

Montrer, dénoncer, alerter : le rôle du photoreportage suisse en Asie dans la communication environnementale (1950-2000)

Autor(en): **Hauser, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **27 (2020)**

Heft 1: **Schweiz und Ostasien : Vernetzungen und Verflechtungen = Suisse et Asie de l'Est : réseaux et interconnexions**

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-881089>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Montrer, dénoncer, alerter

Le rôle du photoreportage suisse en Asie dans la communication environnementale (1950–2000)

Claude Hauser

La problématique du changement climatique a favorisé l'émergence récente d'études sur la visualisation et la communication environnementale, y compris dans le domaine des sciences sociales et de l'histoire.¹ Inspirée par ces développements actuels, cette contribution sera centrée sur trois moments bien distincts de l'évolution du photojournalisme occidental ayant traité du champ environnemental en Asie depuis la Seconde Guerre mondiale. Le premier coïncide avec un difficile retour à la paix qui, pour certains artistes humanistes comme Werner Bischof, s'accompagne d'une quête d'harmonie et d'authenticité que la nature idéalisée et presque stylisée de l'Asie assouvit. Dans un deuxième temps, marqué par les implications militantes de l'écologie politique post-68, ce sont des photoreporters engagés sur le terrain asiatique comme Fernand Gigon qui s'insurgent face aux scandales de la pollution et au danger nucléaire qui risque de toucher l'Europe occidentale après l'Asie. Enfin, au tournant du nouveau millénaire, la communication environnementale s'inscrit dès lors dans un contexte mondialisé propice à la diffusion globale des menaces qu'une croissance excessive fait peser sur l'environnement autour de la planète. Pôle principal de cette croissance sur le terrain asiatique, la Chine est désormais sous la loupe de lanceurs d'alerte d'origine suisse tels que les photographe et journaliste d'investigation Pierre Montavon et Frédéric Koller, dont on analysera une publication majeure.

Au fil de cette périodisation en trois phases caractéristiques, on suivra ainsi l'itinéraire de photoreporters d'origine helvétique ayant entretenu un rapport privilégié avec les sociétés asiatiques, du Japon à la Chine, en passant par des pays du sud-est du continent. Leurs œuvres sont emblématiques d'un regard européen porté sur l'Orient, composé d'une part de fascination, d'idées reçues et souvent d'une autoreprésentation critique de la société occidentale projetée vers l'Autre. Elles peuvent aussi révéler une volonté d'endosser le rôle de passeur culturel et d'intellectuel engagé sur le terrain de l'environnement, par l'intermédiaire de la «puissance de l'image». Cette formule fait écho aux propos du philosophe Gaston Bachelard pour qui l'image n'est pas un concept, mais mobilise fortement nos imaginations par le fait qu'elle dépasse sa propre signification.²

Par leur réception différenciée, les images du rapport entre l'être humain et la nature en Asie citées ici ont pu mobiliser les consciences occidentales bien au-delà des objectifs premiers que ces photoreporters témoins des événements survenus leur avaient assignés. Ce regard photojournalistique helvétique porté sur différentes réalités asiatiques a-t-il représenté pour autant une spécificité dans la prise de conscience et la communication médiatique des problèmes environnementaux contemporains de l'Anthropocène? Sans apporter de réponse définitive à cette question, faute d'études comparatives disponibles sur l'impact du photoreportage occidental consacré aux thèmes environnementaux sur d'autres continents, on peut souligner qu'une des images persistantes de «l'Orient construit par l'Occident» au XX^e siècle, pour reprendre la formule célèbre d'Edward Said,³ est celle d'une région du monde à l'immobilisme quasi congénital, marquée par un conservatisme intemporel qui l'empêcherait d'accéder aux progrès technique et économique.⁴ Partant, le cliché peut s'avérer propice à la mise en évidence, réelle ou exagérée, d'une nature préservée et essentialisée au fil d'une histoire millénaire: idéalisée, cette image serait d'autant plus susceptible d'être abîmée ou détruite par les dangers et les risques qu'engendrent les mutations politiques et socioéconomiques accélérées consécutives à la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, l'Asie a pu agir en caisse de résonance privilégiée du message iconique diffusé par les photoreporters occidentaux qui ont cherché à fixer par l'image son développement socioenvironnemental dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ils l'ont fait de manière graduelle, avec des objectifs révélant l'évolution de leur engagement, qu'il s'agisse de dévoiler ces réalités éloignées, voire exotiques («montrer»), de critiquer de manière virulente des scandales environnementaux et leurs responsables («dénoncer») ou enfin de mettre en garde une opinion occidentale mal ou très peu informée de certains enjeux liés à la modernisation croissante de l'Asie («alerter»).

Werner Bischof: Montrer

Immédiatement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le photoreporter Werner Bischof, l'un des fleurons de la fameuse agence photographique Magnum, réalise plusieurs reportages dans une Asie marquée par les premiers conflits meurtriers de la guerre froide globale. Formé dans les années 1930 à l'école d'arts appliqués de Zurich, sous l'influence d'artistes proches du courant du Werkbund, Bischof est touché par Man Ray lors de son séjour à Paris.⁵ Il évolue ainsi dans son travail de photoreporter en choisissant comme terrains les difficiles conditions de la société ouvrière en Suisse, la couverture des conflits et les reportages dans des zones parmi les plus déshéritées de la planète, notam-

ment dans le cadre de missions photographiques humanitaires qu'il remplit au service du Don national suisse en faveur des victimes de la guerre. Ces circonstances l'orientent vers un type de photoreportage engagé qu'il réalise dans un premier voyage en Europe de l'Est, à l'été 1947. Il confie alors à son père son idéal d'action:

«Il y a quelque chose que tu ne comprends pas, cher papa: je ne fais pas ces voyages pour éprouver des sensations fortes, mais pour parvenir à une transcendance de tout mon être. Tu dis qu'il est temps de revenir et de commencer un travail plus en studio. Papa, je ne peux plus faire cela: le but de ma vie n'est plus de photographier des chaussures élégantes... Tu vois, je suis un être humain, un être d'émotions, sinon je n'aurais pas pu faire ce que j'ai fait jusqu'ici. J'ai renoncé à ma vanité et je fais à nouveau partie de la race humaine.»⁶

Cette conception de l'engagement fait figure d'exception dans une Suisse de l'immédiat après-guerre toute occupée à soigner son image conformiste et bienpensante, îlot de paix et de prospérité préservé au sein de l'Europe par la Providence et l'engagement de son armée.⁷ Elle va être appliquée tout d'abord par Bischof sur le terrain de la reconstruction de l'Europe d'après-guerre, et en particulier dans les pays d'au-delà du Rideau de fer, dont il fournit de nombreux photoreportages pour des revues suisses et étrangères.⁸ Mais rapidement, le photoreporter connaît de sérieuses difficultés à faire passer son message attaché à la précision de son langage iconographique: ses séries de photos ne sont pas toujours bien présentées, ou recadrées, voire trahies par de mauvaises légendes dans les journaux illustrés qui les achètent (*Epoca*, *Illustrated*, *Frankfurter Illustrierte*). Cette situation le pousse à se tourner, malgré le risque d'instabilité financière que comporte ce choix, vers *Magnum*, la nouvelle agence photographique qui vient de se créer en 1947 sur la base d'une éthique de respect du travail de ses membres.⁹ Dès 1949, Bischof en sera l'un des tout premiers membres aux côtés de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Ernst Haas et George Rodger.

Après une série de reportages poignants pour *Life* sur la famine en Inde qui augmentent sa notoriété de photographe engagé et humaniste,¹⁰ Bischof, attiré par l'Asie, part pour plus d'une année de voyage et de reportages au Japon puis en Corée, lieu d'un des premiers conflits ouverts de la guerre froide. Il en rapporte une série de clichés très sensibles montrant des scènes de guerre, des enfants victimes ou mettant en scène des photoreporters: on sent déjà chez lui poindre une prise de distance face au style «choc» apprécié par la revue américaine *Life*. Dans le même sens, un reportage de trois mois pour *Paris-Match* en Indochine, commandité pour glorifier l'héroïsme des soldats français, le trouble au point qu'il préfère photographier la beauté et la simplicité du peuple vietnamien du village de Barau.¹¹ Au retour par Ceylan et l'Inde, il doute alors profondément

de son métier, car ses photos du petit peuple vietnamien n'intéressent pas les revues qui préfèrent du sang et des soldats triomphants. Rentré en 1953 à Zurich, Bischof s'astreint à rassembler ses clichés pendant trois mois, privilégiant ceux centrés sur la nature calme et méditative du Japon.

Lassé par une course au sensationnalisme macabre et à la transmission d'images de guerre instantanées que domine jusqu'à la guerre du Vietnam le célèbre magazine *Life*, Bischof opte ainsi pour un photoreportage plus en phase avec son tempérament humaniste. Ses choix s'orientent vers une représentation presque contemplative de la nature pacifiée et des «Hommes d'Extrême-Orient» qui l'habitent et la vénèrent. C'est sous ce titre qu'il va monter en 1953 une exposition à Zurich, composée sur la base de ses photoreportages diffusés auparavant dans la revue culturelle suisse-alsacienne *Du*. Cette manière de *montrer* la relation homme-nature au Japon, son harmonie potentielle et la nécessité de la préserver, caractérise la communication environnementale élaborée alors par Werner Bischof. Il la pratique dans le contexte d'un retour difficile à la paix qui marque nombre d'intellectuels et d'artistes occidentaux choqués par la multiplication des conflits liés à la guerre froide globale.

Ainsi, peu de temps avant de disparaître prématurément dans un accident de voiture survenu lors d'un reportage dans les Andes en 1954, Bischof, sensible aux moindres vibrations de la condition humaine, renforce auprès du public occidental une vision commune et idéalisée du rapport à la nature entretenu par les habitants de l'archipel nippon. Marquée par une connaissance à la fois profonde et éphémère de la société japonaise, sa pensée traduit à la fois le rejet d'un colonialisme militaro-industriel occidental et une certaine fascination du Japon fondée sur des idées reçues représentatives du regard européen majoritaire à l'époque. En effet, davantage que celle d'une nature sauvage et préservée de toute intervention humaine, la vision de l'environnement partagée par les élites japonaises d'après-guerre est celle d'une nature modelée par les nécessités du développement industriel, «construite, artificialisée ou reconstruite esthétiquement».¹²

Fernand Gigon: dénoncer

Deuxième phase notable dans le développement de la communication environnementale entre l'Asie et l'Europe, la période allant des années 1960 aux années 1980 est marquée par une accélération de la croissance de la démographie urbaine, avec en corollaire la montée de l'écologie politique critique et d'un associationnisme engagé en faveur de la défense de l'environnement. Durant ces deux décennies, nombreux sont les journalistes proches des mouvements militants écologistes, un fait qui alimentera durablement l'idée d'une vision «parti-

sane» du reportage environnemental.¹³ Le discours de certains photoreporters vise alors volontiers à faire prendre conscience, à *dénoncer*, qu'il s'agisse de cataclysmes apocalyptiques prophétisés sur la base d'expériences récentes ou d'événements catastrophiques liés à de vastes pollutions environnementales intervenues dans le contexte urbain.

Pour être fréquente, cette tendance n'est cependant pas fortement dominante, et certains photoreporters persistent dans un travail de dévoilement artistique qui vise davantage à *montrer* qu'à *dénoncer*. On peut citer à ce propos le grand volume richement illustré d'Emil Schulthess, paru en 1966 sous le titre sobre de *China*.¹⁴ Dans sa présentation rédigée au moment où le pouvoir maoïste met en branle la Révolution culturelle et intitulée *China. Eine photographische Dokumentation*, il évoque la genèse d'un ouvrage issu de son voyage semi-officiel réalisé à l'automne 1964, avec le soutien des autorités helvétiques et chinoises. Sans emprunter la posture d'un dénonciateur des désastres humains et des forts déséquilibres écologiques qui accompagnent pourtant l'industrialisation imposée et la collectivisation des terres consécutives au Grand Bond en avant,¹⁵ Schulthess préfère relever la constance et la force de l'influence des éléments naturels sur le devenir de l'Empire du Milieu, de manière immémoriale. C'est dans cette Chine immuable, qu'il s'exerce à saisir au travers de son objectif d'artiste de la photographie, que l'homme chinois doit, selon lui, évoluer en se soumettant au rythme déterminant de la nature. Une constante à laquelle n'échapperait pas la Chine communiste, lancée dans une modernisation industrielle révolutionnaire dont l'objectif principal serait pour Schulthess de servir les intérêts d'une agriculture toujours primordiale: «*Durch Raum und Zeit der chinesischen Welt geht das Gebot der Landschaft.*»¹⁶

Aux antipodes de cette posture d'observateur semi-contemplatif, la dénonciation du risque écologique emporte l'adhésion d'autres «*China-watcher*» helvétiques sur le terrain asiatique. Contemporains du «miracle économique japonais», deux ouvrages du fameux reporter Fernand Gigon, intitulés *Apocalypse de l'atome* (Paris 1958) et *Le 400^e chat ou les pollués de Minamata* (Paris 1975),¹⁷ permettent de caractériser cette posture de communication engagée, promue par d'autres fameux photojournalistes comme l'Américain William Eugene Smith, dont s'inspire Gigon. Richement illustrés, issus de photoreportages diffusés dans la presse internationale à grand tirage, ces deux livres dans lesquels le reporter suisse n'hésite pas à faire le lien entre la pollution par le mercure provoquée par l'usine Chisso à Minamata et «le martyrologe de la vie moderne [que représentent] les noms d'Hiroshima et Nagasaki [*sic*]»¹⁸ sont intéressants à évoquer pour leur construction sous forme d'enquête, comme pour leur stratégie de diffusion.

Apocalypse de l'atome résulte d'un reportage de trois mois effectué par Fernand Gigon au Japon durant l'année 1957. Son objectif principal, en publiant d'abord

une série d'articles dans la presse européenne, est moins de revenir sur les cataclysmes de Nagasaki et Hiroshima que de dénoncer la poursuite des recherches et des essais menés pour le développement du nucléaire en matière militaire et civile, qui menace selon lui l'avenir de la planète: «Chaque jour un peu plus, nous nous enfonçons dans l'enfer atomique sans même nous en rendre compte. Chacun d'entre nous finira bien un jour par être l'atomisé de quelqu'un.»¹⁹ Dans son livre-manifeste, Gigon utilise aussi bien le texte, composé souvent à partir de témoignages enregistrés, que l'image, qu'elle soit d'archives, le plus souvent militaires, ou captée à partir de son propre objectif sur le terrain de l'archipel qu'il parcourt en journaliste indépendant. C'est l'occasion pour lui d'accentuer le désastre provoqué par les radiations sur les corps humains, au centre de son attention. Cette dénonciation du danger atomique, appuyée tant sur les catastrophes du passé que sur les risques de l'avenir, est diffusée d'abord dans l'ensemble du réseau de presse que le reporter a tissé en Europe dans des journaux illustrés populaires et à grand tirage. Une vingtaine de titres édités en France, en Italie, en Allemagne, en Scandinavie et en Suisse publient ainsi les photoreportages en série de ce journaliste passé maître dans l'utilisation d'images sensationnelles et de témoignages bouleversants. La culture de masse se nourrit alors principalement des photoreportages, et la radio, mais surtout la télévision, ne leur font encore que peu concurrence.²⁰

Le processus de dénonciation des catastrophes environnementales provoquées par l'homme s'appuie largement chez Gigon sur une mise en scène aussi répétée qu'insoutenable de corps mutilés ou déformés, à laquelle s'adjoint celle de villes totalement détruites, telles que les deux cités japonaises, ou encore d'une nature atomisée. Autant de sujets d'inquiétude et de méfiance croissante pour des populations occidentales qui hésitent à emboîter le pas des scientifiques et des politiques aux ambitions prométhéennes cherchant à convaincre l'opinion de l'utilisation pacifique possible de l'atome. C'est le cas notamment lors de la conférence de Genève *Atoms for Peace*, organisée en août 1955, à laquelle Gigon avait assisté en esprit très critique.²¹ Médiateur culturel entre les réalités asiatiques et les sociétés occidentales, le photoreporter répond ainsi à une demande sociale en dénonçant le danger atomique et provoquant le débat, largement relayé en Suisse par les mouvements associatifs hostiles à l'armement atomique.²²

Omniprésente dans *Apocalypse de l'atome* qui rassemble les photoreportages de Gigon en un volume publié en 1958 et qui est traduit dans six langues différentes, cette adéquation entre la destruction du corps humain et celle du tissu urbain se retrouve dans son autre ouvrage publié en 1975 chez Laffont, dans la collection bien nommée «Réponses/écologie». Dans *Le 400^e chat ou les pollués de Minamata*, c'est en effet du terrible destin des habitants de la ville portuaire japonaise soumis à une pollution industrielle d'envergure au mercure dont témoigne

le journaliste suisse. Ayant longuement enquêté sur le destin de ces victimes, il souhaite diffuser cette «conscience écologiste» qu'il estime avoir acquise par cette expérience. À la fois témoignage et vaste investigation très documentée, son livre est aussi un cri d'alarme pour qu'on ne puisse dire après la catastrophe, «on ne savait pas», et que disparaisse la foi insouciance dans le progrès par l'industrialisation et la croissance d'après-guerre, symbolisée par le miracle japonais. Ce progrès a en effet son revers: Fernand Gigon est d'autant plus à l'aise pour le dénoncer que les sphères scientifique et politique, qu'il s'agisse du Club de Rome fondé en avril 1968 ou de la Conférence de Stockholm sur l'environnement organisée par l'ONU quatre ans plus tard, le remettent alors également en cause.

Il est intéressant de souligner qu'en l'espace d'une quinzaine d'années, le discours dénonciateur du photoreporter suisse a évolué vers une généralisation écologique appuyée à la fois par une large utilisation de documents de nature scientifique et un recours intensif à la presse locale japonaise. Cette évolution témoigne d'une part des larges répercussions du désastre humain vécu par les populations touchées à Minamata et fait ressortir d'autre part que la globalisation de la critique écologique se développe de manière croisée à partir de l'expérience asiatique et par le traitement et la diffusion qu'en propose le photoreporter helvétique Gigon, sur le modèle de son maître américain Eugene Smith. À titre d'exemple, l'icône photographique du désastre de Minamata, le fameux cliché de Smith intitulé *Tomoko dans son bain*, est reproduit dans le livre de Gigon avec cette note poignante: «Personne ne l'oubliera. Qui l'aura aperçue une seule fois, et durant une seconde, la sentira vivre au fond de lui-même jusqu'à son dernier jour, holocauste offert à la déesse moderne qui porte le nom de pollution.»²³

Sans avoir comme Smith partagé le combat quotidien des victimes contre l'usine chimique Chisso responsable du désastre, Gigon dénonce dans son photoreportage la déshumanisation des «pollués», sacrifiés sur l'autel du progrès. Un point de vue centré sur les acteurs de la catastrophe écologique qui fait suite à son ouvrage sur le désastre atomique. Au milieu des années 1970, le journaliste et photoreporter suisse inscrit son témoignage sur la pollution au mercure dans une optique non militante ou partisane, mais bien marquée par l'émergence de l'écologie politique. Sans rejoindre les mouvements militants qui, au Japon comme en Occident, placent leur lutte pour l'environnement dans une dénonciation plus globale et politisée du capitalisme et de ses excès – Gigon les qualifie de manière symptomatique et péjorative de «contestataires gauchisants»²⁴ – il rejoint par une autre voie leur discours critique en concluant son ouvrage par un manifeste des «dix commandements de l'anti-pollution» et un appel au ton combattif à s'engager «comme militant permanent» pour la cause de l'environnement: «Organiser

la lutte [...], dénoncer tous les cas [...], élaborer des pétitions [...], supprimer par le droit, la raison ou la force, les causes de la pollution.»²⁵

De cette façon, l'engagement de Gigon rejoint la lutte des mouvements écologistes contre la toute-puissance industrielle et ses relais étatiques. Passeur culturel entre l'Asie et le monde occidental,²⁶ souvent prompt à opter pour une posture culturaliste en décrivant la société et les mentalités japonaises par des stéréotypes issus de l'imaginaire occidental (respect excessif, sens de la hiérarchie, importance des apparences...) le journaliste Gigon se retrouve également à la charnière entre deux conceptions de la défense de l'environnement. D'une part un écologisme des années 1960 qui a pour objectif principal de protéger l'homme plutôt que de respecter l'environnement,²⁷ d'autre part la mouvance plus engagée d'un écologisme politique qui critique la civilisation industrielle et son primat pour l'économie en croissance, tout en appelant à une société plus ouverte et transparente, fondée sur le principe éthique de la primauté de la personne humaine.²⁸ Dernier de ses «dix commandements», son ultime question est révélatrice d'une posture activiste et dénonciatrice: «Se répéter tous les soirs: qu'ai-je fait aujourd'hui contre la pollution – ce qui revient à dire, qu'ai-je fait pour laisser à nos enfants un monde propre et garantir leur survie?»²⁹

Frédéric Koller et Pierre Montavon: alerter

La troisième et dernière phase évoquée s'ouvre avec le début d'un nouveau millénaire où la thématique environnementale est désormais omniprésente médiatiquement, sous l'influence d'un réchauffement climatique scientifiquement avéré. Les années 2000 coïncident également avec l'acceptation par la communauté scientifique internationale d'une nouvelle époque géologique entamée dès 1950, l'Anthropocène, marquée par l'impact écologique des êtres humains à l'échelle planétaire.³⁰ Dans ce nouveau contexte, l'image et le discours journalistiques sur l'environnement voient leur portée renforcée, s'associant pour *alerter* de manière apolitique mais non moins engagée face au danger et au risque que constituent la domination et l'exploitation à outrance de la nature par l'homme.

En Chine, sur le chantier gigantesque du barrage des Trois-Gorges entamé en 1993, le tandem helvétique constitué par le journaliste Frédéric Koller et le photographe Pierre Montavon font partager à leur public essentiellement occidental, dans une approche à la fois artistique et proche des réalités vécues par les populations chinoises, les enjeux socioenvironnementaux d'une entreprise qui a modifié le paysage naturel et urbain d'une bonne partie de la vallée du Yang Tsé.³¹ Cruciale pour la Chine moderne lancée à plein régime depuis les années d'ouverture dans une croissance économique continue, la question de la gestion de

l'eau se pose en effet avec acuité aux dirigeants politiques chinois dont les choix écologiques et sociopolitiques sont souvent interpellés et mis en cause par des intellectuels et des journalistes occidentaux. Le cinéaste suisse Luc Schaedler en a fait le sujet majeur de son documentaire aux couleurs poétiques intitulé *Watermarks: Three Letters from China*, dont le dernier volet consacré à la gestion des ressources en eau a pour cadre la ville gigantesque de Chongqing, sur les bords du Yang Tsé.³² C'est la source même de ces bouleversements environnementaux et sociaux intervenus sur les rives du grand fleuve chinois qu'interroge l'ouvrage de Koller et Montavon intitulé de manière imagée *Le Fleuve muré*.

Le livre, paru en 2006, soit l'année d'achèvement des travaux du barrage, est orné d'une calligraphie aux couleurs engagées réalisée par le lettré chinois Wang Fei: *Yao Zhan* (腰斩), soit littéralement le «bassin tranché», en référence à un ancien supplice chinois appliqué ici par analogie à cet «être vivant» que représente le Yang Tsé dans l'identité culturelle chinoise. Ce livre bilingue français-chinois ne sera cependant que très peu diffusé en Chine. Selon leurs auteurs, il se veut d'abord un «témoignage» documenté par le texte et l'image sur ce qu'a représenté la construction du barrage des Trois-Gorges pour la transformation de la Chine moderne. Les enjeux sociaux, politiques et environnementaux du chantier de cet ouvrage colossal sont abordés avec esprit critique, et mis en perspective historique dans le texte rédigé par Frédéric Koller. Comme dans ses travaux journalistiques précédents, celui-ci s'appuie sur des témoignages et des articles récoltés dans la presse chinoise, où la question de l'opportunité de la construction du barrage a été largement débattue avant et pendant les travaux.³³ Se voulant un écho, voire une caisse de résonance à ces débats, *Le Fleuve muré* aborde le thème sous l'angle socioenvironnemental en soulevant la question primordiale et délicate des quelque deux millions de personnes forcées de se déplacer, ainsi que des huit villes englouties après la montée des eaux du Yang Tsé. Il évoque également les redistributions sociales importantes qui se sont ensuivies entre les classes paysannes, moyennes et urbaines de la région, sans négliger les importantes affaires de corruption qui ont accompagné la construction et le financement du barrage.

Au centre de ces problématiques, la question de l'environnement (submersion des terres, transformations du paysage, dépôts alluvionnaires dans la nouvelle zone du lac de barrage...) est donc comprise globalement comme un reflet de l'évolution de la nature même du système politique chinois et des choix de société qui en résultent. Cette approche de la question environnementale par le politique ne se veut pourtant pas militante au sens partisan du terme, et les deux auteurs n'estiment pas avoir produit une œuvre engagée en publiant leur ouvrage.³⁴ Ils qualifient plutôt leur démarche de témoignage destiné à *alerter* largement les opinions européennes sur les problèmes et les débats soulevés en Chine par la

réalisation de ce chantier gigantesque. Dans ce sens, Koller et Montavon se sont efforcés, en parallèle, de travailler de manière indépendante et au plus près des préoccupations vécues par les acteurs chinois impliqués, signe de l'évolution notable opérée dans la médiation culturelle Asie-Europe après l'époque coloniale. Le journaliste du *Temps* a ainsi pu rencontrer le chef ingénieur du chantier lors de son enquête, et s'est fondé sur une documentation largement tirée de la presse chinoise. De son côté, le photographe s'est rendu de manière individuelle et non officielle aux abords du chantier, au contraire de certains de ses collègues occidentaux mandatés directement par les autorités responsables du barrage, tel le photoreporter engagé canadien Edward Burtynsky, spécialiste de photographie industrielle. Publié en 2006 dans l'ouvrage intitulé *China*, son reportage à couleur officielle comporte des photos très posées ou de nature spectaculaire, réalisées avec l'autorisation et l'aide du pouvoir politique chinois.³⁵ On retrouve ainsi sous l'objectif de Pierre Montavon une approche de l'image humaniste comparable à celle de Gigon, cherchant à refléter sans filtres la réalité vécue par les populations chinoises sur les rives du Yang Tsé.

Il n'en demeure pas moins que, pour les deux auteurs du *Fleuve muré*, la préoccupation première de leur travail a été de nature environnementale: si ce thème ne figurait pas encore sur le devant de la scène chinoise au moment de la construction du barrage, il apparaît être davantage porté et débattu aujourd'hui à l'échelle planétaire, y compris en Chine. Reste à savoir à partir de quand l'approche systémique et donc politique des enjeux environnementaux y sera véritablement prise en compte? Selon les auteurs du *Fleuve muré*, cela implique non seulement de considérer l'impact de tels chantiers sur la nature, mais aussi d'établir leurs bilans social, humain et culturel. Concernant les transformations urbaines, on ne peut que s'interroger avec eux sur l'impact, au niveau du vécu à long terme des populations, de la construction de villes totalement nouvelles pour les personnes déplacées. Certes modernes et pratiques à habiter, elles sont dépourvues de toute profondeur historique, sans aucune place laissée architecturalement ou symboliquement à l'«ancien», désormais relégué dans la présentation muséographique de quelques maquettes paysagères destinées aux touristes...³⁶ Si cette gestion de l'environnement et de l'espace vécu interroge ou inquiète, le photoreportage, vecteur privilégié d'une circulation culturelle universelle par la force de l'image, permet d'en prendre conscience et de provoquer aujourd'hui le débat jusqu'au cœur des pouvoirs en place, en Asie comme en Europe. À n'en pas douter, l'Asie a représenté une étape d'importance dans le processus de prise de conscience de l'impact de l'être humain sur l'environnement, notamment impulsé par plusieurs photoreporters helvétiques à l'ère de l'Anthropocène. Davantage diffusés en Suisse et en Europe que sur les lieux de leur réalisation, ces photoreportages ont ainsi pu marquer les opinions occidentales à des degrés divers, qu'il s'agisse

d'une découverte éphémère, d'une volonté de réagir face à de tels risques ou de tels dangers environnementaux, ou encore d'une prise de conscience plus profonde et durable suscitée par la puissance symbolique et itérative de l'image.

Notes

- 1 À ce sujet, voir: Robert Cox, Stephen Depoe, «Emergence and Growth of the <Field> of Environmental Communication», *The Routledge Handbook of Environment and Communication*, Abingdon/Oxon 2015, 13–25; James Cantrill, «Social Science Approaches to Environment, Media, and Communication», *The Routledge Handbook of Environment and Communication*, Abingdon/Oxon 2015, 51.
- 2 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris 1948, 12.
- 3 Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris 1980.
- 4 C'est la thèse défendue par Florent Villard dans son article «La Chine (postmoderne) créée par le tourisme. Le tai-chi, l'opium, Mao et la techno», Jean-Marie Furt et al. (éd.), *Tourismes et identités*, Paris 2006, 129–150.
- 5 Pour une vue d'ensemble de sa vie et de son œuvre, voir Marco Bischof et René Burri (éd.), *Werner Bischof, 1916–1954. Leben und Werk*, Berne 1990.
- 6 Extrait de la lettre de Bischof du 18. 12. 1947 à son père citée dans l'ouvrage *Carnets de route. Werner Bischof 1932–1954*, Paris 2008, 85.
- 7 À ce sujet, voir notamment Luc Van Dongen, *La Suisse face à la Seconde Guerre mondiale (1945–1948). Émergence et construction d'une mémoire publique*, Genève 1997.
- 8 Voir l'article de Karin Priem, «Beyond the Collapse of Language? Photographs of Children in Postwar Europe as Performances and Relational Objects», *Paedagogica Historica* 53/6 (2017), 683–696.
- 9 Au sujet de cette agence, voir Clara Bouveresse, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris 2017.
- 10 Werner Bischof, *India*, New York, Paris, Londres, Tokyo 1951.
- 11 Marco Bischof, Tania Samara Kuhn (éd.), *Werner Bischof. Standpunkt*, chapitre «Indochina 1952», Zurich 2016, n. p.
- 12 Voir Philippe Pelletier, *La fascination du Japon. Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris 2012.
- 13 Jean-Baptiste Comby, «Quand l'environnement devient <médiatique>. Conditions et effets de l'institutionnalisation d'une spécialité journalistique», *Réseaux* 2009/5, 157–158, 164.
- 14 Emil Schulthess, *China*, Zurich 1966. La biographie la plus récente et complète d'Emil Schulthess est celle d'Alexis Schwarzenbach, *Emil Schulthess. Fotografien 1950–1990*, Zurich 2013.
- 15 À ce sujet, voir les chapitres consacrés à ces dérèglements par Tania Angeloff, *La société chinoise depuis 1949*, Paris 2018.
- 16 Emil Schulthess (voir note 14).
- 17 L'analyse qui suit se fonde largement sur deux travaux réalisés dans un séminaire de master de l'Université de Fribourg consacré à «Fernand Gigon entre l'Orient et l'Occident». Que leurs deux auteurs en soient vivement remerciés: Niels Rebetez, «Alerte sur le danger atomique: *Apocalypse de l'atome* et sa réception», Domaine Histoire contemporaine Université de Fribourg novembre 2014, et Cyril Cordoba, «*Le 400^e chat ou les pollués de Minamata*. Enquête aux sources d'une conscience écologique?», Domaine Histoire contemporaine Université de Fribourg, novembre 2014.
- 18 Fernand Gigon, *Le 400^e chat ou les pollués de Minamata*, Paris 1975, 11.
- 19 Extrait cité dans «Centenaire Fernand Gigon», *Lettre d'information du Cercle d'études historiques de la Société jurassienne d'émulation* 41, mars 2009, 4.

- 20 Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Vallotton, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860–1940*, Paris 2006.
- 21 Paul-Henri Arni, *Le regard d'un journaliste romand sur la Chine. Fernand Gigon: 35 ans de reportages (1953–1986)*, mémoire de licence, Université de Genève, 1990.
- 22 À ce sujet, voir Jean-Claude Favez, Ladislav Mysyrowicz, *Le nucléaire en Suisse. Jalons pour une histoire difficile*, Lausanne 1987; ainsi que François Walter, *Les Suisses et l'environnement. Une histoire du rapport à la nature du XVIII^e siècle à nos jours*, Genève 1990, 260–264.
- 23 Gigon (voir note 18), 86.
- 24 Ibid., 30.
- 25 Ibid., 231–232.
- 26 À ce sujet, voir: Matthieu Gillibert, «Un imaginaire entre deux mondes. Fernand Gigon», *Lettre d'information du Cercle d'études historiques de la Société jurassienne d'émulation* 41 (mars 2009), 23–29.
- 27 François Walter (voir note 22), 251.
- 28 Dominique Simmonnet, *L'écologisme*, Paris 1994, 4.
- 29 Gigon (voir note 18), 231–232.
- 30 Grégory Quenet, «L'Anthropocène et le temps des historiens», *Annales. Histoire, Sciences sociales* 72/2, avril-juin 2017, 270.
- 31 Frédéric Koller, Pierre Montavon, *Le Fleuve muré*, Genève 2006.
- 32 Luc Schaedler, *Watermarks. Three Letters from China*, go between films GmbH and SRF, 2013. Le film a été projeté à Shanghai en septembre 2015 lors d'une «Journée suisse» de l'Université d'automne organisée par le département d'histoire contemporaine de l'université de Fribourg à l'East China Normal University, en présence notamment de l'ambassadeur de Suisse en Chine, Jean-Jacques de Dardel.
- 33 Entretien de l'auteur avec Frédéric Koller, 22. 8. 2018.
- 34 Entretien de l'auteur avec Frédéric Koller et Pierre Montavon, 16. 5. et 22. 8. 2018.
- 35 Edward Burtynsky, *China*, Göttingen 2005. Entretien avec Pierre Montavon, 16. 5. 2018.
- 36 Koller/Montavon (voir note 31), 22.

Zusammenfassung

Zeigen, anprangern, alarmieren. Die Rolle des Schweizer Fotojournalismus in Asien in der Umweltkommunikation (1950–2000)

Die Problematik des Klimawandels regt seit kurzem die Entstehung von Studien über Umweltvisualisierung und Umweltkommunikation an – auch in den Sozial- und Geschichtswissenschaften. Inspiriert von diesen aktuellen Entwicklungen konzentriert sich der Beitrag auf drei verschiedene Momente seit dem Zweiten Weltkrieg in der Entwicklung des westlichen Fotojournalismus in Asien im Umweltbereich. Jeder dieser drei Momente wird durch die Reiseroute von Fotografen schweizerischer Herkunft illustriert, welche privilegierte Beziehungen zu asiatischen Gesellschaften hatten: Werner Bischof in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Fernand Gigon und Emil Schulthess in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren und Frédéric Koller und Pierre Montavon zu Beginn des 21. Jahr-

hunderts. Ihre Arbeit ist nicht nur emblematisch für eine westliche Sichtweise auf Ostasien, sondern auch für die Konzipierung der Rolle von kulturellen Vermittlern und Intellektuellen im Umweltbereich anhand von Bildern.

(Übersetzung: Ariane Knüsel)