UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Chapitre de livre 2013

Published version Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Les Boissonnas et le triomphe du visuel

Sohier, Estelle

How to cite

SOHIER, Estelle. Les Boissonnas et le triomphe du visuel. In: Usages du monde, et de la photographie : Fred Boissonnas. Chêne-Bourg : Georg, 2013. p. 17–57. (Patrimoine genevois)

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:32646

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Les Boissonnas et le triomphe du visuel

Estelle Sohier

> « Il nous est difficile aujourd'hui d'imaginer qu'elle [la photographie] n'a pas cent ans d'existence. Il n'est presque aucune forme d'activité humaine qui ne l'emploie d'une manière ou d'une autre. […] Elle s'est tellement incorporée à la vie sociale qu'on ne la voit plus à force de la voir. Elle a pris un droit de cité dans la vie courante, et c'est un de ses traits les plus caractéristiques que d'être reçue également dans toutes les couches sociales. […] Elle est le moyen typique d'une société consciente des buts qu'elle poursuit, d'esprit rationaliste et fondée sur une hiérarchie de professions ; en même temps elle est devenue pour cette société un instrument de premier ordre. »[1]

La période de prospérité de l'atelier Boissonnas est révolue quand sont publiées ces lignes, en 1936. Le « palais »[2] de la photographie a été vendu, et la maison d'édition a cessé son activité. Âgé de près de 80 ans, Fred Boissonnas continue néanmoins de travailler à un projet d'ouvrage suite à un dernier voyage en Égypte, au Mont Sinaï et en Grèce, réalisé quelques années auparavant. La liste des livres où ses photographies ont été publiées à cette date fait écho au constat de Freund : depuis les années 1880, le photographe avait mis la photographie au service de particuliers en tant que portraitiste, mais également d'architectes, d'historiens de l'art, d'archéologues, d'un compositeur et chorégraphe, d'entreprises comme Nestlé et Suchard, d'associations de bienfaisance, ou encore d'hommes politiques en Allemagne, en Grèce, en Serbie et en Égypte.

---

1 Gisèle Freund, *La photographie en France au XIXe siècle*, Paris, 1936, pp. 6-7.

2 Expression empruntée à l'article d'Armand Brulhart. L'atelier Boissonnas a alors été installé dans des locaux plus modestes, mais pourvus d'électricité et mieux adaptés aux évolutions de la pratique du portrait photographique.

La variété et l'ampleur de sa production nous incitent à appréhender sa carrière non seulement comme celle d'un artiste, ayant un don incontestable pour les affaires, mais aussi comme celle d'un « passeur d'images ». Quelle cohérence dégager d'une œuvre si composite, et quel sens attribuer à l'ensemble ? L'histoire de sa longue carrière peut être retracée par bribes à partir d'archives conservées à Genève, Athènes et Thessalonique : sa correspondance privée ou professionnelle, ses carnets de voyage et les archives de l'atelier offrent une vision transversale de son œuvre et permettent d'inscrire cette carrière dans un parcours familial. Leur lecture permet également d'éclairer le contexte de production et la « vie sociale » des images qu'il a produites, c'est-à-dire leur conception, leur circulation, les échanges et les discours dont elles ont fait l'objet. De la vignette adhésive au livre monumental, les supports sur lesquels Boissonnas a décliné ses photographies ont permis d'en moduler le sens et la fonction. Quelles sont les conditions de la créativité qu'il a développée ? La photographie au XIXe siècle est alors une technique, un objet et une pratique en devenir dont il s'est emparé pour jouer avec les supports, leurs usages, et leurs messages.

Stratégies de distinction : être photographe à Genève au XIXe siècle

Les archives de l'atelier ont été sélectionnées et mises en ordre en partie par Fred Boissonnas lui-même, relayé dans les années 1970 par son fils Paul (1902-1983), qui avait pris la direction de l'atelier en 1927[3]. Correspondance privée, journaux de voyage, chroniques familiales et souvenirs d'enfance : les documents conservés ne reflètent pas tant l'intimité d'une famille que les stratégies élaborées sur plusieurs générations pour développer une entreprise autour de la pratique de la photographie et s'adapter à ses évolutions. Ils attestent l'influence décisive du fondateur de l'atelier,

[3] Je suis très reconnaissante à Gad Borel et Cléo Borel de m'avoir permis de consulter ces archives dont ils étaient en charge avant leur transfert au CIG de la Bibliothèque de Genève (Fonds Boissonnas Borel – FBB).

Henri Boissonnas (1833-1889)[4], dont la pensée était façonnée par la fréquentation des expositions internationales et la croyance dans le progrès.

Photographe dans la cité de Calvin

À l'aide des chroniques familiales tenues par les Boissonnas, l'écrivain Nicolas Bouvier a décrit dans son ouvrage les circonstances de la création de l'atelier de photographie qui allait devenir l'un des plus importants de l'histoire de Genève[5]. Graveur de médailles et de boîtiers de montres, Henri Boissonnas abandonna au début des années 1860[6] son entreprise mise en faillite à la suite d'une commande de cocardes pour la célébration de l'entrée de Genève dans la Confédération suisse, commande restée sans suite en raison des troubles politiques qui secouaient la ville[7]. Au-delà de cet incident ponctuel, le changement d'activité a également été motivé par une conjoncture difficile pour l'industrie horlogère à Genève.

Bouvier met en exergue les critiques dont Henri a été la cible de la part de son entourage pour avoir choisi le métier de photographe, socialement peu valorisé[8]. Une lettre rédigée par le photographe près de deux décennies après l'ouverture de l'atelier témoigne des difficultés de ce choix dans le contexte de Genève, ville de taille modeste dont l'élite avait de surcroît, déplore Henri, des dépenses somptuaires limitées[9]. Dans cette lettre au ton amer adressée à son fils, alors en formation à Budapest, Henri regrette son propre manque d'aisance sociale, due à son éducation et aux conditions de

---

4 Nommé « Henri-Antoine », il abrégeait dans la plupart de ses écrits son prénom sous la forme d'« Henri », appellation retenue ici.

5 Nicolas Bouvier, *Boissonnas, une dynastie de photographes 1864-1983*, Lausanne, 1983, pp. 12-14.

6 Nicolas Bouvier situe en 1864 la création de l'atelier, mais des documents d'archives montrent qu'elle fut sans doute postérieure (1866). Lire à ce sujet l'article de Nicolas Crispini, note 9.

7 Bouvier, *op. cit.*, 1983, pp. 12-14.

8 Voir le chapitre « Comment photographier sans déchoir ou quelques réflexions sur un nouveau métier », *ibid.*, pp. 19-23.

9 « […] à Genève, ville de 50 000 habitants possédant une aristocratie pingre qui laisse crever de faim les concitoyens, nous sommes 20 photographes à nous manger les uns les autres […]. » Lettre d'Henri Boissonnas adressée à Fred Boissonnas de Genève le 10 avril 1881. CIG, FBB Ms C4.

travail d'ouvrier, à l'origine d'« une vie cloîtrée », laborieuse, déplorable pour faire des affaires dans une ville « où tout le monde se connaît »[10]. Les frères Pricam, concurrents des Boissonnas, venaient d'acquérir la maison mitoyenne de l'atelier construit sur mesure quelques années auparavant, menaçant de détourner la clientèle. La concurrence entre photographes était en effet vive à Genève, l'ouverture d'ateliers photographiques dans la région ayant été stimulée par une industrie touristique florissante[11]. La réponse que Fred Boissonnas fit parvenir à son père était programmatique : « nous savons que [Pricam] n'est pas un artiste qui nous est supérieur [...]. Ce sera une grande lutte, il ne faut pas se faire d'illusions, il faudra bûcher, Et bien on bûchera et ferme. Des fumées de combat me montent à la tête »[12]. Au-delà de l'anecdote, ces extraits donnent un aperçu du contexte local et de ses enjeux, et de la nécessité de recourir à un horizon professionnel plus large que la seule ville de Genève.

Le choix du fondateur de l'atelier était calculé : au début des années 1860, la photographie était un produit industriel à l'origine de succès commerciaux tapageurs, comme celui de Disdéri à Paris. Comme l'écrira plus tard Nadar, « tout un chacun déclassé ou à classer s'installait photographe »[13]. L'atelier de photographie était alors un espace d'inventivité, un secteur d'avenir qui offrait une grande marge de liberté dont se sont emparés les Boissonnas. La correspondance familiale donne une idée de l'activité déployée par Henri en dehors de Genève, dès la veille de l'ouverture de

---

10 « On peut dire qu'à Genève, on ne peut faire des affaires que par les relations qu'on se fait. Ce raisonnement peut être vrai partout, mais bien plutôt à Genève où tout le monde se connaît, or les trois frères Pricam sont tellement intrigants, se liant si facilement avec tout le monde, qu'il n'est pas étonnant qu'ils aient réussi à détourner le courant des clients qui venaient chez nous à aller chez eux [...]. » Il estime d'ailleurs son fils encore moins doué que lui pour la sociabilité : « je n'ai pas cette qualité, et toi encore moins », *ibid.*

11 Daniel Girardin, Charles-Henri Favrod, « Daguerréotypistes et dynasties en Suisse romande », dans Hugo Loetscher, Babette Chapuis (dir.), *La photographie en Suisse. 1840 à nos jours*, Berne, 1992, p. 31.

12 Lettre de Fred Boissonnas à Henri Boissonnas de Budapest le 13 avril 1881. CIG, FBB Ms C4.

13 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, 1998 [1900], p. 83.

l'atelier. Formé lui-même en partie à Stuttgart (1844-1846), il ne cessa de voyager durant sa carrière de photographe, en Suisse mais aussi en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, en Autriche et en Espagne. Il sillonna l'Europe en quête de nouveaux marchés et de reconnaissance professionnelle, mais surtout, comme les plus grands ateliers de photographie de l'époque, d'innovations à la fois techniques et formelles.

Stratégies internationales

L'échange avec des confrères suisses ou étrangers a joué un rôle fondamental dans le développement de la carrière d'Henri Boissonnas, à différents niveaux. Il visitait les studios européens les plus réputés pour observer les pratiques et l'organisation des ateliers, leur rendement économique, leur équipement, notamment les décors et le mobilier[14], sources du prestige des plus grands photographes portraitistes. Ces voyages répétés avaient aussi pour but d'étudier les évolutions techniques de la photographie et son développement industriel. La correspondance du photographe fait référence à plusieurs reprises aux recherches sur le « gelatino » dont il allait observer « de visu les progrès » au cours d'un voyage à Paris, puis en Allemagne, à l'automne 1879 par exemple[15]. La gélatine, utilisée comme liant dans la préparation des plaques, occupe une place particulière dans l'histoire de la photographie dont elle a contribué à révolutionner la pratique. Inventée en 1871 par Richard Leach Maddox et améliorée durant les années 1870, l'émulsion au gélatino-bromure d'argent supplanta à partir de 1880 toutes les autres techniques pour la préparation des plaques, en offrant à la fois une plus grande sensibilité et une utilisation simplifiée. Ces recherches ont été le fruit d'interactions importantes entre les photographes européens, souvent contraints de se déplacer pour observer les travaux de leurs confrères en raison des limites de la reproductibilité des images photographiques[16]. Henri

---

14 Lettres conservées au CIG : CIG, FBB Ms C1.

15 Lettre d'Henri Boissonnas adressée à sa femme de Stuttgart le 17 octobre 1879. CIG, FBB Ms C1.

16 André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, EHESS, Paris, 1999, p. 18.

participa à ce mouvement, comme le montrent ses archives, mais aussi des extraits de plusieurs journaux spécialisés. En 1879, une de ses formules était révélée dans le *British Journal of Photography*[17], tandis que la *Revue photographique*, organe de la société française des archives photographiques, historiques et monumentales, publiait dans le même temps :

> « Le procédé extra-rapide de M. Boissonnas a été récemment publié à plusieurs reprises ; mais nous n'avons eu garde de faire connaître les formules, dans l'incertitude où nous étions d'être réellement en présence de celles qui ont occupé si longtemps le monde photographique. Notre réserve n'est pas sans raison d'être, puisque M. Boissonnas a protesté chaque fois contre les formules données comme étant les siennes. Il paraît que cette fois-ci, le vrai procédé extra-rapide a été révélé au public par un ami de M. Boissonnas qui a violé le secret promis. Nous étions étonnés de voir les organes photographiques avouer le larcin tout en le servant à leurs lecteurs et comme cette fois-ci M. Boissonnas n'a plus réclamé, nous supposons que la violation du prétendu secret ne l'a pas trop contrarié […]. Voici les formules en questions […]. »[18]

Ce mode de transmission de l'information, associant le formel et l'informel, fait écho au rôle particulier de la rumeur dans la diffusion de l'information technique en France jusqu'à la fin du XIXe siècle[19]. Si le rôle effectif d'Henri Boissonnas dans le développement du procédé reste à déterminer, cet extrait montre tout au moins l'activité qu'il déploya dans les cercles européens engagés au cours des années 1870 dans la « conquête de l'instantané ». Loin de se contenter des outils à disposition, il s'inscrivait dans un champ de recherches en évolution permanente[20]. Au-delà de finalités commerciales (améliorer le procéder pour devancer ses concurrents), le

---

17 *British Journal of Photography*, 1879, p. 152.

18 *Revue photographique. Organe officiel de la Société française des archives photographiques, historiques et monumentales,* Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Archives photographiques, 1879/08 (n° 7), pp. 93-94.

19 GUNTHERT, *op. cit.*, 1999, p. 18.

20 Pour évaluer le rôle d'Henri Boissonnas, il faudrait analyser tant ses textes que les photographies produites par l'atelier à cette époque, et les mettre en parallèle avec la production européenne. Voir notamment le dossier CIG, FBB Ms Ph 8. Ses travaux ont été cités dans des traités sur la photographie instantanée écrits ultérieurement, comme celui de Ludwig DAVID et Charles SCOLIK, *Die Praxis der Moment-Photographie auf kunstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete,* Halle, 1892.

photographe a entretenu un certain type de rapport à la technique, alors « lieu d'exploration de ressources qui paraissent inépuisables, et qu'une curiosité enfantine ne se lasse pas d'inventorier[21] ».

La bibliothèque de l'atelier a été dispersée lors de ses transferts successifs, mais Paul Boissonnas a conservé et classé quelques brochures qu'il a sans doute jugées importantes pour retracer son histoire. À défaut de pouvoir identifier les textes consultés par Henri Boissonnas, on sait tout au moins que les rapports des expositions universelles et nationales, entièrement annotés, ont fait l'objet de lectures attentives. Ces expositions semblent avoir joué un rôle fondamental sur sa pensée et sa pratique, et ce bien avant le début de sa carrière de photographe.

Le rôle des expositions internationales

Un journal de voyage conservé dans les archives de la famille Boissonnas retrace le séjour d'Henri à Paris et Londres en 1851[22]. Âgé de 18 ans, il visite alors la première Exposition universelle de l'histoire dans la capitale anglaise, sous les verrières du Crystal Palace édifié pour l'occasion. Même s'il n'est qu'un des quelque six millions de visiteurs attirés par l'événement, le déplacement depuis Genève demande un investissement de temps et d'argent non négligeable. Ce voyage a donc sans doute été pensé comme faisant partie intégrante de la formation à la technique et aux affaires du jeune homme. L'Exposition universelle de 1851 ne comprenait pas de catégorie consacrée aux beaux-arts, bien que celle-ci ait été présente à différents niveaux. Si les cinquante et une pages du journal ne comprennent aucune référence à la photographie, la participation d'Henri à la première « fête du progrès » ayant une portée internationale a sans doute été une expérience fondatrice, qui a ouvert la voie à une carrière portée par une foi dans la science, le développement technique et les échanges internationaux.

Henri Boissonnas participera aux expositions internationales suivantes dès l'ouverture de l'atelier. Le livret de l'Exposition universelle de Paris de

---

21 GUNTHERT, *op. cit.*, 1999, p. 30.

22 « Voyage de papa, 1851 », « Journal de mon voyage à Paris et Londres » par H. Boissonnas du jeudi 26 juin au jeudi 17 juillet 1851. CIG, FBB.

1867 lui a été dédicacé par son auteur, Alphonse Davanne[23]; le rapport rédigé par le même auteur à l'occasion de l'Exposition internationale suivante, celle de Paris, en 1878, a été pour sa part entièrement souligné et annoté par les Boissonnas[24]. Membre actif de la Société française de photographie depuis sa fondation, A. Davanne militait pour élargir les usages de la photographie et faire reconnaître les potentialités du médium, notamment dans le champ scientifique[25]. Son rapport de 1878 décrivait la photographie comme « l'auxiliaire de tous les grands progrès »[26]. Il en citait les applications potentielles : « les portraits, les reproductions d'œuvres d'art, l'architecture, les paysages, les stéréoscopes et les épreuves pour projections, les émaux et vitrifications, les applications aux sciences, telles que l'astronomie, la micrographie, la géographie, les missions scientifiques, les applications administratives, les applications à l'industrie. »[27] Le photographe genevois a participé à cette exposition, où il s'est distingué par ses portraits d'enfants[28]. Spécialité de l'atelier, ces portraits étaient une application directe des recherches du photographe pour accroître la sensibilité des plaques photographiques afin de diminuer les temps de pose. Les portraits d'enfants en bas âge auxquels on ne pouvait imposer une immobilité prolongée présentaient un double intérêt : produits commerciaux, ils témoignaient dans le même temps des progrès techniques accomplis par l'atelier.

Henri Boissonnas participa directement ou indirectement à un grand nombre de concours et d'expositions nationales et internationales, y compris extra-européens, en quête de reconnaissance, mais aussi d'enseigne-

---

23 Alphonse Davanne, *Exposition universelle de 1867. Rapport du jury international. Épreuves et appareils de photographie*, Paris, 1867. CIG, FBB P11.

24 Alphonse Davanne, *Rapport [du jury international] sur les épreuves et les appareils de photographie. Exposition universelle de 1878, Groupe II, Classe 12*, Paris, 1880. CIG, FBB P11.

25 Gunthert, *op. cit.*, 1999, pp. 246-262 et André Gunthert, « La rétine du savant », *Études photographiques*, 7, 2000.

26 Davanne, *op. cit.*, 1880, p. 7.

27 *Ibid.*, p. 36.

28 « Dans ce genre si difficile des portraits d'enfants, qui demande une grande habileté unie à une extrême patience, nous citerons quelques bonnes épreuves de M. Boissonnas, de Genève. » Davanne, *op. cit.,* 1880, p. 38.

ments. Il fut chargé de rédiger le rapport du groupe sur la photographie de la première Exposition nationale suisse à Zurich en 1883[29]. Cette tâche honorifique prouve qu'il était alors reconnu pour avoir acquis une vision globale et synthétique de la photographie. Son rapport fait la synthèse des évolutions techniques du médium au cours des cinq années précédentes et, dans la lignée de Davanne, de l'étendue des applications d'un « art universel aussi utile qu'agréable »[30].

Transmission d'un atelier, d'une pensée et d'un goût pour le voyage

Le rapport paraît durant les années d'apprentissage de ses deux fils, Fred et Edmond-Victor, qu'il prépare à reprendre l'atelier en leur offrant deux formations très différentes, mais complémentaires : le premier apprend la photographie et le dessin, le second la chimie. La profession de photographe connaît alors de profondes transformations en raison de la mise sur le marché des plaques au gélatino-bromure d'argent à l'origine d'un essor des pratiques amateur. La période de prospérité des grands ateliers est révolue, et nombre de photographes doivent diversifier leur activité pour compenser les pertes de recettes[31]. Comme d'autres, les Boissonnas se tournent vers la réalisation industrielle d'une gamme précise de matériel photographique, en l'occurrence des plaques inventées par Edmond-Victor durant ses études, les plaques orthochromatiques Regularitas qui offraient, grâce à une émulsion sensible au jaune, une meilleure restitution de la perception des couleurs. La nécessité de travailler au développement du rendu des couleurs était d'ailleurs le point principal de la conclusion du rapport d'Henri Boissonnas, ce qui atteste l'influence de son rôle et de sa pensée[32]. Le même rapport fait écho à la formation suivie par son fils aîné, Fred :

---

29 Henri Boissonnas, *Exposition nationale suisse à Zurich. 1883. Rapport sur le groupe 35 : la photographie*, Zurich, 1884. CIG, FBB P11.

30 H. Boissonnas, *op. cit.,* 1884, p. 6.

31 Jean Sagne, *L'atelier du photographe : 1840-1940*, Paris, 1984, p. 103.

32 H. Boissonnas, *op. cit.,* 1884, pp. 15-16.

> « Les difficultés chimiques du procédé étant supprimées pour tous, il n'est resté au photographe de mérite qu'un seul moyen de distinguer ses œuvres de celles du vulgaire : leur donner une supériorité artistique qui tendra de plus en plus à élever la photographie au niveau d'un art et à la classer dans ce domaine. »[33]

Comme nombre d'entrepreneurs suisses, Henri transmet à ses héritiers non seulement une entreprise, mais aussi une tradition esthétique (lui-même avait pratiqué le dessin, comme le montre Nicolas Bouvier), un esprit créatif et le goût du voyage[34]. Henri prospecte à l'étranger pour placer son fils dans les meilleures maisons[35], d'abord en Allemagne, chez le photographe Friedrich Brandseph, puis en Hongrie chez le photographe portraitiste Koller. À Stuttgart, la formation de Fred inclut des heures quotidiennes de dessin et des cours chez un peintre que fréquente déjà le fils de Friedrich Brandseph[36]. La fréquentation des musées fait partie intégrante de sa formation, tout comme l'espionnage industriel : Henri incite son fils à se rendre de nouveau à Munich et à Vienne à l'issue de son apprentissage à Budapest pour s'inspirer chez les grands photographes du mobilier à acquérir pour l'atelier genevois.

Pour faire face au nouveau contexte commercial, les Boissonnas diversifient également leur production, comme leurs confrères. Au début des années 1880, Henri souhaite confier au plus vite l'atelier à son fils pour se lancer dans la photographie de paysage[37]. Ce type de sujet, dont la réalisation était facilitée par les améliorations techniques de la photographie et l'utilisation de plaques sèches, était facilement commercialisable auprès des tou-

---

33 *Ibid.,* p. 5.

34 Girardin, Favrod, *op. cit.,* 1992, p. 38.

35 Henri Boissonnas avait d'abord pensé placer son fils à Munich, mais y renonça. Outre ses réticences à lui imposer le régime alimentaire et l'accent munichois, il recueille les conseils de plusieurs informateurs pour lesquels seul Brandseph de Stuttgart pouvait offrir une formation de qualité. Lettre de Henri Boissonnas à sa femme de Munich le 14 octobre 1879. CIG, FBB Ms C1.

36 Lettre d'Henri Boissonnas à sa femme écrite de Stuttgart le 17 octobre 1879. CIG, FBB Ms C1.

37 Lettre d'Henri Boissonnas à sa femme écrite de Stuttgart le 16 octobre 1879. Archives Boissonnas, dossier : « Lettres de mon père Henri Boissonnas, 1879-1885 », boîte C1, CIG.

ristes qui fréquentaient Genève[38], clientèle sans doute numériquement importante puisque selon lui les trois quarts, voire les quatre cinquièmes, du chiffre d'affaires annuel de l'atelier étaient réalisés durant la saison estivale[39]. Comme d'autres professionnels du tourisme en Suisse, Henri tenta d'ailleurs au début des années 1880 de compenser l'activité saisonnière du studio genevois en élargissant son catalogue de photographies de paysages à la Côte d'Azur où il envoya son fils aîné, afin d'y gagner une clientèle fortunée[40].

Dès la fin de sa formation, Fred Boissonnas prit le relais de son père en participant aux expositions internationales et nationales, et à différents concours, en Suisse et à l'étranger, d'abord en compagnie de son frère, puis seul après le décès de celui-ci en 1890. Leur démarche répond à une quête de reconnaissance d'une technique (les plaques orthochromatiques), d'un savoir-faire et d'une démarche, car la liste des récompenses obtenues par les Boissonnas père et fils dans le cadre de concours internationaux est remarquable[41] : si l'énumération des médailles au dos des photographies était, certes, une pratique courante chez les photographes portraitistes de cette époque, l'atelier Boissonnas affichait un palmarès plus étendu que la majorité de leurs confrères européens[42]. Ces prix augmentaient la notoriété de l'atelier auréolé d'une reconnaissance internationale qui palliait les difficultés locales évoquées précédemment.

Fred Boissonnas reprit la démarche de son père en l'approfondissant, tirant parti des nouvelles techniques, mais aussi de toutes les pistes préconisées durant le demi-siècle précédent par les photographes et leurs défenseurs. Son succès à l'Exposition nationale suisse de 1896 et le grand prix

---

38 La commercialisation du paysage pour les touristes à travers la photographie en Suisse apparaît dès les années 1860. Voir Rudolf SCHNYDER, « Les débuts du tourisme photographique », dans Peter HERZOG, Christiane HOFFMANN-CHAMPLIAUD (dir.), *Révélations de la chambre noire. La Suisse du XIXe siècle à travers la collection Herzog,* Bâle, 1994, p. 80.

39 Lettre d'Henri Boissonnas adressée à Fred Boissonnas de Genève le 10 avril 1881. CIG, FBB Ms C4. Cette activité devait consister principalement en portraits de studio.

40 Henri se rend dans ce but à Cannes en 1880 *(ibid.)*, puis envoie son fils prendre des vues de Saint-Raphaël, Cannes, Antibes, Nice et Monte-Carlo en 1885.

41 Voir la liste des médailles en annexe.

42 Souligné par Jean SAGNE, *op. cit.,* 1984, p. 101.

qu'il remporta à l'Exposition universelle de Paris en 1900, sont les couronnements d'une démarche familiale poursuivie durant quatre décennies.

Le succès rencontré lors de ces expositions a sans doute contribué au succès commercial de l'atelier Boissonnas à Genève, en offrant des rentrées d'argent suffisamment conséquentes pour lui permettre de développer sa stratégie internationale. Il investit en France, puis en Russie, en plaçant d'anciens collaborateurs à la tête d'ateliers. À Paris, il installe dès 1901 son ancien collaborateur, André Taponier (1869-1930), dans de luxueux locaux rue de la Paix, avant que leur association tumultueuse ne se termine en 1912 par un procès[43]. La fondation d'un atelier à Reims, rue de Talleyrand, la même année, est méconnue, si ce n'est par le récit de Nicolas Bouvier qui évoque la collaboration peu fructueuse avec un autre ancien collaborateur, Neumayer[44]. À Lyon, Boissonnas rachète avec M. Magnin, son beau-frère, l'atelier du photographe Pierre Bellingard, peintre et photographe lui aussi primé lors d'expositions universelles. Quatrième atelier ouvert en France, et non des moindres : Fred Boissonnas rachète à la fin de l'année 1901 l'atelier que Nadar avait ouvert à Marseille[45]. L'achat de Boissonnas est une opportunité pour Nadar qui cherchait à céder son atelier, mais la correspondance de ce dernier montre qu'il appréciait le travail du Genevois[46], rencontré à l'occasion d'expositions à Lyon[47] et sans doute à

---

43 Les archives Boissonnas ne contiennent que des bribes d'informations sur leur association tumultueuse, et sur les procès qui émaillèrent leurs relations. Septante-sept portraits signés Taponier et Boissonnas sont consultables sur le site de l'agence photographique Photo12 : www.photo12.com.

44 Bouvier, *op. cit.*, 1983, p. 107.

45 Ouvert, certes, dans un immeuble bien plus modeste que celui de Paris. L'histoire et la production des studios Detaille a récemment fait l'objet de plusieurs ouvrages : Gérard Detaille, *Marseille, un siècle d'images,* Marseille, 2000 ; *Detaille : trois générations de photographes : Marseille, Provence, Méditerranée*, Paris, 2011. Ferdinand Detaille s'installa en 1902 à Marseille, dans l'atelier de Nadar qui en prit peu à peu ses distances, avant de repartir à Paris en 1904 ou 1905. Les portraits ont été signés « Boissonnas et Detaille, successeurs de Nadar » jusqu'en 1910, date à laquelle Ferdinand Detaille a fini de rembourser à Boissonnas la somme prêtée.

46 Correspondance de Nadar conservée à la BNF et citée par Stéphanie de Saint Marc, *Nadar*, Paris, 2010, pp. 314-315.

47 Detaille, *op. cit.,* 2000, p. XI.

Paris[48]. Boissonnas, pour sa part, associait ainsi son nom à celui du plus prestigieux photographe français. Enfin, on connaît très peu les circonstances de l'achat dès la fin de l'année 1900 de l'atelier d'A. Pasetti, photographe de la cour impériale à Saint-Pétersbourg, où Boissonnas place Fritz Eggler, l'un de ses plus proches collaborateurs[49].

Une stratégie a sans doute été élaborée pour développer de concert cette chaîne d'ateliers, à la fois au niveau commercial et esthétique. L'atelier de Marseille en particulier a suivi des pistes explorées par Boissonnas (relevés photographiques de la cité phocéenne, paysages, mais aussi fondation d'une maison d'édition Boissonnas et Detaille). *A priori* peu enclin au tourisme et au repos, Fred Boissonnas s'est aussi rendu durant trois semaines en Égypte puis en Grèce en 1907 avec ses deux collaborateurs, Eggler et Taponier, sans que ce déplacement ne soit le produit d'une commande[50]. Les images issues de leur séjour en Égypte ne semblent pas avoir été commercialisées, ce voyage de groupe avait sans doute pour objectif de développer leur collaboration et de trouver de nouveaux marchés (pl. 12).

Cette ouverture d'ateliers en série montre qu'en 1900, l'activité de portraitiste était encore considérée comme une activité d'avenir et permettait, de fait, de bâtir une fortune, même si la période des ateliers prestigieux de l'époque de Nadar et Disdéri était révolue. Paradoxalement, c'est aussi la période à laquelle Boissonnas se détache de cette profession pour se consacrer à d'autres activités, en particulier au voyage, et à l'édition.

---

48 Nadar et Boissonnas participèrent tous deux à l'Exposition nationale de 1900.

49 CIG, FBB Ms C7. La production et l'histoire de cet atelier reste à retracer. Ses archives n'ont pas été localisées, notamment en raison de la fin précipitée de l'atelier et du départ contraint d'Eggler au début de la Première Guerre mondiale, relatés par Nicolas Bouvier. BOUVIER, *op. cit.*, 1983, p. 108.

50 Voyage décrit par Nicolas Bouvier (*op. cit.*, 1983, pp. 150-151) dont nous n'avons malheureusement que très peu de traces, si ce n'est quelques magnifiques clichés et une série de caricatures « à la Töpffer » (collection privée).

Jouer avec les formes et les supports, combler le « déficit de matière »

Dans son rapport sur l'Exposition universelle de Paris, Ami-Émile Pricam, président de la Société des photographes suisses, insistait sur la nécessité et la difficulté, pour un photographe, de se tenir informé : « Les progrès de la science et de l'industrie sont continus et échappent dans leur développement graduel aux praticiens, lesquels, absorbés par leur besogne journalière, n'ont pas les loisirs nécessaires pour se livrer à la lecture assidue des journaux spéciaux qui enregistrent ces progrès. »[51] À cet égard, l'entourage dans lequel a été formé Fred Boissonnas a été un atout considérable, car il lui apporta le savoir-faire et la fréquentation des textes utiles pour développer sa pratique de la photographie, mais aussi réfléchir à ses applications. Il les développa dans toutes les directions en jouant, dès les années 1890, tant la carte de l'art que celle de la reproductibilité technique de l'image.

Contre l'économie de la perception

L'activité déployée par Boissonnas lors de l'Exposition nationale suisse organisée à Genève en 1896 est un exemple de la diversité des pistes explorées par le photographe au-delà du portrait. Outre sa participation à la section photographique de l'exposition, il édifia dans le parc de Plaisance, espace réservé aux activités ludiques, un bâtiment exclusivement consacré à son atelier (pl. 6). Au rez-de-chaussée, une exposition de portraits menait à l'étage supérieur à un « cyclorama », où étaient sans doute projetées des images lumineuses. Boissonnas publia dans le même temps deux ouvrages et un portfolio d'images du fameux « Village suisse », commercialisés dans tout le pays, mais aussi le catalogue de l'exposition d'art moderne[52]. Il se distinguait ainsi de ses confrères suisses et genevois, mais cherchait aussi de

---

51 A.-E. Pricam, *Exposition universelle de Paris. Rapport adressé au haut Conseil fédéral suisse*, Genève, 1900, 22 p., p. 3. CIG, FBB Ms P11.

52 Max Girardet, *Art moderne*, publié à l'occasion de l'Exposition nationale suisse à Genève, 1896, Berne, M. Girardet ; Genève, éd. F. Boissonnas, 1896, édité également en allemand ; voir aussi les albums publiés sur le Village suisse (1896).

nouveaux débouchés à l'activité de l'atelier, ayant peut-être pris acte des changements intervenus dans le champ de la photographie professionnelle[53].

De même, il se fit remarquer à l'Exposition universelle de Paris en 1900 non pas tant par ses portraits que par sa démarche, explicitée dans la lettre qu'il fit parvenir au rapporteur du jury de la classe 12[54]. L'ensemble des documents soumis devait refléter une décennie de recherches techniques et graphiques autour de la photographie, une recherche « d'idéal » destinée à prouver que le photographe pouvait aussi faire œuvre d'art[55]. Boissonnas qualifie à plusieurs reprises ses photographies de « tableaux », en insistant sur le temps consacré à chacune d'elles. Loin d'être seulement le résultat d'un procédé chimique qui enregistre le réel en le fragmentant, l'image ainsi créée est un tout construit, cohérent et unique, ce que sous-entend l'utilisation du mot « tableau » : il ne « prend » pas seulement le réel, il le compose[56]. Le recours aux méthodes des pictorialistes permettait au photographe de se distinguer tout à la fois de ses confrères portraitistes et des amateurs utilisant l'instantané, en réintroduisant la notion de durée dans la composition d'une photographie. Il encourageait aussi un autre type d'appréhension du document. Face à la perception de la photographie comme une image pauvre, consommée aussi rapidement qu'elle était fabriquée, c'est-à-dire en un temps minimal, et sollicitant « le moins d'Homme possible »[57], il composait lentement des clichés donnés à observer, comprendre et interpréter, luttant ainsi contre l'économie de la lecture et de la perception. Mais le photographe ne joua pas seulement la carte de l'art : il proposa à côté de ces « tableaux » des documents produits de façon industrielle, en série.

L'ère de la reproduction photomécanique

À Paris, Boissonnas ne se contenta pas de proposer un ensemble d'images aux sujets éclectiques (portraits, paysages, reconstitutions

---

53 D. Girardin et C.-H. Favrod évoquent une « crise d'identité profonde » des photographes suisses révélée lors de cette manifestation. Girardin, Favrod, *op. cit.,* 1992, p. 43.

54 Lettre de Fred Boissonnas, Genève, le 30 juillet 1900, CIG, FBB Ms P10.

55 Ce sujet est développé dans l'article de Nicolas Crispini.

56 André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, 2005, p. 127.

57 *Ibid.,* p. 137.

historiques, « tranches de vie moderne », instantanés de chevaux au galop ou encore photos de famille…). Il prôna aussi une diversification des supports photographiques :

> « Mon panneau consacré à l'illustration par la photographie contient tous les exemples d'applications possibles. […] affiches, cartes de fêtes et enfin des spécimens de mes ouvrages illustrés, *Genève à travers les siècles* et *La campagne genevoise*, dont tout l'arrangement, mise en page, vignettage, composition de couvertures etc. a été fait dans mon atelier. J'aborde donc tous les genres si divers qui généralement sont l'apanage de spécialistes. »[58]

Il réitéra ce parti pris à l'Exposition internationale de Milan en 1906, où il fut remarqué par la diversité des travaux exposés, notamment de livres illustrés[59].

Dès ses années de formation, Fred Boissonnas semble avoir prêté beaucoup d'attention à la question du support pour donner de la valeur à une image, indépendamment de son contenu, comme l'indique le passage d'une lettre rédigée lors d'un séjour à Paris. Il visite alors des musées et les studios de photographie les plus prestigieux de la capitale, auquel il compare l'atelier familial :

> « J'ai vu une installation de premier ordre. Quel chic ! Quel luxe et quel goût ! C'est épatant. […] Quand je compare ces installations avec la nôtre, je trouve nos salons d'attente si froids, si glacés, si maigres à côté de ceux d'ici ! Cela vient en grande partie des tapis par terre, des poufs, des portières, des tentures, des tapisseries (sombres souvent en étoffe, vieux perse…), des meubles, […] des plantes palmiers, fougères et jardinières mais surtout cela vient de la manière d'encadrer et de présenter les portraits et les cartes. À mon avis c'est un point capital sur lequel il nous reste beaucoup à faire. Le public est si bête qu'il ne juge jamais à sa valeur une photo qu'on lui présente toute crue. Il y a entre la manière de présenter les cartes la même distance qu'entre une photo collée retouchée et satinée à chaud et une autre qui serait non collée et recroquevillée. »[60]

---

58 Lettre de Fred Boissonnas, Genève, le 30 juillet 1900, *op. cit.*

59 Exposition internationale de Milan, 1906. Hermann Linck, Rodolphe Archibald Reiss, « Suisse. Groupe 83. Photographie. Rapport », Berne, 1907, p. 13. CIG, FBB Ms P11.

60 Lettre de Fred Boissonnas adressée à ses parents de Paris le 14 février 1883. CIG, FBB Ms C3.

L'apprenti photographe souligne l'importance de la mise en scène en amont et en aval de la fabrication du document pour en faire un objet de prestige, un attribut pouvant être consommé par différents groupes sociaux. La mise en scène des ateliers était, certes, une des clefs de leur succès depuis les années 1860[61]. La mise en scène de l'image elle-même a été fondamentale dans la suite de la carrière de Fred Boissonnas, attentif à la composition des photographies, mais aussi à leurs supports, en fonction de la culture visuelle des consommateurs d'images.

Il explora dès les années 1890 les voies ouvertes par le développement des nouvelles techniques de reproduction des photographies. Depuis une décennie, ces procédés étaient devenus plus rapides, de meilleure qualité, et garantissaient la qualité des images transférées sur papier. Adoptée progressivement par les journaux, la similigravure leur permettait d'avoir massivement recours à l'illustration photographique[62]. Boissonnas publia ses premiers clichés avec la collaboration du *Journal de Genève* dès 1896[63] et ouvrit progressivement les activités de l'atelier à l'illustration d'ouvrages, puis à l'édition. Quelques décennies plus tard, la maison Boissonnas aura illustré plus de cent cinquante titres. L'activité d'édition de la maison Boissonnas entre 1896 et les années 1930 reste à retracer[64], avec ses fortunes et ses échecs. Elle aura publié près d'une centaine d'ouvrages[65].

La diversification des activités de l'atelier de photographie, du portrait photographique à l'édition, n'est pas propre aux Boissonnas. Au tournant du siècle, d'autres ateliers comme celui des Jullien à Genève orientent leurs

---

61 On pense au luxe des ateliers de Nadar et de Disdéri dans les années 1860. SAGNE, *op. cit.*, 1984, pp. 65-68.

62 Lire en particulier à ce sujet la thèse de Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, EHESS, Paris, 2007.

63 Fred BOISSONNAS, « Portefeuille artistique », prime du *Journal de Genève,* Genève, SADAG, n.d. [1896 ?].

64 Notamment ses liens avec la SADAG, Société Anonyme des Arts Graphiques, avec laquelle il s'est associé juste avant la Première Guerre mondiale, son rêve étant alors de fonder une grande maison d'édition. Lettre tapuscrite d'Émile Boissonnas à Paul Boissonnas de Baulmes le 10 mars 1964. CIG, FBB, « Chroniques famille Boissonnas ».

65 Voir la bibliographie à la fin de ce volume.

activités vers l'édition, alors qu'évolue le statut de la photographie[66]. L'atelier Boissonnas perçoit ce changement et y participe. Au-delà du soin porté au contenu et à la forme des ouvrages publiés, ainsi qu'à la relation entre textes et images, une des spécificités de cet ensemble tient peut-être aussi *a priori* à la variété des supports utilisés : de la brochure éditée en plusieurs langues au livre monumental, une grande attention a été accordée au statut et à la diffusion des ouvrages publiés, en particulier pour ceux signés ou cosignés par Boissonnas lui-même. Il fit en effet connaître ses travaux sur la Grèce en Europe à travers deux ouvrages luxueux, *En Grèce par monts et par vaux* (1910) et *Des Cyclades en Crète au gré du vent* (1919), objets exceptionnels par leur contenu écrit et iconographique, mais aussi par leur volume (51,5 cm de haut pour 17 kilogrammes), leurs matériaux (papier artisanal fabriqué sur mesure) et leurs tirages limités (respectivement 230 et 160 exemplaires). Plusieurs décennies après les remarques du jeune photographe sur l'importance du support des clichés, ces publications étaient une façon de transformer l'image en monument et de donner un corps à la photographie, parfois accusée par ses critiques d'en manquer[67].

En parallèle, Boissonnas fut aussi l'auteur de publications au prix modeste et publiées en série, comme *Le tourisme en Grèce*, tiré à 40 000 exemplaires simultanément en quatre langues (français, anglais, allemand, espagnol). Diversifier les supports des photographies permettait de varier les messages émis à travers les images, leur mode de lecture et leurs usages.

Transformer la forme et le statut des images

Outre des portraits et des livres, l'atelier Boissonnas a produit et commercialisé des cartes postales, des affiches, des plaques de verre destinées à être projetées à la lanterne ou encore des vignettes autocollantes. D'autres supports ont également été explorés. Au début des années 1920, lors de

---

66 Girardin, Favrod, *op. cit.*, 1992, p. 44.

67 Un manque parmi tant d'autres reprochés à la photographie, « une image sans homme, sans âme, sans art, sans formes autonomes, sans difficulté, sans métier, sans savoir-faire, sans singularité, sans choix, sans discrimination […], sans rareté […], sans originalité, sans génie, sans main, sans travail, sans durée […] ». Rouillé, *op. cit.,* 2005, p. 369.

son établissement à Paris, le photographe s'est associé à un publiciste et à un industriel pour fonder les « Éditions Boissonnas (Publicolor) », société spécialisée dans la production de publicités lumineuses à partir d'autochromes[68]. Dans les termes du contrat, Fred Boissonnas s'engageait à mettre à disposition ses clichés de voyage (Savoie, Italie, Afrique française du Nord, Grèce, Crète et Cyclades, Serbie, Espagne, Égypte, Hollande) pour réaliser des enseignes destinées aux grands théâtres parisiens[69].

Quelques années plus tard, le photographe a également réalisé un ou plusieurs documents cinématographiques, dont nous n'avons jusqu'à présent retrouvé que des extraits. On peut attribuer ces films à Boissonnas en les recoupant avec des informations extraites de sa correspondance, et en les comparant à ses photographies : certains plans sont en tous points les mêmes que ceux d'images antérieures (choix du lieu et du sujet, position de la caméra, angle de prise de vue…)[70]. L'image animée était un prolongement de sa pratique de la photographie, un transfert de support qui lui permettait de développer la narration par l'image, mais aussi de toucher d'autres types de public.

Comme nombre de ses confrères, Boissonnas a exploité ses photographies de façon opportuniste et expérimentale. Lors d'un déplacement à Rome à l'occasion d'une commande de photographies destinées à une publication, il confie à sa femme : « À mesure que je pioche mon sujet, je le vois

---

68 Premier procédé de photographie en couleurs inventé par Louis Lumière puis commercialisé de 1907 jusqu'au début des années 1930.

69 Lettre de Fred Boissonnas à Daniel Baud-Bovy de Paris le 16 juin 1923. CIG, FBB Ms C9. Les statuts de cette société ont été imprimés en 1923 à Paris. CIG, FBB Ms P6.

70 Différentes sources écrites laissent entendre que Fred Boissonnas a réalisé un film sur l'ascension du Mont Olympe avec un groupe de touristes en 1928. Un extrait du film originel se trouve dans les archives Gaumont Pathé. Daté de 1928, il montre l'ascension depuis Litokoro jusqu'à l'arrivée sur le sommet : « En Grèce. L'ascension du Mont Olympe », durée 5 minutes, archives Gaumont Pathé, référence PR 1928 28 1. Les mêmes archives comprennent un autre film dont Fred Boissonnas pourrait être l'auteur. Réalisé au couvent des Îles Météores la même année, ce document a une présentation similaire au film précédent, et reprend les sujets et les angles de vue de certaines de ses photographies (comme la montée dans le cabestan) : « En Grèce. Le couvent des Météores. 1928 », durée 4 minutes, archives Gaumont Pathé, 1928, référence PR 1928 25 2. Documents consultables sur le site http://www.gaumontpathearchives.com.

s'élargir, des idées surviennent qui m'incitent à profiter pour cueillir une documentation plus étendue… du reste tout cela trouvera un jour ou l'autre son emploi. »[71] La conservation et le classement des portraits photographiques, certes, mais aussi de tous les autres sujets photographiés (paysages, architecture, œuvres d'art, etc.) ont fait partie des stratégies de développement de l'atelier. Un rapport sur le projet de maison d'édition Boissonnas et ses perspectives de développement au début des années 1920 indique la façon dont était géré le stock d'images réalisées en Suisse : « M. Boissonnas possède plusieurs milliers de clichés photographiques en grande partie inédits, et qui constituent un matériel presque inépuisable de photographies d'art de notre pays. Ces clichés, que le premier soin de la maison a été de classer méthodiquement, et dont la collection va s'agrandir de jour en jour, donnent le matériel pour illustrer, on peut dire, n'importe quel ouvrage sur la Suisse. »[72] En sus de l'activité de l'atelier de photographie et de maison d'édition s'ajoutait la fonction d'agence photographique, trois activités lui permettant de contrôler une grande partie de la chaîne de production et d'exploitation de l'image. Les photographies étaient autant d'images en attente, dont les formes et usages demandaient ensuite à être inventés.

« L'auxiliaire indispensable de toute activité humaine »

En 1914, Fred Boissonnas est nommé à son tour rapporteur du Salon des photographes professionnels de l'Exposition nationale suisse, à Berne. Après avoir jugé durement les travaux de ses confrères, qu'il aurait souhaité épurés « d'une douzaine d'horreurs, d'autant de vieilleries d'un autre âge », il salue le rôle des amateurs, ainsi que l'emploi de la photographie dans les autres sections de l'exposition, du pavillon des sports à celui consacré à l'horticulture :

> « La photographie est maintenant l'auxiliaire indispensable de toute activité humaine ; rien n'est enregistré sans son concours, depuis les mouvements des mondes jusqu'à l'invisible microbe. Constatations judiciaires, fouilles archéologiques et relevés de

---

71 Lettre de Fred Boissonnas à sa femme de Rome le 12 novembre 1919. CIG, FBB Ms V2.

72 « Développement des éditions d'art et de sciences Fred Boissonnas », Genève, le 9 août 1920, 14 p., p. 6. CIG, FBB Ms P6-1.

terrain pour l'établissement des cartes […]. C'est par des travaux semblables qu'on se rend compte de l'énorme importance de la photographie comme moyen par excellence de propagande et de réclame. »[73]

Il se situe ainsi dans la lignée de la philosophie des expositions internationales du XIXe siècle, mais aussi de photographes précurseurs comme Disdéri, qui avait pressenti dès 1855 l'utilité potentielle de la photographie pour tous les pans de la vie sociale[74].

Vie publique, vie privée ?

Cette exploitation empirique des documents photographiques explique en partie le franchissement permanent de la frontière entre images de la vie privée et images publiques. Nombre de créateurs d'images (peintres, photographes ou plus tard cinéastes) ont utilisé les membres de leur entourage comme cas d'étude. Fred Boissonnas fit de même, notamment pour travailler sur le mouvement ou la lumière, mais aussi sur la prise d'images en série à des fins narratives (pl. 4, 7, 24, par exemple). Le cas de la famille Boissonnas se distingue peut-être néanmoins par l'exploitation des scènes de la vie familiale à différentes fins, comme ces scènes de sports d'hiver reproduites sur des publicités de l'atelier, qui témoignent d'une parfaite maîtrise de l'instantané.

Ces documents démontraient la réussite économique et sociale de la famille à travers la mise en scène d'un cadre de vie bourgeois. Leur diffusion servait peut-être dans une certaine mesure à développer le culte de la personnalité du photographe, alors indispensable à la réussite commerciale de l'atelier (à ce sujet, voir également les nombreux autoportraits de Fred Boissonnas conservés au CIG, pl. 2 et 5, par exemple). Comme le souligne Jean Sagne, le photographe devait alors « se tailler un personnage à la hauteur de son prestige »[75], incarner une personnalité exotique et médiatique, à l'instar d'un Nadar ou d'un Disdéri quelques décennies plus tôt : « Le

---

73 Fred Boissonnas, *Rapport technique, Exposition nationale suisse*, Berne, 1914, pp. 74-75. CIG, FBB Ms P11.

74 Freund, *op. cit.*, 1936, p. 81.

75 Sagne, *op. cit.*, 1984, p. 276.

photographe crée des palais féeriques, anime le spectacle et soigne le culte de la personnalité. Car c'est autour de son nom que s'édifie sa fortune. »[76] Au moment où l'entreprise de photographie se structure autour de la division du travail, la vie privée du photographe devient un véritable théâtre, pour donner à un studio et à un nom une dimension personnelle.

Chaque membre de la famille a été mis à contribution pour la réussite de l'entreprise, à travers sa carrière professionnelle, mais aussi son image. Ces passerelles entre les vies privée et publique des images font écho à la remarque d'André Gunthert et de Michel Poivert, pour qui la photographie interconnecte les domaines : « Art et science, savoir public et mémoire privée, sociétés et individus se découvrent de nouveaux terrains de dialogue par la grâce de cet entremetteur indiscret. »[77] Cette interconnexion est particulièrement frappante dans le cas du livre de photographies publié après le décès de Fredy, le fils de Fred, hommage familial *postmortem* quelque peu troublant, au statut indéfini[78].

« L'homme ne doit-il pas tout essayer ? Quitte à se tromper ! »[79] Ces quelques mots, publiés en 1914, résument l'élan de créativité qui poussa Boissonnas à exploiter nombre de possibilités d'utilisation d'un médium particulièrement flexible. Le photographe ne se contenta en effet pas d'appeler la société à utiliser la photographie, mais tenta d'appliquer les idéaux et les espoirs du siècle précédent.

De la publicité à la propagande politique. La photographie au service de tous, et de toutes les causes

En transposant ses images sur différents supports, le photographe mit sa pratique au service de multiples causes qu'on pourrait juger antagonistes, mais qui procèdent d'une même démarche : commerciales ou caritatives,

---

76 *Ibid.*, p. 284.

77 André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, 2007, p. 8.

78 Fred Boissonnas, *Fredy : 1896-1904*, Genève, 1905.

79 Boissonnas, *op. cit.*, 1914, p. 66.

patriotiques, éducatives, scientifiques ou encore politiques. Pour ce faire, il collabora avec un ensemble de personnalités qui associèrent leurs pensées, leur art ou leurs écrits à ses photographies.

L'image par le texte

Le rôle de Fred Boissonnas dans la réalisation des ouvrages cités en bibliographie est variable, puisque l'ensemble comprend des titres signés par le photographe, comme des livres où l'atelier a été sollicité pour ne fournir que quelques images. Dans le deuxième cas, il est en outre souvent difficile de distinguer les travaux de Fred Boissonnas de ceux de ses employés comme Carl Gollhard ou Fritz Eggler[80]. Quoi qu'il en soit, l'atelier Boissonnas a mis la photographie non seulement au service de particuliers désirant un portrait, mais aussi de chercheurs, d'artistes et de scientifiques : architectes (comme Camille Martin et Le Corbusier), protecteurs du patrimoine (Guillaume Fatio), pédagogue et chorégraphe (Émile Jaques-Dalcroze), thérapeute (l'hypnotiseur Émile Magnin), historien de l'art (Daniel Baud-Bovy), archéologues (Albert Naef ou Maxime Collignon) et helléniste (Victor Bérard) ou encore écrivain (Louis Bertrand). Leur point commun est d'avoir généralement développé une réflexion particulière autour du rôle de la photographie dans le cadre de leurs disciplines. La contribution du photographe varie selon les cas, mais il semble généralement avoir dépassé le rôle de simple opérateur pour participer à l'élaboration des projets.

Guillaume Fatio (1865-1958) est l'un des premiers collaborateurs emblématiques du photographe. À travers une quarantaine d'ouvrages, ce Genevois a mis en valeur l'histoire de Genève en recourant à plusieurs reprises aux services de Fred Boissonnas à partir de 1896[81]. Celui-ci prit une part importante à l'élaboration de certains ouvrages, qu'il alla jusqu'à cosigner[82]. Les avant-propos des livres précisent le rôle du photographe et de son équipe, mais aussi le statut donné aux clichés. *Genève à travers les siècles* (1900) avait pour objectif de faire comprendre comment la ville

---

80 Guillaume Fatio, *Genève à travers les siècles*, Genève, 1900, p. 5.

81 Olivier Fatio, « Guillaume Fatio », *Dictionnaire historique de la Suisse*, URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F30005.php.

82 Guillaume Fatio, Fred Boissonnas, *Autour du lac Léman*, Genève, 1902.

s'était formée et étendue depuis sa naissance jusqu'à la fin du XIXe siècle. « Mieux que de longues explications, forcément obscures, la reproduction des lieux mêmes, prise d'après nature, nous a paru indispensable à la compréhension du sujet, aussi avons-nous largement usé de l'illustration, qui est du reste devenue, de nos jours, presque indispensable pour un ouvrage historique. »[83] La mise en page extrêmement soignée des photographies et l'espace qui leur est consacré correspondent à leur fonction dans l'argumentaire du livre, en complément du texte. Les images font également partie intégrante de l'argumentation de l'auteur dans les ouvrages dédiés plus spécifiquement à la protection du patrimoine[84]. Un rôle pédagogique et didactique leur est donné dans la transmission de l'histoire et la valorisation du patrimoine.

À la suite du premier voyage en Grèce de Boissonnas en 1903, la quête et la mise en valeur du passé ont été l'objet d'autres collaborations, internationales cette fois-ci. La maison d'édition Eggimann basée à Paris lui commandita des images de l'Acropole d'Athènes en 1907 et 1913. Ses relevés du Parthénon ont été publiés pour la première fois en 1914 dans un ouvrage de Maxime Collignon (1849-1917), l'un des plus grands archéologues français de son temps. Helléniste, M. Collignon avait contribué à redéfinir l'archéologie en France dans les années 1880 et à en renouveler les méthodes, en portant une attention particulière à l'observation des monuments figurés et au « témoignage des marbres », en plus des documents écrits[85]. Cette méthode reposait sur la collection de moulages, de planches de monuments et de photographies et la publication de catalogues. Boissonnas mettait ainsi sa pratique au service d'un homme qui avait joué un rôle prépondérant dans l'utilisation de l'image pour l'enseignement et l'évolution d'une discipline scientifique.

---

83 Fatio, *op. cit.*, 1900, p. 5.

84 Guillaume Fatio, *Ouvrons les yeux! Voyage esthétique à travers la Suisse*, Genève, 1904.

85 Philippe Jockey, « Maxime Collignon », dans Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, INHA, en ligne : http://www.inha.fr/spip.php?article3227 ; Ève Gran-Aymerich, *Naissance de l'archéologie moderne. 1798-1945*, Paris, 1988, p. 230.

Le Corbusier a reconnu l'importance des photographies du Parthénon, monument que Fred Boissonnas avait selon lui contribué à « révéler », ainsi que le « principal des œuvres grecques de grande époque »[86]. Dans les années 1920, l'architecte sollicita d'ailleurs le photographe genevois pour des travaux ponctuels[87]. On peut souligner que Le Corbusier a lui aussi développé une réflexion autour du rôle de la photographie dont il fit des usages différenciés, en l'utilisant à la fois comme outil de représentation et de diffusion, et comme moyen de recherche artistique et plastique[88].

Instrument de recherche sur les traces du passé, mais aussi outil de persuasion : tels sont les usages qu'un autre helléniste français réputé, Victor Bérard, fit des photographies de Boissonnas qu'il emmena en 1912 en voyage autour de la Méditerranée, sur les traces d'Ulysse. Le Genevois devait prouver par l'image la validité de la thèse de Bérard, selon lequel les poèmes homériques n'étaient pas le produit de la seule imagination de leur auteur, mais une description fidèle de la Méditerranée à l'époque des Phéniciens. La photographie était utilisée dans cette quête comme un véritable instrument scientifique, un gage d'objectivité servant à convaincre mais aussi à établir des preuves. Les carnets de voyage de Fred Boissonnas attestent son engagement à la fois physique et intellectuel dans la cause et les méthodes défendues par Bérard[89].

Ce bref aperçu des collaborations de Fred Boissonnas induit à penser que ses services n'étaient pas seulement recherchés pour la qualité de ses clichés, mais aussi parce qu'il contribuait à faire de la photographie un outil servant à acquérir et à transmettre des connaissances, mais aussi à convaincre. En retour, ces collaborations entretenaient le prestige de l'atelier Boissonnas et aidaient à le distinguer de ses concurrents. Elles donnaient également du sens

---

86 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, 1925 [1ère éd. 1923], p. 181. Les clichés qui illustrent le chapitre « Architecture, pure création de l'esprit » sont de Fred Boissonnas et proviennent des ouvrages de M. Collignon, *Le Parthénon* (1914) et *L'Acropole* (1912).

87 Lire à ce sujet l'article d'Armand Brulhart.

88 Une exposition a été consacrée à ce sujet : « Construire l'image : Le Corbusier et la photographie », Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds, du 30 septembre 2012 au 13 janvier 2013.

89 Ces carnets sont conservés au Musée de la photographie de Thessalonique en Grèce.

et un poids symbolique renouvelé à des images issues d'une technique considérée comme le parent pauvre de l'art : ces penseurs apportaient une autre forme d'intelligibilité aux photographies qui acquéraient ainsi une nouvelle importance scientifique, rhétorique et symbolique.

Au service de toutes les causes…

Au-delà de ces collaborations scientifiques et intellectuelles, les documents d'archives prouvent que Fred Boissonnas mit également la photographie et ses capacités de persuasion au service d'autres causes, en Suisse et dans le monde.

Commerciales, sociales, caritatives…

Le rôle pionnier de Boissonnas dans l'utilisation de la photographie à des fins publicitaires pour des entreprises comme Nestlé[90], et Suchard[91], est peu connu. Si l'entreprise Suchard a eu recours à des photographes dès les années 1860 pour documenter et mettre en valeur ses lieux de production, symboles de modernité[92], Boissonnas fut l'un des premiers à utiliser la photographie pour valoriser des produits et inciter à les consommer. Il le fit en illustrant des livrets pédagogiques, au statut hybride, mais aussi en transposant ses photographies sur des cartes-réclames (pour la « farine lactée » Nestlé en particulier – pl. 7[93]). Pour ce faire, Boissonnas utilisa des scènes de sa propre vie familiale en reprenant et exploitant des thèmes déjà déclinés par ce type d'industrie à travers les affiches ou les gravures, des scènes

---

90 Publicités pour la « farine lactée Nestlé » sous la forme de 20 cartes en noir et blanc ou couleurs, en français et en allemand. Il existe également un livret *Comment dois-je nourrir mon enfant ? À la farine lactée Nestlé !*, publié par Henri Nestlé, Vevey, 1899. CIG, FBB Ms P9-2.

91 Sous forme de brochure : Edmond Weber, *Mère et enfant, dédié aux jeunes mères et aux œuvres de l'enfance par la fabrique de chocolat Suchard à Neuchâtel*, Neuchâtel, [1906], 64 p. CIG, FBB Ms P9-2.

92 Voir Christophe Brandt, « 1850-1880 : la photographie, nouvelle énonciation de la société industrielle », dans Chantal Lafontant Vallotton (dir.), *Le monde selon Suchard*, Neuchâtel, 2009, pp. 83-102.

93 Série de 14 cartes en français et en allemand. CIG, FBB Ms P9-2.

de genre anecdotiques et espiègles autour de l'enfance (comme les scènes de goûter)[94].

La rencontre entre Boissonnas et une entreprise comme Suchard n'est pas fortuite. L'industrie du chocolat a donné lieu à toutes les expérimentations à l'origine de la publicité moderne. Suchard, dont l'histoire a fait l'objet de différents travaux, a recouru largement à l'image pour créer la demande et inciter à consommer en jouant sur les imaginaires et construire sa réputation, une des clefs de son succès[95]. Boissonnas a sans doute trouvé dans la collaboration avec ce type d'industrie agroalimentaire un terrain d'expérimentation autour de la forme, du langage et de l'usage de l'image. La rencontre était peut-être aussi idéologique : la maison Suchard a elle aussi exploité les ressources des « théâtres » qu'étaient les expositions nationales et internationales où elle a gagné de nombreux prix[96].

La maison Boissonnas contribua à valoriser d'autres produits comme le « café-chocolat » (« La Pervenche », Le Pommier-Saconnex), de la pâte à dentifrice (« Colgate », 1930), un produit pharmaceutique (pl. 4, le « Magnetic embrocation » de Em. Magnin contre les rhumatismes), des infrastructures touristiques (restaurant, hôtel et sanatorium), des compagnies de chemin de fer[97], mais aussi différentes institutions genevoises : clinique, école de nurses, pensionnat… En mettant la photographie au service du commerce et du développement de la société de consommation,

---

94 Laurent Tissot, « Suchard à Neuchâtel : brève histoire d'une longue histoire, 1826-1996 », dans Chantal Lafontant Vallotton, *op. cit.*, 2009, pp. 13-30.

95 *Ibid.,* p. 20

96 Anne-Françoise Berdoz-Fuchs, *L'industrie chocolatière au tournant du siècle : parcours illustré à travers sa production publicitaire*, mémoire de licence, Lausanne, 1987, p. 66. Boissonnas a peut-être commencé à collaborer avec Suchard à l'occasion de l'Exposition nationale de 1896, car il prit au moins une photographie officielle du stand du chocolatier. Voir la base de données du fonds iconographique Suchard mis en ligne par le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : « Reconstitution d'une salle des machines Suchard à l'Exposition nationale de Genève », photographie n. ST 3165.5. http://webceg.ne.ch/ow2/Suchard2/voir.xsp?id=0010155027&qid=sdx_q1&n=9&e=.

97 À l'Exposition universelle de Paris en 1900, le photographe exposa aussi dans la section des transports des clichés pour la compagnie de chemin de fer Yverdon-Sainte-Croix, dont il avait réalisé toute l'exposition. CIG, FBB Ms P10.

(fig. 1) Fred Boissonnas, carte publicitaire pour Nestlé. © CIG FBB.

l'atelier répondait à des impératifs économiques, à l'heure où le portrait photographique était une activité de moins en moins lucrative. Créée et forgée par la société industrielle, la photographie servait en retour à répondre aux nouveaux besoins de cette société[98]. Ces projets avaient aussi une dimension expérimentale autour de la forme des images, de leur capacité narrative et de leur impact sur le spectateur.

Même époque, autres usages… Les séries de cartes réalisées pour des institutions de bienfaisance répondaient aux mêmes objectifs, avec une dimension morale déjà présente dans les publicités pour Suchard : toujours à l'aide de ses enfants et de sa ménagerie, Fred Boissonnas réalisa une campagne en faveur de l'« œuvre protectrice des animaux » de Genève, en associant des citations à ses photographies. Le même procédé a été utilisé dans une campagne contre l'alcoolisme, même si la cohérence du message délivré par le texte et l'image est parfois discutable[99].

… patrimoniales et pédagogiques

Les campagnes d'inventaire du patrimoine auxquelles participa Fred Boissonnas ont elles aussi commencé à la fin du XIXe siècle, vague qui saisit Genève comme le reste de l'Europe[100]. Le projet des « maisons de Genève » est développé par Armand Brulhart dans cet ouvrage. Le photographe a aussi été membre du comité de création du Musée suisse de photographies documentaires fondé à Genève en 1901, dont l'objectif était de conserver tout type de photographies se rapportant à la Suisse[101]. On peut rapprocher ces projets de mise en valeur du patrimoine des reproductions d'œuvres d'art qui devinrent une des spécialités de la maison Boissonnas après la réalisation du catalogue d'art moderne à l'Exposition nationale de 1896[102].

---

98 Rouillé, *op. cit.*, 2005, p. 31.

99 On peut lire au dos de l'image : « Édité en carte postale et tableau mural pour la propagande antialcoolique par Fréd. Boissonnas, Genève. » CIG, FBB Ms P9.

100 Lire en particulier Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historial Imagination, 1885-1918*, Durham, Londres, 2012.

101 Eugène Demole, *Notice sur le Musée suisse de photographies documentaires à Genève, suivie du plan de classement*, Genève, 1906.

102 Girardet, *op. cit.*, 1896.

Outre les catalogues de vente, ce type d'images fut aussi utilisé à des fins pédagogiques et patriotiques à travers la collaboration de Fred Boissonnas avec l'historien de l'art Daniel Baud-Bovy (1870-1958).

Conservateur du Musée Rath de Genève (1905-1913), directeur de l'École des beaux-arts (1909-1919), Daniel Baud-Bovy a été un proche collaborateur de Fred Boissonnas durant plus de deux décennies[103]. Le portrait qu'ils choisirent de publier en 1908 met en scène leur collaboration, d'égal à égal, autour d'un tableau[104].

Leurs échanges amicaux et professionnels peuvent être retracés à partir de leur correspondance[105], qui montre combien cette rencontre a été décisive pour la maturation de l'œuvre de Fred Boissonnas. L'histoire de l'art était au cœur de la pensée de Baud-Bovy, mais aussi l'enseignement, la transmission par l'image et plus généralement le rôle de l'art dans la société. La reproduction d'œuvres d'art dans un but pédagogique fut au cœur du premier grand projet éditorial mené par les deux hommes sur les peintres genevois[106], travail novateur qui contribua à renouveler la perception par le public de plusieurs artistes comme Jean-Étienne Liotard (1702-1789), Jean Huber (1721-1786), Saint-Ours (1752-1809). Leur démarche était en phase avec les discours tenus autour des années 1890-1910 sur la valeur pédagogique de l'art, dont la diffusion par l'intermédiaire de reproductions photographiques était prônée[107]. Dans la lignée de l'Exposition nationale suisse de 1896 où se sont rencontrés les deux hommes, l'ouvrage sur les peintres genevois était aussi destiné à promouvoir le patrimoine national et à exalter le sentiment patriotique[108].

---

[103] À ce sujet, lire Philippe M. Monnier, *Daniel Baud-Bovy et Frédéric Boissonnas : un demi-siècle d'amitié au service de l'art,* Genève, 1972.

[104] Jules Cougnard, Emmanuel Kuhne, Henry Spiess, *Le nouveau Panthéon*, ill. Godefroy et Fred Boissonnas, Genève, 1908, p. 68.

[105] Les centaines de lettres adressées par Fred Boissonnas à Daniel Baud-Bovy entre le début du XXe siècle et 1944 sont conservées aux archives de la BGE (archives Baud-Bovy).

[106] Daniel Baud-Bovy, *L'ancienne école genevoise de peinture*, Genève, 1902 (éd. Boissonnas).

[107] Mary Warner Marien, *Photography and its Critics : a Cultural History, 1839-1900*, Cambridge, 1997.

[108] Monnier, *op. cit.*, 1972, pp. 14-20.

(fig. 2) Fred Boissonnas et Daniel Baud-Bovy. Cliché Fred Boissonnas, extrait de Jules Cougnard, Em. Kuhne, Henry Spiess, *Le nouveau Panthéon,* Genève, 1908, p. 68.

Au-delà des frontières suisses, des photographies de monuments (grecs) furent aussi exploitées à des fins pédagogiques, universitaires cette fois-ci, puisque l'Université de Harvard aux États-Unis en possédait par exemple un certain nombre en 1920[109]. Fred Boissonnas encourageait cette utilisation, puisqu'il fit lui-même des démarches auprès de la prestigieuse université[110].

Au-delà de leur précision et de leur qualité technique qui en ont fait des outils pour les archéologues, les photographies de monuments réalisées par Boissonnas étaient aussi les produits d'une recherche esthétique, le cas le plus emblématique étant celui du Parthénon. Sa volonté manifeste de joindre le beau et l'utile était peut-être inspirée par la philosophie de certains

---

109 Lettre de George H. Chase, Harvard University, Division of the fine arts, Cambridge, à Fred Boissonnas le 1er mai 1920. CIG, FBB Ms P8.

110 À travers l'envoi d'un catalogue. *Ibid.*

mouvements artistiques de la fin du XIXe siècle comme celui de l'Art nouveau. On peut également noter que l'association de la dimension esthétique et de l'aspect utilitaire de la photographie a fait partie des stratégies de distinction mises en place par les photographes au tournant du XXe siècle[111], en particulier chez les amateurs, dont Fred Boissonnas observait avec attention les pratiques, à la suite de son père.

La maison d'Éditions d'art et de sciences Boissonnas poursuivit explicitement les mêmes buts. L'association de l'art et de la science autour de la pratique photographique était un topos depuis le discours de François Arago à l'Institut en août 1839, discours inaugural dans lequel on peut voir l'expression officielle de « l'idée de photographie dans la culture occidentale du XIXe siècle »[112]. Fred Boissonnas semble avoir consciencieusement mis en application les vœux et les espoirs du XIXe siècle.

Photographe des princes

« Photographe des rois, roi des photographes » : au-delà de la boutade ou de la flagornerie, ce titre décerné à Fred Boissonnas de son vivant[113] fait aussi écho au marché ciblé par le Genevois. Formé dans l'atelier prestigieux de Kohler, photographe de la noblesse hongroise, Boissonnas rechercha activement une clientèle princière, notamment en ouvrant des studios à l'étranger, à Saint-Pétersbourg en particulier, où Eggler reprit l'atelier fréquenté par la cour, mais aussi à Paris, en s'établissant dans le quartier huppé de la capitale. Contre toute attente, la Suisse, bastion de la démocratie, était également une base favorable pour toucher ce type de public, en tant que lieu de villégiature de l'aristocratie européenne et internationale.

Les relations entre Fred Boissonnas et les autorités grecques commencent peu après son premier voyage en Grèce, en 1903, et s'étendent sur plusieurs décennies. Les premières entrevues entre le photographe et le roi des Hellènes ont eu lieu dès l'été 1904 en Savoie à l'occasion d'une exposi-

---

111 Clément Chéroux, « 1880-1910 : l'expert et l'usager », dans Gunthert, Poivert, *op. cit.*, 2007, p. 270.

112 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, 2000, p. 100.

113 Comme l'indique un discours de Daniel Baud-Bovy non daté, mais prononcé à l'occasion d'une fête ou de l'anniversaire du photographe. CIG, FBB Ms C15.

tion des photographies de Grèce, puis à Paris, où la famille royale posa dans le studio Taponier-Boissonnas[114]. Boissonnas fit fructifier cette rencontre et l'admiration que Georges 1er avait ostensiblement portée à ses images en lui proposant à plusieurs reprises ses services. Il obtient ainsi dès 1907 le vote d'un subside qui ne lui a été versé que plusieurs années plus tard[115], mais qui marquait le début d'une longue collaboration.

Après la Grèce, l'Allemagne. En illustrant et publiant des volumes sur les châteaux d'Avenches[116] et de Chillon[117] avec Albert Naef, Boissonnas attira en effet l'attention de la cour de Guillaume II. L'empereur lui commandita des relevés photographiques du château du Haut-Kœnigsbourg tout juste restauré, situé au cœur d'une région revendiquée par la France. Boissonnas a décrit avec jubilation la réception de son travail par le souverain allemand en février 1913, à Charlottenburg[118].

Dernière grande collaboration avec un souverain, égyptien cette fois-ci : en 1929 et 1930, Fred Boissonnas prêta ses services au roi Fouad, contacté par l'intermédiaire de l'éditeur Ernest Trembley. Il fit deux longues campagnes photographiques en Égypte pour produire un ouvrage monumental et luxueux, entièrement financé par le gouvernement égyptien[119].

---

114 Lettres de Fred Boissonnas à Daniel Baud-Bovy du 19 août 1904 et de (non datée) septembre 1904, BGE, Archives Baud-Bovy 5 : F. Boissonnas, f. 1-51. Plusieurs portraits du roi en compagnie de sa famille sont consultables dans la base de données photographiques www.photo12.com.

115 Subside de 5000 drachmes qui ne lui fut versé qu'en 1914. Archives du ministère des Affaires étrangères, Athènes, 1922 – 98 – Pochette 4 – 2 – 2. Lettre de Fred Boissonnas à M. Kapsambélis, consul général de Genève, le 21 août 1918.

116 Albert Naef, *Le château d'Avenches : notice historique et archéologique*, Genève, 1902 (éd. Fred Boissonnas).

117 Albert Naef, *Chillon*, Genève, 1908 (éd. Fred Boissonnas).

118 « […] Je jouis vraiment pleinement de cette heure unique ! Voir ce maître de quatre-vingt millions d'hommes, ce puissant empereur qui dispose des destinées de l'Europe, devant moi, tout bonhomme, jubilant sur mon œuvre, ce n'est pas banal ! […] » Lettre de Fred Boissonnas à Augusta, de Berlin le 23 février 1913. Dossier « Fred à Augusta. 1912. Hochkönigsburg ». CIG, FBB Ms C6.

119 Fred Boissonnas, avec la collab. de Gustave Jéquier, Pierre Jouguet, Henri Munier, Paul Trembley, Gaston Wiet, *L'Égypte*, Genève, 1932.

Travailler pour de tels commanditaires permettait à Fred Boissonnas d'inscrire sa pratique dans l'histoire du mécénat princier, autre chemin pour rehausser le statut de la photographie et singulariser cet objet, devenu objet de prestige. Plus prosaïquement, ces chefs d'État comptaient aussi parmi les rares commanditaires susceptibles de consacrer des moyens financiers aussi importants à des projets photographiques et éditoriaux. Ces commandes permettaient à Boissonnas de financer des campagnes photographiques et de s'émanciper de la routine du portraitiste pour voyager. Au-delà du mécénat, cette pratique reflète peu à peu le basculement vers un nouveau type de rapport entre le politique et la photographie dans le sillage de la Grande Guerre.

Du mécénat à la propagande politique

Si la publicité commerciale et la propagande politique ont été les objets de deux champs de recherche distincts, des historiens commencent à réévaluer l'émergence de ces formes de communication en soulignant leur imbrication[120]. Le cas de Fred Boissonnas montre que le même acteur – en l'occurrence un photographe – a pu être précurseur dans les deux domaines.

La Première Guerre mondiale est un moment charnière dans l'histoire de la propagande, utilisée dès lors par les États comme une arme à part entière. Photographie, cinéma, journaux illustrés : le conflit a été un laboratoire pour la manipulation des nouveaux médias à disposition afin de forger les esprits[121]. Fred Boissonnas a contribué modestement à l'effort de guerre, en produisant des cartes pour soutenir les troupes belges, toujours à l'aide de ses proches (pl. 23)[122]. Prenant sans doute acte du nouveau rôle joué par l'image dans les relations internationales, il proposa dès 1918 au gouvernement grec de concevoir et d'exécuter une propagande par l'image en bonne et due forme.

---

120 Irène Di Jorio, Véronique Pouillard, « Le savon, le président et le dictateur. Publicité et propagande en Europe des années 1920 aux années 1960 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2009/1, n° 101.

121 *Ibid.* Sur ce sujet, lire notamment les travaux de Fabrice D'Almeida.

122 « Pour nos soldats » ; « La leçon de tricotage » ; « Le bas de laine », etc. Cartes bilingues français-allemand imprimées par SADAG. CIG, FBB Ms P12.

Son interlocuteur principal fut cette fois non le roi de Grèce, mais son Premier ministre, Elefthérios Venizélos. La communication était l'une des plus grandes qualités politiques reconnues à celui qui est considéré comme le fondateur de la Grèce contemporaine[123]. Venizélos avait déjà requis les services de Boissonnas en 1913, au lendemain des deux guerres balkaniques (pl. 20). En août 1918, alors que l'issue de la guerre approche, Boissonnas recontacte le gouvernement grec pour lui proposer de contribuer à défendre le pays sur la scène internationale en promouvant un territoire grec indépendant, aux frontières élargies. Avec Baud-Bovy, il rédige plusieurs lettres et rapports pour démontrer la valeur de leur collection de photographies (une dizaine de milliers d'images) et la « puissance » qu'ils représentent pour planifier une opération de propagande conséquente et rapide au niveau internationale[124]. Ils préconisent la création d'un bureau d'édition « à la moderne », en énumérant les supports sur lesquels pourraient être déclinées les photographies (beaux livres, brochures, albums populaires, cartes postales et fiches, guides touristiques et albums), un matériel « permettant d'atteindre tous les milieux, se prêtant à la remise gracieuse de souvenirs du prix le plus modique jusqu'au cadeau princier ». Il indique dans le même temps les moyens de les exploiter en organisant notamment expositions et conférences avec projection de diapositifs[125].

En 1919, le photographe et l'historien d'art signèrent un contrat de 600 000 francs suisses avec Venizélos, un engagement autour d'une somme considérable que le gouvernement grec ne put honorer après sa défaite militaire face à l'empire ottoman en 1921. En peu de temps, la maison d'édition d'art et de science Boissonnas a pourtant réussi à produire un matériel considérable autour des photographies, mais aussi à en diffuser une partie à travers le monde. Une grande exposition accompagnée d'une série de

---

123 Paschalis Kitromilides (dir.), *Eleftherios Venizelos: The Trials of Statemanship*, Edinburgh, 2008, p. 5.

124 Lire notamment à ce sujet : Irène Boudouri, « Photographie et politique extérieure. L'apport de la famille Boissonnas (1905-1922) », *Actes du colloque sur l'histoire de la photographie grecque, Cythère, 2002*, pp. 47-59 (en grec).

125 Archives du ministère des Affaires étrangères, Athènes, 1922 – 98 – Pochette 4 – 2 – 2. Lettre de 13 pages dactylographiées de Fred Boissonnas à M. Kapsambélis, consul général de Genève, le 21 août 1918.

conférences tenues par des invités prestigieux issus du monde politique et scientifique fut organisée à Paris, de février à mars 1919, sous le patronage du gouvernement grec[126]. Outre les 550 photographies déployées autour de moulages de statues antiques, onze conférences furent accompagnées d'images de Fred Boissonnas projetées à la lanterne. Ce battage médiatique fonctionna parfaitement aux dires de Boissonnas : la conférence de Gaston Deschamps sur la Grèce par exemple attira plus de 800 personnes, dont des personnalités du milieu politique et scientifique[127]. L'exposition fut ensuite déplacée à New York et dans différentes villes américaines[128]. Des campagnes furent menées en parallèle dans la presse, à l'aide des photographies de Boissonnas pour appuyer les démonstrations.

Dans ces campagnes, le rôle de Boissonnas allait bien au-delà de celui de simple photographe. Sa correspondance avec le gouvernement hellénique laisse entendre qu'il n'a pas seulement répondu à une demande, mais qu'il a anticipé et créé leur besoin d'images pour défendre leur politique sur la scène internationale. Après avoir édité des documents – livres et brochures, photographies en grand format, cartes postales –, il dictait leur usage au gouvernement qui n'utilisait pas toujours de façon optimale, déplorait-il, ce matériel pourtant chèrement acquis[129]. Pour contrer la cam-

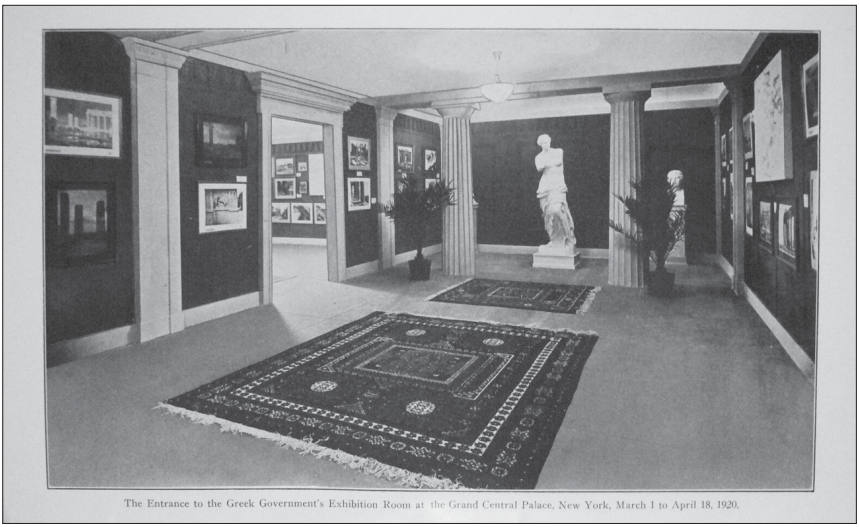
---

126 Le carton d'invitation indique : « Du jeudi 13 février au lundi 10 mars 1919, galerie La Boëtie, 64 bis rue de la Boëtie. La Grèce éternelle et La Némésis de Rhamnonte. Exposition des photographies grecques de Fréd. Boissonnas. Conférences de Victor Bérard, Daniel Baud-Bovy, Gaston Deschamps, Théophile Homolle, Charles Diehl, Louis Bertrand, Alfred Croiset, André Andréadès. Inauguration par S.E. M. Eleuthère Vénisélos le jeudi 13 février. » CIG, FBB Ms P5-2.

127 Lettre de Fred Boissonnas de Paris le 20 février 1919. Dossier « Correspondance », « Lettres de Fred Boissonnas à Paris fév. mars 1919. Exposition Paris 1919 ». Archives Boissonnas, Musée de la photographie de Thessalonique.

128 Ouverte le 1er mars 1920 au Grand Central Palace à New York, l'exposition fut ensuite déplacée à Baltimore, Philadelphie, An Arbor, Indianapolis, Albion College, Bayview, Détroit, Cincinnati, Minneapolis. Différentes universités semblent également l'avoir accueillie comme celles d'Oiva, de Madison, de Cleveland, de Saint-Louis, de Chicago, de Buffalo, de Washington et de San Francisco. Lettre de Fred Boissonnas de Genève le 14 avril 1921 au consul général de Grèce à Genève. Archives du ministère des Affaires étrangères, Athènes, dossier 1922 – 98 – Pochette 4 – 2 – 1.

129 Lettre de F. Boissonnas au gouvernement grec le 26 novembre 1921 (« Exposé



(fig. 3) *The Entrance to the Greek Governent's Exhibition Room at the Grand Central Palace, New York, March 1 to April 18, 1920.*
Extrait de R. Puaux, *Greece*, New York, 1920.

pagne de mishellénisme qui parcourait l'Europe à l'heure du conflit entre la Grèce et l'empire ottoman, en été 1921, Fred Boissonnas préconisait par exemple de faire parvenir « à tous les journaux illustrés et dans le monde entier par l'intermédiaire de l'Argus de la Presse » un exemplaire de ses albums sur l'Épire, la Macédoine, Salonique et Smyrne, albums « d'une actualité brûlante » sur des territoires qui étaient les enjeux du conflit[130]. Ouvrages et brochures étaient publiés en différentes langues afin d'être

sommaire sur les publications à éditer sous les auspices du gouvernement grec à partir de 1922 »). Des milliers de volumes sont alors à disposition chez l'éditeur en français, allemand et anglais. Valeur totale des ouvrages imprimés : 984 500 francs suisses. Total de la somme versée à cette date par le gouvernement grec : 270 000,00 F. Archives du ministère des Affaires étrangères, Athènes, dossier 1922 – 98 – Pochette 4 – 2 – 1.

130 Lettre de Fred Boissonnas à la direction du bureau de la presse du ministère des Affaires étrangères du gouvernement grec, de Genève le 18 juillet 1921. Archives du ministère des Affaires étrangères, Athènes, dossier 1922 – 98 – Pochette 4 – 2 – 1. Voir la série des albums « L'image de la Grèce » publiés par la maison d'édition Boissonnas en français, anglais et allemand.

diffusés et exploités au niveau international. Journaux, livres, conférences : les photographies servaient à capter l'attention, séduire et convaincre ; leur force émotive était utilisée pour susciter de l'empathie envers un État grec en cours de construction. D'autres gouvernements ont fait appel à Boissonnas sur la base de ses campagnes en faveur de la Grèce : la Serbie tout d'abord[131], puis l'Égypte à la fin des années 1920[132].

Après avoir connu un essor considérable durant la Première Guerre mondiale, la propagande politique est devenue une sorte de science dans les années 1920[133]. Comme dans le domaine de la publicité commerciale, Fred Boissonnas a exploité sa production photographique afin de convaincre, séduire, mobiliser, avant l'émergence de véritables « techniciens de la persuasion ». Tant au niveau esthétique qu'au niveau idéologique, Fred Boissonnas se situait ainsi à la charnière de deux mondes. Si les techniciens de la propagande étaient en règle générale des professionnels dont les services pouvaient être loués par les États ou les entreprises sur des critères économiques et non éthiques[134], le photographe se plaçait dans la lignée des artistes romantiques philhellènes du XIXe siècle, qui avaient mis leur art au service de l'indépendance de la Grèce, ou encore du banquier Jean-Gabriel Eynard, figure marquante de l'histoire de Genève. Chercheur et inventeur plutôt que technicien, il répondait aussi à des idéaux politiques et faisait le lien, à différents niveaux, entre les utopies du XIXe siècle et leur matérialisation à l'entrée du XXe siècle.

Par le biais d'une production photographique et éditoriale pléthorique, et grâce à ses nombreuses collaborations, Boissonnas a contribué à diffuser et à penser la place de l'image dans la société. En combinant élitisme et usage populaire de l'image pour instruire, informer, séduire ou convaincre, le photographe a fait la synthèse de différentes approches du média : à

---

131 Voir Daniel Baud-Bovy, Fred Boissonnas, *L'image de la Serbie. Le berceau des Serbes*, Genève, 1919.

132 Boissonnas, *op. cit.*, 1922.

133 Fabrice d'Almeida, « *Propagande*, histoire d'un mot disgracié », *Mots. Les langages du politique,* 69/2002.

134 Di Jorio, Pouillard, *op. cit.*, 2009, p. 8.

l'idéal saint-simonien de François Arago, il mêlait l'approche élitiste des Pictorialistes, tout en s'inscrivant dans l'histoire du mécénat princier. Plus généralement, sa production s'est inscrite dans les recherches et les croyances d'une société industrielle en plein essor, pour laquelle la photographie était un des instruments des progrès en cours et à venir. Produit de la « dynamique triomphante du visuel »[135] du XIXe siècle, sa carrière est un cas privilégié pour étudier de l'intérieur la formation d'une « société de l'image ». En outre, elle illustre parfaitement l'idée que « la » photographie au singulier n'existe pas[136] : n'existent que des ensembles de techniques et de pratiques sans cesse en mouvement.

Bibliographie

Fabrice D'Almeida, « *Propagande*, histoire d'un mot disgracié », *Mots. Les langages du politique,* 69/2002. Mis en ligne le 14 mai 2008. http://mots.revues.org/10673.

Anne-Françoise Berdoz-Fuchs, *L'industrie chocolatière au tournant du siècle : parcours illustré à travers sa production publicitaire*, mémoire de licence sous la direction du prof. Jost, Université de Lausanne, 1987, 2 vol.

Christophe Brandt, « 1850-1880 : la photographie, nouvelle énonciation de la société industrielle », dans Chantal Lafontant Vallotton (dir.), *Le monde selon Suchard*, Neuchâtel, éd. Gilles Attinger, 2009, pp. 83-102.

François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs. 1880-1910 : l'expert et l'usager », dans Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, pp. 255-273.

Irene Di Jorio, Véronique Pouillard, « Le savon, le président et le dictateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2009 (n° 101), pp. 3-8.

Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historial Imagination, 1885-1918*, Londres, Durham, 2012.

Gisèle Freund, *La photographie en France au XIXe siècle*, Paris, A. Monnier, 1936.

Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat en histoire sous la dir. de C. Prochasson et André Gunthert, EHESS, Paris, 2007. En ligne : http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique.

135 Kalifa, *op. cit.*, 1999.

136 Rouillé, *op. cit.*, 2005, p. 16.

Daniel GIRARDIN, Charles-Henri FAVROD, « Daguerréotypistes et dynasties en Suisse romande », dans Hugo LOETSCHER, Babette CHAPUIS (dir.), *La photographie en Suisse. 1840 à nos jours*, Zurich, Fondation suisse pour la photographie ; Berne, Éditions Benteli, 1992, pp. 30-44.

Ève GRAN-AYMERICH, *Les chercheurs de passé, 1789-1945 : naissance de l'archéologie moderne, dictionnaire biographique d'archéologie*, Paris, CNRS éd., 2007.

André GUNTHERT, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Hubert Damisch, EHESS, Paris, 1999.

André GUNTHERT, « La rétine du savant », *Études photographiques*, 7/2000. Mis en ligne le 18 novembre 2002. http://etudesphotographiques.revues.org/index205.html.

André GUNTHERT, Sylvie AUBENAS, *La révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*, cat. exp., Bibliothèque nationale de France / SFP, Paris, 1996.

André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007.

Peter HERZOG, Christiane HOFFMANN-CHAMPLIAUD (dir.), *Révélations de la chambre noire. La Suisse du XIXe siècle à travers la collection Herzog*, édité par le Musée national suisse, Zurich, Bâle, Christoph Merian Verlag, 1994.

Christian JOSCHKE « Aux origines des usages sociaux de la photographie », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 4, 2004 (nº 154), pp. 53-65.

Dominique KALIFA, « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 19, 1999. Mis en ligne le 29 juin 2005. http://rh19.revues.org/index152. html.

Chantal LAFONTANT VALLOTTON (dir.), *Le monde selon Suchard*, Neuchâtel, éd. Gilles Attinger, 2009.

Hugo LOETSCHER, Babette CHAPUIS (dir.), *La photographie en Suisse. De 1840 à nos jours*, éd. Zurich, Fondation suisse pour la photographie ; Benteli, Berne, 1992.

Olivier LUGON, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001.

Jean-Luc MONTEROSSO, André ROUILLÉ (dir), *La photographie est-elle une image pauvre ?* Paris, Maison européenne de la photographie, *La recherche photographique*, 18, 1995.

André ROUILLÉ, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Jean SAGNE, *L'atelier du photographe : 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

Stéphanie DE SAINT MARC, *Nadar*, Paris, Gallimard, 2010.

Joan M. SCHWARTZ, James R. RYAN, *Picturing Place : Photography and the Geographical Imagination*, Londres, I.B. Tauris, 2003.

Laurent TISSOT, « Suchard à Neuchâtel : brève histoire d'une longue histoire, 1826-1996 », dans Chantal LAFONTANT VALLOTTON (dir.), *Le monde selon Suchard*, Neuchâtel, éd. Gilles Attinger, 2009, pp. 13-30.