

Zeitschrift: Monuments vaudois
Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine
Band: 12 (2022)

Rubrik: Actualités du patrimoine vaudois

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.07.2025

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



1 Détail d'une huile sur toile marouflée représentant les fêtes du printemps, avec inscription « Otto Alfred Briffod, 1902, transcription d'une tapisserie de Grasset » (photo Elena Quintela Mimet, 2021).

SUR LES TRACES D'OTTO ALFRED

BRIFFOD, PEINTRE-DÉCORATEUR

Catherine Schmutz Nicod, Elena Quintela Mimet et Veritsa Vuchkova

Peintures de paysage, décoration d'édifices religieux, motifs ornementaux dans des bâtiments publics et privés, restauration de peintures murales : Otto Alfred Briffod (1869-1918) a laissé une importante œuvre en Suisse romande, et plus particulièrement dans le canton de Vaud. Sa production, à la fois diverse et prolifique, a pourtant été peu étudiée. Selon une publicité, il aurait décoré pas moins de « 30 temples réformés en Suisse romande »¹ ; d'autres sources mentionnent des travaux dans plus de vingt-cinq édifices religieux dans le seul canton de Vaud², auxquels s'ajoute la réalisation de quelque trente-sept restaurations en Suisse romande³. Un article de la *Gazette de Lausanne*⁴ et le *Künstler-Lexikon*⁵ apportent les renseignements biographiques suivants : Otto Alfred Briffod est né en 1869 à Muri, près de Berne. Il déménage à l'âge de douze ans avec ses parents à Genève. Après quatre années d'apprentissage de peintre d'enseignes, il suit des cours du soir à l'École d'art de Genève. Par la suite, il travaille en France et en Belgique. À Lyon, sous la direction d'un architecte et décorateur, un certain Rauzet, il embellit des églises catholiques. Son apprentissage se poursuit à Paris où il suit des cours à l'École nationale des arts décoratifs, à l'Académie

Julian ainsi qu'à l'École des beaux-arts. Après trois années passées dans la capitale française, Briffod rentre en Suisse et conçoit en 1896 des décors pour le « Village suisse » de l'Exposition nationale à Genève. En 1899, il se rend à Neuchâtel pour diriger l'atelier d'art décoratif de Clement Heaton. Après y avoir rempli ses fonctions durant deux années, il s'installe à Lausanne pour y fonder son propre atelier. Il est en outre nommé professeur à l'École d'art de Lausanne, fondée en 1911 à la suite de la fermeture de l'École cantonale de dessin.

À Lausanne, Briffod occupe un atelier situé en haut de l'avenue de Béthusy, à l'actuel n° 36, où il se spécialise dans l'art décoratif, exploitant différentes techniques dont la peinture, le sgraffite, la mosaïque vénitienne et anglaise, le cloisonné à froid, le vitrail, le bois champlévé, pour n'en nommer que quelques-unes. La variété typologique des bâtiments qu'il décore est également à relever (édifices publics et privés, religieux et profanes)⁶. Le peintre-décorateur a également à son actif une importante production de chevalet : il peint principalement des paysages, sur des toiles de divers formats⁷. Ainsi, grâce aux recherches effectuées, nous avons pu établir une première liste des travaux réalisés (**voir tableau p. 87**). Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas d'une liste exhaustive, mais qu'elle présente uniquement les œuvres que nous avons réussi à identifier lors d'un travail de séminaire à l'Université de Lausanne.

Nous nous concentrerons ici sur l'œuvre lausannoise de Briffod, en particulier sur deux tableaux qui

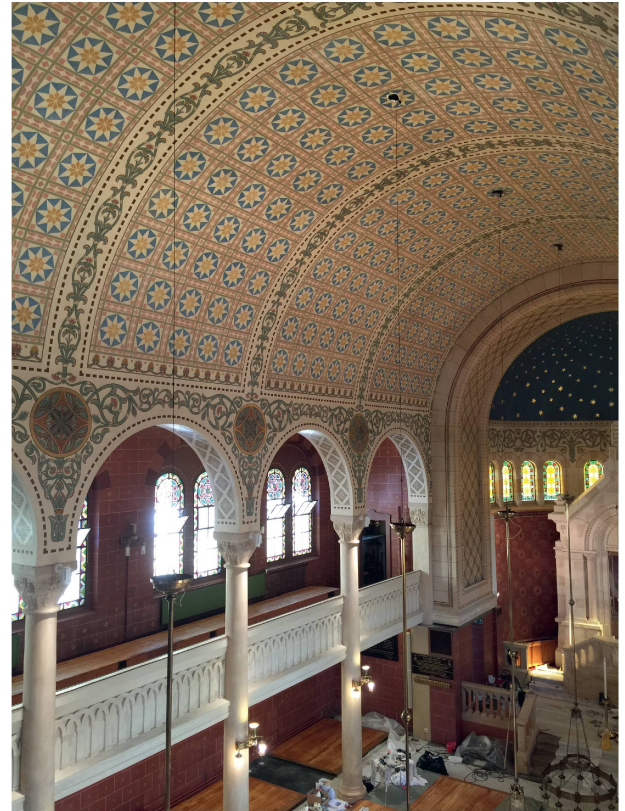


2 Hall d'entrée de l'immeuble locatif «La France», avenue de Rumine 53, Lausanne (photo Elena Quintela Mimet, 2021).

ornent le hall d'entrée de l'immeuble d'habitation «La France», et sur son mandat pour la synagogue. Cela nous permettra de situer l'artiste dans le monde des arts décoratifs en général.

LES TABLEAUX DU HALL DE «LA FRANCE»

L'immeuble «La France», sis à l'avenue de Rumine 53, abrite deux compositions monumentales à l'huile sur toile marouflée⁸ (**fig. 1-2**). Le bâtiment est construit en 1900 sur les plans de l'architecte Francis Isoz pour un certain Vinzio-Chappuis⁹. Les compositions de Briffod sont placées de part et d'autre du hall d'entrée de l'immeuble, au niveau des escaliers. Il s'agit ici d'une décoration tout à fait particulière. En effet, les entrées des immeubles lausannois sont généralement ornées de peintures en faux marbre ou de simples motifs décoratifs, rendant rare la présence d'œuvres aussi élaborées que les deux tableaux de Briffod. Les peintures qui se font face présentent des figures féminines évoluant dans un parc riche en végétation. Ces figures, vêtues de longues robes aux plis ondulants, sont occupées à cueillir des fleurs, à jouer et à danser. Elles sont représentées en un moment festif et de pure insouciance, dans un environnement idyllique et paradisiaque. Dans l'angle inférieur droit des deux toiles se trouve une même inscription: «Otto Alfred Briffod, 1902, transcription d'une tapisserie de Grasset». Il s'agit en effet de l'adaptation d'une tapisserie d'Eugène Grasset présentée à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, intitulée «Fête du printemps», et publiée dans la revue *Art et décoration*¹⁰. Les représentations dans les compositions de Briffod sont pratiquement les mêmes que dans la tapisserie de Grasset; seules quelques différences sont visibles pour les plantes



3-4 Lausanne, la Grande Synagogue en restauration (photo Sinopie Sàrl, Vevey).

choisies, le nombre des figures (certains enfants n'apparaissent pas dans les toiles de Briffod), les distances entre les éléments, et aussi dans le choix des couleurs, qui reprend celui de la revue *Art et décoration*. Il n'est pas surprenant que le peintre-décorateur se soit inspiré des œuvres de Grasset pour les tableaux de «La France». En effet, cet artiste, né le 25 mai 1845 à Lausanne, est un des protagonistes de l'Art nouveau, dont il est même un pionnier. Il a publié des manuels qui ont influencé de nombreux artistes contemporains¹¹. En figurant l'union entre la femme et la végétation, Briffod exploite une thématique caractéristique et essentielle de l'Art nouveau à partir de 1892¹². Les deux tableaux de Briffod témoignent de cette filiation directe. On peut même y voir une sorte d'hommage au maître parisien, qui, rappelons-le, est originaire de Lausanne.

LA SYNAGOGUE DE LAUSANNE

Environ huit ans après les deux tableaux, Briffod travaille à la décoration complète de la synagogue de Lausanne¹³ (fig. 3-4). Ce bâtiment, situé à l'avenue Juste-Olivier, a été construit dans un style romano-byzantin en 1909-1910, d'après les plans des architectes Charles-François Bonjour, Adrien Van Dorsser et Oscar Oulevey. L'intérieur du lieu de culte a été restauré plusieurs fois, la dernière fois en 2015¹⁴. Le rapport de sondage de l'atelier Sinopie (2015) nous apprend que les peintures sont généralement bien préservées et conservées¹⁵. À relever que si la signature de Briffod est aujourd'hui absente, l'inscription «A. Kehrly,

sept. 1910», située derrière l'Arche sainte, renvoie probablement à l'un des peintres-décorateurs de son atelier¹⁶. La nef, les bas-côtés, le chœur et les tribunes sont décorés à la peinture à l'huile et parfois acrylique. De style plutôt éclectique, un mélange entre orientalisme et Art nouveau, les décors sont répétitifs avec des tons chauds. Nous pouvons repérer des éléments géométriques, tout comme des motifs végétaux.

DE NOUVELLES PISTES POUR DE FUTURES RECHERCHES

Comme les peintures des bâtiments «La France» et la synagogue le montrent, Briffod était capable de décorer dans plusieurs styles picturaux et s'adaptait au commanditaire. Puisqu'il a collaboré à plusieurs reprises avec les architectes Georges Épitau et Francis Isoz, il serait intéressant de suivre cette piste pour essayer d'attribuer de nouvelles œuvres. Cela permettrait peut-être d'identifier les décorations réalisées dans les cages d'escalier à l'avenue Cécil 2 et 4. Du point de vue des techniques utilisées et de la typologie des bâtiments, il y a une ressemblance entre Briffod et son confrère Otto Haberer-Sinner. C'est alors le temps de la Belle Époque, définie par la paix, le progrès, et d'innombrables commandes. Briffod décède peu après son déclin, alors que Haberer se voit obligé de changer de style et de clientèle durant l'entre-deux-guerres, en décorant par exemple des cinémas¹⁷.

NOTES

¹ Sylvain MALFROY, *Lausanne 1900, Lausanne en chantier*, Bâle 1977 (Guides de monuments suisses 224), quatrième de couverture.

² Nécrologie in *GDL*, 11 mars 1918, p. 2.

³ *24 Heures*, 10 octobre 1990, p. 21.

⁴ *GDL* 1918 (cf. note 2).

⁵ Émile BUTTICAZ, «Otto Alfred Briffod», in *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Carl Brun (dir.), t. 4, Frauenfeld 1917, p. 66.

⁶ MALFROY 1977 (cf. note 1), quatrième de couverture.

⁷ *GDL*, 11 mars 1916, p. 3.

⁸ Joëlle NEUENSCHWANDER FEIHL *et al.*, «Lausanne», in *INSA* 5, Berne 1990, p. 359; Fabienne HOFFMANN *et al.*, *Escaliers. Décors et architecture des cages d'escalier des immeubles d'habitation de Suisse romande, 1890-1915*, Lausanne 2006, pp. 39 et 54; «Centenaire de la naissance de Françoise Giroud», in *Nouvelles du Cercle* 96, 2016, p. 6.

⁹ *INSA* 5, p. 359.

¹⁰ HOFFMANN 2006 (cf. note 8), pp. 39 et 54; Anne MURRAY-ROBERTSON, *Grasset, pionnier de l'Art Nouveau*, Lausanne/Paris 1981, p. 95.

¹¹ MURRAY-ROBERTSON 1981 (cf. note 10), p. 6; Eugène GRASSET (dir.), *La plante et ses applications ornementales*, Paris 1896.

¹² MURRAY-ROBERTSON 1981 (cf. note 10), p. 6.

¹³ *GDL* 1918 (cf. note 2).

¹⁴ Alain BESSE & Fanny PILET, *Rapport d'intervention, Lausanne, n° ECA 132-6110. Synagogue, intérieur. Travaux de conservation – restauration*, Sinopie, Vevey 2015, pp. 3-6.

¹⁵ Alain BESSE & Fanny PILET, *Rapport d'intervention, Lausanne, n° ECA 132-6110. Synagogue, intérieur. Investigations, examens, sondages et documentation*, Sinopie, Vevey 2014, p. 34.

¹⁶ *Conteur vaudois*, 5 janvier 1915, p. 2.

¹⁷ Catherine SCHMUTZ NICOD & Julian JAMES, «Décors «Belle Époque». L'exemple du peintre-décorateur Otto Haberer-Sinner (1866-1941)», in *MVD* 2, 2011, p. 8.

ŒUVRES IDENTIFIÉES D'OTTO ALFRED BRIFFOD

DATE	LIEU	ARCHITECTE	COMMANDITAIRE	TYPE DE TRAVAIL
1902	Église réformée de Bursins	Francis Isoz	Paroisse ?	Restauration
1902	« La France », immeuble locatif, Lausanne, avenue de Rumine 53	Francis Isoz	Vinzio-Chappuis	Deux compositions à l'huile sur toile marouflée dans le hall d'entrée
1903	Église réformée d'Yvonand		Paroisse ?	Projet à l'aquarelle
1905	Banque Cantonale Vaudoise, Lausanne, place Saint-François 14	Francis Isoz	Banque Cantonale Vaudoise	Peintures murales dans la salle du Conseil général
1905-1906	Hôtel du Parc, Lausanne, avenue d'Ouchy 76	Francis Isoz	Cie Lausanne-Ouchy	Peinture murale du restaurant
1891-1906	Palais de Rumine, Lausanne, place de la Riponne 6	Gaspard André	Canton de Vaud	Décors dans la galerie David (Musée vaudois des beaux-arts)
1906	Église réformée de Bussy-sur-Morges	?	Paroisse ?	Restauration
1906	Église réformée du Lieu	David-Louis Braillard & Auguste Samuel (dit Louis) Maget	Commune du Lieu	Projet à l'aquarelle
1907	Café-restaurant Bellevue, Pully, boulevard de la Forêt 30	Georges Épitoux	Ferdinand Grillet	Peintures décoratives
1907	Immeuble locatif, Lausanne, avenue de Béthusy 36	Francis Isoz	Otto Alfred Briffod	Décorations murales
1907-1908	Château de Pradegg, Sierre	Alfred Chabloz	Jean-Jacques Mercier-de-Molin	Peintures décoratives à l'intérieur
1909	Chapelle réformée de Longirod	?	Paroisse ?	Peinture murale
1908-1910	Ancien Crédit Foncier Vaudois, Lausanne, place Chauderon 8	Francis Isoz	Crédit Foncier Vaudois	Décor extérieur : sgraffite et mosaïque vénitienne
1908-1910	Villa Pierrefleur, Pully, chemin des Ramiers 18	Georges Épitoux	Georges Épitoux	Sgraffite sur façade orientale et peut-être décorations à l'intérieur
1910	Grande Synagogue, Lausanne, avenue Juste-Olivier 1	Charles-François Bonjour, Adrien Van Dorsser & Oscar Oulevey	Communauté israélite	Peintures murales à l'intérieur
Vers 1912	Taverne lausannoise (actuelle Brasserie Saint-Laurent), Lausanne, rue de Saint-Laurent 16	?	?	Quatre médaillons à l'intérieur
Vers 1913	Grand Hôtel des Rasses, Bullet, route des Alpes 25	Charles-François Bonjour & Adrien Van Dorsser	Édouard Baierlé	Peinture murale à l'intérieur
1914	Église catholique de Poliez-Pittet	Louis Brazzola	Paroisse ?	Projet à l'aquarelle
1913-1915	Temple de Glion	Michel Polak & Georges Piollenc	Paroisse	Œuvre disparue
1911-1916 (?)	Salle des Cantons du Buffet de la Gare, Lausanne, place de la Gare 11	Eugène Monod & Alphonse Laverrière et Jean Taillens & Charles Dubois	Chemins de fer fédéraux	Peintures murales à l'intérieur

JULIA BONNARD : PARCOURS D'UNE ARTISTE ROMANDE AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE ¹

Julie Ruppen

Le XIX^e siècle est marqué par l'insertion des femmes dans le monde du travail et leur présence accrue au sein de la sphère artistique². L'histoire de Julia Bonnard (1860-1927), peintre nyonnaise (**fig. 1**), permet d'étoffer notre connaissance de la professionnalisation des femmes artistes romandes et helvétiques à l'aube du XX^e siècle. À l'instar de certaines de ses compatriotes comme Marguerite Vallet-Gilliard, Julia Bonnard se forme d'abord à Genève, puis à Paris, et voyage à de multiples reprises en Europe. Par ailleurs jamais mariée et sans enfant, elle consacre sa vie entière à son travail et s'engage pour la reconnaissance des femmes artistes. Son dévouement à son art et son investissement pour la cause féminine font du cas de Julia Bonnard un exemple de l'émancipation par la pratique artistique.

UNE FAMILLE D'ARTISTES AMATEURS

Julia Marie Augusta Bonnard voit le jour en 1860 à Nyon. Elle est confiée par sa mère aux bons soins de ses arrière-grands-parents maternels. Son arrière-grand-père, Samuel-Cleyre Natthey, est un peintre amateur. Collectionneur de gravures et de tableaux, il avait tapissé d'œuvres d'art les murs de la maison familiale. La tante de Julia Bonnard, Ermance Natthey, qui s'est en partie occupée de l'éducation de sa nièce, y vit aussi. Artiste peintre, elle ouvre, à la mort de Samuel-Cleyre, une classe de dessin pour jeunes filles.

Sans aucun doute, la jeune enfant a admiré la collection de son aïeul, et peut-être participé aux enseignements donnés par sa tante, éveillant ainsi son goût pour la peinture. L'hypothèse d'un apprentissage artistique encouragé par le milieu familial est pertinente. Nombreux sont les artistes professionnels qui ont été initiés ou formés par un proche. C'est le cas, par exemple, de la famille Girardet, originaire du Locle, qui voit naître vingt artistes sur trois générations, parmi lesquels quatre femmes. Mentionnons encore la famille Bonheur dont le père, Raymond, enseigne le dessin et la peinture à ses quatre enfants, dont la plus célèbre est aujourd'hui sa fille Rosa Bonheur.



¹ Jacques Lüscher, portrait de Julia Bonnard, vers 1910, photographie (collection privée).

FORMATIONS ET VOYAGES

C'est à Genève, à l'École des Demoiselles, que Julia Bonnard poursuit sa formation³. Tenue par le peintre Frédéric Gillet, cette institution permet aux jeunes filles issues de milieux aisés de suivre une formation artistique supérieure⁴. Elle se rend ensuite à Berlin pour se former auprès du peintre prussien Karl Gussow⁵ puis, à l'instar de nombreuses de ses compatriotes, telle Louise-Catherine Breslau, part à Paris afin de suivre des cours dans des ateliers privés ou des académies ouvertes aux femmes⁶. Elle passe l'hiver 1883-1884 dans la capitale française auprès des peintres Louis Joseph Raphaël Collin et Gustave Courtois⁷. Ce dernier enseigne alors à l'Académie Colarossi. Il est probable qu'elle effectue en 1888 un second séjour parisien, peut-être à l'Académie Julian.

Elle complète sa formation en se rendant en 1889 au sud des Alpes afin d'y admirer les beautés de Florence, Sienne, ou encore Capri. Dans le prolongement du Grand Tour, l'Italie, pour ses richesses historiques et artistiques, est alors une étape indispensable pour tout artiste amateur, professionnel ou semi-professionnel qui se doit d'aller étudier les chefs-d'œuvre des maîtres anciens. Julia Bonnard

2 Julia Bonnard,
L'Arno à Florence,
vers 1889, huile sur
toile, 43 x 60 cm (Musée
cantonal des beaux-arts
de Lausanne).



se rend aussi dans le Midi de la France et en Hollande. Ses nombreux voyages ont été l'occasion pour la jeune peintre de réaliser plusieurs paysages, comme *L'Arno à Florence* (fig. 2), mais aussi des vues d'architecture, ainsi que des portraits⁸.

PEINTURE DE PORTRAITS ET PAYSAGES VALAISANS

Au début de son parcours, Julia Bonnard peint surtout des portraits (fig. 3-4). Mais sa découverte du Valais et ses multiples séjours dans le Val d'Hérens entre 1893 et 1895 la motivent à peindre des figures en plein air ainsi que des paysages⁹. Ses tableaux valaisans permettent de rapprocher l'artiste nyonnaise de l'«école de Savièse», qui caractérise un phénomène de colonisation, entre les années 1880 et 1930, du Valais central par des artistes généralement étrangers au canton, qui fuient la ville pour la montagne¹⁰. Tous ces artistes, dont le plus connu est sans doute Ernest Biéler, ont en commun la reprise d'un même motif, le Valais «perçu et interprété comme conservatoire d'une paysannerie originelle»¹¹.

Les liens de Julia Bonnard avec cette école ne sont pas clairs¹². Néanmoins, avec ses représentations de villages valaisans rustiques, d'Évolennardes et de Saviésannes en habits traditionnels (fig. 5), Julia Bonnard fait preuve d'un

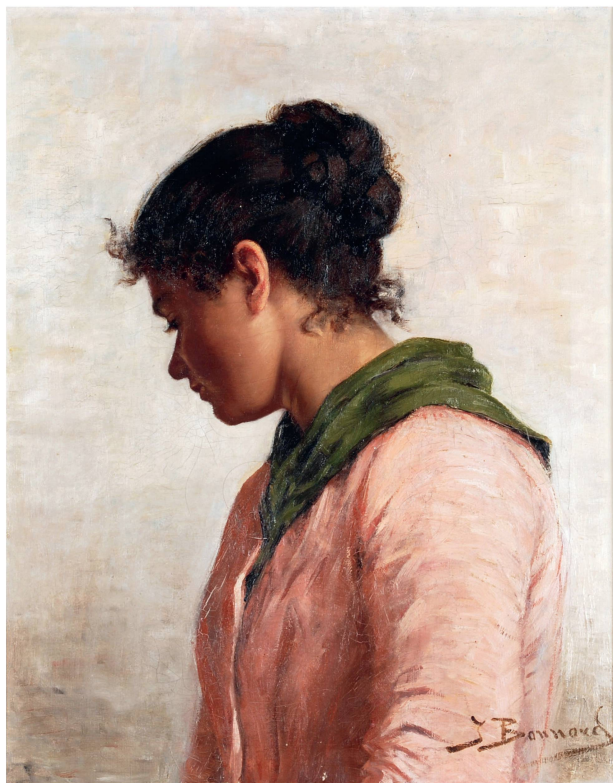
attrait pour cette «culture reculée», qui semble à tous ces artistes «hors-du-temps».

Quant à ses peintures de paysage, lumineuses, aux couleurs vives et claires, elles constituent la majorité de sa production (fig. 6). Héritière des impressionnistes, l'artiste nyonnaise peint sur le motif le monde qui l'entoure.

EXPOSITIONS RÉGIONALES, CANTONALES ET NATIONALES

La professionnalisation des femmes artistes passe aussi par leur participation à des Salons et à des expositions. Ces dernières offrent une publicité bienvenue à Julia Bonnard et sont l'occasion de pouvoir vendre ses œuvres. Elles permettent aussi de créer un réseau et de se tenir au courant des productions de ses collègues. Elle y expose aux côtés d'artistes renommés, comme Félix Vallotton.

À partir de 1891, Julia Bonnard montre régulièrement son travail aux expositions organisées par la Société vaudoise des beaux-arts. Elle est aussi présente en 1896 à Genève lors de l'Exposition nationale. En 1892 et 1904, elle se trouve à Berne dans le cadre d'expositions organisées par la Société suisse des beaux-arts¹³. Par ailleurs, en 1900, elle participe à l'Exposition préliminaire d'œuvres d'artistes suisses destinées à l'Exposition universelle de Paris



3 Julia Bonnard, Portrait d'une jeune femme aux cheveux relevés, sans date, huile sur toile, 57,5 x 45 cm (collection privée, Schuler Auktionen).



4 Julia Bonnard peignant le portrait d'une jeune enfant en extérieur, premier quart du XX^e siècle (collection privée, photographie anonyme).

– pour laquelle elle n'est cependant pas sélectionnée – organisée au Bâtiment électoral à Genève¹⁴.

Des expositions consacrées exclusivement à Julia Bonnard sont aussi mises sur pied de son vivant, au moins à deux reprises. Une première se tient en avril 1902, chez G. Wenger sur la place Saint-François à Lausanne¹⁵, une seconde en octobre de la même année au Musée Jenisch à Vevey¹⁶.

UNE ARTISTE ENGAGÉE

Mais pour Julia Bonnard comme pour bon nombre d'artistes femmes, ces expositions ne sont pas suffisantes pour faire reconnaître leur légitimité. Le 17 mai 1901, des peintres lausannoises se réunissent afin de parler de leurs conditions professionnelles¹⁷. L'impulsion est donnée par la Lausannoise Berthe Lassieur-Sandoz, avec l'aide de Nora Gross, fondatrice de l'École de dessin et d'art appliqué de Lausanne, ouverte en 1903. Cette réunion a lieu à la suite d'un refus systématique de la part du jury de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS), alors dirigée par Ferdinand Hodler, d'accepter les femmes lors d'une exposition d'artistes à la Grenette, à Lausanne, en 1901¹⁸. Fondée en 1866, la SPSAS défend les intérêts des artistes professionnels, mais accepte uniquement les hommes dans ses rangs.

Lassées de cette politique, ces artistes vaudoises, parmi lesquelles se trouve Julia Bonnard, fondent séance tenante la Société romande des femmes peintres et sculpteurs. C'est dans un « contexte d'une Suisse romande où fleurissent les associations féminines, que [ces] artistes [...] peuvent formuler en ce tournant de siècle des revendications pour une meilleure représentation professionnelle »¹⁹.

Rapidement, la Société cherche à étendre ses actions à Genève et à Neuchâtel. À cette époque, comme Julia Bonnard vit dans la cité de Calvin, elle se charge d'organiser la section genevoise aux côtés de Thérèse-Agnès Franzoni, Louise Weibel et M. Jaquemet. Suite à une révision des statuts naît finalement, en 1908, la Société suisse des femmes peintres et sculpteurs (SSFPS)²⁰. D'abord établi à Lausanne, le siège du comité central est transféré à Genève en 1909. Julia Bonnard en devient alors la vice-présidente, puis la présidente de 1910 à 1913. Elle entame notamment les premières démarches pour que la SSFPS soit officiellement reconnue.

Cette société a pour objectifs de sauvegarder les intérêts des artistes femmes et de promouvoir les échanges entre les artistes suisses et étrangères. Elle met aussi sur pied des concours ainsi que plusieurs expositions; la première se déroule en 1903 à Lausanne, à la salle de la Grenette.

Plusieurs suivent, et Julia Bonnard prend part à la majorité d'entre elles.

L'engagement de l'artiste nyonnaise s'inscrit dans une époque marquée par la reconnaissance des femmes au sein des métiers d'art. Depuis la fin du XIX^e siècle, les expositions consacrées aux «arts de la femme» fleurissent et connaissent un succès international. Les comités qui se constituent promeuvent ces activités²¹. En avril 1914, Julia Bonnard rejoint le comité suisse qui s'est constitué en vue de l'Exposition universelle du livre et des arts graphiques, à Leipzig, durant laquelle est organisée une exposition intitulée *La femme dans l'industrie du livre et des arts graphiques*²². Elle-même a illustré deux ouvrages: *Les oies de ma voisine*, en 1897, écrit par Roger Dombre, de son vrai nom Andrée Ligerot²³, puis en 1908, *Mon premier livre: livre de lecture à l'usage de la première année d'école*, publié par le Département de l'instruction publique du Canton de Vaud.

DERNIÈRES ANNÉES

Durant les dernières années de sa vie, Julia Bonnard s'engage auprès de mouvements sociaux et d'œuvres de charité. En 1915, elle rejoint l'Union des femmes de Nyon, qui se préoccupe de questions sociales mais aussi de l'éducation des femmes²⁴. Puis, aux alentours de 1917, elle rejoint le Comité de la Croix-Rouge²⁵. En juin 1925, elle prend part à l'Exposition du travail féminin au Casino du Rivage, à Vevey, à laquelle «participent des femmes de toute la Suisse romande»²⁶. L'artiste s'éteint deux ans plus tard, en 1927, dans sa ville natale.

L'étude de sa trajectoire illustre le type de parcours d'une femme peintre romande au tournant du XX^e siècle. Sa formation, ses voyages, son engagement institutionnel font écho à ceux de certaines de ses compatriotes, telle la Vaudoise Violette Diserens. Des recherches complémentaires permettraient de dessiner plus clairement les différents réseaux et relations qui existaient entre les artistes femmes à cette époque, ainsi que les liens que Julia Bonnard entretenait avec des artistes plus reconnus de son époque, comme Édouard Ravel, Edmond de Pury, Eugène Burnand ou encore son maître Karl Gussow.



5 Julia Bonnard, sans titre, vers 1893-1895, huile sur toile, dimensions inconnues (photo Julie Ruppen, collection privée).



6 Julia Bonnard, Les moissons, vers 1890-1900, huile sur toile, 80 x 115 cm (photo Kristina Biritskaya, Château de Nyon).

NOTES

¹ Ce travail est tiré de Julie RUPPEN, *Le Fonds ACV PP509/famille Werner-Lecoultré: découverte d'une famille nyonnaise d'artistes amateurs et professionnels au XIX^e siècle et étude de leur apport au patrimoine nyonnais*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne 2021.

² Simona BARTOLENA, *Femmes artistes de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris 2003, pp. 75-109.

³ *Compte-rendu de l'administration municipale de la Ville de Genève de l'année 1880*, Genève 1881, p. 60.

⁴ Gilbert FREY, *Regard sur l'art à Genève au XX^e siècle (1900-2010)*, Genève 2011, pp. 63-64. Il n'existe à ce jour aucune étude réalisée sur l'École des Demoiselles. Le dépouillement des listes d'élèves ainsi que des archives de l'École des beaux-arts permettrait une meilleure compréhension de l'origine sociale de ces jeunes filles et de leur formation artistique.

⁵ Karl Gussow enseigne entre 1876 et 1881 à la Königlische Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Il y ouvre des classes spécialement pour les femmes. Il forme notamment la Suisse Ottilie Roederstein.

⁶ Denise NOËL, «Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle», in *Clio* 19, 2004, pp. 6-7; Stéphane COVIAUX, «Rosa Bonheur, le mauvais genre», in *Rosa Bonheur et sa famille: trois générations d'artistes*, Philippe Ruez (dir.), cat. exp., Magny-les-Hameaux 2016, pp. 54-55.

⁷ «Julia Bonnard», in Jacques BRUSSE (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, vol. 2, Paris 1999, p. 529.

⁸ Aujourd'hui, seule une quinzaine de tableaux de l'artiste ont pu être retrouvés. Néanmoins, ses œuvres se comptent certainement par centaines. Nous connaissons cependant de nombreux titres de tableaux grâce au dépouillement d'articles de journaux et de revues d'expositions auxquelles l'artiste nyonnaise a pris part.

⁹ «Julia Bonnard», in *GDL*, 11 avril 1928, p. 4.

¹⁰ Pascal RUEDIN, «L'École de Savièse ou la colonisation du Valais rural par les peintres. Contextes-Thèmes-Enjeux-Actualité», in *L'École de Savièse: une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900*, Pascal Ruedin (dir.), Milan 2012, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² À ce propos, Maéva Besse et Isaline Pfefferlé mènent actuellement des recherches intitulées *Construire et déconstruire: l'historiographie des artistes femmes de l'École de Savièse*. Elles permettront d'éclairer la manière dont les femmes étaient rattachées à l'«école de Savièse».

¹³ Philippe GODET, «L'exposition de Berne», in *GDL*, 18 mai 1892, p. 2; J.V.W., «In der Schweizerischen Kunstausstellung», in *Der Bund*, 16 mai 1904, p. 2.

¹⁴ À l'heure actuelle, nous ignorons si Julia Bonnard a exposé à l'étranger.

¹⁵ «Peinture», in *GDL*, 2 avril 1902, p. 3.

¹⁶ P. P., «Une exposition de peinture», in *Feuille d'avis de Vevey*, 18 octobre 1902, pp. 6-7.

¹⁷ Les informations sur la fondation de cette société proviennent d'une partie du fonds d'archives qui la concerne: Institut suisse pour

l'étude de l'art (SIK-ISEA), AR 112, fonds de la Société suisse des femmes artistes, Section Vaud, 112.1.1.1.

¹⁸ La Grenette était située sur la place de marché de la Riponne, à Lausanne. Il s'agissait d'une halle dans laquelle des foires et des expositions étaient organisées.

¹⁹ Nicole SCHWEIZER, ««Vivre de son art». Les femmes dans le champ artistique suisse, 1900-1950», in *Itinéraires de femmes et rapports de genre dans la Suisse de la Belle Époque*, Monique Pavillon (dir.), Lausanne 2007 (Les annuelles 10), p. 149.

²⁰ Elle devient en 1928 la Société suisse des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs (SSFPSD), puis est renommée en 1992 la Société suisse des femmes artistes (SSFA).

²¹ Voir notamment Marie-Amélie THARAUD & Élise KERCHENBAUM, «Le comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union centrale des arts décoratifs (1892-1925)», in *Bibliothèque des arts décoratifs*, 2012 (<https://madparis.fr/IMG/pdf/expo-comite-dames.pdf>, consulté le 8 avril 2022).

²² «Travail féminin», in *GDL*, 23 octobre 1913, p. 2.

²³ Il s'agit d'un livre pour enfants édité par la librairie Fischbacher à Paris.

²⁴ Ed. CHERIX, «Union des Femmes», in *Journal de Nyon*, 8 février 1915, p. 3.

²⁵ «Collecte de la Croix-Rouge suisse», in *Feuille d'avis de Coppet*, 11 juillet 1917, p. 3; «Croix-Rouge locale: rapport sur l'activité 1915-1920», in *Feuille d'avis de Coppet*, 7 décembre 1921, p. 3.

²⁶ «Travail féminin», in *Courrier de La Côte*, 20-21 juin 1925, p. 2.

LE PHOTOFINISH : UNE LONGUE CROISADE VERS L'IMPARTIALITÉ SPORTIVE

Abel Zuchuat

De janvier à août 2022, Le Musée suisse de l'appareil photo à Vevey proposait à son public de reconsidérer la photographie à la mesure du temps. L'exposition *Photographie et horlogerie*, qui s'est enrichie d'un catalogue¹, le transportait le long d'une histoire suisse de la technique où convergent ces deux univers, autour des notions de luxe, diversification, précision, miniaturisation ou encore automatisation. Il faut, par exemple, à la fin des années 1930, compter sur une finesse d'exécution hors-norme et une longue expertise dans le domaine de la microtechnique de la part de la manufacture horlogère combière Le Coultre & Cie, pour permettre la réalisation du Compass, appareil photo miniature multifonction, construit, fini et vendu comme une montre². La photographie, c'est du temps qu'il faut savoir maîtriser.

Cette maîtrise est d'autant plus essentielle dans le monde du sport, lorsqu'il s'agit de déterminer avec précision le classement d'une course. Comme l'œil et la main humaine sont faillibles, l'horlogerie suisse a mis au point un dispositif capable d'automatiser le chronométrage et, surtout, de ne jamais fermer l'œil : le *photofinish* (fig. 1). Ce sont de véritables « horloges à voir »³ qui trônaient dans la dernière salle de l'exposition à Vevey, réunies pour la première fois. Sous leur chape de métal, elles renferment une longue histoire ; un combat pour l'impartialité, dont se sont faites ambassadrices les entreprises horlogères de Saint-Imier et de Bienne. Ainsi parlaient Longines et Omega : « Et si la vérité a une fois remporté la victoire là-bas, demandez-vous alors avec une bonne méfiance : « Quelle grande erreur a combattu pour elle ? » »⁴

LA MACHINE FACE À L'HOMME

Pour saisir les enjeux qui se cachent derrière l'avènement du chronométrage visuel, il faut se plonger dans l'histoire de l'exploitation scientifique du médium photographique au profit de l'impartialité sportive. Cette recherche d'objectivité fait partie de l'archéologie même du photofinish, prenant forme à la fin du XIX^e siècle avec les pionniers de la décomposition du mouvement, dont les figures notables sont Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey⁵. Au sein du modèle alors dominant de la photographie documentaire qu'est l'« archive », un modèle dont la scientificité et la fiabilité se heurtent souvent à la subjectivité et



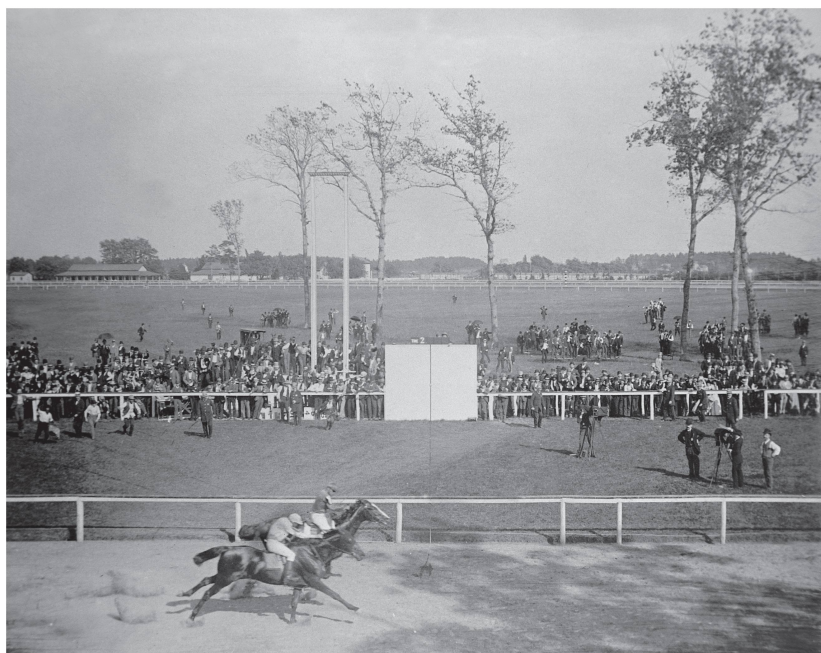
1 *Omega Photosprint, appareil photofinish avec boîtier Alpa, 1963*
(Archives Omega, Bienne).

l'apport esthétique de photographes plus négligents⁶, certains prennent soin, au contraire, de s'effacer du processus créatif et d'exploiter ce médium comme véritable outil scientifique.

Ramené au contexte de l'arbitrage dans le sport, le célèbre dispositif photographique automatisé d'Eadweard Muybridge⁷ matérialise à ce titre un objectivisme rigoureux face à un idéalisme approximatif, combat qui se jouera encore longtemps dans les coulisses des événements sportifs. C'est l'esprit d'une époque nouvelle : si Émile Zola annonce par exemple un an plus tôt, en 1881, l'entrée de la science dans le domaine du romancier⁸, Muybridge, à son tour, appelle de ses vœux l'utilisation de la photographie comme outil scientifique à des fins d'objectivité sportive :

J'ose prédire que, dans un avenir proche, aucune course de quelque importance ne sera entreprise sans l'aide de la photographie pour déterminer le vainqueur de ce qui, autrement, ne serait qu'une prétendue « égalité ».⁹

Il faut attendre le tournant des années 1890 et le photographe anglais John C. Hemment pour lui donner raison¹⁰. À une époque de rationalisation des compétitions sportives¹¹, ses photographies de *finish* (fig. 2) visent à capter l'instant où le cheval de course passe la ligne d'arrivée, au 100^e de seconde. Les récentes améliorations de procédés chimiques et mécaniques en photographie permettent cet exploit¹². Toutefois, ces avancées technologiques ne suffisent pas à imposer l'autorité du document visuel aux yeux des officiels et du public. En effet, la prise de vue unique¹³, la lenteur de développement – plus de trois heures pour obtenir le document¹⁴ – ainsi que l'inconstance dans l'exploitation du système¹⁵ contredisent l'idée d'une « objectivité mécanique » sans faille et relèguent ces photographies au rang de divertissements médiatiques ou de simples archives de courses¹⁶.



2 John C. Hemment, Arrivée de la course de Tenny et Salvator à Sheepshead Bay, juin 1890 (Keenland Library, Hemment Collection, Lexington, KY).

Un paradoxe discrédite également le système de Hemment. En tant que dispositif mécanique impliquant un temps de réaction de la part du photographe, il ne peut faire l'économie de la main et se retrouve ainsi investi de la même faillibilité humaine qu'il prétend combattre¹⁷. Les chevaux sont pris tantôt devant, tantôt derrière la ligne d'arrivée; impossible d'être certain de ce qu'il s'est réellement passé. L'œil de l'arbitre prévaut ainsi toujours.

Les évolutions technologiques vont dès lors aller dans le sens d'une automatisation du système de chronométrage. Il faut en effet trouver le moyen de surpasser les limites de l'œil et, ensuite, de la main humaine, d'avoir accès à tout événement se jouant, en continu, sur la ligne d'arrivée – ce qui implique d'abandonner l'obturation –, et également de fournir le temps associé. Sur la base des recherches que l'américain Lorenzo del Riccio mène dans les années 1930, Omega brevète en 1946 son premier dispositif photofinish qui, dès 1948 sous le nom de Racend Omega Timer, permet l'inscription automatique du passage de chaque concurrent ainsi que la mesure du temps au sein d'un même document¹⁸.

Pour ce faire, l'objectif de la caméra ne cadre qu'un seul espace: la ligne d'arrivée. L'obturateur reste ouvert à la manière d'une pose longue et la lumière passe, sans interruption, à travers une étroite fente pour exposer la pellicule qui défile à vitesse constante – égale à celle des compétiteurs – à l'intérieur du boîtier. En résulte donc une longue photographie de la ligne d'arrivée; quelques millimètres dilatés sur l'étendue du film, à la surface duquel les concurrents se retrouvent littéralement scannés à tour de rôle.

Ces derniers sont ainsi tous photographiés au même endroit, mais à des instants différents. Ce n'est plus un espace qui les sépare – comme sur un des instantanés classiques de Hemment – mais un intervalle de temps. Et si les coureurs sont plus ou moins déformés, c'est que des parties de leur corps ne passent pas la ligne d'arrivée à la même vitesse. Une jambe plus lente restera plus longtemps devant l'objectif de la caméra, qui l'exposera donc plus longuement sur la pellicule en mouvement. Cette jambe donnera ainsi l'impression d'être dilatée.

L'inscription de la mesure du temps sur le document, elle, se fait grâce à un système d'optique, réfléchissant les chiffres d'un compteur à cylindres intégré au dispositif photofinish et dirigé par une horloge à quartz¹⁹. Image et temps sont ainsi synchronisés sur un seul document qui permet de précisément départager et classer tous les concurrents d'une course.

Il ne fait aucun doute que, de 1948 à aujourd'hui, ce panorama du temps ou chronométrage visuel a été la technologie la plus à même d'offrir un résultat impartial lors des courses sportives. Le système est resté globalement le même, bien qu'il ait suivi les avancées technologiques de son temps, lui permettant d'atteindre des niveaux de précision hors-norme, d'augmenter l'ergonomie pour ses utilisateurs, et de satisfaire la demande d'une transmission rapide des résultats de la part d'une audience grandissante. Dès le début des années 1950, l'horloge à quartz subit une miniaturisation, suivant une tradition bien connue de l'horlogerie suisse, qui améliore grandement son transport et son exploitation²⁰. En 1956, le système de développement et

fixation dans un seul bain intégré au dispositif Contifort de Longines permet la transmission du document en seulement vingt secondes²¹. Muni d'un boîtier photographique Alpa, l'Omega Photosprint de 1963 remplace l'affichage mécanique par un système électronique, avant que son petit frère de 1972, l'Omega Photosprint II, permette un affichage numérique. Après vingt ans d'exploitation, et un passage à la couleur en 1981²², le système devient entièrement numérique en 1992 avec la première des Scan'O'Vision, dispositif photofinish vidéo mis en service par Longines et Omega²³ et permettant une mesure au 1/1000^e de seconde²⁴. Le résultat est désormais transmis de manière instantanée pour les officiels et le public. Trente ans plus tard – après avoir atteint les 2000 FPS avec la Scan'O'Vision Star de 2008 –, le dernier dispositif photofinish d'Omega, la Scan'O'Vision Myria, enregistre le passage de chaque concurrent sur la ligne d'arrivée jusqu'à 10 000 images digitales par seconde²⁵.

UNE TECHNOLOGIE QUI PEINE À SE FAIRE ACCEPTER

Dès lors, on pourrait croire qu'au gré des perfectionnements, les résultats sportifs n'ont cessé d'aller vers plus de justesse. Mais il s'agit ici de réviser l'idée d'une histoire téléologique où le progrès technologique dans le sport serait inversement proportionnel aux erreurs de chronométrage. La réalité est tout autre; en effet, malgré des avancées de pointe apportées par l'horlogerie suisse – qui offrent dès le départ des possibilités de réduire drastiquement l'erreur humaine –, l'exploitation du photofinish est soumise à des contraintes d'ordres économique et social, créant des inégalités entre les différents événements sportifs à travers le monde et freinant l'avènement d'un chronométrage visuel impartial et globalisé.

Trois années avant les Jeux olympiques d'Helsinki de 1952, à savoir au tout début de l'existence du photofinish, Omega propose au comité d'organisation son Racend Omega Timer pour déterminer les temps officiels des courses d'athlétisme. Leur offre stipule un «enregistrement du temps 100 % automatique [...] déclenché électriquement par le biais d'un pistolet [...] la caméra [filmant] le passage [des concurrents] ainsi que les temps correspondants». Omega suggère ainsi que le système de chronométrage manuel, alors bien établi, soit relégué au second plan, seulement «pour vérification»²⁶.

Leur proposition tombe sous le sens. En effet, même si les chronographes fournis par les maisons horlogères suisses lors des compétitions sportives – dès 1932 à Los Angeles pour Omega²⁷ – sont d'une précision incontestable, ils perdent tout leur intérêt entre les mains d'un



3 Chronométrage automatique (en haut, deux Omega Photosprint) et chronométrage manuel (en bas), championnats européens d'athlétisme, Budapest, 30 août–7 septembre 1966 (Archives Omega, Bienne).

chronométrateur, dont le temps de réaction moyen est de 1,4 dixième de seconde²⁸. Maintenir cette pratique paraît invraisemblable lorsque l'on sait qu'en un dixième de seconde, un coureur peut parcourir plus d'un mètre. C'est ici le même paradoxe qui discréditait le système de Hemment: la faillibilité humaine rend caduque la précision de son outil de mesure.

Malgré ces évidences, Omega ne parvient pas à imposer son dispositif aux yeux des autorités sportives. Le photofinish n'est alors utilisé que pour épauler le chronométrage manuel, qui maintient toujours son autorité pour donner les temps officiels. Cette absurdité ne laisse pas indifférent. Déjà en 1959, la *Tribune de Lausanne* dénonce un chronométrage manuel qui «n'est plus à la page», tout en faisant l'éloge du photofinish²⁹. En 1963, la même tribune pointe cette fois-ci du doigt l'injustice dont est victime le monde de l'athlétisme au regard d'autres sports dans lesquels le chronométrage électronique a été introduit, signalant encore une fois l'aberration de «confier le chronométrage d'une épreuve qui exige une grande précision à un être humain»³⁰.

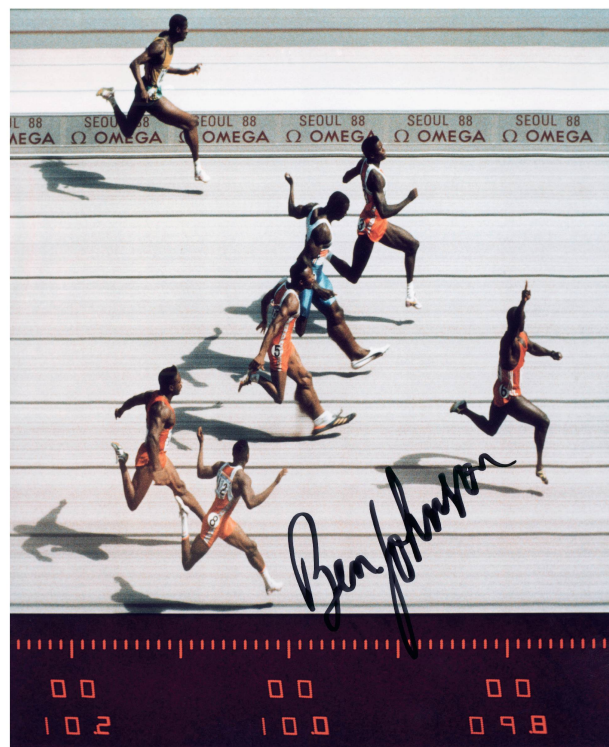
Ces réactions se comprennent d'autant plus que, depuis le début des années 1960, le public a accès aux prouesses de l'électronique et du chronométrage automatique grâce à l'Omegascope, notamment pour les compétitions de ski, qui offre de superposer en direct le temps des compétiteurs sur l'écran de télévision³¹. La transmission du résultat ne souffrant d'aucun délai, aucune contestation n'est possible.

Il faut finalement attendre les championnats européens d'athlétisme de Budapest de 1966 pour voir s'imposer le chronométrage automatique au détriment de la main humaine³² (fig. 3). Dans ce système hybride qui matérialise un combat long de vingt ans, chronométrage manuel et chronométrage automatique se partagent la scène encore une dernière fois. La machine – en l'occurrence deux Photosprint d'Omega – domine désormais l'humain, métaphoriquement et littéralement, puisqu'elle donne pour la première fois le temps officiel des coureurs.

Ce lent agrément du photofinish aux yeux des instances sportives se comprend par un conservatisme très ancré au sein des juges arbitres qui, encore dans les années 1990, refusent parfois de reconnaître les technologies de chronométrage automatique comme preuves et conditions sine qua non de l'impartialité sportive³³.

Considéré comme un pionnier du chronométrage moderne³⁴, le Lausannois et technicien d'Omega Jean-Pierre Bovay (1932-2020) voue d'ailleurs une grande partie de sa carrière à combattre ces inégalités, dont il est témoin dès les années 1960³⁵. Au travers de nombreuses publications³⁶, oscillant entre art, technique, philosophie et histoire, il s'applique à enseigner les principes de base, l'utilisation, l'interprétation et la diffusion du photofinish. Ces modes d'emploi, traduits en plusieurs langues, témoignent à la fois d'une longue croisade pour rendre ce document intelligible, mais font également l'autopromotion de la figure du technicien chronométrateur, avant-gardiste moderne qui s'emploie à la réunification des arts et des techniques pour le bien de l'objectivité sportive, en quête de ce qu'il nomme un « temps éthique »³⁷. Il poursuit d'ailleurs ses réflexions au sein de deux expositions au Musée Olympique³⁸, inscrivant le photofinish dans une histoire des œuvres ayant étudié le temps, celles des techniciens du siècle précédent ou des artistes de la modernité.

Son engagement n'est pas seulement théorique ou artistique. Au début des années 1970, il développe en effet le Photosprint II pour la manufacture horlogère biennoise, premier appareil photofinish commercialisable³⁹. Alors réservé aux grandes compétitions sportives, le chronométrage visuel se démocratise ainsi à la fin des années 1970 et début des années 1980. Des compétitions nationales, voire locales, se vantent, comme argument promotionnel, de posséder



4 JO Séoul 1988, Athlétisme, 100 m hommes, finale. Photofinish signée par Ben Johnson (CAN), disqualifié pour dopage. Tirage Omega Photosprint II, 17 septembre 1988 (Fondation Olympique pour la Culture et le Patrimoine).

le photofinish à leur arrivée⁴⁰. Néanmoins, il est difficile de déterminer combien d'appareils étaient produits et de savoir qui pouvait se permettre de les exploiter. Il faut vraisemblablement relativiser l'idée d'un « temps éthique » globalisé, le prix exorbitant de la technologie du photofinish⁴¹ ne le rendant que peu accessible. Qui plus est, les petites compétitions ne sont pas d'un grand intérêt pour Longines ou Omega, qui offrent la gratuité de leurs services, mais seulement en échange d'images et de publicité⁴².

Autrement dit, si la présence d'appareils photofinish est devenue le garant de l'impartialité sportive, cette dernière n'existe réellement que dans les grandes compétitions et pour une poignée d'athlètes ayant la chance de se retrouver sous leurs objectifs. L'instant de la victoire, du record n'en devient que plus rare et sa preuve photographique jouit dès lors d'un statut particulier. Les années 1980 sont à ce titre très intéressantes. Le passage au photofinish couleur – qui permet de bien mieux départager les concurrents⁴³ – coïncide avec la professionnalisation des athlètes⁴⁴, marquant de surcroît le début d'un *star system* dans le monde de l'athlétisme. Rare, en couleur, starifié, le photofinish n'est plus seulement la preuve juridique d'un temps victorieux, il devient la représentation quasi artistique d'une individualité sportive (fig. 4).

NOTES

- ¹ Luc DEBRAINE & Olivier LUGON (dir.), *Photographie et horlogerie*, Gollion 2022.
- ² Marie GABAGLIO, Alexandre GATTIGNOLO & Abel ZUCHUAT, «Le Compass: construit, fini et vendu comme une montre», in DEBRAINE & LUGON 2022 (cf. note 1), pp. 45-56.
- ³ Roland Barthes désignait ainsi les appareils photographiques: «[...] et je me rappelle qu'à l'origine, le matériel photographique relevait des techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision: les appareils, au fond, étaient des horloges à voir [...]». Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, p. 33.
- ⁴ Frédéric NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra, Un livre pour tous et pour personne*, traduit de l'allemand par Henri Albert, 82^e édition, Paris [1881] 1912, p. 428.
- ⁵ Yannick ABBRUZZESE *et al.*, «Le photofinish: l'image comme chronomètre», in DEBRAINE & LUGON 2022 (cf. note 1), pp. 141-142.
- ⁶ Jan BAETENS, «La photographie documentaire: Histoire, Enjeux, Défis. Construire et lire le réel», in *Culture et communication* 31, 2009, pp. 57-58.
- ⁷ Grâce à une série de filins reliés à des chambres photographiques, le photographe anglais décompose le mouvement du cheval au galop.
- ⁸ Émile ZOLA, *Le roman expérimental*, cinquième édition, Paris 1881, pp. 15-16, 50.
- ⁹ Edward MUYBRIDGE, «A Dead Heat», in *Nature*, 25 mai 1882, p. 81. «*I venture to predict, in the near future that no race of any importance will be undertaken without the assistance of photography to determine the winner of what might otherwise be a so-called 'dead heat'.*»
- ¹⁰ Johnathan FINN, *Beyond the finish line, Images, Evidence, and the History of the Photo-Finish*, Montréal 2020, pp. 38-61.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 49.
- ¹² Voir André GUNTHER, «Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose», in *Images Re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, hors-série 1, Tradition et temporalité des images, 2008.
- ¹³ Hemment met néanmoins au point un système de caméra à deux lentilles achromatiques afin de produire rapidement deux images successives. Elles restent cependant deux vues uniques, dont l'obturation ne permet aucune certitude. Voir FINN 2020 (cf. note 10), p. 43.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 42.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 44-50.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 47.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 42 et 47.
- ¹⁸ ABBRUZZESE *et al.* 2022 (cf. note 5), p. 143.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 145.
- ²⁰ Marco RICHON, *Omega, 50 Years of Olympic Timing*, Bienne 1982, p. 15.
- ²¹ Marie REBER, *La photofinish dans l'histoire du chronométrage sportif de Longines*, Saint-Imier, s.d.
- ²² RICHON 1982 (cf. note 20), p. 30.
- ²³ Lucien F. TRUEB, *L'équité dans la mesure du temps, l'élégance dans le sport. Histoire du chronométrage Longines*, Saint-Imier 2004, p. 80.
- ²⁴ Marie DE PIMODAN-BUGNON, «Omega dans les starting-blocks à Rio», *FFH Journal*, Journal de la haute horlogerie, 4 août 2016, en ligne: journal.hautehorlogerie.org/fr/omega-dans-les-starting-blocks-a-rio.
- ²⁵ Depuis 2016 aux JO de Rio. Voir «Tokyo 2020. Omega Press Information», dossier de presse, Bienne 2020, p. 20.
- ²⁶ Archives Olympiques, JO 1952S – OMEGA 206023: Omega, Offre adressée au comité d'organisation de la XV^e Olympiade à Helsinki, 25 mars 1949, pp. 6-7.
- ²⁷ *Great Olympic Moments in Time*, Bienne 2007, p. 10.
- ²⁸ Jean-Pierre BOVAY, «Le chronométrage sportif», in *Culture technique* 13, Neuilly-sur-Seine 1984, p. 203.
- ²⁹ Arsène VERMONT, «Les records modernes réclament un chronométrage mécanique rigoureux», in *TDL*, 11 juin 1959, p. 19.
- ³⁰ Bernard VITÉ, «Le problème du chronométrage sportif. L'athlétisme ne suit pas l'évolution technique», in *TDL*, 4 octobre 1963, p. 19.
- ³¹ *Great Olympic Moments* 2007 (cf. note 27), p. 48.
- ³² RICHON 1982 (cf. note 20), p. 21.
- ³³ «Quand le chrono trahissait les athlètes», *L'Hebdo*, 18 juillet 1996, pp. 38-40.
- ³⁴ Jean-François PAHU, *Quelques mots sur l'exposition «Le Sens du temps»*, communication avec le CIO pour l'exposition «Le Sens du temps», Archives du CIO, E.RECE/011, S06, Omega: Concernant les relations avec le Musée Olympique, Bienne, 27.10.1988, n.p.
- ³⁵ Plans fixes n° 1275, Jean Pierre Bovay – *Du stade aux chronos*, [11:20-13:58], Bienne, 12 juin 2012 (plansfixes.ch/films/jean-pierre-bovay, consulté le 23 mai 2022). Voir aussi, «Los Angeles: seins contre épaules», *Journal d'Yverdon*, 5 septembre 1984, p. 9.
- ³⁶ Jean-Pierre BOVAY, *Photosprint: historique* (1981); *Le Jugement; Le photosprint; Introduction au chronométrage sportif* (1984); *Les racines de la précision – conférence* (1986), Bienne, Omega Sports Timing.
- ³⁷ Plans fixes n° 1275 (cf. note 35), [13:58-16:21].
- ³⁸ Voir Jean Pierre BOVAY, *Coliseum '32-'84: Ars et Scientia Temporis Mensurae*, Bienne 1985, et Jean Pierre BOVAY, *Le sens du temps, Photographie et perspective du temps*, Bienne 1988.
- ³⁹ Plans fixes n° 1275 (cf. note 35), [16:45 – 18:47].
- ⁴⁰ *Great Olympic Moments* 2007 (cf. note 27); «Assemblée des clubs vaudois à Montreux. Un nouveau club admis», *L'Est Vaudois*, 21 février 1980, p. 9; «Les juniors à Nyon aujourd'hui», in *Tribune Le Matin*, 7 juin 1980, p. 23.
- ⁴¹ VITÉ 1963 (cf. note 30).
- ⁴² ABBRUZZESE *et al.* 2022 (cf. note 5), p. 151. Sur la stratégie commerciale d'Omega, voir aussi FINN 2020 (cf. note 10), pp. 103-138.
- ⁴³ RICHON 1982 (cf. note 20), p. 30.
- ⁴⁴ Museum of World Athletics, «From the 1980s to the end of the 20th century» (en ligne: worldathletics.org/heritage/history/1980s-to-end-of-20th-century, consulté le 23 mai 2022).