

## **L'image d'alpinisme du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.**

*Influence des représentations de la pratique de l'alpinisme dans la perception sociale,  
culturelle et symbolique de la montagne : enjeux contemporains.*

Clémence JUSTET TERMIER

### **Mémoire de master 2**

Sous la direction de

*Samuel BOLLENDORFF*, photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

*Jonathan MOURGLIA*, photographe et enseignant en classe préparatoire audiovisuelle  
Prep'arts et à l'ENSP d'Arles.

### **Membres du Jury**

*Véronique FIGINI*, maîtresse de conférences en histoire de la photographie

*Pascal MARTIN*, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

*Samuel BOLLENDORFF*, photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

*Jonathan MOURGLIA*, photographe et enseignant en classe préparatoire audiovisuelle  
Prep'arts et à l'ENSP d'Arles.

# Remerciements

Merci aux membres du jury pour leur attention et leur égard.

Je remercie particulièrement mes co-directeurs de mémoire, Samuel Bollendorff et Jonathan Mourglia, pour leurs conseils et leurs remarques, leur accompagnement dans la recherche et leur bienveillance. Leur implication m'a permise de pousser plus loin mes réflexions, de me recentrer quand c'était nécessaire, mais surtout prendre confiance dans mon travail. Merci pour ces derniers moments où votre soutien n'a pas failli.

Merci à Florent Fajole de nous avoir permis d'accéder à toutes les ressources nécessaires, mais aussi d'avoir rendu disponible un endroit pour se retrouver et travailler ensemble.

Merci à Jean-Paul Gondolfo pour sa relecture attentive et avisée.

Merci à la Librairie des Alpes pour leur disponibilité et le temps accordé.

Merci à l'ensemble des enseignant·e·s, des assistant·e·s et des intervenant·e·s durant ces trois années à Louis-Lumière, ainsi qu'à toutes celles et ceux qui ont pu contribuer à la réalisation de ce mémoire.

Enfin, à ma classe, Séléné, Astrid, Angel, Laurent, Ariane, Clémence, Lilian, Eloïse, Léa, Maxence, Julie, Léo, pour ces trois années intenses et plus récemment ces heures passées au CDI. Merci à mes camarades de l'école et mes proches, à Charlotte pour ses relectures avec la plus grande attention, Josselin, Corinna, Alizée, de m'avoir soutenu tout au long de ma scolarité, et particulièrement ces derniers mois, Clément, Arthur, Antoine, Clara, Nytia, Sophiane, Manou, ma famille entière, merci pour tout.

# Résumé

Ce mémoire explore l'évolution des représentations de l'alpinisme et de la montagne à travers le prisme de la photographie. D'abord lieu de mystère et de crainte dans l'imaginaire collectif, la montagne exerce, au fil des siècles, une fascination grandissante. Ce changement de perception s'accompagne d'une transformation des représentations visuelles, influencée par les théories esthétiques du sublime, les mouvements romantiques, et les récits littéraires et scientifiques. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, période de l'âge d'or de l'alpinisme, la photographie illustre les grandes ascensions. D'abord outil scientifique, elle accompagne peu à peu les récits, documentant les exploits, révélant aux yeux de tous la beauté des sommets. Pourtant, elle ne se limite pas à une unique fonction d'illustration : les photographies participent activement à la création d'un imaginaire de haute montagne, où l'homme devient peu à peu une figure héroïque. Finalement, la photographie d'alpinisme devient ainsi archive, preuve, outil de mythe. La recherche s'intéresse particulièrement à la place de l'homme dans ces représentations : les postures, les gestes, les figures reconnaissables. À travers l'analyse d'un corpus constitué d'archives, d'ouvrages illustrés, de films documentaires, de publications contemporaines (notamment sur les réseaux sociaux), nous tenterons de saisir les enjeux esthétiques culturels et politiques qui sous-tendent ces images. Si l'histoire de la production visuelle de l'alpinisme fut longtemps marquée par des codes masculinistes et élitistes, des voix alternatives émergent aujourd'hui. Nouvelles figures féminines, réappropriations politiques, critiques de la culture de l'exploit, conscience écologique : les représentations contemporaines traduisent une transition certaine. Elles interrogent le lien de l'homme à son environnement dans un monde en mutation, où l'image devient aussi un outil de réflexion philosophique et écologique.

Mots clés : Images d'alpinisme, Romantisme, Sublime, Culture de l'exploit, Conquête, productions visuelles, Bergfilms, Perception sociale et culturelle de la montagne, Médiatisation, Héroïsme, Naturalisme, Tournant ontologique, Techniques photographiques alternatives.

# Abstract

This thesis explores the evolution of representations of mountaineering and the mountain through the lens of photography. At the start a place of mystery and fear in the collective imagination, the mountain has, over the centuries, exerted an increasing fascination. This shift in perception is linked to a transformation of visual representations, influenced by aesthetic theories of the Sublime, Romantic movements, and literary and scientific narratives. From the nineteenth century, the Golden Age of mountaineering, photography illustrated major ascents. Initially used as a scientific tool, it gradually joined the narratives, documenting feats and revealing to all the beauty of the peaks.

Nevertheless, photography is not limited to an illustrative function: photographs actively contribute to creating an imaginary of high mountains, where a human being gradually becomes a heroic figure. Ultimately, mountaineering photography becomes archive, evidence, and a tool of myth. This research is particularly interested in the place of human within these representations: postures, gestures, and recognizable figures. Through the analysis of a corpus made up of archives, illustrated works, documentary films, and contemporary publications (notably on social media), we will attempt to grasp the aesthetic, cultural, and political stakes underlying these images. While the history of visual production of mountaineering has long been marked by masculinist and elitist codes, alternative voices are emerging today. New female figures, political reappropriations, critiques of the culture of achievement, ecological awareness: contemporary representations reflect a clear transition. They question the relationship between humans/men and their environment in a changing world, where the image also becomes a tool for philosophical and ecological reflection.

Keywords : Images of mountaineering, Romanticism, Sublime, Culture of exploit, Conquest, visual productions, Bergfilms, Social and cultural perception of the mountain, Media coverage, Heroism, Naturalism, Ontological shift, Alternative photographic techniques.

# Sommaire

|                                                                                                 |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Remerciements</b>                                                                            | <b>2</b>  |
| <b>Résumé</b>                                                                                   | <b>3</b>  |
| <b>Abstract</b>                                                                                 | <b>4</b>  |
| <b>Sommaire</b>                                                                                 | <b>5</b>  |
| <b>Avant-propos</b>                                                                             | <b>7</b>  |
| <b>Introduction</b>                                                                             | <b>8</b>  |
| <b>Partie 1. Contexte historique : La conquête des Alpes, représentations de l'exploration.</b> | <b>11</b> |
| 1.a - La montagne dans l'imaginaire collectif.                                                  | 11        |
| La montagne comme territoire hostile et mystique                                                | 11        |
| La notion de Sublime, remise en question des perceptions                                        | 14        |
| 1.b - L'essor de la photographie.                                                               | 19        |
| Histoire de la photographie des Alpes                                                           | 19        |
| L'illustration des récits d'ascension : Le journal de l'Alpine Club                             | 28        |
| 1.c - L'essor de l'alpinisme.                                                                   | 34        |
| Contexte historique                                                                             | 35        |
| Tentative de définition de l'alpinisme                                                          | 39        |
| <b>Partie 2. Représentations de l'Homme en montagne : l'image comme preuve de l'exploit.</b>    | <b>42</b> |
| 2.a -Alpinistes-photographes et photographes-alpinistes.                                        | 42        |
| Tentative de définition                                                                         | 42        |
| Évolutions techniques                                                                           | 45        |
| Changement de paradigme                                                                         | 46        |
| 2.b Hédonisme de l'alpinisme.                                                                   | 50        |
| Étoiles et Tempêtes                                                                             | 51        |
| Individualisation de la figure de l'alpiniste                                                   | 54        |
| La photographie comme outil médiatique                                                          | 56        |

|                                                                                    |            |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.c - Héroïsme de l'alpinisme, culture de l'exploit, enjeux politiques et sociaux. | 60         |
| Étude du cas de Reinhold Messner                                                   | 60         |
| Contexte historique                                                                | 61         |
| Médiatisation de l'Himalayisme dans la course au 8000 : L'Annapurna.               | 65         |
| Discrimination de médiatisation                                                    | 72         |
| <b>Partie 3. Imaginer d'autres récits</b>                                          | <b>73</b>  |
| 3.a. Etat des lieux des productions actuelles.                                     | 73         |
| Kaizen, le renouvellement des films de montagnes ?                                 | 75         |
| La représentation des femmes dans la discipline de l'alpinisme                     | 80         |
| L'alpinisme n'a pas de patrie, la montagne n'a pas de frontière.                   | 82         |
| 3.b. Changement de regard : le tournant ontologique.                               | 86         |
| Une nécessité d'interroger nos pratiques de la montagne.                           | 86         |
| Immersion, perception et cadrage.                                                  | 88         |
| 3.c. Interroger les images de l'homme en montagne.                                 | 92         |
| Le Mont Analogue.                                                                  | 93         |
| Photographies incertaines.                                                         | 96         |
| Créations In Situ                                                                  | 104        |
| Actualités                                                                         | 107        |
| <b>Conclusion</b>                                                                  | <b>112</b> |
| <b>Présentation de la partie pratique de mémoire</b>                               | <b>116</b> |
| Planches contacts                                                                  | 118        |
| 1ère forme - accrochage de tirage sur le mur                                       | 123        |
| 2ème forme : édition                                                               | 124        |
| 3ème forme : exposition d'archives                                                 | 128        |
| Scénographie                                                                       | 128        |
| <b>Bibliographie</b>                                                               | <b>129</b> |
| <b>Annexes</b>                                                                     | <b>136</b> |
| <b>Crédits iconographiques</b>                                                     | <b>143</b> |

## Avant-propos

Ce mémoire se situe entre un héritage familial lié à la culture alpine et une pratique photographique nourrie par une réflexion critique sur la manière dont la montagne est représentée en images. Issue d'une famille grenobloise, j'ai grandi dans un environnement montagnard, tant dans les pratiques quotidiennes que dans les récits transmis entre générations. Mes aïeuls ont étudié la géologie des Alpes et la formation des massifs, à l'époque des premières photographies. Mon grand-père a exercé comme guide de haute montagne et ma mère est gardienne de refuge de moyenne montagne. J'ai donc grandi à mi-chemin entre la plaine et la haute altitude, avec une vue sur les massifs de Belledonne et des Écrins. J'ai commencé à photographier les lieux que je découvrais par la pratique du ski et de la randonnée, puis plus tard par l'escalade.

C'est donc dans ce contexte que s'est développée ma pratique photographique. Celle-ci s'est d'abord nourrie d'un imaginaire classique, reproduisant les codes visuels que j'avais pu voir dans les albums de famille, les magazines ou les films de montagne. Toutefois, au fil du temps, cette posture initiale a été progressivement remise en question. La confrontation à d'autres pratiques artistiques, la lecture de travaux théoriques et l'attention portée aux enjeux écologiques et politiques contemporains ont ouvert en moi un espace de doute.

Ce travail est donc le fruit de cette interrogation. Il constitue une tentative d'analyse et de mise à distance critique de l'esthétique dominante dans la photographie de montagne. Plus encore, il s'agit de comprendre comment les représentations photographiques et artistiques de l'alpinisme, depuis la conquête des Alpes jusqu'à aujourd'hui, ont contribué à forger une perception culturelle, sociale et symbolique de la montagne.

En cherchant à m'inscrire dans cette transition, je m'efforce de construire un regard qui ne soit plus extérieur et dominant. Il ne s'agit pas de renoncer à l'émotion esthétique que suscitent ces paysages, ni d'accabler une pratique qui est la base de tant d'autres, mais de la questionner afin d'avoir un regard plus éclairé sur ce que l'on nous donne à voir. Ce mémoire se veut ainsi autant un travail d'analyse qu'une tentative de repositionnement artistique. Il répond à un besoin de situer ma pratique dans une histoire porteuse d'un héritage, et d'imaginer les manières dont la photographie peut contribuer à réinventer notre rapport à la montagne.

# Introduction

Depuis toujours, la montagne exerce sur l'homme une forte attraction. D'abord considérée dans l'imaginaire collectif comme un lieu inaccessible, souvent inquiétant, et revêtant un aspect mystique, la montagne est peu à peu devenue un espace d'exploration et de recherche esthétique. Tout un mode de vie s'est organisé autour d'elle, inspirant différents corps de métier : les scientifiques autant que les artistes ou les sportifs. En balisant tout cet espace, l'évolution du regard posé sur les cimes s'est accompagné de la transformation de ses représentations. Par les différents mouvements de pensées, comme le romantisme, de grands ouvrages ont ouvert la voie de la contemplation et des questionnements sur le rapport entretenu avec ces lieux. Des gravures romantiques aux premières photographies du XIXe siècle, l'iconographie a contribué à construire un imaginaire de l'altitude.

La photographie entame son escalade très conjointement à l'alpinisme. D'abord outil scientifique, principalement utilisé en géologie, en cartographie et pour l'étude des reliefs, l'objectif se tourne peu à peu vers les humains à l'origine des ascensions. Rapidement, elle ne se limite plus à son rôle d'outil, mais devient un support narratif. Elle relate les expéditions et contribue, grâce à sa diffusion, à forger une culture visuelle de la montagne. Elle expose les cimes comme des espaces réservés à une élite, et, à l'image des représentations d'explorations maritimes ou spatiales, la photographie d'alpinisme conserve une valeur d'archive témoignant de ce que l'homme a su accomplir.

En ce sens, la collaboration de ces deux pratiques bâtit une représentation monolithique de la montagne : l'alpinisme est synonyme d'héroïsme, et la montagne l'allégorie de la conquête. Elle devient avant tout un décor où s'exprime le courage de l'homme, et devient le lieu où peut s'exprimer pleinement la domination de l'homme sur la nature. Ainsi, la photographie d'alpinisme participe peu à peu à la construction d'un imaginaire normatif, où la montagne est valorisée non pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle permet d'accomplir.

Face aux enjeux climatiques actuels, les images ne peuvent plus seulement célébrer la beauté du paysage : elles doivent aussi nous inviter à réfléchir à notre relation à la nature. Ce mémoire s'inscrit dans une réflexion contemporaine. Il cherche à comprendre comment la

photographie influence d'abord la pratique de l'alpinisme en elle-même, mais aussi notre manière d'appréhender cette pratique. Plus précisément, il s'interroge sur le rôle que jouent les images dans la construction des relations humaines à la nature, dans le contexte de la haute altitude.

Pour nourrir cette réflexion, le corpus s'est appuyé sur un balisage de toutes les sources possibles afin d'en dégager un itinéraire complet. La recherche s'est basée sur des archives d'abord familiales, puis appartenant à la bibliothèque des Mines de Paris et de Fontainebleau. Certains ouvrages illustrés sont conservés à la BNF. Les films évoqués proviennent en premier lieu de festivals de cinéma de montagne (FIFMA, Montagne en scène, Rencontres Ciné Montagne, et Femmes en Montagne) mais aussi des plateformes Youtube, Netflix ou Tenk. En effet, une recherche, aujourd'hui, nécessite de s'axer sur tous types de médias et plateformes disponibles pour avoir une visibilité de toutes les actualités. Ainsi, certaines réflexions se basent sur des posts Instagram comme celui de Seb Berthe. La littérature convoquée provient de sources diverses. La philosophie, l'anthropologie et les sciences sociales côtoient des romans, essais, ou articles de magazines. Le corpus visuel est constitué d'images réalisées par des alpinistes-photographes ou des photographes-alpinistes, afin d'analyser la place du corps dans ces représentations. Il s'agira ainsi d'étudier les représentations des paysages de montagne, mais tout autant les postures, les gestes, les récits incarnés par les figures humaines.

Parmi les principales références, on citera notamment *Étoiles et Tempêtes* de Gaston Rébuffat, ou *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Des ouvrages contemporains comme *Quand les montagnes dansent* d'Olivier Remaud, *Manières d'être vivant* de Baptiste Morizot ou *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola, sont les ancrages de ce développement. Les propos de penseurs contemporains, comme Pierre-Henry Frangne, aideront également à articuler une réflexion esthétique et philosophique autour de l'image. Tous les ouvrages sont confrontés entre eux et aux productions visuelles récoltées.

Il est important de préciser que ce mémoire ne traitera pas directement des effets du changement climatique sur les montagnes (fonte des glaciers, perte de biodiversité, etc.) car ce propos mériterait un développement à part entière. L'objectif n'est pas de documenter ces phénomènes, mais d'analyser comment la photographie, en tant que langage visuel, traduit un changement de regard sur la montagne dû à notre lien à l'environnement.

Une question centrale guidera ce mémoire : comment les représentations photographiques et artistiques de l'alpinisme, depuis la conquête des Alpes jusqu'à aujourd'hui, ont-elles façonné notre perception sociale, culturelle et symbolique de la montagne ? Et comment, à travers l'évolution de ces images, peut-on interroger notre rapport contemporain à la nature, dans un contexte marqué par la conscience écologique ?

Ce travail propose de replacer l'émergence de la photographie alpine dans son contexte historique, en analysant comment la conquête des Alpes a transformé l'image de la montagne dans l'imaginaire occidental. Il met en parallèle le développement de la photographie et celui de l'alpinisme au XIX<sup>e</sup> siècle, afin de comprendre comment l'image est devenue un vecteur de légitimation des exploits en altitude. La représentation de l'homme en haute montagne constitue un axe central de réflexion. Par la photographie, l'alpiniste devient une figure héroïque, et ses images participent à la construction d'un mythe. L'étude des parcours croisés entre photographes et alpinistes permet d'aborder différentes visions de la montagne, entre performance et contemplation, tout en soulignant le rôle politique de ces représentations dans la valorisation identitaire, nationale ou médiatique. Le mémoire s'ouvre ensuite à des productions contemporaines qui renouvellent ces imaginaires : films populaires, figures féminines émergentes, discours de réappropriations... L'art contemporain s'empare de ces remises en question, et c'est principalement dans ces pratiques que la photographie est interrogée comme un outil capable d'accompagner cette mutation, en portant un regard nouveau, plus emprunt des raisonnements écologiques et philosophiques sur notre rapport à la montagne.

# Partie 1. Contexte historique : Les représentations de l'exploration des Alpes.

Depuis l'aube des explorations alpines, la montagne a fasciné, effrayé et inspiré l'homme. En Occident, elle est d'abord perçue comme une barrière infranchissable, un territoire hostile peuplé de légendes et de superstitions. Au cours des siècles, elle s'est peu à peu transformée en un espace d'exploration scientifique et de dépassement personnel. Cette évolution du regard porté sur la montagne s'est accompagnée de représentations visuelles, d'abord à travers la cartographie et la peinture, puis, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, par la photographie. Ce nouveau médium permet alors de capturer la montagne avec un réalisme inédit.

Alors que les premières ascensions s'inscrivent dans un contexte scientifique et topographique, les alpinistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont de plus en plus animés par un désir de conquête et de performance. Dans ce cadre, la photographie devient un outil majeur : elle documente les expéditions, immortalise les sommets gravis et forge une iconographie spécifique qui contribue à l'évolution même de la discipline. De simple témoignage, elle devient un moyen de légitimation et de transmission, influençant les pratiques, les représentations et même l'imaginaire collectif associé à la haute montagne.

## 1.a - La montagne dans l'imaginaire collectif.

### La montagne comme territoire hostile et mystique

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les Alpes commencent à apparaître dans les descriptions topographiques et cosmographiques illustrées. Leur perception est empreinte de mystères et de superstitions. Elles sont considérées comme un lieu dangereux, inconnu, et exotique. Parfois, elles incarnent également un lieu sacré, terre des dieux dans plusieurs cultures. Le mont Blanc, par exemple, est longtemps surnommé la «*Montagne maudite*», nom donné aujourd'hui à un sommet voisin, le Mont Maudit. Dans la région de Chamonix, des processions religieuses étaient organisées pour conjurer le mauvais sort. Une légende raconte

que le mont Mallet, aujourd'hui appelé la Dent du Géant<sup>1</sup>, était la demeure d'un démon. Ce dernier aurait été exilé là jusqu'à la fin des temps par Saint Bernard de Menthon, fondateur de l'hospice du Grand-Saint-Bernard. Les habitants de Chamonix attribuaient à ce démon l'avancée des glaciers et cherchaient à s'en protéger par des rituels d'exorcisme, organisant des processions et implorant Dieu de les préserver de ce danger. Cette vision de la montagne comme une punition divine s'étend même à une interprétation théologique plus large. Pour certains, comme le théologien et écrivain anglais Thomas Burnet (1635-1715), la montagne incarnait la preuve de la chute de l'homme et de la dégradation du monde après le péché originel. Pour lui, les Alpes étaient en fait les traces du péché ayant provoqué le Déluge, un amas de ruines et de décombres, vestiges d'un monde déchu.

Cette considération peut s'expliquer, entre autres, par le climat présent au XVII<sup>e</sup> siècle. Le monde connaît le «petit âge glaciaire», qui inflige des conditions d'existence rigoureuses aux populations des Alpes. À Chamonix, certains glaciers descendent très bas, comme celui de la Mer de Glace, le glacier d'Argentière ou celui de Taconnaz. Cela engendre des crues glaciaires, des déboisements, des avalanches sur les côtés des vallées. Des villages sont menacés, les habitations exposées disparaissent et les locaux doivent s'adapter à ces nouvelles conditions : les moissons sont mauvaises et cela engendre donc des difficultés économiques et politiques. Face à ces bouleversements, les habitants développent une vision craintive du massif. Les catastrophes naturelles sont souvent interprétées comme des signes de la colère divine. Dans cette perspective, les glaciers peuvent être perçus comme des manifestations du désordre moral ou spirituel, voire comme l'image du châtiment. Cette interprétation est renforcée par l'imaginaire chrétien de l'époque, qui associe fréquemment les montagnes aux espaces du mal, de l'inconnu ou du sacré redouté.

Les premières représentations iconographiques des Alpes que l'on trouve sont des cartes, en dessin et en gravure. On en retrouve dans *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae* qui est un ouvrage à but topographique publié en 1654 par Matthäus Merian. C'est un document précurseur de la curiosité et la volonté de connaissance qui va suivre dans les siècles suivants. L'ouvrage est illustré de nombreuses gravures représentant des paysages, des villes, des villages et des monuments en Suisse et aux alentours. *La vue du glacier de Grindelwald* par Joseph Plepp (1595-1642) est tirée de cet ouvrage, et représente l'avancée d'un glacier. On y

---

<sup>1</sup> La Dent du Géant, altitude 4 013 mètres.

voit au premier plan des personnages observant le paysage, puis la combe du glacier se terminant par un ruisseau, avec la chaîne de montagne en arrière plan.

**Fig. 1 :** Joseph Plepp/Matthäus Merian, *Représentation du glacier de Grindelwald dans la seigneurie de Berne*<sup>2</sup>, Bibliothèque nationale suisse.

**URL:**

<https://www.meteosuisse.admin.ch/portrait/meteosuisse-blog/fr/2023/08/historische-gletscherbilder-ermoeglichen-rekonstruktion-von-vergangenen-gletscherstaenden.html>

En effet, sur ce dessin le glacier est représenté très proche des habitations, puis il se transforme en cours d'eau. D'ailleurs, les maisons sont construites sur les pentes du vallon, mais on ne distingue pas réellement de village ou de bourg. Les personnages sont en hauteur, deux sont à pied, le troisième est à cheval. Ils sont le témoignage d'une volonté de faire de *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae* une sorte de premier guide de voyage. Le dessin est légendé par des lettres, A,B,C et D :

*A. Das Eiß oder Gletschers so vom Boden aufwächst, und aller gestalt sich mit ungestüm und großem Krachen.*

→ La glace ou le glacier qui croît depuis le sol, et qui se déplace de toutes parts avec impétuosité et un grand fracas.

*B. der flüssige Lüß schneit so unter dem Eis herfür .*

→ Le cours d'eau liquide qui s'écoule sous la glace.

*C. Wohnungen, mit welchen man dem Gletscher fast weichen muß.*

→ Habitations que l'on doit presque abandonner à cause de l'avancée du glacier.

*D. Kirchhürglein, mit Leyen Schnee bedeckt.*

→ Petite église de village, couverte d'une couche de neige.

Le début du XVIII<sup>e</sup> siècle reste marqué par la persistance de croyances comme en témoignent plusieurs ouvrages et peintures, qui évoquent encore la présence de créatures fantastiques dans les montagnes. Ce n'est qu'à partir du milieu du siècle qu'elles commencent à disparaître, notamment grâce aux progrès de la biologie et des sciences naturelles. Petit à petit, un véritable engouement pour les Alpes émerge, nourri par les récits de l'époque. Parmi

---

<sup>2</sup> Traduction de "*Abbildung des Gletschers im Grindelwalde in der Herrschaft Bern*".

les thèmes récurrents de cette littérature, c'est déjà la pureté de l'air alpin qui occupe une place centrale et attire de plus en plus de voyageurs en quête de bienfaits pour leur santé.

### La notion de Sublime, remise en question des perceptions

C'est au siècle des Lumières, caractérisé par la volonté de connaissance, que l'intérêt devient majoritairement scientifique. L'homme amorce un changement de regard sur le monde. Les philosophes et intellectuels valorisent la raison, l'observation et l'expérience afin de mieux comprendre ce qui les entoure. Désormais perçu comme une partie d'un ensemble plus vaste, l'homme commence à explorer les montagnes comme des environnements à expérimenter. Les physiciens, comme Horace-Bénédict de Saussure, explorent ce que l'on qualifiait encore «d'imperfections de la figure du globe». Saussure publie notamment une *Relation abrégée d'un voyage à la cime du mont Blanc*<sup>3</sup>, un ouvrage qui mêle résultats scientifiques et récits littéraires. En 1760, il offre une récompense à quiconque trouvera un chemin pour atteindre le sommet du mont Blanc. Ce défi est relevé par Jacques Balmat et Michel Paccard en 1786, considéré par certain comme la naissance officielle de l'alpinisme. D'autres sommets suivent, comme le mont Buet, où le frère Deluc mène des expériences sur la température d'ébullition de l'eau.

Parallèlement, les sentiments d'horreur inspirés par les montagnes laissent place à la notion de sublime, empreinte d'une connotation plus relative. Jean-Jacques Rousseau joue un rôle clé dans ce changement de perception. Dans son roman épistolaire, *La Nouvelle Héloïse*<sup>4</sup>, il décrit la montagne comme un paysage exaltant, très lié aux états d'âmes. Il connaît un grand succès car il formule ce que la peinture tente d'exprimer au même moment. Le « préromantisme » trouve dans la montagne un symbole pour traduire les émotions de l'âme. Cette esthétique arrive en réponse aux Lumières dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les auteurs abordent les thèmes de la solitude, la quête de liberté, l'introspection par les liens avec la nature : Rousseau lui prête une âme, la personnifie en faisant d'elle une sorte de confidente, de présence quand la solitude devient pesante pour l'homme. Le héros de son roman, Saint-Preux, traduit les émotions que l'écrivain a pu ressentir lors de son voyage de

---

<sup>3</sup> De Saussure, Horace-Bénédict, *Relation abrégée d'un voyage à la cime du Mont-Blanc*, août 1787, Genève.

<sup>4</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse (Tome I)*, Bibliothèque numérique romande, 1761.  
[https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau\\_julie\\_ou\\_la\\_nouvelle\\_heloise\\_tome\\_1.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_julie_ou_la_nouvelle_heloise_tome_1.pdf)

Genève à Chambéry. Il traduit à travers son héro l'apaisement que lui procure cette contemplation, que ressentent « *tous les hommes (...) sur les hautes montagnes où l'air pur et subtil : on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit (...). Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âpre et de sensuel.* » <sup>5</sup>

C'est de ça que la sensibilité romantique traite : l'introspection, la question des liens entre l'homme et la nature, la contemplation.. Mais à cette époque, on parle encore davantage de grands panoramas que de montagnes vues de près.

En Angleterre, un ouvrage marque un tournant dans la pensée esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle et exerce une influence considérable: *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* <sup>6</sup> par Edmund Burke. Ce texte propose une réflexion sur l'esthétique, en opposant deux concepts clés : le Beau et le Sublime. Pour Burke, la beauté est associée à des formes régulières, harmonieuses et délicates. Elle inspire des sentiments de calme, d'amour et de sérénité. C'est une esthétique de la douceur et de la proportion, qui séduit sans effrayer. En revanche, le Sublime est lié à tout ce qui est immense, puissant, imprévisible et terrifiant. Le Sublime est décrit comme une expérience qui mêle terreur et plaisir, provoquée par des phénomènes naturels incontrôlables. Il dit :

«*Et si aux choses de grandes dimensions nous ajoutons une idée accidentelle de terreur; elles deviennent incomparablement plus grandes.*» puis plus loin “ *De grandes dimensions sont une puissante cause du sublime (...) un terrain plat de cent yards ne produira jamais l'effet d'une tour de cent yards, d'un rocher ou d'une montagne de la même hauteur* » <sup>7</sup>.

Il insiste sur l'idée que le sentiment du Sublime naît de la proximité du danger, que ce dernier rend les choses plus grandes que ce qu'elles ne sont par la perception qu'on en a. Il explique aussi que pour éprouver le Sublime, il faut être à une distance suffisante pour ne pas être

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p.103

<sup>6</sup> Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.

<sup>7</sup> Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Partie II, La terreur, p.120, p.142

écrasé par la puissance de ce que l'on contemple, mais assez proche pour en ressentir l'intensité. En France, l'influence de Burke est moins immédiate, c'est surtout l'influence de Rousseau qui domine, avec une vision plus douce et harmonieuse de la nature, centrée sur la beauté et la sérénité plutôt que sur la terreur.

Dans la continuité de Edmund Burke, Emmanuel Kant publie *La Critique de la faculté de juger*<sup>8</sup>, venant après deux volumes. Elle se concentre sur notre faculté de juger, et vise à déterminer le domaine du jugement de goût : comment juger ce qui est beau ? Il instaure que le jugement esthétique est désintéressé et se divise en deux : le jugement du beau et celui du sublime. Le sublime est une expérience de la violence, touchant à la démesure. Il se définit par une forme de chaos qui met l'esprit en mouvement. Par la grandeur de l'objet en question, le sublime devient un poids qui écrase celui qui en fait l'expérience. Mais, si le sublime nous paralyse par l'effroi face à sa grandeur, il appelle aussi à nous tourner vers cette grandeur en nous : Être au pied de la montagne et lever les yeux vers le sommet sans pouvoir la percevoir d'un seul coup, c'est être confronté à la démesure propre aux montagnes. Face à cette infinie grandeur, Kant dit que notre imagination s'effondre sur elle-même, incapable de saisir ce qui dépasse notre capacité de perception. La montagne apparaît comme un lieu d'une force démesurée. Sa contemplation devient alors une source de douleur due à la peur qu'elle provoque. Ces sentiments, difficiles à mettre en image, sont la cause de la faible représentation artistique des montagnes à ce moment. Il est encore difficile de représenter autant d'émotions contradictoires et introspectives. Aussi, cela bouleverse les codes traditionnels de la peinture. Le style est en transition entre le classicisme ( recherche de perfection ), le rococo, le néo classicisme ( retour à la vertu, à la simplicité et à l'épure ) et enfin le romantisme qui deviendra populaire à la fin du siècle ( le mystère et le fantastique, l'évasion et le ravissement, le morbide et le sublime ).

Caspar Wolf (1735-1783) est considéré comme l'un des premiers artistes à parcourir et à peindre les paysages montagneux de manière systématique. En 1773, il se voit confier la tâche de réaliser 200 tableaux représentant les Alpes suisses. Cette commande a pour but d'illustrer un ouvrage ambitieux, *Les Vues Remarquables des montagnes de la Suisse*, qui vise à documenter les paysages alpins avec une précision topographique. Les tableaux de Wolf devaient servir de base à des gravures qui illustreraient le livre, accompagnées de textes décrivant les curiosités naturelles et les caractéristiques géographiques des montagnes

---

<sup>8</sup> Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger ou Critique du jugement* (allemand : Kritik der Urteilkraft), ouvrage philosophique, 1790.

suisses. À une époque où le tourisme alpin commence à se développer, cet ouvrage répond à une curiosité croissante pour les paysages montagneux. Le contrat stipulait que les tableaux devaient être topographiquement exacts, tout en conservant une dimension artistique. Une particularité de ces œuvres est la présence de figures humaines, souvent l'artiste lui-même, représenté en train de peindre en pleine nature. Ces autoportraits attestent que Wolf s'est bien rendu sur les lieux qu'il dépeint, renforçant ainsi la crédibilité de ses représentations. D'autre part, ces figures introduisent une échelle humaine dans les paysages immenses.

**Fig. 2 :** Caspar Wolf, *Le Glacier du Rhône*, 1778, huile sur toile, 54x76cm, Aarau, Aargauer Kunsthaus. © Jörg Müller.

URL : <https://books.openedition.org/publp/2303?lang=fr>

**Fig. 3 :** Caspar Wolf, *Tempête et éclair sur le glacier inférieur de Grindelwald*, entre 1774 et 1778, huile sur toile, 54x82cm, Aarau, Aargauer Kunsthaus. © Brigitt Lattmann.

URL : <https://books.openedition.org/publp/2303?lang=fr>

L'intérêt ici d'évoquer Caspar Wolf, vient de la capacité de ses peintures à allier réalisme et la fameuse notion de sublime. D'un côté, ses tableaux témoignent d'une volonté de documenter fidèlement les paysages alpins, reflétant l'esprit scientifique des Lumières et l'intérêt croissant pour la géographie et la géologie. De l'autre, il cherche une esthétique, à susciter une émotion par la lumière qu'il crée et la grandeur des montagnes, anticipant ainsi les thèmes du romantisme.

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit arriver le tourisme anglais dans des sites proches des glaciers. En Angleterre, l'esthétique du Sublime semble être devenue la façon conventionnelle de regarder et décrire (de manière littéraire ou picturale) les montagnes. De ce fait, elles perdent peu à peu leur caractère inaccessible. Tout le monde veut s'en approcher afin d'être inspiré pour ses créations, ou simplement pour se rapprocher de son artiste favori, ressentir et comprendre les émotions dépeintes. Dans cette lancée, le XIX<sup>e</sup> va connaître la révolution industrielle et la croissance démographique sur le continent européen. Elles sont à l'origine d'un nouvel élan de l'expansion coloniale et d'un désir de conquête croissant. Le Royaume-Uni est la première puissance économique en Europe, suivie par l'Allemagne puis la France, alors marquée par une instabilité politique.

## 1.b - L'essor de la photographie.

### Histoire de la photographie des Alpes.

Parmi les grandes avancées techniques du siècle se trouve la photographie, qui va ainsi accompagner cette fascination pour les montagnes. On peut retenir, comme événement pointant la découverte de la photographie, la présentation de Louis Daguerre du Daguerréotype<sup>9</sup> devant l'Académie des Beaux-Arts et des Sciences réunies, le 19 Août 1839. Conscient de son potentiel immense, le gouvernement français cherche à explorer les applications pratiques de la photographie dans tous les domaines. Cinq ans plus tard, une expédition est organisée : la mission alpine dirigée par Bravais et Martens, physiciens et géographes. L'objectif principal est d'étudier les défis techniques liés à l'utilisation de la photographie en haute montagne, dans des conditions climatiques hostiles et avec un équipement encore rudimentaire. Comparer les régions alpestres aux terres boréales fait également partie des objectifs de l'équipe. C'est au cours de cette mission que Friedrich von Martens utilise le Daguerréotype pour réaliser douze images qui, une fois assemblées, forment un panorama de deux mètres de long représentant la chaîne du Mont-Blanc. Les difficultés techniques rencontrées se situent dans le poids du matériel, il faut plusieurs mulets et un grand nombre de personnes pour tout transporter, sur des chemins à l'époque peu balisés et tracés. Du sommet, Auguste Bravais rapporte :

*«Comme de Saussure, nous fûmes frappés du désordre des montagnes qui s'élèvent au sud du Mont-Blanc ; le mot de chaîne leur est inapplicable, mais celui de groupes leur convient parfaitement : on reconnaît très bien ceux de l'Oisans ou du Pelvoux, des Rousses, des Alpes occidentales comprises entre le Drac et l'Arve, des Aiguilles Rouges au-dessus de Chamonix, et enfin du Valais...»*<sup>10</sup>

Il en ressort que certains pics sont alors bien identifiés, nommés, il décrit les Alpes en fonction des régions. C'est Martens qui se concentrera sur la prise de vue photographique. C'est au cours de cette expédition au Mont Blanc qu'il mettra au point un appareil daguerréotype panoramique, récompensé en 1851 par la *council medal* à l'Exposition Universelle de Londres. Martens a une formation de dessinateur et de graveur, il fait ses

---

<sup>9</sup> Voir Annexe n°1

<sup>10</sup> De Beaumont, Elie, *Eloge historique d'Auguste Bravais*, Paris, 1865, p.65.

études d'ornements à l'Académie des beaux-arts de Venise en 1824, et son apprentissage de graveur à Bâle. Il fait partie des dessinateurs embauchés par des éditeurs qui parcourent les paysages européens afin de rapporter des vues destinées aux recueils de lithographies. À ce moment, les scientifiques comprennent que la photographie peut apporter une vision nouvelle des territoires qui n'étaient alors connus qu'à travers des représentations picturales et des descriptions littéraires. À cela s'ajoute la confiance accordée au XIX<sup>e</sup> siècle à l'objectivité photographique. Après cette expédition, Martens va concentrer son travail dans les Alpes suisses, et collabore avec plusieurs scientifiques, notamment Marc Secretan, avec qui il réalise des expériences sur le daguerréotype. Il raconte les difficultés liées à la météo :

« *Le mauvais temps est venu détruire ses projets et ses espérances* », il en est réduit à faire des dessins « *qu'il reproduira sur acier dans les mauvais jours d'hiver, cette saison de tristesse et d'inaction pour le photographe* ». <sup>11</sup>

En 1850, dans les Alpes, les territoires sont déjà en partie balisés géographiquement et codifiés d'un point de vue esthétique. Comme vu précédemment, les paysages suisses sont popularisés notamment par *La Nouvelle Héloïse*, et sont devenus des lieux touristiques à la mode tout en étant l'objet de recherches scientifiques. La réalisation d'aquarelle et de croquis sur le motif sont des pratiques en vogue, et contribuent à la création d'une tradition du paysage de montagne fondée sur le pittoresque et l'observation scientifique de la nature. Ces travaux sont surtout abondamment diffusés par la gravure.

Le panorama du Mont-Blanc sera exposé à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1855, où il attira immédiatement l'attention des frères Bisson, Louis et Auguste-Rosalie.

Ces deux photographes, dont le studio parisien est déjà reconnu pour ses innovations, furent inspirés par la démarche de Martens. Auguste Bisson décida alors d'aller plus loin : plutôt que de se contenter de capturer le Mont-Blanc, il entreprend d'en photographier la vue depuis son sommet.

En 1859, il organise une première ascension qui se solde par un échec en raison des mauvaises conditions météorologiques. Mais deux ans plus tard, en 1861, il parvient enfin à atteindre le sommet. Depuis l'altitude de 4 808 m, il réalise trois plaques de verre <sup>12</sup> de 30 x

---

<sup>11</sup> Anonyme, *Nouvelles de Suisse*, La lumière, n° 46, samedi 6 novembre 1852, p.182.

<sup>12</sup> Les photographies sur plaques de verre apparaissent dès 1850. Ce sont des images, négatives ou positives, recouvertes d'une émulsion sensible à la lumière. La couche sensible est constituée de sels d'argent mélangés à un liant qui adhère au support en verre. Le liant est différent selon l'époque : on utilise chronologiquement l'albumine (1847), le collodion (1851) puis la gélatine (1878).

45 cm rendant compte de la vue depuis le sommet. Ces images rencontrent un immense succès et fascinèrent le public. Pour Bisson, l'intérêt n'est pas scientifique, mais purement artistique : il cherche avant tout à offrir au public une vision de paysages inaccessibles à la plupart des hommes. De ces deux expéditions ressort aussi des photographies de la cordée qui l'accompagne.

**Fig.4** : L. et A. Bisson, *Savoie 35. Ascension du Mont-Blanc. Départ des grands Mulets*, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,7 x 39,5 cm, 1862, coll. SFP.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10028322w.item>

Ces photographies font partie des premières à représenter l'homme en haute montagne. Il est possible de compter une dizaine de personnes sur cette image, ils apparaissent comme une colonie, un fil d'humains qui contrastent avec le blanc de la glace. Dans le cas des images de Auguste Bisson, cette troupe de personnes sont en fait des guides et des porteurs recrutés dans la vallée à la demande d'un client. À cette époque, on montait en altitude en étant accompagnés afin de monter le nécessaire pour le confort du client aussi appelé chef d'expédition. Les bagages se composent de provisions, des effets personnels divers, des équipements, du matériel scientifique, des instruments de mesures, et parfois du matériel photographique. Finalement, cette configuration se retrouve encore aujourd'hui en Himalaya, pour l'ascension de certains sommets, mais est plutôt volontairement cachée sur les images. Les images de Bisson représentant son équipe se situent entre 2000 et 3000 mètres d'altitude. Au-dessus, les images se raréfient pour des questions techniques. La figure 4 est une épreuve sur papier albuminé, c'est-à-dire un tirage positif sur une feuille de papier enduite d'une couche d'albumine puis sensibilisée par du nitrate d'argent. Par la suite, c'est la technique du collodion humide <sup>13</sup> qui est majoritairement utilisée.

L'autre type de document que l'on retrouve à la même époque, et représentant des personnages en montagne, répond plutôt à une approche touristique. Ce sont des images de mise en scène où le paysage sert avant tout de décor à des individus, souvent issues de la bourgeoisie en excursion. Les plus courantes montrent des groupes de visiteurs venus pour la journée, empruntant les itinéraires emblématiques tels que la Mer de Glace à Chamonix.

---

<sup>13</sup> Voir Annexes n°2

**Fig. 5 :** A.Garcin, *Traversée de la mer de glace*, N°544, vers 1900.  
URL : [http://www.editions-clairobscur.com/boutique\\_fr\\_article\\_51.html](http://www.editions-clairobscur.com/boutique_fr_article_51.html)

Ces mises en scène traduisent une forme de domestication du milieu montagnard : les hommes et les femmes, bien habillé.es, évoluent dans ces paysages avec une aisance paradoxale aux dangers du terrain. Ici il n'y a pas de réel besoin d'être en groupe, les hommes donnent la main aux dames, il y a une sorte de civilité urbaine et de réflexes citadins qui sont conservés. Les poses sont figées, dans un but démonstratif plutôt qu'un véritable engagement dans l'environnement de haute montagne. Les positions des corps paraissent parfois artificielles, les pas orientés de manière peu naturelle, même dans le mauvais sens par rapport aux besoins de la marche. Ces images ne cherchent pas à documenter la montagne en tant que telle, mais plutôt à montrer une vue idéalisée, où la présence humaine est naturelle et très présente. On a la sensation d'une masse de gens, et la présence féminine y est soulignée, une façon de démocratiser la haute montagne en la rendant accessible à tous, du moins en apparence.

Un autre photographe, Aimé Civiale, né en 1821 et membre de la Société Française de Photographie depuis 1857, adopte une approche différente. Avant sa rencontre avec le géographe Élie de Beaumont, son travail est alors plutôt motivé par la passion que par une véritable démarche méthodique. Dès lors, Civiale élabore un projet intitulé : « *Les Alpes du point de vue de la géographie physique et de la géologie — Voyages photographiques* ». Pendant une décennie, il traverse les Alpes afin d'en réaliser un relevé photographique précis et rigoureux. Il met en place une véritable méthode de relevé par l'image. Il organise ses expéditions en été, profitant de conditions climatiques plus stables et de voies d'accès dégagées, afin de garantir une meilleure régularité dans ses prises de vue. Chaque été, il passe deux mois en montagne, puis développe et tire ses négatifs à Paris. Il les présente chaque année à la Commission de l'AS, jusqu'à la parution, en 1882, de son ouvrage. Son travail, qui comprend environ 600 clichés et 41 panoramas composés chacun de 14 prises, devient une référence pour la documentation géographique. Dans son ouvrage, les images sont accompagnées d'une description topographique des lieux qu'il parcourt, il détaille la route qu'il emprunte, les villes et villages qu'il traverse.

Ses panoramas sont réalisés selon un protocole détaillé par la suite. Ils sont composés de 14 photographies juxtaposées, prises avec des négatifs de 40 x 30 cm, qui forment un panorama

cylindrique complet à 360°, chaque vue se recouvrant d'un centimètre avec la précédente pour assurer la continuité de l'ensemble.

Conscient des contraintes techniques du collodion humide en conditions extrêmes, Civiale utilise le procédé du papier ciré, qu'il perfectionne en y ajoutant un mélange de cire d'abeille et de paraffine. Il choisit le procédé sur papier principalement car les plaques de verres sont trop fragiles donc très peu fiables pour un voyage de longue durée. Afin de réduire le poids de son matériel, il remplace le cuivre de l'armature de son objectif de chambre par de l'aluminium.<sup>14</sup>

### **Procédé sur papier ciré sec <sup>15</sup>**

Aimé Civiale utilise la technique du papier ciré sec pour produire des négatifs. Il choisit du papier de Saxe, découpé aux dimensions de 40 × 30 cm. Il prépare un mélange de 400 grammes de cire d'abeille et de 600 grammes de paraffine, qu'il fait fondre au bain-marie dans une bassine horizontale. Il immerge les feuilles dans ce mélange, puis les intercalent entre deux buvards afin de les sécher.

Il iodure ensuite les feuilles dans une solution :

- 700 grammes d'alcool à 40 degrés
- 34 grammes iodure de potassium
- 3 grammes bromure de potassium
- 5 décigrammes d'iode en paillettes,
- 2 ou 3 gouttes de brome
- 1 gramme de mélange de cire et de paraffine.

Les feuilles restent dans ce bain environ 2 h 30, sont retournées, puis suspendues pour sécher à l'air. La sensibilisation a lieu juste avant la prise de vue.

### *Bain sensibilisateur*

- 1,000 grammes d'eau distillée
- 67 grammes de nitrate d'argent fondu

---

<sup>14</sup> *Art of the Photogravure*, The Photogravure.com Collection,  
[https://photogravure.com/collection/le-bernina-\\_4052m](https://photogravure.com/collection/le-bernina-_4052m)

<sup>15</sup> Civiale, Aimé, *Les Alpes, du point de vue de la géographie physique et de la géologie : voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, J. Rothschild, 1882, p.2

35 grammes d'acide acétique  
1 gramme de nitrate de baryte  
15 grammes de kaolin bien lavé.

Il faut ensuite laver les feuilles dans trois bains successifs d'eau (distillée, de neige fondue ou d'eau de glacier), les sécher entre des buvards, puis les placer dans les châssis.

Le temps de pose est d'environ 20 minutes selon l'intensité lumineuse et la nature du sujet. Lorsqu'Aimé Civiale réalise des panoramas en altitude, il limite le temps de pose à 12 minutes. Pour révéler l'image latente, il utilise une solution d'acide gallique préparée à l'avance.

Une fois l'image révélée, il lave le négatif dans plusieurs bains d'eau successifs pour éliminer tout résidu d'acide gallique. Il effectue un fixage provisoire en immergeant les feuilles dans un bain d'hyposulfite de soude. Il refait un fixage définitif plus tard, avec une solution plus concentrée en hyposulfite de soude.

Pour réduire le temps de pose, de 18 minutes à 4 ou 5, c'est-à-dire de donner au papier ciré sec à peu près la rapidité du collodion humide, Civiale applique le papier exposé directement sur le bain sensibilisateur sans immersion complète. Il le maintient une à deux minutes, puis le transfère dans le bain révélateur. Cette adaptation permet de réduire le temps de pose sans modifier les autres étapes de la procédure.

Aimé Civiale conçoit une chambre photographique adaptée à ses conditions de travail. Elle se compose de deux éléments distincts : une base en bois de noyer et une chambre noire à soufflet.

La chambre noire est équipée d'un soufflet avant mais avec un tirage très court. Sur le soufflet est fixée une planchette destinée à recevoir l'objectif. Elle peut être orientée horizontalement ou verticalement selon le cadrage souhaité.

**Fig. 6 :** Chambre photographique de Aimé Civiale, *Les Alpes, du point de vue de la géographie physique et de la géologie : voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, J. Rothschild, 1882, p.9.

URL : <https://archive.org/details/lesalpesaupoint00civigoog/page/n15/mode/2up>

## Méthodologie pour les panoramas

**Fig. 7 :** Schéma de méthode de prise de vue de panorama, *Les Alpes, du point de vue de la géographie physique et de la géologie : voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, J. Rothschild, 1882, p.19.

URL : <https://archive.org/details/lesalpesaupoint00civigoog/page/n15/mode/2up>

Lors de la prise de vue, l'appareil est installé au point de station avec deux contraintes essentielles : la chambre noire doit être parfaitement horizontale, et la distance focale de l'objectif doit rester constante pour toutes les vues composant le panorama. Il est très difficile pour lui de définir ces points de stations : il définit une altitude de 2000 à 2500 m d'altitude afin d'avoir une vue dégagée sur tous les sommets, qu'ils apparaissent à la bonne échelle et la bonne hauteur pour rendre compte d'un panorama complet. Aussi, il doit avoir le soleil dans le dos, et attendre la rotation du soleil pour réaliser son panorama. Ainsi, le soleil n'apparaît sur aucune des images.

La chambre noire pivote autour de son axe vertical, fixé sur un pied stable. Chaque vue est réalisée sur un plan strictement horizontal, et le déplacement angulaire de la chambre est calculé de manière à ce que chaque cliché recouvre le précédent d'environ un centimètre. Ce chevauchement permet un raccordement précis entre les images.

Soit :

- $H$  la hauteur du sommet  $x$  au-dessus du point de station (valeur inconnue à déterminer)
- $h$  la hauteur du sommet  $x$  au-dessus de la ligne horizontale passant par le point de station (mesurée directement sur le panorama)
- $d$  la distance en mètres entre le point de station et le sommet  $x$ , mesurée sur la carte
- $f$  la longueur focale constante de l'objectif

On établit deux triangles rectangles opposés par le sommet ce qui permet d'écrire la proportion :

$$H : d = h : f$$

D'où l'on tire la formule pour obtenir la hauteur inconnue H :

$$H = \frac{h \times d}{f}$$

Dans le cas où la hauteur H d'un sommet est connue, on peut l'utiliser pour déterminer la longueur focale ff de l'appareil, sans avoir besoin de la mesurer directement :

$$f = \frac{d \times h}{H}$$

Cette méthode permet de restituer les altitudes des sommets non mesurés, en s'appuyant sur la rigueur géométrique du dispositif de prise de vue panoramique. La photographie restant tributaire de la lumière et du temps, un ciel qui se couvre rend invisibles certains sommets, ce qui limite la portée de la photographie face au dessin, jugé plus complet car synthétique. Aimé Civiale, lui, cherche au contraire à faire de cette contrainte un outil de mesure. Il précise rigoureusement les conditions de prise de vue, pour garantir la reproductibilité et la valeur scientifique de ses images. Cela permet une véritable avancée dans la cartographie des Alpes. L'astronome Hervé Faye reconnaît ce potentiel à long terme, affirmant que les photographies de Civiale pourraient servir à documenter l'évolution du terrain sous l'effet des facteurs climatiques. Dans le même esprit, A. Laussedat considère que l'approche de Civiale constitue une des premières expérimentations de ce que l'on appellera plus tard la photogrammétrie, discipline visant à extraire des mesures géographiques ou topographiques à partir de photographies.

**Fig. 8 :** Aimé Civiale, *Panorama circulaire pris de la Bella Tola*, 1866, environ 4m50cm.  
URL : [https://www.studioargento.com/immersiva/foto-immersiva3\\_en.html](https://www.studioargento.com/immersiva/foto-immersiva3_en.html)

Au-delà de la simple captation d'images, Civiale développe des « cartes photographiques » associant clichés et relevés topographiques, facilitant ainsi le suivi des évolutions paysagères et des interventions humaines sur le terrain. Cette approche, apparentée à la chronophotographie mais sur une échelle temporelle plus étendue, s'inscrivait dans une dynamique de gestion forestière et environnementale. Par son travail, Civiale établit la photographie comme un outil dans l'étude des sciences de la Terre et la documentation des transformations du paysage.

Si certains continuent alors de défendre la supériorité du dessin en raison de sa capacité à recomposer librement le paysage, la photographie n'en demeure pas moins de plus en plus sollicitée dans les milieux montagnards. Son apparente objectivité, sa précision et sa capacité à restituer fidèlement les formes du relief en font un outil particulièrement adapté à une nouvelle pratique en plein essor : l'alpinisme. En effet, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la création des premiers clubs alpins s'accompagne d'une volonté de publier des récits d'ascension accompagnés d'illustrations. Dans ce contexte, la photographie alpine connaît un développement significatif, non seulement comme trace visuelle du paysage, mais aussi comme support de transmission d'une expérience de la montagne.

### L'illustration des récits d'ascension : Le journal de l'Alpine Club

En parallèle, la photographie de montagne trouve une nouvelle utilité avec la fondation, en 1857 à Londres, de l'Alpine Club, la première association d'alpinistes. L'éditeur du journal officiel du club, *Peaks, Passes and Glaciers*, prend rapidement conscience de la nécessité d'illustrer les récits des membres par des images. La photographie, alors perçue comme plus fidèle que le dessin, peine néanmoins à s'imposer en haute montagne en raison des défis techniques qu'elle implique.

Voici la couverture de la seconde édition du journal :

**Fig. 9 :** *Peaks, Passes, and Glaciers. A series of Excursions by Members of the Alpine Club*. Edited by John Ball, M.R.I.A. F.L.S. Président of the Alpine Club. Second édition. 1862.

URL: <https://books.google.fr/books?id=Ogc9AAAAYAAJ&dq=editions%3AsUbkh9VdDQC&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

L'éditeur britannique John Ball engage Edward Whymper, un jeune artiste formé au dessin et à la gravure par son père. Whymper adopte trois méthodes pour capturer les paysages alpins : des dessins de mémoire inspirés de ses aventures, des croquis réalisés sur le vif et, enfin, des dessins basés sur des photographies. Les avancées de l'époque en termes de reproductibilité des images poussent Whymper à se tourner vers cette dernière. Il collabore avec la société Ilford pour perfectionner la plaque sèche, dont il se servira comme modèle de ses gravures.

**Fig. 10 :** M.E. Edwards, Edwards Whymper, James Mahoney, *Portrait du guide Christian Almer*, gravure, 1860.

URL :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

C'est le cas du *portrait du guide Christian Almer*, dessiné par James Mahoney d'après une photographie de M. E. Edwards et gravée par Whymper, dans les années 1860.

Il se rend à Zermatt en 1874 dans le but de photographier le Cervin <sup>16</sup>. Il développera une sorte d'obsession pour ce sommet, venant de son aspect impressionnant mais aussi de son inaccessibilité et de sa «virginité». De ces voyages naît son ouvrage *Escalades dans les Alpes* (1860-1869), où Whymper compare les montagnes à l'architecture construite par l'homme. C'est le cas lorsqu'il évoque la Grande Tour sur l'arête sud-est du Cervin, qui « *se dresse comme une tourelle à l'angle d'un château fort ; par derrière, un mur crénelé monte jusqu'à la citadelle* »<sup>17</sup>. La gravure associée « *Un orage sur le Cervin* » dessine une tourelle et des créneaux en arrière-plan.

---

<sup>16</sup> Le Cervin, ou Matterhorn en allemand et Cervino en italien, est situé à la frontière entre la Suisse et l'Italie, entre Zermatt et Breuil-Cervinia. Altitude de 4 478 mètres.

<sup>17</sup> Whymper, Edward, *Escalades dans les Alpes*, p.114.

**Fig. 11 :** Edward Whymper, *Un orage sur le Cervin (10 Août 1863)*, Escalades dans les Alpes.

URL :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

La gravure donne la vision d'une nature dominatrice et déchainée. Elle est sombre et contrastée. Le ciel est noir et fendu par des éclairs blancs. Au premier plan, il semble y avoir une zone abstraite, peut être remplie de nuages, qui fait perdre la notion de frontière et d'échelle. Or, on distingue une tente sur la pente enneigée, qui ramène à la taille humaine, et met donc en exergue la grandeur du pic au-dessus. Elle est indiquée sur la marge à droite, ce qui contextualise la scène, qui devient donc une preuve de l'expérience vécue par Whymper et sa cordée. La date entre parenthèses dans le titre est aussi un indice du "réel". De façon générale, son œuvre hérite des romantiques. Il cherche à exprimer les émotions ressenties en montagne et à les transmettre aux lecteurs. Ses paysages sont évocateurs plus que objectifs.

A contrario, après un accident lors de la descente du Cervin qui coûtera la vie à son guide et deux autres camarades, Edward Whymper collabore avec Alphonse de Neuville pour une gravure de l'ascension visant à récupérer les cadavres des membres de son équipe qui ont péri lors de l'accident. Elle se veut simple et descriptive, fidèle au lieu de l'accident, sans réelle figure de style. On y voit en premier plan la cordée de sauveteurs ( dont Edward Whymper fait partie ), puis au loin, les trois cadavres. On distingue aussi le chemin emprunté par la première cordée, ainsi que les falaises et la notion de verticalité par le degré de la pente représentée.

**Fig. 12 :** Alphonse de Neuville, *La découverte des cadavres*, Gravure, 1872.<sup>18</sup>

URL :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

---

<sup>18</sup> D'après un dessin d'Alphonse de Neuville et un croquis d'Edward Whymper. Estampe publiée page 297 de la revue *Le Tour du Monde* du premier semestre 1872, dirigée par M. Édouard Charton, Hachette, Paris.

Inspirées par le travail d'Edward Whymper et sa collaboration avec l'Alpine Club, les sociétés alpines naissantes entreprennent à leur tour de documenter les ascensions de leurs membres. Les clubs basés sur un modèle similaire se multiplient : en 1862, l'Autriche crée l'Österreichischer Alpen Verein (OAV), suivie l'année suivante par la Suisse (Club Alpin Suisse), l'Italie (Club Alpino Italiano) et, quelques années plus tard, l'Allemagne (Deutscher Alpenverein) ainsi que la France (Club Alpin Français). La photographie devint ainsi un outil central, à la fois pour documenter les avancées scientifiques et pour immortaliser les exploits des alpinistes.

John Ruskin, qui développe un intérêt pour la montagne après avoir lu le *Voyage dans les Alpes* de Saussure et visité les Alpes à l'âge de 14 ans, deviendra plus tard une sorte de porte-parole des premières revendications contre l'accès en montagne facilité. Ruskin sacralise les montagnes dans son essai *Modern Painters Volume IV* (1856), comme « *début et fin de tout décor naturel* ». Il reconnaît qu'elles pourraient être un moyen pour l'homme de se découvrir à travers la recherche du danger :

*«... si nous nous rendons dans un endroit dangereux et rebroussons chemin, quand bien même il serait parfaitement juste et sage d'agir ainsi, notre caractère a quand même souffert quelque légère détérioration ; nous sommes dans une certaine mesure plus faibles, moins vivants, plus efféminés, plus enclin aux passions et aux erreurs futures ; tandis que si nous subissons le danger, quand bien même il serait apparemment irréfléchi et stupide d'aller à sa rencontre, nous ressortons de cette rencontre en hommes meilleurs et plus forts, prêts pour toute sorte de travail et d'épreuve, et rien d'autre que le danger ne produit cette effet.»*<sup>19</sup>

En revanche, pour lui, conquérir une montagne, c'est la désacraliser. Il écrit en 1865, en réaction aux différents exploits d'Edward Whymper :

*«Vous avez méprisé la nature, c'est-à-dire toutes les sensations profondes et sacrées des spectacles naturels. Les révolutionnaires français ont fait des écuries des cathédrales de France ; vous avez fait des champs de courses avec les cathédrales de la terre. Votre unique conception du plaisir est de rouler dans des wagons de chemins de fer autour de leurs neufs et de prendre vos repas sur leurs autels.»*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ruskin, John, *The discipline of danger, Chamonix, 1863*, The Complete Works of John Ruskin, E. T. Cook et A. Wedderburn éd., 1903-1912, vol. 18, p. 21.

<sup>20</sup> Ruskin, John, *Sésame et les lys*, traduction de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1906, p. 132.

L'Alpine Journal s'empare définitivement de la photographie en 1913, avec le numéro 27 «*A record of mountain adventure and scientific observation*». La photographie se veut illustratrice des récits, s'ancrant dans la tradition des numéros précédents. On y trouve principalement des photographies de montagnes, présentant les lieux où l'expédition a lieu, avec la face en question. Des dessins viennent contribuer à la compréhension des itinéraires. On y trouve aussi des portraits d'un alpiniste disparu, accompagnant un texte d'hommage.

**Fig. 13** : The Alpine Journal, vol. 27, Londres, Alpine Club, 1913, p. 439, Internet Archive, URL : <https://archive.org/details/the-alpine-journal-vol-27-1913>

## 1.c - L'essor de l'alpinisme.

La naissance de l'alpinisme est difficile à dater. Les habitants des régions montagneuses n'ont pas attendu l'invention du piolet pour s'aventurer dans les montagnes : chasseurs, cristallins, bergers, ont arpenté les montagnes bien avant l'apparition du mot « alpinisme ». On a tendance à se référer à la première ascension du Mont Aiguille <sup>21</sup>, dans le massif du Vercors le 26 Juin 1492. C'est le roi Charles VIII qui initie cette expédition. Il cherche à connaître toutes les régions de son royaume, et à assouvir son autorité partout. L'ascension revêt à ce moment-là une dimension politique. Déjà à cette époque, ceux qui gravirent le Mont-Aiguille ont tenu à officialiser leur réussite, en faisant rédiger des certificats par des témoins. La « prendre » permet alors au roi Charles VIII d'en faire un symbole dans sa propagande de la monarchie, il s'affirme comme le propriétaire de ce paradis, et réaffirme son statut d' élu de Dieu.

Dans les années suivantes, très peu d'expéditions officielles ont lieu. On retient la réussite du Mont Blanc en 1786 par Jacques Balmat et Michel Paccard, aux ambitions scientifiques, et sous ordres de H.B de Saussure.

---

<sup>21</sup> Altitude 2 087 m.

Mais l'alpinisme comme on le connaît aujourd'hui, c'est-à-dire l'ascension de montagnes dans le cadre d'une activité sportive sans autre ambition que personnelle, se structure dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle au sein de l'aristocratie et la bourgeoisie anglaises. C'est une période de transition entre l'ascension à but scientifique et un alpinisme axé sur le désir personnel et la pratique sportive.

## Contexte historique

L'alpinisme se développe dans un contexte d'expansion coloniale, la découverte du monde, la passion pour ce qui est nouveau, les expositions universelles, la révolution industrielle.. Cette dernière, qui débute à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, transforme radicalement la société anglaise. Vers 1830, l'époque est aux bouleversements en Europe, l'économie croît en même temps que l'émergence de la nouvelle classe sociale qu'est la bourgeoisie. Elle affirme des valeurs nouvelles et un style de vie en rupture avec l'aristocratie. Les bourgeois anglais rejettent l'oisiveté aristocratique et éprouvent « *une sorte de vénération pour la réussite individuelle reposant sur le mérite personnel et l'affirmation de la volonté* »<sup>22</sup>. Suite à l'urbanisation croissante et à l'augmentation de la population, un mouvement hygiéniste voit le jour. Une nouvelle relation de l'homme à son corps se manifeste à travers une culture sportive, surtout dans les public-schools (en particulier Cambridge et Oxford) qui voient le jour au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La plupart des aspirants alpinistes britanniques ont fréquenté ces institutions.

« *c'est sur les terrains de sport des public-schools que s'est préparée la conquête des Alpes* »<sup>23</sup>. L'alpinisme, tout comme d'autres loisirs, devient un symbole de distinction sociale pour cette classe privilégiée.

Petit à petit l'Angleterre élargit son empire colonial à travers le globe, allant de l'Inde à l'Afrique, sans oublier l'Australie et les Caraïbes. Cette expansion est poussée non seulement par des considérations économiques, mais également par une idéologie de prééminence culturelle et raciale. L'argument de la mission civilisatrice, souvent évoqué, défend la domination des populations colonisées au nom du progrès et de la modernité. Les expéditions géographiques et scientifiques, habituellement soutenues par des organismes associés à l'État ou à la haute société, contribuent aussi à rehausser le prestige national et à justifier

---

<sup>22</sup> Tailland, Michel, « Alpine Club 1857-1914 », dans Olivier HOIBIAN (dir.), *L'invention de l'alpinisme : la montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée (1786-1914)*, Paris, Belin, 2008 (Histoire et société), p 36.

<sup>23</sup> Tailland, Michel, *op. cit.* p.23

l'expansion coloniale. Le bourgeois Anglais est donc dans une démarche de conquête, de découverte au-delà de ses frontières, avec en tête l'idée de marquer son temps. Les ascensions sont une occasion de démontrer la préexcellence de la « race » anglaise, de participer au prestige national, réaliser une première revient à un acte patriotique.

La période d'expansion de l'alpinisme, traditionnellement nommée « l'âge d'or » de l'alpinisme, est presque exclusivement Britannique. Allant de 1854 à 1865, elle débute avec l'ascension du Wetterhorn par Alfred Wills (1854), et se clôt par la conquête du Cervin (1865) par Edward Whymper. Au cours de ces onze années, 39 ascensions de sommets alpins majeurs sont réalisées, dont 31 par des cordées anglaises. Pendant l'âge d'or, il s'agit surtout de réaliser le plus grand nombre de sommets qui n'ont pas été gravi, par la voie la plus simple (ce que l'on appellera ensuite les « voies normales »). La création de l'Alpine Club (AC) en 1857 établit la notion d'alpinisme comme d'une activité à part entière, détachée de finalités extérieures, notamment scientifiques et esthétiques. La sélection élitiste sportive et sociale de l'AC, qui perdurera pendant plus de 60 ans, crée un entre soi, et permet aux valeurs de l'alpinisme de se cristalliser et de se maintenir au cours des générations.

Il est difficile d'intégrer le club et il est évidemment interdit aux femmes, mais certaines d'entre elles fréquentent déjà les hautes altitudes depuis longtemps. En effet, la première femme à atteindre le sommet du Mont Blanc est Marie Paradis, en 1808. Enfant de Chamonix, elle travaille comme servante dans une auberge et connaît les guides de la vallée. Elle se porte volontaire pour l'expédition avec une autre amie, qui sera écartée car enceinte. Plus tard, Henriette Angeville, aristocrate française, atteindra aussi le sommet du Mont Blanc en 1838. Pour expliquer l'absence des femmes, il suffit de se pencher sur leur condition et statut à cette époque. Il est intéressant de noter que sur le Mont Olympe<sup>24</sup>, demeure des dieux grecques, Zeus règne et est entouré de 3 déesses. Chacune a un rôle bien défini qui les oblige socialement et les enferme dans le foyer et dans les tâches domestiques : mariage, fécondité, foyer, fertilité. Cette représentation domine donc déjà depuis des siècles, même au sommet du Mont Olympe. Les femmes présentes dans n'importe quelles avancées sont alors invisibilisées. La classe supérieure à cette époque se compose en majorité d'homme blanc, aristocrates ou bourgeois, ayant bénéficié d'une haute éducation, et avec assez de temps libre pour se réunir dans des clubs privés pour parler de sujet de société.

---

<sup>24</sup> Le mont Olympe, plus haut sommet de Grèce, est depuis l'Antiquité perçu comme une montagne sacrée. Dans la mythologie grecque, il représente la demeure des dieux et symbolise le lien entre le monde humain et le divin.

La région visée par ces nobles est principalement les Alpes. Ainsi, Chamonix se développe rapidement à cette époque, tout comme Zermatt, en Suisse. Ainsi, le Mont Rose est gravi en 1855, Le Cervin<sup>25</sup> en 1865 par Edward Whymper, la Pointe Dufour<sup>26</sup> est gravie en 1871. Les guides de montagne locaux deviennent des figures essentielles de ces expéditions, mais ne sont pas mis sur le devant de la scène.

Comme développé dans la partie précédente, les attitudes face à la montagne ont évolué : Burke a donné au romantisme anglais une connotation « sublime » que Ruskin a approfondie en l'associant avec l'idée (surtout restée au stade théorique en ce qui le concerne) d'une recherche du danger. Les premiers alpinistes vont réaliser le dernier pas en faisant de la « conquête » de la montagne leur objectif premier. Ils se distinguent alors des romantiques qui, comme Ruskin, les accusent de désacraliser les montagnes. Leslie Stephen (1832-1904), l'un des premiers présidents de l'Alpine Club, s'oppose à la vision de Ruskin en concluant les deux chapitres introductifs de son ouvrage *The playground of Europe* :

*« Le but des pages qui suivent est de prouver que si tous les hommes bons et sages aiment nécessairement les montagnes, ceux qui les aiment le mieux sont ceux qui ont parcouru le plus longtemps leurs moindres recoins et ont le plus mis leurs vies et celles de leurs guides en danger dans leur tentative d'y ouvrir de nouvelles voies. »*<sup>27</sup>

Pour l'alpiniste, on n'apprécie pas mieux les montagnes que dans la confrontation physique. Afin d'introduire les valeurs à la base de l'alpinisme, on peut parler du vocabulaire utilisé dans les écrits. En effet, les récits de conquêtes mettent en avant des qualités perçues comme viriles et typiquement anglaises : courage, abnégation, honneur, endurance physique, etc. En fonction de l'auteur, les exploits sont romancés ou non, mais il y a toujours cette idée de se lancer à l'assaut des montagnes sacrées et d'affronter les dieux. La sémantique des alpinistes emprunte beaucoup au vocabulaire militaire : on fait « le siège » d'une montagne, on donne « l'assaut », les membres de la cordée sont des « soldats disciplinés », on est « à l'attaque » d'une paroi, des « chefs » dirigent les expéditions, on parle de « vaincre » les sommets. La conquête de ces sommets « vierges », de « cette maîtresse facile à dompter ».. Pour s'aventurer dans les montagnes et participer aux exploits, il faut être un homme capable de se

---

<sup>25</sup> Le Cervin, ou Matterhorn en allemand et Cervino en italien, est situé à la frontière entre la Suisse et l'Italie, entre Zermatt et Breuil-Cervinia. Altitude de 4 478 mètres.

<sup>26</sup> Plus haut sommet de Suisse, situé dans le Mont Rose sur la commune de Zermatt, avec une altitude de 4 634 mètres.

<sup>27</sup> Stephen, Leslie, *The Playground of Europe*, Cambridge University Press, 1871.

mesurer à Dieu, il faut être un héros, un soldat et un alpiniste. Le combat entre l'homme et la montagne serait ainsi une fabrique de ces héros modernes. Et c'est l'homme au sens du genre qui contrôle le récit. L'énergie féminine présente dans les récits est associée à la montagne qu'il faut soumettre par sa conquête.

Le Club Alpin Français est fondé en 1874, quelques années après la Commune de Paris, et a pour philosophie de faciliter et propager la connaissance précise des montagnes françaises. Le modèle se calque sur son homologue britannique, mais il diffère sur certains points notamment son accessibilité et son inclusivité ( bien qu'encore relative à ce moment ). Il accepte les femmes, et l'adhésion est plus simple et moins élitiste, même si les principaux adhérents sont d'abord issus de classe sociale aisée car leur mode de vie leur permet de partir loin du domicile et de prendre des congés. La direction du Club Alpin mise sur les vertus rédemptrices de la montagne et de l'alpinisme pour aider à surmonter les séquelles de la guerre de 1870.

*« Le sport des excursions de montagne n'est plus une spécialité anglaise ; les voyages en zigzag, les caravanes scolaires prennent faveur, se multiplieront et porteront leurs fruits : la santé, la vigueur, l'énergie, la science et ses richesses se trouvent dans la montagne ; les querelles de toutes sortes, politiques ou religieuses, se rapetissent et s'éteignent pour ceux qui se rapprochent des hautes cimes (...) »<sup>28</sup>*

Durant cette étape de développement où se tissent de nouvelles relations entre l'homme et la montagne, les *Annuaire*s et les *Bulletins*, publications officielles du tout nouveau Club Alpin, vont jouer un double rôle d'exposition et de rassemblement.

## Tentative de définition de l'alpinisme

Actuellement, la définition donnée de l'alpinisme est :

---

<sup>28</sup> Lemer cier, Abel, (Annuaire -1874).

*« L'alpinisme est l'art de gravir des sommets et des parois en haute montagne, en toutes saisons, en terrain rocheux ou glaciaire. Il fait appel à des capacités physiques, techniques et intellectuelles et se pratique en utilisant des techniques adaptées, du matériel et des outils très spécifiques comme les piolets et les crampons. Il s'agit d'une pratique physique traditionnelle qui se caractérise par une culture partagée, regroupant la connaissance de l'environnement de la haute montagne, l'histoire de la pratique et des valeurs qui lui sont associées, et des savoir-faire spécifiques. (...) »*<sup>29</sup>

« Aventure », « loisir », « style de vie », « art », sont donc associés à la pratique de l'alpinisme. Cela reflète le fait qu'elle n'est, le plus souvent, pas considérée comme un sport par ses pratiquants. En effet, il y a une volonté persistante à préserver une différence entre l'alpinisme et « le sport », c'est-à-dire une activité compétitive, institutionnalisée, normalisée, surtout dans la mesure où certaines branches de l'alpinisme tendent à devenir indépendantes, standardisées et professionnalisées. « Alpinism » ou « alpine climbing », se réfère à une pratique originellement située dans les Alpes, et désigne des ascensions techniques, en altitude, c'est-à-dire, en fait, dans un environnement qui rappelle les contraintes des Alpes (altitude, conditions météorologiques difficiles, neige ou glace, etc.).

L'alpinisme n'a pas de règles écrites. On trouve un ensemble de conventions, explicites ou pas, mais largement acceptées. Bien que des codes de bonne conduite aient été élaborés, dans une logique de normalisation des règles sportives, ces textes relèvent davantage de l'éthique que du règlement. L'étude de cette éthique permet ainsi de mieux cerner la pratique de l'alpinisme, notamment à travers la notion de « style ». Celui-ci permet de hiérarchiser les pratiquants en fonction de l'usage qu'ils en font. Pratiquer avec le « bon style », c'est refuser de placer des protections là où elles ne sont pas nécessaires. C'est aussi refuser l'usage de moyens artificiels comme l'oxygène ou les cordes fixes. La manière dont on résout un problème apparaît alors plus important que de le résoudre. En 2002, l'UIAA<sup>30</sup> émet la « déclaration du Tyrol », code de conduite d'une dizaine de pages dont il est précisé dès les premières lignes qu'il ne s'agit pas d'un règlement. Ces extraits de la déclaration du Tyrol<sup>31</sup> aident à comprendre cette notion de style et d'éthique :

---

<sup>29</sup> Définition de l'alpinisme donné par l'UNESCO, 2019.

<sup>30</sup> UIAA : Union Internationale des Associations d'Alpinismes

<sup>31</sup> Adopted by the Future of Mountain Sports Conference, Innsbruck, September 6 – 8, 2002

*1. Nous œuvrons à préserver le caractère original de toutes les voies, en particulier celles qui ont une importance historique. Cela signifie que les alpinistes ne devraient pas augmenter le nombre de protections fixes sur des voies existantes.*

*4. Dans une région où les goujons sont acceptés, il est désirable de garder des voies, des sections de falaises ou des falaises entières sans goujons afin de préserver un refuge pour l'aventure (...).*

*7. Les pressions commerciales ne devraient jamais influencer l'éthique d'une personne ou d'une région.*

*8. Pratiquer dans un bon style sur les hautes montagnes suppose de ne pas utiliser de cordes fixes, de dopage, ou de bouteilles d'oxygène.*

Les alpinistes « ne devraient pas » augmenter la quantité de protections, il est « désirable » de garder des terrains de pratique non équipés, les sponsors ne « devraient jamais » infléchir l'éthique d'un alpiniste... Ces principes sont en fait plus des valeurs morales que des règles. L'alpiniste est libre de s'y attacher ou non.

Le septième point se réfère aux facteurs extérieurs à la pratique, comme les médias ou les sponsors. En effet, la volonté de réussir une ascension à tout prix, sous la pression médiatique ou commerciale, peut conduire à les contrer. Ce qui est menacé par l'absence de respect des principes de l'alpinisme, c'est la préservation d'un alpinisme pratiqué avec un esprit désintéressé et amateur, pour des raisons aussi « pures » que le style. Quand Lionel Daudet déclare que le respect de l'éthique peut porter l'homme au-delà de l'Everest, ou qu'il affirme que « *l'escalade ne se limite en rien à la simple montée d'une montagne* »<sup>32</sup>, il laisse également entendre que ce qui constitue l'exploit ou la « grandeur » en alpinisme ne repose pas uniquement sur la performance physique lors d'une ascension accomplie dans les limites imposées par la déontologie. L'objectif de l'ascension et le motif qui la soutient jouent aussi un rôle. Des critères extra-sportifs entrent ainsi en jeu dans la définition de l'alpinisme, et permettent ( au mieux ou au pire ) d'établir une hiérarchie ou un degré d'excellence entre alpinistes.

Ainsi, l'éthique en alpinisme repose sur des principes moraux en majorité. Elle joue un rôle fondamental dans la définition de la pratique. Elle ne concerne pas uniquement les moyens employés lors de l'ascension, mais s'étend aussi aux motivations de l'alpiniste. Or, dans un

---

<sup>32</sup>Daudet, Lionel, *La montagne intérieure*, Paris, Grasset, 2004, p.71

contexte où l'image prend une place croissante, ces valeurs peuvent être influencées. La médiatisation de l'alpinisme tend à transformer cette ascension en une performance accessible aux yeux de tous.

## Partie 2. Représentations de l'Homme en montagne : l'image comme preuve de l'exploit.

### 2.a - Alpinistes-photographes et photographes-alpinistes.

La popularité croissante de l'alpinisme a historiquement évolué en lien étroit avec les histoires d'ascension, enrichies par leur représentation visuelle. Ces images, qui viennent en prolongement des textes, contribuent à l'élaboration d'un imaginaire montagnard, en rendant

le récit plus compréhensible et en immergeant le lecteur ou la lectrice dans l'expérience décrite. Dans ce cadre, il est pertinent de faire la distinction entre deux profils spécifiques : le photographe alpiniste et l'alpiniste photographe. Malgré leur présence commune en haute montagne, ils se distinguent par leur objectif initial, ce qui a un impact direct sur leur relation avec l'alpinisme et la manière dont ils utilisent la photographie.

### Tentative de définition

L'alpiniste photographe est avant tout un pratiquant de la montagne. L'objectif principal est l'ascension, la conquête du sommet, le défi physique et psychologique. Dans ce contexte, la photographie agit comme une extension de l'expérience vécue, un moyen de raconter une histoire. Elle offre la possibilité de définir les phases de l'avancement, d'attester du succès, d'ancrer l'exploit dans un souvenir visuel. L'alpiniste est donc accompagné par l'appareil photo, sans que celui-ci ne commande son ascension.

À l'inverse, le photographe alpiniste est d'abord un observateur. L'ascension n'est qu'un moyen technique d'accéder à un point de vue. Sa pratique de l'alpinisme est conditionnée par les exigences de la prise de vue ; il ne gravit pas la montagne pour elle-même, mais pour ce qu'elle permet en termes de production photographique. Cela l'associe aux personnages historiques des premiers alpinistes, souvent scientifiques, dont les ascensions étaient guidées par la quête de savoir et de découverte. Dans ce contexte, la montagne se transforme en sujet de recherche, en lieu d'observation, voire en source d'inspiration artistique.

Ces deux figures se distinguent donc par leur finalité : l'un cherche l'accomplissement par l'exploit, l'autre par l'image. Cette finalité influence leur manière de pratiquer l'alpinisme et d'interagir avec l'environnement montagnard. La photographie, initialement utilisée comme outil de documentation, s'est progressivement détachée de cette fonction illustrative. Elle est devenue, au fil du temps, un langage autonome, capable d'exprimer la subjectivité du regard et la complexité du rapport à la montagne. Elle ne se contente plus de figer un paysage lointain. Avec l'évolution de la pratique de la photographie, on ne voit plus les montagnes que de loin. Ce double ancrage, à la fois documentaire et fictionnel, instaure une dynamique qui perdure jusqu'à aujourd'hui : celle d'une image qui participe à l'élaboration d'un récit, d'un imaginaire, d'une posture.

Les photographies de Vittorio Sella, réalisées à la fin du XIXe siècle, incarnent cette alliance entre engagement physique et volonté esthétique. Sella emporte avec lui de lourdes chambres photographiques sur les sommets du Caucase, des Alpes ou de l'Himalaya. La plupart de ses photographies sont des paysages de grand format, il utilise des plaques 35x45cm. Chaque image est le résultat d'une logistique complexe, à la manière d'Aimé Civiale ou des frères Bisson : il faut transporter le matériel, le stabiliser, composer avec la lumière changeante, tout en préservant la qualité du rendu photographique. Elles sont donc le résultat d'un corps engagé, mais aussi d'une pensée visuelle structurée, proche des codes picturaux du paysage romantique. La plupart de ses images ne sont pas des photographies d'action. Les rares sont celles prises lorsqu'il essaie d'autres boîtiers plus compacts.

En 1896, Vittorio Sella fait son dernier voyage dans le Caucase où il écrit avoir essayé un appareil à main pour faire des photos d'action, mais il se dit très déçu des résultats de qualité inférieure à ses plaques grands formats. Avec l'utilisation de ces nouveaux boîtiers plus compacts, il passe d'un photographe de paysage à un photojournaliste, proposant des images illustrant une ascension. C'est cet aspect qui est inédit à l'époque, l'instantanéité va devenir bien plus courante dans les années qui suivent. Sella semble avoir hérité des approches romantiques, il rend compte des paysages montagneux en soulignant leur échelle par la présence de silhouettes humaines. Il se rapproche plutôt d'un photographe-alpiniste de part son objectif principal, rapporter des images des sommets et donner à voir le sublime qui s'en dégage.

**Fig. 14 :** Vittorio Sella, *Les Rouies* (3, 589 m -11,7 75 ft), France, 1900

URL : <https://www.camptocamp.org/articles/1321825/fr/les-photos-de-montagne-vittorio-sella-1859-1943>

**Fig. 15 :** Vittorio Sella, *Cordée en descente dans le Caucase*, 1896

Tirée de l'ouvrage : BENSEN, J., & RAGONNEAU, N. (2000). *Souvenirs des sommets : Alpinisme et photographie*. Artémis.

## Évolutions techniques

La pratique de la photographie en montagne connaît deux déclics qui engendrant des changements dans la manière de photographier l'alpinisme :

Le déclic majeur est l'utilisation du gélatino-bromure d'argent, d'abord sur plaques, puis sur papier, puis enfin sur films. Ce procédé, introduit dans les années 1870, repose sur l'utilisation d'une émulsion sensible composée de bromure d'argent suspendu dans de la gélatine. Cette émulsion est déposée sur un support rigide (verre) puis souple (film). Dès les années 1880, ce procédé devient rapidement la norme pour la production de négatifs et de tirages argentiques, grâce à sa meilleure sensibilité, sa meilleure conservation et sa facilité d'utilisation. Il ouvre la voie aux films souples en cellulose recouverts d'émulsion gélatino-bromurée, ouvrant la voie aux pellicules en rouleaux. Le gélatino-bromure d'argent reste encore aujourd'hui la base technique de la photographie argentique classique.

Le second déclic concerne l'utilisation de boîtiers compacts, rendu possible notamment avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent. Les appareils stéréoscopiques, antérieurs à l'ère du format 24x36 mm sont des boîtiers équipés de deux objectifs juxtaposés, produisent des images en relief destinées à être visualisées à l'aide de systèmes optiques spécifiques. Leur conception relativement compacte pour l'époque facilite la prise de vue sans recourir systématiquement au trépied, ce qui constitue un progrès significatif pour la photographie d'ascension. Parmi les modèles emblématiques de cette période figure le Vérascope, conçu par Jules Richard en 1893. Il permet de produire des vues stéréoscopiques sur plaques de verre, rendant ainsi possible une diffusion plus large d'images en relief.

En 1888, la société Eastman commercialise un appareil permettant de réaliser cent vues circulaires de 65 mm de diamètre sur négatif papier. Bien que la qualité des images produites soit limitée par la simplicité de l'appareil (absence de mise au point, objectif peu lumineux), sa facilité d'usage compense en partie ces défauts. Au début du XXe siècle, les appareils de type «box» connaissent un grand succès. Fabriqués en carton ou en bois gainé, ils sont généralement équipés d'objectifs avec une focale fixe et une mise au point fixe. Leur conception très simple permet une utilisation intuitive, tout en gardant une qualité d'image suffisante pour un prix abordable.

Avec l'arrivée du format 24x36mm et des appareils plus légers et performants comme le Leica I <sup>33</sup> puis le Zeiss Ikon de Contax dans les années 1920-1930, le regard photographique se déplace. Ce boîtier permet la photographie d'action en respectant une certaine qualité. Les images gagnent donc en proximité. Les nouveaux formats d'appareils photo permettent d'emporter le boîtier au sein même de la cordée. Elles quittent peu à peu le registre de la seule monumentalité pour s'intéresser à l'alpinisme de près.

Les boîtiers au format 24x36mm sont plus maniables, et donc permettent une liberté des gestes et des positions bien plus importante. De ce fait, le photographe se retrouve au sein même de la cordée, bien qu'il ne soit rarement en tête. Prendre une photographie revient à une prise de risque dans ce cas. Choisir de s'extraire partiellement de l'escalade pour réaliser une image suppose une immense liberté de décision individuelle. Ces images apparaissent brute de réalité dans le sens où le photographe fait partie de l'action. Au même titre que l'alpiniste, le photographe s'encorde, se stabilise, cherche son point de vue comme on cherche une prise : avec les mains et le regard. L'image produite devient la trace d'une double présence : celle du photographe et de son appareil à l'endroit même où s'inscrit le paysage.

Pierre-Henry Frangne qualifie ce geste de performatif dans le sens où il est le résultat d'un corps en action, en interaction avec l'environnement ( ici, de haute montagne ), dont les contraintes vont conditionner le regard. L'appareil photographique et le photographe ont été là où a lieu ce qui est représenté, puisque cette présence est la condition du processus (chimique sur la pellicule ou électronique sur le capteur) à l'origine de l'image.

*«En ce sens, le cadre photographique est un prélèvement qui exige une immersion et un enveloppement. La photographie doit rentrer dans ce qu'elle fait voir, incarnée et enveloppée, comme l'alpiniste doit par son corps rentrer en ce qu'il voit.»* <sup>34</sup>

L'image produite devient alors la trace de cette interaction directe entre le photographe et son environnement. Elle ne montre pas seulement ce qui a été vu, mais ce qui a été vécu. L'image implique que le photographe ait été là, sur place, au moment de la prise de vue. Or, dans le

---

<sup>33</sup> Le Leica I est présenté sur le marché en 1925. Conçu par Oskar Barnack au sein de l'entreprise Leitz, cet appareil utilise pour la première fois un film 35 mm au format paysage, auparavant réservé au cinéma. Issu des essais menés avec les prototypes de la série 0, le Leica I marque le début de la production en série d'un appareil photographique léger.

<sup>34</sup> Frangne, Pierre-Henry, *De l'Alpinisme*, p. 218.

cas de la photographie de montagne, cette présence s'accompagne d'une exposition du corps à l'effort, à la pesanteur, au froid, au vent, au vertige. L'image devient une trace sensible de l'expérience : elle atteste de l'effort.

Cet usage d'appareils compacts va permettre de faire des images sur le vif. Le photographe se retrouve en capacité de se mouvoir rapidement, il peut s'adapter aux conditions changeantes du terrain. On trouvera là un parallèle avec le photoreportage. Ces deux pratiques se rejoignent en plusieurs points :

- La posture du photographe alpiniste et du photoreporter est similaire : il est engagé dans une recherche d'immédiateté, de proximité avec le réel, voire d'immersion dans l'événement.
- Leur enjeu est de donner à voir un événement "au plus près". Cette recherche de proximité ne s'entend pas uniquement au sens spatial : il s'agit de restituer l'intensité d'un moment, d'en transmettre la charge émotionnelle et symbolique à travers une image qui soit capable de porter une forme de vérité.
- La recherche de vérité est au centre de ces pratiques : à cette époque, la photographie est encore perçue comme un dispositif de certification du réel, une preuve visuelle de ce qui a été<sup>35</sup>. L'une et l'autre pratiques engagent une esthétique de la présence, où la valeur de l'image ne tient pas uniquement à ce qu'elle représente, mais à ce qu'elle implique.

## Changement de paradigme

La famille Tairraz permet d'aborder la transition entre photographie contemplative et photographie d'action suivant la progression du matériel.

Joseph Tairraz (1829-1902) est un guide de haute montagne et photographe. Il accompagne les premiers touristes britanniques dans leurs ascensions alpines, tout en réalisant des prises de vue en altitude dans des conditions techniques contraignantes. Utilisant des plaques de verre au collodion humide, il doit opérer dans des conditions météorologiques précises, pour que l'émulsion conserve sa sensibilité.

Parfois, Joseph Tairraz retouche ses images en y ajoutant a posteriori des silhouettes de cordées, dessinées à la main. Cette pratique anticipe déjà une forme de mise en scène

---

<sup>35</sup> Le « ça-a-été » de Roland Barthes synthétise en un mantra une expérience banale : la reconnaissance à partir d'une image photographique de la réalité passée d'une chose ou d'un événement, *La chambre claire*, 1980.

photographique. Parallèlement à son activité de guide, il ouvre à Chamonix un studio photographique baptisé *Photographie Alpine*, où il propose des portraits en tenue d'alpiniste, devant une toile peinte représentant le Mont Blanc. Les touristes peuvent ainsi repartir avec un souvenir de leur passage dans la vallée, qu'ils aient ou non foulé les pentes du massif.

**Fig. 16 :** Joseph Tairraz, *Un alpiniste, son guide et son porteur*, 1881.

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

George II Tairraz (1900-1975), son petit-fils, est la génération qui marque la transition matérielle. Les appareils compacts au format 35 mm permettent aux grimpeurs de documenter leurs ascensions sans être freinés par le poids et la complexité des chambres photographiques. Parallèlement, des améliorations rapides des objectifs et de la sensibilité des films, notamment avec l'introduction des diapositives Kodachrome<sup>36</sup> en 1936, renforcent les capacités techniques des photographes, leur offrant une plus grande qualité. Bien que la couleur soit devenue la norme parmi les photographes, elle mit longtemps à s'imposer dans le milieu Alpin, et les photos étaient encore majoritairement en Noir et Blanc.

Ces évolutions techniques coïncident avec une transformation profonde de la pratique de l'alpinisme, qui, au fur et à mesure des décennies, se tourne vers une escalade plus engagée, davantage centrée sur la difficulté technique et l'exploration de voies plus extrêmes. Dans ce contexte, le photographe, pour rendre compte de cette « lutte » avec la paroi, doit désormais adopter une approche différente. Il ne se contente plus de capturer les images à distance ; il doit lui-même s'intégrer à l'environnement alpin, se situer sur la paroi.

George II Tairraz, dans cette optique, se lance également dans la pratique du cinéma. Il prend en charge l'ensemble du processus de production, du développement des films à l'exécution des prises de vue en haute altitude. L'influence de la Nouvelle Vision<sup>37</sup> se manifeste dans ses compositions, où le cadre vient rompre avec la tradition plus contemplative de la photographie alpine classique. Son usage de perspectives désaxées ne se limite pas à un effet esthétique : c'est la traduction d'une nouvelle manière de pratiquer l'alpinisme. On passe

---

<sup>36</sup> Le Kodachrome est un film inversible couleur qui fut produit par la firme américaine Kodak de 1935 jusqu'en juin 2009. C'est le premier procédé soustractif de l'histoire du cinéma.

<sup>37</sup> *La Nouvelle Vision* (ou *Neues Sehen*) est un mouvement artistique des années 1920, lié au Bauhaus, qui affirme la photographie comme un art autonome. Elle propose une nouvelle manière de voir le monde à travers l'objectif, fondée sur des cadrages inhabituels, des jeux de lumière et de formes, et des angles de prise de vue audacieux. Contemporaine de la *Nouvelle Objectivité*, elle s'en distingue par son goût pour l'expérimentation technique.

d'une progression lente dans de grandes étendues, à une confrontation directe avec les parois verticales, emblématique de l'alpinisme sportif du XX<sup>e</sup> siècle.

**Fig. 17 :** Georges Tairraz II, *Grimpeurs sur la crevasse lors de l'ascension de l'Aiguille du Requin*, Chamonix, 1950.

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

Cette mutation de pratique vers une escalade plus engagée conduit à un glissement du registre de la monumentalité vers celui de l'intimité. On se tourne de plus en plus vers un rapport au corps et vers la relation entre ce corps et son environnement. Cependant, la contrainte de ce dernier persiste. Cette situation produit des images marquées par une forme de fragilité structurelle : le point de vue n'est pas toujours optimal, le cadrage parfois approximatif, les compositions souvent déséquilibrées. Le geste photographique, en ce sens, conserve une forme d'imperfection, reflet direct de la difficulté de produire une image dans ces conditions. On retrouve cette fragilité structurelle dans le photojournalisme, dans lequel se développera par la suite une recherche autour des effets du réel.

**Fig. 18 :** Photographie anonyme, vers 1930, Roger-Viollet, Paris. Tirée de l'ouvrage : FRANGNE, P.-H., JULLIEN, M., & PONCET, P. (2006). *Alpinisme et photographie : 1860-1940*. Les Editions de l'Amateur.

**Fig. 19 :** Dr Aldo Godenzi, *Alpinistes sur le Grosser Diamantstock*, Suisse, 1953. Tirée de l'ouvrage : BENSEN, J., & RAGONNEAU, N. (2000). *Souvenirs des sommets : Alpinisme et photographie*. Artémis.

Enfin, la différence de position au sein de la cordée conditionne également la perception de l'expérience et, par conséquent, l'intention photographique. Le grimpeur en tête est celui qui choisit, qui ouvre, qui s'expose le plus : il incarne la prise de décision en temps réel. Grimper en tête c'est ouvrir la voie, choisir le passage, analyser en premier sans avoir un retour d'expérience direct. Le second, plus protégé, plus réactif que proactif, peut se permettre de prendre des photos, mais ne partage pas totalement les mêmes sensations ni les mêmes

responsabilités. Cette dissymétrie peut se sentir à travers les images produites : le photographe ne documente pas une expérience commune, mais une expérience partagée de manière asymétrique. On traduit la découverte de l'itinéraire par l'expression ou la réaction du premier de cordée. En cela, le cadrage, la composition et la hiérarchie des figures dans l'image restent fortement contraints : le premier de cordée devient, presque par nécessité, le sujet principal, silhouette solitaire se détachant dans l'effort, souvent vue de dos, dans une verticalité imposée par le relief.

Pierre Tairraz, fils de Georges Tairraz, ira apprendre la photographie et le cinéma à l'école de Vaugirard, à Paris. Il incarne dans cet héritage familiale, le glissement de la photographie noir et blanc à la photographie couleur, notamment à travers les images qu'il fera de Gaston Rébuffat. Il est aussi le principal auteur des photographies de Roger Frison-Roche, autre personnalité majeure de l'alpinisme, qui s'inscrit d'une certaine manière dans la démarche de Gaston Rébuffat.

En effet, c'est donc la figure de l'homme de dos que Gaston Rébuffat va progressivement déconstruire. Alpiniste emblématique et premier de cordée, il occupe une place singulière dans l'histoire de la représentation de la montagne. Rébuffat ne se contente pas de gravir et de photographier : il pense sa propre image, se met en scène, joue avec la caméra, quitte parfois la posture de simple sujet pour devenir acteur, conscient de la médiatisation de son geste. Sa pratique photographique et cinématographique dépasse la seule volonté de documenter une ascension : elle participe à une véritable esthétique du corps engagé, et de la verticalité qu'il semble maîtriser comme personne. Chez lui, la montagne n'est pas seulement un décor : elle devient un théâtre dans lequel l'homme inscrit son passage avec une certaine élégance, dans une mise en valeur du geste technique autant que de la présence corporelle. Rébuffat incarne ainsi une nouvelle forme de narration alpine, où l'image ne cherche plus seulement à attester d'un exploit, mais à exprimer une relation esthétique, presque chorégraphique, entre le corps humain et l'environnement vertical.

## 2.b Hédonisme de l'alpinisme.

Figure emblématique de l'alpinisme français du XX<sup>e</sup> siècle, Gaston Rébuffat s'impose comme un grimpeur d'exception, mais aussi comme une icône visuelle et esthétique de la montagne. Par son approche singulière, il incarne un tournant dans l'histoire de l'alpinisme, déplaçant la finalité de l'ascension du registre de la conquête vers celui de la contemplation. De plus, Rébuffat construit une figure identifiable dans laquelle le corps de l'alpiniste devient à la fois sujet et vecteur ( dans le cas du guide ou de l'artiste ) d'une expérience esthétique et philosophique de la montagne.

Dès ses premières pratiques, le désir de grimper de Rébuffat naît du regard, un regard porté vers les cimes, afin de «*mener son corps là où une première fois le regard s'est posé*»<sup>38</sup>. L'alpinisme devient pour lui un moyen d'atteindre ces points de vue rêvés. À l'image d'un photographe, il choisit ses ascensions en fonction de leur beauté formelle, de l'émotion qu'elles suscitent. Il ne s'agit plus de "faire le sommet" mais de ressentir la montagne, de la voir et de s'y inscrire. Le regard a une place importante pour Rébuffat :

Voir la montagne, c'est y pénétrer du regard, mais paradoxalement, atteindre un sommet, c'est cesser de le voir, l'effacer de sa propre perception.

Rébuffat introduit une dimension hédoniste, célébrant la montagne comme un espace d'harmonie et de beauté. Loin de l'image du sommet assiégé, il propose une vision de la montagne non plus comme un territoire à vaincre, mais comme un lieu d'élévation intérieure, propice à la rêverie et à la jouissance. Il ouvre ainsi la voie à une forme d'alpinisme contemplatif, en rupture avec l'idéal de performance pure.

### Étoiles et Tempêtes

Cette sensibilité trouve une expression singulière dans son ouvrage *Étoiles et Tempêtes*, publié en 1955. Dans ce récit d'ascensions, Rébuffat retrace les grandes étapes de son parcours en montagne, notamment les six grandes faces nord des Alpes. À travers un récit marqué par un lyrisme assumé, il offre une véritable philosophie de l'alpinisme : voir, ressentir, penser la montagne. Le livre est ponctué d'images, chaque chapitre correspondant à une face nord, on trouve entre 3 et 7 photographies correspondantes à la face nord en

---

<sup>38</sup> Rébuffat, Gaston, *Les Horizons gagnés*, 1974.

question. Elles jouent un rôle fondamental car elles ne sont pas seulement destinées à illustrer le texte : elles donnent à voir un point de vue rare jusqu'ici, par sa position souvent en tête de cordée, qui lui offre une perspective dominante sur ses compagnons de grimpe. Dans ses légendes, Rébuffat opte pour une écriture suggestive. L'image devient alors l'extension du texte, et le texte prolonge l'image. La majorité des photographies sont prises par Rébuffat, elle se distingue par une attention à l'équilibre graphique, aux lignes de fuite naturelles de la paroi et à la lisibilité du geste de l'alpinisme. Rébuffat saisit la gestuelle propre à l'escalade, dans sa grâce, sa fragilité, sa précision. Ce choix esthétique est sous-jacent à sa vision : celle de l'alpiniste comme interprète d'un paysage, et non comme son dominateur.

Rébuffat met aussi en scène sa propre image. Il devient une figure reconnaissable : pull jacquard, coupe de cheveux soignée, silhouette élancée. Il cultive une forme de signature visuelle, qui contribue à fixer dans l'imaginaire collectif le visage d'un alpiniste. Il est suivi par de grands photographes de montagne, et apparaît également dans son film *Étoiles et Tempêtes* (1955) codirigé par Georges Tairraz, qui prolonge son œuvre photographique et littéraire au cinéma.

Ce film le met en scène et retrace son parcours de guide à travers les yeux d'un client, violoncelliste, qu'il rencontre à Chamonix. «L'esprit de cordée» est mis en avant, avec l'amitié qui se forme entre le client et son guide. On y découvre l'apprentissage de l'escalade en paroi, l'entraînement nécessaire aux guides, puis l'accomplissement de projet, enveloppé par un lyrisme et une pointe d'humour de la part de Maurice Baquet. Le film, sans être une révolution, abandonne le champ lexical de la guerre et de l'exploit.

*«Ce n'est pas parce que nous aimons l'escalade acrobatique que nous ne regardons pas les fleurs.»*<sup>39</sup>

Georges et Pierre Tairraz, en tant qu'opérateurs de prise de vue, réalisent plusieurs séquences en adoptant un point de vue extérieur à la cordée qu'ils filment. Cette position en retrait, induit un regard distancié qui se distingue de celui proposé dans l'ouvrage dont le film s'inspire. Les membres de la cordée sont majoritairement représentés de profil, ce qui place le spectateur dans une posture d'observateur. Ainsi, bien que le commentaire en voix off, assuré par Maurice Baquet, soit formulé à la première personne, la mise en image maintient une extériorité à l'action.

---

<sup>39</sup> Baquet, Maurice, *Etoiles et Tempêtes*, 76'.

Les cinéastes ne sont pas intégrés à la narration comme acteurs de l'événement filmé. Toutefois, leur statut de binôme, formant eux-mêmes une cordée autonome, les place dans une situation similaire à celle des protagonistes. Leur expérience de l'ascension reste profondément inscrite dans une réalité partagée avec ceux qu'ils filment. Ce dédoublement de la cordée, l'une devant l'objectif, l'autre derrière, deviendra par la suite une organisation présente dans toutes les expéditions à visée médiatique ou cinématographique.<sup>40</sup>

**Fig. 20 :** *Etoiles et tempêtes*. Maurice Baquet, Gaston Rébuffat, 1955.  
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FVjutfqOhgc&t=3293s>

**Fig. 21 :** Sur le tournage d'*Etoiles et tempêtes*. Maurice Baquet, Gaston Rébuffat et Georges Tairraz, Chamonix, 1955. Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

## Individualisation de la figure de l'alpiniste

La figure de l'alpiniste, dès lors qu'elle devient reconnaissable, incarnée et héroïsée par le biais de l'image et du récit, se prête à une pluralité d'interprétations, y compris dans des cadres politiques et médiatiques. Dans cette perspective, Gaston Rébuffat n'échappe pas à une certaine forme d'instrumentalisation de son image. L'ambivalence qui le caractérise se trouve dans la tension entre une esthétique revendiquée de la montagne, un travail sur l'écriture et l'image, et la préservation de ses ambitions de grimpeurs. Rébuffat semble ainsi incarner une synthèse entre l'alpiniste-photographe et le photographe-alpiniste, telle qu'évoquée précédemment. La mise en scène de soi qu'il opère apparaît comme un acte pleinement conscient, et peut être interprétée comme une préfiguration des évolutions futures de l'alpinisme.

---

<sup>40</sup> Voir figure 21 et Annexe n°3.

Cette mise en scène du corps par son engagement physique, sa maîtrise de soi et de l'environnement, crée une sorte de symbole d'un idéal humain, un modèle de dépassement, de courage, d'élévation. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les figures de l'alpinisme sont enrôlées dans des récits nationaux : le guide chamoniard devient héros républicain, le sommet conquis devient une métaphore de la grandeur nationale. Cette dynamique persiste tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, et l'image de Rébuffat, avec son élégance tranquille, sa maîtrise des mots et des images, offre une figure rassurante et inspirante, facilement appropriable par une société en quête de récits exemplaires.

**Fig. 22 :** Janine Niépce, *Gaston Rébuffat sous l'œil du photographe*, Chamonix.

**URL :** <https://www.polka.paris/factory/gaston-rebuffat-sous-l-oeil-du-photographe.htm>

**Fig. 23 :** Gaston Rébuffat, *un des vainqueurs de l'Himalaya fait de l'alpinisme à Chamonix*, #2, Chamonix (Haute-Savoie), 22 x 17,3 cm, Tirage vintage gélatino-argentique sur papier baryté glacé, tamponné.

**URL :**

<https://www.polka.paris/factory/gaston-rebuffat-un-des-vainqueurs-de-l-himalaya-fait-de-l-alpinisme-a-chamonix.htm>

Ici, Rébuffat est pris par Janine Niépce, photojournaliste qui, en 1946 et pendant plusieurs années, parcourt la France pour témoigner de ce qui disparaît et qui évolue dans la société. Elle prend Gaston Rébuffat en train d'escalader des parois en mettant en avant ses gestes par des jeux de lumières. Sur cette image, on voit sa silhouette se détacher et prendre la même nuance que la roche. L'une des faces de la paroi brille au soleil, on prend donc conscience de la position de Rébuffat qui évolue sur l'arête de la paroi. L'arrière-plan montagneux contextualise l'image, en l'ancrant dans un environnement de glace, de neige et de haute altitude. Le titre apporte un contexte supplémentaire et important. Elle présente ce grimpeur comme un des vainqueurs de l'Himalaya en faisant référence à l'expédition de l'Annapurna de 1959. L'utilisation du mot vainqueur positionne encore une fois l'homme dans une confrontation avec le milieu, Rébuffat n'y échappe pas. Il est présenté comme un soldat ayant mené une bataille contre le massif entier de l'Himalaya. Loin de sa pensée plus poétique de sa pratique, ce titre le remet face à ce que l'époque veut de lui, une figure héroïque dotée d'attributs exceptionnels qui lui permet de faire face aux plus grands défis, et d'en triompher.

Nous verrons par la suite que cette expédition a été largement médiatisée afin de doter les participants d'un statut de martyrs et de héros nationaux.

### La photographie comme outil médiatique

En effet, le rôle des médias dans cette construction est déterminant. La presse spécialisée, les revues de montagne, les publications de clubs alpins, mais aussi le cinéma documentaire et la télévision, participent à la médiatisation de l'alpiniste en tant que figure héroïque.

Cette construction d'une "personnalité de l'altitude" dépasse le simple fait sportif. Elle engage des enjeux de représentation, de pouvoir et de modèle sociétal. À travers la figure de l'alpiniste, c'est une certaine vision de l'homme, du corps, de la nature et de la nation qui se dessine.

**Fig. 24 :** George Tairraz, *Gaston Rébuffat au sommet de l'Aiguille de Roc*, 1953.

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

Cette image de Gaston Rébuffat a été choisie, avec 115 autres images, par la NASA en 1977, dans le vaisseau spatial Voyager 1 partant pour l'espace afin de représenter notre civilisation. Elle a été par la suite reproduite par une des plus célèbres grimpeuses françaises, Catherine Destivelle :

**Fig. 25 :** Catherine Destivelle, *Au-delà des cimes*, 2007.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-catherine-destivelle-carriere-or-passion-transmettre-4-4>

Cette image est extraite du film *Au-delà des cimes* (2007) et fait écho à la célèbre photographie de Gaston Rébuffat sur l'Aiguille de Roc, convoquant ainsi une filiation explicite avec l'histoire de l'alpinisme, jusqu'alors majoritairement masculine. En reprenant cette posture, Catherine Destivelle s'inscrit symboliquement dans une lignée d'alpinistes, tout en proposant une réinterprétation : contrairement à l'attitude de Rébuffat, empreinte de solennité et de rigidité, sa posture apparaît plus décontractée, moins formelle, véhiculant une forme de légèreté et une accessibilité qui atténue la distance entre l'alpiniste et le spectateur.

Cependant, cette reprise d'une image emblématique ne saurait occulter les codes qu'elle véhicule. En adoptant une posture similaire, Destivelle hérite de cette iconographie imprégnée d'un imaginaire viriliste et masculiniste propre à l'histoire de l'alpinisme. En tant que femme, sa présence dans cet espace codé pose la question de sa réception et de la manière dont son genre est perçu dans un milieu historiquement dominé par les hommes. Par cette image, elle affirme une fois de plus sa légitimité dans ce milieu.

Suivie par les photographes et les cinéastes dans ses expéditions à travers le monde, Destivelle devient l'objet d'un regard médiatique important, où sa féminité est parfois mise en avant au même titre que ses exploits techniques. Pourtant, *Au-delà des cimes* (Rémy Tézier, 2007), opère un déplacement par rapport aux récits médiatiques traditionnels de l'alpinisme féminin. Primé dans plusieurs festivals internationaux, ce film célèbre la beauté du geste, la joie d'un bivouac partagé, l'amitié des compagnons de cordée, et propose une vision sensible et poétique de la montagne, rejoignant ainsi l'approche humaniste et contemplative d'un Gaston Rébuffat.

À travers ce film et l'ensemble de sa médiatisation, Destivelle contribue largement à imposer la place des femmes dans l'imaginaire de l'alpinisme, en affirmant leur légitimité technique. Elle s'inscrit ainsi dans une évolution des représentations, où la femme alpiniste devient de plus en plus légitime dans la pratique. Petit à petit, on commence à parler et à représenter leurs exploits au même titre que ceux des hommes, car en effet, cela n'a pas toujours été le cas.

Quelques années avant, Loulou Boulaz, figure majeure de l'alpinisme suisse des années 1930, avait déclaré : « *Je pense que c'est de la vanité. Tout est vanité.* »<sup>41</sup>

Cette déclaration intervient alors qu'elle évoque l'absence quasi totale de photographies retraçant ses exploits, signe d'une posture de retrait face à la mise en scène de soi. Loulou Boulaz évolue dans un contexte historique marqué par une instrumentalisation croissante de l'alpinisme. Durant les années 1930, cette discipline devient un vecteur privilégié d'idéaux tels que l'abnégation, le courage et la virilité. L'Eiger (3 967 m) en Suisse, se transforme en un théâtre d'affrontements sportifs aux enjeux géopolitiques. Aux côtés de Pierre Bonnant, Loulou Boulaz tente l'ascension de cette face nord emblématique, mais doit renoncer en

---

<sup>41</sup> Greenwood, Sallie, *Local Hero: Loulou Boulaz*, Alpinist Magazine, no 57, printemps 2017.

raison de conditions météorologiques défavorables. L'épisode suscite une réaction virulente de la part du journaliste Othmar Gurtner, qui n'hésite pas à affirmer que Boulaz « insulterait » la montagne si elle renouvelle sa tentative. Ce n'est qu'en 1986, à l'occasion du 17e Festival international du film alpin des Diablerets, que Loulou Boulaz reçoit enfin une reconnaissance institutionnelle, par l'attribution du « Mérite Alpin », consacrant a posteriori une carrière longtemps éclipsée.

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la construction de l'iconographie héroïque en alpinisme connaît un développement notable à travers des figures telles que Gaston Rébuffat et Reinhold Messner. Alors que la photographie alpine classique magnifie l'exploit dans une perspective presque romantique de conquête de la nature, Rébuffat incarne une héroïsation plus intérieure, marquée par des valeurs nouvelles : quête esthétique, légèreté, respect du milieu naturel. Par son livre *Étoiles et tempêtes* (1954) et ses films, il met en scène un alpinisme de la grâce, du geste pur, où l'ascension devient moins un triomphe sur la montagne qu'une danse harmonieuse avec elle. Selon ses propres mots : « *Gravir une montagne, ce n'est pas la vaincre, c'est s'élever avec elle* »<sup>42</sup>. À l'opposé de l'héroïsme martial, Rébuffat façonne une image du grimpeur-poète, continuant cependant à s'inscrire dans la tradition mythologique du héros voyageur et initié.

Reinhold Messner, quant à lui, redéfinit l'icône alpine en extrême contemporain : notamment connu pour avoir réalisé la première ascension de l'Everest sans apport d'oxygène avec Peter Habeler, il incarne un héroïsme plus radical, solitaire, exposé aux limites de la survie humaine. Son approche de l'alpinisme prolonge la notion du sublime, où l'aventure et la beauté se confondent avec la mise en danger absolue. Dans *The Crystal Horizon* (1989), Messner écrit : « *Être seul sur la montagne, c'est toucher l'infini. C'est devenir soi-même la montagne* ». Messner construit ainsi son image médiatique, où l'homme, confronté au vide, se transcende lui-même. Cette approche peut être qualifiée de nietzschéenne : Il se présente comme un être solitaire, à la recherche du dépassement de soi, dans une quête de puissance personnelle.

Nicolas Querini écrit à propos de la philosophie de Nietzsche :

« *Le sentiment de puissance est en effet éprouvé par celui qui sent en lui qu'une limite est désormais dépassée, que son soi s'étend au-delà de ce qu'il était auparavant, parce que sa*

---

<sup>42</sup> Rébuffat, Gaston, 1954

*force grandit. Le sentiment de puissance est ainsi précisément lié à la puissance qui grandit mais ce dépassement de soi est d'abord lié à une volonté de puissance, d'intensification de ce que l'on est ; intensification qui peut être pensée comme un élargissement de ce que l'on était auparavant.»*<sup>43</sup>

## 2.c - Héroïsme de l'alpinisme, culture de l'exploit, enjeux politiques et sociaux.

### Étude du cas de Reinhold Messner

Messner est une étude de cas intéressante dans la transformation du rapport entre l'alpinisme, l'himalayisme et les médias. Par l'approche méthodique de son entraînement physique, la gestion stratégique de sa carrière, le choix de ses objectifs sportifs, mais aussi par son rapport aux médias et aux sponsors, il incarne une nouvelle façon de pratiquer l'alpinisme. Messner sait mettre en scène ses exploits et en faire des événements médiatiques. Les images qu'il rapporte de ses expéditions en himalaya deviennent des outils de construction d'un mythe personnel. Son iconographie présente des portraits de lui, fatigué, marqué par l'effort, témoignant du froid avec les poils de sa barbe gelés. On y trouve aussi des images de lui sur certains sommets, souvent prises par ses propres moyens. Messner est l'un des premiers à exploiter pleinement le potentiel du spectacle visuel dans l'alpinisme moderne, où l'image devient une partie intégrante du geste. Son ascension en solitaire et sans oxygène de l'Everest, par la voie historique du col nord en 1980, illustre parfaitement cette évolution. Il parvient à se photographier lui-même en action, immortalisant ainsi son arrivée au sommet. Le cliché montre Messner avançant vers le point culminant, tandis que le tripode chinois, laissé sur place cinq ans auparavant, sert d'élément d'authentification de l'exploit.

**Fig. 26 :** Reinhold Messner, *Sommet de l'Everest*, 1980.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-histoire-reinhold-messner-everest-solitaire>

---

<sup>43</sup> Querini, Nicolas, *Le sentiment de puissance éprouvé à l'occasion du dépassement de soi*, p. 84

Le geste photographique est alors important : il ne s'agit plus simplement de rapporter une ascension, mais de la scénariser, de la transformer en une image iconique. Cette action de Messner correspond à l'époque où les exploits sportifs sont de plus en plus médiatisés et où la communication visuelle joue un rôle clé dans la reconnaissance publique.

**Fig. 27 :** Reinhold Messner, *Sommet du Nanga Parbat par le versant du Diamir*, couverture du livre «Solo», 9 août 1978, déclencheur automatique.

URL : <https://summit-day.com/la-legende-de-lalpinisme-en-10-photos/>

## Contexte historique

Dans le contexte historique d'après-guerre dans lequel est plongée l'Europe au cours du XX<sup>e</sup> siècle, on observe une production littéraire particulièrement conséquente et porteuse des idéaux utopistes et nationalistes de l'époque. La question du héros romanesque devient l'objet de projections politiques. À cette période, l'ensemble des nations européennes ressentent un besoin d'affirmation et de fierté. Dans le sport en général, la création du héros est profondément liée au contexte social et médiatique.

Leni Riefenstahl, de son nom complet Helene Amalie Bertha Riefenstahl, naît à Berlin en 1902. Réalisatrice et photographe allemande, Riefenstahl se consacre, en 1936, à un projet ambitieux : la réalisation d'*Olympia*, documentaire consacré aux Jeux olympiques de Berlin. *Olympia* est salué internationalement : il obtient le prix de la Mostra de Venise et, en 1939, Riefenstahl reçoit la médaille d'or du Comité international olympique pour ce film.

En parallèle du tournage, Riefenstahl réalise des photographies des athlètes en pleine action, explorant les potentialités du téléobjectif, encore peu répandue à ce moment, afin de capter ses sujets au plus près et d'affirmer une maîtrise inédite du cadrage. Son approche visuelle se distingue par l'emploi de la contre-plongée et par un centrage rigoureux des corps, qui leur donne une posture dominante et une silhouette allongée. On y décèle des références explicites

à l'art grec antique : La symétrie omniprésente, les corps, souvent nus ou à demi vêtus, renvoyant aux canons esthétiques de la statuaire grecque. La représentation de la nudité participe à une exaltation quasi divine du corps humain, les athlètes apparaissant comme les incarnations modernes de Dieux olympiens. Ce culte du corps parfait, accentué par des jeux de lumière et de contre-jour qui sculptent les reliefs musculaires, s'inscrit dans l'idéologie nazie, où le corps sain et vigoureux symbolise la force et la supériorité de la race. Les poses des athlètes, souvent inspirées directement de statues grecques, traduisent cette volonté d'ancrer les images dans une tradition iconographique héroïque. Le mouvement est mis en avant par l'utilisation de lignes dynamiques, bras et jambes tendus.<sup>44</sup>

*« Les images du film, aussi plastiquement parfaites soient-elles, sont autre chose qu'un simple support de propagande à effet immédiat : quelque chose de plus pernicieux. Elles montrent, avec un pouvoir de séduction intemporel, l'être humain comme une forme pure, défini par ses seules attitudes et ses attributs identitaires, et non par sa capacité à exister comme individu. L'eugénisme est le fond, détestable, des Dieux du stade. Le sport y est considéré comme une danse virtuose autour de laquelle se construit un rituel collectif d'adoration. Autant dire un simple instrument au service d'une idée de l'homme et de la société dont on connaît les effroyables dégâts. »<sup>45</sup>*

**Fig.28 :** Leni Riefenstahl dans le film “*The storms over the Mont Blanc*,” made in 1930.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f4lwANuSY48>

Leni Riefenstahl participe aussi à de nombreux “Bergfilme” ( littéralement films de montagne en allemand ), notamment avec le réalisateur Arnold Fanck. Selon Barthélémy Py, « *la montagne est un territoire du sublime où se rejouent les figures de la pureté, du sacrifice et de la grandeur morale* »<sup>46</sup>. Ce genre cinématographique développe une narration de l'épreuve, celle de l'individu confronté à des forces naturelles extrêmes qui rejoint l'imaginaire du mythe, et plus encore, celui de l'idéalisation d'une humanité « épurée », soumise à la sélection par l'effort. L'héroïsation des corps dans *Olympia* trouve ainsi un prolongement logique dans l'imagerie du film de montagne, où l'homme est mis en scène

<sup>44</sup> Voir Annexes n°4

<sup>45</sup> Olivier Joyard, *Les Jeux Olympiques, d'Athènes à Athènes*, L'Équipe, 2003.

<sup>46</sup> Py, Barthélémy, *Le film de montagne dans les cinématographies occidentales*, p. 85

comme figure conquérante, ayant la maîtrise du vide. « *Le film de montagne fonctionne comme une allégorie d'une humanité idéale, victorieuse de la matière et de l'altitude* »<sup>47</sup> écrit Py, soulignant à quel point cette grammaire visuelle s'accorde avec les enjeux idéologiques de l'époque. Ces films construisent une représentation du monde fondée sur la hiérarchie, la force, et la communion avec un paysage perçu comme noble et exigeant. Le culte du sommet, de la pureté de l'air, de la blancheur de la neige, participe d'une esthétique du surhomme. La nature y devient l'épreuve qui légitime la grandeur de celui qui la surmonte, dans une vision du monde où l'individu, magnifié, est paradoxalement réduit à une figure allégorique, à un corps exemplaire.

Arnold Fanck est un des réalisateurs principaux de ce type de film. La montagne apparaît, dans sa réalisation, comme une entité qui façonne l'humain. Cette esthétique ne vise pas seulement à émerveiller, elle propose une pédagogie du regard, où l'homme idéal, triomphant, s'impose comme une norme visuelle. Selon Py, il s'agit d'un « *retour projeté à un état de nature* »<sup>48</sup>, où la montagne devient le théâtre d'un renouvellement moral. Dans cette perspective, l'alpinisme filmé incarne un idéal de régénérescence du corps, mais aussi de l'âme, voire de la nation.

C'est ainsi que l'Himalaya devient le théâtre d'une démonstration de force entre différents gouvernements de l'Europe. L'ascension d'un sommet ne se limite pas à un accomplissement sportif, elle incarne également un ensemble de valeurs patriotiques qu'une nation cherche à promouvoir à travers "la première" d'une montagne de plus de 8 000 mètres. Chaque ascension s'inscrit dans une stratégie de projection identitaire, où le dépassement physique devient le moyen de véhiculer un discours patriotique. Aussi, réussir une première est un signe d'appartenance à la nation en question, elle s'apparente à marquer un territoire. Dans ce contexte, l'alpinisme dépasse sa dimension sportive pour revêtir des significations politiques et idéologiques. Il entre en résonance avec une forme de discours nationaliste, dans lequel l'individu devient un idéal collectif. Les écrits de Friedrich Nietzsche, bien que antérieurs à cette période, permettent de penser ce dépassement physique. L'auteur évoque le sentiment de puissance que peut éprouver un individu lorsqu'il surmonte un obstacle : la souffrance devient alors le levier d'un dépassement de soi, et donc d'un accomplissement.

---

<sup>47</sup> *Ibid*, p.120

<sup>48</sup> Py, Barthélémy, *Le film de montagne dans les cinématographies occidentales*, p. 170.

« *L'homme peut éprouver une certaine joie lorsqu'il triomphe d'un obstacle, que la difficulté ne le tue pas mais le renforce et qu'il sent à cette occasion sa force grandir. Le véritable bonheur n'est pas un plaisir simple, pris dans ce que l'on appelle de petits bonheurs. Il est davantage lié à la joie que l'on prend dans le fait de surmonter un obstacle. [...] On cherche à être plus fort que les autres afin que notre puissance soit célébrée. Mais cet accroissement de la puissance n'est donc au fond qu'un déploiement de notre vraie nature. Le verbe gignesthai (devenir) est de la même racine que le grec genos qui signifie la race, l'origine [...]* »<sup>49</sup>

Loin d'être anecdotiques, les récits et images produits autour de ces expéditions participent à forger une image du héros moderne, un corps exalté, mis à l'épreuve, inscrit dans un paysage sublime et hostile, dont la conquête devient le miroir d'une volonté nationale. Dans cette perspective, l'analyse des documents photographiques liés à ces expéditions ne peut se limiter à leur valeur documentaire. Elle doit interroger les enjeux de mise en scène, les cadrages, et la manière dont la photographie participe activement à la construction d'un mythe : celui d'un homme (prolongement de la nation) capable de triompher de la nature et de la souffrance, dans un geste à la fois esthétique et politique.

### Médiatisation de l'Himalayisme dans la course au 8000 : L'Annapurna.

La France entre dans la compétition en projetant de gravir l'Annapurna en 1950. C'est le premier sommet de plus de 8 000 mètres d'altitude à avoir été gravi. *Annapurna premier 8 000* par Maurice Herzog, chef de l'expédition, retrace l'ensemble du périple. L'ouvrage, à mi-chemin entre le rapport d'expédition, le roman autobiographique et la littérature de voyage, rencontre un succès mondial qui construit la posture de l'alpiniste conquérant, héros d'une ascension épique qui le distingue du commun des mortels. Lors de l'expédition, un cinéaste est présent, Marcel Ichac. Il réalise *Victoire sur l'Annapurna*, film de 53 minutes, sorti en 1953. Jusqu'aux années 1970, chaque grande réalisation en alpinisme ou en himalayisme fait systématiquement l'objet d'une production médiatique conséquente, prenant la forme d'articles publiés dans des revues spécialisées, d'ouvrages rédigés par les protagonistes eux-mêmes ou encore de films retraçant ces expéditions.

---

<sup>49</sup> Simonin, David, *Figures de la puissance dans la philosophie de Nietzsche*, p.83

Dans *Annapurna, une affaire de cordée et Annapurna, premier 8000*, David Roberts revisite la première ascension de l'Annapurna en 1950 par l'équipe française dirigée par Maurice Herzog, dévoilant les zones d'ombre et les tensions internes qui ont marqué cette entreprise, longtemps célébrée comme un exploit collectif et héroïque :

*«Une seconde, répondit Herzog. J'ai des photos à prendre.*

*Herzog fouilla dans son sac et en sortit son appareil photo ainsi que plusieurs petits drapeaux. Pendant de longues minutes, il posa avec ses différents fanions qu'il attachait tour à tour au manche de son piolet pendant que Lachenal prenait des photos. Ensuite, il changea de pellicule et passa du noir et blanc à la couleur.*

*Lachenal n'en pouvait plus : "Tu n'es pas fou ? On n'a pas de temps à perdre ! Il faut redescendre tout de suite !" Confusément, Herzog sentit que son ami avait raison.»*<sup>50</sup>

(...)

*«L'expédition arriva à Paris, Orly, le 17 juillet. Une foule immense les attendait et ils furent acclamés comme des héros. Paris-Match, qui détenait les droits exclusifs de publication en magazine, sortit aussitôt un numéro entièrement consacré à l'événement avec, en couverture, une photo d'Herzog brandissant le drapeau tricolore au sommet, numéro qui pulvérisa tous les records de vente de la revue.»*<sup>51</sup>

Dans cet extrait, on comprend l'importance accordée à la dimension médiatique de la première ascension de l'Annapurna, au détriment des considérations techniques ou de la sécurité. Herzog, au sommet, prend le temps de mettre en scène l'accomplissement en brandissant le drapeau de la France, malgré l'urgence du contexte, rappelé par son compagnon Lachenal. Ce geste répond à la logique de communication. D'ailleurs, leur retour à Paris est attendu et médiatisé notamment par Paris-Match. Mais si cette ascension a eu un retentissement populaire, c'est aussi car les vainqueurs n'en revinrent pas indemnes. Le livre de Maurice Herzog, le récit de Marcel Ichac dans Le Figaro, son film, la publication de photographies en Une de magazines, contribuent à la glorification de cette ascension. Tous ces éléments sont là pour attester la valeur de cette ascension, dans un pays ayant grandement

---

<sup>50</sup> Roberts, David, *Annapurna, Une affaire de cordée*, 2000, p.18-19

<sup>51</sup> *Ibid*, p.21

besoin à l'époque d'une réévaluation symbolique : on crée des héros martyrs pour inspirer les populations.<sup>52</sup>

L'exploitation médiatique est négociée bien avant le début de l'expédition : Sur le plan littéraire et médiatique, l'intégralité de la cordée est liée par un contrat de confidentialité les réduisant au silence. Herzog et la Fédération Française de montagne sont les seuls protagonistes autorisés à tirer profit de l'aventure. La publication en 1951 d'*Annapurna, premier 8 000*, est donc le seul autorisé dans un délai de 10 années.

La presse participe également à cette uniformisation de l'information, Paris-Match débourse 600 000 francs pour s'assurer l'exclusivité de l'exploit. Paru à 320 000 exemplaires, le numéro historique instaure définitivement, auprès du monde, l'image de l'alpiniste conquérant les pieds dans la neige et brandissant vers le ciel le drapeau tricolore.

**Fig.29** : Louis Lachenal, *Maurice Herzog au sommet de l'Annapurna*, Une de Paris Match 3 Juin 1950.

URL : <https://www.parismatch.com/Actu/Sport/Maurice-Herzog-Revivez-sa-victoire-sur-l-Annapurna-162299>

*Victoire sur l'Annapurna* (1953), réalisé par Marcel Ichac, s'inscrit dans le mouvement des Bergfilms, ou «films de montagne», un genre cinématographique développé en Allemagne à partir des années 1920. Ce type de film accorde une place centrale à la montagne, qui devient un véritable protagoniste, un espace à la fois symbolique et dramatique. Les cinéastes allemands mettent de plus en plus en avant les qualités sportives des alpinistes ainsi que leur courage et abnégation, tout en glorifiant ces nouveaux "champions" comme des figures emblématiques de la nation. Dans cette perspective, la montagne est souvent un lieu d'accomplissement, où se jouent des épreuves physiques et morales. L'alpiniste est l'incarnation d'une masculinité idéalisée, souvent perçue comme hégémonique et presque divine. Il symbolise l'homme total, capable de triompher tant de la nature que des limites humaines. L'héroïsme, tel qu'il est codifié dans ces films, exclut systématiquement les figures féminines, et l'image de l'alpiniste masculin prend ainsi un caractère mythologique, renvoyant à un modèle viril et exalté.

---

<sup>52</sup> Voir Annexe n°5

Dans ce film, c'est Maurice Herzog et Marcel Ichac lui-même qui content leurs aventures. Ichac insiste sur les difficultés qu'il connaît, et qui épargnent ses coéquipiers :

*« 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'il 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 ».*<sup>53</sup>

L'arrivée au sommet n'a pas été filmée. Alors que le spectateur s'attend à vivre la victoire avec eux, Ichac 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. 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.

*« 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 ».*<sup>54</sup>

*Victoire sur l'Annapurna* a été présenté au Festival de Cannes 1953, dans la catégorie courts-métrages.

Joseph Campbell explicite cette construction dans *Le Héros aux mille et un visages* ( 1949 ):

*« Cette « aventure mythologique du héros » passe par trois phases : la séparation ou le départ, l'appel de l'aventure, le refus de l'appel, l'aide surnaturelle, le passage du premier seuil, le ventre de la baleine ; l'initiation avec ses épreuves et ses victoires : le chemin des épreuves, la rencontre avec la déesse, la femme tentatrice, la réunion au père, l'apothéose, le don suprême ; le retour du héros et sa réintégration dans la société : le refus du retour, la fuite magique, la délivrance venue de l'extérieur, le passage du seuil au retour, maître des deux mondes, libre devant la vie. »*<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Ichac Marcel, *À l'assaut des aiguilles du Diable*, p.23.

<sup>54</sup> André Bazin, « *Annapurna* », dans *L'Observateur*, n°154, 23 avril 1953, p.23

<sup>55</sup> Boris Solinski, *Joseph Campbell, Le héros aux mille et un visages*, 2010, p.3

Cette structure mythologique est plus difficile à percevoir en photographie, mais elle est trahie parfois dans la manière dont elles capturent non seulement l'acte de gravir, mais aussi le récit implicite de lutte, de mort possible et de victoire sur l'inconnu. La série de photographies qui suit vient du photographe et alpiniste Alfred Gregory, il documente la première ascension de l'Everest en 1953, en suivant Edmund Hillary, alpiniste britannique et Tensing Norgay sherpa népalais.<sup>56</sup>

**Fig. 30 :** Alfred Gregory, *Everest first ascent* 1953, Museum of Australian Photography, City of Monash Collection  
**URL :** <https://www.alfredgregoryphotographs.com/everest-gallery.html>

**Fig. 31 :** Alfred Gregory, *Crevasse, Everest first ascent* 1953, Museum of Australian Photography, City of Monash Collection. **URL :** <https://www.alfredgregoryphotographs.com/everest-gallery.html>

Ce reportage est complet et assez avant-gardiste car il présente plusieurs aspects d'une ascension, des plans larges avec une cordée miniature par rapport aux sommets alentours, des scènes de vies au camp de base, où l'on perçoit la fatigue de l'équipe, les moments clés de l'expédition, avec les passages techniques encore, les deux principaux alpinistes en train de gravir la pente, la seule image du sommet est celle de Tenzing prise par Hillary.

**Fig.32 :** Edmund Hillary, *Tenzing au sommet de l'Everest*, 1953.  
**URL :** <https://www.tdg.ch/il-est-rentre-chez-lui-en-legende-sa-mere-la-gronde-546295433247>

La demande exponentielle d'images inédites a conduit les médias à chercher des dispositifs permettant de documenter les expéditions sans pour autant pouvoir intégrer les cordées. Ce besoin d'immédiateté a conduit à l'utilisation de dispositifs externes tels que les téléobjectifs, les prises de vues depuis des hélicoptères, puis plus récemment, les drones. Tous ces outils permettent alors de capter des images à distance, rendant accessible un univers auparavant réservé à quelques initiés. Cependant, ce processus contribue aussi à transformer une expérience qui est en train d'être vécue par l'alpiniste en un objet de spectacle.

---

<sup>56</sup> Voir Annexe n°6

Cette médiatisation engendre une double dynamique. D'un côté, elle démocratise l'accès aux représentations de la haute montagne en rapprochant visuellement le public d'un espace qui lui est matériellement inaccessible. De l'autre, elle accentue paradoxalement la distance symbolique entre le spectateur et l'alpiniste, dont la figure devient surhumaine, presque mythifiée. Désormais, le point de vue s'installe à hauteur d'homme. Cette modification du cadre visuel atténue la symbolique de verticalité propre à la montagne : l'alpiniste n'est plus observé depuis le bas mais rejoint le niveau du spectateur. Cette mise à niveau contribue à désacraliser l'espace montagnard, en le présentant de manière plus directe, plus intime.

L'image suivante de Walter Bonatti en est un bon exemple. On voit le grimpeur dans son duvet, qui s'apprête à passer la nuit sur la paroi. Il est en train de manger.

**Fig.33 :** Walter Bonatti, *face nord du Cervin*, février 1965, Philippe Le Tellier pour Paris-Match depuis un hélicoptère.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-histoire-bonatti-hivernale-face-nord-cervin-solitaire>

L'alpiniste est montré dans un moment de vulnérabilité. Ce type d'image, proche du reportage, crée une possibilité d'identification plus forte pour le spectateur. Elle rend tangible une réalité jusque-là inaccessible, mais elle souligne aussi l'anomalie de la présence humaine dans un environnement fondamentalement hostile. Cette présence n'est rendue possible que par un ensemble d'adaptations techniques : vêtements spécialisés, systèmes de sécurité, nourriture lyophilisée, mais aussi appareils photographiques conçus pour résister aux conditions extrêmes. L'image devient ainsi elle-même un produit de l'adaptation humaine à un milieu qui ne lui offre aucune condition de subsistance.

## Discrimination de médiatisation

Par ailleurs, ces représentations médiatisées ne sont pas neutres. Elles révèlent également les biais sociaux dans la construction des récits d'ascension. En 1959, Claude Kogan, alpiniste française, organise une expédition internationale exclusivement composée de femmes en direction du Cho Oyu<sup>57</sup>. L'équipe réunit trois Françaises, trois Anglaises, trois Népalaises, une Suissesse et une Belge. Si le Comité Himalaya refuse de lui accorder son patronage officiel, il consent néanmoins à un soutien financier partiel. L'expédition prend une tournure tragique : lors d'une reconnaissance en altitude, une cordée est emportée par une avalanche, entraînant la mort de 3 alpinistes dont Claude Kogan. À leur retour, les survivantes de l'expédition sont confrontées à un accueil médiatique hostile, teinté de condescendance. Un journaliste s'interroge : « *Que sont donc allées chercher douze femmes aussi haut et aussi loin de chez elles ?* » Ce type de discours contraste fortement avec la manière dont les échecs masculins en haute montagne sont généralement perçus comme les conséquences d'un destin implacable, d'un coup du sort inévitable. À l'inverse, les femmes alpinistes ne se voient accorder ni le droit à l'erreur, ni celui à la malchance. Micheline Rambaud, cinéaste ayant documenté l'expédition, souligne l'asymétrie des représentations : lorsqu'un homme exprime un désir de conquête, celui-ci est valorisé comme un acte de courage ou de témérité ; chez une femme, ce même élan est souvent jugé vain, voire dérisoire. Cette différence de traitement, illustrée notamment dans la couverture de Paris Match (n° 551), révèle combien l'alpinisme reste, à cette époque, un espace fortement genré, où les normes sociales pèsent encore lourdement sur la légitimité des entreprises féminines.

«*Si elles réussissent, cela confirmera mon impression que le Cho Oyu est une montagne à vaches*»<sup>58</sup>

### Partie 3. Imaginer d'autres récits

---

<sup>57</sup> Sommet dans le massif de l'Himalaya, altitude 8 188 mètres.

<sup>58</sup> Devis, Lucien, président de la Fédération française de la montagne, à propos de l'expédition féminine au Cho Oyu de Claude Konegan (1959).

### 3.a.Etat des lieux des productions actuelles.

La photographie contemporaine liée à l'alpinisme et plus largement à la figure de l'homme en montagne ne connaît pas d'évolution radicale au XXI<sup>e</sup> siècle. De nombreuses productions s'inscrivent encore dans un héritage des codes du récit d'exploit : cadrages larges sur les parois, esthétique de la gestuelle, mise en avant du risque. Cette iconographie reste dominante dans les circuits commerciaux (publicité, réseaux sociaux, presse spécialisée), contribuant à maintenir une vision élitiste et virile de la montagne. Dans le domaine de la mode, de nombreux codes sont repris, participant par ce biais à une glamourisation de l'alpinisme. Par exemple, cette campagne de Louis Vuitton utilise deux sportifs de hauts niveaux bien connus du public. Ils sont mis en scène dans une expédition, les Dolomites sont en arrière plan. Ici, on parle plutôt de la symbolique de l'ascension plus que de la pratique en elle-même, en témoigne leur équipement sommaire.

**Fig 34 :** Annie Leibovitz, *Core Values*, LVMH, 2024.

URL :

<https://www.lvmh.com/fr/les-actualites-lvmh/louis-vuitton-fait-revivre-la-campagne-core-values-et-reunit-roger-federer-et-rafael-nadal>

Campagne de Louis Vuitton « Core Values », par Annie Leibovitz. Dans les Dolomites italiennes, Roger Federer et Rafael Nadal, *“entreprennent une ascension symbolique, miroir de leurs parcours exceptionnels”* :

*«Loin des courts de tennis dont ils sont coutumiers, Nadal et Federer apparaissent non pas en rivaux, mais en compagnons d'ascension — une métaphore visuelle de leurs carrières respectives marquées par un profond respect mutuel et une grande amitié, surmontant tous les obstacles qu'ils ont pu rencontrer durant leur parcours. Leur présence à 3000 mètres d'altitude renforce cette image de dépassement et d'ambition. Incarnant le 'claim,' « Certains voyages se transforment en légendes », cette campagne capture l'essence de leur parcours, empreint d'ambition, de détermination et d'un esprit de découverte permanent.»*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup>LVMH, *Louis Vuitton fait revivre la campagne “Core Values” et réunit Roger Federer et Rafael Nadal*, 31 octobre 2024, <https://www.lvmh.com/fr/les-actualites-lvmh/louis-vuitton-fait-revivre-la-campagne-core-values-et-reunit-roger-federer-et-rafael-nadal>

Il est essentiel de distinguer les postures des acteurs contemporains de la montagne. Mathis Dumas, par exemple, s'inscrit dans la lignée des photographes-alpinistes traditionnels, produisant des images spectaculaires d'alpinisme, illustrant des performances. De la même manière, Jimmy Chin, photographe, réalisateur et alpiniste américain, axe ses productions autour du spectaculaire. Il coréalise le film *Free Solo* en 2018 avec Elizabeth Chai Vasarhelyi, et remporte un Oscar pour le meilleur film documentaire. Ce film hérite aussi des codes historiques associés à l'imaginaire alpin : héroïsme, élitisme, virilité et culte de la performance. Ce documentaire suit l'ascension en solo intégral (sans corde ni protection) du grimpeur américain Alex Honnold sur la paroi d'El Capitan, dans le parc national de Yosemite. L'acte lui-même, par sa radicalité, convoque une esthétique du dépassement de soi, de la maîtrise absolue du corps et de l'esprit. Honnold est présenté comme un individu hors norme, à la fois animé par une rigueur ascétique et détaché émotionnellement, notamment en comparaison avec sa compagne.

La place qu'occupe Sanni McCandless, sa compagne, est plutôt réductrice. Elle est figée dans une posture stéréotypée : celle de la femme inquiète, sans expérience de l'escalade, frainant l'élan de son compagnon. On la voit en difficulté lorsqu'elle grimpe, peinant à se servir des cordes, ce qui est d'ailleurs mis en relation avec une blessure à la cheville d'Alex Honnold, alors qu'il n'y a pas réellement de lien de causalité dans les faits. Globalement, elle semble être vulnérable émotionnellement, fragile et constamment inquiète pour Alex. Le schéma de narration est celui du héros solitaire et rationnel, soutenu par une figure féminine émotionnelle.

Visuellement, la réalisation utilise les codes du cinéma d'action. Le dispositif de tournage met en œuvre des caméras portées par des grimpeurs extérieurs à la ligne de Alex Honnold, des drones, et des optiques longues focales qui permettent de suivre le protagoniste au plus près, sans jamais compromettre sa sécurité ni interférer dans sa performance. Le montage accentue la dimension dramatique, alternant entre vues aériennes et gros plans sur les prises infimes, rendant compréhensible de tous le risque de chaque mouvement. Cette approche participe à une forme de mise en scène quasi mythologique du grimpeur.

**Fig. 35 :** Jimmy Chin, *Affiches du film Free Solo*, 2018.  
URL : [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=267118.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=267118.html)

## Kaizen, le renouvellement des films de montagnes ?

Le film *Kaizen*, réalisé par Inoxtag, illustre de manière claire une réappropriation des codes traditionnels de l'alpinisme, poussés ici à l'extrême et adaptés à une diffusion numérique pour des plateformes comme YouTube. La mise en scène est très construite, et utilise le même vocabulaire de l'héroïsme et la guerre, hérité des films de montagnes et des récits de l'alpinisme : on y parle de « mission », de « bataille contre la montagne » ou encore de « victoire sur soi-même ». S'ajoutent à ça des scènes d'entraînement intenses mais aussi d'introspection parfois, où Inox remet en question son mode de vie et ses capacités à finaliser son projet. Le film suit un schéma narratif proche de l'épopée, fortement influencé par l'univers du manga, notamment *Naruto* un shōnen populaire, que le réalisateur évoque à plusieurs reprises. On peut décrire le style des shōnen comme le voyage initiatique qui révèle la transcendance du statut du personnage principal de « plutôt banal dans l'univers dans lequel il vit » vers l'« égal d'un dieu »<sup>60</sup>. Inoxtag se met en scène comme personnage principal: débutant en alpinisme, il décide pourtant de s'attaquer à l'Everest, le plus haut sommet du monde. Le récit retrace alors une transformation personnelle, depuis la prise de conscience d'un mode de vie sédentaire jusqu'à la conquête du sommet, qui devient une forme d'introspection et de rédemption. La morale du film, qui lui donne son titre, repose sur l'idée de progression continue, le kaizen, ou l'amélioration par petites étapes.

*Kaizen* se présente comme une quête de soi, une introspection et une sorte d'histoire fantastique d'un personnage banal réussissant l'impossible. Mais derrière cette apparence se dessine une démarche plus médiatique. L'expérience vécue devient un produit formaté, une marchandise pensée pour être vue : l'ascension de l'Everest est transformée en spectacle. Tout est fait pour que le spectateur s'identifie à un récit de performance, à un dépassement de soi. Il ne s'agit plus seulement de gravir un sommet, mais de documenter ce qui mène alors jusqu'à ce projet, de mettre en scène l'ascension, et de transformer le tout en film d'aventure. La montagne est alors un décor symbolique, un lieu de performance qui légitime une trajectoire personnelle.

---

<sup>60</sup> Nekketsu. (2025, janvier 29). Wikipédia, l'encyclopédie libre.

Seulement, quelques problèmes modernes se posent. Tout d’abord, l’Everest, longtemps perçu comme une fin en soi dans une carrière d’alpiniste, est devenu de plus en plus accessible, ce qui soulève des problématiques critiques de surfréquentation, et remet en question la symbolique même de ce sommet. L’Everest est aujourd’hui relativement accessible, particulièrement aux personnes disposant des moyens financiers nécessaires pour engager des guides, des permis onéreux et un équipement de pointe. Cette démocratisation, facilitée par la médiatisation des exploits amateurs, a pour conséquence une saturation des voies d’ascension, comme en témoigne la célèbre photographie de Nirmal Purja (2019), capturant une file d’alpinistes figés dans l’attente au niveau de l’arête sommitale. Cette image est devenue virale, reprise en une du *New York Times*.

**Fig.36 :** *Traffic Jam on Everest*, Une du New York Times, 28 Mai 2019.

URL : <https://www.nytimes.com/2019/09/18/sports/the-everest-climber-whose-traffic-jam-photo-went-viral.html>

La forme de spectacularisation de Inoxtag dans *Kaizen* n’est pas neutre. Elle impose une norme : celle d’une réussite individuelle vue comme modèle universel. Dans ce système, la réussite est valorisée, l’échec est invisibilisé. Le discours de *Kaizen*, fondé sur des slogans tels que « ne jamais abandonner » ou « gravir son propre Everest », s’appuie sur une vision méritocratique du monde. Il suppose que tout est possible à condition de travailler suffisamment dur. Or, ce discours fait abstraction des réalités sociales et économiques. Il est donc ancré dans un contexte précis : celui d’un monde où l’on a accès aux ressources, au temps, aux réseaux, et à la légitimité nécessaire pour transformer une expédition en contenu viral. En revanche, lors d’un débat organisé par *Protect Our Winters* ( POW ) sur le devenir des films de montagnes, beaucoup d’avis ont été plus mesurés. En définitive, le documentaire de Inoxtag prône simplement l’égalité des chances et les bienfaits du temps passé en montagne. Les différents avis invitent à se poser la question de la légitimité et surtout : qui aurait réellement le droit de faire de la montagne ? Car finalement, d’autres films similaires bien que moins viraux, n’ont jamais rencontré autant de critiques.

**Fig.37 :** Basile Monnot, Affiche du film *Kaizen*, 2024.

URL : <https://antreducinema.fr/produit/kaizen-affiche-de-cinema-originale-40x60/>

Mathis Dumas, guide qui accompagne Inoxtag, parle du choix de l'Everest comme évident pour atteindre une large audience :

*«Si Inox n'avait pas choisi l'Everest, on ne parlerait peut-être même pas du film aujourd'hui. Même si on avait fait un 8000 juste à côté, comme le Lhotse par exemple, on aurait perdu les financements et ça aurait beaucoup moins intéressé les médias. L'audience d'Inoxtag a ouvert une porte pour faire passer des messages sur la montagne, mais c'est aujourd'hui qu'il faut en profiter. Il faut se rendre compte de là d'où il vient ; le monde du streaming et du gaming. Nous en montagne on est un peu dans une bulle, on est proches des problématiques environnementales, des glaciers, de la neige, etc, mais la réalité de la majeure partie des gens en France n'est pas du tout celle-là. Maintenant que la lumière est sur la montagne, on peut faire passer des messages. Mais pour avoir un tel impact sans passer par l'Everest, ça aurait été compliqué.»*<sup>61</sup>

Alors quels messages faire passer en profitant de ce coup de projecteur ? Le film *Kaizen* porte des messages de développement personnels, clairs et accessibles dans leur formulation : “sortez dehors”, “fixez-vous des objectifs”, “tout est possible”. Il cherche à inspirer un large public, majoritairement composé de jeunes, et à les entraîner à adopter un mode de vie plus actif, tourné vers l'extérieur et vers l'expérience directe du monde. En ce sens, il est possible d'utiliser la force médiatique d'Inoxtag comme levier pour reconnecter un public éloigné à la montagne, au sport, et à une forme d'engagement physique.

En revanche, ces messages se heurtent à une série de silences : *Kaizen* parle très peu des conséquences écologiques de l'ascension de l'Everest, ni des effets du surtourisme en haute montagne, au Népal ou ailleurs. Le film ne mentionne pas l'impact environnemental d'un projet comme celui-ci, pourtant considérable en termes de transports, de logistique, d'encombrement, ou de déchets. Or ces enjeux sont aujourd'hui au cœur des débats sur les pratiques sportives en montagne. Tout projet en altitude, aussi légitime soit-il, ne peut plus faire l'économie de cette réalité. Il faut néanmoins comprendre que ce film s'adresse à l'audience d'Inoxtag, qui n'est pas le microcosme de la montagne où la majorité des personnes sont au courant de ces problématiques et ont généralement les moyens d'agir.

En ce sens, *Kaizen* illustre une forme de décalage : alors que certains films de montagne contemporains cherchent à adopter une posture plus relationnelle, plus réflexive face au vivant, celui-ci reste ancré dans une vision anthropocentrée. Le message « tout est possible »

---

<sup>61</sup> Moreau, Louisa. *Les films de montagne vont-ils devenir ringards ?*, Alpine Mag, 13 Novembre 2024, <https://alpinemag.fr/tribune-protect-our-winters-films-montagne-risque-devenir-ringards/>

repose implicitement sur des conditions de possibilité qui ne sont pas données à tous : un corps jeune et en bonne santé, du temps libre, des moyens financiers conséquents, un réseau, une équipe technique, un encadrement professionnel. Derrière le récit d'égalité des chances se profile donc un modèle de réussite fondé sur des privilèges réels, quoique non explicités.

Quoi qu'il en soit, le film fonctionne par son esthétique : montage rythmé, musiques épiques, silences dramatiques... Tous les codes d'un film d'action sont convoqués pour construire une narration forte. Il s'inscrit dans la continuité des récits de conquête évoqués tout au long de ce mémoire, en ignorant largement les évolutions actuelles dans notre manière de voir et de penser ces territoires. Mais il apporte une modernité visuelle dans la réalisation d'un film de montagne, milieu où il manque parfois de créativité et d'esthétique pour attirer l'attention d'un public extérieur.

Une tension persiste encore dans la représentation que véhiculent les films de montagne et d'alpinisme. Ces derniers demeurent encore majoritairement dominés par des figures masculines, blanches, cisgenres, valides et jeunes. Cette homogénéité renforce une image "virile" et exclusive de la pratique en montagne. Il est important de souligner que les femmes représentent 49% des pratiquants de sports outdoor<sup>62</sup>. Ce décalage entre le nombre de pratiquantes et leurs représentations est assez alarmant. Ce qui continue de susciter l'intérêt repose encore largement sur une représentation stéréotypée de la montagne.

### La représentation des femmes dans la discipline de l'alpinisme

Jusqu'à récemment, la présence des femmes dans les représentations médiatiques de l'alpinisme s'est limitée à des rôles secondaires. Bien souvent, ces dernières étaient sexualisées. Un exemple de cette dérive est celui du magazine *Vertical*, spécialisé dans les pratiques de montagne, qui mettait en scène les «*Vertical Girls*», des femmes en tenue légère, voire dénudées, représentées de manière suggestive dans un environnement de grimpe ou d'alpinisme. Ces images ont contribué à invisibiliser les femmes en tant que sportive, en les cantonnant à cette vision très masculine.

---

<sup>62</sup> Selon les données de l'INJEP.

Face à ces représentations visuelles très réductrices ou simplement l'absence totale de représentations, une nouvelle génération émerge. Après avoir voulu "copier" leurs homologues masculins, les alpinistEs tentent de réinventer leur propre manière de pratiquer la montagne. La diversité des parcours des récits et des formes d'engagements montre qu'il n'existe pas une "pratique féminine" unique, mais une pluralité dissociée des genres. Cette pluralité s'inscrit dans une dynamique plus large, où le clivage binaire homme/femme s'efface au profit de valeurs communes : celle d'un alpinisme plus étique, plus responsable et surtout plus attentif à son impact environnemental. Si l'on fait abstraction de l'alpinisme commercial sur l'Everest ou les *Seven Summits*<sup>63</sup> Beaucoup d'alpinistes revendiquent aujourd'hui des approches plus sobres avec un retour au "style alpin", des expéditions sans assistance motorisée (voiture, avion et hélicoptères) et donc un accès en train, à vélo ou à ski..

Dans ce contexte, la question même de "l'alpinisme féminin" mérite d'être interrogée. Comme le souligne Lise Billon dans une interview donnée à *Alpine Mag* en 2024 :

*«J'ai envie d'être vue comme une alpiniste, pas comme une femme alpiniste. Tant qu'on me pose la question, c'est que je continue d'être vue comme une femme alpiniste.»*<sup>64</sup>

Elle poursuit :

*«Le milieu de l'alpinisme n'est pas plus machiste que la société.»*<sup>65</sup>

Les véritables obstacles sont en fait la reconnaissance, la visibilité médiatique et donc l'accès équitable aux ressources du sponsoring. Si les performances féminines n'ont plus à faire leurs preuves, elles continuent à chercher des espaces de narration propres, affranchis du regard comparatif et de l'héritage du virilisme ambiant du monde de l'alpinisme.

C'est dans ces espaces que s'expriment aujourd'hui de nombreuses initiatives, films et projets collectifs. Clara Domas, réalisatrice, snowboardeuse et alpiniste propose une approche introspective à travers ses films *Au mental* (2021) et *Pourquoi on va là-haut ?* (2022). Elle

---

<sup>63</sup> Les Seven Summits sont les sommets les plus élevés des sept continents, le challenge du même nom consiste à gravir les sept sommets le plus rapidement.

<sup>64</sup> Lefebvre, Ulysse, *Lise Billon, messagère*, Alpine Mag, 3 Janvier 2024, <https://alpinemag.fr/fiche/lise-billon-sport-top100-2024/>

<sup>65</sup> *Ibid.*

interroge la motivation profonde qui pousse à s'élever, au-delà de toute injonction de la réussite. Elle parle aussi de santé mentale et physique, en réalisant des interviews de femmes sportives de haut niveau ayant été blessées. Son film *Au mental* a été présenté dans le cadre du festival de films organisé par l'association Femmes en Montagnes. Ce festival cherche à encourager les entreprises féminines et à ouvrir un espace de dialogue pour une montagne plus inclusive. Au sein du festival, plusieurs films ont été présentés, notamment *Cholitas* (2019), réalisé par Jaime Murciego et Pablo Iraburu. Ils documentent cinq femmes aymaras dans l'ascension de l'Aconcagua. En grim pant en habits traditionnels, elles affirment leur autonomie tout en redéfinissant le récit héroïque dans une perspective féministe collective et décoloniale. Le film *Via Sedna - All female sailing & climbing expedition* présente une manière différente d'aller ouvrir une voie à l'autre bout du monde. Des grimpeuses traversent l'Arctique à la voile pour ouvrir une voie de big wall au Groenland. Elles mettent en images une conscience écologique liée à un désir de performance et d'aventure.

Ainsi, un alpinisme féminisé, au sens d'être porté par d'autres valeurs, plus que par un genre, c'est possiblement envisager une pratique qui s'éloigne d'un héritage élitiste compétitif et conquérant, ou au moins plus conscient et connecté aux réalités du monde. Un nouveau vocabulaire pourrait émerger : il s'agirait plutôt de parler de cheminement, de transmission, d'expérience, de partage, de conscience.

La montagne reste largement représentée à travers un prisme masculin, façonné par une culture de la conquête et du dépassement de soi, liée à l'histoire de l'alpinisme et des sports extrêmes. Cette représentation est facilement visible dans la programmation des festivals de films de montagne, de plus en plus présents aussi bien en montagne que dans les villes, avec comme exemple le plus parlant le festival *Montagne en Scène* qui est programmé depuis plusieurs années au Grand Rex à Paris, deux fois par an.

Dans ce contexte, le film *Kaizen* a répondu à cet intérêt croissant, en élargissant l'audience de ces films, ce qui montre la possibilité d'un discours plus inclusif. Pourtant, la majorité des productions et des festivals demeurent enfermés dans une vision élitiste et étroite de la montagne. Il devient donc urgent que les représentations de l'homme en montagne engagent une transformation consciente, en repensant les récits qu'elle valorise, sous peine de perdre l'intérêt croissant d'un public en quête de renouvellement. Il serait aussi nécessaire d'y introduire une subtilité narrative afin d'éviter un effet moralisateur. L'essence du cinéma de montagne et plus largement de l'image de montagne étant celle du rêve, de l'évasion et de

l'exploration, comment s'en servir pour transmettre ? A l'heure où la montagne connaît un coup de projecteur, comment en tirer parti pour sensibiliser aux défis écologiques, éthiques et sociologiques liés ?

L'alpinisme n'a pas de patrie, la montagne n'a pas de frontière.

Il convient de rappeler que la culture de l'outdoor est née en marge des disciplines instituées, souvent qualifiés de pratiques "pirates". Et si les pratiques comme le ski freeride ont su se développer hors des cadres dominants, pourquoi pas l'alpinisme. Dans cette optique, de nombreux.ses athlètes se servent de leur notoriété pour se réapproprier la pratique de la montagne. C'est le cas de Seb Berthe et Soline Kentzel, qui ont entrepris d'aller grimper le Dawn Wall dans le Yosemite, sur la voie El Cap, la grande voie la plus difficile du monde. Pour y aller, ils sont partis à la voile depuis l'Europe. Le film *Cap sur El Cap* retrace leur parcours, et se termine par un échec de Seb Berthe qui ne réussit pas l'ascension malgré un voyage de plusieurs semaines. En 2024, ils y retournent, toujours en voile, et Seb réussit le Dawn Wall.

*«Je dédie mon ascension au combat anti-fasciste ! Certes, il s'agit « simplement » d'une ascension, d'un exploit sportif. Mais cette ascension est particulièrement importante pour moi, probablement la plus importante de ma vie de grimpeur. Je sais aussi qu'elle aura probablement un impact sur le monde de l'escalade. C'est pourquoi je veux utiliser le Dawn Wall pour mettre cette question sur le devant de la scène. Le silence, c'est la complicité. La résistance, un devoir.»* écrit Seb sous son post instagram accompagné de cette image :

**Fig.38 :** @sebertheclimber, Post Instagram de Seb Berthe, 7 Février 2025.

URL : [https://www.instagram.com/p/DFw0YWvx2lt/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/DFw0YWvx2lt/?img_index=2)

Le film *Cap sur El Cap* est réalisé par Solidream, qui mise sur des films présentant des projets d'aventure, avec un minimum de moyens motorisés, où la motivation pour l'exploit

n'est pas centrale. *«L'état d'esprit dans lequel les gens vont vivre leur aventure nous intéresse beaucoup plus que la performance.»*<sup>66</sup>

Lors de ce premier voyage, l'équipe est constituée de plusieurs grimpeurs. Seb Berthe a comme projet ambitieux la voie El Cap qui donnera le nom au film, mais les autres membres de l'équipe ont différents projets tout aussi spectaculaires, notamment Soline Kentzel qui s'engage sur la voie Golden Gate, qu'elle réussit et qui est également présentée dans le film. Avec cette réussite, Soline Kentzel devient la seconde plus jeune femme à libérer une voie majeure sur El Capitan, derrière Beth Rodden, et la 6ème à gravir Golden Gate.

Il paraît nécessaire de revenir sur la « défaschisation » des sommets car il invite à repenser la montagne comme un espace traversé par des idéologies contradictoires. Ce terme est issu du collectif italien Alpinismo Molotov, fondé en 2014. Se définissant comme “une association subversive de randonnée”, ce groupe milite pour une réappropriation antifasciste de la montagne, en s'opposant à sa récupération viriliste, nationaliste ou marchande. Pour ses membres, il est nécessaire de “dépolluer” l'imaginaire montagnard.

*« La montagne est considérée comme une partie du monde qui nous entoure : l'alpinisme est "molotov", dans la mesure où il fait émerger de nouvelles contradictions, ainsi que de nouveaux outils, conceptuels, narratifs, cognitifs, pour les affronter. On part en montagne pour revenir avec de "nouvelles armes" pour affronter la vie quotidienne. »*<sup>67</sup>

Dans cette lignée, l'Association alpine antinationale (*Antinationaler Alpenverein*), fondée en Allemagne en 2021, prolonge cet engagement. Arborant le slogan « *Take Back the Peaks*<sup>68</sup> », le collectif organise des randonnées et des courses d'alpinisme, déployant des drapeaux antifascistes sur les sommets. Par ces actions, la montagne devient non seulement un terrain d'engagement, mais aussi un lieu de transmission des luttes anticapitalistes et anti nationalistes.

Cette politisation de la montagne n'est pas nouvelle et est développée tout au long de ce mémoire, en revanche, il est intéressant de noter parmi les premières personnalités citées dans la première partie, le géographe Elisée Reclus ( 1830-1905) décrivait déjà la montagne

---

<sup>66</sup> FODACIM, *Cap sur El Cap : une aventure bas-carbone haute en émotions !*, Alpine Mag, 18 Mai 2023.

<sup>67</sup> Voir Annexe n°7.

<sup>68</sup> Traduction : Reprenez les sommets

comme un refuge naturel pour les populations opprimées. Pour lui, c'est un espace qui façonne des modes de vie autonomes, résistants et porteurs d'une certaine idée de la liberté : Le géographe anarchiste Élisée Reclus (1830–1905) en avait déjà l'intuition. Dans *Histoire d'une montagne* (1880), il décrivait la montagne comme un refuge naturel pour les populations opprimées, un espace façonnant des modes de vie autonomes, résistants, et porteurs d'une certaine idée de la liberté :

*« En séparant de son énorme masse les nations qui en assiègent de part et d'autre les versants, la montagne protège aussi les habitants, d'ordinaire peu nombreux, qui sont venus chercher un asile dans ses vallées. Elle les abrite, elle les fait siens, leur donne des mœurs spéciales, un certain genre de vie, un caractère particulier. Quelle que soit sa race originaire, le montagnard est devenu tel qu'il est sous l'influence du milieu qui l'entoure; la fatigue des escalades et des pénibles descentes, la simplicité de la nourriture, la rigueur des froids de l'hiver, la lutte contre les intempéries, en ont fait un homme à part, lui ont donné une attitude, une démarche, un jeu de mouvements bien différents de ceux de ses voisins des plaines. Elles lui ont donné en outre une manière de penser et de sentir qui le distingue ; elles ont reflété dans son esprit, comme dans celui du marin, quelque chose de la sérénité des grands horizons ; dans maints endroits aussi, elles lui ont assuré le trésor inappréciable de la liberté. »*<sup>69</sup>

Sa manière d'envisager la montagne, non pas comme un espace à conquérir mais comme un lieu propice à la coexistence, continue d'inspirer la pratique de l'alpinisme, comme c'est le cas pour Seb Berthe. Finalement, même sans brandir un drapeau noir et rouge, plusieurs pratiques actuelles incarnent une certaine éthique de la liberté et du vivre-ensemble. Défaschiser les sommets, c'est refuser leur instrumentalisation au service de récits identitaires ou marchands, pour en faire à nouveau des lieux de résistance, de liberté et de solidarité. Pourtant, cette vision critique ne doit pas faire oublier que la montagne continue d'être un terrain largement diffusé par les images. Dans un autre registre, il convient d'interroger le rôle et l'impact des images de montagne, notamment dans la façon dont elles alimentent le tourisme et modifient les rapports entre humains et environnement.

---

<sup>69</sup> Reclus, Élisée, *Histoire d'une montagne*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1860, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742863p>

### 3.b. Changement de regard : le tournant ontologique.

Une nécessité d'interroger nos pratiques de la montagne.

Ce développement a volontairement peu insisté sur l'impact écologique du tourisme dû à la prolifération d'images de paysages/décors montagneux car cette question mériterait un développement à part entière tant elle est vaste. J'ai donc choisi de développer seulement sur la place de l'humain dans l'environnement que les images présentées tout au long de ce mémoire donnent à voir.

Le premier enjeu bien connu de la photographie d'alpinisme et plus largement de montagne est liée à son rayonnement, accentué par les réseaux sociaux. En rendant visibles des lieux auparavant inaccessibles pour la majorité, ces images suscitent fascination. Cette fascination engendre à son tour un désir de se rendre sur les sites photographiés, et dans cette dynamique des réseaux sociaux, d'afficher sa propre expérience. L'exemple des Tre Cime di Lavaredo, en Italie, ou de la Meije, en France, illustre bien ce phénomène. Dans le film *Dolomites* de Kilian Bron, le gardien du refuge Carducci, Bepi, témoigne de l'augmentation exponentielle du tourisme dans cette région. Aujourd'hui il est possible pour les visiteurs d'accéder en voiture à certains points de vue emblématiques, de s'y prendre en photo, puis de repartir aussitôt, réduisant l'expérience de la montagne à une simple "image carte postale", à un décor d'arrière plan. Bepi parle de "tourisme de masse" :

*«Ceux qui veulent voir les Tre Cime n'ont qu'à marcher, ne pas arriver en voiture, prendre la photo et repartir. Parce que c'est la maladie des réseaux sociaux, si je prends une*

*photo je peux dire : j'y suis allé ! Vous vous fichez de savoir pourquoi vous êtes là, ce qu'il y a, les couleurs, la nature...»*<sup>70</sup>

Pour lui la solution à un tourisme non éclairé serait d'être systématiquement accompagné d'un guide sensibilisant à l'environnement :

*«Parce qu'on ne peut respecter la faune, la flore, la géologie que si on la connaît. Sans cela les dolomites ne sont plus qu'une marchandise à consommer.»*<sup>71</sup>

Cette réflexion sur les Dolomites entre en écho avec une citation de Messner parlant des alpinistes modernes :

*« Aujourd'hui, les sommets sont des décors. On y grimpe pour se faire voir, plus pour voir. »*<sup>72</sup>

Pour les pratiquants de haut niveau, l'ascension s'accompagne souvent d'une production de films documentaires ou d'images à destination des sponsors. Ces contenus permettent de valoriser la performance sportive, ils restent donc inscrit dans la même logique héritière de l'alpinisme des années 50 développé précédemment. L'environnement montagneux reste un espace de projection et de reconnaissance sociale. Ce désir de reconnaissance n'est peut être pas étranger à l'augmentation du nombre de pratiquants en montagne, mais ce phénomène ne peut pas être réduit à une simple tendance. Il traduit aussi une volonté contemporaine de renouer avec un environnement qui échappe au contrôle humain. Même dans une discipline comme l'alpinisme, fondée sur la maîtrise, le contrôle de soi et du milieu, on observe un pas de recul quant à la nécessité réelle d'arriver en haut du sommet. En effet, de plus en plus de récits mettent aussi en avant le renoncement du sommet lorsque tout n'est pas réuni. Cette reconnaissance des limites, imposées bien souvent par le milieu naturel, s'inscrit dans un contexte de bouleversements climatiques, qui tend à être au centre des préoccupations de l'alpinisme.

Aussi, bien que le phénomène de "se montrer" à un endroit semble être présent en bas et en haut des montagnes, en plaine et au sommet, l'expérience de l'alpinisme est bien différente car plus immersive. Il se confronte directement aux éléments, se retrouve livré à lui-même

---

<sup>70</sup> Kilian Bron, *Dolomites*, 41', 2024. <https://youtu.be/0FSmJ9n4Gsc>

<sup>71</sup> Kilian Bron, *Dolomites*, 2024 *op.cit.*, 41'.

<sup>72</sup> Richard, Lucie, *Reinhold Messner : "Par vents contraires"*, le livre-testament d'un alpiniste, Vertige Media, 2025, <https://www.vertigemedia.fr/reinhold-messner-par-vents-contraires-livre>

dans des endroits où on ne trouve que très peu d'installations humaines. L'alpiniste ne s'inscrit pas dans une approche purement paysagère, mais reste tout de même dans une relation récréative. Lorsque l'on rend compte d'une course, le discours porte majoritairement sur les aspects techniques : degré de difficulté, cotations, conditions de la course. L'alpinisme demeure une pratique rigoureuse, technique, et dans une logique rationnelle. L'image liée à cette pratique sert donc à la fois de preuve de passage et de vecteur de diffusion. Aujourd'hui, si tous les sommets ont été conquis, ils restent tout de même des lieux chargés de symbolique. On parle de "sommets mythiques", que l'on gravit autant pour les avoir faits que pour se montrer à leur sommet, validant ainsi une appartenance à la communauté des alpinistes expérimentés.

### Immersion, perception et décadre.

Quoi qu'il en soit, des pratiques telles que le ski de randonnée, le freeride, l'escalade, la randonnée ou encore le ski nordique connaissent un engouement croissant. Toutes permettent une immersion dans le milieu montagnard, à l'heure on l'on cherche à retrouver des liens avec la nature. Les pratiquants cherchent à s'y fondre, à l'éprouver corporellement, dans l'idée qu'un engagement physique intense favorise une forme de fusion avec le milieu. En ce sens, Mary Schirrer<sup>73</sup> a analysé les différentes modalités de l'expérience immersive, à travers la pratique de l'apnée. Elle identifie cinq logiques qui structurent une expérience immersive :

**Dominer** : s'immerger pour performer, maîtriser, gérer et dominer le milieu, dans une approche prométhéenne<sup>74</sup> de la nature ;

**Contempler** : s'immerger pour se dépayser, contempler le milieu afin de mieux le connaître ou de s'en émouvoir ;

**Jouer** : s'immerger pour éprouver le vertige, ressentir le frisson, explorer les sensations ;

---

<sup>73</sup> Schirrer, Mary, *Entre résonance et aliénation, l'apnée à travers la pensée d'Hartmut Rosa*, 2024, p.19-34.

<sup>74</sup> Adjectif prométhéen : qualifie aujourd'hui le goût de l'effort, la capacité à se surpasser, mais aussi et surtout la volonté de maîtriser les forces de la nature grâce aux sciences et aux techniques.

**Ressentir** : s'immerger pour percevoir les effets du milieu sur soi, plonger en soi-même à travers la profondeur de son corps ;

**Fusionner** : s'immerger pour ne faire qu'un avec le milieu, entrer en synthèse dynamique avec celui-ci, dans une forme de communion ou de symbiose.

L'alpinisme, comme décrit plus haut, semble incarner les logiques de domination, de contemplation et de jeu. Ces logiques d'immersion peuvent cependant poser problèmes, car elles impliquent une certaine distanciation vis-à-vis de l'environnement. Elles répondent à un regard centré sur l'humain plutôt que sur un tout. En revanche, l'alpinisme moderne tend à rechercher des modalités plus sensibles, car comme dit précédemment, il ne s'agit plus seulement d'atteindre le sommet, mais de coexister avec un milieu complexe.

L'objectivation par l'image interroge la place même de l'homme dans la montagne ou plutôt, face à elle. La photographie crée un écran : le paysage est un arrière-plan. Les travaux de Philippe Descola, notamment *Par-delà nature et culture*, décrivent plus largement ce phénomène et l'associent au naturalisme : dans cette perspective, la nature est perçue comme extérieure, distincte de l'humain, ce qui alimente une relation contemplative. Le naturalisme instaure une distance entre l'humain et les non-humains, l'inerte et le non-inerte. Le mot Nature est d'ailleurs souvent mit en confrontation avec d'autres structures de l'organisation occidentale : Nature et société, Nature et humanité, et le bien connu débat de Nature et culture.. Cette séparation vient d'une idée assez ancienne : les humains seraient des animaux à part car ils ont des pensées ( «*je pense donc je suis*<sup>75</sup>»). L'humain appartient donc à la Culture tandis que le reste du monde serait dans la Nature. Nastassja Martin donne un bon exemple de cette extériorité, qui rappelle la réflexion de Bepi sur les Dolomites :

*«C'est le piéton qui prend le téléphérique de l'Aiguille du Midi, arrive au sommet, sort son appareil photo en s'extasiant sur la beauté du paysage, et prend une photo. C'est un exemple concret de ce qu'a créé le Naturalisme, cette idée d'un paysage spectaculaire, qui fait rêver, dans lequel on n'a pas forcément envie d'aller. Duquel on a bien envie de ramener une photo, mais pas d'y aller de trop près ! La Nature y est une extériorité paysagère.»*<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> « *Cogito, ergo sum* » (« Je pense, donc je suis ») est une formule de René Descartes dans le *Discours de la méthode* (1637). Elle désigne l'acte de pensée comme preuve de l'existence.

<sup>76</sup> Martin, Nastassja, *Les Passeurs*, Février 2023

Pierre-Henry Frangne évoque la représentation de la Nature, avec un prisme anthropocentrique :

*«Mais ce regard captivant aux deux sens de l'expression n'est pas seulement celui de la nature « telle qu'en elle-même l'éternité la change » pour paraphraser Mallarmé ; il n'est pas seulement celui du paysage montagnard comme un lieu commun de la photographie et du paysage dans son ensemble (...). Il est aussi celui de l'homme en haute montagne, de l'homme qui s'y immerge pour la conquérir, pour la découvrir, pour l'explorer et pour se divertir. Par ce regard, l'être humain se regarde lui-même au sein d'un environnement ou d'un milieu hostiles et sauvages, milieu ou environnement faits de couches géologiques, de rochers amoncelés et érodés, de glaces épaisses, en équilibre et ouvertes, qui nous sont désormais bien connus et qui sont devenus habituels par toute cette épaisseur d'images également amoncelées et érodées depuis celles que prirent les frères Bisson au tout début des années 1860 et qu'ont continué à prendre au xxe siècle les Gay-Couttet, les Tairraz ainsi que de très nombreux alpinistes.»*<sup>77</sup>

Baptiste Morizot cherche à décentrer ce regard humain, pour lui l'urgence est de réapprendre à habiter un monde peuplé d'autres formes de perception et d'existence. Dans *Manières d'être vivant*, il propose d'entrer dans une "diplomatie du vivant" afin de reconnaître dans chaque entité naturelle ( roche, animal, forêt, glacier) un partenaire d'existence<sup>78</sup>. Il évoque le terme d'interdépendance, qui rappelle en premier lieu que l'humain n'est pas le seul à évoluer dans ces espaces, mais qu'ils sont l'environnement de milliers d'autres espèces vivantes :

*«Chaque espèce ou population actuelle est potentiellement l'ancêtre de formes de vie dotées d'intelligences, ou d'aptitudes à la création, ou à l'amour, analogues ou supérieures à celles du primates que nous sommes. Nous ne sommes qu'une avant-garde des formes d'intelligences ou civilisations suraiguës dans le vivant.»*<sup>79</sup>

*«Lorsque l'on enquête sur les manières d'exister, toute forme de vie apparaît comme une vita incognita. Un haut lieu inexploré sur l'atlas de nos connaissances pratiques et scientifiques. Pour se guider jusque dans ses parages, "il ne faut jamais douter de l'invisible" comme le dit le forestier et philosophe Aldo Leopold. Mais ne pas en douter ne revient pas à le*

---

<sup>77</sup> Frangne, Pierre-Henry. *Le sens de la nature*, PUF, 2015.

<sup>78</sup> Morizot, Baptiste, *Manières d'être vivant*, Actes Sud, 2020.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.184.

*fantasmer : il s'agit plutôt d'apprendre à enquêter sur cette invisible, pour le rendre intelligible, et rendre notre action plus intelligente.»*<sup>80</sup>

Olivier Remaud aborde la notion d'inerte et de non-inerte dans son ouvrage *Quand les montagnes dansent*, où les massifs sont envisagés comme êtres mouvants, sensibles, porteurs d'une temporalité propre. Remaud décrit les montagnes comme des êtres en métamorphose constante, soumises à l'érosion, au climat, à la géologie. L'idée de les dompter ou de les figer apparaît alors comme un non-sens, car ces formations de roches ont une temporalité propre :

*« Les montagnes sont des corps mixtes, des solides hantés par des liquides, qui vibrent constamment. Elles n'ont rien d'une terre ferme. Elles dansent parce que les plaques tectoniques flottent en ondulant. Colossales et sensibles, elles oscillent sur le manteau à la manière des icebergs qui se trémoussent dans l'eau. Elles sont aussi peuplées de fantômes qui ont accompli jadis leurs propres entrechats, d'une multitudes d'existences fossilisées qui se mélangent aux animaux, aux végétaux et à tous les vivants actuels, au point qu'il n'y a pas de définition imaginable de la montagne en dehors de leurs interactions. [...] Quand les montagnes dansent, même les roches vivent.»*<sup>81</sup>

Dans cette optique, l'alpiniste n'a alors pas de réelle maîtrise sur son lieu de pratique, et la notion même de première devient floue. Tim Ingold définit ces paysages comme le résultat de « lignes de vie »<sup>82</sup>, de flux, de parcours, et non de structures finies. De son point de vue, l'acte de gravir un sommet n'a rien de répétitif : l'alpiniste ne fait jamais vraiment "le même sommet". Le terrain, la lumière, la matière changent. Les conditions, les perceptions, les gestes évoluent. C'est là que s'annule l'idée de conquête : « il ne reste plus rien à conquérir » n'a pas de sens, car le monde, en tant que flux, n'a jamais été figé.

Ce rapport à l'impermanence entre en résonance avec *Le Mont Analogue* de René Daumal. L'impossibilité d'en photographier le sommet, la matérialité d'une roche invisible à l'œil humain, ou encore la fin suspendue du récit suggèrent un lieu qui échappe aux tentatives de capture et de représentation. La quête du sommet devient alors un chemin de retour vers une origine, un mouvement intérieur autant qu'extérieur.

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p.212

<sup>81</sup> Remaud, Olivier, *Quand les montagnes dansent*, 2023, p.118.

<sup>82</sup> Ingold, Tim. *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, 2011.

Au cours de ce roman, un mythe est évoqué par le narrateur, le citer permettra de mettre une virgule à cette sous partie pour transiter vers les représentations plus concrètes par l'image, à travers l'étude du roman de Daumal.

*« Au commencement, la Sphère et le Tétraèdre étaient unis en une seule Forme impensable, inimaginable. Concentration et Expansion mystérieusement unies en une seule Volonté qui ne voulait que soi.*

*Il y eut une séparation, mais l'Unique reste l'unique.*

*La Sphère fut l'Homme primordial, qui, voulant réaliser séparément tous ses désirs et possibilités, s'émietta en figure de toutes les espèces animales et des hommes d'aujourd'hui.*

*Le Tétraèdre fut la Plante primordiale, qui engendra de même tous les végétaux. L'Animal, fermé à l'espace extérieur, se creuse et se ramifie intérieurement, poumons, intestins, pour recevoir la nourriture, se conserver et se perpétuer. La Plante, épanouie dans l'espace extérieur, se ramifie extérieurement pour pénétrer la nourriture, racines, feuillage.*

*Quelques-uns de leurs descendants hésitèrent, ou voulurent jouer sur les deux tableaux : ce furent les animaux-plantes qui peuplent les mers.*

*L'Homme reçut un souffle, et une lumière ; lui seul reçut cette lumière. Il voulut voir sa lumière et en jouir sous des figures multiples. Il fut chassé par la force de l'Unité. Lui seul fut chassé.*

*Il alla peupler les terres de l'En-dehors, peinant, se divisant et se multipliant par désir de voir sa propre lumière et d'en jouir.*

*Parfois un homme se soumet en son cœur, soumet le visible au voyant, et il cherche à revenir à son origine.*

*Il cherche, il trouve, il revient à son origine. »<sup>83</sup>*

### 3.c. Interroger les images de l'homme en montagne.

Au fil de ce mémoire, nous nous attachons à reconsidérer le rapport à la montagne que peuvent induire certaines pratiques de sports en montagne et leurs productions visuelles, plus particulièrement au sein de l'alpinisme. En effet, ce dernier est souvent synonyme

---

<sup>83</sup> Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Editions Gallimard, 2024, chap.4.

d'expansion, de domination, et d'individualisme. La montagne est mise en avant pour ses difficultés techniques à dompter. En évoquant le *Mont Analogue* de René Daumal, nous allons voir ici comment certaines pratiques de l'image ou fragments de l'histoire de l'alpinisme peuvent au contraire affirmer une forme de lâcher prise. En effet, on observe dans les pratiques contemporaines une volonté commune de s'éloigner d'une vision figée et univoque de la montagne. Les images dévoilent plutôt une montagne incertaine, composée de multiples strates, et invitent à une autre manière de la pratiquer et de la représenter. Elles envisagent la montagne comme un espace mouvant, marqué par l'impermanence et la complexité, réfutant ainsi toute fixité au profit d'une acceptation de l'instabilité propre au paysage montagnard. Chacune à leur manière, ces approches soulèvent l'idée que les montagnes ne sont pas des forteresses de roche et de glace à prendre d'assaut, mais plutôt des espaces mouvant qui s'appréhende par leurs impermanences, et la difficulté d'en produire des images totalement figées.

### *Le Mont Analogue.*

*Le Mont Analogue* de René Daumal est un roman d'aventures alpines parût en 1952, 8 ans après la mort de son auteur. C'est un récit allégorique mêlant aventure, spiritualité et sciences. Le narrateur rencontre un alpiniste et savant, Pierre Sogol, qui développe une théorie selon laquelle il existerait une montagne reliant la Terre et le Ciel, qui serait réelle, mais invisible à la majorité des hommes ordinaires. Son existence se déduit par un raisonnement : pour être un lien entre la Terre et le Ciel, elle doit être à la fois visible, perceptible, et inaccessible. Cette double condition devient la fondation du mythe de la montagne : le sommet devient la limite de l'expérience humaine. Un passage du chapitre quatre rend compte de l'impossibilité de capturer ce sommet. Le narrateur cherche à rendre compte du voyage qui les mènent au pied de cette montagne, mais il éprouve des difficultés à être précis, et surtout, en voulant s'appuyer sur des images prises au cours du périple, il se rend compte de l'absence de ces dernières :

*«Je comptais aussi un peu sur les photographies et les films que Hans et Karl s'étaient proposé de prendre; mais au développement, aucune image n'apparaissait sur la couche*

*sensible; il était impossible, avec le matériel ordinaire, de rien photographier ici : autre problème d'optique pour casser la tête de Sogol.»*<sup>84</sup>

Cette absence d'image souligne une opacité du lieu, une résistance à la représentation. Plus loin dans le récit, une roche particulière, propre au Mont Analogue, est évoquée : un cristal courbe, dont la limpidité et l'indice de réfraction presque identique à celui de l'air la rendent difficilement perceptible à l'œil humain. L'origine de l'invisibilité du sommet pourrait alors être due à sa composition élevée de ce cristal. Mais le roman est inachevé, il se termine sur une virgule, et le récit s'arrête avant l'atteinte du sommet et la révélation de son secret.

Ce rapport à l'invisible et à l'inatteignable trouve une résonance dans plusieurs épisodes emblématiques de l'histoire de l'alpinisme : En premier lieu, celui de la première ascension de l'Everest.

En 1924, George Mallory et Andrew Irvine meurent lors de leur tentative du sommet. Seulement, aucune preuve ne permet de le confirmer. Lorsque le corps de Mallory est retrouvé en 1999, son appareil photo qui aurait pu contenir une image du sommet est introuvable. Cette histoire alimente les spéculations depuis près de 100 ans. En 2021, c'est le film d'animation *Le Sommet des Dieux* de Patrick Imbert qui relance cette énigme.<sup>85</sup> En réaction, un alpiniste népalais relance les spéculations sur l'existence d'une preuve du sommet trouvé en 1999, laissé sur les lieux. Il pourrait s'agir de l'appareil photo disparu, ou de la photo de la femme de Mallory, que celui-ci avait promis de déposer au sommet.

Un autre exemple célèbre renforce cette réflexion : celui du Cerro Torre, sommet des Andes patagoniennes longtemps réputé comme «impossible à gravir». En 1959, l'alpiniste italien Cesare Maestri annonce l'avoir conquis, avec son compagnon de cordée Toni Egger, mort selon lui à la descente. Pourtant, il n'apporte aucune preuve tangible, l'appareil photo censé contenir les images du sommet a disparu avec Egger. Pendant des années, cette ascension reste entourée de doutes. Plus tard, Rolando Garibotti, alpiniste et historien, reconstitue la voie décrite par Maestri en analysant le terrain à partir de photographies. Il prouve que le récit ne tient pas. En 1970, vexé par les accusations qui remettent en cause son ascension, il retourne au Cerro Torre avec un compresseur thermique destiné à forer la roche pour y

---

<sup>84</sup> Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Editions Gallimard, 2024, chap.4.

<sup>85</sup> Imbert, Patrick, *Le Sommet des Dieux*, inspiré du manga Jirō Taniguchi, 2021.

installer des pitons. Il plante plus de 400 spits dans l'arête Est, mais abandonne l'ascension avant même d'atteindre le champignon sommital, point culminant du Cerro Torre<sup>86</sup>.

Dans ce cas, le sommet "invisible" n'est pas une figure spirituelle ou symbolique, mais une construction fictionnelle. La photographie devient un outil essentiel pour distinguer l'exploit du mythe. Pourtant, l'absence de ces photographies alimente les doutes, les spéculations, les imaginaires parfois trop insupportables pour l'humain qui, face à l'incertitude, cherche à affirmer sa domination. Le respect des lieux et l'éthique propre à l'alpinisme sont relégués au second plan.

La photographie est donc souvent convoquée pour "prouver qu'on y était", comme le dit Reinhold Messner dans *Gasherbrum – La montagne lumineuse*, documentaire de Werner Herzog. Au camp de base, en préparation de son ascension, Messner montre ce qu'il emporte dans son sac, parmi quoi une caméra Bell & Howell destinée à capter des images, à la fois pour documenter l'ascension et pour garantir sa véracité. Cette scène presque anodine révèle une question essentielle au vu de ces problématiques : comment filmer un sommet que la caméra ne peut pas suivre ? Dans ce cas précis, Werner Herzog n'a pas la capacité de suivre les deux alpinistes, il ne peut donc pas filmer la réussite du sommet par ses propres moyens. Alors comment prouver un accomplissement lorsque la preuve ne peut être que fragmentaire, partielle, ou subjective ? Herzog ne suit pas l'ascension ; il en capte seulement l'amont, la préparation, le départ, puis le retour, et l'expérience relatée par les deux alpinistes. C'est donc Messner qui se chargera de rapporter cette preuve du sommet, mais l'accomplissement de ce dernier n'est pas le sujet principal du documentaire. En effet, Herzog cherche plutôt à comprendre la motivation de Messner, son acolyte étant relégué au second plan. Messner dépeint l'alpinisme comme une sorte d'art : «*L'alpinisme est un phénomène de dégénérescence de l'homme*»<sup>87</sup>, A-t-il affirmé. Pour lui, ce que l'homme cherche par son ascension est une forme de création esthétique ou spirituelle. «*Tous ceux qui créent sont un peu fous*»<sup>88</sup>, ajoute-t-il, rapprochant ainsi l'alpiniste de l'artiste. Le sommet devient alors la métaphore d'une élévation spirituelle.

En 2021, une exposition *Monts Analogues* est présentée au FRAC Champagne Ardenne, rendant hommage au roman de René Daumal. Elle rassemble une quarantaine d'artistes et explore ses prolongements esthétiques, philosophiques et politiques. On peut retenir dans le

---

<sup>86</sup> Chavy, Jocelyn, "Rêve de Cerro Torre", *Alpine Mag*, 15 Janvier 2024.

<sup>87</sup> Herzog, Werner, *Gasherbrum*, 21', 1985.

<sup>88</sup> *Ibid.*

cadre de ce mémoire le travail de Julien District : sa réflexion s'appuie sur la géographie en tant que «tentative pour décrire le monde». Il photographie des cailloux collectés qui lui évoquent des reliefs montagneux. La prise de vue, le fond noir, la lumière accentuent la perte de repères spatiaux. L'absence de rapport d'échelle fait hésiter le spectateur entre paysages réels et microcosmes miniatures.

**Fig.39 :** Julien District, Vue d'installation *Mont Analogue*, FRAC Champagne Ardenne, 2021.

URL : <https://frac-champagneardenne.org/expositions/monts-analogues>

**Fig.40 :** Julien District, *Mont Analogue #3*, Photographie noir et blanc, tirage pigmentaire, 60 x 80 cm, 2010.

URL : <https://annesarahbenichou.com/fr/artistes/oeuvres/2543/julien-discrit>

L'évocation de cette exposition permet d'appréhender des pratiques plastiques de la photographie de montagne, ou du moins des productions visuelles associées. Beaucoup d'artistes modernes explorent les possibilités qu'offre ce sujet, et surtout la manière de la représenter la plus juste possible.

### Photographies incertaines.

En premier lieu, nous pouvons évoquer une pratique qui s'ancre dans ces réflexions, mais qui cherche à dépasser l'écran qu'impose la photographie et la vidéo, Julian Charrière développe, avec *Stone Speakers* (Palais de Tokyo, 2024), une réflexion sur le paysage en mobilisant d'autres médiums, tels que le son et l'installation sculpturale. Son œuvre propose une expérience immersive où le spectateur est invité à pénétrer dans un environnement volcanique constitué de sculptures et de sons enregistrés dans différents volcans du monde. En transformant l'espace d'exposition en une pièce noire avec au centre une de ces sculptures, Charrière met en avant les forces telluriques à la manière d'entités vivantes, rendant perceptibles les mouvements souterrains de la planète. Le spectateur devient aussi un élément interne à l'installation. Il entre dans une salle noire, sa position est libre, il peut déambuler librement dans l'espace, mais ses sens sont mis à l'épreuve. Il ne voit pas grand chose à part la structure qui est éclairée, les sons qu'il entend prédominent, il n'entend que ça. C'est une immersion au sens du ressenti.

*«Le travail met l'accent sur le fait que les montagnes sont des entités à part entière, possédant leurs propres voix et droits intrinsèques. Il nous invite à les percevoir non pas simplement comme des formations géologiques statiques, mais comme des présences vivantes et dynamiques jouant un rôle crucial dans le monde naturel.»*<sup>89</sup>

**Fig.41** : Vue d'exposition, Julian Charrière, « *Stone speakers – Les bruits de la terre* », Palais de Tokyo, 17.10.2024 - 05.01.2025. Crédit photo : Aurélien Mole© ADAGP, Paris, 2024  
URL : <https://palaisdetokyo.com/exposition/stone-speakers-les-bruits-de-la-terre/>

Il est possible de faire un parallèle avec le travail de Noémie Goudal qui s'intéresse aux différentes strates qui composent les paysages. Tandis que Julian Charrière donne à ressentir physiquement les forces en mobilisant le son et l'espace, Noémie Goudal propose une lecture visuelle et conceptuelle des paysages, en mettant en jeu les mécanismes de leur représentation.

Ses installations photographiques et vidéos, comme *Telluris*, *Supra Strata* ou *Démantèlements*, poursuivent cette volonté de perturber notre perception habituelle des reliefs, du temps géologique et des constructions mentales qui fondent notre rapport aux paysages ( paysages, nature, monde, ...? ). Dans *Supra Strata*, elle superpose plusieurs couches visuelles pour évoquer les temps géologiques, créant des montagnes hybrides, presque mentales. Elle invite à une nouvelle lecture des espaces naturels, elle cherche à déconstruire les grilles de lecture que nous avons, consciemment ou nous, pour permettre de parcourir les paysages avec une nouvelle méthodologie d'analyse. Dans *Démantèlements*, elle s'inspire de théories développées dans le domaine de la géologie, qui ont notamment pour but d'expliquer comment les montagnes se sont formées. De la même manière que Julien District, elle cherche à représenter le temps dans le référentiel des montagnes. Elle photographie une montagne qu'elle imprime ensuite sur un papier hydrosoluble. Elle contrecolle ce papier sur une bâche transparente et découpe les contours de cette montagne. Dans un deuxième temps, elle dispose cette reproduction devant un paysage, et grâce à l'effet de perspective, la montagne réduite se fond dans le paysage.

---

<sup>89</sup> Charrière, Julian, *Entretien avec Julian Charrière*, Palais de Tokyo, 2024.  
<https://palaisdetokyo.com/ressource/entretien-avec-julian-charriere/>

**Fig.42 :** Noémie Goudal, *Démantèlement IV*, Inkjet print, 148x68 cm, 2018.  
URL : <https://noemiegoudal.com/works>

Pour Noémie Goudal, l'image photographique devient un espace de simulation. Il y a chez elle un jeu constant entre le vrai et le faux. Ce travail de mise en scène sert une réflexion sur l'évolution géologique des paysages et les bouleversements provoqués par l'anthropocène. Le paysage n'est jamais fixe, il est une construction, toujours sujette à transformation. De manière parallèle, Jacques Perconte déconstruit lui aussi l'image du paysage, non pas en recréant physiquement des décors, mais en manipulant les fichiers numériques.

Jacques Perconte est un cinéaste expérimental et artiste visuel français. Depuis le milieu des années 1990, ses premières œuvres ont contribué à l'émergence de l'avant-garde dans le domaine des arts numériques. Il utilise principalement la vidéo, et explore les potentialités offertes par le numérique. *L'Effort, le monde* est une installation vidéo immersive. Le film, d'une durée de 104 minutes, est projeté sur un écran de 25 mètres de long et 5,1 mètres de haut. L'installation se veut immersive, elle propulse les spectateurs dans un espace hors du temps, les invitant à un voyage contemplatif. Dans sa pratique en général, Jacques Perconte utilise des techniques de compression et de traitement d'image pour créer des paysages en mouvement qui oscillent entre abstraction et figuration. En mettant en lumière les processus mêmes de création et de diffusion des images, il transforme l'image en paysage, presque en peinture. Son travail est une sorte de reflet de la complexité de notre relation à l'environnement. Ici, pour *L'Effort, le monde*, il explore la beauté naturelle et les artefacts numériques qui peuvent troubler la lisibilité des images. Cette œuvre emmène le spectateur à «la découverte d'une terre que l'on ne peut plus voir sans penser la machine infernale qui nous rend puissants.»<sup>90</sup>

Jacques Perconte filme des femmes alpinistes car pour lui «*Les femmes déplacent les montagnes, mais l'histoire que font les hommes ne veut pas le raconter. Quand elles conquièrent, ce n'est pas pour prendre, mais pour connaître.*»<sup>91</sup> Pour contrer ce caractère de virilisme ancré dans l'alpinisme, il choisit de filmer des femmes, non professionnelles, «*mais amoureuses*» :

---

<sup>90</sup> Perconte, Jacques, *GENERIC #13 / L'Effort, le monde* [Vidéo]. 1er Février 2022, YouTube. URL : <https://youtu.be/WuZNF4WAug>

<sup>91</sup> Perconte, J. (2024). *L'effort, le monde : Cinéma exposé | Installation vidéo* [Dossier de presse]. Le Générateur. URL : <https://www.legenerateur.com>

*«Le sublime, en haute montagne, en pleine tempête, expérience de l'immense dépassement naturel de notre entendement, autant terrifiant que tellement beau, est au cœur de mon travail. J'essaie de le dégager de chaque chose en leur consacrant une attention très grande, en prenant le temps de dépasser le temps, en faisant osciller leurs images entre réalité et abstraction, pour jouer de l'émerveillement et de la désorientation. »<sup>92</sup>*

**Fig.43 :** Jacques Perconte, *L'Effort, le monde*, Le Générateur, Paris, 2024.

URL : <https://www.jacquesperconte.com/oe?270>

Dans sa série *Leçons de Sainte-Victoire*, Anne-Lise Broyer développe une démarche photographique autour de la montagne Sainte-Victoire, lieu symbolique et chargé de références artistiques. Rendu célèbre par Cézanne, ce lieu devient le terrain d'un travail d'effacement du sujet. Le motif de cette montagne étant bien connu, et donc impossible à représenter de manière originale et sans sous-entendu aux différents travaux déjà fait autour, Anne-Lise Broyer cherche à s'éloigner des conventions de représentation pour tendre vers une image lacunaire dans laquelle l'imaginaire à toute sa place.

Elle utilise le dessin à la mine de graphite appliqué directement sur des tirages argentiques sous-exposés : le trait de dessin se fond dans le grain de l'image, créant un trouble visuel. Sur certaines zones, elle effectue des masquages inversés afin d'obtenir des zones plus denses.

Dans cet effacement progressif du motif, Broyer propose une méditation sur les limites de la représentation. L'image ne vise plus la capture d'un réel observable, mais plutôt un exercice de disparition. Dans son dossier artistique, elle cite Georges-Arthur Goldschmidt :

*«La peinture de Cézanne devient une expérience personnelle, une aventure, un voyage, une réalisation de l'espace. Elle est vécue comme un lieu du corps ; calme et exaltante à la fois, elle fait insensiblement s'éclairer et devenir anonyme le « soi ». Regarder un tableau de Cézanne, c'est découvrir les assises du monde. » Une suggestion : remplaçons la « peinture de Cézanne » par le motif, la montagne, La Sainte-Victoire.»<sup>93</sup>*

Elle écrit aussi :

---

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Broyer, Anne-Lise. (2025). *Documentation artistique*. [PDF]. <https://www.annelisebroyer.com>

«Une question demeure : qu'est-ce qui, dans la représentation du paysage, le constitue en contenu vide ? paysage est l'espace fini où l'infini et le fini sont contigus, passent l'un dans l'autre.»<sup>94</sup>

**Fig.44** : Anne-Lise Broyer, *Leçons de Sainte-Victoire*, dessin à la mine graphite sur tirage argentique, format 80x120 cm.

URL : <https://www.annelisebroyer.com/fr/serie/8/lecons-de-sainte-victoire>

À l'inverse, Aurore Bagarry avec sa série *Glaciers* cherche à rendre compte du paysage dans une démarche documentaire stricte. Elle entreprend un inventaire précis des glaciers de la vallée du Mont-Blanc, en France, en Italie et en Suisse, réalisés après la fonte des neiges, entre juin et septembre. Elle utilise la chambre photographique pour sa précision, tant dans le rendu des détails que dans la restitution des lumières et des couleurs, et choisit un regard objectif afin de faire un état des lieux des glaciers le plus fidèle possible. En ce sens, elle rejoint la démarche de Aimé Civiale<sup>95</sup>, qui par une approche scientifique et rigoureuse, entreprend une topographie des Alpes.

Vincent Chanson écrit à propos de son travail :

«L'écrivain suisse de langue allemande Ludwig Hohl (1904–1980), dans son ouvrage *Ascension*, nous avertit : « Les bons alpinistes sont presque toujours des êtres laconiques. » Toute son histoire renvoie à cette relation nécessairement minimaliste que l'homme doit entretenir avec la montagne. Les deux protagonistes, partis à la conquête d'un glacier, affrontent héroïquement un terrain hostile, avec des conséquences tragiques. Ils illustrent parfaitement ce proverbe quasi nietzschéen : « Celui qui gravit les plus hautes montagnes, celui-là se rit de toutes les tragédies, qu'elles soient réelles ou jouées. »

Le travail d'Aurore Bagarry s'inscrit pleinement dans cette perspective, où la représentation de la montagne devient une forme de retrait, ce que les philosophes grecs nommaient *épochè*. L'épochè comme la suspension du sens, comme la mise à distance d'une raison humaine qui ne peut rivaliser avec la puissance grandiose de l'élément naturel.»<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Cf. Partie I.b. Histoire de la photographie des Alpes, p.24.

<sup>96</sup> Vincent Chanson, *Abstract*, publié dans le livre *Glaciers*, éditions Hartpon, 2015.

**Fig.45 :** Aurore Bagarry, *Glaciers*, 2012-2018.  
URL : <https://aurorebagarry.com/index.php/glaciers-2/>

De la même manière qu'Aurore Bagarry, une collaboration entre Nastassja Martin et le photographe Olivier de Sépibus donne naissance à l'ouvrage *Les Sources de glace* ( Paulsen, mars 2025). Le photographe interroge aussi les bouleversements induits par la fonte accélérée des glaciers. Dans un entretien avec la revue Reporterre, il rappelle que la photographie de montagne a été historiquement conditionnée par les codes picturaux du XIX<sup>e</sup> siècle :

*«La photographie est arrivée à un moment où la codification de l'image de paysage de montagne par la peinture était parvenue à maturité, à la fin du XIXe siècle. Les critiques d'art étaient alors extrêmement rigoureux sur la manière dont il faut représenter ces milieux, avec une métrique précise. La photographie a été happée par ces codes. Tout mon travail consiste à participer à réenvisager de nouveaux codes visuels.»<sup>97</sup>*

Son travail s'attache donc à réinventer des codes visuels capables de saisir la mutation des paysages en cours : *«Comment décoder les nouveaux paysages indésirés qui apparaissent à la place des glaciers, ces grands déserts de moraines ? Il faut inventer de nouveaux termes et toponymes pour se les approprier.»<sup>98</sup>*

Là où Aurore Bagarry cherche à relever le niveau des glaciers à un temps t, à faire une topographie précise de ces glaciers, Olivier de Sépibus s'intéresse plutôt aux nouveaux paysages que crée ce retrait glaciaire induit par les changements climatiques. On retrouve des similarités dans leurs travaux, pourtant le sujet n'est pas exactement le même, le regard ne se pose pas au même endroit et en ce sens, l'objectivité est peut-être moins présente dans le travail de De Sépibus. Son regard se concentre sur des zones, sur des nouveaux motifs.

---

<sup>97</sup> Martin, Nastassja, De Sépibus, Oliver, « *Il faut repenser collectivement la disparition des glaciers* », Reporterre, 7 février 2023.

<sup>98</sup> *Ibid.*

**Fig.46 :** Olivier de Sépibus, *Les Sources de glace*, Paulsen, 2025.  
URL : <https://olivier-de-sepibus.com/>

Olivier De Sépibus est à l'origine du Collectif Glacier : Fondé en 2019 ce collectif rassemble artistes, chercheurs et différents corps de métier autour d'un projet interdisciplinaire mêlant art, écologie et sciences humaines.

Dans ce collectif, les glaciers ne sont pas seulement des objets d'étude, ils sont considérés comme des entités à part entière. Leur intégration dans le champ du « collectif » revient à remettre en question la séparation nature/culture. Dès lors, l'humain n'est plus le centre, mais un être parmi d'autres, cohabitant une planète partagée avec des entités naturelles actives. Le Collectif Glacier propose de nouveaux modes d'attention en donnant une place aux émotions suscitées par la fonte de ces glaciers. Cette perte, bien que imperceptible au quotidien, provoque chez les habitant·es, professionnel·les et visiteur·euses des formes de désarroi proches du deuil. Tristesse, silence, refus de voir... *“Il est de la responsabilité des artistes de prendre en charge cette relation à la mort des glaciers en inventant paroles, récits, images, danses afin de symboliser leur disparition.”*<sup>99</sup>

Le collectif organise des résidences, des productions artistiques, des temps de rencontre. En 2021, il a ainsi animé un débat au Festival International du Film de Montagne d'Autrans, intitulé « *Disparition des glaciers alpins : exprimer le trouble* » pour partager les réflexions suscitées par la fonte des glaces.

### Créations In Situ

Laurent Chanel est un artiste performer, créant des œuvres in situ par le biais de son corps. Dans sa performance *Englacement #1*, réalisée dans le glacier de la Girose en collaboration avec le *Collectif Glacier*, il interroge la manière dont le corps peut s'inscrire dans un paysage comme la haute montagne. Il met en scène son propre corps, et adopte une posture volontairement vulnérable : il se dénude, s'immobilise et s'abandonne au froid et à la glace. Il cherche à s'intégrer dans l'espace. Dans la description de sa performance, il parle d'un «*état de fonte*»<sup>100</sup>, d'un relâchement musculaire total. Son immersion l'amène dans un état de

---

<sup>99</sup> *Collectif Glacier*, URL : <https://collectifglacier.net/liens-glaciers-humains/>

<sup>100</sup> Chanel, L. (2021, 8 septembre). *Englacement* [Performance posturale]. <https://www.aaa.land/englacement.html>

conscience avancé. Le glacier agît sur son corps, le transforme. Il devient une forme de cocon pour le corps.

*«Cette crevasse est un temple. Une invite périlleuse autant qu'un cocon enveloppant. On peut y lire de multiples strates de stalactites et quelques tonnes qui adhèrent dessus. Ça me glisse, ça me tasse et me compacte.»<sup>101</sup>*

**Fig.47 :** Laurent Chanel, *Englacement #1*, 10 mn, Glacier de la Girose, Écrins, 8 sept 2021.

URL : <https://www.aaa.land/englacement.html>

D'autre type de résidence ont vu le jour : Les résidences d'artistes en refuges, comme *L'Envers des pentes*, mettent en avant la création in situ et la relation au territoire. Ces résidences proposent aux artistes s'inscrivant dans une démarche d'art contemporain de s'installer dans un refuge de haute montagne. Ce dispositif permet au participant de créer des liens avec les acteurs du milieu, à savoir les gardien.nes, les habitant.es des vallées, les randonneur.es... Le refuge de montagne occupe une position intermédiaire dans l'espace alpin. Il constitue un point de transition entre la vallée et les sommets, un lieu de passage, de repos ou de repli, dont la fonction première façonne à la fois son architecture, ses usages et les interactions sociales qui s'y déploient. Par sa localisation et son rôle, le refuge constitue un lieu propice à la réflexion critique et à l'observation des dynamiques qui le traversent.

Dans le cadre du programme de résidence *L'envers des pentes*, l'artiste Marie Clerel a séjourné au refuge de la Lavey. Son approche repose sur l'usage de procédés anciens : elle utilise le cyanotype, l'anthotype, le tirage lumen, photogramme sur verre <sup>102</sup>. Elle n'utilise donc pas de pellicule ni d'objectif.

En utilisant ces procédés, et laissant de côté la pellicule et l'appareil photo, Marie Clerel interroge le médium dans sa relation au support, à la durée, et à la trace en mettant en œuvre des gestes simples. Sa photographie dépend de son environnement, des conditions météorologiques.

*«C'est une photographie qui frôle l'accident, qui prend son temps, nomade, dépendante des éléments et de son environnement. Parfois elle trompe l'œil et réclame à ce qu'on s'y attarde un peu, ou qu'on y revienne. Une photographie qui n'a parfois pas l'air*

---

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Voir Annexe n°8.

*d'en être, faussement abstraite, prend sa source dans mon environnement immédiat et dans mes gestes quotidiens.»*<sup>103</sup>

**Fig.48 :** Marie Clerel, *Muandes*, photogramme sur plaque ancienne au bromure d'argent.

**URL :**  
<https://marieclerel.com/Muandes>

**Fig.49 :** Marie Clerel, *Muandes*, tirage lumen, fixateur et eau du ruisseau.

**URL :**  
<https://marieclerel.com/Muandes>

**Fig. 50 :** Marie Clerel, *Muandes*, cyanotype, eau du ruisseau de la muande.

**URL :**  
<https://marieclerel.com/Muandes>

Ces images deviennent donc littéralement une trace de l'environnement : trace de soleil, d'eau, de glace, ou de roches. Dans ce travail, Marie Clerel construit ses images en lien étroit avec le lieu. Cette série porte le nom de Muandes, venant du nom du vallon où se trouve le refuge où elle reste en résidence. Le mouvement du ruisseau, les variations de lumière, les conditions météorologiques sont alors des sortes de partenaires de création. Aussi, ces images restent relativement sensibles à la lumière, même après fixation à l'eau claire. Elles évoluent donc dans le temps, et en cela semble traduire une attention portée à leur fragilité. Elles échappent à toute volonté de contrôle, assumant leur transformation progressive comme partie intégrante de l'œuvre.

Le geste photographique de Marie Clerel se veut discret et non intrusif. En refusant toute intervention n'apparaissant pas nécessaire, Clerel propose une forme de cohabitation sensible entre le corps (elle), l'image et le lieu (ici le vallon de la Muande). Le spectateur est amené à une observation lente, afin tout d'abord de comprendre les motifs, les couleurs et les matières, puis afin d'interroger son propre rapport à la vision et au temps, ainsi qu'au lieu.

## Actualités

Le 20 Mai 2025, la marque de vêtements techniques Arc'teryx a publié sur Youtube un court-métrage de 20 minutes, *Pourquoi tu vas là-haut ?* coréalisé par Nathanaël Sapey-Triomphe et Maxime Ellies. La stratégie de marque de Arc'teryx s'inscrit aussi dans la production audiovisuelle, en soutenant depuis plusieurs années des projets de films centrés

---

<sup>103</sup> Clerel, Marie, *L'Envers des pentes*, URL : <https://lenversdespentes.com/marie-clerel/>

sur les pratiques de montagne, principalement l'alpinisme, le ski et l'escalade. Dans ces films, on retrouve une esthétique visuelle propre à Arc'teryx.

Ce film est à mi-chemin entre un documentaire et un essai visuel. La recherche esthétique dénote de ce que l'on trouve dans la même veine de production. Plusieurs choix visuels sont faits : l'un des plus marquants est l'insertion régulière de photographies argentiques qui interrompent la continuité de l'image animée. Cela reprend la tradition des films photographique, où le récit est fait par des images fixes et une bande sonore apportant des informations. Ici, la réalisation conserve volontairement les artefacts du processus argentique ( poussières, bandes de scan, défauts de développement, grain très présent ). Cette matérialité est assumée, peut être comme vecteur d'authenticité. Elles replacent les images dans une démarche plus "naïve", "amatrice", plaçant la production dans une réalité plus proche du spectateur. Ces photographies sont souvent abstraites ou focalisées sur des textures. Parfois, on voit des silhouettes, des paysages. C'est là aussi une approche plus sensible, permettant de découvrir plusieurs facettes d'une expédition, au-delà de la seule performance.

**Fig.51 :** Nathanaël Sapey-Triomphe, Photographie tirée du film *Pourquoi tu vas là-haut*, 3'.

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=OL\\_7EF3qAbs](https://www.youtube.com/watch?v=OL_7EF3qAbs)

**Fig.52 :** Nathanaël Sapey-Triomphe, Photographie tirée du film *Pourquoi tu vas là-haut*, 3'02.

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=OL\\_7EF3qAbs](https://www.youtube.com/watch?v=OL_7EF3qAbs)

Sur le plan de la captation, le projet utilise plusieurs dispositifs de prise de vues : drone, prises embarquées à la GoPro ( y compris 360°), Super 8.. L'alternance entre images couleur et noir et blanc, la variation des vitesses d'obturation, l'utilisation du flou de mouvement, créent une "grammaire visuelle" très hétérogène, qui nous ramène à des inspirations en dehors de l'univers montagnard.

Les profils des deux réalisateurs sont intéressants à souligner : Maxime Ellies, issu du clip musical ( notamment pour SDM ou Kekra ) et de la photographie de mode ( campagnes pour Anne Piqué, Louis de Caunes, Manu Jaime ), apporte une direction visuelle orientée vers le

grand public. On retrouve plusieurs codes des clip de rap notamment le rythme du montage, les images brutes en noir et blanc avec un grain accentué, les prises de vues saccadées avec un décalage de la vitesse d'obturation. Nathanael Sapey-Triomphe quant à lui, est alpiniste et cinéaste, on peut d'ailleurs l'apparenter à la catégorie des "photographes-alpinistes", avec sa description sur son site :

*«Il explore le monde à travers des expéditions, des documentaires et des projets artistiques, guidé par une énergie contagieuse, une passion inébranlable et une quête de beauté et de sens.»<sup>104</sup>*

Il revendique une écriture narrative où la beauté du geste, des paysages, des images rapportées importe davantage que la finalité de l'ascension, le récit prime sur l'exploit. Cette narration repose d'ailleurs sur une expédition menée par Michel Cervellin et lui-même, vers un sommet isolé de l'Himalaya. Ce sommet n'est pas le plus populaire, il ne fait pas partie des 8 000, son palmarès importe peu. D'ailleurs, son nom est cité très peu de fois. Il y a peu de dialogues, peu de commentaires sur la technicité, mais plutôt des questions ouvertes, posées sans réponse définitive. L'échange le plus long du film illustre bien cette posture réflexive qui interroge le besoin fondamental de verticalité et de sensations fortes grandissant dans notre société occidentale :

*«-En soit toi tu sais pourquoi tu vas là-haut ?  
-Est-ce qu'on a vraiment besoin de savoir ? Tu vois en fait c'est ça la question. C'est l'essence même de la conquête des cimes. Personne n'a la réponse à ça. Y'a pleins de manières de le ressentir, y'a pas une réponse toute faite, c'est intime. (...)  
-En fait, cette Terre, elle accueille le sommet le plus haut du monde, du coup, dans nos sociétés, c'est ça qu'il faut atteindre tu vois ? Le plus grand, le plus haut.  
-Ça n'a aucun sens.»<sup>105</sup>*

Le film reprend tout de même certains codes visuels classiques du cinéma d'expédition : plans larges sur les paysages, rencontres avec les populations locales que l'on filme chez eux sans réel échange ou informations, présence du guide et de sherpas, moment de complicité au sein de l'équipe. Toutefois, il s'en démarque par l'absence de description technique de

---

<sup>104</sup> Nathanael Sapey-Triomphe, URL : <https://www.nathanaelsapeytriomphe.com/>

<sup>105</sup> Échange entre Michel Cervellin et Nathanaël Sapey-Triomphe, *Pourquoi tu vas là-haut ?*, 2025, 12'.

l'ascension et une mise à distance du récit héroïque. Là où beaucoup de films de montagne s'en tiennent à une glorification du dépassement physique, *Pourquoi tu vas là-haut ?* privilégie l'introspection.

Ce court métrage a été présenté en avant-première à la galerie de La Cité à Paris, les 16 et 17 Mai 2025. L'exposition associée donnait à voir les photographies issues du film, accompagnées d'une édition les réunissant. Lors des projections, la bande-son a été interprétée en live par Dajak et The Pink minute, traduisant la volonté d'en faire une expérience immersive. Lors de la projection, Nathanaël parle du but de questionnement de son film :

*«Pourquoi tu vas là-haut ?, ce n'est pas le récit d'une expédition sportive. Le sport, et ici le paralpinisme, y est plutôt envisagé comme le médium pour accéder à une prise de recul et de parole. L'idée est d'inviter les gens à se poser la question du pourquoi et de les inciter à trouver 'leur' réponse. (...) Pourquoi a-t-on ce besoin fondamental de montagne ? Interroger ce paradoxe avec lequel j'avais autant de mal à composer : l'alpinisme est une démarche très individualiste, qui ne bénéficie pas à l'intérêt général, qui ne sert pas le bien commun, pourtant je ne peux m'empêcher d'y aller.»*<sup>106</sup>

Cet objet se place à mi-chemin entre l'essai artistique, le film grand public, et la production de marque. Il semble être influencé à la fois par des univers bien loin de l'imaginaire montagnard, mais aussi par des démarches plurielles qui s'inscrivent plutôt dans l'art contemporain. Finalement, ce n'est pas seulement l'art en tant que tel qui propose des modifications dans les représentations. En mettant en scène le doute, le film invite à reconsidérer la légitimité, ou en tout cas l'utilité de certains projets dans le contexte actuel. Il ne s'agit pas de juger, mais d'interroger ce que notre besoin de montagne révèle de nous-mêmes. En diffusant ces interrogations dans un format accessible et attrayant pour la majorité, ce film peut participer à une transformation des représentations collectives. Il ouvre la voie à une vision plus nuancée de la montagne. Sans remettre en question des grands principes de l'humanité, ce film, par sa simplicité, peut être un lien vers des visions plus conceptuelles comme celles développées dans la partie trois.

En mettant en scène le doute, le film invite à reconsidérer la légitimité, ou en tout cas l'utilité de certains projets dans le contexte actuel. Il ne s'agit pas de juger, mais d'interroger ce que

---

<sup>106</sup> Nathanaël Sapey-Triomphe, 2025

notre besoin de montagne révèle de nous-mêmes. En diffusant ces interrogations dans un format accessible et attrayant pour la majorité, ce film peut participer à une transformation des représentations collectives. Il ouvre la voie à une vision plus nuancée et plurielle de la montagne. La production visuelle liée à l'alpinisme, et plus largement à la présence humaine en montagne, semble n'être qu'au début d'une transformation des représentations. Des œuvres de ce type pourraient, à l'avenir, approfondir la remise en question de notre rapport à ces espaces. La pratique de la montagne, quelles qu'en soient les modalités, apparaît ainsi comme un vecteur pertinent pour penser les mutations contemporaines, tant individuelles que collectives.

## Conclusion

Au fil de ce mémoire, nous avons retracé les grandes étapes de l'alpinisme, en nous attachant à comprendre comment l'image a accompagné et façonné cette pratique. Cette réflexion ne s'est pas dessinée uniquement dans le cadre universitaire : elle s'est ancrée bien plus tôt, dans un imaginaire personnel nourri par les albums de famille, les histoires racontées au détour d'un repas ou d'une randonnée. Elle s'est nourrie des photographies de plusieurs générations, d'images en noir et blanc représentant de vastes étendues de neige ou de roche. Au milieu de ces paysages, de minuscules silhouettes, presque invisibles. Rien ne les distingue, pas même un visage, juste des présences anonymes qui semblent appartenir à l'immensité, englobées dans un monde qui les dépasse. C'est sans doute là que commence ma fascination : dans ces images de paysages sans limites, ces mondes entiers, infinis, sans frontières, où se dessinent des cathédrales de roches qui semblent toucher le ciel. Et des hommes qui les traversent. Au fil des albums, les images changent. La couleur s'installe, les silhouettes se rapprochent, on reconnaît ces hommes, on les nomme. Les anonymes deviennent individus. Ils ne font plus qu'être là, ils habitent les lieux et se l'approprient, ils gravissent, conquièrent, triomphent des obstacles. Les images se multiplient et deviennent témoignage de l'évolution : Le matériel se raréfie, les sommets se diversifient : Alpes suisses, Dolomites, Himalaya. Le regard s'élève, on prend de l'altitude. Dans ces albums, les images sont le récit, elles sont accompagnées de légendes manuscrites, d'altitudes griffonnées, de noms de sommets et de compagnons d'ascension. Par elles, j'imagine ces aventures. Moi aussi, je veux monter, voir ce qu'ils ont vu. Je veux voir, de mes propres yeux, cet horizon interminable, faire la course à la plus belle vue. Je veux photographier cette lumière que rien n'obstrue. Où est-ce qu'on peut voir le plus loin ?

Aujourd'hui, en relisant ces images qui m'ont formée, je me demande ce qu'elles disent vraiment. Quelles histoires elles nous transmettent. D'abord, elles racontent l'exploration. Celle d'hommes qui veulent comprendre le monde, le déplier, en saisir les replis. Ils inventent peu à peu une pratique : l'alpinisme, prenant le nom des Alpes. Puis, quand tout semblait déjà

connu, ils ont entrepris de connaître leur propre corps, de voir jusqu'où il tenait, jusqu'où il résistait. Mais même dans ces lieux reculés, ces hommes ne sont jamais arrivés vraiment libres. Ils emportaient avec eux des héritages : une culture, une vision du monde, une volonté de démonstration, de conquête, de maîtrise. Cette histoire est celle d'un groupe qui devient individu, puis qui devient le sujet, et qui a, au fil du temps, transformé l'espace par sa simple présence, en le marquant de ses récits. C'est donc l'histoire de l'homme, au sens du genre. Longtemps racontée au masculin, elle a vu les femmes lutter pour s'y frayer un passage, pour être vues, reconnues, nommées elles aussi. Cette histoire est celle d'un monde qui change, de paysages en pleine transformation. Des lieux représentés par ces photographies qui sont méconnaissables, modifiés par les stigmates d'un climat en exponentiel réchauffement. L'étendue de glace, célébrée dans la peinture romantique, exaltée dans les photographies de John Ruskin ou d'Aimé Civiale, a laissé place à un désert de pierre.

C'est à partir de ces constats que ce mémoire s'est articulé, comme une tentative de réponse. Au-delà des récits d'aventure et des paysages sublimes, il s'est agi de comprendre comment ces photographies ont façonné notre regard sur la montagne, influencé nos imaginaires collectifs et participé à une certaine construction symbolique de l'alpinisme et plus globalement de l'homme en montagne.

Historiquement, les représentations photographiques de l'alpinisme s'inscrivent dans une logique de domination. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, elles accompagnent une transformation profonde du regard porté sur les montagnes. Par les textes d'abord, ces montagnes ont été dépeintes comme des espaces hostiles, puis elles sont devenues des terrains d'études, puis enfin terrain de jeu. La photographie accompagne l'essor de l'alpinisme en devenant un élément de récit : progressivement, elle ne montre plus seulement les lieux, mais les corps qui s'y déplacent. Petit à petit, la montagne devient le théâtre d'un face à face entre l'homme et la nature, et cette représentation entraîne une mise à distance : l'homme ne fait plus partie du décor mais prend le dessus et le maîtrise. L'esthétique spectaculaire participe à une hiérarchisation des corps et des pratiques, le sommet est symbole de réussite. Dans cette vision, l'alpiniste est avant tout celui qui s'élève, qui domine et qui regarde d'en haut. C'est en réponse à cette logique d'héroïsation que d'autres voix émergent, racontant d'autres façons de monter et de montrer. Privilégiant l'écoute, l'observation, la lenteur, et remettant en question la finalité du sommet, les images qui en découlent sont empreintes d'une forme de lâcher-prise.

Finalement, ce mémoire rend compte d'une forme de basculement. Sous l'effet conjugué de la crise écologique, d'une remise en question de la structure sociétale anthropocentrée, de nombreuses prises de conscience ou de recul, les représentations de la montagne se diversifient. Nous l'avons vu, la photographie a souvent participé à la formation d'un imaginaire naturaliste fait d'emprise et de domination. Pourtant, le renouveau actuel de la représentation de la montagne nous montre que ce biais n'est pas inéluctable. Ces artistes, photographes, cinéastes, s'attachent à repenser ces représentations de la montagne. Ici, l'utilisation de procédés alternatifs déjouant la mimétique photographique permet de traduire une autre approche sensible de ces paysages. Parallèlement, ces pratiques affirment aussi que les images sont porteuses d'une attention particulière à la haute montagne. En décentrant l'observation, en prenant le temps de la construction du cadre ou en s'attardant sur des espaces interstitiels, l'ensemble de ces créateur.rice.s d'images nous montrent que les représentations contemporaines ont le pouvoir de modifier notre perception des montagnes. Les œuvres contournent ainsi la photogénie attendue des Alpes, explorant les limites entre image numérique et paysages, intégrant le corps humain comme composant du lieu, ou en reconfigurant la perception du lieu à travers une lecture stratifiée de ses couches géologiques.

C'est aussi ce qui permet de construire d'autres récits, de proposer un rapport à la montagne plus inclusif, déjouant les stéréotypes que nous n'avons pas manqué d'observer à travers ce mémoire. Ces modifications des images ne s'opèrent pas seules, elles s'inscrivent dans un cadre plus large, partagé par d'autres disciplines qui, elles aussi, portent un regard renouvelé sur ces paysages en mutation. Le tournant ontologique décrit par l'anthropologie et la philosophie nous a permis de caractériser ce changement de paradigme, qui peut affecter l'ensemble des sciences et des pratiques. Petit à petit, on peut imaginer que davantage de liens se tissent entre tous les domaines, de l'alpinisme à l'art et la science. La photographie, dans ce contexte, peut elle aussi changer de statut. Elle dépasse son rôle illustratif pour devenir un outil de réflexion et de traduction, prenant part aux processus de pensée.

Il apparaît que nous appartenons à une période de mutation où les frontières entre les sphères sportifs, culturelles et artistiques deviennent plus poreuses. La photographie joue un rôle actif dans ce changement, en proposant un regard critique sur les logiques individualistes et performatives. Après une phase de retrait, la représentation de la montagne connaît un renouveau, en réponse à l'imagerie stéréotypée diffusée par les industries du tourisme et du sport. Les pratiques contemporaines cherchent à réinventer notre perception de la haute

altitude, en adoptant une approche plus sensible, intime et singulière. En suivant cette révision critique du rapport à la montagne, nous pourrions être tentés de tourner complètement le dos à l'alpinisme. En effet, si cette pratique ne sert qu'à faire perdurer un rapport de domination, peut-être n'a-t-elle plus grand-chose à offrir. Mais si elle devient moyen de relation, d'attention, de questionnement, alors elle peut devenir porteuse de sens. Et la photographie peut en être le vecteur. Alors qu'en Occident, la nature a souvent été définie par l'absence de l'homme, et l'homme par ce qu'il a su vaincre de naturel en lui, peut-être convient-il aujourd'hui d'interroger cette séparation fondatrice. Et si l'alpinisme n'était pas nécessairement à l'image de ce duel, mais au contraire un terrain possible pour repenser notre place ? Dans ses formes les plus récentes, l'alpinisme peut devenir un outil de décentrement du regard. Les images qui en émergent pourraient participer à une mise en crise de l'anthropocentrisme en nous plaçant, non plus au-dessus, mais à l'intérieur d'un réseau de cohabitations. Ainsi, ce sport pourrait profondément contribuer à faire émerger un autre rapport à la montagne potentiellement plus juste.

*«Il cherche, il trouve, il revient à son origine.»*<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Editions Gallimard, 2024, p.158.

## Présentation de la partie pratique de mémoire

Ce travail photographique s'inscrit dans une zone de transition, à la croisée d'un rapport intime à la montagne et d'une volonté d'en interroger les représentations visuelles. Il ne relève pas photographie sportive mais pas non plus d'une démarche plastique frôlant l'abstraction. Il se place entre les deux, utilise des images fixes, argentiques et numériques, dialoguant entre elles pour créer une continuité. Il s'agit d'une recherche visant à explorer la complexité de notre relation aux environnements alpins à travers une stratification des regards, des récits et des formes. Ce projet est un prolongement expérimental, au sein duquel différentes approches visuelles se confrontent. Mon intention est d'associer une posture critique à une forme esthétique, afin d'ouvrir une lecture plurielle de la montagne.

Je m'ancre dans un héritage familial marqué par une vision que l'on pourrait associer au naturalisme vis à vis du paysage. Ce regard transmis constitue un socle à partir duquel je cherche aujourd'hui à opérer un pas de côté. Il ne s'agit pas de tout renier de cette vision, mais de reconfigurer, d'en explorer les limites, et d'en proposer une relecture par l'expérimentation de formats et d'écritures variées. La montagne, telle qu'elle est abordée ici, n'est pas une image figée mais un espace traversé par des temporalités multiples. Elle se présente comme un palimpseste : un lieu stratifié, où se superposent les couches géologiques, les récits humains, les souvenirs familiaux, et nos propres projections.

L'objectif n'est pas de produire une image-tableau, mais d'instaurer une forme de porosité dans la représentation. Inviter le spectateur à entrer dans l'image, à laisser planer son regard, le laisser s'attarder, ralentir son observation, à ressentir la matérialité du lieu et la complexité des relations qui s'y tissent. J'interroge ainsi la manière dont l'humain peut être replacé au sein de la temporalité propre à la montagne : une durée lente, étendue, inscrite dans les reliefs, très différente de notre temporalité propre.

Ce projet inclut également des archives familiales, pensées non comme simples documents, mais comme éléments actifs d'un réseau de sens. Elles rappellent que tout paysage est déjà chargé d'histoires : les lieux que nous arpentons aujourd'hui ont été racontés par ceux qui

nous ont précédés. Ces archives viennent enrichir la lecture du présent en y inscrivant une mémoire. Elles interrogent ce que nous voyons de la montagne, mais aussi tout ce qui conditionne ce regard : les images déjà vues, les souvenirs, les affects, les récits transmis.

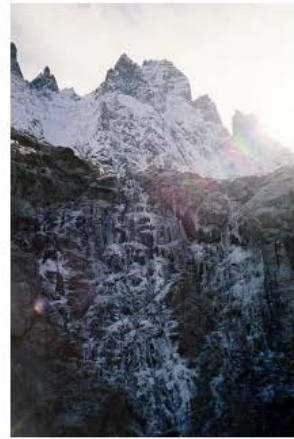
Déployé sous trois formes, un accrochage, une édition et une exposition d'archives, ce projet vise à réactiver les images, à les faire parler autrement. Il s'agit de considérer la montagne comme un espace vivant, toujours en transformation, et de réinscrire l'humain non comme une présence extérieure, mais comme un élément parmi d'autres de cet écosystème en perpétuel mouvement.

Ainsi, au-delà de la fascination ou de l'esthétique, ce travail propose une réflexion sur notre place dans ces paysages et sur notre production d'images les représentant. Il s'agit moins de sublimer que de rendre lisible une relation à un milieu que nous habitons, que nous traversons, et auquel nous appartenons.

## Planches contacts





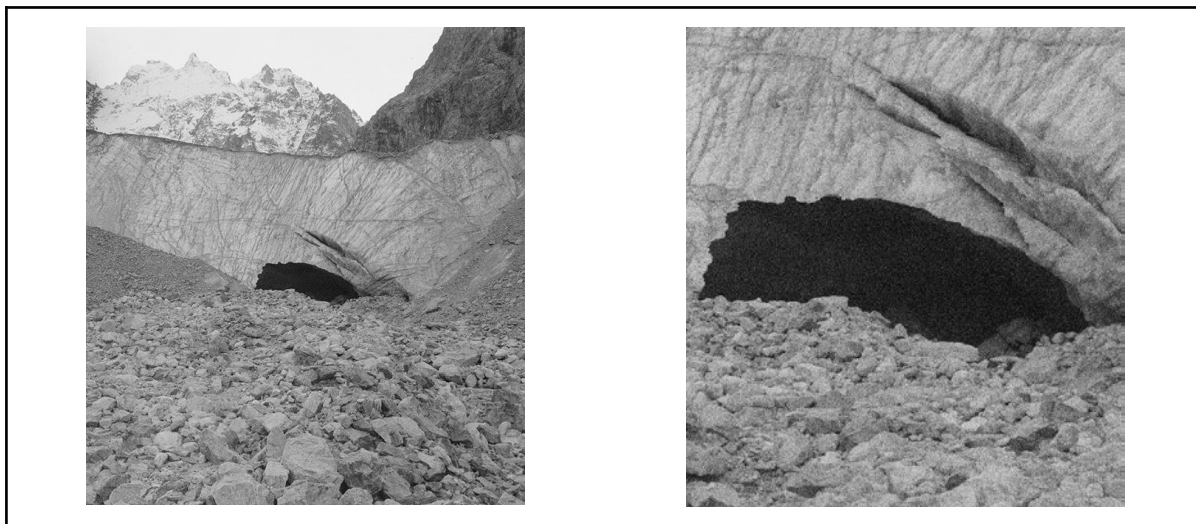


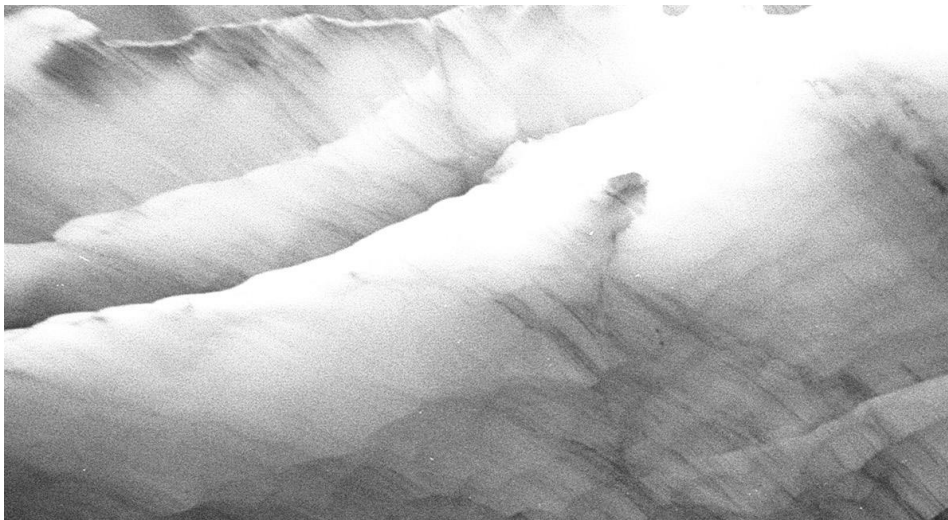


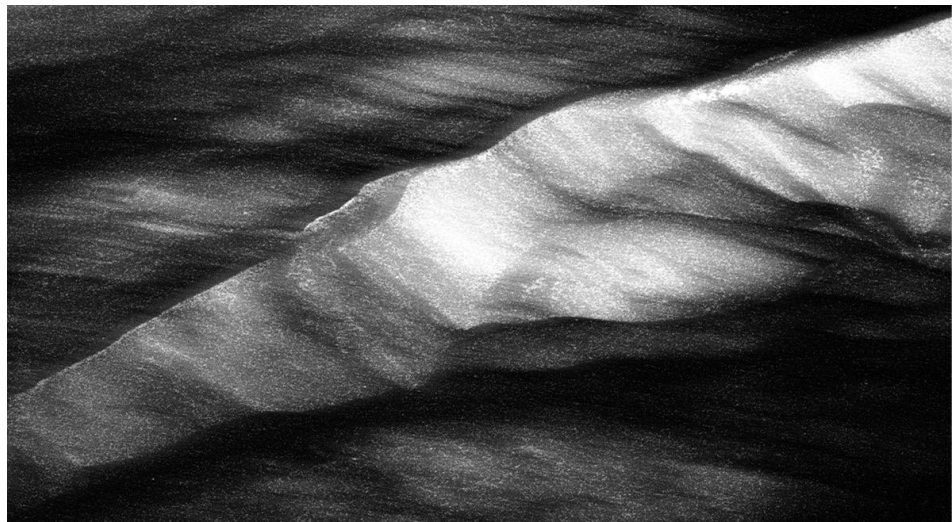


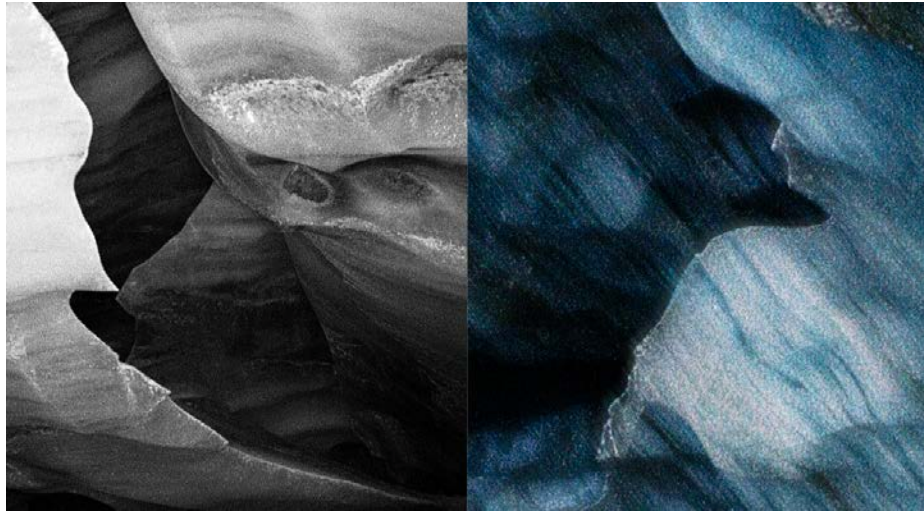
1<sup>ère</sup> forme - accrochage de tirage sur le mur



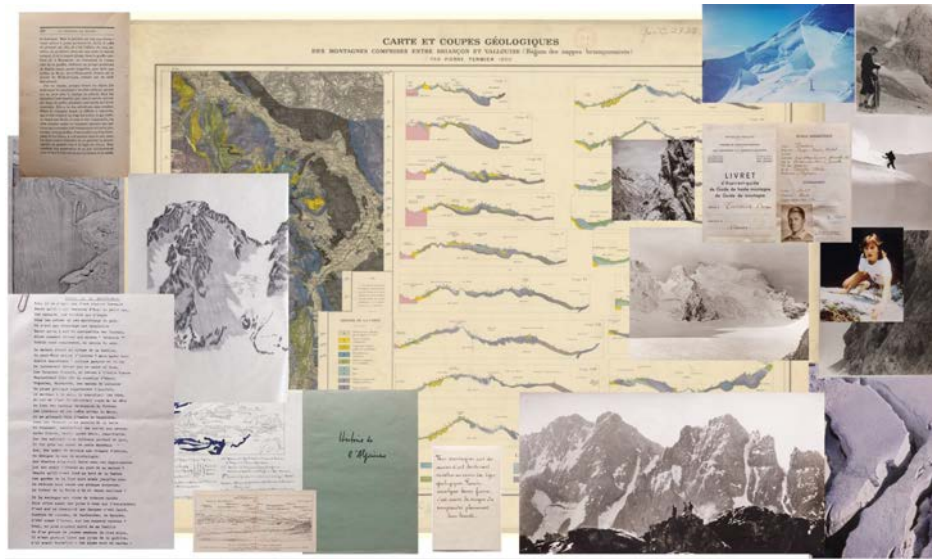




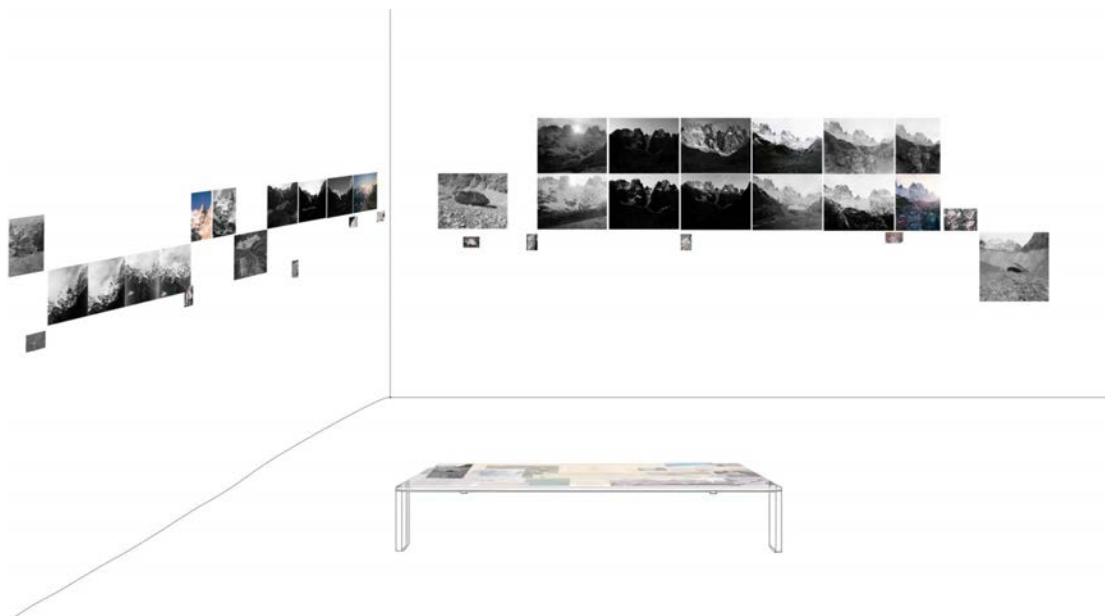




### 3<sup>eme</sup> forme : exposition d'archives



### Scénographie



# Bibliographie

## Articles

BERLIOZ, J., JOISTEN, A., & ABRY, C. (1988). Le dialogue des esprits maléfiques dans la montagne (Savoie, Dauphiné et Valais romand). *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 16(1), 61-86.

BRIFFAUD, S. (1988). Visions de la montagne et imaginaire politique. L'ascension de 1492 au Mont-Aiguille, et ses traces dans la mémoire collective (1492-1834). *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 16(1), 39-60.

BROC, N. (1989). Dominique Lejeune, Les Alpinistes en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle (vers 1875-vers 1919). Étude d'histoire sociale, étude de mentalité. *Annales de géographie*, 98(547), 352-353.

BUZOT, A.-L. (s. d.). *Phytotype & anthotype* [Billet].  
<https://www.anneloubuzot.com/procedes-ecologiques/phytotypie-anthotypie>

CHAVY, J. (2024). Rêve de Cerro Torre. *Alpine Mag*. <https://alpinemag.fr/reve-de-cerro-torre/>

CHEVRIÈRES, J. (1986). « Star-system sur la paroi ». *La revue du cinéma*, 418, p 49-60.

DE BEAUMONT, É. (1865). *Éloge historique d'Auguste Bravais*. 92.

DEBARBIEUX, B. (1993). Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques : La montagne et ses images, du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. *Revue de Géographie Alpine*, 81(1), 109-109.

- GARIMOLDI, G., & GINOUVÈS, V. (1995). La photographie et la découverte de la montagne par l'alpinisme. *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 23(2), 175-190.
- GEORGE, P. (1983). Histoire et civilisation des Alpes, I. Destin historique, II. Destin humain, publié sous la direction de Paul Guichonnet. *Annales de géographie*, 92(513), 607-608.
- GUIVAUDON, P. (2021). « L'appareil de l'explorateur n'existe pas. » : Quels matériels photographiques pour les missions d'exploration françaises au cours du dernier tiers du xixe siècle ? *Photographica*, 2, 90-109.
- HOIBIAN, O. (2000). Les alpinistes à l'aube du XXe siècle. Usage et construction des typologies sociales. *STAPS*, 21(51), 49-68.
- JOUTARD, P. (1988). La haute montagne. Des récits des origines à sa mise en littérature. *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 16(1), 7-11.
- MCNEE, A. (2011). 'Cold Stony Reality' : Subjectivity and Experience in Victorian Mountaineering. *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*, 2(2).
- MESTRE, M. (1997). Des Montagnes des dieux aux Dieux des montagnes. Étude diachronique d'un mythe. *Cahiers d'Études Germaniques*, 32(1), 265-279.
- SAVALE, C. (1994). Les campagnes photographiques de Martens en Suisse et en Savoie. *Histoire de l'art*, 25(1), 67-77.
- SOLINSKI, B. (2010). Joseph Campbell, Le héros aux mille et un visages : Trad. de l'américain par Henri Crès, Escalquens, Oxus, 2010, 410 p. *Questions de communication*, 18, 264-265.

## Ouvrages

- AGRESTI, S., & AGRESTI, B. (2024). *Une histoire de l'alpinisme au féminin*. Glénat.
- BAGARRY, A., & MOREAU, L. (2022). *Glaciers : Inventaire photographique des glaciers du massif du Mont Blanc*, édition intégrale (Éd. augmentée). Éditions Hartpon.
- BALLU, Y. (2013). *Les alpinistes : Chronique raisonnée de leurs aventures remarquables dans les Alpes* (Nouvelle éd.). Glénat.
- BARTHES, R. (2005). *Mythologies* (Nachdr.). Éd. du Seuil.
- BENSEN, J., & RAGONNEAU, N. (2000). *Souvenirs des sommets : Alpinisme et photographie*. Artémis.
- BURKE, E., & SAINT GIRONS, B. (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. J. Vrin.
- CHANDELLIER, A. (2010). *La Montagne en direct, La vie de René Desmaison* (Guérin).
- CHANSON, V. (2017). Avant-propos. In *Glaciers* (h'artpon, Vol. 1).
- CIVIALE, A. (1882). *Les Alpes, au point de vue de la géographie physique et de la géologie : Voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol* (J.Rotschild).
- DAUDET, L. (2004). *La montagne intérieure*. Grasset.
- DAUMAL, R. (1997). *Le mont analogue : Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques ; version définitive*. Gallimard.
- DURET, P. (1993). *L'héroïsme sportif* (1. éd). Presses universitaires de France.

- FRANGNE, P.-H., JULLIEN, M., & PONCET, P. (2006). *Alpinisme et photographie : 1860-1940*. Les Editions de l'Amateur.
- FRANGNE, P.-H., & SAINT GIRON, B. (2019). *De l'alpinisme*. Presses universitaires de Rennes.
- GOS, C. (1940). *Tragédies alpestres* (MAG). Les Éditions de France.
- GOUTTE, G. (2024). *Alpinisme & anarchisme : Essai sur les vertus révolutionnaires de l'art de grimper les montagnes*. Nada.
- HOIBIAN, O. (2008). *L'invention de l'alpinisme : La montagne et l'affirmation de la bourgeoisie cultivée, 1786-1914*. Belin.
- ICHAC, M. (1946). *A l'assaut des Aiguilles du Diable, une arête, une ascension, un film* (J.Susse).
- INGOLD, T., & RENAUT, S. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles diff. les Belles lettres.
- KANT, I., & RENAUT, A. (2015). *Critique de la faculté de juger*. Flammarion.
- MORALDO, D. (2021). *L'esprit de l'alpinisme : Une sociologie de l'excellence en alpinisme, du xixe siècle au début du xxie siècle*. ENS Éditions.
- MORIZOT, B. (2020). *Manières d'être vivant : Enquêtes sur la vie à travers nous*. Actes Sud.
- Par-delà nature et culture (avec DESCOLA, P.). (2018). Gallimard.
- QUÉRINI, N. (2023). *Figures de la puissance dans la philosophie de Nietzsche* (p. 81-95). Éditions Rue d'Ulm.
- RAYMANN, A. (1912). *Evolution de l'Alpinisme dans les Alpes françaises*. Imp. Aubert, Grenoble.

- RÉBUFFAT, G. (2017). *La montagne est mon domaine*. Hoëbeke.
- RÉBUFFAT, G., & HUNT, J. (2016). *Étoiles et tempêtes : Six faces nord*. Hoëbeke.
- REMAUD, O., & GOBY, V. (2023). *Quand les montagnes dansent : Récits de la terre intime*. Actes Sud.
- ROBERTS, D., & PETIOT, G. (2009). *Annapurna, une affaire de cordée : [Herzog-Lachenal, la vérité au sommet!]*. Ed. Guérin.
- ROUSSEAU. (1761). *La Nouvelle Héloïse* (Marc-Michel Rey).
- ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*.  
Département de l'Isère.
- RUSKIN, J. (1909). *The Works of John Ruskin : Volume 36: Letters of Ruskin I* (A. Wedderburn & E. T. Cook, Éd.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511707070>
- RUSKIN, J., & PROUST, M. (2011). *Sésame et les lys*. Payot & Rivages.
- PY, B. (2014). *Le film de montagne dans les cinématographies occidentales*. Art et histoire de l'art.  
Université Paul Valéry - Montpellier III, Français. NNT : 2014MON30052. tel-01127967
- SCHIRRER, M. (avec Colloque Apnées & Université de Lorraine). (2015). *S'immerger en apnée : Cultures motrices et symbolismes aquatiques*. l'Harmattan.
- SIGANOS, A., & AMBROISE, C. (Éds.). (2000). *Montagnes imaginées, montagnes représentées : Nouveau discours sur la montagne de l'Europe au Japon*. Ellug, Univ. Stendhal.

SIMONIN. (2023). *Figures de la puissance dans la philosophie de Nietzsche*. Éditions Rue d'Ulm.

STEPHEN, L. (1894). *The Playground of Europe*. Cambridge University Press.

THOMAS, R. (1993). *Le sport et les médias*. Vigot.

VIGARELLO, G. (2002). *Du jeu ancien au show sportif : La naissance d'un mythe*. Éd. du Seuil.

VINCENT, S., & ROUX, J.-L. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*.  
Département de l'Isère.

## Films

BENAZZOZ, I. (Réalisateur). (2024). *Kaizen* [Documentaire]. IDZ Prod.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wrFsapf0Enk>

BRON, K. (Réalisateur). (2024, octobre 1). *Dolomites* [Enregistrement vidéo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=0FSmJ9n4Gsc>

CHIN, J., & CHAI VASARHELYI, E. (Réalisateurs). (2018). *Free Solo* [Documentaire].

FANCK, A. (Réalisateur), & LEVY, G. (Producteur). (1930). *Stürme über dem Montblanc* [Film].  
Allemagne : Universum Film AG (UFA). <https://www.youtube.com/watch?v=f4IwANuSY48>

HERZOG, W. (Réalisateur). (1985). *Gasherbrum, la montagne lumineuse* [Documentaire; Couleurs, 16mm].

RÉBUFFAT, G. (Réalisateur). (1974). *Les Horizons Gagnés* [Documentaire].

RÉBUFFAT, G., & TAIRRAZ, G. (Réaliseurs). (1955). *Etoiles et Tempête* [Documentaire; Couleurs, 16mm]. <https://www.cimalpes.fr/Films-de-montagne-752-2525-0-0.html>

SAPEY-TRIOMPHE, N., & ELLIES, M. (Réaliseurs). (2025). *Pourquoi tu vas là-haut ?* [Documentaire]. Arc'teryx France. [https://www.youtube.com/watch?v=QL\\_7EF3qAbs](https://www.youtube.com/watch?v=QL_7EF3qAbs)

## Documents

BROYER, A.-L. (2025). *Documentation artistique*. [PDF]. <https://www.annelisebroyer.com>

CHARRIÈRE, J. (2024). *Entretien avec Julian Charrière* [Palais de Tokyo]. <https://palaisdetokyo.com/ressource/entretien-avec-julian-charriere/>

OLIVEIRA, A. (2024). *Dossier de Presse, L'effort, Le monde ENTRETIENS AVEC JACQUES PERCONTE ET ANNE DREYFUS*. <https://www.legenerateur.com>

RUSKIN, J., & PROUST, M. (1906). *Sésame et les lys : Des trésors des rois, des jardins des reines (3e édition) / John Ruskin ; traduction, notes et préface par Marcel Proust*. Mercure de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962762/f3.texteImage>

SAUSSURE, H.-B. (1787, août). *Relation abrégée d'un voyage à la cime du Mont-Blanc*. BARDE, MANGET & Compagnie.

# Annexes

## **Annexe n°1 : définition du Daguerréotype**

### **Daguerréotype**

Divulgué en 1839, est le premier procédé photographique largement diffusé. Il nécessite une plaque de cuivre recouverte d'argent, qui est ensuite sensibilisée à la lumière par des vapeurs d'iode, ce qui forme une couche d'iodure d'argent à la surface de la plaque. Pour exposer cette plaque, on utilise une camera obscura. Le temps d'exposition est variable selon les conditions et les produits chimiques utilisés, il peut aller de quelques secondes à plusieurs heures. L'image latente est révélée par des vapeurs chaudes de mercure, puis fixée à l'aide de thiosulfate de sodium, rincée et séchée. Ce procédé est à image unique, c'est à dire qu'il est impossible de faire une reproduction. L'impossibilité de reproduire les images explique son utilisation souvent pour servir de modèle aux gravures.

## **Annexe n°2 : définition du collodion humide**

### **Collodion humide**

Apparu en 1851, le procédé du collodion humide permet de réduire les temps de pose, parfois à seulement quelques secondes. Toutefois, ce procédé exige un développement immédiat de l'image, avant que l'émulsion sur plaque de verre, composée de sels d'argent mélangés à du collodion, ne sèche. La préparation du négatif doit donc se faire sur place, et il faut enchaîner son exposition et son développement en moins de 20 minutes, ce qui complique fortement la prise de vue en extérieur, notamment en haute montagne, où le froid peut faire cristalliser l'émulsion. Il est nécessaire de prévoir de quoi transporter les plaques de verres ( fragiles et au formal final, le tirage se faisant par contact ), mais aussi une chambre photographique, un trépied, un laboratoire et une chambre de noir, afin de développer l'image pendant que la plaque est encore humide. Les frères Bisson utilisent des plaques allant jusqu'à 50 x 60 cm, ils sont alors accompagnés d'une dizaine de porteurs pour acheminer plus de 250 kg de matériel. Contrairement au daguerréotype, image unique non reproductible, le collodion humide produit un négatif sur verre. Ce négatif peut ensuite être utilisé pour réaliser autant de tirages positifs que souhaité, généralement par contact sur papier albuminé. Aussi, l'un des

principaux arguments en faveur du collodion humide est sa précision. Le support utilisé permet une définition nettement supérieure aux procédés antérieurs.

**Annexe n°3 : Images tirées du film *Étoiles et tempêtes*, respectivement à 54' et 76'.**

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FVjutfqOhgc&t=3326s>

**Annexe n°4 : Photographies de Leni Riefenstahl lors des Jeux Olympiques.**

URL: <https://fondazioneozzani.org/exhibitions/2000/06/olympia/#>

Leni Riefenstahl, *Le lanceur de disque*, *Marjorie Gesting*, *La gagnante*, 1936.

**Annexe n°5 : Photographies de l'expédition française de l'Annapurna.**

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-histoire-annapurna-premier-8-000-descente-3-4>

Marcel Ichac, « Maurice ! Tes mains !  
»

© Marcel Ichac / L. de Boissieu Ichac

*Lachenal, le martyr de  
l'Annapurna, dans les bras de  
Terray.* © Archives Louis  
Lachenal

Marcel Ichac, *Lionel Terray soutenu par  
Ang Tharkey.*

© Marcel Ichac / L. de Boissieu Ichac

**Annexe n°6 : Alfred Gregory, Mount Everest 1953 : the first ascent.**

URL : <https://www.alfredgregoryphotographs.com/everest-gallery.html>

Alfred Gregory, SHERPA PORTERS PUTTING ON  
CRAMPONS, *Everest first ascent 1953*, Museum of Australian  
Photography, City of Monash Collection

Alfred Gregory, PORTER IN ICEFALL, *Everest first ascent*  
1953, Museum of Australian Photography, City of Monash  
Collection

**Annexe n°7 : Manifeste de Alpinisme Molotov.**

URL : <https://www.alpinismomolotov.org/2015/01/26/il-manifesto-dellalpinismo-molotov-2/>

**Annexe n°8 : Définition du cyanotype, de l'anthotype, du tirage lumen et du photogramme sur verre.**

**Cyanotype**

Le cyanotype est un procédé photographique inventé en 1842 par John Herschel (1792-1871), également connu pour avoir contribué à l'invention du vocabulaire photographique. Herschel s'intéresse aux effets de la lumière sur différentes substances chimiques. Il l'utilise alors à des fins scientifiques, pour reproduire des dessins botaniques par exemple.

Le cyanotype repose sur une propriété des sels de fer, sensibles à la lumière. Lorsqu'ils sont exposés aux rayons UV, les sels ferriques se transforment en sels ferreux et deviennent plus sensibles, ce qui permet la formation d'une image.

Plus concrètement, le procédé consiste à enduire une feuille de papier avec une solution composée de ferricyanure de potassium et de citrate de fer ammoniacal. Une fois le papier sec, on y applique un objet ou un négatif, puis on l'expose à la lumière du soleil. L'image latente formée par l'exposition apparaît en jaune, et c'est le rinçage à l'eau claire qui donnera la couleur bleu intense caractéristique du cyanotype. L'image obtenue est alors fixe, résistante à la lumière et au vieillissement.

### **Anthotype**

L'anthotype a aussi été mis au point en 1842 par John Herschel, mais elle a été rapidement abandonnée car les images obtenues sont difficiles à fixer.

C'est un ancien procédé photographique qui permet de créer des images en utilisant les pigments naturels des plantes, historiquement la chlorophylle. Ce procédé fait partie d'une famille plus large appelée phytotypie, c'est-à-dire la photographie végétale. L'anthotypie a été mise au point en 1842 par le scientifique britannique John Herschel, mais elle a été rapidement abandonnée, car les images obtenues sont très fragiles et difficiles à fixer dans le temps.

Le principe consiste à extraire le jus de plantes colorées, ce jus est photosensible. Il est appliqué sur une feuille de papier. Une fois sec, on l'expose au soleil avec un objet posé dessus ou un négatif. La lumière va décolorer les zones exposées, et celles protégées par l'objet ou le négatif gardent leur couleur. L'image apparaît ainsi, mais ne dure pas toujours dans le temps.<sup>108</sup>

### **Tirage Lumen**

Le tirage lumen est un procédé photographique ancien, reposant, comme le cyanotype ou l'anthotype, sur une action directe de la lumière du soleil sur du papier. Ici, on utilise du papier photographique argentique.

Cette méthode trouve son origine dans les recherches menées dès 1834 par William Henry Fox Talbot. Dans ses expérimentations initiales, Talbot cherchait à enregistrer les formes de végétaux en les plaçant sur du papier sensibilisé à la lumière, exposé ensuite au soleil. Il appelait ces premières images des dessins photographiques, obtenus par contact direct, sans lentille ni chambre noire.

---

<sup>108</sup> Buzot, Anne-Lou, *Phytotype & anthotype*,  
<https://www.anneloubuzot.com/procedes-ecologiques/phytotypie-anthotypie>

Le principe du tirage lumen consiste à disposer des objets à la surface d'un papier photo argentique ( non exposé ni développé). Une fois exposé à la lumière du jour, les sels d'argent contenus dans le papier réagissent, produisant une empreinte colorée. Les teintes obtenues varient en fonction de la nature du papier, la durée de l'exposition, les conditions climatiques.. L'image obtenue est instable si elle n'est pas fixée. Là où l'eau est suffisante pour le cyanotype, pour le tirage lumen il est nécessaire d'utiliser des bains chimiques ( bain d'arrêt, fixateur, rinçage) afin de conserver sa durée dans le temps. Cependant, la fixation peut modifier les teintes.

### **Photogramme sur verre**

Le photogramme est une image obtenue par contact direct entre des objets et une surface photosensible, sans recours à un objectif ou une pellicule. Appliqué à une plaque de verre, ce procédé consiste à enduire manuellement le verre d'une émulsion photosensible, souvent au gélatino-bromure d'argent, puis y disposer un objet. On expose la plaque de verre à la lumière ( naturelle ou artificielle ), l'émulsion réagit comme expliqué pour l'anthotype. La plaque doit être développée, fixée et rincée. L'image obtenue est un négatif par contact.

# Crédits iconographiques

**Fig.1** : Joseph Plepp/Matthäus Merian, *Représentation du glacier de Grindelwald dans la seigneurie de Berne*, Bibliothèque nationale suisse.

URL : <https://www.meteosuisse.admin.ch/portrait/meteosuisse-blog/fr/2023/08/historische-gletscherbilder-ermoglichen-rekonstruktion-von-vergangenen-gletscherstaenden.html>

**Fig.2** : Caspar Wolf, *Le Glacier du Rhône*, 1778, huile sur toile, 54x76cm, Aarau, Aargauer Kunstauss. © Jörg Müller. URL : <https://books.openedition.org/pubp/2303?lang=fr>

**Fig. 3** : Caspar Wolf, *Tempête et éclair sur le glacier inférieur de Grindelwald*, entre 1774 et 1778, huile sur toile, 54x82cm, Aarau, Aargauer Kunsthaus. © Brigitt Lattmann.  
URL : <https://books.openedition.org/pubp/2303?lang=fr>

**Fig.4** : L. et A. Bisson, Savoie 35. Ascension du Mont-Blanc. Départ des grands Mulets , tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,7 x 39,5 cm, 1862, coll. SFP.  
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10028322w.item>

**Fig.5** : A.Garcin, *Traversée de la mer de glace*, N°544, vers 1900.  
URL : [http://www.editions-clairobscur.com/boutique\\_fr\\_article\\_51.html](http://www.editions-clairobscur.com/boutique_fr_article_51.html)

**Fig. 6** : Chambre photographique de Aimé Civiale, *Les Alpes, du point de vue de la géographie physique et de la géologie : voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, J. Rothschild, 1882, p.9.  
URL : <https://archive.org/details/lesalpesaupoint00civigoog/page/n15/mode/2up>

**Fig.7** : Schéma de méthode de prise de vue de panorama, *Les Alpes, du point de vue de la géographie physique et de la géologie : voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, J. Rothschild, 1882, p.19.  
URL : <https://archive.org/details/lesalpesaupoint00civigoog/page/n15/mode/2up>

**Fig.8** : Aimé Civiale, *Panorama circulaire pris de la Bella Tola*, 1866.  
URL : [https://www.studioargento.com/immersiva/foto-immersiva3\\_en.html](https://www.studioargento.com/immersiva/foto-immersiva3_en.html)

**Fig. 9** : *Peaks, Passes, and Glaciers. A series of Excursions by Members of the Alpine Club*. Edited by John Ball, M.R.I.A. F.L.S. Président of the Alpine Club. Second édition. 1862.  
URL : <https://books.google.fr/books?id=Ogc9AAAAYAAJ&dq=editions%3AsUbkh9VdDOC&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>

**Fig.10** : M.E. Edwards, Edwards Whymper, James Mahoney, *Portrait du guide Christian Almer*, gravure, 1860.  
URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

**Fig.11 :** Edward Whymper, *Un orage sur le Cervin (10 Août 1863)*, Escalades dans les Alpes.

URL :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

**Fig.12 :** Alphonse de Neuville, *La découverte des cadavres*, Gravure, 1872.

URL :

<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64688-escalades-dans-les-alpes-1860-1869-d-edward-whymper-une-oeuvre-a-la-croisee-de-l-art-et-de-la-science.pdf>

**Fig.13 :** The Alpine Journal, vol. 27, Londres, Alpine Club, 1913, p. 439, Internet Archive,

URL : <https://archive.org/details/the-alpine-journal-vol-27-1913>

**Fig.14 :** Vittorio Sella, *Les Rouies* (3, 589 m -11,7 75 ft), France, 1900.

URL : <https://www.camptocamp.org/articles/1321825/fr/les-photos-de-montagne-vittorio-sella-1859-1943>

**Fig.15 :** Vittorio Sella, *Cordée en descente dans le Caucase*, 1896

Tirée de l'ouvrage : BENSEN, J., & RAGONNEAU, N. (2000). *Souvenirs des sommets : Alpinisme et photographie*. Artémis.

**Fig.16 :** Joseph Tairraz, *Un alpiniste, son guide et son porteur*, 1881.

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

**Fig 17 :** Georges Tairraz II, *Grimpeurs sur la crevasse lors de l'ascension de l'Aiguille du Requin*, Chamonix, 1950.

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

**Fig.18 :** Photographie anonyme, vers 1930, Roger-Viollet, Paris.

Tirée de l'ouvrage : FRANGNE, P.-H., JULLIEN, M., & PONCET, P. (2006). *Alpinisme et photographie : 1860-1940*. Les Editions de l'Amateur.

**Fig.19 :** Dr Aldo Godenzi, *Alpinistes sur le Grosser Diamantstock*, Suisse, 1953.

Tirée de l'ouvrage : BENSEN, J., & RAGONNEAU, N. (2000). *Souvenirs des sommets : Alpinisme et photographie*. Artémis.

**Fig.20 :** *Etoiles et tempêtes*. Maurice Baquet, Gaston Rébuffat, 1955

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FVjutfqOhgc&t=3293s>

**Fig.21 :** Sur le tournage d'*Etoiles et tempêtes*. Maurice Baquet, Gaston Rébuffat et Georges Tairraz, Chamonix, 1955.

**Fig.22 :** Janine Niépce, *Gaston Rébuffat sous l'œil du photographe*, Chamonix.

URL : <https://www.polka.paris/factory/gaston-rebuffat-sous-l-oeil-du-photographe-2.htm>

**Fig.23 :** Gaston Rébuffat, *un des vainqueurs de l'Himalaya fait de l'alpinisme à Chamonix*, #2, Chamonix (Haute-Savoie), 22 x 17,3 cm, Tirage vintage gélatino-argentique sur papier baryté glacé, tamponné.

URL :

<https://www.polka.paris/factory/gaston-rebuffat-un-des-vainqueurs-de-l-himalaya-fait-de-l-alpinisme-a-chamoni-x-2.htm>

**Fig.24 :** George Tairraz, *Gaston Rébuffat au sommet de l'Aiguille de Roc*, 1953

Tirée du livre : ROUX, J.-L., & VINCENT, S. (2023). *TAIRRAZ, Quatre générations de guides photographes*. Musée de l'Ancien Evêché.

**Fig 25 :** Catherine Destivelle, *Au-delà des cimes*, 2007.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-catherine-destivelle-carriere-or-passion-transmettre-4-4>

**Fig.26 :** Reinhold Messner, *Sommet de l'Everest*, 1980.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-histoire-reinhold-messner-everest-solitaire>

**Fig. 27 :** Reinhold Messner, *Sommet du Nanga Parbat par le versant du Diamir*, couverture du livre "Solo", 9 août 1978, déclencheur automatique.

URL : <https://summit-day.com/la-legende-de-lalpinisme-en-10-photos/>

**Fig.28 :** Leni Riefenstahl dans le film "The storms over the Mont Blanc," made in 1930.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=f4IwANuSY48>

**Fig.29 :** Louis Lachenal, *Maurice Herzog au sommet de l'Annapurna*, Une de Paris Match 3 Juin 1950.

URL : <https://www.parismatch.com/Actu/Sport/Maurice-Herzog-Revivez-sa-victoire-sur-l-Annapurna-162299>

**Fig. 30 :** Alfred Gregory, *Everest first ascent*, 1953.

URL : <https://www.alfredgregoryphotographs.com/everest-gallery.html>

**Fig. 31 :** Alfred Gregory, *Crevasse*, Everest first ascent 1953, Museum of Australian Photography, City of Monash Collection.

URL : <https://www.alfredgregoryphotographs.com/everest-gallery.html>

**Fig.32 :** Edmund Hillary, *Tenzing au sommet de l'Everest*, 1953.

URL : <https://www.tdg.ch/il-est-rentre-chez-lui-en-legende-sa-mere-la-gronde-546295433247>

**Fig.33 :** Walter Bonatti, *face nord du Cervin*, février 1965, Philippe Le Tellier pour Paris-Match depuis un hélicoptère.

URL : <https://www.montagnes-magazine.com/actus-histoire-bonatti-hivernale-face-nord-cervin-solitaire>

**Fig 34 :** Annie Leibovitz, *Core Values*, LVMH, 2024.

URL :

<https://www.lvmh.com/fr/les-actualites-lvmh/louis-vuitton-fait-revivre-la-campagne-core-values-et-reunit-roger-federer-et-rafael-nadal>

**Fig. 35 :** Jimmy Chin, *Affiches du film Free Solo*, 2018.

URL : [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=267118.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=267118.html)

**Fig.36 :** *Traffic Jam on Everest*, Une du New York Times, 28 Mai 2019.

URL :

<https://www.nytimes.com/2019/09/18/sports/the-everest-climber-whose-traffic-jam-photo-went-viral.html>

**Fig.37 :** Basile Monnot, Affiche du film *Kaizen*, 2024.

URL : <https://antreducinema.fr/produit/kaizen-affiche-de-cinema-originale-40x60/>

**Fig.38 :** @sebertheclimber, Post Instagram de Seb Berthe, 7 Février 2025.

URL : [https://www.instagram.com/p/DFw0YWvx2lt/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/DFw0YWvx2lt/?img_index=2)

**Fig.39 :** Julien District, Vue d'installation Mont Analogue, FRAC Champagne Ardennes, 2021.

URL : <https://frac-champagneardenne.org/expositions/monts-analogues>

**Fig.40 :** Julien District, Mont Analogue #3, Photographie noir et blanc, tirage pigmentaire, 60 x 80 cm, 2010.

URL : <https://annesarahbenichou.com/fr/artistes/oeuvres/2543/julien-discrit>

**Fig.41 :** Vue d'exposition, Julian Charrière, « Stone speakers – Les bruits de la terre », Palais de Tokyo, 17.10.2024 - 05.01.2025. Crédit photo : Aurélien Mole© ADAGP, Paris, 2024.

URL : <https://palaisdetokyo.com/exposition/stone-speakers-les-bruits-de-la-terre/>

**Fig.42 :** Noémie Goudal, *Démantèlement IV*, Inkjet print, 148x68 cm, 2018.

URL : <https://noemiegoudal.com/works>

**Fig.43 :** Jacques Perconte, *L'Effort, le monde*, Le Générateur, Paris, 2024.

URL : <https://www.jacquesperconte.com/oe?270>

**Fig.44 :** Anne-Lise Broyer, *Leçons de Sainte-Victoire*, dessin à la mine graphite sur tirage argentique, format 80x120 cm.

URL : <https://www.annelisebroyer.com/fr/serie/8/lecons-de-sainte-victoire>

**Fig.45 :** Aurore Bagarry, *Glaciers*, 2012-2018.

URL : <https://aurebagarry.com/index.php/glaciers-2/>

**Fig.46 :** Olivier de Sépibus, *Les Sources de glace*, Paulsen, 2025.

URL : <https://olivier-de-sepibus.com/>

**Fig.47 :** Laurent Chanel, *Englacement #1*, 10 mn, Glacier de la Girose, Écrins, 8 sept 2021.

URL : <https://www.aaa.land/englacement.html>

**Fig. 48 :** Marie Clerel, *Muandes*, photogramme sur plaque ancienne au bromure d'argent.

URL : <https://marieclerel.com/Muandes>

**Fig.49 :** Marie Clerel, *Muandes*, tirage lumen, fixateur et eau du ruisseau.

URL : <https://marieclerel.com/Muandes>

**Fig. 50 :** Marie Clerel, *Muandes*, cyanotype, eau du ruisseau de la muande.

URL : <https://marieclerel.com/Muandes>

**Fig.51 :** Nathanaël Sapey-Triomphe, Photographie tirée du film *Pourquoi tu vas là-haut*, 3'.

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=QL\\_7EF3qAbs](https://www.youtube.com/watch?v=QL_7EF3qAbs)

**Fig.52 :** Nathanaël Sapey-Triomphe, Photographie tirée du film *Pourquoi tu vas là-haut*, 3'02.

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=QL\\_7EF3qAbs](https://www.youtube.com/watch?v=QL_7EF3qAbs)