

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 75 (2025)

Heft: 1

Artikel: La planète bleue empoisonnée : Henry Brandt, Jean-Luc Nicollier et les cultures visuelles environnementales dans la Suisse des Trente polluées

Autor: Lugon, Olivier / Valloton, François

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1090338>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La planète bleue empoisonnée: Henry Brandt, Jean-Luc Nicollier et les cultures visuelles environnementales dans la Suisse des Trente polluées

Olivier Lugon, François Vallotton

The Poisoned Blue Planet: Henry Brandt, Jean-Luc Nicollier, and Environmental Visual Cultures in Switzerland during the Polluting Post-War Boom

The early 1970s are often seen as a turning point in ecological awareness, fueled by a scientific discourse about the damaging effects of overproduction and the exploitation of the planet's resources. This article explores the evolution of media representations depicting environmental damage to the planet. Based on two Swiss case studies, the film productions of Henry Brandt and Jean-Luc Nicollier, which we situate in a trans-media and transnational history of representations of planetary perils since the 1950s, we question the homogeneous nature of this genre and examine these films' greater or lesser appropriateness as critiques of progress and economic development promoted by the emerging field of political ecology.

En 1970, à l'occasion de l'Année européenne de la conservation de la nature, sort le film *Nous autres fossoyeurs* du réalisateur neuchâtelois Jean-Luc Nicollier. Ce court-métrage documentaire, soutenu par la Ligue suisse pour la protection de la nature (aujourd'hui *Pro Natura*) et le WWF Suisse, se présente comme une dénonciation combative des effets destructeurs de la civilisation industrielle sur l'environnement. Dans les rares travaux qui en font état, il est présenté comme l'exemple emblématique d'une nouvelle sensibilité aux questions d'écologie au seuil des années 1970. Cette période constituerait en effet, selon de nombreuses analyses historiques, le seuil d'une époque nouvelle de la conscience environnementale. En Suisse, différentes bornes permettent d'identifier un tel tournant: l'acceptation par le peuple du projet d'article constitutionnel sur la protection de l'environnement en juin 1971, la création la même année de l'Office fédéral de la protection de l'environnement (aujourd'hui Office fédéral de l'environnement) ou encore la constitution, toujours en 1971, du premier parti écologiste en Europe, le Mouvement populaire pour l'environnement à Neuchâtel. Sur le plan international, ce nouveau paradigme se manifeste dans la tenue d'une première Journée de la Terre aux États-Unis le 22 avril 1970, la fondation du groupe militant *Greenpeace* en 1971, la première conférence mondiale sur l'environnement de Stockholm et la publication du rapport *Meadows* en 1972.¹

1 Sur ce contexte, voir notamment François Jarrige, Thomas Le Roux, *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Paris 2017.

Ces initiatives associatives et politiques sont alors inséparables d'une présence médiatique croissante des questions environnementales, dont la large diffusion nationale et internationale de *Nous autres fossoyeurs*, assez atypique pour un court-métrage helvétique, constitue une incarnation exemplaire. Les spécialistes de l'histoire médiatique de l'écologie repèrent cependant cette médiatisation dans bien d'autres champs encore, que ce soit celui des expositions (avec notamment l'exposition-choc *Can Man Survive?* au Musée américain d'histoire naturelle de New York en 1969),² de la télévision (à l'exemple du magazine *La France défigurée* lancé par Michel Péricard et Louis Bériot à l'ORTF en 1971),³ de la presse (avec une multiplication de rubriques spécialisées comme celles du *Monde* dès 1972) ou du cinéma de fiction (avec, par exemple, la sortie de *Soylent Green* de Richard Fleischer en 1973, une dystopie écologique qui fera date dans le développement du genre).

Dans leur ouvrage *Gifttod, Betonwüsten, strahlende Zukunft*, première histoire du film environnemental en Suisse en 2020,⁴ Stefan Länzlinger et Thomas Schärer vont jusqu'à attribuer un rôle moteur aux images et aux représentations médiatiques dans la cristallisation d'une conscience écologique au tournant des années 1970. Ils affirment en effet que «l'histoire des mouvements écologistes montre que l'existence et le succès de ces mouvements reposent en grande partie sur les formes visuelles de leur protestation et sur leur écho médiatique» et appellent en conséquence à une «histoire visuelle de l'environnement».⁵ Selon eux, ce qui changerait autour de 1970 ne serait donc pas tant une aggravation de problèmes environnementaux lancinants depuis des décennies que l'attention accrue qui est portée sur eux grâce à cette nouvelle présence audiovisuelle. Leur étude se concentre cependant sur le seul domaine des images animées et un seul genre filmique – le documentaire environnemental –, dont la production augmente effectivement dès le début des années 1970. Si l'on étend toutefois la perspective au-delà de ce genre spécifique pour considérer un spectre plus large de formes médiatiques, en prenant en compte autant les films de commande que la production militante, les démarches artistiques ou muséales que les reportages journalistiques, on est amené à constater la présence des questions environnementales dans nombre de productions antérieures. Celles-ci, menées dans des champs très variés, engagent dès lors une multiplicité d'échos, de déplacements et de reconfigurations entre des

2 Voir Bénédicte Ramade, *Can Man Survive?* (1969). Exposer un avenir écologique funeste, in: *Transbordeur. Photographie, histoire, société* 8 (2024), p. 100–111.

3 Voir Christian Delporte, «N'abîmons pas la France!» L'environnement à la télévision dans les années 1970, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 113 (2012), p. 55–66.

4 Stefan Länzlinger, Thomas Schärer, *Gifttod, Betonwüsten, strahlende Zukunft. Umweltbewegungen und bewegte Bilder in der Schweiz, 1940–1990*, Bern 2020 (Berner Studien zur Geschichte, vol 4).

5 *Ibid.*, p. 9.

traditions et des médias divers, au-delà d'une stricte logique linéaire de recrudescence quantitative.

Selon l'hypothèse de Länzlinger et Schärer, l'affirmation de la topique écologique dans la production filmique et télévisuelle suisse du tournant des années 1970 correspondrait par ailleurs à un processus d'élargissement de ses objets, passant de préoccupations éminemment locales dans les années 1940 et 1950 – la construction de tel barrage ou de telle installation hydroélectrique, par exemple – vers une appréhension de plus en plus transversale et structurelle de ces problèmes au fil des années 1960. Cette interprétation sera questionnée ici en rappelant l'existence d'une tradition, très vivace dans la culture populaire des années 1950–1960, tous médias confondus, de représentations synthétiques du monde visant à dépeindre une menace polymorphe, faite autant des tensions de la guerre froide, du danger atomique, des inégalités du développement, de l'industrialisation accélérée et de l'explosion démographique que des formes multiples de la pollution. Au fil des années 1960, ce n'est que progressivement que la question écologique émerge de ce faisceau de périls pluriels pour s'imposer comme une thématique propre. Même à l'orée des années 1970, la porosité de ces problématiques reste perceptible, comme le montre le choix fait par *Greenpeace* d'accoupler dans son nom la revendication environnementale et le pacifisme, en conformité avec sa lutte initiale contre des essais nucléaires militaires en Alaska.⁶

Notre approche et le choix de nos exemples seront largement tributaires de nos affiliations disciplinaires – historien de la photographie, des dispositifs d'exposition et de projection pour l'un, historien des médias et plus spécifiquement de la télévision pour l'autre – et de nos terrains de recherche récents. Un travail conjoint sur l'exposition nationale suisse de Lausanne en 1964 nous a ainsi rendus attentifs à l'interaction des médias et des discours rapprochés au sein d'une telle manifestation vouée à faire le point sur les défis du pays.⁷ Un projet subséquent de valorisation de l'œuvre d'Henry Brandt, dont les films avaient marqué l'Expo 64, s'est appliqué quant à lui à rappeler l'importance du cinéaste dans l'émergence d'un nouveau cinéma suisse attentif aux questions sociales, politiques et environnementales avant 1968.⁸ Différentes recherches sur l'histoire de la SSR et de la TSR enfin, avec laquelle Henry Brandt collaborera de

⁶ Sur la naissance du nom, voir Frank Zelko, *Making a Green Peace! The Rise of Countercultural Environmentalism*, New York 2013, p. 69–70.

⁷ Olivier Lugon, François Vallotton (dir.), *Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses*, Lausanne 2014.

⁸ Pierre-Emmanuel Jaques, Olivier Lugon (dir.), *Henry Brandt. Cinéaste et photographe*, Neuchâtel 2021.

façon épisodique, ont quant à elles cherché à articuler une histoire sociale et politique du service public à une analyse de la programmation.⁹

Henry Brandt justement occupera une place centrale dans notre propos, tout comme il l'a fait dans le parcours de Jean-Luc Nicollier avant *Nous autres fossoyeurs*. Une importance particulière sera ainsi donnée à sa série de courts-métrages *La Suisse s'interroge* pour l'Expo 64, que Länzlinger et Schärer discutent déjà dans leur histoire du cinéma environnemental en Suisse à travers son chapitre *Croissance*. Nous nous appliquerons pour notre part à replacer ce segment dans le cadre plus large et thématiquement plus diversifié de la contribution de Brandt à l'Expo 64 et à le réinscrire par-là dans un champ de références et de modèles aussi bien transmédiatiques que transnationaux. Nous nous pencherons également sur son ambitieux projet suivant, un peu oublié aujourd'hui, *Voyage chez les vivants*, vaste portrait de la planète réalisé entre 1966 et 1970 avec l'assistance de Nicollier à la caméra, avant que celui-ci ne prenne son indépendance pour *Nous autres fossoyeurs*. Le reportage planétaire de Brandt connaîtra par ailleurs une déclinaison télévisuelle, sous le titre *Portrait de la planète bleue*, au début des années 1970, alors que Nicollier entamera lui aussi une collaboration avec la télévision romande en tant que cameraman, journaliste, puis réalisateur. Ce nouveau déplacement médiatique permettra de s'interroger sur la reconfiguration spécifique des questions environnementales au sein du petit écran.

De la «famille humaine» à la «planète bleue»

Dès le tournant des années 1950, l'expérience planétaire de la guerre mondiale, des tensions de la guerre froide et du péril atomique, associée à un sentiment de «rétrécissement du monde et [d']interdépendance de tous les hommes» porté par l'essor des moyens de communication, comme le formule Henry Brandt au début des années 1960,¹⁰ fait émerger ce que l'on pourrait presque désigner comme un genre: le «portrait du monde» ou le «portrait des hommes». Genre transmédiatique, puisqu'on peut en repérer des occurrences de la presse illustrée au livre de photographie, de l'exposition au cinéma, il consiste à rapprocher dans un même ensemble visuel les contrées les plus éloignées et les cultures en

⁹ Theo Mäusli, Andreas Steigmeier, François Vallotton (dir.), *La radio et la télévision en Suisse: histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR de 1983 à nos jours*, Baden 2012; Jessica Chautems, Gabrielle Duboux, Roxane Gray, François Vallotton, *Temps présent. 50 ans derrière l'écran*, webdocumentaire réalisé pour les 50 ans de l'émission Temps Présent en collaboration avec l'UNIL, la Radio-Télévision Suisse et l'Académie du Journalisme et des Médias de Neuchâtel, avril 2019 (<https://cdn.rts.ch/temps-present/50-ans/index.html#>, page consultée le 20.12.2024).

¹⁰ Henry Brandt, *Construction, contenu et signification des 5 films de La Suisse s'interroge* (base de travail précédant la réalisation), 17 juin 1963, p. 4 (Fonds Alberto Camenzind, Archives de la construction moderne, EPFL).

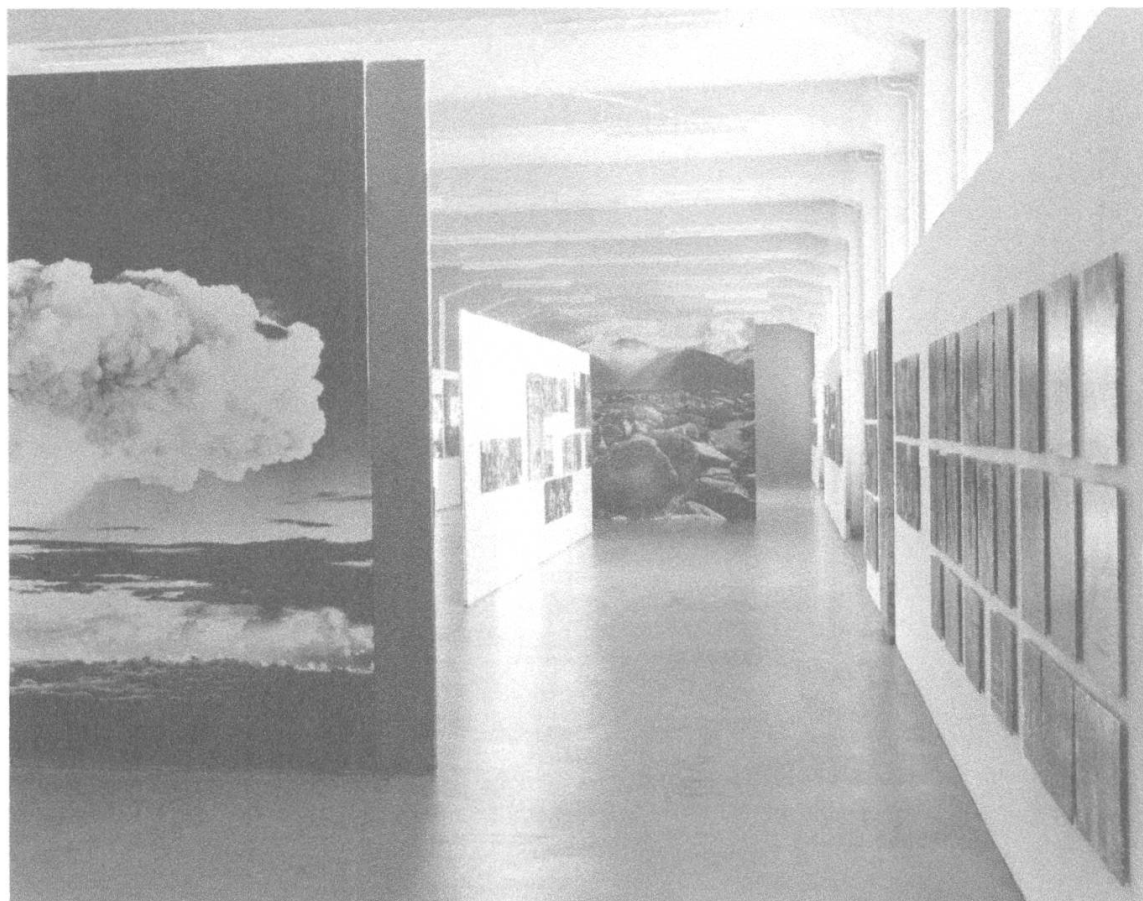


Fig. 1: *The Family of Man*, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 1958 (photo Walter Binder). Archiv ZHdK, Zurich.

apparence les plus étranges l'une à l'autre pour mettre en lumière à la fois ce qui les distingue et ce qui les réunit face aux menaces contemporaines. La plus fameuse et la plus influente de ces représentations synthétiques du monde est sans aucun doute l'exposition *The Family of Man*, grande fresque photographique de la vie des hommes sur Terre proposée par Edward Steichen au MoMA de New York en 1955, avant une tournée mondiale de près de dix ans, qui va attirer quelque neuf millions de spectateurs dans une quarantaine de pays, dont cinq étapes en Suisse en 1958 (fig. 1).¹¹ À travers le rapprochement de 500 photographies issues du monde entier, il s'agissait d'illustrer l'unité fondamentale de «la grande famille des hommes», pour citer le titre français, face aux divisions de la guerre froide et à des dangers de plus en plus globalisés, arme atomique en tête. Les enjeux environnementaux y restent alors absents, la nature n'étant guère représentée que comme une bienfaitante terre nourricière servant d'arrière-fond aux affaires des hommes, cela à travers de grands tirages de paysages virginaux ponctuant le récit de leur vie. Si, dans sa célèbre critique parue dans *Mythologies*,

11 L'exposition est accueillie par le *Kunstgewerbemuseum* de Zurich, la *Kunsthalle* de Bâle, le Musée Rath à Genève, la *Kunsthalle* de Berne et le *Kunstmuseum* de Saint-Gall.

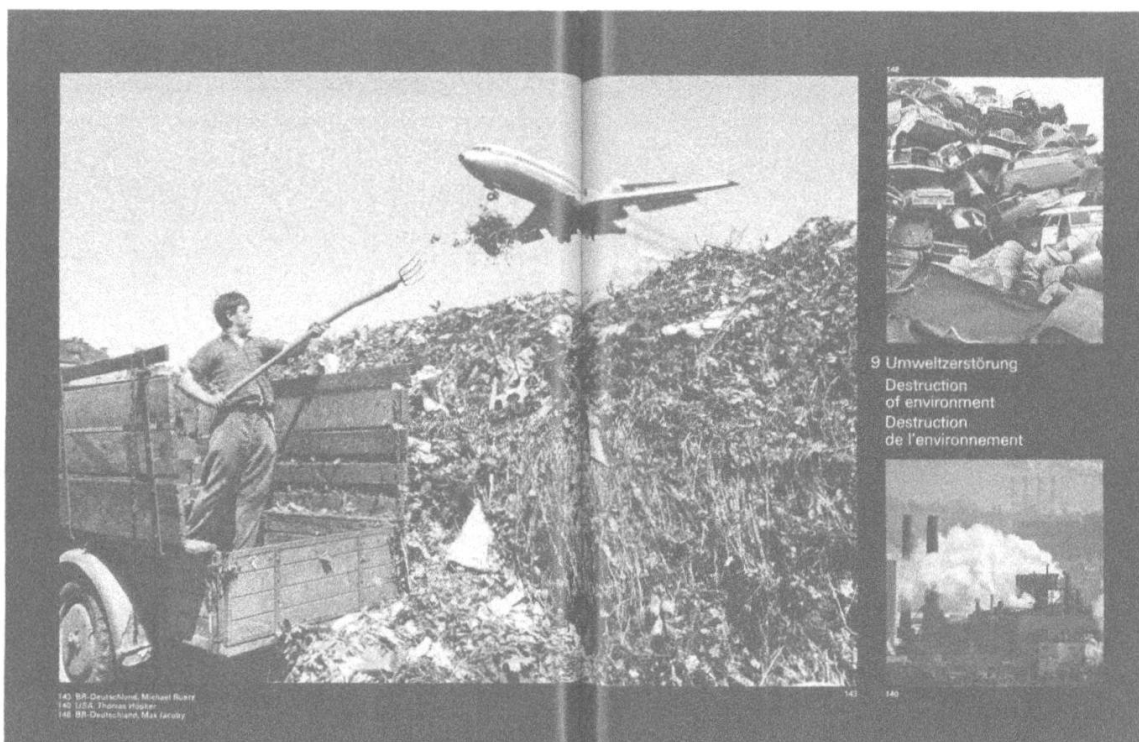


Fig. 2: «Destruction de l'environnement», in: Karl Pawek (dir.), 3. Weltausstellung der Photographie. Unterwegs zum Paradies, cat. exp., Hamburg, Gruner + Jahr, 1973.

Roland Barthes reprochera à l'exposition sa propension à homogénéiser les problèmes sociaux ou politiques et à naturaliser ainsi l'histoire,¹² il est certain que *The Family of Man* se garde bien d'historiciser en tout cas le rapport de l'homme à la nature et les conséquences de son exploitation croissante des ressources terrestres.

C'est plutôt dans certaines des multiples déclinaisons de son modèle au cours des années 1960 que commencera à poindre cette question dans le panorama des dysfonctionnements du monde. On le perçoit notamment dans les quatre *Expositions mondiales de la photographie* organisées par Karl Pawek de 1964 à 1978, vastes expositions itinérantes de photographies de presse qui revendiqueront au total 25 millions de spectateurs à travers l'Europe de l'Ouest, avec là encore de nombreuses étapes en Suisse – l'exposition originelle, «Qu'est-ce que l'homme?», est inaugurée au *Kunstgewerbemuseum* de Zurich au moment de l'Expo 64. Elles donnent du monde une vision plus sombre, faisant une part beaucoup plus grande aux images de violence, de conflit et de mort. C'est dans cette constellation que, dans sa troisième édition en 1973, apparaît au milieu de chapitres sur la «Crise de la population», «Les masses», la «Lutte raciale», l'«Agression», les «Catastrophes» ou «La mort», une partie expressément consacrée à la «Destruction de l'environnement», avec ses amas de déchets, ses fumées d'usines, ses poissons morts, ses paysages de béton et de pylônes

12 Roland Barthes, *La grande famille des hommes*, in: *Mythologies*, Paris 1957, p. 209.

électriques (fig. 2). Les atteintes à la nature sont également présentes dans la peinture des turpitudes et des désordres du monde proposée, en 1962 déjà, par le sulfureux «documentaire» *Mondo Cane* de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara et Franco Prospero, matrice d'un véritable genre, le «cinéma mondo», forme de collage pseudo-documentaire de pratiques culturelles exotiques et d'excentricités contemporaines propices à un traitement sensationnaliste et voyeuriste. Son goût des séquences-choc, ainsi que le passé de Franco Prospero dans la recherche éthologique et ichtyologique et le documentaire animalier, conduisent les réalisateurs à faire une large place aux formes les plus insolites ou les plus répulsives de l'exploitation des animaux. Mais le film aborde également les conséquences des essais atomiques sur la faune du Pacifique, témoignage d'un élargissement progressif de l'appréhension du péril nucléaire: là où l'iconographie du champignon atomique incarnait un danger avant tout militaire, le développement du nucléaire civil rend désormais plus diffuse et environnementale la menace qu'il fait peser sur le monde.¹³ *Mondo Cane* ne manque pas d'exploiter en outre la force photogénique de ce qui va bientôt devenir un motif incontournable des portraits critiques de la société de consommation, jusque chez Brandt: le cimetière de voitures.

Si Brandt et ses commentateurs présenteront volontiers son propre travail comme un contre-modèle au film de Jacopetti, Cavara et Prospero, et *Voyage chez les Vivants* comme «l'anti-*Mondo Cane*»,¹⁴ ses grands projets des années 1960 s'inscrivent indubitablement dans une lignée commune. C'est vrai notamment pour *La Suisse s'interroge*, sa série de courts-métrages à l'Expo 64, portrait critique de la Suisse contemporaine saisie dans la multiplicité de ses problèmes sociaux, culturels et environnementaux.¹⁵ Tout recentré qu'il soit sur un périmètre national, le parcours de cinq salles se terminait en effet sur un chapitre intitulé *Ton pays est dans le monde*, faisant s'entrechoquer sur deux écrans des extraits d'actualités filmées hétéroclites afin d'exposer les inégalités entre continents, la confrontation des grandes puissances, la course aux armements, et suggérer ainsi la communauté de destin unissant les Suisses au monde le plus lointain. Cette interdépendance se voyait par ailleurs soulignée par un autre motif qui va rapidement s'imposer comme une incarnation privilégiée de la conscience environnementale et marquer profondément l'œuvre ultérieure de Brandt: la vue du globe depuis l'espace. Éminemment polysémique, ce symbole peut venir incarner chez lui comme chez ses contemporains autant les promesses

¹³ Sur le sujet, voir Maria Stavrinaki, Julia Garimorth (dir.), *L'Âge atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire*, Paris 2024.

¹⁴ Michel Boujut, *Voyage chez les Vivants. L'anti-Mondo Cane d'Henry Brandt*, in: *Radio TV Je vois tout* 8, 1970, p. 21.

¹⁵ Sur le sujet, voir Alexandra Walther, *La Suisse s'interroge ou l'exercice de l'audace*, Lausanne 2016, et Gabrielle Duboux, Benjamin Michelet, *La Suisse s'interroge*, in: Jaques, Lugon (dir.), *Henry Brandt*, p. 267-272.

de la science moderne que la concurrence entre les blocs, la militarisation de l'atmosphère et la globalisation des périls, l'interdépendance des peuples autant que la fragilité du microcosme terrestre.¹⁶ Sa présence croissante dans l'imaginaire de la période indique en tout cas combien une pensée de plus en plus globale des interactions humaines et des affaires politiques a été indissociable de la conscience grandissante de la Terre comme planète, soit comme système environnemental aussi grandiose que vulnérable.

Les quatre premiers segments de *La Suisse s'interroge* se concentraient pour leur part sur les problèmes spécifiques du pays, mais dans une perspective pareillement transversale. Après une introduction en forme de faux-départ, avec *La Suisse est belle*, parodie en Cinémascope de l'image de carte postale d'un pays prospère aux beautés préservées, chantant autant ses montagnes enneigées et ses ruisseaux jaillissants que ses usines rutilantes, les trois chapitres suivants s'employaient à égratigner cette vision idyllique et autosatisfaite. Ils s'appliquaient en effet à déployer l'éventail des revers multiples de cette prospérité. Le deuxième, intitulé *Problèmes*, était consacré aux difficultés sociales du pays: l'accueil indigne des travailleurs immigrés, le vieillissement de la population, la crise du logement et les défis de la formation. Le suivant, *La Course au bonheur*, prenait la forme d'une courte fiction dépeignant le morne quotidien d'une famille asservie au travail et à la course aux biens matériels. La célébrité qu'acquiert dès cette époque cette dénonciation satirique du consumérisme va tendre à éclipser un peu le film suivant, *Croissance*, qui se concentrait quant à lui exclusivement sur les conséquences environnementales de la croissance économique, en faisant défiler sur trois écrans un flux d'images de l'urbanisation galopante, du mitage du territoire, de l'accumulation des déchets, de la pollution des eaux et de l'air (fig. 3).

Si *Croissance* peut être vu comme la matrice de *Nous autres fossoyeurs* de Nicollier, c'est plutôt *Ton pays est dans le monde* que Brandt lui-même va chercher dans un premier temps à prolonger avec son grand projet *Voyage chez les vivants*, état des lieux des sociétés contemporaines étendu à l'échelle de la planète et financé en grande partie par l'Organisation mondiale de la santé (OMS).¹⁷ Il engage pour cela Jean-Luc Nicollier comme cameraman, qu'il entraîne dans un tournage de plusieurs années mené aux quatre coins du monde, avant que Nicollier ne quitte l'aventure au printemps 1968 pour se lancer dans ce qui deviendra *Nous autres fossoyeurs*. Si la question écologique est présente dans le grand œuvre de Brandt, notamment à travers une séquence à Los

16 Sur les valeurs multiples de cette iconographie spatiale, voir Denis Cosgrove, *Contested Global Visions. One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, in: *Annals of the Association of American Geographers* 84 (1994), p. 270–294.

17 Sur le film, voir Olivier Lugon, *Les failles de la planète bleue. Voyage chez les vivants en contexte* et Loïc Salomé, *Voyage chez les vivants*, in: Jaques, Lugon (dir.), *Henry Brandt*, p. 149–164 et 277–282.



Fig. 3: Henry Brandt, *Croissance*, dans *La Suisse s'interroge*, Expo 64, Lausanne, 1964 (photo Yves Debraine). Archives Yves Debraine.

Angeles consacrée à l'impact d'une motorisation débridée, évoquée jusque sur l'affiche (fig. 4), elle ne s'en trouve pas moins un peu noyée dans la multiplication des thématiques abordées – démographiques, sociales, culturelles, pédagogiques, technologiques, sanitaires ... La revendication d'une approche globale de l'état du monde est une nouvelle fois soulignée par l'omniprésence d'images de la conquête spatiale, qui ponctuent le film comme un *leitmotiv*, décliné à neuf reprises. Ces plans viennent introduire dans la narration des plages méditatives autour des diverses connotations évoquées plus haut, mais ils permettent aussi au réalisateur d'affirmer la vision synoptique et distanciée qu'il entend porter sur les problèmes du monde – «le regard un peu étonné de quelqu'un venant d'ailleurs», comme il le formule lui-même¹⁸ – et surtout de conjointre des thématiques très hétérogènes sans avoir à en expliciter les rapports précis. Cet imaginaire planétaire imprègne plus encore la série télévisée que Brandt tire de l'abondant matériel filmique rapporté, diffusée sur les deux chaînes romande et alémanique en 1972–1973. Le motif de la planète inspire jusqu'à son titre, *Chronique de la planète bleue*, ainsi que l'image de son générique, qui reprend la

18 *Ibid.*, p. 21.



Fig. 4: Henry Brandt, *Voyage chez les vivants*, affiche, 1970. Cinémathèque suisse.

première photographie intégrale de la Terre saisie par un être humain, lors de la mission Apollo 8 en 1968.¹⁹

Lors de la sortie de *Voyage chez les vivants* en 1970, cette ambition synoptique et volontiers surplombante de Brandt lui est cependant souvent reprochée. La réception du film s'avère de façon générale beaucoup plus contrastée que l'accueil enthousiaste réservé aux courts-métrages de l'Expo 64, qui semblaient alors porter les promesses d'un renouveau profond du cinéma suisse. Elle souffre d'un triple décalage. Pour l'OMS, malgré l'importance que Brandt accorde aux questions sanitaires, son film déborderait trop du cadre promotionnel des activités de l'organisation pour rencontrer un véritable intérêt: sa diffusion restera assez confidentielle au sein de son réseau international. Pour les cercles cinéphiliques, tels ceux du Festival de Cannes où il est présenté, le documentaire apparaît désormais en décalage avec l'image du «nouveau cinéma suisse» portée par le Groupe 5 et de plus en plus identifiée au film de fiction. Pour un public de plus en plus sensibilisé aux questions politiques enfin, les thématiques abordées semblent en rupture avec les récentes revendications de Mai 68 et les nouvelles déclinaisons du mouvement écologiste, liées aux premières mobilisations concrètes autour du nucléaire ou du fluor, par exemple. Aux yeux d'une grande partie de la critique, Brandt aurait voulu embrasser trop de choses et aurait trop peu cherché, comme Barthes le reprochait déjà à *The Family of Man*, à examiner les causes structurelles et politiques des problèmes évoqués pour pouvoir produire une quelconque critique opérante. C'est aussi l'avis de Jean-Luc Nicollier, dont le propre film, *Nous autres fossoyeurs*, l'un de ses premiers en tant que réalisateur, propose précisément une approche plus ciblée de ces problèmes globaux et un recentrement sur la seule problématique environnementale.

***Nous autres fossoyeurs*, les débuts du film écologique ?**

L'idée du court-métrage *Nous autres fossoyeurs*²⁰ – *Eh es zu spät ist* pour le titre allemand – naît pendant les années de tournage de *Voyage chez les vivants*. Elle est issue d'une invitation faite au cameraman par son ancien professeur de biologie pour réaliser un film à l'occasion de l'Année de la Nature.²¹ Placé sous

19 Un album photographique va également être tiré du projet: Henry Brandt, avec la collaboration de Simon de Dardel, *L'Aventure des Hommes*, Lausanne 1970. Le motif du globe terrestre émergeant d'un fond noir sera bientôt repris par le générique du *Téléjournal* de la SSR.

20 Le film (35 mm, couleur, sonore, 23 minutes) a été restauré et numérisé par la Cinémathèque suisse en 2021. Il est accessible à la page <https://vimeo.com/cinemathequesuisse/restauration/video/823784125> (consultée le 20. 12. 2024).

21 Plusieurs des informations sur la genèse et la réalisation du film ont pu être rassemblées à l'occasion d'un entretien que les auteurs ont pu mener avec Jean-Luc Nicollier à Genève le 17 juin 2022. Nous tenons à le remercier ici chaleureusement pour sa disponibilité.

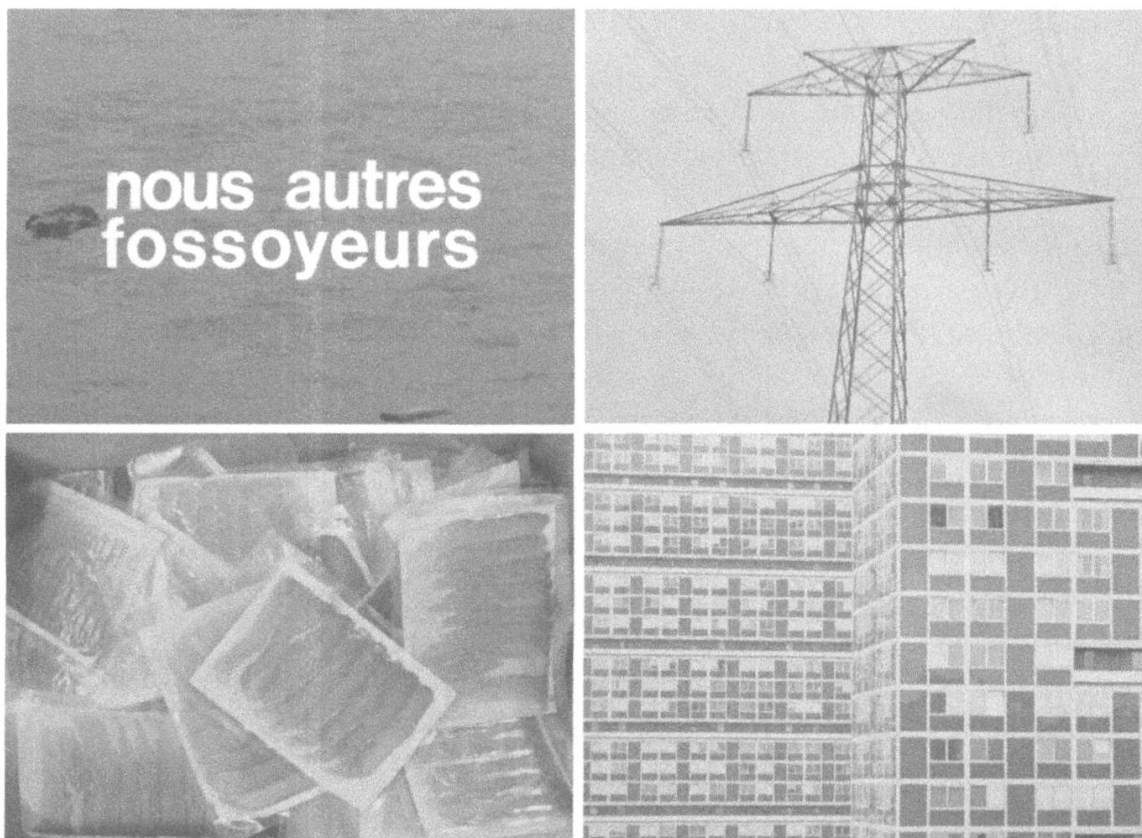


Fig. 5: Jean-Luc Nicollier, *Nous autres fossoyeurs*, 1970, 22'17, 2'24, 5'10, 5'59. Cinéma-thèque suisse.

l'égide de la Ligue suisse pour la protection de la nature, il reprend le modèle du film de commande naturaliste ou animalier tout en lui donnant une couleur spécifique. Dans un premier temps prévaut le format du documentaire mettant en images, avec le soutien d'une musique apaisante, les splendeurs et la richesse de la vie végétale comme animale. À l'instar du basculement opéré à la fin de *La Suisse est belle* dans *La Suisse s'interroge*, l'idylle ne tarde pas toutefois à se voir perturbée par le surgissement d'images parasites – un pylône électrique tout d'abord, les chaînes de production de l'industrie alimentaire, quelques grands ensembles architecturaux – avant qu'une voix *off* ne décline la longue liste d'espèces disparues depuis la fin du XIX^e siècle. Désormais, les représentations d'une nature inviolée cèdent toujours plus le pas à une vision particulièrement sombre, voire apocalyptique, soulignant les contradictions et impasses de la civilisation contemporaine (fig. 5).

Ce narratif mais aussi ses ressorts dramaturgiques et esthétiques sont marqués par l'héritage de Brandt. D'abord, comme dans *La Suisse s'interroge*, la dénonciation repose sur une distance critique, voire sur l'humour: de la même manière que les films de 1964 mettaient en opposition une vision idyllique de la Suisse aux dessous de la croissance, Nicollier juxtapose musique traditionnelle et folklorique sur les images d'une apocalypse environnementale; sur le plan de la

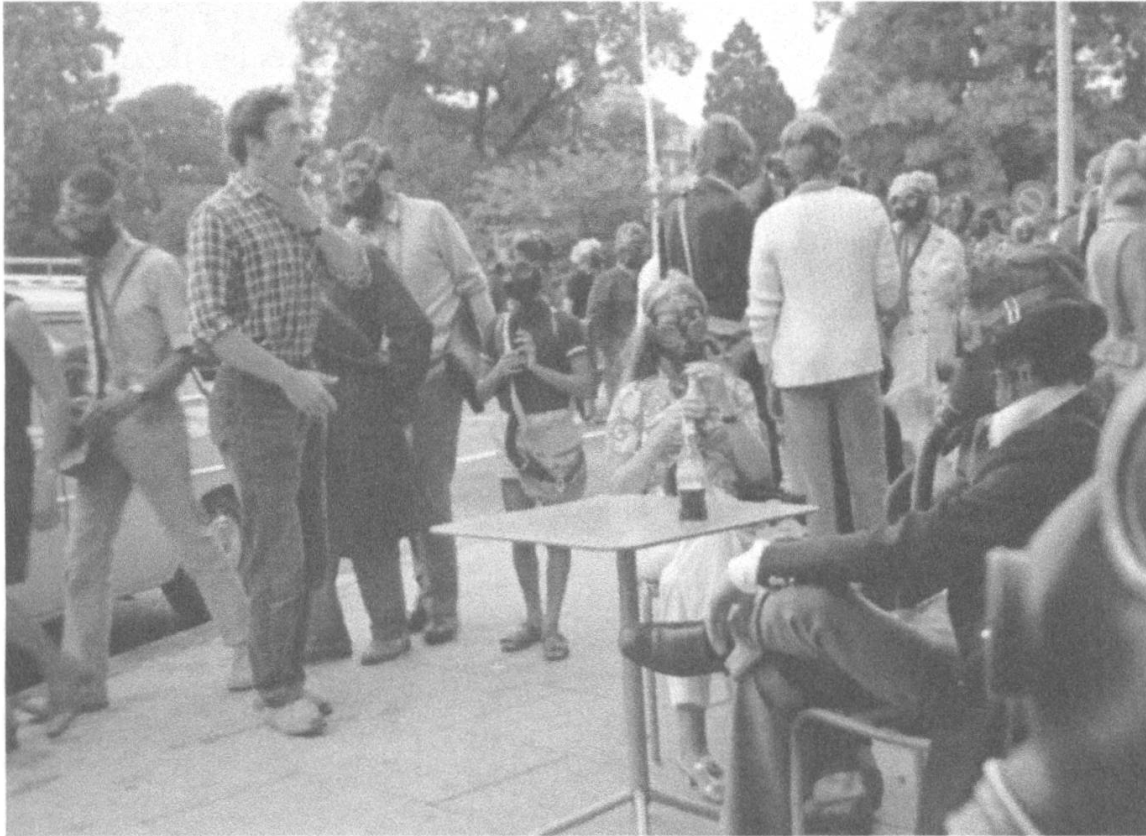


Fig. 6: Jean-Luc Nicollier, *Nous autres fossoyeurs*, 1970, 9'35. Cinémathèque suisse.

bande son, alors que Brandt avait pu compter sur la musique du compositeur et ingénieur du son Julien-François Zbinden dans *La Suisse s'interroge*, Nicollier fait appel au musicien Guy Bovet et à l'Orchestre de la Suisse romande ainsi qu'à l'*Uebeschi Chor der Berner Liedertafel*. Sur un autre plan, on retrouve la complémentarité entre fiction et documentaire propres aux films de l'Expo 64. Nicollier, dans un premier projet, avait même pris le parti exclusif de la fiction en imaginant d'abord un récit dystopique mettant en scène les trois espèces pensées comme les plus résilientes vis-à-vis des bouleversements écologiques, soit les rats, les hommes et les corbeaux. Ce projet initial fera la place ensuite à une évocation de l'enterrement d'une fleur, la dernière de la planète, accompagné par quelques hippies. *In fine*, le traitement réaliste prévaudra avec toutefois l'insert de la reconstitution dystopique d'une scène urbaine – orchestrée entre autres par le comédien genevois Dominique Catton – où tous les passants portent des masques à gaz: le seul contrevenant, après s'être moqué de manière démonstrative de ses congénères, se voit terrassé par l'inhalation d'un air pollué (fig. 6).

La proximité avec le message de Brandt opère également au niveau thématique: même si le film se resserre sur la seule problématique écologique, *Nous autres fossoyeurs* l'aborde dans une perspective globale qui souligne l'interdépendance des problèmes. Nicollier met en effet en scène cette fresque environnementale du point de vue des effets de la surconsommation sur l'air (pollutions

industrielles), les sols (déchets et pesticides), les marais, les rivières et les lacs (canalisation et endiguement), tout en problématisant la question de la poussée démographique, de l'urbanisation à tout crin et de la malbouffe. Cette volonté de souligner les effets convergents et cumulatifs de la croissance est un trait typique de ce début de décennie. On le retrouve aussi bien dans le mouvement hippie que dans certaines productions médiatiques comme *Silent Running* (1972), dystopie évoquant le sauvetage dans un vaisseau spatial d'espèces végétales détruites sur terre: peu remarquée à l'époque, on considère aujourd'hui cette dernière comme une borne essentielle dans l'émergence du film écologique. Sur le plan lexical, la notion même d'«environnement» fait son apparition à l'échelle internationale comme en Suisse. Au niveau de la Confédération, la votation du 7 juin 1971 inscrit dans la Constitution le principe de la protection de l'environnement (article 74) avec 93 % de suffrages favorables: la mise en place de cet aménagement législatif avait vu notamment le Président de la Commission d'experts, le professeur de droit public Jean-François Aubert, parler en avril 1970 d'un potentiel «suicide collectif» en cas d'inaction face aux enjeux écologiques; quelques mois plus tard, le Conseiller fédéral Tschudi évoquait le même article en soulignant que la population suisse avait le devoir de laisser à la génération suivante «une patrie et non un enfer».²² Sur un plan plus général, l'année 1972 correspond à la publication du célèbre rapport *Meadows* «Les limites à la croissance?» par le Club de Rome ainsi qu'à l'organisation de la première Conférence des Nations Unies sur l'environnement à Stockholm. On précisera toutefois que le discours de Nicollier, comme celui de Brandt au demeurant, met surtout en exergue une forme de responsabilité collective, soulignée dans le titre même du documentaire, sans mise en cause explicite des acteurs pouvant être considérés comme responsables de cette course à la croissance. Un silence qui peut en l'occurrence contribuer à expliquer la réception unanimement favorable de *Nous autres fossoyeurs* dans la presse de l'époque, certains commentateurs relevant même sa salutaire prise de distance avec la tonalité plus acerbe de certains réalisateurs contemporains: «Quant à la Ligue suisse, elle a eu la main heureuse en faisant appel à Nicollier pour la réalisation de son film, un film qui pourrait nous faire croire à la réalité d'un cinéma suisse, pensé, signifiant, et pas seulement balbutiant et bourré de prétentions pseudo-intellectuelles, comme il nous est arrivé d'en visionner parfois!»²³

L'une des différences sans doute les plus marquantes entre les productions de Brandt et Nicollier réside dans les canaux de distribution du film du second, particulièrement diversifiés et finalement beaucoup plus larges que *Voyage chez les vivants*: ceux-ci passent aussi bien par la projection en salle, la diffusion à la

22 Manuel Eisner, Nicole Graf, Peter Moser, Risikodiskurse. Die Dynamik öffentlicher Debatten über Umwelt- und Risikoprobleme in der Schweiz, Zürich 2003, p. 70.

23 Mireille Kuttel, Une mise en garde et un acte d'accusation. «Nous autres fossoyeurs», in: Nouvelle Revue de Lausanne, 26 octobre 1970.

télévision que par la distribution via le réseau associatif (environnemental et culturel), scolaire et même militaire, Nicollier profitant de ses contacts au sein de l'armée pour faire diffuser le film lors de certains cours de répétition.²⁴ *Nous autres fossoyeurs* anticipe aussi les transformations de la stratégie audiovisuelle du WWF qui, on le rappelle, figure parmi les commanditaires du film. Créée en 1961 quelques mois après l'organisation internationale, le WWF Suisse utilise d'abord le film, produit par des tiers, comme instrument de sensibilisation et de financement. Puis, dès le début des années 1970 et parallèlement à l'essor de l'organisation qui passe de 10'000 à 100'000 membres en une décennie, des collaborations se développent notamment avec Hans A. Traber, le très populaire producteur d'émissions scientifiques, et notamment animalières, sur la télévision alémanique. Ce partenariat, d'abord centré sur des échanges d'information, débouche en 1975 sur la signature d'un contrat-cadre entre Pro Natura Helvetica (communauté d'action fondée par le WWF Suisse et Pro Natura) et Traber portant sur la production de cinq films devant être diffusés à la télévision. Durant ces mêmes années, le WWF crée un service de diffusion qui devait faciliter la circulation de copies dans les sections locales mais également au sein des écoles.²⁵

Tourné en 35 mm et diffusé via la création de la société de production Nicofilm en trois versions française, allemande et italienne, *Nous autres fossoyeurs* pourra bénéficier de l'accès aux salles de cinéma grâce à la distribution d'*United Artists*, qui le propose en avant-programme de grands films populaires; en parallèle, il est intégré, en réduction 16 mm, dans les collections de la Centrale du film scolaire suisse notamment. Il fait aussi l'objet de plusieurs projections publiques, parfois devant des autorités politiques, suivies généralement de débats. Malgré sa forme et son statut de film de commande, cette production aura ainsi bénéficié d'un impact majeur, puisqu'un article de la *Gazette de Lausanne* du 27 octobre 1978 parle de 165 copies en circulation huit ans après sa sortie.²⁶ Le film s'est vu également couronné par plusieurs prix, notamment au Festival de Varna en Bulgarie.

L'écologie à la télévision

Quel héritage pour *Nous autres fossoyeurs*? Malgré une diffusion importante réperable sur l'ensemble de la décennie des années 1970, force est de constater qu'il a très vite disparu des mémoires, son statut de film de commande lui

24 L'un de nous deux, Olivier Lugon, a découvert le film en tant qu'élève de l'école primaire genevoise au début des années 1970.

25 Ahmet Köken, *Die Natur im Wohnzimmer. Eine medien- und umwelthistorische Untersuchung der Fernsehsendungen von Heini Hediger und Hans A. Traber*, Masterarbeit Universität Zürich, 2019, p. 51.

26 *Gazette de Lausanne*, 27 octobre 1978, p. 9.



Fig. 7: «Du silence et de l'air pur», *Rien n'est plus beau que la Terre*, une série conçue et réalisée par Roger Bimpage, avec un texte de Yette Perrin dit par Christian Defaye, Télévision suisse romande, 3 octobre 1971, 3'52.

interdisant son entrée dans les histoires du cinéma: il est assez significativement absent de l'*Histoire du cinéma suisse 1966–2000* d'Hervé Dumont et Maria Tortajada.²⁷ Il n'est toutefois pas inintéressant de remarquer que, dans un nouveau passage de relais et de déplacement médiatique, Nicollier peut compter pour son film sur la collaboration à la caméra de Roger Bimpage, l'un des «pionniers» de la télévision romande, qui au sein de la chaîne publique régionale va creuser le sillon du film environnemental. En 1971, ce dernier réalise un documentaire en cinq volets intitulé *Rien n'est plus beau que la Terre* qui s'inscrit dans une forme de filiation avec Brandt et Nicollier. L'imaginaire spatial et planétaire, présent dans le titre même, est une citation de Youri Gagarine. On retrouve par ailleurs une construction similaire basée sur l'opposition de références, aussi idylliques que nostalgiques, d'une nature et d'une société helvétique immaculée avec les multiples traces de la pollution, du bétonnage et de l'industrialisation (fig. 7). En dépit d'un dernier épisode soulignant le rôle positif de certains acteurs (le WWF notamment) et de l'éducation, le réquisitoire est implacable: «Aujourd'hui nous avons déshérité nos enfants de tout espoir».²⁸

²⁷ Hervé Dumont, Maria Tortajada (dir.), *Histoire du cinéma suisse 1966–2000*, 2 vol., Lausanne 2007.

²⁸ Roger Bimpage, *Rien n'est plus beau que la Terre*, volet 1: Un univers perdu, TSR, 16 juillet 1971. Une critique télévisée de la Feuille d'Avis de Lausanne dénoncera le caractère simpliste de la démonstration où «l'esthétisme prime sur la réflexion» (FAL, 17–18 juillet 1971). Une réaction qui montre que la sensibilité écologique, même en forte recrudescence, sera en butte à de vives résistances, comme le traduira notamment la réception du texte de Maurice Chappaz *Les Maquereaux des Cimes blanches* en 1976.



Fig. 8: «Qu'est-ce qui fait courir Franz Weber», *Temps présent*, Roger Bimpage (cameraman), Jean-Pierre Goretta (journaliste), Télévision suisse romande, 1er juin 1972, 37'11.

Dans le même temps, et comme chez Brandt et Nicollier, l'acte d'accusation porte plus sur une forme de responsabilité partagée que sur les actions spécifiques de certains responsables politiques et économiques.

Bimpage réalisera également plusieurs sujets consacrés à l'environnement dans différentes émissions d'information de la télévision romande, puis dans le cadre de la programmation jeunesse.²⁹ La plus célèbre est sans conteste le reportage pour le magazine *Temps présent* «Qu'est ce qui fait courir Franz Weber»³⁰ qui retrace, à travers ses deux premiers combats pour sauver le village de Surlej en Engadine et le vignoble de Lavaux, les débuts de l'engagement du journaliste bâlois pour la protection de la nature. Une scène d'altercation entre un vigneron de Villette hostile à l'initiative «Sauver Lavaux» et Franz Weber contribue à articuler la question environnementale autour d'enjeux politiques, économiques et médiatiques incarnés par des acteurs clairement identifiables (fig. 8).

Plus globalement, on assiste alors à une recrudescence spectaculaire d'émissions consacrées aux enjeux écologiques à la Télévision suisse romande, qu'il s'agisse de longs entretiens avec des figures du monde scientifique (Jacques Piccard mais aussi René Dumont) ou des reportages d'investigation sur certaines luttes spécifiques: l'aménagement du territoire, la pollution au fluor (qui donne lieu à une autre émission de *Temps présent* qui a marqué les esprits),³¹ le

29 Puisque la Terre nous appartient, TSR, 1975–1976.

30 «Qu'est-ce qui fait courir Franz Weber», *Temps présent*, TSR, 2 juin 1972.

31 «Autopsie d'une pollution», *Temps présent*, TSR, 27 avril 1978.

nucléaire ou encore le bétonnage des Alpes. Une politisation de ces problématiques, mais aussi un ancrage dans une actualité immédiate, constitue désormais une forme de dénominateur commun. La même évolution est perceptible en Suisse alémanique en se reportant aux émissions de Hans A. Traber dont il a déjà été fait mention plus haut. Alors que son propos privilégiait la dimension didactique et scientifique dans les années 1960, ses interventions au sein du magazine *Antenne*, qui ne sont plus limitées au cadre du studio mais sont tournées sur certains sites menacés, prennent un tour plus accusateur et polémique. En parallèle, une nouvelle émission, *Hans A. Traber gibt Auskunft*, est lancée en mai 1971 : basé sur le principe de questions adressées par le public, le programme cherche moins, comme c'était le cas dans certaines productions antérieures, à dialoguer avec les représentants des autorités qu'à souligner les insuffisances, voire les carences, de leur action. Comme le souligne Ahmet Köken dans son travail de master,³² Hans A. Traber prolonge en cela le rôle joué en Allemagne par Bernhard Grzimek et Horst Stern, deux personnalités médiatiques qui ont contribué à alerter l'opinion sur les enjeux environnementaux durant la même période.

L'ambivalence des représentations

Plutôt qu'une généalogie d'une culture visuelle environnementale, nous avons tenté de montrer, à partir de l'exemple du cinéma et de la télévision, comment ces questions entrent en écho avec les représentations kaléidoscopiques des problèmes du monde déclinées au-delà de ces deux médias. Incarné de façon exemplaire par *Voyage chez les vivants*, ce type de portrait synthétique du monde contemporain avait précisément pour caractéristique de chercher à aborder le rapport dysfonctionnel de l'homme à son environnement par-delà l'unique enjeu écologique. Si, en 1970, *Nous autres fossoyeurs* viendra resserrer la problématique sur la seule question environnementale, le film ne tend pas moins à reporter sur elle une certaine vision holistique du sujet. Et comme le montre l'essor du traitement de la question à la télévision, de laquelle Brandt et Nicollier choisiront de se tenir un peu à distance, une approche plus ciblée s'imposera, liée à des mobilisations à nouveau plus spécifiques, mais aussi souvent bien plus vives dès lors qu'elles atteindront désormais immédiatement un public très large.

Si les années 1970 marquent un changement de perspective, c'est par conséquent moins dans la seule médiatisation des préoccupations écologiques que par l'articulation d'un discours plus militant à des enjeux plus spécifiques. Avec Brandt, la réflexion globale sur l'état du monde était envisagée dans la multiplicité de ses dimensions, mais aussi dans la centralité présupposée de

32 Köken, *Die Natur im Wohnzimmer*, p. 52–58.

l'Homme (*Mensch*). Encore présente chez Nicollier, cette vision globale, qui souligne l'interdépendance des phénomènes et un regard en surplomb, cède le pas à des représentations et problématiques reliées bien souvent à des situations géographiquement et sectoriellement circonscrites. Comme l'a montré l'étude de Länzlinger et Schärer, ces débats sont largement portés par de nouveaux mouvements sociaux qui ont radicalisé leur discours tout en investissant avec force tout le spectre des supports médiatiques et audiovisuels – presse alternative, photographie, film documentaire, document amateur, reportage télévisuel, etc. – comme formes d'intervention et ont appris à articuler réflexions structurales et mises en accusation spécifiques.

On ne perdra toutefois pas de vue que les années 1970 sont aussi celles de la prise en compte par les autorités et de certains acteurs économiques de cette problématique afin d'en compartimenter les réponses en termes de régulation et d'interventionnisme notamment. Comme l'ont montré aussi bien Christian Delporte que Thibault Le Hégarat,³³ l'émission-phare de la télévision française *La France défigurée*, créée en 1971,³⁴ recherche plus le compromis que la confrontation avec les autorités alors que son traitement thématique fait l'économie de toute critique trop radicale. En Suisse, cette période marque aussi la naissance de ce que l'on a pu appeler rétrospectivement le *greenwashing*. Dès 1961 se crée la Fondation pour le développement de la protection des eaux en Suisse qui réunit des représentants de l'agence de relations publiques Farner, de l'Ecole polytechnique de Zurich ainsi que de la chimie bâloise (Ciba): à travers différentes initiatives, son action se focalise sur une résolution des problèmes environnementaux favorisant l'auto-régulation et la recherche de solutions techniques. Un partenariat avec le WWF s'instaure tout particulièrement à partir des années 1980 qui semble marquer un tournant libéral de l'organisation de protection de la nature.³⁵ Autre cas de figure, la Fondation Brunette pour la protection de la nature est mise en place en 1976 par l'industrie cigarettière. Elle finance des projets de recherche et met à disposition du public un laboratoire écologique, géré en collaboration avec le WWF et la Ligue suisse pour la protection de la nature. Elle s'assure également la collaboration de personnalités comme Franz A. Traber ou le cinéaste et photographe animalier René-Pierre Bille.

Ces collusions entre milieux économiques, politiques et médiatiques nécessitent encore des investigations supplémentaires qui restent, notamment en

33 Delporte, «N'abîmons pas la France!»; Thibault Le Hégarat, *La France défigurée*, première émission d'écologie à la télévision, in: *Le Temps des médias* 25/2 (2015), p. 200–213.

34 Les deux producteurs sont les invités de l'émission de la TSR «A témoin: La France défigurée», TSR, 21 janvier 1974.

35 Nous remercions Alexandre Elsig pour nos discussions sur ce sujet. On se reportera aussi à David Gugerli, «Wir wollen nicht im Trüben fischen». *Gewässerschutz als Konvergenz von Bundespolitik, Expertenwissen und Sportfischerei (1950–1972)*, in: *Schweizer Ingenieur und Architekt/Tec* 21 118/113 (2000), p. 281–287.

Suisse, embryonnaires. Elles doivent inviter les chercheurs à une certaine prudence lorsqu'ils ou elles parlent, pour les années considérées dans cet article, de l'émergence d'une conscience écologique au sein de la société helvétique. On sait avec l'exhumation des archives de l'Exposition nationale de 1964 quelles ont été les différentes interventions du comité directeur d'abord, du délégué du Conseil fédéral Hans Giger de l'autre, afin de limiter la portée critique de *La Suisse s'interroge* – titre préféré à *La Suisse s'inquiète*.³⁶ Même si les points les plus controversés portent moins sur l'environnement que sur les enjeux sociaux contemporains (la main-d'œuvre étrangère notamment), la démarche du réalisateur est soumise à un encadrement strict. Selon des modalités différentes, Jean-Luc Nicollier doit composer avec différentes embûches lors du tournage de son film: celui-ci sera interrompu par plusieurs interventions de la police à l'occasion de l'enregistrement d'une séquence sur l'impact de la pollution en bordure d'autoroute. Dans le même temps, tant la démarche humaniste de Brandt largement perceptible dans l'ensemble de sa production que celle, holistique, de Nicollier, s'inscrivent dans une volonté revendiquée de privilégier l'observation et la sensibilisation à un regard critique porté par une vision politique ou idéologique clairement circonscrite. Les années 1970 témoignent à cet égard d'une inflexion que traduisent de manière exemplaire les sources audiovisuelles. Plusieurs nouveaux mouvements politiques et sociaux vont articuler la question climatique et écologique à une remise en question plus fondamentale de la société de consommation et du monde bipolaire de la guerre froide tout en mobilisant l'image animée comme instrument de lutte. Une stratégie qui pourra bien souvent s'appuyer sur des relais privilégiés au sein notamment du service public télévisuel. Une appréhension plus équilibrée de cette culture audiovisuelle environnementale devrait toutefois passer par un inventaire et une prise en compte plus systématique des productions médiatiques des milieux politiques et industriels qui, à leur tour, vont recourir à ce type de productions sur un large spectre afin de valoriser leur action ou relativiser les représentations les plus alarmistes.

Olivier Lugon, Université de Lausanne, Section d'histoire et esthétique du cinéma /
Centre des sciences historiques de la culture, Anthropole, 1015 Lausanne,
olivier.lugon@unil.ch

François Vallotton, Université de Lausanne, Section d'histoire / Centre des sciences
historiques de la culture, Anthropole, 1015 Lausanne, francois.vallotton@unil.ch

36 Walther, *La Suisse s'interroge* ou l'exercice de l'audace.