalaya, il se doit de ramener un film riche et complet. Dans son *Encyclopédie du cinéma*¹⁷², Roger Boussinot cite l'angoisse qui semble s'emparer de lui à ce propos :

« Songez d'abord à la responsabilité du cinéaste professionnel engagé dans une expédition. Il lui faut coûte que coûte rapporter de bons documents, ne pas manquer les épisodes essentiels. Un amateur qui part en voyage avec sa petite caméra peut se tromper, il a toutes les excuses. Le professionnel qui ne réussit pas tout ce qu'il fait est impardonnable. Et comme il n'existe pratiquement pas de moyen de contrôle en cours de

¹⁷⁰ Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, Paris, J. Susse, 1945, p. 106

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Boussinot (Roger), *Encyclopédie du cinéma : dictionnaire alphabétique*, Paris, Bordas, 1967, p.833-834

*route, ce n'est qu'au retour qu'il saura s'il a réussi. Cette perspective est déjà bien angoissante... »*¹⁷³

Finalement, Ichac ramènera selon ses propres dires près de 6000 mètres de pellicule impressionnée, dans lesquels il effectuera une « *sélection rigoureuse* » pour réaliser finalement un film de 40 minutes.

À partir de la fin des années 1920, la sonorisation permet d'ajouter au film une dimension importante, dans divers domaines : non seulement elle contribue à l'enracinement « réaliste » de l'histoire, mais elle peut l'enrichir dramatiquement¹⁷⁴. La technique n'est en place que depuis un peu moins de dix ans, et Ichac fait appel aux sons enregistrés en auditorium pour agrémenter son film. Si le commentaire, rédigé par Marcel Ichac, est dit en « voix off » par Marcel Laporte, la musique, composée pour le film par Pierre Vellones, est omniprésente tout au long de l'œuvre : pour le cinéaste, les images acquièrent « *une force nouvelle de leur accompagnement musical* »¹⁷⁵. En effet, on peut imaginer que les mélodies contribuent à l'intensité du récit – souvent d'inspiration orientalisante, elles accentuent l'idée d'exotisme. Mais surtout, elles ont pour avantage d'unifier la succession des vues et des séquences, et d'assurer la continuité du film par delà le montage¹⁷⁶.

Par ailleurs, il faut souligner que la partition musicale du film est particulièrement novatrice : elle a été écrite pour les Ondes Martenot. Ces dernières sont l'invention de Maurice Martenot (1898-1980), musicien-physicien, qui travailla dès 1919 à la mise au point d'un instrument de musique électrique à partir de postes à lampes triodes, sorte d'ancêtre du synthétiseur. Cherchant non pas à créer de nouvelles sonorités, mais à enrichir les tonalités existantes, Martenot présenta en 1928 ses « ondes musicales électriques » au public par un concert à l'Opéra de Paris¹⁷⁷.

Dans les années trente et dans les décennies ultérieures, nombreux sont les compositeurs qui ont écrit pour les Ondes Martenot (Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Henri Dutilleul, etc.). Pierre Vellones est l'un d'eux, et l'usage de cet instrument novateur pour la sonorisation de son film montre combien Marcel Ichac souhaite

¹⁷³ Cité dans Boussinot (Roger), *Encyclopédie du cinéma*, op. cit., p.

¹⁷⁴ Voir Pinel (Vincent), *Techniques du cinéma*, coll. Que Sais-je ?, Paris, PUF, p. 68-78

¹⁷⁵ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.15

¹⁷⁶ Voir à ce sujet Masson (Marie-Noëlle) et Mouëllic (Gilles), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Aestetica, 2003, p.12

¹⁷⁷ Voir Szersnovicz (Patrick), « Ondes Martenot » dans Vignal (Marc), *Larousse de la musique*, Paris, Larousse, 1982

marquer les esprits, au point qu'il considère que cet accompagnement musical, composé par son « ami Pierre Vellones », « a mérité de survivre dans les discothèques de la radio »¹⁷⁸.

1.1.C. Description et analyse filmique

La notion de « première fois » semble avoir une certaine importance aux yeux de Marcel Ichac : dès le générique de début de *Karakoram*, il est indiqué que la musique de Pierre Vellones est le « premier enregistrement réalisé par l'ensemble d'Ondes Musicales Martenot ». La phrase d'accroche du film, qui fait suite à la présentation des protagonistes dans le même générique, insiste elle-aussi sur la notion de primeur : « Pour la première fois en 1936, une expédition française s'attaquait dans l'Himalaya à l'un des plus hauts sommets du monde, le Hidden Peak (8068 m) ». C'est cette notion de nouveauté, d'exclusivité qui fait le prix de l'expédition et donc, du film lui-même.

La musique accompagne la quasi-totalité des séquences de *Karakoram*. De type symphonique, elle est, la plupart du temps, d'inspiration orientalisante (flûtes – imitées et augmentées par les Ondes Martenot, percussions, partition en mode mineur). L'exotisme est une composante majeure du film. À ce propos, il peut être intéressant de rappeler qu'en 1931, soit cinq ans avant que ne soit lancée l'expédition française au Karakoram, l'Exposition coloniale internationale avait eu lieu à Paris, et avait accueilli près de huit millions de visiteurs¹⁷⁹. Comme le rappelle Michel Raspaud :

« À cette occasion, le prince indien Scaela célèbre « l'odyssée de la race blanche qui, ayant atteint désormais chaque coin du monde, a transformé et transforme continuellement des continents barbares en régions civilisées ». Ceci précise l'ambiance générale dans laquelle, quelques années plus tard, est organisée la première expédition française à l'Himalaya (1936), même si les objectifs de la « mission de Ségogne »,

¹⁷⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.20

¹⁷⁹ D'après Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne...*, op. cit., p.99

comme on l'appelle alors, ne relèvent que de la conquête sportive ou de l'exploration géologique »¹⁸⁰.

Même s'il ne s'agit ici ni d'une mission coloniale ni d'une mission civilisatrice, il semble donc que l'imaginaire de l'homme blanc explorateur et conquérant soit présent dans la conception de l'expédition – et de l'œuvre filmographique. La première image du film est d'ailleurs celle, en gros plan, d'un drapeau français dessiné sur l'une des caisses de vivres qui accompagne l'expédition, en partance pour les Indes. Les alpinistes représentent le prestige français, et cela semble assez naturel puisque la devise du Club Alpin Français, sous le patronage duquel est placée l'expédition, est « Pour la patrie par la montagne ».

Le film se découpe en trois grandes parties, à peu près égales en durée :

- Le voyage à travers les Indes, pour atteindre la région du Cachemire
- L'expédition en elle-même dans le Karakoram
- Le repli forcé suite à l'arrivée de la mousson

Là encore, il est intéressant de constater combien la musique accompagne et rythme les différents épisodes, au point qu'elle devient elle-même une composante du récit : quand la caméra filme le Taj Mahal à travers les moucharabiehs d'un portail, elle se fait à la fois mystérieuse et grandiose. Quand Ichac s'attarde sur les dizaines de singes grimant sur les anciennes ruines mogholes, elle devient sautillante, presque moqueuse. Lors de l'épisode de la tempête de sable au pied du glacier du Baltoro (11^{ème} min.), elle imite les tourmentes et les bourrasques de vent, ajoutant ainsi à l'angoisse sensée étreindre le spectateur. En fait, elle traduit les « émotions » tout en ponctuant la narration.

Le commentaire, dans le ton et dans la forme, donne également une coloration spécifique au récit ; chaque élément est ainsi précisément daté, situé, à partir de données chiffrées :

« 19 mars 1936 : après 18 mois de minutieuses préparations, 14 tonnes de vivres, d'équipements et de matériel sont embarqués à Marseille [...]

¹⁸⁰ Ibid.

Après 14 jours de mer [...] 17 avril : départ de Srinagar [...] 9 mai : Skardau [...] 15 mai : Askole [...] Le 26 mai, un drapeau français est planté au camp de base, à 5000 mètres d'altitude [...] Camp V, 19 juin. 7000 mètres : le premier éperon est atteint. »

Cette sécheresse dans le récit donne une impression de rigueur quasi-militaire. En tout cas, le ton est bien celui d'un journal de bord.

Les images, dans la première partie du film, s'attardent volontiers sur des vues de ruines ou des scènes de vie « exotiques » (femmes voilées, charmeur de serpent, enfants en guenilles, éléphants...). À Srinagar, capitale du Cachemire, Ichac filme en ethnographe des scènes de marché flottant et des visages d'habitants intrigués (7^{ème} min.). Le commentaire signale qu'il s'agit d'une ville « *que la civilisation occidentale n'a fait qu'effleurer* » ; c'est là que l'expédition va embaucher « *six cent porteurs rencontrés parmi les populations misérables* ».

Lorsqu'enfin, la caravane quitte le dernier village avant d'entrer en haut montagne (non sans avoir offert des cigarettes au « *rajah du village* », qu'Ichac filme de face, en gros plan), le commentaire devient presque grandiloquent : « *L'Indus traversé, nous disons définitivement adieu à toute civilisation, pour entrer dans les montagnes du Karakoram, l'une des régions les plus sinistres du monde* » (10^{ème} min.). Assurément, l'intention est de montrer que l'aventure commence réellement, et qu'un pas a été franchi dans la bravoure des expéditionnaires.

À trois reprises, une carte géographique de la région est insérée dans le montage du film ; la pointe d'un crayon à papier y trace en pointillé le chemin parcouru et celui qui reste à parcourir, afin de permettre au spectateur de s'y retrouver, et d'être parfaitement impliqué dans le voyage.

Désormais la caméra alterne les vues en plongée sur la caravane et sur la vallée dans laquelle elle chemine, les travellings sur les sommets environnants, et les plans fixes sur les scènes de vie de la caravane. Les Français sont d'abord présentés juchés sur leurs ânes, cheminant ainsi dans une position supérieure à celle des centaines de porteurs qui les accompagnent (8^{ème} min.). Lors d'une séquence suivante, ils sont filmés de face, tirant leurs ânes en courant dans un nuage de poussière : Ichac semble vouloir signifier que dans ces régions de plus en plus isolées, le souci des convenances perd de son importance. D'ailleurs, il consacre trois des quarante minutes de son film à un hommage

aux sherpas qui, bien que pieds nus, non équipés et trop peu couverts, progressent avec vaillance et abnégation. Le cinéaste filme leurs pieds nus ou bandés sur les rochers, et souligne : « *quand le soleil a ramolli la neige, ils enfoncent. La plupart d'entre eux ont les yeux brûlés par le soleil* » (14^{ème} min.). Il filme également leur chargement, brebis, lourds ballots et surtout, des caisses :

« Les caisses, obsession des expéditions. Compter les caisses, ouvrir les caisses, porter les caisses, réparer les caisses. Ce dont se plaignent certains spectateurs : « Dans vos films, on voit beaucoup de caisses... » Bien entendu, on ne voit que ça. Parce que c'est notre unique préoccupation. Ce n'est pas nous qui partons pour l'Himalaya ou le Groenland, mais des bataillons de colis dont le poids, le nombre, l'encombrement, commandent la marche, déterminent les étapes et sanctionnent la réussite. Les hommes ne sont que les serviteurs des caisses qui, parfois, n'en font qu'à leur tête »¹⁸¹.

Ichac cherche à immerger le spectateur dans l'ambiance et les préoccupations de l'expédition, et pour cela, il filme en tant que partie prenante de l'aventure, avec un regard concerné par ses « obsessions » et ses soucis, même si cela implique des séquences peu spectaculaires.

Le point culminant du film est atteint au moment où les hommes parviennent au terme du glacier du Baltoro, pour y installer le camp de base de l'expédition (15^{ème} min.). Là encore, le commentaire insiste sur le caractère exceptionnel et extrême de l'« épopée » : « *nous atteignons la limite des régions où il est humainement impossible de vivre* ». Ichac filme l'installation du drapeau français sur le camp, et parle de ce dernier de façon presque militaire : il évoque son organisation, avec un « *poste de commandement* », un « *dépôt de vivres, de matériel TSF* », des « *services médicaux* ». C'est un véritable siège du Hidden Peak qui se met en place sous les yeux du spectateur. Le sommet, d'ailleurs, est filmé en plan fixe, émergeant tel une pyramide au milieu des autres sommets environnants, filmés, eux, en travelling. Une sorte de proximité est instaurée avec les « bons soldats » français lorsqu'Ichac filme leur nostalgie du « *pays lointain* », sur fonds de valse musette (18^{ème} min.).

¹⁸¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.19

Les phases d'approche et missions de reconnaissances sont à peine évoquées par le cinéaste ; à la place, ce dernier choisit de présenter un croquis du sommet sur lequel l'itinéraire des alpinistes est tracé, là encore, par la pointe d'un crayon. Il se contente d'indiquer qu' « *au bout de quinze jours, sont établis deux camps intermédiaires jusqu'à la moitié du premier éperon* » (21^{ème} min.). S'ensuivent alors des vues en plongée et contre-plongée des alpinistes qui s'attaquent au rocher en surplomb pour installer de plus en plus haut le matériel et les vivres dans des camps intermédiaires. « *La moindre maladresse peut précipiter le matériel mille mètres plus bas* », souligne Ichac.

Mais les nuages s'accumulent de façon imprévue, du fait de l'arrivée précoce de la mousson, annoncée par radio puis par un télégramme, qui est filmé en gros plan par Ichac comme s'il s'agissait d'une preuve de leur malchance. Du fait du mauvais temps, quelques alpinistes et leurs sherpas sont bloqués dans les camps intermédiaires et doivent attendre avant de redescendre ; le cinéaste filme alors l'intérieur des tentes, les visages déçus, et même une carte à jouer pour signifier l'oisiveté qui frappe désormais l'expédition. Puis c'est l'éclaircie, et ce sont alors les nombreuses avalanches de neige fraîche qui sont mises en avant ; l'une d'entre elles emporte même deux sherpas, et Ichac filme la scène de loin avant de partir à la recherche des deux hommes, qui ressortiront vivants – bien que sérieusement blessés – de leur chute de six cent mètres¹⁸².

Le film s'achève donc sur le repli mouvementé et les regrets d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de l'alpinisme. Toutefois, la dernière scène met en avant, sur un « final » symphonique, un drapeau français flottant au dessus des sommets himalayens. « *Il ne reste plus qu'un seul espoir : recommencer et vaincre !* », dit la voix off. Le patriotisme qui caractérise cette expédition de 1936 ne saurait s'accommoder d'une défaite ; il s'agit pour les alpinistes français de « dominer » un « 8000 », et peut-être d'être les premiers à y parvenir : ce sera fait en 1950.

1.1.D. Karakoram ou le caractère pionnier du film d'exploration

Dans *Karakoram*, tout participe du récit : les images et la voix off bien sûr, mais aussi la musique. Et même si Ichac filme « de l'intérieur » l'expédition, en tant que

¹⁸² Marcel Ichac conte longuement cet épisode dans *Quand brillent les étoiles de midi*, p.17

membre de l'équipe, il n'insiste pas sur les épisodes les moins spectaculaires de l'aventure (les nombreuses randonnées de reconnaissance, qui durent plusieurs semaines, ou encore l'oisiveté des hommes qui ne grimpent pas – évoquée pudiquement par un gros plan rapide sur une carte à jouer). C'est principalement l'idée de progression qui intéresse Ichac, surtout lorsqu'elle implique le dépassement de soi et la gratuité, la beauté toute sportive du geste¹⁸³. Tout au long du film, c'est une impression d'assurance qui domine de la part de l'expédition faisant preuve de dynamisme dans l'exploration. En somme, Ichac filme avant tout un événement exceptionnel, en train de s'accomplir.

Par ailleurs, le film laisse penser que c'est à cause d'une terrible malchance météorologique si les Français ont échoué à atteindre le sommet ; à aucun moment leur savoir-faire n'est mis en cause. Pourtant, comme le note Sylvain Jouty, « *il semble surtout qu'il manquait alors aux grimpeurs français l'expérience de l'Himalaya, expérience acquise depuis vingt-cinq ans par les grimpeurs britanniques* »¹⁸⁴, par exemple. Le niveau général de l'alpinisme français ne semble pas encore atteindre celui des autres « grandes nations » de l'alpinisme ; pourtant, après la Seconde Guerre mondiale, l'écart sera comblé¹⁸⁵ :

*« il était besoin pour cela d'un perfectionnement de la technique, et en particulier de l'équipement : il fallait disposer de vêtements chauds et légers, de nourritures spéciales, de postes de radio portatifs et surtout, d'appareils à oxygène. Et tout cela devait naître de la guerre qui engendre chaque fois – maigre compensation ! – d'incomparables progrès techniques »*¹⁸⁶.

Mais au-delà de l'échec, l'expédition, sublimée par le film, connaît un certain retentissement auprès du public, qui peut aussi en lire le récit et en voir les photographies dans le journal *L'Intransigeant*. « *La voie était ouverte pour de nouvelles entreprises, et le récit de cette première expérience, nos articles, nos photos, avaient sensibilisé aux problèmes himalayens une partie du public* », nous dit Ichac¹⁸⁷.

L'on peut également penser que le succès du film tient tout de même à la dimension tragique inhérente à l'alpinisme, sport extrême et dangereux pratiqué dans un cadre

¹⁸³ Voir Gérard Leblanc, *Scénarios du réel*, tome 2, op. cit., p.192-193

¹⁸⁴ Jouty (Sylvain), Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p.209

¹⁸⁵ Voir partie III-1.2

¹⁸⁶ Jouty (Sylvain), op. cit.

¹⁸⁷ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.20

également extrême. Michel Raspaud rappelle combien « *l'on connaît la propension au voyeurisme morbide de chacun d'entre nous, et les exploits alpins et himalayens prennent d'autant plus de valeur sportive et médiatique que la mort rôde* »¹⁸⁸. Les commentaires à caractère sensationnel du film alimentent ce phénomène, lorsqu'ils évoquent « *l'une des régions des plus sinistres du monde* » où il devient « *humainement impossible de vivre* ».

Karakoram est récompensé, en 1938, par le Grand prix international du documentaire à la Mostra de Venise. D'après Pierre Leprohon, l'œuvre y fut présentée sur insistance du Président du Conseil lui-même, Camille Chautemps¹⁸⁹.

Ce premier film d'alpinisme et d'exploration garantit à Marcel Ichac un statut de cinéaste quasi « officiel » de l'alpinisme en France. En 1958, la critique Michèle Firk le surnomme le « *pionnier de l'authentique* », et déclare son nom « *inséparable de l'histoire du film d'exploration* » au même titre que Jacques-Yves Cousteau qui, lui, se consacre à la découverte des fonds marins¹⁹⁰.

1.2. Victoire sur l'Annapurna (1950)

1.2.A. Vaincre enfin un « 8000 » au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la France est occupée et la jeunesse française semble relativement impuissante face aux restrictions qui sont imposées. Si l'on en croit Sylvain Jouty et Roger Frison-Roche, ces conditions difficiles poussent de plus en plus de jeunes gens à reporter leur énergie sur les sports de pleine nature¹⁹¹ : l'alpinisme leur permet de se mesurer aux éléments, mais aussi à eux-mêmes. Des écoles d'escalade fleurissent un peu partout : outre celle de Fontainebleau que nous avons déjà évoquée¹⁹², les calanques de Marseille ou les falaises du Saussois, dans l'Yonne, sont de plus en plus fréquentées. Les autorités de l'État français ont bien entendu conscience de ce

¹⁸⁸ Raspaud (Michel), « La mise en spectacle de l'alpinisme », dans *Communications*, op. cit., p.170

¹⁸⁹ Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p. 111

¹⁹⁰ Firk (Michèle), « Le cinéma à la recherche du monde : Marcel Ichac, pionnier de l'authentique », article tiré du dossier d'archives de la Cinémathèque française SADOUL 88 B21, f. 1-3

¹⁹¹ Jouty (Sylvain), Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, op. cit. p.123

¹⁹² Voir partie I-2.3 et I-3.1

phénomène ; en fait, elles l'utilisent et l'encouragent¹⁹³. Dès le mois d'août 1940 est créé le mouvement paramilitaire « Jeunesse et Montagne », par le général Faure ; les jeunes y sont appelés pour une sorte de service civique. « *Vingt ans après, on pouvait constater que la majorité des grands alpinistes français étaient sortis de ce mouvement initial de « Jeunesse et Montagne »* », signalent encore Jouty et Frison-Roche¹⁹⁴. Durant l'immédiat après-guerre, l'alpinisme est donc particulièrement développé en France, par rapport à ce qu'il était dans les années 1930.

Dès 1949, les premières missions de reconnaissance reprennent en Himalaya, envoyées notamment par l'Angleterre¹⁹⁵. La France est parmi les premières nations à se relancer dans la course aux sommets : la « mission Herzog » part d'avril à juin 1950 pour la région du Dhaulagiri et de l'Annapurna, au Népal. C'est la première fois depuis 1936 qu'une expédition française retourne dans l'Himalaya. La conquête de l'Annapurna (8091 mètres) marquera le début des succès sur les quatorze plus hauts sommets de la chaîne himalayenne, et aura un retentissement mondial.

Pendant une quinzaine d'années – de 1950 à 1964 – tous les « 8000 » tombent donc les uns après les autres. Cela est rendu possible par l'amélioration du matériel utilisé (vêtements plus légers et plus chaud, cordes en nylon, etc.), et par celle des techniques employées lors des ascensions (pitonnage). Mais surtout, les conditions politiques changent considérablement à cette période dans la région de l'Himalaya, ce qui facilite l'octroi des autorisations diplomatiques. Tout d'abord, l'Empire britannique se retire du territoire des Indes, scindé entre le Pakistan, l'Inde et Ceylan entre 1947 et 1948. Par ailleurs, dès 1949 la Chine communiste occupe le Tibet, et en interdit l'accès aux Occidentaux¹⁹⁶. Le Népal se trouve donc pris entre les deux « géants » que sont la Chine et l'Inde, et « *les autorités de Katmandou réorientent leur stratégie politique, s'ouvrant alors à l'influence occidentale* »¹⁹⁷. Dorénavant, grâce aux autorisations fournies par l'Inde, le Pakistan et le Népal, presque tous les sommets de plus de 8000 mètres sont accessibles (seul le Shishapangma est situé en territoire chinois « interdit »). Dès 1949, la France ouvre une ambassade à Katmandou, rejoignant ainsi l'Inde, la Grande-Bretagne et les États-Unis dans la reconnaissance de l'État du Népal. Ce n'est qu'un an

¹⁹³ Voir partie III-2.1

¹⁹⁴ Jouty (Sylvain), Frison-Roche (Roger), op. cit.

¹⁹⁵ Op. cit., p.215

¹⁹⁶ Raspaud (Michel), *L'aventure himalayenne : les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde, 1880-2000*, op. cit. p.29

¹⁹⁷ Ibid.

plus tard que l'expédition française part à l'assaut des sommets népalais, devenant ainsi la première nation occidentale à fouler les montagnes de ce pays. Ichac ne manque d'ailleurs pas de le souligner : « *en 1950, pour le film sur l'Annapurna, nous étions les premiers autorisés à faire une expédition au cœur du Népal* »¹⁹⁸.

Le projet d'expédition est intimement lié à l'action de Lucien Devies (1910-1980), ancien alpiniste qui souhaite augmenter le prestige de la France dans ce domaine ; pour cela, il cumule les fonctions de président du CAF, du GHM, de la Fédération Française de Montagne (créée en 1942 sous le régime de Vichy) et du Comité himalayen¹⁹⁹. D'ailleurs en 1936, il était déjà le président du GHM, et avait lui-même inspiré la création du Comité himalayen. C'est dire si l'expédition de 1950 se situe dans la continuité de celle de 1936, sous l'influence de Devies. Comme quatorze ans auparavant, les alpinistes en partance doivent prononcer le serment solennel de faire allégeance au chef de l'expédition, en l'occurrence, Maurice Herzog :

« *Voici, messieurs, le serment que vous devez prêter comme vos aînés de 1936 : « Je m'engage sur l'honneur à obéir au chef de l'Expédition dans tout ce qu'il me commandera pour la marche de l'Expédition* »²⁰⁰.

Comme en 1936, l'expédition est officielle, puisqu'en partie financée par le gouvernement français (à hauteur de six millions de francs). Le reste du budget provient de souscriptions publiques et de dons issus de grandes banques et industries « *convaincues de la noblesse du but poursuivi et du prestige qui rejaillirait sur la France en cas de réussite* »²⁰¹. Quelques entreprises de confection ont également participé à l'équipement matériel de l'expédition, si bien que Lucien Devies constate que « *l'industrie française a fourni un effort exceptionnel. Le matériel le plus léger qui soit, le plus solide et le plus commode a été conçu et réalisé en quelques mois* »²⁰².

L'expédition engage donc l'État, ainsi que les acteurs économiques et sportifs du pays ; on l'aura compris, c'est bien le prestige de la France qu'il s'agit de renforcer.

¹⁹⁸ Cité par Gérard Leblanc dans *Scénarios du réel*, op. cit., p.193

¹⁹⁹ Raspaud Michel, op. cit., p.61

²⁰⁰ Citation de Lucien Devies faite par Maurice Herzog dans *Annapurna premier 8000*, Paris/Grenoble, Arthaud, 1951, p.21

²⁰¹ Terray (Lionel), *Les conquérants de l'inutile*, Paris, Gallimard, 1961, p. 357. Cité par Michel Raspaud, op. cit., p.62

²⁰² Herzog (Maurice), op. cit.

Dans la préface du livre de Sylvain Jouty *Montagnes : les grandes premières*²⁰³, Maurice Herzog énumère ce que sont, selon lui, les moteurs de l'alpinisme : il y a la poésie des sommets, l'exploit sportif, et l'inspiration mystique (« *conquérir un sommet, c'est se rapprocher de Dieu* »²⁰⁴). Il est étonnant qu'il ne cite pas cette notion de prestige national qui, pourtant, devait être bien présente à son esprit en 1950. D'ailleurs les honneurs qui lui furent faits suite à la victoire sur l'Annapurna soulignent bien, eux aussi, l'importance symbolique qu'a eu cette conquête à l'échelle nationale (Herzog fut nommé Secrétaire d'État à la jeunesse et aux sports de 1958 à 1965).

Comme pour l'aventure de 1936, il est besoin du support médiatique pour faire exister la preuve de l'expédition. Le Comité himalayen fait donc une nouvelle fois appel à Marcel Ichac, qui a déjà fait ses preuves en la matière et qui fait figure de « vétérans » (des neuf membres de l'équipe, il est le seul à avoir une expérience de l'Himalaya). Déjà reconnu comme un excellent documentariste (du fait de ses deux films d'alpinisme, *Karakoram* et *À l'assaut des aiguilles du Diable*, mais aussi du fait de ses nombreuses autres productions), il est en passe de devenir le « *grand maître du documentaire* » que célèbrera Jean Tulard dans son *Dictionnaire du cinéma*²⁰⁵.

1.2.B. Marcel Ichac dans l'aventure : les conditions de tournage

Marcel Ichac filme l'aventure en format 16 millimètres ; en effet, bien que le format 35 millimètres soit plus adapté à une exploitation commerciale en salles, le matériel de tournage en 16 millimètres est le plus léger. Il n'est pas question de se charger autant que lors de l'expédition de 1936, quoique le nombre de porteurs (les « coolies », recrutés parmi les populations pauvres des plaines) soit encore élevé à 147. Par ailleurs, *Victoire sur l'Annapurna* est le premier film qu'Ichac tourne grâce au procédé technicolor trichrome, qui avait été mis au point par l'Américain Herbert Kalmus dès le début des années trente.

²⁰³ Jouty (Sylvain), *Montagne : les grandes premières*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2000, p. 4-5

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Tulard (Jean), *Dictionnaire du cinéma : les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007, p.479

La musique est, comme pour *Karakoram*, présente tout au long du film ; elle est cette fois composée par Tony Aubin, spécialiste des musiques de film, qui a déjà réalisé la bande son d'*À l'assaut des aiguilles du Diable* (1942) et de *Groënland : 20 000 lieues sur les glaces* (film de l'expédition polaire de Paul-Émile Victor, tourné par Ichac en 1949 et sorti en 1952). La prise directe du son n'est pas encore de mise, et l'ensemble du documentaire est rythmé par le récit donné par la voix off. Mais contrairement à l'œuvre de 1936, ce sont désormais les alpinistes eux-mêmes qui content leurs aventures, et non un professionnel étranger à l'expédition. Maurice Herzog et Marcel Ichac se succèdent ainsi pour permettre au spectateur de vivre « de l'intérieur » le voyage reconstitué à l'écran. Selon Gérard Leblanc,

*« La voix off des films de montagne d'Ichac émane du corps des alpinistes et dégage une forte impression de voix in. C'est que la voix off n'enregistre pas seulement le récit de l'action mais aussi les valeurs qui président à cette action. »*²⁰⁶

En effet ce sont « ceux qui ont vécu » qui racontent, expliquent, justifient et en appellent parfois à la complicité du public ; cela donne au témoignage une coloration encore plus authentique, plus « vraie ».

L'expédition de 1950 profite d'une nette amélioration du matériel d'alpinisme ; les avancées techniques liées à la guerre ne sont pas étrangères à cela. Les membres emportent par exemple des appareils à oxygène, originellement mis au point pour répondre aux besoins de la flotte aérienne²⁰⁷, qui s'avèrent fort utiles pour pallier à la raréfaction de l'oxygène en haute altitude²⁰⁸. Mais c'est sans cet équipement que Maurice Herzog et Louis Lachenal s'élanceront à l'assaut final du sommet, et il semble que cette nouvelle avancée technique n'ait pas encore été parfaitement optimisée lors de l'expédition. Ichac connaît pourtant les effets du manque d'oxygène sur le métabolisme du corps. Outre la faiblesse physique ressentie, il notait dès 1946 les dangers d'un « engourdissement des facultés intellectuelles », d'autant plus dangereux « que ce n'est qu'au retour, une fois retrouvé l'équilibre mental normal, qu'on peut rétrospectivement

²⁰⁶ Gérard Leblanc, *Scénarios du réel*, tome 2, op. cit., p.194

²⁰⁷ Jouty (Sylvain), Frison-Roche (Roger), op. cit., p.212

²⁰⁸ Par la suite, toute expédition en très haute montagne s'équipera d'appareils à oxygène.

en constater les dangereux effets »²⁰⁹. Cette menace pèse évidemment sur les activités demandant une certaine capacité de réflexion, telles que tourner un film. Ichac insiste donc sur les difficultés qu'il connaît, et qui épargnent ses co-équipiers :

« On aurait tort de croire que seul le grimpeur en action souffre de cette passagère déchéance physique. Le cinéaste qui l'accompagne lutte contre un autre ennemi qu'ignore le premier : c'est que l'altitude affaiblit le corps comme elle amoindrit l'esprit. [...] La paresse, la loi du moindre effort incitent à réduire au minimum toute recherche préliminaire. Pourquoi se fatiguer. Il serait si simple d'installer l'appareil où l'on est, et de se contenter du premier coup de ce que découvre le viseur de la caméra »²¹⁰.

Ce facteur, ajouté aux problèmes liés au froid et aux contingences matérielles précaires²¹¹, expliquent que le film soit monté en assumant quelques lacunes, dont une qui, paradoxalement, sera élevée au rang de preuve de la bonne foi des grimpeurs : il n'existe aucune image de la conquête du sommet. Les membres de l'expédition expliqueront plus tard avoir perdu la caméra qui l'avait filmée, lors de l'avalanche qui les avait balayés lors de leur retour de la cime²¹².

Il faut également noter que durant l'immédiat après-guerre, l'alpinisme jouit des améliorations des connaissances géographiques des régions himalayennes, toujours du fait des missions de reconnaissance aérienne liées à la guerre²¹³. Pour autant, les cartes dont disposent les Français en 1950 sont loin d'être exactes. Ils tâtonnent, découvrent, explorent. Dans une interview accordée à *France Soir* en 1953, Ichac confie : « Nous connaissions la région à peu près comme les montagnes de la lune. Il fallait tout découvrir »²¹⁴. Le cinéaste lui-même participe à la correction des cartes, poussant même le souci de la découverte jusqu'à collecter des observations géologiques et

²⁰⁹ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit., p.23

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Dans le n° 406 de la revue *Arts*, en date du 10 avril 1943, Étienne Lalou signe un article intitulé « L'Annapurna à la portée de tous », dans lequel il énumère ces différents facteurs : « le froid, le brouillard, la tempête, la fatigue, les difficultés de transport (et parfois la perte) du matériel » (source : dossier de presse « Marcel Ichac » constitué par l'Institut Lumière de Lyon).

²¹² Voir partie III-1.2.C

²¹³ C'est ce qu'avancent Sylvain Jouty et Roger Frison-Roche dans *Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p.212

²¹⁴ France Roche, « Marcel Ichac a attendu 3 ans la guérison de Maurice Herzog pour présenter son film sur l'Annapurna », *France Soir*, 21 mars 1953 (source : dossier de presse « Marcel Ichac » constitué par l'Institut Lumière de Lyon)

géographiques qui lui vaudront d'être nommé lauréat de l'Académie des Sciences en 1951²¹⁵.

1.2.C. Description et analyse filmique

Le début du film est consacré à la présentation des membres de l'expédition : sous la direction de Herzog se trouvent le médecin Jacques Oudot ; le diplomate – et chargé de liaisons - Francis de Noyelle ; le cinéaste Ichac, et les membres des « cordées d'assaut » (Louis Lachenal, Lionel Terray, Gaston Rébuffat, Jean Couzy et Marcel Schatz). « *Voici le récit véridique d'une des plus belles aventures vécues par des hommes de notre temps* », annonce un carton de présentation (10^{ème} sec.). Il est intéressant de constater que, contrairement à l'expédition de 1936, des guides professionnels – Lachenal, Terray et Rébuffat – participent à l'aventure : les alpinistes amateurs n'ont plus l'exclusivité des exploits montagnards.

Le film peut être découpé en six parties distinctes :

- L'introduction par Maurice Herzog. Filmé par Ichac deux ans après les faits, il se propose de « raconter » « [son] *épopée et celle de ses compagnons* » (1^{ère} à 3,30^{ème} min.)
- La marche d'approche dans les vallées népalaises, commentée par Ichac (4^{ème} à 10^{ème} min.)
- L'installation du camp de base à 5000 mètres, avec le siège du Daulaghiri - premier objectif des alpinistes -, puis celui de l'Annapurna (11^{ème} à 30^{ème} min.)
- L'assaut final du sommet par Lachenal et Herzog, point culminant du film (31^{ème} à 37^{ème} min.)
- La retraite difficile des blessés, après leur victoire sur le « premier 8000 » (38^{ème} à 49^{ème} min.)
- Le retour au présent, où, comme lors de l'introduction, Maurice Herzog tire les conclusions de son expérience (50^{ème} à 53^{ème} min.)

²¹⁵ D'après l'article du *Quotidien de Paris*, publié en hommage à Marcel Ichac suite à son décès, en date du 11 avril 1994 (source : idem)

Le commentaire du film est prononcé par Herzog et Ichac, à tour de rôle. Herzog inaugure et clôt le récit, et reprend la parole au milieu du film, pour narrer l'épisode culminant de la montée finale. Ichac, en témoin et acteur du reste des événements, commente tout le reste. Les autres membres de l'expédition ne participent pas à l'exposé ; en fait, l'on sent bien qu'Herzog reste le « chef » jusque dans la narration du film.

La première image du film montre un homme, sombre silhouette se découpant dans la blancheur de la neige. Ichac plante dès le début l'action en haute montagne, contrairement au film de 1936, où la première séquence faisait référence au voyage en bateau pour accéder à la terre de l'Inde. Ici, la montagne sera omniprésente. La musique est douce, presque bucolique ; Herzog marche face caméra et prend la parole, en son direct, pour installer le récit qui va suivre. Après avoir fait allusion au caractère extraordinaire de l'expédition et aux épreuves traversées, il insiste sur la dimension exploratoire et novatrice de l'aventure, non sans un certain ethnocentrisme :

« Sur le territoire du royaume indépendant du Népal, s'élèvent des sommets dépassant huit mille mètres, et parmi eux, l'Annapurna. Aucun homme blanc ne pouvait se vanter de l'avoir contemplé, avant le jour où nous avons franchi cette frontière qui s'ouvrait pour la première fois, et devant des Français » (3^{ème} min.).

Ichac effectue alors un fondu-enchaîné, passant des cimes enneigées à une carte géographique où des pointillés apparaissent entre la France et l'Himalaya. Ainsi le spectateur prend conscience de l'extrême éloignement du lieu de l'aventure.

Le plan suivant immerge ce dernier dans le vif du sujet. C'est maintenant Ichac qui commente ; devant une assemblée de curieux, l'on contemple encore Maurice Herzog, descendant d'une jeep arrivée au bout d'une piste poussiéreuse : « *La route s'arrête, l'aventure commence* ». La musique, toute de flûte et de tambours, produit une ambiance exotique et orientalisante. S'ensuit la séquence de l'embauche et de la paye des porteurs, qui reviendra par quatre fois dans le film. L'expédition semble avoir eu quelques déboires avec ses « coolies », et Ichac raconte même un épisode « *pénible* » où les porteurs font la grève, refusant d'avancer plus loin. Après une âpre discussion, ils

repartent pourtant : « *toute la troupe se remet en route, satisfaite d'avoir eu sa ration de palabres. Ne l'oublions pas, nous sommes en Orient* », commente Ichac (7^{ème} min.).

Ces remarques sur les méandres d'un Orient « mystérieux », étranger à la rationalité et à l'efficacité occidentale, se retrouvent dans la suite du film, notamment à propos d'un sherpa qui, après un long marchandage, accepte « *sans raison apparente* » de poursuivre plus loin l'assistance aux « saïbs » (« *Ô mystères de l'âme asiatique !* », souffle le cinéaste) (19^{ème} min.).

Comme en 1936, les convenances sont pourtant respectées et les « saïbs français » (« *c'est-à-dire les seigneurs* »), ne portent rien et voyagent à cheval, ce qui leur vaut « *beaucoup de considération* ». Ichac filme la caravane à travers les forêts et les vallées, usant du plan fixe pour illustrer la progression des hommes, et du travelling pour situer l'action au sein d'un panorama naturel grandiose²¹⁶. La traversée de villages est toujours pour lui l'occasion de filmer les mœurs des habitants et de réaliser des portraits d'autochtones ; en ethnographe, il filme ainsi les femmes qui, lors d'un événement religieux, « *ont revêtu leurs costumes de fête aux extravagantes couleurs [et qui] se laissent admirer par ces hommes d'une race qu'elles n'ont jamais vus* » (7,30^{ème} min.).

Si la découverte des autochtones est à la fois teintée de curiosité et d'ethnocentrisme, on est assez loin de l'impression de « carnet de bord officiel » que produisait le film *Karakoram* ; ici, le ton semble plus direct et parfois, plus intimiste. Le cinéaste filme le quotidien de ses camarades avec familiarité, comme lorsque Louis Lachenal dessine un cœur dans le dos de son camarade à l'aide de la crème de protection solaire. Lui-même se tourne en dérision lorsqu'il affirme, à propos de la traversée périlleuse d'un torrent glaciaire : « *Quant au cinéaste, il est à l'affût pour ne pas manquer une chute spectaculaire si elle se produit !* » (22^{ème} min.). C'est un rapport de complicité avec le spectateur qui est recherché.

L'arrivée à Tukusha, dernier village avant la très haute montagne, marque le début du but réel de l'expédition : le siège, puis la conquête d'un « 8000 ». L'on remarquera d'ailleurs que l'usage de ces termes militaires – voire belliqueux - n'est pas anodin, dans le commentaire d'Ichac : la montagne est l'enjeu d'une bataille que les Français doivent remporter. En plongée, le cinéaste filme l'installation du camp de base sur la grande place du village, encerclé par les cimes bientôt détaillées par un lent travelling de la

²¹⁶ Ce qui laisse imaginer les nombreuses excursions annexes qu'il a du réaliser en marge de l'expédition, afin de capter ces images souvent prises en hauteur, sur les flancs des vallées traversées.

caméra. Le plan suivant, accompagné d'une musique de fanfare, montre le déploiement des drapeaux français et népalais sur le camp : « *Cette cérémonie est pour nous une façon de rendre hommage au gouvernement du Népal, qui nous accueille sur son territoire* » (11,30^{ème} min.). « *Les couleurs flottent maintenant au dessus des contreforts neigeux du Daulaghiri* », comme le souligne un plan à la dimension symbolique évidente.

Le Daulaghiri est, en effet, le but initial des alpinistes. Pendant vingt jours, les Français enchaînent les expéditions de reconnaissance pour définir un itinéraire qui les mènera au sommet. Dans le même temps, ils s'habituent à la haute altitude, ce qui permet l'économie des inhalateurs d'oxygène : « *il semble que le mois de randonnées qu'ils viennent d'accomplir au-dessus de 5000 mètres les ait parfaitement acclimatés* » commente Sylvain Jouty dans *Histoire de l'alpinisme*²¹⁷. Toutefois, leurs cartes étant peu exactes voire franchement erronées, ils se heurtent à des obstacles apparemment infranchissables, et finissent par rediriger leurs forces sur un sommet voisin, l'Annapurna. Un temps précieux s'est écoulé, et la menace de la mousson plane déjà sur l'expédition. Ichac filme donc les hommes de dos, s'éloignant de la caméra vers un nouvel itinéraire, parfaitement inconnu, qui devra les mener le plus rapidement possible au succès.

À partir de cet instant, le rythme du film se fait plus soutenu, à la fois dans les images et le commentaire ; l'on ressent nettement la pression qui pèse sur les alpinistes. La caméra se concentre désormais sur le seul Annapurna, et ne s'attarde plus sur la majesté des paysages : il s'agit de trouver l'itinéraire le plus rapide possible. Les travellings sont consacrés au détail de ce dernier, à travers les rochers, la neige et les glaciers. « *Un temps précieux s'écoule en tentatives décourageantes* », déplore la voix off. La course contre la montre est lancée et, alors que la musique accompagnait jusque-là l'aventure, elle fait place au silence, illustrant ainsi la tension qui règne. Cette fois, la légèreté cède le pas à l'inquiétude et au drame dans le ton général du film.

Ce n'est plus le quotidien de l'expédition qui est montré, mais les efforts des alpinistes en action. Pour illustrer leurs ascensions, Ichac les filme en plan large, tels des « *mouches* » dans l'immensité de la neige. Il alterne ces images avec des vues au téléobjectif, et avec des gros plans sur les difficultés rencontrées (une paroi glacée, les

²¹⁷ Jouty (Sylvain) et Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p.217

chaussures dont le cuir a gelé pendant la nuit, etc.). L'inquiétude règne jusque dans les descriptions du commentaire :

« Sur le glacier où règne déjà l'ombre, nous entendons des cris ; dans la brume qui traîne, deux hommes cherchent leur chemin dans le dédale des crevasses. Nous appelons, ils se rapprochent » (25^{ème} min.).

À travers le récit, des informations d'ordre général sont tout de même données au spectateur, donnant au documentaire une dimension pédagogique : une séquence sur la difficulté à faire bouillir de l'eau pour le thé est ainsi le prétexte à un court exposé sur les effets du changement de pression lié à l'altitude. Sur le plan sportif, quelques techniques sont aussi expliquées sommairement, comme le fait de placer en premier de cordée l'alpiniste le plus léger, qui aura moins de difficultés à « faire la trace ». Il ne s'agit toutefois ni d'un documentaire scientifique, ni d'un documentaire de vulgarisation sportive : c'est bien un compte-rendu d'expédition que réalise Ichac.

Arrive enfin l'instant de l'assaut final, réalisé par Herzog et Lachenal (assistés de Terray et Rébuffat, ainsi que des sherpas). Maurice Herzog prend le relais de Marcel Ichac dans le récit. Le ton change également : les phrases sont plus courtes, plus rythmées, mais aussi plus lyriques :

« Nous sommes aveuglés par les tourbillons de neige soulevés par le vent. Il faut contourner d'immenses crevasses. À chaque pas nous enfonçons jusqu'à mi-jambe. Nous pénétrons dans un monde étrange, qui n'appartient presque déjà plus à la terre » (32^{ème} min.).

Un bruitage imitant le son des bourrasques de vent accompagne ce commentaire, qui est illustré par une vue sur deux silhouettes aux contours flous qui s'éloignent, en s'enfonçant péniblement dans le brouillard et la neige dont les limites se confondent.

L'arrivée au sommet n'a pas été filmée par les deux alpinistes. Alors que le spectateur s'attend à vivre la victoire avec eux, c'est donc Ichac qui reprend la parole, pour le ramener au niveau des autres membres de l'expédition qui, eux, sont dans l'attente du retour des deux hommes. À défaut d'images filmées, le cinéaste a alors recours à une photo de Maurice Herzog posant en vainqueur, prise par Louis Lachenal au sommet de l'Annapurna (voir annexe 5). *« Et vient le moment qu'ils attendaient*

depuis des mois : au dessus d'eux, il n'y a plus rien que le ciel », s'écrie Ichac (34^{ème} min.). C'est le retour de la musique, qui se fait triomphante tout en restant empreinte de gravité. Un « dé-zoom » de la photographie nous montre qu'elle est accrochée à un mur, juste au dessus du piolet orné d'un fanion tricolore : « *Le piolet d'Herzog et ce petit drapeau symbole de victoire, sont désormais précieusement conservés au Club alpin français, à Paris* », comme des preuves de l'exploit.

Immédiatement, la musique devient dramatique. L'avant-dernière partie du film débute, qui concerne le retour catastrophique des vainqueurs de l'Annapurna. La séquence qui l'inaugure est celle de l'attente de plus en plus inquiète des membres de l'expédition. Ichac filme à l'intérieur d'une tente, d'abord la radio annonciatrice de mauvaises nouvelles météorologiques, puis l'un de ses camarades, qui fume nerveusement une cigarette en lançant des coups d'œil furtifs au dehors. Profitant d'une éclaircie, deux hommes filmés de dos scrutent à la jumelle les étendues neigeuses. Le suspens est entretenu jusqu'à une exclamation du cinéaste : « *Mais oui ! Au milieu de la pente ce sont bien quatre points, quatre hommes, puis d'autres ! Tous nos camarades sont saufs !* » (36^{ème} min.). C'est alors l'excitation fébrile qui s'installe. Une avalanche se déclenche sous l'objectif de la caméra, puis le spectateur assiste à la réapparition progressive de plusieurs petits points noirs au milieu de l'étendue blanche.

Le plan suivant montre l'arrivée face caméra des rescapés, soutenus par leurs camarades, à commencer par Maurice Herzog, devenu méconnaissable, usé par la fatigue. Ichac rapporte ses premières paroles, qui seront répétées à maintes reprises lors des manifestations promotionnelles ultérieures : « *On vous rapporte une belle victoire. Nous avons fait l'Annapurna, Lachenal et moi, avant-hier. J'ai les pieds et les mains gelés* ». Puis le cinéaste filme Terray, souffrant d'ophtalmie des neiges, aveugle et incapable de trouver l'entrée de sa tente située pourtant à quelques centimètres de son visage.

Pour sauver les alpinistes aux membres gelés, il s'agit d'effectuer au plus vite le retour de l'expédition. En guise d'adieux à la montagne, Ichac filme alors un panorama des sommets environnants, mais le ton est maintenant celui du dépit : « *Ces cathédrales de neige et de glace sont prêtes à s'écrouler. [...] Les avalanches ne nous font même plus tourner la tête* » (38^{ème} min.). S'ensuivent des séquences dramatiques où sont retranscrites les terribles conditions du retour : les blessés, entièrement bandés, sont tirés comme des momies dans des traîneaux par les sherpas. La musique se fait presque

endeuillée, et la tristesse est omniprésente. Face au poids que représentent ces charges humaines, et au vu de ce qu'ils ont déjà accompli, Ichac réalise un long hommage pour chacun des sherpas, en les nommant, les présentant à l'image et célébrant leur sens du sacrifice. Il souligne ensuite la valeur du médecin de l'expédition, en filmant les orteils calcinés de Herzog soumis aux difficiles soins médicaux, réalisés dans des conditions précaires.

La mousson est un obstacle supplémentaire, et la descente en vallée s'effectue au cœur d'une forêt humide, « *sous-marine* », résolument étouffante (44^{ème} min.). La bravoure des blessés est à son tour mise en avant. Lachenal est ainsi filmé, semblant agoniser sur les épaules de son porteur, mais tournant faiblement la tête vers la caméra pour dire dans un sourire « *Quel luxe ! Si on m'avait dit que je traverserais l'Himalaya en chaise à porteur !* ». Assurément, les vainqueurs de l'Annapurna ont toutes les qualités du héros.

Le récit s'arrête au milieu de la plaine, là où la « civilisation » retrouvée permettra à l'expédition de soigner ses blessés. Dans un fondu-enchaîné signifiant le retour au présent, c'est-à-dire à 1952, date où les blessés rétablis sont en mesure de retourner en haute montagne, le visage de Maurice Herzog réapparaît, pour tirer les conclusions de l'aventure. On l'aperçoit grimper une pente neigeuse, face caméra, une main dans la poche et l'autre tenant un piolet.

« Nous sommes revenus à la montagne. [...] Nous avons lutté à l'extrême limite de nos forces, pour l'accomplissement d'une aventure librement choisie. Une nouvelle existence commence, où elle a encore sa place. Il y a d'autres Annapurna dans la vie des hommes » (50^{ème} - 53^{ème} min.).

Ces quelques mots, chargés d'une évidente consonance morale, sont les derniers du film de Marcel Ichac. Herzog dépasse symboliquement la caméra pour continuer sa route, vu de dos, vers le sommet de la montagne qui se découpe dans le ciel bleu. C'est que le cinéaste ne voulait pas :

« que le film s'achève sur les images de cette tragique procession. J'espérais un autre épilogue, mais pour le tourner j'ai dû attendre encore deux années qu'Herzog, comme son compagnon Lachenal, ait

surmonté sa détresse et se retrouve, le piolet en main, en haute montagne
»²¹⁸.

La *Victoire sur l'Annapurna* prend alors une signification particulière, puisqu'au-delà du défi sportif et du prestige national, Ichac dit avoir « *voulu montrer non seulement la victoire de l'homme sur la montagne, mais la victoire de l'homme sur lui-même* »²¹⁹.

1.2.D. La pérennité de la victoire sur l'Annapurna : le film comme preuve

Nous l'avons vu, les images de l'arrivée au sommet manquent au film. André Bazin l'explique simplement : « *le témoignage cinématographique est ce que l'homme a pu arracher à l'évènement qui requérait dans le même temps sa participation* »²²⁰. Si les hommes n'ont pu filmer leur victoire, c'est parce qu'ils luttèrent pour leur propre survie :

*« On comprendra que dans cette course où le succès dépendait peut-être de l'arrivée à l'heure dite d'une tente d'altitude ou même d'une gourde d'alcool à brûler, le cinéma ait été négligé au profit de missions vitales pour l'expédition »*²²¹.

Ces lacunes dans le tournage seraient donc une preuve de la bonne foi des expéditionnaires, et de l'honnêteté d'Ichac, qui a préféré présenter une photo prise à la cime plutôt que de monter des scènes de substitution. En fait, « *le film n'est pas constitué seulement par ce qu'on voit, mais plus encore par ce qu'on ne voit pas. Ses imperfections mêmes témoignent de son authenticité* »²²². Ce sont elles qui font la force du témoignage. Pour les sceptiques qui considèreraient que cela est loin de constituer une preuve de la conquête, les scènes suivantes, toutes de souffrance et d'héroïsme, « obligent » le spectateur à croire à la version des alpinistes, qui ont sacrifié

²¹⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.27

²¹⁹ Cité par France Roche dans son article : « Marcel Ichac a attendu 3 ans la guérison de Maurice Herzog pour présenter son film sur l'Annapurna », *France-Soir*, 21 mars 1953

²²⁰ Bazin (André), « Annapurna », dans *L'Observateur*, n°154, 23 avril 1953, p.23

²²¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit.

²²² Bazin (André), op. cit.

leur vue, leurs pieds et leurs mains pour la victoire. « *Herzog et Lachenal ficelés comme des momies sur le dos de leur sherpa, et cette fois, le cinéma est là* »²²³, dans toute sa dimension dramatique, et dans sa fonction – déclarée - de témoin objectif des événements.

Mis à part le fait que le récit débute au départ effectif de la caravane, et non au débarquement sur la « terre des Indes », le schéma narratif est globalement le même que lors de *Karakoram* :

Marche d'approche \Rightarrow Siège de la montagne à conquérir \Rightarrow Assaut (victorieux ou non) \Rightarrow Repli (plus ou moins difficile)

Au sein de ce schéma, il est à noter que, pour l'Annapurna, les alpinistes ont eu à changer d'objectif en cours de route, ce qui a rallongé d'autant la partie « siège » de l'expédition. Par ailleurs, il y a tous les « à côté », qui rendent l'aventure palpable par le spectateur : la rencontre avec les populations locales, les déboires organisationnels, le quotidien de la caravane.

Ce qui frappe enfin, c'est qu'il y a un début et une fin au récit. Cette unité fait certainement la force et le succès du documentaire. En fait, selon le cinéaste lui-même :

*« Un film d'expédition est déjà plus qu'un simple documentaire : il porte en lui-même une histoire, que des hommes vivent, avec un commencement et un aboutissement. Il a en plus le privilège de la véracité, et c'est à cela que le spectateur est sensible »*²²⁴.

Le film marquera un pas important dans l'histoire des enjeux culturels du cinéma de montagne, et connaîtra d'ailleurs un accueil chaleureux.

Auprès des amateurs, d'une part, il semble avoir eu un grand retentissement : outre l'exploit de la conquête du premier « 8000 », qui survient suite à un demi-siècle d'essais infructueux de la part de toutes les nations « alpinistes » (Grande-Bretagne, Italie,

²²³ Ibid.

²²⁴ Ichac (Marcel), op. cit., p.28

Allemagne, France), il est considéré comme un document-source sur les enseignements à tirer des déboires des Français. L'ascension n'a ainsi été possible que grâce à la rapidité de réaction des alpinistes qui ont réorienté leurs efforts sur un autre sommet ; par ailleurs, même s'ils se sont acclimatés à l'altitude après un mois passé à plus de 5000 mètres, les masques à oxygène auraient pu permettre à Herzog et Lachenal de conserver tous leurs réflexes dans l'assaut final, et leur auraient peut-être évité de perdre leurs gants (pour Herzog), ainsi que la caméra. Enfin, s'ils avaient marqué leur chemin à l'aide de petits fanions, ils ne se seraient sans doute pas perdus dans le brouillard lors du retour de la cime²²⁵.

Auprès du public, d'autre part, il semble que l'expédition – et le film qui l'a suivi – aient eu un « *retentissement populaire national sans précédent* »²²⁶. D'après le journaliste et homme de télévision Étienne Lalou, cela tient au fait que, malgré la nature extraordinaire des événements contés, il s'agisse là d'une histoire vraie :

« *Quand, sur l'écran, pendant une heure, se déroule une aventure qui vous coupe le souffle et dont on pense à chaque instant qu'elle a été réellement vécue, vécue par des hommes qui sont de retour miraculeusement parmi nous et qui ne sont plus les mêmes depuis lors !* »²²⁷

Le côté sensationnel est évidemment une composante majeure du succès de *Victoire sur l'Annapurna*. La montagne est toujours un lieu dangereux, extrême. Elle est pourtant « vaincue » par des Français, « *et la valeur de cette ascension, pour un pays ayant grandement besoin à l'époque d'une réévaluation symbolique, réside dans les souffrances endurées par Herzog et Lachenal* »²²⁸. Ces derniers, par leur courage et leur ténacité, deviennent ainsi les héros d'une nation meurtrie par les années d'Occupation.

Par ailleurs, la montagne en question est lointaine, située dans ce pays exotique et inconnu qu'est le Népal. Cet aspect est certainement tout aussi décisif dans le succès du film.

²²⁵ Tous ces enseignements de l'aventure sont détaillés par Sylvain Jouty et Roger Frison-Roche dans *Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p.122

²²⁶ Raspaud (Michel), *L'aventure himalayenne...*, op. cit., p.63

²²⁷ Lalou (Étienne), « L'Annapurna à la portée de tous », *Arts*, n°406, 10 avril 1953

²²⁸ Raspaud (Michel), « La mise en spectacle de l'alpinisme », dans *Communications*, op. cit., p.170

L'oeuvre devient, à deux niveaux différents, une preuve : il y a celle de la victoire de l'expédition, bien sûr, et il y a celle de la popularité dont peut jouir le genre documentaire. Ainsi, « *le public pouvait préférer l'exotisme et l'aventure totalement documentaire à la prétendue évasion du film de romance* »²²⁹. Le court-métrage documentaire peut donc encore passionner les foules ? D'après André Bazin, oui, s'il correspond au genre à succès de l'exploration et du grand voyage.

Victoire sur l'Annapurna a été présenté au Festival de Cannes 1953, dans la catégorie courts-métrages²³⁰. Mais le film n'a pas été la seule oeuvre réalisée suite à cette expédition. En fait, nombreuses ont été les opérations promotionnelles qui ont permis de sublimer l'aventure. Outre les articles de presse et les interviews²³¹, Maurice Herzog a ainsi publié un livre de souvenirs, *Annapurna premier 8000*²³², vendu à 500 000 exemplaires en trois ans²³³. Six cent conférences ont également eu lieu entre 1950 et 1951²³⁴. Dans le même temps paraît un album de photographies prises par Ichac et Rébuffat, présentées par Herzog²³⁵. À chaque fois, l'intégralité des droits est reversée par contrat à la Fédération Française de la Montagne, qui encaissera donc près de 87 millions de francs, destinés à préparer les expéditions ultérieures en Himalaya²³⁶. Désormais, l'alpinisme est un sport reconnu de tous, et prestigieux aux yeux du public.

Ce prestige retombe bien évidemment sur les membres de l'expédition, notamment sur leur « chef », Maurice Herzog, qui multipliera par la suite les fonctions politiques (secrétaire d'État à la jeunesse et aux sports, député, maire de Chamonix, membre du Comité international olympique, etc.)²³⁷. Marcel Ichac, lui, obtient la croix de chevalier de la Légion d'honneur dès le mois de septembre 1950²³⁸.

²²⁹ Bazin (André), op. cit.

²³⁰ Voir dossier d'archives FIFR 87 B14 de la Cinémathèque française

²³¹ Voir à ce sujet le dossier de presse consacré à Marcel Ichac, réalisé par l'Institut Lumière de Lyon : y sont détaillés les articles de *France Soir*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *Paris Match*, etc., parus dès 1950, c'est-à-dire au retour de l'expédition, trois ans avant la sortie effective du film de Marcel Ichac.

²³² Herzog (Maurice), *Annapurna, premier 8000*, Paris / Grenoble, Arthaud, 1951, 293 p.

²³³ D'après Sylvain Jouty, *Dictionnaire de la montagne*, op. cit., p.448

²³⁴ D'après Michel Raspaud, *L'aventure himalayenne...*, op. cit., p.64

²³⁵ Herzog (Maurice) et al., *Regards vers l'Annapurna*, Paris / Grenoble, Arthaud, 1951, 99 p.

²³⁶ D'après Dominique Lejeune, « Les vainqueurs de l'Annapurna », dans *L'Histoire*, n°105, novembre 1987, p.18-26

²³⁷ Jouty (Sylvain), *Dictionnaire de la montagne*, op. cit.

²³⁸ *L'écran français*, n°270, 11 septembre 1950

2. LES RECONSTITUTIONS

Le propre de l'alpinisme est d'être pratiqué en des lieux reculés et très difficilement accessibles. Aussi les exploits de ses pratiquants sont-ils bien souvent ignorés, par manque de témoin. D'après Marcel Ichac, le cinéma peut remédier à cela et devenir une sorte de « mémoire » des ascensions, grâce aux reconstitutions. En 1942, le contexte politique et culturel de l'Occupation implique le développement du cinéma de montagne comme outil pédagogique de propagande auprès de la jeunesse ; Marcel Ichac y trouve son compte, en réalisant une œuvre qui magnifie le « héros méconnu » de l'alpinisme Armand Charlet. Lorsqu'il réalise *Les étoiles de midi* en 1958 – le film étant sorti en 1960 –, c'est pour faire admettre l'alpinisme comme un sujet de cinéma à succès ; s'appuyant toujours sur des faits réels, le cinéma de montagne sacrifie au recours à un scénario écrit à l'avance. Enfin, en 1967, le film *Le conquérant de l'inutile* reconstitue non pas des exploits, mais une vie : celle de Lionel Terray, par qui le cinéma de montagne d'Ichac se rapproche d'une conception idéaliste de l'alpinisme, qui serait le dernier bastion de liberté dans un monde d'asservissements.

2.1. À l'assaut des aiguilles du Diable (1942)

2.1.A. Le documentaire sportif sous l'Occupation

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les autorités allemandes d'Occupation et le gouvernement de Vichy considèrent le cinéma comme un enjeu politique et idéologique de poids. Il est en effet un vecteur idéal de propagande politique par l'image. Dès le 27 octobre 1940, un Service cinématographique d'État est donc instauré, et rattaché à la vice-présidence du Conseil. Il est remplacé en décembre suivant par le Service du cinéma puis, en mai 1942, par la Direction générale du cinéma, placée directement sous la tutelle du Secrétariat général de l'Information du gouvernement de Vichy²³⁹. C'est de

²³⁹ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), « La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation », dans Veray (Laurent) et Simonet (Pierre), *Montrer le sport : photographie, cinéma, télévision*, Paris, INSEP, 2000, p. 105-124

cette structure dont dépend Marcel Ichac lorsqu'il filme *À l'assaut des aiguilles du Diable* dans le massif du Mont Blanc, à l'été 1942.

Si les longs-métrages de fiction gardent l'importance qu'ils avaient déjà acquise avant guerre, les courts-métrages documentaires prennent une place de choix dans les programmations. « *D'intérêt national* »²⁴⁰, ils sont en effet obligatoirement distribués dans les salles de la zone sud, en « complément de programme ». L'objectif déclaré de ces documentaires est de :

*« construire une imagerie de rassemblement dont la fonction essentielle était de faire croire aux spectateurs que les valeurs régénératrices de la Révolution nationale étaient les seules capables d'entraîner la rénovation de la France »*²⁴¹.

Le sport, dans ce cadre, prend une dimension particulière. Divers mouvements de jeunesse se mettent en place – « Jeunesse et Montagne », « Jeunesses paysannes », les « Jeunes du Maréchal », etc.²⁴² Chacun de ces mouvements sera représenté par un ou plusieurs films documentaires. Ils font tous la part belle à l'éducation physique, dont on célèbre les vertus de rééducation morale et physique des « forces vives » de la France.

Les productions cinématographiques sont de deux types, d'après Jean-Pierre Bertin-Maghit. Soit elles sont consacrées à la diffusion et au soutien de la politique du CGEGS (Commissariat Général à l'Éducation Générale et au Sport)²⁴³, soit elles mettent en scène le sport de façon plus large, tel que le conçoit l'idéologie vichyste (éducation sportive des futures élites, développement du sport dans le monde du travail ou dans les loisirs).

Le sport est donc intégré dans :

« un projet d'éducation générale fort ambitieux, qui trouve sa logique dans la mystique de « l'homme nouveau ». Il ne s'agit pas seulement, pour les idéologues de Vichy, de former un jeune au corps musclé et viril mais bien un « homme total ». Le sport n'est donc pas une fin en soi mais

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Id.

²⁴² Id.

²⁴³ Le CGEGS (Commissariat Général à l'Éducation Générale et au Sport) est créé le 7 août 1940. Placé sous la direction de l'ancien tennisman Jean Borotra, il pratique une politique de rapprochement entre la doctrine de la Révolution nationale et l'action éducative en direction de la jeunesse.

*un moyen de régénérer la jeunesse, et, à travers elle, d'entraîner la renaissance de la France »*²⁴⁴.

Dans ce contexte, les documentaires sur l'alpinisme se font de plus en plus nombreux, et le film de Marcel Ichac n'est que l'un d'entre eux. Toutefois, contrairement aux autres productions, il n'est pas affilié à un mouvement de jeunesse dont il devrait assurer la promotion²⁴⁵. En ce sens, Ichac se démarque de ses pairs : il dit réaliser « *librement* » un film sur un projet par lequel il est « *tenté depuis longtemps* »²⁴⁶, alors que des réalisateurs tels que Georges Régnier²⁴⁷, Jacques Berr²⁴⁸ ou Constantin Brive²⁴⁹ répondent à des commandes de promotion de mouvements de jeunesse qui dépendent du CGEGS²⁵⁰.

La diffusion de ces documentaires est notamment réalisée par des « tournées rurales », lors desquelles un car, affrété par le CGEGS et « *spécialement équipé d'une cabine de projection pour la diffusion de films éducatifs sur le sport* »²⁵¹, se déplace dans l'ensemble du territoire pour mettre en œuvre « *l'éducation par l'image que le gouvernement de Vichy souhaite développer* »²⁵².

Jean-Pierre Bertin-Maghit classe les documentaires sportifs de l'époque en trois catégories :

- Les films d'actualité, qui rappellent les manifestations sportives du moment
- Les films de propagande, qui doivent convaincre la jeunesse des bienfaits de l'effort physique et de la vie en plein air
- Les films d'enseignements, destinés aux centres de formation des cadres, qui détaillent les meilleures techniques pour pratiquer tel ou tel sport

²⁴⁴ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), op. cit., p.107-108

²⁴⁵ D'après la critique Michèle Firk, Marcel Ichac faisait partie, pendant la guerre, du Service cinématographique des armées (Firk Michèle », « Le cinéma à la recherche du monde : Marcel Ichac, pionnier de l'authentique », op. cit). Toutefois, après vérification, le centre de documentation de l'ECPAD nous a indiqué que le cinéaste ne figurait pas dans les archives de l'armée. En revanche, dans *Quand brillent les étoiles de midi*, Ichac évoque lui-même sa « situation de correspondant de guerre officieux » (p.24), mais hélas, sans donner plus de détail.

²⁴⁶ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.21

²⁴⁷ Régnier (Georges) (réal.), *Jeunes en montagne*, 1941

²⁴⁸ Berr (Jacques) (réal.), *En cordée*, La France en marche (prod.), 1942, 10,02 min.

²⁴⁹ Brive (Constantin), *Trente jours au dessus des nuages*, Pathé Cinéma (prod.), 1942, 26,25 min.

²⁵⁰ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), op. cit., p.107

²⁵¹ Op. cit., p.114

²⁵² Ibid.

Dans ce système, le film d'Ichac, *À l'assaut des aiguilles du Diable*, est utilisé par le CGEGS à la fois comme film de propagande et comme film d'enseignement²⁵³.

L'œuvre est une reconstitution de l'exploit du guide Armand Charlet, qui avait réalisé en 1928 la première traversée des cinq aiguilles du Diable, situées dans le massif du Mont Blanc. Dans ce « *petit film d'à peine vingt minutes* », le cinéaste célèbre « *la beauté de ces aiguilles rarement gravies* » (dont la photogénie est soulignée par le noir et blanc), le cadre majestueux de la haute montagne, et surtout « *la personnalité d'un grand guide à la fois acteur et héros, doublant l'exploit sportif par la restitution fidèle et indiscutable d'une des grandes victoires de l'alpinisme français* »²⁵⁴.

2.1.B. Alpinisme et propagande politique

Pour Ichac, il s'agit de rendre justice à Armand Charlet qui « *n'a pas encore connu, comme les héros des autres sports, la consécration du cinéma* »²⁵⁵. La gloire nouvelle de ce dernier auprès du public est d'autant plus importante que d'après Bertin-Maghit, « *l'imagerie vichyste en appelle au culte des héros pour redonner espoir aux futures élites* »²⁵⁶.

L'image de la cordée et de l'alpiniste en action permet de valoriser des qualités morales telles que l'esprit d'équipe, la camaraderie, le courage, l'endurance, le sens des décisions, l'obéissance au chef. C'est pourquoi les films de « Jeunesse et Montagne » représentent généralement une ou plusieurs cordées de jeunes gens en action, aux prises avec les éléments naturels – et par ailleurs, spectaculaires.

D'après Olivier Hoibian, l'encadrement du mouvement « Jeunesse et Montagne » (créé en 1941 par le général Faure, dépendant du Secrétariat d'État à l'aviation) est assuré la plupart du temps par les cadres techniques du CAF et du GHM²⁵⁷. Juste après la guerre, ces derniers seront d'ailleurs associés à l'Union nationale des camps de montagne (UNCM) ultérieurement transformée en Union nationale des centres de plein air (UCPA). Un article du supplément à la revue *Éducation générale et sport*, nommé

²⁵³ Op. Cit., p.116

²⁵⁴ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, op. cit., p.88

²⁵⁵ Ichac (Marcel), op. cit., p.68

²⁵⁶ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), op. cit., p.119

²⁵⁷ Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France, 1970-1950 : une histoire culturelle*, op. cit., p.263

L'éducation par la montagne (janvier-mars 1942), est tout à fait explicite sur les vertus morales supposées de l'alpinisme :

« *L'alpinisme comporte une éducation morale tant personnelle (humilité vis-à-vis de la montagne – obéissance absolue au chef de cordée – goût de l'effort – acceptation raisonnée du risque – éducation de la volonté, du sang-froid, de la maîtrise de soi) que communautaire (esprit de discipline, sens de la responsabilité, esprit d'équipe matérialisé par la corde) »²⁵⁸.*

Ces qualités acquises par la montagne forgent les jeunes et en font « des hommes » : c'est ce qui est mis en avant par les commentaires des films de « Jeunesse et Montagne », tel *En cordée* :

« *En éveil permanent, ces alpinistes vont jusqu'à bout de leurs forces et triomphent des obstacles. [...] Quand l'expérience nécessaire est acquise, ils vont affronter les glaciers pour en revenir plus purs et plus heureux. Après avoir gravi ces sommets et d'être dépassés, ces jeunes, prêts pour leur métier d'homme, font retentir les trois mots d'espérance : jeunesse, montagne, France »²⁵⁹.*

Dans ce type de film, le jeune est l'unique protagoniste de la représentation, et fait partie d'un tout : la cordée. Pour signifier cette idée du collectif, chaque individu porte le même uniforme. Malgré cette apparence militaire, le but n'est pas ostensiblement guerrier : « *Avons-nous vaincu un ennemi ? Non, personne, sauf nous-mêmes. Mais n'est-ce pas là la plus belle des récompenses ? »²⁶⁰*

Souvent filmé en contre-plongée, le grimpeur domine l'espace en évoluant au sein d'un décor naturel « viril » : « *Cette apologie de la virilité – que l'on retrouve notamment dans l'image des pitons rocheux escaladés par les alpinistes »²⁶¹* accompagne l'idée d'une vie en plein air, qui correspond à l'idéal de retour à la terre cher à l'idéologie vichyste.

²⁵⁸ *L'éducation par la montagne*, supplément n° IV à la revue *Education générale et sport*, janvier-mars 1942, p.2-3. Cité par Olivier Hoibian, op. cit., p.264

²⁵⁹ Berr (Jacques) (réal.), *En cordée*, La France en marche (prod.) 1942, durée : 10,02 min

²⁶⁰ Op. cit, 9^{ème} min.

²⁶¹ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), op. cit., p.123

Lorsqu'elle est associée à une focalisation interne, la caméra devient le substitut d'un regard contemplatif, comme dans *Trente jours au dessus des nuages*²⁶². « Cette figure du montage est en quelque sorte une délégation du regard entre les jeunes et les spectateurs »²⁶³.

Enfin, le chant collectif occupe une place importante dans ces documentaires. Les jeunes sont souvent représentés chantant en groupe, lors d'une marche d'approche ou d'une redescente, par exemple. « Utilisé en correspondance avec l'image, [le chant] symbolise à la fois unité, discipline, virilité et enthousiasme »²⁶⁴.

Les films de montagne sont donc utilisés par les autorités de Vichy pour mettre en œuvre une propagande par le sport, visant à construire « l'homme nouveau » de la Révolution nationale. Le film d'Ichac, lui, s'éloigne dans la forme et dans le fond des documentaires que nous venons d'évoquer ; toutefois, en reconstituant l'exploit d'un « héros », il trouve un fort écho dans ce mouvement de valorisation de l'alpinisme auprès de la population.

2.1.C. Reconstituer l'exploit d'un champion de l'alpinisme : une analyse de l'œuvre d'Ichac

La réalisation d'*À l'assaut des aiguilles du Diable* est considérée en elle-même comme un exploit sportif. Elle nécessite cinq fois plus d'efforts de la part des filmants et des filmés, par rapport à ce que représente une ascension classique. En effet les séquences, pour être réellement parlantes pour le public, imposent des variations de point de vue ; aussi la traversée de l'arête des aiguilles du Diable est-elle effectuée cinq fois par les alpinistes²⁶⁵ :

« Je devrai sûrement effectuer de nombreuses montées à l'arête et surtout compter sur une perte de temps considérable pour déplacer la cordée des cinéastes qui devaient tour à tour suivre de très près la cordée « en action » ou prendre un recul suffisant pour obtenir des vues

²⁶² Constantin Brive (réal.), *Trente jours au dessus des nuages*, 1942, Pathé Cinéma (prod.), 26 min.

²⁶³ Bertin-Maghit (Jean-Pierre), op. cit., p.122

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, op. cit., p.46

d'ensemble, quelquefois depuis le sommet de l'aiguille voisine. [...] Chaque sommet est un observatoire idéal pour suivre avec la caméra les péripéties de l'escalade sur l'aiguille suivante »²⁶⁶.

Sans compter que, comme le détaille Ichac dans son ouvrage, les hommes doivent transporter, outre le matériel d'escalade, les « *appareils de prise de vue, les objectifs et téléobjectifs, quatre ou cinq cent mètres de film (la consommation d'une journée), les appareils et les pellicules de photographie, et un trépied (le plus encombrant)* »²⁶⁷.

Outre la cordée filmée, constituée d'Armand Charlet en tête et de son second Bernard Burnet dit « Banban », il y a la cordée des cinéastes, composée d'André Cachat en tête, d'Édouard Ravanel – porteur de matériel – en second, et enfin de Marcel Ichac, qui cumule les fonctions de metteur en scène et d'opérateur.

Le matériel employé est le plus léger possible. Il s'agit d'une caméra automatique Bell et Howell :

« En montagne, on utilise beaucoup les appareils légers à ressort mécanique, qui sont, en format standard, la réplique des petites caméras d'amateurs aujourd'hui si répandues. L'avantage de ces appareils, outre leur légèreté, est de ne pas rendre obligatoire l'usage du trépied, dont l'installation dans la neige est toujours un problème »²⁶⁸.

Pourtant, le tournage reste périlleux, dans un espace où l'équilibre reste toujours assez précaire. Ichac raconte ainsi un souvenir de tournage :

« Tandis que Ravanel, planté tant bien que mal, face au rocher, un mètre en dessous de moi, me maintenait les pieds sur de malheureuses prises, je devais plonger les deux mains par-dessus sa tête dans le sac qu'il avait conservé sur les épaules, pour procéder à la délicate opération du rechargement des bobines, tenant la bobine vierge dans une main, la bobine impressionnée dans l'autre, le couvercle dans les dents, et songeant qu'au moindre faux-mouvement, au moins l'une des parties

²⁶⁶ Ichac (Marcel), op. cit., p.24

²⁶⁷ Ichac (Marcel), op. cit., p.33

²⁶⁸ Marcel Ichac cité dans Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p.146

essentielles de l'appareil irait en tourbillonnant dans la rimaye de la face nord, 600 mètres plus bas »²⁶⁹.

Ces conditions périlleuses de tournage participent au succès du film :

« Ichac filme sur place, dans la paroi, sur les lieux mêmes de l'exploit. Le résultat sera une œuvre à résonance héroïque qui, en ces temps d'occupation, connaîtra un grand retentissement »²⁷⁰.

Pour souligner l'exploit à l'écran, les « acteurs » - Charlet et Burnet, font un clin d'œil à la fin du film :

« Banban s'exclame : Comme ce serait bien, Armand, si on pouvait monter un appareil de cinéma jusqu'ici ! » Et Charlet de répondre : Un appareil de cinéma ? Mais voyons, c'est impossible ! » (17^{ème} min.)

Les buts recherchés par Ichac à travers ce film sont divers. Tout d'abord, il souhaite populariser l'alpinisme, démontrer les raisons qui poussent des hommes à se « fatiguer », « souffrir » et « exposer [leur] vie sans raison », comme le leur reprochent leurs détracteurs²⁷¹. Aussi choisit-il de « créer » un héros populaire pour l'alpinisme qui ne bénéficie pas encore, « comme les autres sports »²⁷², de l'aura d'une figure emblématique. Pour cela il choisit Armand Charlet (1900-1975), guide d'Argentière, de condition modeste mais aux exploits certains²⁷³, avec lequel l'identification est possible.

La reconstitution est à la base de la conception du film. Sa cause est noble, puisqu'il s'agit de rendre justice à Charlet, comme l'explique la voix off d'Ichac :

« Le brillant exploit de sa jeunesse et qui appartient déjà à l'histoire de l'Alpinisme, il est capable de le renouveler aujourd'hui car celui qui a

²⁶⁹ Ichac (Marcel), op. cit., p.64

²⁷⁰ Minvielle (Pierre), « Marcel Ichac, le maître incontesté du cinéma de montagne », op. cit., p.13

²⁷¹ Ichac (Marcel), op. cit., p.63

²⁷² Op. cit., p.68

²⁷³ Armand Charlet a ainsi ouvert, entre 1924 et 1935, cinq nouveaux itinéraires sur l'Aiguille Verte, l'une des plus difficiles des Alpes. Il a inauguré une voie directe sur la face nord de l'aiguille du Plan en 1929. En 1925, il a réalisé la première sur l'Aiguille de l'Isolée – l'une des cinq aiguilles du Diable – et en 1928, il a réalisé en une seule journée la traversée des cinq aiguilles du Diable, ce qui lui vaut une certaine gloire dans l'univers de l'alpinisme. (source : Jouty (Sylvain), *Dictionnaire de la montagne*, op. cit., p. 197)

pu être considéré à juste titre come l'un des meilleurs – sinon le meilleur – grimpeur de son époque, n'a pas encore connu, comme les héros des autres sports, la consécration du cinéma » (4^{ème} min.).

Il s'agit donc de filmer l'homme en action, de sublimer son geste et de démontrer avec quelle aisance il parvient à trouver la solution dans les passages difficiles. La photogénie de l'action, celle des montagnes alentours, et l'alternance qu'effectue Ichac entre ces changements de plan (large ou moyen), favorise l'identification qui est recherchée. Contrairement aux films de « Jeunesse et Montagne », il n'est pas question ici de filmer les alpinistes en contre-plongée ; le cinéaste filme essentiellement la cordée de profil, et parfois en plongée, depuis un sommet voisin, pour illustrer leur progression dans l'espace « *sauvage* » de la montagne (8^{ème} min.).

Le vocabulaire employé par la voix off est précis, sans emphase. Il « colle » à l'action, l'explique, la commente. Les noms topographiques semblent parler d'eux-mêmes quant au caractère extrême de l'ascension : « *Combe Maudite* », « *Aiguille de l'Isolée* », « *Corme du Diable* ». Ichac admettra d'ailleurs que « *par leurs dispositions, les aiguilles se prêtaient admirablement aux prises de vue et leur nom semblait avoir été inventé tout exprès pour servir de titre à un film* »²⁷⁴.

Par ailleurs, l'attrait du film tient aussi au caractère inaccessible et dangereux de ces cimes.

*« Car c'était avant tout des sommets de plus de 4000 mètres. Quatre mille mètres... Chiffre qui confère à certains sommets des Alpes un prestige presque magique, comme celui de huit mille dans l'Himalaya »*²⁷⁵.

Particulièrement photogéniques, les aiguilles portent étonnamment bien leur nom, et se découpent dans le ciel comme des « *ruines* » (5^{ème} min.). Si l'œuvre est centrée sur l'ascension en elle-même, elle est pour un bon tiers constituée d'images prises en travelling et de plans panoramiques descriptifs. Le rapport entre les hommes et le milieu

²⁷⁴ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit. p. 22

²⁷⁵ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, op. cit., p.14

naturel dans lequel ils évoluent est ainsi magnifié. Le commentaire d'Ichac appuie d'ailleurs sur la « *lumière si pure* » qui baigne les montagnes (16^{ème} min.).

La reconstitution tient lieu de double, voire de triple exploit, pour Ichac. Il y a celui qu'Armand Charlet a réalisé en 1928 (la première traversée des aiguilles), qu'il faut rappeler et immortaliser aux yeux du plus grand nombre. Il y a ensuite celui du même Armand Charlet qui, quatorze ans après, réitère son geste devant une caméra. Et il y a enfin celui du cinéaste, qui a réussi à suivre le héros dans chacun de ses mouvements.

« *Chaque scène a été tournée à l'heure et à l'endroit précis où elle avait été vécue. La seule chose que [le film] n'ait pas su rendre, c'est le froid qu'il faisait* »²⁷⁶.

Bien que l'action n'eût pas existé sans la caméra, c'est donc d'un documentaire qu'il s'agit ; car la difficulté du projet, le « *souci de fidélité pointilleux* »²⁷⁷ d'Ichac dans sa reconstitution, et surtout le fait que l'action est réellement vécue par les protagonistes - et non simulée ou mimée -, font de l'œuvre un document qui deviendra « *l'archétype du documentaire de montagne* »²⁷⁸, selon les propres dires d'Ichac.

Pour autant, le film n'est pas exempt de l'intensité dramatique que pourrait fournir, par exemple, une œuvre de fiction. En fait, cette caractéristique est l'un des principaux « moteurs » du projet : Ichac veut démontrer que l'enjeu sportif en lui-même présente autant de propriétés émotionnelles qu'un drame fictionnel. « *L'émotion naît de l'action et non d'une dramaturgie qui lui serait surajoutée* » ; l'apparente sécheresse du commentaire permet de supprimer la « *médiation entre la réalité et le spectateur* »²⁷⁹. Le cinéaste dit vouloir retrouver « *la première merveille que le public était venu chercher à l'aurore du spectacle cinématographique : la réalité* »²⁸⁰. Certains critiques et observateurs vont jusqu'à considérer *À l'assaut des aiguilles du Diable* comme un précurseur du cinéma-vérité ; il faut dire que sa théorisation du film de montagne, présentée dans l'ouvrage qui a suivi la sortie du film, se rapproche de la définition qui a

²⁷⁶ Op. cit., p.48

²⁷⁷ Chevrières (Jacques), « Star-system sur la paroi », dans La revue du cinéma, n0418, juillet-août 1986, p.55

²⁷⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit. p.21

²⁷⁹ Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, tome 2, op. cit., p.196

²⁸⁰ Marcel Ichac cité par Leblanc (Gérard), ibid.

été donnée de ce genre de documentaire, en vogue dès la fin des années 1950²⁸¹. Ainsi Marc Féneli résume-t-il :

« Marcel Ichac tournera ses scènes au plus près de son sujet, suspendu au bout d'un corde à proximité du guide chamoniard et de son second de cordée, et inaugurerà avec ce film un cinéma « vérité » de montagne dont on retrouvera le principe dans ses productions futures »²⁸².

Dans *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, Ichac analyse le succès de cette première œuvre de reconstitution :

« Les rubans de scènes disparates, une fois réunis par les caprices du montage, ont continué de refléter cette couleur de la vraisemblance qui faisait le prix de notre entreprise. C'est sans doute pourquoi la critique cinématographique, de son côté, a voulu considérer ce film non plus comme une simple suite d'images de montagne, mais comme une œuvre réelle. »²⁸³

Il est vrai que le film, présenté au Cinéma des Champs-Élysées le 7 février 1943, reçoit le Prix du Documentaire français lors du Congrès du même nom, qui se tient à Paris en avril suivant²⁸⁴. Pour Pierre Leprohon, cette reconnaissance officielle est liée au fait que le film est destiné à immortaliser l'exploit de Charlet tout en vulgarisant l'alpinisme auprès du grand public. Il est donc « à la fois de document et de propagande »²⁸⁵, destiné tant aux amateurs de haute montagne qu'aux néophytes.

²⁸¹ Voir partie II-1.2. Voir aussi l'annexe 1

²⁸² Féneli (Marc), « Marcel Ichac, histoire d'un pionnier », dans *Montagnes Magazine*, n°170, mai 1994

²⁸³ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.101

²⁸⁴ Leprohon (Pierre), *Le cinéma et la montagne*, op. cit., p.101

²⁸⁵ Op. cit., p.158

2.2. Les étoiles de midi (1960)

2.2.A. Un « premier grand film d'alpinisme » ?

D'après Laurent Créton, les années cinquante correspondent, en France, à l'apogée du cinéma en tant que spectacle populaire, non encore détrôné par la télévision (voir annexe 3)²⁸⁶. Aussi Marcel Ichac s'interroge-t-il sur la place plus que ténue qui est réservée à la montagne dans le spectacle filmé :

« À une époque où le cinéma est à l'affût de sujets neufs, il est surprenant que les thèmes inspirés par la montagne et l'alpinisme soient demeurés pratiquement inexploités, et cela malgré les enrichissements techniques récents de la couleur et de l'écran panoramique qui leur sont particulièrement favorables »²⁸⁷.

Le cinéaste utilise la couleur – procédé technicolor - depuis le début de la décennie, c'est-à-dire depuis son film *Victoire sur l'Annapurna*. En 1951 est par ailleurs développée, par Kodak, la pellicule couleur Eastmancolor²⁸⁸, qu'il utilisera pour *Les étoiles de midi*. Quant à l'écran panoramique, c'est justement Ichac qui l'inaugure en France avec son film *Nouveaux Horizons*, paru en 1953 et réalisé en Cinémascope²⁸⁹. Composé notamment de vues de hauts sommets filmés depuis un point aérien, le film met effectivement en valeur les qualités du Cinémascope, par un commentaire explicatif et des images grandioses, qui donnent à l'œuvre un caractère presque promotionnel – à la fois pour le Cinémascope, et pour la haute montagne²⁹⁰.

²⁸⁶ Créton (Laurent), *Histoire économique du cinéma*, op. cit., p. 219

²⁸⁷ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.9-10

²⁸⁸ Voir Collomb (Jean) et Patry (Lucien), *Du cinématographe au cinéma*, Paris, Dixit, 1995, p.207

²⁸⁹ Le procédé Cinémascope a été mis au point dès 1927 par le physicien Henri Chrétien, sous le nom d'« hypergonar » : associé à un simple objectif, il permet de comprimer l'image à la prise de vues dans le sens de la largeur (anamorphose), puis de la rétablir en projection par une expansion latérale (désanamorphose). Ainsi le champ horizontal des images est doublé par rapport au standard habituel, permettant de mettre au point un nouveau type de cinéma, dit « panoramique ». Le principe est racheté en 1953 par la société américaine Fox, et Ichac est le premier, en France, à commercialiser un film en Cinémascope. Mais le procédé oblige à adapter le matériel de tournage et de projection ; aussi ne connaîtra-t-il pas un succès franc et massif, étant donné la réticence des exploitants à investir dans de nouvelles installations coûteuses. (voir Pinel (Vincent), *Techniques du cinéma*, coll. Que sais-je ?, op. cit., p.22-23)

²⁹⁰ Ichac (Marcel) (réal.), *Nouveaux horizons*, Films Marcel Ichac (prod.), 1954, 15,45 min.

Dans son ouvrage *Quand brillent les étoiles de midi*, Ichac revient sur ce qui l'a encouragé à réaliser *Les étoiles de midi* :

« *Mis à part des films strictement documentaires, les écrans français n'ont présenté depuis Premier de cordée, réalisé il y a seize ans, que des films étrangers dont les séquences de montagne trahissaient le sujet par leur maladresse, leur invraisemblance et l'abus de trucages en studios. Tous les films de montagne – ou prétendus tels – que nous vîmes ces dernières années s'exposèrent à l'indifférence du public et aux sarcasmes des montagnards.* »

Comme pour *À l'assaut des aiguilles du Diable*, son but est de rassembler les alpinistes et les néophytes - en quelque sorte, les « pratiquants » et les « non pratiquants ». D'après lui, les productions américaines de l'époque, telles que *La neige en deuil* (1956) font du tort à l'alpinisme, caricaturé et réduit à une simulation où les acteurs se contentent de « *gratter frénétiquement un rocher en carton* »²⁹¹. Pour Ichac, ces trucages enlèvent toute vraisemblance au récit, d'autant qu'ils ne sont qu'une composante d'une histoire fictionnelle qui, somme toute, pourrait avoir lieu n'importe où :

« *Ce que veut le spectateur, du fond de son fauteuil, c'est du vrai, du solide, de l'action, de l'émouvant, de l'humain... Ce qui est valable pour le cinéma en général doit l'être aussi pour le cinéma de montagne. Le public est las des intrigues où l'artifice dispute à l'invraisemblance. Alors, au lieu de transporter là-haut une quelconque histoire de rivalité amoureuse ou d'espionnage, pourquoi ne pas simplement raconter les aventures vécues par des alpinistes. Il suffisait d'y penser...* »²⁹²

D'ailleurs, au début des *Étoiles de midi*, le cinéaste se moque des histoires « artificielles » tournées en montagne : la première séquence est celle du tournage d'un film d'aventures où un homme en fuite grimpe et tombe violemment d'un piton rocheux, tandis que le réalisateur lui demande de « *la refaire* » ; un guide de montagne qui passe

²⁹¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.10

²⁹² Marcel Ichac cité par Cuenot (Catherine) et Rey (Françoise), *Chamonix fait son cinéma*, op. cit., p.106

par là – Lionel Terray – intervient alors pour lui faire comprendre qu’ « *une ascension est suffisamment riche en péripéties surprenantes ou dramatiques pour qu’il ne soit pas besoin de l’agrémenter d’intrigues factices* » (7^{ème} min.). Selon Jacques Chevrères, cette séquence-introduction est, pour Ichac, « *une façon d’indiquer, par le biais de l’humour, quels sont – a contrario – son point de vue et sa méthode : ceux d’un documentariste véritable* »²⁹³.

Le cinéaste explique que le projet d’un « *grand film d’alpinisme* », qui rendrait en quelque sorte justice à sa propre vision de la discipline, lui a été suggéré par Lionel Terray (1921-1965), alpiniste et guide professionnel qui avait déjà participé avec lui à l’expédition à l’Annapurna.

« *Depuis des années il me disait : « Quand vas-tu réaliser un grand film d’alpinisme ? » et je répondais : « Si j’essaie, ce sera avec toi »* »²⁹⁴.

Il ne s’agit plus, pour une fois, de travailler sous la forme du documentaire, comme avec *À l’assaut des aiguilles du Diable*. Même si l’authentique et le réel restent à la base du projet, c’est d’une sorte de docu-fiction qu’il va s’agir, au format long-métrage.

Lionel Terray, figure de la victoire sur l’Annapurna, est également connu pour ses conquêtes sur d’autres sommets notoires : le Fitz-Roy (Patagonie, 1952), le Makalu (frontière Tibet-Népal, 1955), le Chakraraju (Pérou, 1956), ou encore le Jannu (Népal, 1959). Grâce à ces nombreuses victoires, et jouissant de la popularité engrangée à partir de l’Annapurna, « *Lionel Terray est un alpiniste très célèbre et admiré de tous. Un héros populaire, pour reprendre les termes du dossier de presse de l’époque* »²⁹⁵. Ichac en fera la figure principale de son film.

En 1955, Jacques-Yves Cousteau réalisait son film le plus connu, *Le monde du silence* (sorti en 1956). Alors que l’œuvre d’Ichac est en cours de réalisation, la critique Michèle Firk la compare déjà à celle de Cousteau : « *Actuellement, Marcel Ichac travaille avec Pierre Gillette au montage de son dernier film qui fera certainement*

²⁹³ Chevrères (Jacques), « Star-system sur la paroi », op. cit., p.55

²⁹⁴ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.29

²⁹⁵ Cuenot (Catherine) et Rey (Françoise), *Chamonix fait son cinéma*, op. cit., p.106

parler de lui autant que Le monde du silence »²⁹⁶. En fait, il semble que le film *Les étoiles de midi* soit considéré comme étant à la montagne ce que *Le monde du silence* est à la mer : une œuvre de vulgarisation, qui magnifie ces lieux mal connus et difficilement accessibles que sont les fonds sous-marins ou la haute montagne. Dans les deux cas, c'est toujours l'idée de voyage ou d'inaccessible qui fait le – rare - succès populaire du documentaire, selon ce qu'expliquait André Bazin dès 1953²⁹⁷. D'ailleurs, il est intéressant de constater qu'Ichac, dans *Quand brillent les étoiles de midi*, remercie son « ami Jacques-Yves Cousteau » pour son aide et ses encouragements²⁹⁸.

Il est par ailleurs essentiel de rappeler le contexte dans lequel l'œuvre a été réalisée. Un an et demi auparavant, à la fin du mois de décembre 1956 et au début de janvier 1957, a eu lieu « l'incroyable spectacle, visible depuis Chamonix-même, de l'agonie des jeunes Vincendon et Henry, partis faire une hivernale au Mont Blanc, la veille de Noël »²⁹⁹. Surpris par le mauvais temps, ils sont bloqués en haute montagne. Malheureusement les secours peinent à s'organiser, et les expéditions de sauvetage échouent les unes après les autres, tandis que les deux hommes décèdent presque « en direct », les événements étant relatés au jour le jour par la presse nationale et par la radio³⁰⁰. Suite à ce drame, l'image dont bénéficiait l'alpinisme depuis les succès littéraire et cinématographique de *Premier de Cordée* et de *Victoire sur l'Annapurna*, est considérablement écornée. Ou plutôt, la réputation tragique de la montagne et sa nature dangereuse sont à nouveau mises en avant. Ichac cherchera donc à prouver une fois pour toutes que ceux qui la fréquentent, les alpinistes, « sont autre chose que des héros ou des fous »³⁰¹.

Pour cela, il met en œuvre une logistique ambitieuse, à la hauteur des films de « grosse production ». Le film est censé être composé de plusieurs épisodes qui illustrent divers aspects de l'alpinisme : les joies d'une ascension, les causes d'un accident et l'histoire de son sauvetage, les anecdotes devenues des légendes... Toute l'œuvre est basée sur une succession de reconstitutions de faits réels, « amenées » dans l'histoire par une trame imaginaire.

²⁹⁶ Firk (Michèle), « Le cinéma à la recherche du monde : Marcel Ichac, pionnier de l'authentique », article tiré du dossier d'archives SADOUL 88 B21, [f. 1 à 3], conservé par la Cinémathèque Française

²⁹⁷ Bazin (André), « Annapurna », *L'Observateur*, n°154, 23 avril 1953, p. 23

²⁹⁸ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.29

²⁹⁹ Voir Raspaud (Michel), « La mise en spectacle de l'alpinisme », dans *Communications*, op. cit., p.171

³⁰⁰ Cf. Graziani (Gilbert) et Vital (René), « Les naufragés du mont blanc », *Paris Match*, n°405, 12 janvier 1957, p.8-25

³⁰¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.28

L'équipe technique est très fournie : ce ne sont pas moins de quarante personnes qui travaillent sur le projet :

« une dizaine de techniciens de cinéma – réalisateurs, scénaristes, assistants -, seize interprètes, sept guides ou aspirants-guides, autant de membres du GHM (Groupe de Haute Montagne) [...] Pourtant, en réalité, nous n'étions pas quarante, heureusement. Nous ne nous sommes jamais trouvés à plus de dix-huit sur le terrain »³⁰².

Pour des raisons de sécurité – la liberté de mouvement étant relativement restreinte en haute montagne – il s'agit en effet de réduire au maximum les effectifs. Pour cela, la polyvalence est exigée de la part de chacun des participants :

« l'opérateur grimpait comme un guide, le guide jouait un rôle de guide mieux qu'un comédien professionnel, l'aspirant guide était photographe – à moins que ce fut le contraire -, le comédien faisait aussi la cuisine au refuge, et tout le monde portait en plus de son sac une partie du matériel nécessaire au tournage »³⁰³.

Par ailleurs, deux équipes indépendantes de tournage travaillent en simultanée, et Ichac s'appuie pour cela sur le « réalisateur-adjoint » Jacques Ertaud, qui est aussi l'un des personnages du film. Lionel Terray, lui, est à la fois personnage principal, conseiller technique et responsable de la sécurité.

Au niveau matériel, Ichac filme non seulement en couleur, avec la caméra Eastmancolor, mais aussi à l'aide d'objectifs variables Pancinor et d'un téléobjectif ; en tout, l'entreprise compte « trois caméras de 35 mm, dont deux à visée reflex avec pied, ainsi qu'une très grande série d'objectifs dont deux à focale variable, pour la première fois utilisés en haute montagne »³⁰⁴. L'innovation intéresse toujours Ichac, et elle se manifeste ici du côté de la technique cinématographique.

³⁰² Op. cit, p. 30

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Cuenot (Catherine) et Rey (Françoise), *Chamonix fait son cinéma*, op. cit., p.107

2.2.B. Illustrer et argumenter sur la beauté de l'alpinisme : la construction de l'œuvre

De tous les films de Marcel Ichac, *Les étoiles de midi* est le seul qui comporte un scénario. Celui-ci est écrit par Marcel Ichac et Gérard Herzog (le frère de Maurice Herzog, qui dirigeait l'expédition à l'Annapurna). La musique du film est composée par Maurice Jarre, spécialiste des musiques de film (1924-2009). Les bruitages et les dialogues sont postsynchronisés. La production est assurée par la société de Marcel Ichac, Filmartic, en association avec les maisons « Les films de centaure » et « Les requins associés ». D'emblée, le générique de début est introduit par la mention d'une des récompenses que le film a reçue en 1959 (le film étant sorti en salle en 1960) : « *L'union générale cinématographique (UGC) et la Compagnie française de distribution cinématographique présentent le Grand Prix du Cinéma français 1959* ». Ce n'est qu'au générique de fin que sont cités les membres de l'équipe de tournage³⁰⁵.

La première image du film montre un homme visiblement pressé, en fuite, escaladant à mains nues et sans corde un piton rocheux, avec les Grandes Jorasses – célèbres pour leur difficulté et leur verticalité – en arrière-plan. La musique, orchestrale, entretient le suspens, puis « accompagne » soudainement l'homme qui chute violemment. Tout à coup, l'ambiance change, le drame est annulé par un cri : « *Coupez ! On peut faire mieux. Dites leur qu'on la refait* ». Puis intervient devant l'écran un clap sur lequel est écrit « *Les étoiles de midi 2°x* » (1,30^{ème} min.). Cette introduction inattendue fonctionne comme un effet miroir : en introduisant du cinéma dans son film, Marcel Ichac peut porter sur lui un regard critique, et amorcer une démonstration de ce que devrait être, selon lui, le cinéma de montagne. D'ailleurs, l'explication vient tout de suite via un commentaire écrit, qui amorce l'action véritable de l'œuvre a contrario de ce que l'on vient de voir :

« Ce film n'est pas une œuvre d'imagination. Tous les évènements, les incidents, les moindres détails de l'action sont rigoureusement authentiques. Les alpinistes qui les revivent sur l'écran en ont été

³⁰⁵ La liste des acteurs y est dressée (la plupart jouent leur propre rôle, à moins que le nom de leur personnage ne soit signalé entre parenthèses) : Lionel Terray, Gérard Herzog, Michel Vaucher, Roger Blin (Popotte), Jean Favre dit Jean-Jean, Jacques Ertaud, Pierre Rousseau, René Demaison, Pierre Danny (le caporal Hornle), Thérèse Ertaud (la cliente), les guides René Collet et Pierre Perret.

personnellement les héros ou les témoins... Parmi eux, le guide Lionel Terray » (3^{ème} min.).

Celui-ci est mis en scène, surplombant l'action des cinéastes, observant leurs gestes, et commençant son récit par une pointe de dérision : « *Cet animal étrange, qu'on appelle alpiniste...* ». Au vu d'une météo menaçante, il descend vers l'équipe du film et entreprend de les aider à rentrer au refuge, malgré la lourdeur de leur matériel. L'expédition est l'occasion pour lui de leur démontrer qu'en montagne, l'émotion naît de l'action :

« Je me suis toujours demandé pourquoi les cinéastes ne se contentaient pas de la simple réalité. En montagne, les histoires qui nous arrivent sont souvent plus passionnantes que toutes celles que vous pouvez imaginer » (6^{ème} min.).

La tirade sonne comme un véritable plaidoyer.

La séquence suivante se déroule à l'intérieur du refuge où Terray et les cinéastes ont trouvé abri. Comme pour souligner encore l'étrangeté des films de fiction, la caméra s'attarde sur l'acteur du « film » en train de recoudre son propre mannequin, sensé tomber à sa place dans la paroi rocheuse. Le plan sert de transition pour amorcer une anecdote, racontée par Gérard (Herzog), selon laquelle un soldat allemand, pendant la Seconde Guerre mondiale, aurait fait une chute volontaire de 500 mètres afin d'échapper aux Français. Un flash-back emmène alors le spectateur vivre cette aventure devenue légende alpine.

L'action est filmée en focalisation interne à partir de la patrouille de chasseurs alpins qui repère et capture un soldat allemand seul. L'image est éblouissante de blancheur, la musique entretient une certaine tension. Mais au fil de la marche s'installe une fraternité entre alpinistes, qui n'est pas sans rappeler le motif du film de Luis Trenker, *Les monts en flamme* (1931)³⁰⁶ : par delà la guerre, l'amour de la montagne rapproche les peuples. Via un travelling sur les sommets alentour, tous regardent avec respect le Cervin, qu'ils ont gravi avant la guerre (ce qui les rapproche davantage). Mais tout à coup, lors d'une pause, le prisonnier attrape une arme et saute dans le vide. L'image est alors filmée comme à travers des jumelles, et l'on aperçoit sa silhouette sombre, cinq cent mètres en

³⁰⁶ Voir partie I-1.4

contrebas, émerger de la neige pour se diriger vers la frontière italienne. Retournant brusquement au présent, le film montre alors Terray qui conclue son histoire par un « *Je connais l'histoire, j'étais dans le secteur à ce moment-là. D'ailleurs, ça s'invente pas* » (22^{ème} min.).

Il est tout de même intéressant de constater que cette anecdote, ici racontée par un témoin indirect, soit immédiatement considérée comme étant vraie, vierge de toute déformation ou exagération possiblement induite par les récits successifs qui en ont été faits.

Sitôt cette séquence terminée, une autre est annoncée : Terray aperçoit un sac sans propriétaire dans le refuge, et apprend par le carnet de bord – que chaque refuge est censé tenir – que son propriétaire est parti en expédition la veille. Soudain, la caméra change de lieu pour suivre celui-ci et son acolyte, nommés René et Jean-Jean, aux prises avec le mauvais temps dans la paroi d'une aiguille. Filmés en contre-plongée, ces derniers décident de s'arrêter dans un abri précaire pour bivouaquer. Le décor est planté pour raconter l'histoire d'une expédition en difficulté, qui réapparaîtra en pointillé durant les trois-quarts de la longueur du film.

La caméra revient donc au refuge, dont le spectateur est invité à découvrir le fonctionnement : Ichac filme ainsi la pancarte « *plus de bruit après 21 heures* » tandis que quelqu'un crie « *Réveil à deux heures !* » (23^{ème} min.). Le plan d'après montre les alpinistes sur leur paillasse, en train de s'installer pour leur courte nuit.

Le réveil est l'occasion pour le cinéaste d'illustrer les difficultés auxquelles sont confrontés les alpinistes lorsqu'ils démarrent à la nuit – ce qui est la norme. Dans *Quand brillent les étoiles de midi*, Ichac raconte son souvenir de tournage, et explique combien le sujet filmé correspondait avec la propre réalité de l'équipe du film :

« Voici la première histoire de toutes les histoires de montagne, celle que personne n'inventera jamais. Il ne se passe rien dans les faits, les esprits sont comme vidés de force pour lutter contre le sommeil et la fatigue. L'esprit gourde, le corps froid, les alpinistes, entourés de ces géants monstrueux dont la tête se perd dans l'infini, se sentent démunis, vulnérables et cèdent aux angoisses de la nuit comme des enfants qui ont peur dans le noir. Au besoin éperdu de protection, d'abri rassurant qu'ils

ressentent, ils doivent répondre par une attitude offensive. Ils doivent sortir, affronter le froid, s'engager tout de suite dans la violence de l'action. Ils le doivent à eux-mêmes. Ils sont prisonniers de leur propre décision, pris dans un rouage qu'ils ont sciemment mis en route [...]. Cependant ils bataillent, ils s'accrochent, ils avancent comme des ataxiques, car ils savent que, dans un moment, le corps assoupli et réchauffé par l'exercice, l'esprit rassuré par l'apparition d'un monde familier, au premier rayon de soleil, ils retrouveront leur enthousiasme, leur optimisme, leur appétit d'action. [...] Désireux de faire partager par l'image ce passage à vide qu'ont ressenti tous les alpinistes, les nécessités du tournage nous placent dans la même situation que les personnages que nous faisons vivre sur l'écran et que par ailleurs nous incarnons nous-mêmes. Et nous oublions que nous tournons un film »³⁰⁷.

La séquence suivante représente Terray et le cinéaste joué par Jacques Ertaud qui, accompagnés par deux autres alpinistes, réalisent le « premier 4000 » de Jacques. C'est l'occasion pour Ichac de démontrer l'importance de la cordée et de l'esprit d'équipe lors d'une ascension : alors que Jacques demande justement à quoi sert de s'encorder (« *Si tu tombes, tout le monde tombe* », craint-il), l'un des alpinistes dévisse et c'est justement Jacques qui parvient à le retenir : « *En réalité, c'est une question de confiance* », conclue encore Terray (34^{ème} min.).

Peu à peu se précise donc une vision spécifique de l'alpinisme : l'alpinisme selon Marcel Ichac, c'est le souci d'autrui (au refuge), des aventures extraordinaires (le soldat allemand), le dépassement de soi (sortir dans la nuit noire) et la relation de confiance avec ses pairs (la cordée). C'est bien un argumentaire en faveur de ce sport que le film met en place.

La séquence suivante ajoute à ces arguments la notion de développement de l'esprit pratique, la solidarité et de don de soi. Il s'agit du sauvetage de l'expédition en difficulté. Celle-ci est toujours sur son abri de fortune, filmée de face. René a désormais les yeux bandés : il souffre d'une ophtalmie des neiges qui le rend momentanément aveugle. Son compagnon décide de relier la voie principale, qu'ils ont quittée la veille

³⁰⁷ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.68

pour s'abriter ; toujours filmé de face, il grimpe la paroi mais provoque un éboulis qui emporte malencontreusement les sacs et sectionne la corde de rappel. Il redescend à l'abri. Non sans humour, Ichac filme alors un plan sur les choucas qui planent aux alentours à la façon des vautours. Puis vient le coucher du soleil, filmé par le cinéaste qui démontre là les qualités de sa pellicule Eastmancolor.

Dans la nuit, un vieil homme qui campe non loin de là, surnommé « Popotte » (joué par Roger Blin), aperçoit l'éclat d'une lampe qui tombe d'une paroi. Au matin, il alerte la cordée de Terray sur la présence d'une expédition en désolation ; Terray bifurque alors pour aller lui porter secours. Les hommes sont filmés avançant dans la neige, dos à la caméra ; puis Terray seul est filmé escaladant la paroi en question, en gros plan et en contre-plongée. Il parvient à une plate-forme située en contrebas et à gauche de la voie où se trouvent les sinistrés. Pendant qu'il monte, l'un d'eux – René, atteint d'ophtalmie – décide de détorrner³⁰⁸ ce qui reste de sa corde pour l'allonger, en ajustant bout à bout les quatre fragments. C'est alors qu'il descend de toute la longueur de sa corde bricolée, et effectue, au niveau de la caméra, un mouvement pendulaire pour attraper la corde que lui lance Terray, et qui lui permettra de rejoindre la plateforme où il se trouve.

C'est l'image que reprend l'affiche du film (annexe 6) : sur un fond de cimes rocheuses et neigeuses acérées, Lionel Terray, assuré par une corde sur l'étroite plateforme, en lance une autre en criant. L'image illustre l'intensité de l'effort et l'engagement dont fait preuve l'alpiniste pour porter secours à son « confrère ». Le titre du film, en rouge, semble épouser son geste, comme pour signifier que le terme « étoile » sert aussi à désigner l'alpiniste valeureux. Pourtant, Ichac explique autrement le choix de son titre, via la dernière séquence du film.

Celle-ci consiste en un récit d'escalade détaillé et presque « vécu en direct » par le spectateur : Lionel Terray et son client Michel Vaucher grimpent jusqu'au sommet du Grand Capucin, qui n'a été gravi pour la première fois qu'en 1951 par Walter Bonatti avec force pitons métalliques, et en bivouaquant deux nuits. C'est l'occasion d'ajouter un nouvel argument à la liste, en faveur de l'alpinisme : celui-ci procure un très fort sentiment de liberté, et donne à la montagne une dimension à la fois héroïque et poétique.

Cette fois, l'ascension se fera dans la journée. Là encore, elle est filmée de face, sauf à mi-voie où elle est tournée en contre-plongée. Une musique de suspens accompagne

³⁰⁸ Détorrner : action de désolidariser les torons – fils de corde tordus ensemble – d'une corde de chanvre.

les mouvements de caméra, qui effectuent un travelling vertical pour signifier la longueur de l'escalade, et de nombreux changements de plans pour renforcer l'impression de petitesse de ces hommes qui luttent dans l'immensité de la nature. Le commentaire est donné par Terray, qui fait vivre « de l'intérieur » son ascension. La voix off est donc l'extériorisation des pensées de l'alpiniste en action :

« La lueur est bonne, nous grignotons la roche peu à peu... Les toits de granit nous cachent le sommet si proche et si lointain [...] À l'heure où l'on sert les petits déjeuners sur les terrasses de Chamonix... [...] Survolant un vide de plus en plus effrayant, nous montons encore des heures. Je savoure les derniers moments de cette lutte qui nous rapproche du sommet [...] Dernier obstacle : quand nous l'aurons contourné, le Grand Capucin, plus dure escalade des Alpes, s'enfoncera déjà dans le passé [...] Pour nous alpinistes, le sommet est la consécration de notre réussite. Mais ce n'est qu'un signe dans l'espace. Ce qui compte, c'est le chemin qui y mène et qui s'élève en plein jour, vers les étoiles » (45^{ème} min. / 73^{ème} min. / 78^{ème} min).

Le film s'achève sur ces paroles, et sur l'arrivée au sommet des deux hommes, filmés de loin, qui lèvent les yeux vers le ciel presque noir – la caméra suivant bientôt le mouvement, accompagnée d'une musique symphonique victorieuse. Ainsi s'explique le titre du film, tiré d'une citation d'Horace-Bénédict de Saussure, « inventeur » du Mont Blanc :

« La grande pureté de l'air, qui sont les causes de l'intensité de la couleur bleue du ciel, produisent vers le haut du Mont Blanc un singulier phénomène, c'est que l'on peut y voir les étoiles en plein jour... »³⁰⁹

³⁰⁹ Saussure (Horace-Bénédict de), *Voyages dans les Alpes*. Cité par Marcel Ichac dans *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.101

2.2.C. À mi-chemin entre documentaire et fiction

Pour ce film et pour la première fois de sa carrière, Marcel Ichac mêle la fiction à la réalité. Si les ascensions sont bien réelles, de l'aveu même du cinéaste, « *les grandes lignes sont quelque peu imaginaires* », bien que « *tous les détails en [soient] authentiques* ». Pour composer le film, il explique avoir « *non seulement épluché [ses] souvenirs et ceux de [ses] amis, mais relu toute la littérature alpine* »³¹⁰. En fait, il semble concevoir son projet comme un véritable concept :

*« Un film de montagne ne doit pas aller trop loin vers la fiction, pas plus qu'il ne doit se contenter de décrire platement quelques ascensions. Je pense avoir trouvé la solution. »*³¹¹

Le résultat est ce que l'on pourrait appeler un « docu-fiction », bien que le terme soit anachronique³¹². C'est pour lui la meilleure solution pour intéresser un large public tout en respectant ce que doit être, selon lui, un vrai film de montagne. Celui-ci :

*« doit être bâti sur des aventures d'alpinistes, et non en transposant dans le cadre des Alpes une histoire passe-partout : rivalité amoureuse, drame de l'espionnage ou le pire mélodrame : un guide sauvant l'innocente jeune fille des griffes des mauvais garçons au cours de l'escalade d'un pic inaccessible ! Pourquoi, au contraire, ne pas introduire le spectateur dans l'univers méconnu de la montagne et des grimpeurs ? Pour que le public s'intéresse, puis se passionne, il faut qu'il comprenne »*³¹³.

Toutefois, Ichac n'hésite pas à trouver des arrangements avec la réalité. Pour l'épisode du soldat allemand par exemple, il transpose librement les faits dans un autre lieu que celui où ils se seraient réellement passés. Alors que l'histoire se déroule au Mont Cenis, dans la région de la Maurienne, le cinéaste utilise une arête du massif du Mont Blanc. Il s'en justifie :

³¹⁰ Marcel Ichac cité par Cuenot (Catherine) et Rey (Françoise), *Chamonix fait son cinéma*, op. cit., p.106

³¹¹ Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de midi*, op. cit., p.28

³¹² Le terme apparaît au début des années 2000, d'après Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p.210

³¹³ Ichac (Marcel), op. cit., p.28

« Mais ce ne sont pas les détails de l'ascension qui comptent pour cet épisode, c'est le comportement des hommes. Je réserve mon respect de l'authenticité pour une escalade incomparablement plus difficile : celle du Grand Capucin »³¹⁴.

Par ailleurs, pour l'histoire du sauvetage de la cordée en difficulté, il explique avoir écrit le scénario à partir de bribes d'aventures réellement vécues par différents alpinistes, en différents lieux et époques :

« Plutôt que de reconstituer une histoire vécue, j'ai préféré combiner plusieurs aventures en une seule en évitant de lui conférer un climat trop dramatique »³¹⁵.

En effet, une histoire tragique ou trop angoissante irait à l'encontre de ce vers quoi tend le film : magnifier ce sport qu'est l'alpinisme. L'on peut en effet constater qu'à l'origine des difficultés rencontrées par la cordée, il n'y a aucun accident spectaculaire, mais simplement une succession d'incidents. L'idée d'Ichac est de présenter un sauvetage exemplaire au public : *« je voulais que ce sauvetage mette en œuvre toutes les ressources dont disposent la cordée éprouvée et la caravane conduite par Lionel Terray, qui monte à son secours »³¹⁶.*

Par ailleurs, le cinéaste n'hésite pas à aménager la montagne selon ses propres desseins ; il n'est par exemple pas question de filmer un site qui ne soit entièrement minéral – si le public aperçoit des traces de végétation, il pourrait penser que l'altitude n'est pas si élevée. Aussi demande-t-il à son équipe de *« jardiner »* avant de tourner la scène du sauvetage :

« Une surprise désagréable nous est réservée. Nous sommes au mois de juin et, malgré l'altitude de près de trois mille mètres, chaque fente de rocher, chaque surface non strictement verticale est recouverte de buissons de mousses vertes piquées de fleurs roses, bleues, jaunes. Ces taches de couleur n'échapperont jamais à la sensibilité de la pellicule

³¹⁴ Op. cit., p.48

³¹⁵ Op. cit, p.49

³¹⁶ Ibid.

Eastmancolor. Lionel, Desmaison, Vaucher et Collet, [...] transformés en défricheurs [...], arrachant au passage les plaques de mousse et même de véritables arbustes qui vont s'abattre avec fracas sur le glacier. Le décor est planté »³¹⁷.

La sécurité de ses « acteurs » le pousse aussi à avoir recours à un trucage, bien qu'il y soit, sur la forme, parfaitement opposé. Pour la scène où René Desmaison, les yeux bandés car sensé être atteint d'ophtalmie, descend le long de sa corde détournée et effectue un mouvement pendulaire pour attraper la corde lancée par Terray, Ichac avait préparé des blocs de rocher factices qui ponctueraient la descente du rescapé, accentuant ainsi le danger de la situation. « *Mais aux essais, les blocs se comportèrent plus comme des ballons de football que comme de vrais rochers* »³¹⁸. Le cinéaste abandonne alors le procédé, et ce sont donc « *de vrais blocs de granit que les bras robustes de Collet et de Perret précipitèrent sur le courageux Desmaison qui, les yeux bandés, se fiait à [son] signal pour les éviter en s'effaçant in extremis* »³¹⁹.

Finalement, c'est par la force des choses que le film ne comprend effectivement aucun trucage. Pour la scène que nous venons de citer, l'acteur se met dans la situation imaginée au point qu'il finit par la vivre réellement :

« Les yeux toujours bandés, René glisse le long de la mince cordelette à peine visible à l'œil sur cette immense paroi. [...] La corde frotte le granit et doit d'effiloche dangereusement. Au maximum de son amplitude, René se trouve encore à plus de vingt mètres. Lancer de corde. Deux essais pour rien. Un instant d'angoisse. René se fatigue visiblement. Ce n'est plus du cinéma »³²⁰.

Dans son ouvrage *Quand brillent les étoiles de midi*, qui reprend les souvenirs de tournage du film, Ichac n'a de cesse de rappeler ainsi combien la réalité a bien souvent rejoint la fiction.

³¹⁷ Id.

³¹⁸ Op. cit., p.111

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Op. cit., p.64

L'œuvre, tournée en 1958, reçoit en 1959 le Grand Prix du « festival international de film de montagne et d'expédition » de Trente (Italie), ainsi que le Grand Prix du cinéma français (fondé en 1934), « *décerné à l'unanimité* » par un jury composé notamment d'André Maurois, de René Clair et d'Abel Gance. Il est également sélectionné au festival international du film de Berlin (fondé en 1951)³²¹.

Le 18 février 1960, le critique Claude Garson écrit un article sur *Les étoiles de midi* dans *L'aurore*. Il commente : « *un scénario n'était pas nécessaire. Marcel Ichac et ses collaborateurs se sont contentés de nous conter, comme elles arrivent, les aventures quotidiennes des cordées* »³²². Dans *L'Express* du 20 février 1960, Ichac rectifie en partie l'information :

« *Les spectateurs s'imaginent que nous avons fait les ascensions en emportant tout simplement une caméra avec nous. Je le prends comme un compliment. Il ne faut pas que le travail se voie. Mais en fait, j'avais repéré chaque place de l'appareil sur des agrandissements de cartes, de photos en survol et en répétant moi-même l'escalade* »³²³.

La presse célèbrera les qualités morales du film :

- « *Beauté, liberté à l'état pur, l'effort humain dans ce qu'il peut avoir de plus noble. [...] Film viril, et plein de poésie à la fois* » (*Aux écoutes*, 26 février 1960)
- « *Solide comme une bonne poignée de main [...] Pudeur, franchise, amour, familiarité [...] Un des films les plus francs et les plus mâles* » (*Combat*, 20 février 1960)
- « *Leçon de courage tranquille et raisonné. Sans fanfaronnade* » (*Le Canard enchaîné*, 24 février 1960)

Là où *L'Humanité* célèbre un « *résumé de haute montagne* » (24 février 1960), *La Revue des deux mondes* explique le succès du film par la « *tendance actuelle de recherche de*

³²¹ Voir l'annonce qui est faite de l'ensemble des récompenses au film *Les étoiles de midi*, en date du 5 décembre 1959 par *Le Figaro*, *Paris Presse* et *Combat* (source : dossier de presse « Marcel Ichac » de l'Institut Lumière de Lyon). Pour la participation d'Abel Gance au jury de l'édition 1959 du Grand prix du cinéma français, voir le dossier d'archives GANCE 488 B101 de la Cinémathèque française.

³²² Garson (Claude), « Les étoiles de midi », *L'Aurore*, 18 février 1960 (source : dossier de presse numérisé « Les étoiles de midi » de la Cinémathèque française)

³²³ Interview de Marcel Ichac dans *L'Express*, 20 février 1960 (source : idem)

vérité, d'émotion humaine par le public » et cette œuvre, justement, « *tranche résolument sur la production française actuelle, laquelle comme chacun sait, se roule avec complaisance dans le ruisseau* » (1^{er} janvier 1960)³²⁴.

Le film semble donc faire l'unanimité dans la presse, tous bords politiques confondus, qui en célèbre l'émotion et la « virilité ». Dans le dossier de presse que nous avons étudié, le journal *Libération* est le seul à ne pas donner un avis tranché – et favorable – sur l'œuvre, se contentant de signaler son succès auprès de la jeunesse (critique du 29 février 1960). L'auteur souligne « *l'accueil véritablement enthousiaste fait aux Étoiles de midi, par un public presque entièrement composé d'adolescents. Pas une séance sans applaudissements* ».

L'alpinisme en tant que tel n'est pas évoqué dans les critiques cinématographiques ; il semble qu'il soit juste considéré comme le prétexte à une aventure humaine, exemplaire en termes de valeurs morales. Le cinéma de montagne d'Ichac, avec *Les étoiles de midi*, est donc à voir avant tout comme un cinéma de l'héroïsme de l'homme en terrain inhospitalier, et non comme une célébration du milieu montagnard (l'on a vu, d'ailleurs, combien Ichac s'était « arrangé » avec la configuration des sites filmés). L'action, rendue difficile surtout par la verticalité des sites, pourrait au fond avoir lieu n'importe où et non pas seulement en haute montagne, car seuls comptent le fait humain, l'exploit et la performance.

2.3. Le conquérant de l'inutile (1967)

2.3.A. Reconstituer pour rendre hommage

Le dernier film d'alpinisme de Marcel Ichac est consacré entièrement à la figure de Lionel Terray. Mais cette fois-ci, loin d'être l'instigateur volontaire du projet, Terray en est l'objet, de bout en bout : il s'agit d'un hommage à l'alpiniste, mort dans un accident en escaladant le Gerbier, une falaise du Vercors, à l'été 1965. D'après Sylvain Jouty, l'annonce de son décès « *bouleverse* » l'opinion française de l'époque³²⁵, et Terray fait

³²⁴ L'ensemble de ces citations provient des articles collectés dans le dossier de presse numérisé « Les étoiles de midi » de la Cinémathèque française.

³²⁵ Jouty (Sylvain) et Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, op. cit., p.121

notamment la « une » de *Paris-Match*³²⁶. Ayant participé à l'expédition de l'Annapurna, il est rendu populaire grâce aux *Étoiles de midi*, puis effectuera de nombreuses autres expéditions à haut risque qui finiront d'asseoir sa notoriété³²⁷. Par ailleurs le film *Les étoiles de midi* a contribué à lui conférer un statut d'« icône » sportive. Il disparaît donc à quarante-quatre ans, « au faite de sa gloire sportive et de sa notoriété médiatique »³²⁸, et cette fin tragique contribue certainement à faire de lui une figure emblématique de l'alpinisme.

La sortie en février 1967 – soit seize mois après sa disparition - du film de Marcel Ichac, relance quelque peu les hommages de la presse. Dans son édition du 14 février 1967, *Le Figaro* consacre une colonne au *Conquérant de l'inutile*, qui démontre que Terray était « un idéaliste et un poète » et qu'il faisait montre de « sa passion pour la montagne et de son énergie »³²⁹. Deux jours plus tard, le critique Olivier Merlin affirme que « très fin de traits, la tête fort intelligente [...], doté d'une musculature herculéenne, il incarnait la figure invincible d'un Jack London français »³³⁰.

Le film *Le conquérant de l'inutile* est donc un film-portrait, qui reconstitue la vie et les hauts faits de Lionel Terray, devenu la « star » de l'alpinisme en France. Reprenant le titre du livre qu'il avait publié en 1961³³¹, il est constitué d'images, de photographies et de textes tirés des collections personnelles de Terray, mais aussi de séquences inédites filmées par Ichac et d'autres « amis » de l'alpiniste, tous cités dans le générique de début de l'œuvre :

« de Boy ; K. Egeller ; J. Ertaud ; Ferlet ; J. Franco ; M. Herzog ; M. Ichac ; J.-J. Languépin ; P. Leroux ; G. Magnone ; J. Ravier ; J. Soubis ; G. Strouvé ; R. Vernadet ainsi que la FFM et son président L. Devies »
(33^{ème} sec.)

³²⁶ Une reproduction de cette « une » est présentée dans *Histoire de l'alpinisme*, p.121.

³²⁷ Notamment de nombreuses « premières » : le Chaltén (Patagonie, 1952), le Huantsán (Pérou, 1952), le Malaku (Népal, 1954), le Chacaraju (Pérou, 1956), le Jannu (Népal, 1962), et le Mont Huntington (Alaska, 1964). Il est également l'auteur de la première descente à ski de la face nord du Mont Blanc (France, 1953). (source : Jouty (Sylvain), *Dictionnaire de l'alpinisme*, op. cit., p.948-949)

³²⁸ Raspaud (Michel), *L'aventure himalayenne : les enjeux des expéditions...*, op. cit. p.83

³²⁹ *Le Figaro*, 14 février 1967. Article issu du dossier de presse « Marcel Ichac » constitué par l'Institut Lumière de Lyon.

³³⁰ Merlin (Olivier), *Le Monde*, 16 février 1967. Même provenance.

³³¹ Terray (Lionel), *Les conquérants de l'inutile*, Paris, Gallimard, 1961, 568 p.

Ainsi, aucune image n'a été tournée pour le film : elles préexistent toutes. La musique, composée par François de Roubaix, est plus intimiste que dans les précédents films d'Ichac : loin des compositions symphoniques, il ne s'agit que de solos (piano jazz, violon, percussions sèches, ou encore des chœurs d'enfants). Le commentaire est presque exclusivement tiré des ouvrages publiés par Terray lui-même : *Les conquérants de l'inutile* et *Bataille pour le Jannu* (1965)³³².

Le film est introduit par une mise en situation de l'alpiniste, vu de dos, surplombant une mer de nuage. Puis est introduit un carton, par lequel Ichac présente le récit à venir : « *Il avait consacré son existence à la montagne. Le cinéma le fait revivre* » (15^{ème} sec.). Par le biais du commentaire écrit, strictement réduit à son minimum, Ichac entend s'effacer derrière la figure à laquelle il rend hommage, ce qui explique le choix de la voix off qui reprend les écrits de Terray lui-même. Comme pour les premières lignes d'un livre, le titre s'affiche en haut à gauche de l'écran ; à la fin du film, les lettres « *F.I.N.* » s'affichent en bas à droite, pour conclure le récit en traçant par ces trois lettres l'épilogue de la vie de l'alpiniste.

Pendant toute la durée du récit, Ichac lit les propres mots de Terray. Pourtant, à la 29^{ème} minute, lorsqu'il faut expliquer comment l'alpiniste a perdu la vie, c'est le cinéaste qui raconte. En illustration apparaissent, à grande vitesse, les photographies de tous les sommets que Terray a escaladés, comme un clip constitué de « flashes » rétrospectifs avant le final. Par cet effet, ce sont les exploits mémorables de Terray qui concluent le film, et qui marquent les esprits.

La dernière œuvre de Marcel Ichac consacrée à l'alpinisme et à l'un de ses plus célèbres représentants ne semble pas avoir connue de large diffusion. Elle a toutefois été récompensée trois fois, dans les festivals spécialisés du monde entier :

- Prix de l'Union Internationale des Associations d'Alpinisme (UIAA) au festival de Trente (Italie)
- Diable d'or lors de la première édition du festival du film des Diablerets (Suisse, 1969)
- Prix du meilleur film historique de montagne au festival du film de montagne de Banff (Canada)

³³² Terray (Lionel), *Bataille pour le Jannu*, Paris, Gallimard, 1965, 296 p.

Il a par ailleurs fait partie de la sélection officielle du Festival de Cannes dans la catégorie court et moyen - métrage.

2.3.B. L'alpinisme comme philosophie : une nouvelle conception des enjeux culturels de la discipline ?

La biographie de Terray débute dès les premiers mois de sa vie, à Grenoble. « *Dès mes premiers regards, j'ai pu admirer les montagnes* », nous dit l'alpiniste (2^{ème} min.). Il commence le ski à partir de l'âge de trois ans et demi, ce que nous illustrent quelques photos sépias du jeune garçon. Il disputera d'ailleurs les championnats de France de ski à l'âge de quatorze ans, et ne tardera pas à gagner la première place à la coupe Kandahar de ski alpin³³³. Il déclare se sentir « *frère des montagnards* » ; s'ensuit alors une description idéalisée des guides professionnels, prétendument frustrés et nobles à la fois – l'imagerie de *Premier de cordée* est sans doute pour quelque chose dans cette conception. C'est en effet la littérature de montagne qui le pousse vers l'alpinisme, et la lecture des écrits de Mummery (1855-1895) lui donnent envie de monter au Grépon, sa première course (Ichac montre alors un lent travelling sur les tranches des livres de montagne d'une bibliothèque).

En 1940, Terray est mobilisé au sein du mouvement « Jeunesse et Montagne » ; il évoque l'esprit de bonne humeur et de camaraderie qui y régnait. Puis,

« l'amour de la nature et de la terre et la volonté de vivre de la montagne pour assouvir [sa] passion pour le sport [le] poussent à être cultivateur et éleveur à Chamonix » (3,30^{ème} min.).

Pour illustrer cet épisode, Ichac intercale des images bucoliques en sépia de ferme montagnarde, sur lesquelles est posée une mélodie jouée par un violon. L'ensemble tranche nettement avec la séquence suivante, composée d'images de combats et de bombardements dont les bruits sourds composent la bande son.

³³³ La course Arlberg-Kandahar existe depuis 1928.

« En 1944, j'apprends des nouvelles de mes amis de jeunesse, devenus maquisards en Isère [...] Associée aux chasseurs alpins, [leur compagnie] repousse les raids allemands lancés dans les hautes vallées savoyardes depuis la frontière » (4,40^{ème} min.).

Terray passe huit mois en Haute Maurienne, et déclare que « *cette guerre de montagne n'était pour [lui] qu'un jeu* », jusqu'à « *l'enfer de la bataille du Mont Cenis* »³³⁴ (avril 1945) où « *toute l'abomination de la guerre [lui] apparut soudain* ».

Au lendemain de la guerre, il abandonne sa ferme pour se consacrer exclusivement à l'alpinisme qui devient « *sa passion, son tourment, son gagne-pain, toute sa vie* » (ladite passion étant illustrée par une image en gros plan du visage de Terray, tendu vers le haut et affichant une expression passionnée, dans l'effort).

Désormais, « *les Alpes étant devenues trop petites* », il convoite les sommets himalayens, filmés par Marcel Ichac une dizaine d'années auparavant. L'image dévoile alors, sur fond de musique orientalisante, le visage d'une belle jeune fille indienne, métaphore des sommets convoités : « *L'Himalaya me paraissait plus inaccessible qu'une princesse orientale* » souligne Terray, comme pour signifier le sentiment de convoitise presque sensuelle qui le lie à la montagne (8^{ème} min.).

S'ensuit la séquence de l'expédition à l'Annapurna, présentée par des images inédites tournées par Ichac, qui avaient été supprimées au montage de *Victoire sur l'Annapurna*. L'on y reconnaît les membres de l'expédition en train de scruter le sommet de la montagne, tandis que la bande son se résume au bruit des pas dans la neige, au souffle des alpinistes dans l'effort et à celui d'une avalanche dans le lointain. L'épisode s'attarde sur les conditions catastrophiques de la descente, dont Terray semble porter les séquelles morales :

« *Le premier sommet de 8000, l'Annapurna, est vaincu, mais à quel prix ! Avalanches, froid glacial, crevasses : mes camarades sont gravement gelés, je suis aveugle. Le rêve se dissipait peu à peu dans un mélange affreux de souffrance et de joie, d'héroïsme et de bassesses. Nous sommes*

³³⁴ Voir Mabire (Jean), *La bataille des Alpes : septembre 1944- mai 1945. Mont-Blanc, Tarentaise, Haute-Maurienne, Névachie*, Paris, Presses de la Cité, 1990, 287 p.

lentement redescendus sur la Terre. Cette aventure allait marquer un tournant dans mon existence » (11^{ème} – 12^{ème} min.).

Un autre élément semble marquer l'alpiniste : l'attitude des médias face aux exploits réalisés. À propos de la course à la face nord de l'Eiger, la deuxième jamais réalisée et qu'il effectue avec Louis Lachenal en 1947, il constate : « *leur curiosité satisfaite, nous nous retrouvâmes seuls avec nos problèmes* ». Le commentaire accompagne une image aérienne des deux hommes atteignant le sommet. Suivis médiatiquement dans leur ascension, ils sont oubliés sitôt l'exploit réalisé. De même, bien que Terray ait accompli depuis l'Annapurna de nombreuses autres courses exceptionnelles, les « *flashes de la presse* » ne s'intéressent à nouveau à lui que lors de son départ pour l'Himalaya avec l'expédition de Jean Franco, en 1955, pour conquérir le Malaku. Il semble que le succès populaire ne soit garanti, à ce moment-là, que par une nouvelle conquête de « 8000 », qui réitérerait l'enthousiasme suscité en 1950 par l'Annapurna.

La séquence suivante, justement, met en avant l'ensemble des ascensions réalisées par Terray, qu'elles aient eu lieu ou non sur les cimes himalayennes. Tout d'abord, c'est le Fitz-Roy, en Patagonie, avec Guido Magnone : « *la glace tapisse la muraille de ce Cervin des antipodes* » et la réalisation donne à entendre le bruit du vent qui hurle entre les rochers et celui, métallique, des pitons que plantent les hommes dans la paroi (13^{ème} min.). Le sommet suivant est le Chacaraju, au Pérou. À son propos, Terray fanfaronne un peu : c'est celui « *dont on dit : « Pour le vaincre, il faudrait un suicide ». Onze jours après, le pic impossible s'était rendu* ». Le film donne le sentiment que l'alpiniste enchaîne les ascensions difficiles comme pour battre des records, dans une course à l'exploit. Il explique pourtant ce qui l'intéresse dans l'ascension :

« Le juste équilibre entre le plaisir, l'excitation de l'aventure, l'exaltation de dominer sa faiblesse, la sérénité dans l'accomplissement d'une belle œuvre, et la joie que dispense le contact de la beauté » (16^{ème} min.).

Le point culminant du film – donc de la vie de Terray ? – est sa nomination comme chef de l'expédition au Jannu, en Himalaya, en 1962. La caméra filme alors en travelling un panorama sur le massif en question, puis redescend sur Lionel Terray qui, pour la

première fois, parle en son direct, face caméra. Il explique les conditions de l'ascension (altitude, matériel, difficulté, historique des ascensions – qui ont évidemment toutes échoué jusque là). La séquence se clôt par une image aérienne de leur progression sur la crête sommitale, neigeuse et escarpée.

Les autres pics vaincus par l'alpiniste ne sont pas présentés à l'écran, mais simplement cités par Marcel Ichac en voix off. La liste de noms est accompagnée par une vue aérienne d'une cordée escaladant une crevasse verticale glaciaire non localisée, et par une musique évoquant l'aventure. L'image, on le comprend, a une fonction purement générique.

À la 27^{ème} minute, Terray, qui a atteint l'âge de la maturité, entreprend un long monologue sur ce qui fait l'essence-même de l'alpinisme :

« Au cours de ma carrière, je me suis forgé une sorte d'éthique et de philosophie de l'alpinisme : cueillir les roses qui fleurissent aux frontières de l'impossible. Il faut plus de qualités morales que physiques pour être un bon alpiniste. [...] Qu'allons-nous chercher là-haut ? La gloire ? Qui se soucie de ceux qui, loin des yeux du monde, perdent leur jeunesse dans des combats sans but ? La fortune ? Nos vêtements sont en loques et demain pour manger nous reprendrons une vie d'esclave. Sur le visage toujours vierge de la montagne, chacun peut modeler à son gré celui de l'idéal qu'il poursuit. Il y a mille sortes d'alpinismes. C'est encore l'une des rares aventures possibles dans le monde moderne. »

Cette notion de « vie d'esclave » à laquelle il faudrait se plier en attendant de repartir fait écho à l'idée de contraste entre le monde de la haute altitude et celui des plaines, que Terray sous-entend dans un commentaire précédent : *« Grâce à ces moments, je pourrai toujours puiser la lumière et la joie dans la tristesse et la laideur du monde des hommes »* (23^{ème} min.). Il semble concevoir l'alpinisme comme une échappatoire aux turpitudes de la vie humaine, la haute montagne devenant un refuge de pureté, de simplicité et d'authenticité. Ce qui fait dire au critique Patrick Miler dans le numéro de *France Soir* du 15 février 1967 que finalement, *« c'est nous que Terray voulait fuir. [...] Il tentait d'échapper à la laideur, à la tristesse, à la médiocrité du monde des*

hommes »³³⁵. L'on comprend alors la comparaison avec Jack London effectuée par Olivier Merlin dans *Le Monde*³³⁶.

Le cinéma d'Ichac met ainsi en lumière un nouvel aspect des enjeux culturels de l'alpinisme : dans une version très « romantique », celui-ci, conçu comme « *l'une des rares aventures [encore] possibles dans le monde moderne* » devient à la fois le mode d'expression et le refuge d'individualités éprises d'absolu, qui rejettent la société et sa « *médiocrité* ».

³³⁵ Miler (Patrick), « Lionel Terray : mais qu'allait-il chercher là-haut ? », dans *France Soir*, 15 février 1967 (article tiré du dossier de presse « Marcel Ichac » constitué par l'Institut Lumière de Lyon)

³³⁶ p. 117

Conclusion

Les films d'alpinisme de Marcel Ichac sont significatifs à plus d'un titre dans l'histoire des enjeux culturels du cinéma de montagne.

Lorsqu'il réalise sa première œuvre *Karakoram*, en 1936, le cinéaste possède un bagage culturel important vis-à-vis des représentations culturelles de l'alpinisme, qui lui permettra de développer une conception novatrice du cinéma des sommets. La fiction, qui fait de la montagne un motif dramatique – voire volontiers tragique, ne l'intéresse pas ; le genre documentaire, lui, est sous-exploité et consacré surtout à des œuvres peu ambitieuses de propagande touristique ou de comptes-rendus de courses diffusés dans le cadre restreint des adeptes de l'alpinisme. Dans le domaine littéraire, les horizons sont sensiblement les mêmes. Les premiers topoguides apparaissent avec les *Guides Vallot* : ils contribuent à institutionnaliser le sport de haute montagne en tant que loisir touristique, mais sont encore destinés aux rares amoureux de sommets - et de défis sportifs à risque. Quant au roman de montagne, s'il est à l'origine d'une image plus « positive » de la montagne (bien qu'également fantasmée), il reste par sa nature même limité à la « *conventionnelle fiction* »³³⁷. Deux champs de possibilités s'ouvrent alors à Marcel Ichac : vulgariser (ou populariser) l'alpinisme auprès du grand public, et faire du cinéma de montagne un vecteur de découverte du monde, via des comptes-rendus d'explorations réalisées en terrain presque inconnu.

Dans les deux cas, Ichac choisit la forme du court-métrage documentaire. Selon lui, le modèle correspond à une exigence de sobriété et d'authenticité dans le propos : la concision est mise au service d'une restitution « fidèle » des actions des alpinistes. Dès 1946, dans un ouvrage qui prolonge et explique le film *À l'assaut des aiguilles du Diable*, le cinéaste pose les bases de sa conception du cinéma de montagne : ni dramatisation ni manipulation, le cinéma doit établir un lien direct entre les protagonistes et le spectateur, afin de provoquer chez celui-ci un sentiment d'empathie et de lui donner l'impression que « *tout se serait passé de la même façon si la caméra n'avait point été là* »³³⁸. Le principe est proche des conceptions du « cinéma vérité », qui connaîtra des heures glorieuses en France dès le début des années 1960. Toutefois, c'est

³³⁷ Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable...*, op. cit., p.88

³³⁸ Ibid.

justement pendant cette décennie qu'Ichac va s'éloigner, pour un temps, du « pur » documentaire. Avec *Les étoiles de midi*, il sacrifie au long-métrage scénarisé, dans le but de populariser le cinéma de montagne et faire oublier la « *maladresse* », l'« *invraisemblance* » et l'« *abus de trucages* » des productions américaines de l'époque. Mais c'est bien le court-métrage qui a ses faveurs, et Marcel Ichac s'engage activement dans sa défense, en des temps où le long-métrage de fiction, avec ses vedettes, prend nettement l'avantage dans le « *prétendu goût du public* ». Usant de son statut de cinéaste reconnu par ses pairs, il défend donc « son » modèle auprès des instances de direction du Festival de Cannes, et cofonde avec d'autres réalisateurs le Groupe des Trente dès 1953.

La pratique de l'alpinisme telle qu'elle est filmée par Ichac est à mettre en correspondance avec le climat culturel et politique des époques où les œuvres ont été réalisées. En cela, le cinéma de montagne devient un véritable miroir de la société, puisqu'il évolue en même temps qu'elle. Les films d'expédition de 1936 et 1950 existent par une volonté politique de conquête d'un certain prestige symbolique, lié à la « compétition des nations » dont l'enjeu est la victoire sur les plus hauts sommets du monde, en Himalaya. *Karakoram* ouvre le genre du film d'exploration chez Ichac, et propose un modèle patriotique de découverte du monde – et ce, bien que l'expédition se solde finalement par un échec. D'ailleurs, la participation du cinéaste à l'expédition à l'Annapurna, en 1950, sonne comme une « revanche » sur l'échec d'avant-guerre ; avec *Victoire sur l'Annapurna*, il fait de l'alpinisme le vecteur d'une revalorisation symbolique de la France au lendemain des années d'Occupation. Désormais, le sport est populaire ; doté de véritables icônes, il est largement relayé par les médias et bénéficie d'une image héroïque.

Sur le plan des reconstitutions, le cinéma de Marcel Ichac est à la fois riche et très hétérogène. Chacun de ses films apporte un éclairage nouveau sur l'histoire de l'alpinisme en tant que pratique culturelle. En 1942, le contexte de l'Occupation implique le développement du cinéma de montagne comme outil pédagogique de propagande auprès de la jeunesse. Si Ichac dit vouloir, à travers son film *À l'assaut des aiguilles du Diable*, rendre justice à un « champion » méconnu de l'alpinisme – Armand Charlet -, l'œuvre prend donc, par son contexte et sa diffusion par le CGEGS, une connotation particulière. La réalisation du film *Les étoiles de midi*, en 1958, prend ses origines dans un contexte et une motivation tous autres. Il s'agit de faire admettre le cinéma de montagne comme un genre à succès ; pour cela, le cinéaste se résout à

scénariser son film. Le résultat sera un mélange de documentaire et de fiction, qui fait toute sa place à l'exploit sportif et à l'héroïsme de l'homme en terrain inhospitalier. Toutefois, l'on sent que l'action pourrait, au fond, avoir lieu à peu près n'importe où : la haute montagne n'est plus qu'un décor, un élément de mise en valeur du fait humain. Le dernier film d'alpinisme de Marcel Ichac, *Le conquérant de l'inutile* (1967), est en réalité un hommage à Lionel Terray, figure emblématique de l'alpinisme français des années 1950-1960. En retraçant sa vie et ses faits d'armes, Ichac met en avant une autre conception de l'alpinisme : celle de la « philosophie de vie ». Plus qu'un sport, l'alpinisme serait une échappatoire aux contraintes de la vie des plaines, un idéal de liberté et d'aventure qui se dresserait en opposition avec les « bassesses » de la société. Cette conception semble se retrouver dans les productions ultérieures de « films d'escalade »³³⁹, en vogue à partir des années 1980³⁴⁰, et qui substituent à l'alpinisme l'image plus « fun » de l'escalade à mains nues³⁴¹.

³³⁹ À titre d'exemples : Chevallier (Laurent) (réal.), *Devers*, Films Cinémarc (prod.), 1981 ; Ducroz (Denis), *Où vas-tu Basile ?*, TF1 / Sud Géorgie (prod.), 1982 ; Chevallier (Laurent), *L'oiseau rare*, MC4 / Télévision Suisse Romande / Antenne 2 (prod.), 1986 ; Philibert (Nicolas), *La mesure de l'exploit*, Les films d'ici / Laboratoires Sandoz (prod.), 1988 ; Nicod (Robert), *Totem*, Rana Productions / Aoma Productions (prod.), 1990.

³⁴⁰ Voir Chevrières (Jacques), « Star-system sur la paroi », op. cit.

³⁴¹ Wolff (Laurent), *La paroi en coulisse. Contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages*, mémoire de DESS « Le documentaire, écriture des mondes contemporains », sous la dir. de Françoise Berdot, Université Paris 7 Denis Diderot, 2004

Sources

1 – Films

Ichac (Marcel) (réal.), *Karakoram*, Paris, Comité de l'expédition française à l'Himalaya (prod.), 1936, n. & b., 40 min.

Ichac (Marcel) (réal.), *À l'assaut des Aiguilles du Diable*, Paris, Pathé cinéma (prod.), 1942, n.& b., 30 min.

Ichac (Marcel) (réal.), *Victoire sur l'Annapurna*, Paris, Films Marcel Ichac (prod.), R.K.O. (distrib.), 1953, coul., 53 min.

Ichac (Marcel) (réal.), *Nouveaux horizons*, Paris, Films Marcel Ichac (prod.), coul., 1954, 15,45 min.

Ichac (Marcel) (réal.), Ertaud (Jacques) (co-réal.), *Les étoiles de Midi*, Paris, Filmarttic / Les Films du Centaure / Les Requins Associés (prod.), Compagnie française de distribution cinématographique (distrib.), 1958, coul., 78 min.

Ichac Marcel (réal.), *Le conquérant de l'inutile*, Paris, Filmarttic (prod.), Compagnie française de distribution cinématographique (distrib.), 1967, coul. et n.& b., 33 min.

2 – Dossiers de presse

Dossier de presse de l'Institut Lumière, rassemblant des coupures ayant pour sujet général Marcel Ichac et son œuvre :

- *L'Écran français*, n°270, 11 septembre 1950
- France Roche, « Marcel Ichac a attendu 3 ans la guérison de Maurice Herzog pour présenter son film sur l'Annapurna », *France Soir*, 21 mars 1953

- « En gala au Marignan, le film himalayen *Victoire sur l'Annapurna* est projeté ce soir », *Le Monde*, 3 avril 1953
- Maurice Herzog, « Rêvons à d'autres Annapurna », *Arts*, n°406, du 10 au 16 avril 1953, p.1
- Etienne Lalou, « L'Annapurna à portée de tous », *Arts*, n°406, 10 au 16 avril 1953
- Jacqueline Rivière, « Victoire sur l'Annapurna », *Ciné Miroir*, n°962, 16 avril 1953, p.12
- André Bazin, « Annapurna », *L'observateur*, n°154, 23 avril 1953, p.23
- « Scènes et plateaux. *Les étoiles de midi* de Marcel Ichac : grand prix du cinéma français », *Combats*, 05 décembre 1954
- « Marcel Ichac président du Groupe des Trente », *Libération*, 2 décembre 1955
- « Le « Grand prix du cinéma français » à Marcel Ichac », *Le Figaro*, 5 décembre 1959
- « Le Grand Prix du cinéma français décerné à Marcel Ichac », *Paris Presse*, 5 décembre 1959
- « *Le conquérant de l'inutile* : Un film d'Ichac en hommage à Lionel Terray », *Le Figaro*, 14 février 1967
- Olivier Merlin, « Le conquérant de l'inutile », *Le Monde*, 16 février 1967
- « La mort de Marcel Ichac : Adieu à l'homme des cimes », *Le Quotidien de Paris*, 11 avril 1994

Dossier de presse numérisée de la Cinémathèque française sur le film *Les étoiles de Midi* :

- *L'Aurore*, 18 février 1960
- *Aux écoutes*, 26 février 1960
- *Combat*, 20 février 1960
- *La Croix*, 25 février 1960
- *L'Express*, 20 février 1960
- *Le Figaro*, 20 février 1960
- *Le Figaro littéraire*, 25 février 1960
- *France Observateur*, 25 février 1960
- *France Soir*, 03 mars 1960
- *L'Humanité*, 24 février 1960
- *Libération*, 05 mai 1959 et 29 février 1960

- *Le Monde*, 25 février 1960
- *La Revue des deux mondes*, 01 janvier 1960

3 – Dossiers d’archives

Ichac (Marcel) (co-auteur), « Festival de Cannes 1956. Jury », Cinémathèque française, FIFA403-B68

Dossier d’archives sur le film *À l’assaut des Aiguilles du Diable*, fonds François Gergely (1948-49), Cinémathèque française, GERGELY 3-B1. Comprend également un article sur le film, paru dans *Je suis partout* (18 avril 1943).

Ichac (Marcel) (co-auteur), « Programmation Festival de Cannes 1953 », Cinémathèque française, FIFR87-B14

Article sur le film *Les étoiles de Midi*, dans le dossier intitulé « Jury Qualité 1959 : convocation aux projections et fiches techniques des films », fonds Abel Gance, Cinémathèque française, GANCE 488-B101

Sadoul (Georges), « ICHAC, Marcel », dossier d’archive, fonds Georges Sadoul, Cinémathèque française, SADOUL288-B21

4 – Ouvrages ayant Marcel Ichac comme auteur ou co-auteur

Herzog (Maurice), Ichac (Marcel), Rebuffat (Gaston) et al., *Regards vers l’Annapurna*, Grenoble, Arthaud, 1951, XV-99 p.

Ichac (Marcel), *Quand brillent les étoiles de Midi*, Grenoble, Arthaud, 1960, 124 p.

Ichac (Marcel), *L’assaut des aiguilles du Diable – Une arrête, une ascension, un film*, Paris, éd. Jean Susse, 1946, 93 p.

5 – Affiche de film

Vaissier (ill.), *Les étoiles de Midi*, affiche de film, Paris, Compagnie française de distribution cinématographique (distrib.), Bedos & Cie (impr.), impr. photomécanique, 76 x 57 cm

6 – Recueil de planches photographiques

Fulgur, Trampus, Silvestre (Louis) et al., *Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, La Documentation Française, 1939-45, notice fotogr. n°35, n. & b., 18x24 cm

Bibliographie

1 – Méthodologie et outils de recherche documentaire

Callu (Agnès), Lemoine (Hervé), *Guide du patrimoine sonore et audiovisuel français*, 6 tomes, Paris, Belin, 2005

Colleyn (Jean-Pierre), *Le regard documentaire*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1993, 160 p.

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

2 – Généralités sur le cinéma

Creton (Laurent), *Histoire économique du cinéma français – Production et financement : 1940-1959*, Paris, éd. du CNRS, 2004, 345 p.

Darré (Yann), *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, 120 p.

Labarrère (André), *Atlas du cinéma*, Paris, Librairie générale française, 2002, 607 p.

Mitry (Jean), Patar (Benoît) (éd.) *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2^{ème} éd., Paris, éd. du Cerf, 2001, 520 p.

Sadoul (Georges), *Le cinéma français : 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1981, 289 p.

Sadoul (Georges), *Chroniques du cinéma français : 1939-1967*, Paris, Union générale d'éditions, 1979, 413 p.

3 – Le cinéma documentaire

Gauthier (Guy), *Le documentaire, un autre cinéma*, 2^{ème} éd., Paris, Nathan Université, 2000, 428 p.

Leprohon (Pierre), *Chasseurs d'images*, Paris, éd. André Bonne, 1967, 220 p.

Mauro (Didier), *Le documentaire : cinéma et télévision*, Paris, Dixit, 2005, 304 p.

Niney (François), *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^o éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2002, 347 p.

Odin (Roger) (dir.), *L'âge d'or du documentaire. Europe : années cinquante*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1998, 252 p.

4 – Histoire des sports et de l'alpinisme

Corbin (Alain)(dir.), *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 471 p.

Hoibian (Olivier), *Les alpinistes en France, 1870-1950 : une histoire culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 338 p.

Jouty (Sylvain), *Alpinistes extraordinaires*, Paris, Hoëbeke, 2009, 254 p.

Jouty (Sylvain), *Dictionnaire de la montagne*, Paris, Omnibus, 2009, 1065 p.

Jouty (Sylvain) et Frison-Roche (Roger), *Histoire de l'alpinisme*, Paris, Artaud, 1996, 335 p.

Raspaud (Michel), *L'aventure himalayenne : les enjeux des expéditions sur les plus hautes montagnes du monde (1880-2000)*, Saint-Martin-d'Hères, Presses Universitaires de Grenoble, 2003, 213 p.

Raspaud (Michel), « La mise en spectacle de l'alpinisme », *Communications*, n° 67, octobre 1998, p. 165-178

Raspaud (Michel), « Altitude », dans *Dictionnaire du corps : en sciences humaines et sociales*, éd. Bernard Andrieu, Paris, éd. du CNRS, 2005, p.14-15

Ségogne (Henry de), *Les alpinistes célèbres*, Paris, éd. Lucien Mazenod, 1956, 417 p.

Terret (Thierry), Arnaud (Pierre) (dir.), « Sport, éducation et art : XIX^e-XX^e siècles », dans *Actes du 119^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques : Amiens, octobre 1994, section d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996, 476 p.

Terret (Thierry), Arnaud (Pierre) (dir.), « Le sport et ses espaces : XIX^e-XX^e siècles », dans *Actes du 120^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques : Aix-en-Provence, octobre 1995, section d'histoire moderne et contemporaine* Paris, éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998, 363 p.

Terret (Thierry) (dir.), *Histoire des sports*, Paris, L'Harmattan, 1996, 250 p.

Vigarello (Georges), *Passion sport : histoire d'une culture*, Paris, Textuel, 2000, 191 p.

5 – La représentation de la montagne au cinéma

Bertin-Maghit (Jean-Pierre), « La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation », dans Veray (Laurent) et Simonet (Pierre), *Montrer le sport : photographie, cinéma, télévision*, Paris, Presses de l'INSEP, 2000, p. 105-124

Chevrières (Jacques), « Star-system sur la paroi », dans *La revue du cinéma*, n°418, juillet-août 1986, p.49-60

Guillou (Sophie), « Quand le sport fait son cinéma », *E.J. : en jeu, une autre idée du sport*, n°353, octobre 2001, p.9-13

Lazier (Isabelle), « Chroniques des cinémas de montagne », *Mémoire d'Obiou*, n°3, 1998, p.72-81

Leprohon (Pierre), *Le Cinéma et la montagne*, Paris, éd. Jean Susse, 1944, 191 p.

Neubourg (Monique), « Et pourtant, ils tournent », *L'Alpe*, n°35, 2007, p.66-69

Pithon (Rémy), « Noir et blanc, un monde manichéen », *L'Alpe*, n°35, 2007, p. 51-55

Rey (Françoise), Cuenot (Catherine), *Chamonix fait son cinéma*, Chamonix, éd. du Conseil Général de Haute-Savoie, 1995, 227 p.

Siganos (André), Vierende (Simone), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, Grenoble, Ellug, 2000, 358 p.

Véray (Laurent), Simonet (Pierre) (dir.), *Montrer le sport : photographie, cinéma, télévision*, Paris, éd. de l'Institut national des sports et de l'éducation physique, 2000, 359 p.

Wolff (Laurent), « *La paroi en coulisse* », contribution à l'étude de la théâtralisation des tournages, sous la dir. de Françoise Berdot, mémoire de DESS, Université Paris VII – Denis Diderot, UFR Lettres, Arts et Cinéma, 2004, 37 p.

Zanotto (Piero), « Le dictionnaire encyclopédique des Alpes : septième art au septième ciel », *L'Alpe*, n°35, 2007

Zanotto (Piero), *Le montagne del cinema*, Torino, Edizione dell Museo nazionale della Montagna, 1990, 251 p.

6 – Marcel Ichac et son œuvre

Bessy (Maurice), Chirat (Raymond), *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, 6 tomes, Paris, Pygmalion, 1994-1996

Ertaud (Jacques), « Adieu Matha », *Montagnes Magazine*, n°171, juin 1994

Fénoli (Marc), « Marcel Ichac, histoire d'un pionnier », *Montagne magazine* n°170, mai 1994

Fénoli (Marc), « La montagne en scène », *La Montagne et alpinisme*, n°3, septembre 2009

Fénoli (Marc), « Le temps des pionniers », *Montagnes magazine*, n°177, décembre 1994

Lalande (François), « L'envers des étoiles », *Montagnes magazine*, n°177, décembre 1994

Leblanc (Gérard), *Scénarios du réel*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 1997, 230 p.

Leprohon (Pierre), *Hommes et métiers du cinéma*, Paris, éd. André Bonne, 1968, 252 p.

Minvielle (Pierre), « Marcel Ichac, le maître incontesté du cinéma de montagne », *La Montagne et Alpinisme*, n°3, 1994, p. 12-14

Passek (Jean-Loup) (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001, 1088 p.

Pinel (Vincent), *Le siècle du cinéma*, Paris, Larousse, 2009, 567 p.

Potet (Frédéric), « Marcel Ichac, le cinéaste-alpiniste », *La Croix*, 13 avril 1994

Sadoul (Georges), *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Seuil, 1990, 347 p.

Tulard (Jean), *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007, 1040 p.

Table des annexes

ANNEXE 1.....	141
ANNEXE 2.....	143
ANNEXE 3.....	145
ANNEXE 4.....	146
ANNEXE 5.....	147
ANNEXE 6.....	148

Annexe 1

UN MANIFESTE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE DE MONTAGNE

« Une escalade dans un fauteuil.

Les rubans de scènes disparates, une fois réunies par les caprices du montage, ont continué de refléter cette couleur de la vraisemblance qui faisait le prix de notre entreprise. C'est sans doute pourquoi la critique cinéma, de son côté, a voulu considérer ce film non plus comme une simple suite d'images de montagne, mais comme une œuvre réelle. Une notion nouvelle s'est fait jour : le documentaire aurait-il donc le pouvoir de suggérer l'émotion dramatique, apanage exclusif, jusqu'ici, du grand film ?

Méprisé, tronqué, avili, portant le plus souvent en lui-même son pire ennemi : la médiocrité, tel fut jusqu'à ces dernières années le sort du documentaire français. [...] Son public ne fréquentait guère les salles de cinéma, vouées aux grands films, et surtout à cette calamiteuse forme de l'exploitation cinématographique d'avant-guerre que l'on appelait le « double programme » et dont la suppression, en réservant dans chaque programme une place au documentaire, a permis la renaissance de ce dernier. Le public, le grand public, est en train de le découvrir, d'abord sans ennui, puis avec étonnement, parfois même avec enthousiasme. Lassé de la conventionnelle fiction, il retrouve la première merveille qu'il était venu chercher à l'aurore du spectacle cinématographique : la réalité.

Cette réalité, le grand film doit s'acharner à la reconstituer, à la suggérer. Mais le cinéma a pris forme d'art avec ses conventions et ses mythes, devant qui le public reste séduit, mais terriblement incrédule.

Tandis que ce pauvre documentaire, dont la voix résonne si timidement au début du spectacle, dans le brouhaha des conversations, les allées et venues des ouvreuses, apporte parfois avec lui le souffle pur de la vérité. Et le public lui accorde d'emblée cette « crédibilité » qu'il refuse, dans bien des cas, aux grands films. Il sait que là, il n'est point de truquages – à quoi cela servirait-il ? Que chaque mouvement a été vécu, qu'un geste de surprise a bien été un geste de surprise, un faux-pas un véritable faux-pas, que de nombreuses répétitions ne les ont pas précédés, pour leur donner une perfection qui finit par être la négation de la vie. En un mot, que tout se serait passé de la même façon si la caméra n'avait point été là. À tel point qu'on finit par oublier sa présence. Le contact direct s'établit entre le public et l'image ressuscitée sur l'écran. Et ma satisfaction a été grande d'avoir pu communiquer au spectateur le plus profane, le plus éloigné sentimentalement de la montagne, l'impression fugitive d'avoir été entraîné à la

suite de la cordée conduite par Charlet, de l'avoir arraché à son fauteuil pour n'être plus que

l'un des compagnons du grimpeur qui s'élève, luttant dans un corps à corps farouche, pendant que ses camarades angoissés suivent en silence ses efforts sans pouvoir lui apporter leur aide, séparés de lui par une abîme d'inquiétude.

Ce sera la revanche du modeste film documentaire, de voir certaines de ses images laisser des empreintes plus profondes que telle scène dramatique d'un grand film dont l'artificielle beauté se dissipe dès que le retour à la lumière a fait cesser l'enchantement de l'écran. Tandis que l'humble victoire de l'alpiniste au terme d'une conquête difficile restera gravée longtemps dans la mémoire du spectateur. »

(Extrait de Ichac (Marcel), *À l'assaut des aiguilles du Diable : une arête, une ascension, un film*, Paris, J. Susse, 1946, p.89-90)

Annexe 2

CHRONOLOGIE RELATIVE AU CRÉDIT NATIONAL ET À L'ORGANISATION DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE (1919-1996)

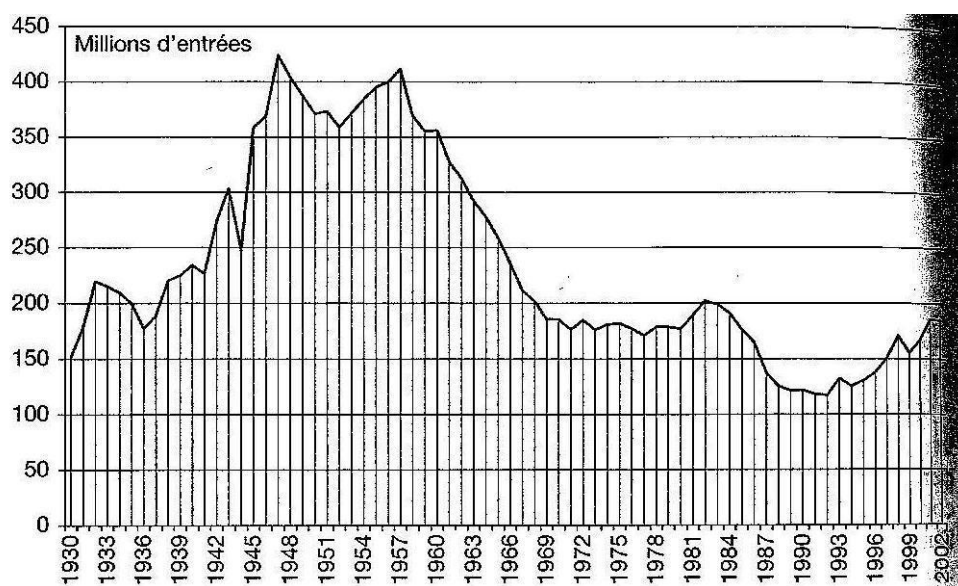
1919 (17 avril)	Le Crédit National naît d'une loi instituant le principe de la réparation des dommages de guerre.
1940 (22 juin)	Signature de l'Armistice franco-allemand
1940 (2 juillet)	À Vichy, le maréchal Pétain reçoit le pouvoir constituant. Fin de la III ^e République.
1940 (26 octobre)	Loi portant réglementation du cinéma français. Création du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) assortie notamment de la suppression du double programme et de l'institution de la Carte d'identité professionnelle (CIP).
1940 (3 novembre)	Loi prévoyant des avances spéciales aux entreprises, distribuées pour partie par le Crédit National, pour soutenir la reprise de l'activité économique.
1941 (19 mai)	Loi organisant des avances « aux entreprises intéressant l'industrie cinématographique française ». Création d'un Comité d'attribution des avances au cinéma.
1943 (10 août)	Arrestation et déportation par la Gestapo de Wilfrid Baumgartner, directeur général du Crédit National.
1946 (25 octobre)	Loi portant création d'un Centre national de la cinématographie (CNC).
1947 (13 août)	Loi chargeant le Crédit National d'apporter « la garantie de l'État aux capitaux avancés pour l'exportation de films français » par la Banque française du commerce extérieur (BFCE).
1948	Le cinéma est rattaché au ministère de l'Industrie et du Commerce.
1950 (1 ^{er} mars)	Parution au <i>Journal Officiel</i> d'un arrêté qui accorde la liberté du prix des places à l'exploitation et étend l'aide à la modernisation des studios et des laboratoires.
1953 (6 avril)	Prorogation de la loi d'aide et création d'un Fonds de développement de l'industrie cinématographique (FDIC).
1953 (21 août)	Décret supprimant la loi du 26 août 1940 qui portait sur l'obligation de projection d'un court-métrage en accompagnement d'un long métrage.
1953 (20 décembre)	Déclaration constitutive du Groupe des Trente.
1956	Parution au <i>Journal Officiel</i> du Code de l'industrie cinématographique, décret de 98 articles portant codification des textes législatifs réglementant le cinéma français.
1959 (8 janvier)	André Malraux, ministre d'État, a en charge le ministère des Affaires culturelles. Le CNC devient l'une des quatre directions du nouveau ministère.

1959 (22 juillet)	Décret définissant les attributions du ministère de la Culture.
1960 (27 avril)	L'Assemblée générale extraordinaire modifie la raison sociale du « Crédit National pour faciliter la réparation des dommages causés par la guerre » en ne retenant que les deux premiers mots : « Crédit National ».
1961 (17 février)	Création du réseau de salles « d'art et essai » : aide sélective aux salles projetant un quota minimum de films classés « art et essai » et de versions originales.
1964 (10 juillet)	Décision réglementaire sur le capital minimum exigé d'une maison de production pour faire diminuer le nombre de sociétés déclarées.
1994	Privatisation du Crédit National désormais soumis aux « règles normales du marché et du fonctionnement des sociétés anonymes » selon son Pdg Emmanuel Rodocanachi.
1996	La fusion du Crédit National et de la BFCE conduit à la création de la Natexis Banque.

(Extraits de la chronologie établie par
Frédérique Berthet, citée par Laurent Créton
dans *Histoire économique du cinéma français :
production et financement, 1940-1959*, Paris,
éd. du CNRS, 2004, p.301-304)

Annexe 3

LA FRÉQUENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE EN FRANCE DE 1930 À 2000



(source : Laurent Créton, Histoire économique du cinéma français : *production et financement, 1940-1959*, Paris, éd. du CNRS, 2004, p.220)

Annexe 4

MARCEL ICHAC : LA DÉFENSE DU COURT-MÉTRAGE AU FESTIVAL DE CANNES

Lettre de Marcel Ichac envoyée à Guy Desson, député des Ardennes, président de la Commission de la presse, président du Conseil supérieur de la cinématographie et président du Conseil d'administration du Festival de Cannes, en date du 22 novembre 1955.

« À l'issue du VIIIème Festival International du Film à Cannes, au Jury duquel votre Conseil m'avait appelé à siéger, j'avais promis de vous faire part de mes réflexions sur le problème des courts-métrages au Festival. Les voici. Elles reflètent également les sentiments de mes collègues du Jury du Court-Métrage.

Pendant tout le Festival, il a régné indiscutablement un malaise du court-métrage. La médiocrité de plusieurs envois a justifié les critiques et aussi le désintéressement du public. Ce fut pour certains, l'occasion d'englober dans le même mépris une vingtaine d'œuvres originales et brillantes, dignes de la réputation des nations participantes, parmi lesquelles notre jury doit opérer une sélection sévère pour distinguer les lauréats.

Je sais que ce n'est pas auprès de vous, mon cher Président, que j'aurai besoin de défendre le court-métrage, mais des journalistes, qui n'y vont pas par quatre chemins, ont réclamé sa suppression pure et simple au prochain Festival.

Je ne vois pas ce que le Festival y gagnerait, mais je sais ce qu'il y perdrait. Cette année, les trente-quatre nations participantes se seraient réduites à vingt, puisque quatorze d'entre elles (dont celle qui a remporté la Palme d'Or de la catégorie) n'étaient représentées que par des courts-métrages. Ce serait donc réduire singulièrement la signification et l'ampleur de la manifestation de Cannes.

Parmi les autres problèmes qui se sont posés à notre jury figure également celui de la définition des catégories : courts et longs métrages. Quelque soit la durée fixée comme limite, la séparation restera toujours arbitraire. Mais il faut s'y tenir. [...]

Enfin, je n'ose parler du respect de l'horaire des séances et du dilemme : ou commencer à l'heure précise devant les fauteuils vides pour voir la projection de la malheureuse première partie hachée par les allées et venues des ouvreuses et des retardataires, ou commencer plus tard pour qu'à la séance il en soit de même avec vingt minutes de décalage. [...]

Paris, le 15 septembre 1955

Marcel Ichac,

Membre du Jury au Festival de Cannes 1951
Vice-président du Jury au Festival de Cannes 1955
Président d'honneur des réalisateurs de courts-métrages (Syndicat des Techniciens)
Vice-président du Groupe des Trente »

(source : dossier d'archives FIFA 403 B68
[f.7-9] de la Cinémathèque française)

Annexe 5

MAURICE HERZOG AU SOMMET DE L'ANNAPURNA

Photographie prise par Louis Lachenal le 3 juin 1950, lors de l'arrivée au sommet de l'Annapurna, au Népal. Il s'agit de la seule image existante prise à cet instant. Elle sera notamment reprise pour illustrer la couverture du livre de Maurice Herzog, *Annapurna premier 8000*, paru en 1951 chez Arthaud (293 p.).



(source : Jouty (Sylvain), *Montagne : les grandes premières*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2000)

Annexe 6

AFFICHE DU FILM *LES ÉTOILES DE MIDI* (1960) :



(Vaissier (ill.), *Les étoiles de Midi*, affiche de film,
Paris, Compagnie française de distribution
cinématographique (distrib.), Bedos & Cie (impr.),
impr. photomécanique, 76 x 57 cm)

