Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

34 | 2007

La bourgeoisie : mythes, identités et pratiques

La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914

Portraying the middle class. Family photograph albums, 1860-1914

Manuel Charpy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/1382>

DOI : 10.4000/rh19.1382

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 147-163

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/1382> ; DOI : 10.4000/rh19.1382

Tous droits réservés

MANUEL CHARPY

*La bourgeoisie en portrait*¹
Albums familiaux de photographies des années
1860-1914

Depuis *Photographie et société* publié en France en 1974 par Gisèle Freund, l'histoire de la photographie s'est débarrassée des questions de paternité et d'esthétique dans laquelle elle était enfermée². La photographie reprenait vie comme objet social, approche d'autant plus féconde pour l'histoire du XIX^e siècle que l'image accède alors à l'âge industriel et envahit la rue comme les appartements.

Analyser ces portraits de la bourgeoisie, c'est s'interroger sur la façon dont un groupe social se donne à voir et sur le rôle que l'image joue dans la construction de son identité et de sa mémoire. Pour comprendre les rapports entre cette classe industrielle et commerçante émergente et la photographie, il faut ainsi retrouver ses modèles visuels, entrer dans les ateliers où elle prend la pose et suivre ces images, tant dans l'espace public que dans l'espace privé. Nous présentons ici douze photos-cartes tirées d'un corpus d'albums qui en contiennent près de 50. Très rares dans les archives publiques, ces albums sont partout dans les familles bourgeoises³. Souvent anonymes lorsqu'ils ont quitté le giron des familles – c'est le cas des albums présentés ici –, ils permettent pourtant de comprendre le rapport que la bourgeoisie entretient avec son image et sa mémoire des années 1860 à la Première guerre mondiale.

LA BOURGEOISIE ET LE PORTRAIT

L'arrivée de la photographie n'introduit pas une rupture fondamentale dans l'ordre des images. Paris se passionne pour le portrait dès le XVIII^e siècle. Aux portraits en buste exécutés à l'huile, s'ajoutent alors quantité de formes

1. Deux ouvrages essentiels sur le sujet : l'ouvrage récent de François Boisjoly (avec le concours de Jean-Luc Pinol), *La photo-carte. Portrait de la France au XIX^e siècle*, Lyon, Lieux-dits, 2006 et Jean Sagne, *L'atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

2. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974, texte issu d'une thèse soutenue en 1936 intitulée *La Photographie en France au XIX^e siècle : essai de sociologie et d'esthétique*.

3. Si le département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France conserve dans sa série Eo2 quantité de portraits, les albums familiaux en sont absents.

nouvelles. Les premiers portraits issus d'une machine – le physionotrace – connaissent leur âge d'or en concurrence avec les portraits découpés sur carton noir, dit « à la silhouette »⁴. La miniature sur ivoire est en vogue tout au long du XVIII^e siècle et jusque dans les années 1830⁵.

Le désir de portraits accompagne l'ascension de la bourgeoisie. L'enjeu est alors de se fabriquer une image en même temps que de se construire une généalogie par l'image, question qui hante la nouvelle bourgeoisie en recherche de légitimation historique. Au Salon de 1844, sur 2 000 œuvres, 673 sont des portraits de bourgeois⁶. Deux signes de cette attention aiguë : sous la monarchie de Juillet, le nombre de peintres de portraits explose littéralement et le portrait de Louis-François Bertin, directeur du *Journal des Débats*, rencontre un immense succès. Manet y voit le « bouddha de la bourgeoisie cossue, repue et triomphante » et les Goncourt un « Jupiter-Prudhomme »⁷. Avant l'avènement de la photo-carte en 1857, la passion du portrait s'est donc emparée de la bourgeoisie. Victor Fournel, journaliste et auteur de pochades sur le Paris nouveau et ancien, souligne en 1858 : « l'une des plus déplorables parmi les nombreuses épidémies qui, dans ces derniers temps, ont fait leur proie du Parisien ; c'est la *portraituomanie*, [...] un mot nouveau pour une chose nouvelle [...]. Ce n'est pas que je blâme en aucune manière cette belle passion de se faire peindre, qui possède la plupart des citoyens de Paris : loin de là ! Le mal est que, n'entendant rien à la peinture pour la plupart, ils n'en viennent pas moins dans les ateliers, avec leurs goûts, leurs idées, leurs préférences, leurs vues à eux sur la matière »⁸.

Comme l'a noté Gisèle Freund, le daguerréotype répond à une vive attente sociale. Il combine tous les avantages : le court temps de pose du physionotrace, la précision de l'huile académique et le caractère précieux et intime des miniatures, pour le prix d'une peinture, soit entre 50 et 300 francs dans les années 1840 – c'est donc un objet coûteux, mais accessible, pour les classes aisées. En 1849, environ 100 000 daguerréotypes sortent des ateliers parisiens. En 1858, l'année de l'avènement de la photo-carte, l'image photographique est partout. Elle « poursuit et obsède partout les regards, note Fournel, partout [...] vous verrez s'étaler, avec une complaisance insupportable, des trophées des daguerréotypes reflétant des myriades de bourgeois de tous les âges et de toutes les formes ». Baudelaire écrit en 1859 : « À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour

4. Le terme vient du nom du contrôleur général des finances de Louis XV et grand consommateur de ces portraits, Étienne de Silhouette.

5. On peut voir dans l'hôtel particulier des Grobet-Labadié, négociants marseillais, une quantité impressionnante de miniatures sur ivoire soigneusement réunies dans des vitrines.

6. Voir Joan Borrrel, *L'artiste-roi, Essai sur les représentations*, Paris, Aubier, 1990, p. 136.

7. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, deuxième volume (1862-1865), mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier, 1888, 15 mars 1864.

8. « La portraituomanie, considérations sur le Daguerreotype », dans Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, p. 384-385 (chapitre 19).

contempler sa triviale image sur le métal»⁹. On dénombre une quinzaine de daguerréotypistes à Paris en 1845, 39 en 1859, 160 en 1856, plus de 200 photographes en 1861 et presque autant d'amateurs. Encore faut-il ajouter que les photographes ne remplacent pas les peintres qui travaillent d'autant plus qu'ils peignent à partir de photographies, épargnant ainsi à leurs clients les longues séances de pose¹⁰. Le collodion, note Ernest Lacan en 1861, «en fournissant le moyen d'opérer avec une promptitude plus grande, multiplie le nombre des portraitistes» : «De tous côtés, des ateliers se fondent, des réputations s'établissent»¹¹.

Le succès quasiment instantané des photos-cartes auprès des bourgeoisies du monde entier – dans les villes européennes mais aussi à Moscou, à Mexico, à Monrovia ou à Tokyo – signe cette attente d'une nouvelle classe en mal d'images.

LES USAGES DU PORTRAIT : LA PHOTO-CARTE DE VISITE

Avec la photographie, la bourgeoisie a trouvé sa technique et son esthétique ; avec la photo-carte – dont Disdéri dépose le brevet en 1854 – elle trouve son support et son usage. «Puis, note Nadar, coup décisif, l'apparition de Disdéri et de la carte de visite qui donnait pour quelque vingt francs douze portraits quand on avait payé jusque-là cinquante ou cent francs pour un seul»¹². Ces petites photographies, tirées en série sur papier grâce à un cliché, marient la photographie à un usage mondain : la carte de visite dont l'usage est répandu en France depuis la seconde partie du XVIII^e siècle. Le mot se fixe dans les années 1780. Dans la première partie du XIX^e siècle, il s'agit d'un carton rédigé à la main d'une belle écriture, marque d'une bonne éducation. Les années 1830 voient l'essor de sa version imprimée qui permet une diffusion plus efficace et évite en principe les accidents graphiques ou orthographiques. L'usage de ces cartes de visite ne cesse de se développer : la codification croissante des relations sociales accompagne l'accès aux mondanités de la nouvelle bourgeoisie. Elles donnent une forme tangible aux fréquentations. Dans l'intense vie mondaine du Second Empire, un membre de la haute société distribue plus de 1 000 cartes par jour aux alentours du jour de l'an¹³.

9. Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», dans «Lettres sur le Salon de 1859», *Revue française*, tome XVII, 1859.

10. L'article «photographie» du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, indique : «Rien de plus utile en effet pour un peintre de portrait que la photographie de la personne dont il veut reproduire les traits».

11. Ernest Lacan, «Photographie», dans le *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, Paris, Guillaumin, 1861.

12. Nadar (Félix Tournachon dit), *Quand j'étais photographe*, Paris, Reprint Booking International, 1994 [1900], p. 1178.

13. Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006, p. 162.

Les livres de commande du papetier Asse indiquent une pratique presque aussi importante dans la bourgeoisie ¹⁴.

À la frontière entre vie publique et vie intime, la carte de visite s'emploie avec discernement. Les femmes ne doivent pas déposer de cartes à leur nom chez un homme, ne doivent pas en posséder avant « vingt-huit à trente ans » ; on laisse une carte cornée dans l'antichambre en cas d'absence, etc ¹⁵. Ces précautions infinies traduisent le réglage difficile des relations mondaines. Dans les années 1860, l'usage de la photo-carte se conforme à ces règles ¹⁶. Aux portraits d'hommes assez cérémonieux pour être distribués dans le monde des affaires répondent les poses plus privées des femmes. Dans les traités de savoir-vivre, les seules distinctions entre carte de visite et photographies concernent la rupture des fiançailles. Les familles doivent alors veiller à ce que « les photographies qui ont parfois été échangées [soient] spontanément rendues » ¹⁷. À la charnière entre vie mondaine et vie familiale, la photo-carte de visite trouve donc son public.

Si l'échange du daguerréotype, objet unique, est réservé aux relations très intimes, la photo-carte se distribue largement. Avec elle, la photographie entre en même temps dans son âge industriel et mondain. En deux ans, elle conquiert toute la vie mondaine, de la Cour impériale aux demi-mondaines ¹⁸. En 1857, *Le Journal amusant*, note que « Disdéri a compris le rôle que le portrait peut jouer dans les échanges usuels, non seulement dans l'amitié, mais dans la simple politesse » ¹⁹. Et la même semaine, à l'approche du jour de l'an, Ernest Lacan écrit : « il paraît que l'année 1858 est destinée à voir cette mode se propager. Ainsi, plus de cartons ordinaires, mais, dans le même format, une reproduction du personnage des pieds à la tête » ²⁰. Deux ans plus tard, une publicité de Le Gray annonce : « À l'occasion du jour de l'an il est une espèce de cadeau qui est sûr d'être bien reçu, c'est un portrait, c'est le présent de la famille et des intimes » ²¹. Le succès industriel est réel, au point qu'à l'approche du jour de l'an, le collodion vient à manquer à Paris et que s'arrachent les « albums si élégants et si en vogue qui servent à collectionner les portraits, cartes de visites » ²².

14. Arch. dép. Paris (Archives départementales de Paris), 2AZ14, livre de commande du marchand Asse (28, rue du Bac) du 27 mars 1865 au 30 août 1867.

15. Baronne Staffe, *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Flammarion, 1899 [1889], « La carte de visite » p. 280 et sq.

16. Pour exemple, l'usage d'échanger des cartes de visite avec les prêtres explique les nombreux portraits d'ecclésiastiques en photo-carte. Voir Baronne Staffe, *idem*, p. 282.

17. Baronne Staffe, *idem*, p. 119.

18. On trouve dans la série BB1 des Archives de la Préfecture de Police quantité de photo-cartes qui accompagnent les dossiers sur les demi-mondaines entre 1856 et les années 1880.

19. *Le Journal amusant*, 23 novembre 1857 cité par François Boisjoly, *La photo-carte...*, ouv. cité, p. 52.

20. Ernest Lacan, *La Lumière*, Paris, 21 novembre 1857, p. 3., cité par François Boisjoly, *La photo-carte*, ouv. cité, p. 36.

21. *Le Journal amusant*, 18 février 1860.

22. Article « Photographie » du *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, Guillaumin, 1861.

Les portraits, parfois émaillés, sont montés sur un carton de Bristol – anglomanie oblige ²³. Ils remplissent les portefeuilles, les albums et les poches ²⁴. En 1872, Disdéri délivre plus de 2 400 photos-cartes par jour et le nombre de photographes enregistrés par le Bottin-Didot passe de 400 à 800 entre 1860 et 1870. Les années 1859-1870 peuvent apparaître comme le moment bourgeois de cette pratique où la sociabilité assoit la réussite économique.

Les photos-cartes circulent avec d'autant plus de bonheur qu'elles se mêlent aux images des célébrités de l'époque : Napoléon III, Bazaine, le curé d'Ars, les reproductions des gravures de Rousseau, Marie-Antoinette, Sarah Bernhardt ou Victor Hugo. « Il est prudent, écrit le journaliste Xanrof à la fin du siècle, d'avoir tout un jeu de photographies, de façon à pouvoir en offrir une nouvelle chaque fois qu'une époque consacrée ou une fête particulière exigent que vous envoyiez à ceux qui vous sont chers un objet d'art et de prix dont ils puissent décorer leur salon [...]. Il faut également pouvoir choisir, parmi diverses reproductions de vos traits, celle qui convient suivant le destinataire » ²⁵. En réalité, pour de très nombreux bourgeois, la plus grande neutralité conjure tout risque de faute de goût.

TEMPLES INDUSTRIELS ET LIEUX MONDAINS

Alors que les daguerréotypistes se concentraient autour du Palais-Royal, lieu de la nouveauté et de l'image, les photographes se déplacent vers les nouveaux quartiers d'affaires, le long des boulevards des Italiens et des Capucines, ce que confirment les adresses au dos des photos-cartes présentées ici. Le soir, la bourgeoisie qui fréquente les passages, le Café Tortoni ou le théâtre du Gymnase, peut admirer les enseignes des photographes éclairées au gaz, à l'instar de l'imposante signature de Nadar qui surplombe son immeuble. Comme le note Nadar, les bourgeois se pressent sur les boulevards pour « contempler à travers le cristal des devantures les illustres visiteurs qui se succèdent sur le velours oreille d'ours du grand divan circulaire, se passant de main en main les épreuves du jour. [C'est] en vérité comme un rendez-vous de l'élite » ²⁶.

Quelques photographies de ces albums viennent de Naples, de Nice ou encore de Vichy. Les photographes suivent leur clientèle, d'abord au Bois de Boulogne où Nadar, Disdéri, Bisson et Delton ouvrent des ateliers. Les photographes parisiens ouvrent aussi des succursales à Vichy, Arcachon, Trou-

23. La série F18 des Archives nationales permet de suivre ce passage des cartes aux photo-cartes ; l'administration exigeant une autorisation pour la possession d'une presse à imprimer, à lustrer ou patiner.

24. Voir par exemple Émile Zola, *La Curée*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^e, 1871, p. 140.

25. Article de Xanrof (pseudonyme de Léon Fourneau) dans *Revue illustrée*, 15 août 1897 p. 134-138, cité par Paul Edwards, *Je hais les photographes, textes clés d'une polémique sur l'image*, Paris, Anabest, 2006.

26. Nadar, *Quand j'étais photographe...*, ouv. cité, p. 1174.

ville, Nice ou Baden-Baden. À Dieppe, se souvient la comtesse de Pange, « un photographe élégant, J. de Montès, avait son atelier dans un pavillon du Casino. [...] Tous, bourgeois, aristocrates et rastaquouères, se faisaient photographier devant les décors de son invention »²⁷.

Les salons de pose tiennent à la fois de l'atelier de peinture dont ils tentent de conserver le prestige culturel, du salon bourgeois et du palais industriel. Mais avant d'y accéder, le client découvre un décor luxueux. Derrière la façade en verre, fonte et acier de la maison Nadar, le client est réconforté par la vue d'épais tapis, de meubles exotiques, d'une multitude de curiosités et d'une petite cascade. À quelques pas de là, les salons de Disdéri « sont assurément l'une des plus attrayantes curiosités de Paris, note *L'Illustration*. [...] Les meubles précieux, les tapisseries les plus chères, les peintures les plus achevées, les sculptures les mieux fouillées y abondent au milieu d'un ruissellement d'or. C'est riche, mais c'est artistique »²⁸. Les objets, de préférence anciens, dans les ateliers de pose comme dans les salons d'attente, font oublier les ateliers de chimie, les ouvriers, bref, le caractère industriel du lieu.

Les réussites sont tapageuses et paraissent irrésistibles. Dollfus devient actionnaire de la société des frères Bisson, les Pereire de celle d'Adam Salomon. Ernest Lacan écrit avec admiration que « M. Disdéri, atteint, dit-on, le chiffre énorme d'un million ». Aux yeux de la clientèle des boulevards, ce luxe témoigne de la réussite entre les arts et l'industrie, entre la bohème et le monde des affaires.

Si les photographies présentées ici ne laissent pas transparaître une vie mondaine brillante, tous les photographes en vogue sont pourtant au rendez-vous : Nadar, Disdéri, Carjat, Pierson, Trinquart, Numa Blanc, Franck, Pierre Petit, Flamant, Mayer [photo. 2]. Le choix d'un photographe réputé est essentiel. Leurs salons d'attente sont des espaces très fréquentés où l'on peut jouer du piano, de délasser au billard, boire un thé et lire les journaux en attendant ses épreuves. Le livre d'or de la maison rassérène les clients peu sûrs de leurs goûts. Ainsi, chez Disdéri, dans le troisième salon « sont exposés les portraits des principaux personnages qui ont posé [...]. C'est le véritable livre d'or de la célébrité [...]. Tous les noms glorieux qui sont à l'honneur, de l'armée, de l'église, de la magistrature, du barreau, de la littérature, des arts, de la science, de la finance et même du commerce, se trouvent dans cette galerie où la noblesse de la naissance avoisine celle du talent »²⁹.

La publicité dans la presse mondaine soutient la renommée des maisons et à côté des médailles remportées aux expositions, la signature imprimée sur chaque photographie est le sceau du génie de l'artiste. La chose est d'autant

27. Comtesse de Pange, *Comment j'ai vu 1900*, Paris, Grasset, 1962, p. 82.

28. *L'Illustration*, 2 juin 1860. Avant recapitalisation, Disdéri fait faillite en 1856. Les inventaires réalisés à cette occasion montrent des salons déjà remplis de curiosités et d'objets d'art. Arch. dép. Paris, Inventaire après faillite, D11U3/212, dossiers n° 12920 et n° 12926.

29. *L'Illustration*, 2 juin 1860

plus nécessaire que le succès oblige les photographes à ouvrir plusieurs salons de pose et à déléguer le travail à des assistants toujours plus nombreux.

LA BOURGEOISIE MISE EN SCÈNE

Dans les photographies, postures, gestes, décors et accessoires se répètent à l'infini. Leur esthétique emprunte à la peinture, aux gravures, au théâtre et à l'opéra. Quantité de photographes sont d'anciens peintres ; Nadar est un ancien caricaturiste et Disdéri un ancien acteur.

La circulation des images sous la monarchie de Juillet a construit une nouvelle culture visuelle. Fournel racontant une séance de pose note que les clientes « se préoccupent encore moins d'être belles, que de l'être à la façon du jour, et il semblerait à les voir et à les entendre, qu'elles posent pour des gravures de modes »³⁰. Sans nul doute, les illustrations des revues de mode imprègnent toutes les images des albums : portrait en pied – pour vendre les chaussures –, pose gracieuse et faussement naturelle, vêtements dont tous les détails sont visibles, accessoires qui suggèrent la campagne ou un intérieur cosu.

Les hommes, note encore Fournel, sont préoccupés par « la posture et l'expression des mains [...]. Les uns se font représenter la dextre sur la poitrine ; [...] d'autres, assis et le coude rejeté en arrière sur le dossier d'une chaise, comme le portrait de Schubert »³¹. Les modèles viennent des Beaux-Arts, notamment du portrait de *Monsieur Bertin* peint par Ingres en 1832. La gravité des coloris, le vêtement, l'attitude – celle d'un homme pressé de quitter l'atelier pour retourner à ses affaires – et le mélange de majesté et de familiarité fixent la mise en scène.

La grisaille de la photographie est facilement acceptée par un public qui, depuis le début du siècle, a pris le parti du dessin contre la couleur. Devant leur portrait peint, de nombreux clients « se désolent des tons tranchés, bleus, violets, verdâtres, qu'ils découvrent dans leur physionomie »³². Enfin, en photographie comme en peinture, les ombres inquiètent. En elles, écrit Fournel, « ils ne voient que du noir qui rembrunit et attriste la figure. Cette nuit sur leur face les désole et les navre [et] chaque pli leur semble une ride. Pas de demi-teintes, mais une carnation uniformément blanche comme une buffleterie, et délicatement nuancée de rose aux pommettes ! Pas d'empâtements : cela est raboteux et grossier ! Les dessins des journaux de dames et de tailleurs, voilà leur secret idéal ! C'est propre, c'est soigné, c'est léché, c'est fini »³³.

30. Victor Fournel, *Ce qu'on voit...*, ouv. cité, p. 389.

31. *Idem*, p. 386-387. Il s'agit du portrait peint en 1825 par Wilhelm August Rieder, peintre d'histoire et lithographe viennois.

32. *Idem*, p. 391.

33. *Idem*, p. 390.

Les photographes sauront tôt retrouver cette lumière diffuse qui chasse les ombres du tableau afin d'éviter de faire « saillir les reliefs » et de projeter « des ombres sur les yeux, sous le nez et de faire avancer le menton »³⁴.

Sous la lumière enveloppante, il reste à régler la mise en scène du corps. Peintres et photographes rencontrent les mêmes difficultés. « Le martyr, note Fournel, commence dès la première séance, quand il s'agit de faire prendre une pose raisonnable. Tous voudraient être peints de face, avec la lumière tombant en plein visage. Pas de profil, c'est trop mesquin et trop anguleux ; pas de trois-quarts, c'est une position qu'ils ne comprennent point. [...] Ils ont droit à une vue d'ensemble, puisqu'ils payent ce qu'il faut ». Dans les premiers temps de la photographie, la raideur vient des longs temps de pose. En 1851, le *Manuel Roret de la photographie* indique ainsi : « le modèle sera assis sur un siège pesant et solide, [...]. La tête devra être maintenue par un appui-tête solidement fixé [...] mais sans affectation ni raideur, les yeux fixeront constamment un point un peu éloigné [...]. On le priera d'éviter le plus possible le clignement des yeux et de se tenir dans la plus parfaite immobilité. L'expression de la physionomie devra être gracieuse, naturelle, et ne jamais déceler la contrainte et la raideur malheureusement trop ordinaire à une personne qui se préoccupe de l'idée qu'elle pose. »³⁵ Afin de conjurer cette raideur, se met en place une gestuelle qu'on retrouve tout au long du siècle. Elle vient à la fois des traités de peinture qui depuis le XVII^e siècle s'évertuent à définir une grammaire des gestes et de la gestuelle éloquente du théâtre. En photographie, conseille le *Roret*, « la tête ne devra jamais être dans la même direction que les épaules [...]. Les mains devront être placées le plus près possible du corps et jamais trop en avant de celui-ci [...]. Les bras devront tomber naturellement et sans raideur [...]. Lorsque l'on voudra faire un portrait en pied, la personne qui pose devra s'appuyer sur un meuble »³⁶.

Les questions de la gestuelle et de la posture deviennent d'autant plus complexes en photographie qu'on découvre un avantage de cette dernière sur la peinture : alors que le peintre facture son portrait suivant le nombre de mains à peindre et plus cher s'il est en pied, le photographe propose un prix fixe quel que soit le cadrage. En outre, avec la réduction des temps de pose dans les années 1850, le flou artistique ne menace plus. Poser debout devient donc la règle. De là, et c'est ce qui fait la renommée des photographes, la nécessaire « rectification » – selon le terme de l'époque – du photographe pour mettre le client à son avantage.

Fournel se gausse de ces « bourgeois de Paris et d'autres lieux » mal à l'aise devant l'objectif. « Dans cette galerie de portraits familiers, écrit-il, vous ne

34. Article « Photographie » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1866-1877.

35. « Règles photographiques que l'on doit suivre pour faire des portraits » dans Nicolas-Edme Roret, *Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1851, p. 141.

36. *Ibidem*.

trouverez peut-être pas une posture naturelle, pas une physionomie que ne contracte un mensonge, pas un corps qui ne se contourne avec emphase ou afféterie. Voici une petite demoiselle qui se tient roide et immobile comme une poupée; on sent, à la voir, que sa maman est là, lui répétant : tenez-vous droite, mademoiselle. [photo. 10] – Ici, ce sont les frères et les sœurs que leur père, bourgeois sentimental, a fait peindre entrelacés en une attitude aussi gênante que grotesque. Plus loin c'est une vieille femme qui minaude, offrant aux regards ébahis sa bouche en cœur et ses yeux en amande [photo. 14] [...]. Ce monsieur joue avec les breloques de sa montre; cet autre tient la main droite plongée dans son gilet, d'une façon méditative, imitée de nos grands orateurs parlementaires; celui-ci a voulu se présenter à l'admiration de la foule, un livre de la main gauche et une plume de la main droite [photo. 13] ». Autant de poses que l'on retrouve de façon récurrente dans les albums³⁷. On est poursuivi, écrit Fournel, « par ces visions grimaçantes, par ces fantômes de bourgeois en grande tenue, qui ont l'air de songer à la postérité, et de bourgeoises coquettes qui sourient éternellement [...] du coin de leurs petits yeux clignotants »³⁸. Si prendre la pose n'est pas nouveau, avec la photographie tout se joue en un instant. Les albums offrent des exemples au secours des clients. Chez Nadar, le « panthéon » propose aussi bien la rêveuse Sarah Bernhardt, le bohème Gustave Doré que le très respectable François Guizot.

Au XIX^e siècle, le corps concentre, on le sait, tous les regards; le maintien et le *self-control* se lisent dans les photographies. Alors que les manuels de savoir-vivre à destination de la nouvelle bourgeoisie codifient les gestes de chaque instant de la vie³⁹, les albums photographiques jouent le rôle de guide pour ne pas rater son entrée dans le monde de l'image. Le photographe doit avoir soin, dans les gestes comme dans les attributs, de conformer les gestes du client à son statut social. Toutes les photographies semblent faire écho au propos de Balzac qui notait que « rien de plus poignant que d'être ce qu'est tout le monde »⁴⁰.

Se mettre en scène nécessite une attention accrue à soi et à son apparence. Ce souci est partout dans la société; la presse regorge de publicités contre la calvitie, pour des teintures, des appareils dentaires, pommades anti-rides, etc. Dans l'atelier, de nombreux miroirs et un attirail de maquillage et de coiffure permettent de contrôler son apparence.

37. Sur cette imitation et les effets de miroirs entre la littérature et la photographie, et plus généralement sur la place de l'imitation dans la culture du siècle, voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001 et particulièrement le passage consacré aux jeux de miroir entre le mime Debureau et Nadar, p. 57 et sq.

38. Victor Fournel, *Ce qu'on voit...*, ouv. cité, p. 388.

39. On verra par exemple le chapitre intitulé « Les gestes » dans le traité de la baronne Staffe, *Usages du monde...*, ouv. cité, p. 161 et sq., qui définit les gestes des repas, des réceptions, le baisemain, le *shake-hand*, etc.

40. Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, Vve A. Houssiaux, 1870, tome XV, p. 474.

Dès l'avènement du daguerréotype, le choix des vêtements se révèle essentiel. « Les nuances foncées sont les plus favorables, note le *Roret*. Pour les femmes, les robes de soie noire brillantes et les robes écossaises produiront le plus riche effet »⁴¹. Si le blanc est proscrit, c'est qu'il est menacé par la solarisation, vite assimilée à une salissure. Plis et taches, symptômes d'une vie désordonnée, sont chassés avec minutie. Une séance chez le peintre, relatée par Fournel, dit ce souci qu'on retrouve intact en photographie : « Cet excellent bourgeois avait au plus haut point l'amour de la propreté [...]. À la fin de la séance, [le rentier] s'approcha du chevalet et fut alarmé en voyant les raies d'ombres qui sillonnaient sa chemise. – Qu'est-ce que vous m'avez fait là ? dit-il. Comment ! Je vous préviens que je veux avoir du linge propre ! »⁴² Au besoin, les photographes détruisent les sels d'argent au ferrycyanure de potassium pour blanchir un faux-col ou une robe de communiant(e) [photo. 7].

Les albums sont de véritables vestiaires bourgeois. Les hommes sont fixés dans l'uniforme du siècle : la redingote ou l'habit noir de sortie, courts pour l'adolescent, à mi-cuisses pour l'homme installé. [photo. 12] Le pantalon, qui dissimule toutes les formes, y compris le mollet révolutionnaire, est noir le jour ou gris pour les demi-toilettes. Sous la redingote, on trouve un gilet, véritable carapace. Tous les hommes portent le faux-col, variable selon la fonction et l'âge – on se « pousse du col »⁴³. La cravate de soie est nouée avec science, généralement « à la Byron ». À cette tranquille fantaisie répond la breloque attachée à la chaîne de montre, cet attribut de l'homme affairé, ce « bijou indispensable »⁴⁴ [photo. couverture et 5]. Les lorgnons ne se portent pas sur le nez, les reflets menaçant l'œil qui doit être saisi par le bon photographe. Les chaussures vernies brillent suffisamment pour se distinguer des godillots crottés du vulgaire piéton. Le haut-de-forme, véritable emblème de la bourgeoisie, affiche l'absence de travail physique et son détachement d'avec le chapeau aristocratique brodé ou emplumé. Canne, gants et haut-de-forme sont déposés sur des consoles comme le veut l'usage en intérieur.

Pour les femmes, la grammaire vestimentaire est beaucoup plus complexe. Chaque âge, chaque moment de l'année et chaque heure du jour a son vêtement. Le Second Empire consacre la crinoline et le corset [photo. 11] ; comme en attestent les photographies, seules les femmes âgées en sont dispensées [photo. 14]. Il faut dire que les lames d'acier des crinolines interdisent aux femmes de s'asseoir et de marcher. Les robes sont sombres, sans décolleté ; elles correspondent à ce qui est alors préconisé pour les sorties de l'après-midi et le *shopping*. Les bottines disparaissent sous ces robes, donnant naissance à un fétichisme de la chaussure. Bijoux discrets et châle de qualité

41. Nicolas-Edme Roret, *Photographie sur métal...*, ouv. cité, p. 141.

42. Victor Fournel, *Ce qu'on voit...*, ouv. cité, p. 395.

43. Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 208 et sq.

44. Baronne Staffe, *Usages du monde...*, ouv. cité, p. 326.

marquent le rang social [photo. 14]. Les dames se couvrent; seules les nourrices, les nurses et les jeunes filles restent en cheveux [photo. 9]. Femmes comme hommes posent en vêtements de visite, jamais en tenues d'intérieur, ni en toilettes de soirées.

On perçoit dans ces photographies, l'avènement des vêtements confectionnés pour garçons; pour les plus jeunes, une citation des uniformes de marin, pour les adolescents une imitation raccourcie de redingote, culottes et guêtres [photo. 3 et 4]. Pour les jeunes filles, des robes miniaturisées, la crinoline en moins. Enfin, les albums enregistrent la codification des vêtements de cérémonie – communions, deuil, baptême [photo. 7].

Aux vêtements s'ajoutent les accessoires, qu'on retrouve aussi bien dans les ateliers de peinture que de photographie. Avec le daguerréotype, ils jouent d'abord un rôle orthopédique pour les longues poses. Avec l'avènement de la photo-carte, fauteuils néogothiques, Louis XV ou Renaissance [photo. 3, 4, 12 et 13] donnent une contenance et deviennent des attributs culturels. Si, dans les premiers temps, quelques meubles et une tenture suffisent, rapidement des colonnes, des balustrades et des ponts rustiques font leur apparition [photo. 11]. Une véritable industrie de l'accessoire se développe qui propose des rochers en liège aggloméré ⁴⁵, des colonnes en menuiserie, des prie-Dieu de fantaisie.

Dans les années 1860, ces éléments suffisent à faire tableau; les fonds sont le plus souvent d'un gris uniforme. C'est à partir des années 1870 que prolifèrent les évocations de palais ou de paysages bucoliques réalisées par des peintres en décor venus du théâtre [photo. 10]. La bourgeoisie qui vit dans des décors historiques et exotiques s'en accommode avec bonheur. À la fin du siècle, Xanrof peut ainsi écrire avec ironie : « Pour les personnes dont la situation sociale ne comporte aucun uniforme, elles chercheront à modifier la banalité de leur costume par l'inattendu de leurs attitudes ou la poésie des accessoires [...]. Qu'elles s'en rapportent, pour le choix d'un fond heureux et original, au goût artistique et sûr des photographes : ces messieurs ont de jolis décors représentant, par exemple, une fenêtre du plus pur style gothique moderne, encadrée de fleurs en caoutchouc [...] ou, encore, un parc anglais orné de colonnes tronquées où l'on s'accoude d'un air si naturel [...]. Aux gens à l'humeur voyageuse [...] ils offrent de durs rochers, recelant un coussin pour s'asseoir, des bateaux en carton [...]. Ils ont aussi des canons de bois pour les braves, des prie-Dieu d'occasion pour les ecclésiastiques, et des Bottin datant de plusieurs années qui représentent, selon les circonstances et la profession des gens, des livres de science, de littérature ou de comptabilité » ⁴⁶.

45. Voir par exemple le catalogue de la maison Charles-Mendel, *Construction des accessoires de pose*, par H. Fines, peintre-décorateur, s.d. (vers 1890). Les annuaires Bottin-Didot indiquent une explosion de ces fabricants d'accessoires et de décors dès le début des années 1870.

46. Xanrof, art. cité., p. 134-138.

CONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE INTIME ET FAMILIALE

En 1858, Victor Fournel écrivait : « Le daguerréotype est fait pour les souvenirs de famille. Voilà son unique domaine ; qu'il n'en sorte pas, et personne ne songera à l'attaquer sur ce terrain »⁴⁷. Son vœu se réalise en partie dès les années 1860, le succès de la photo-carte se révélant en effet ambigu. À l'image des salons de réception désespérément vides d'une partie de la bourgeoisie, les photos-cartes de visite restent bien souvent au sein de la famille, quantité de bourgeois n'accédant pas à la vie mondaine. De là, le succès grandissant, des cartes-portraits ou cartes-albums, version familiale de la photo-carte de visite mondaine. Les albums faits au départ pour collectionner les visites dans les grandes maisons deviennent de véritables autels familiaux. Constitués d'épaisses feuilles dorées, reliés en cuir épais et damasquiné, frappés aux initiales de la famille, fermés par de lourdes serrures de bronze, ces albums hésitent entre le livre et la vitrine [photo. 1]. En velours, en argent, en écaille, ils tâchent de faire oublier le caractère industriel de la photographie et deviennent vite des objets d'étrennes recherchés. « Ce fut le temps, écrit Walter Benjamin, où les albums de photographies commencèrent à se remplir. On les trouvait de préférence dans les recoins les plus glacés des maisons, sur la console ou le guéridon de la chambre d'amis : [s'y] distribuent des figures comiquement fagotées – oncle Alex et tante Rika, Gertrude quand elle était petite, papa en première année de faculté et enfin, comble de honte, nous-même en Tyrolien de salon, jodlant, agitant son chapeau sur des cimes peintes »⁴⁸. Dans les testaments, les albums rejoignent les bijoux, tableaux ou lettres.

Dans les albums, la famille se met en scène sur un mode sentimental : complicité des frères et sœurs [photo. 4], joie simple des enfants et des nurses [photo. 9]. Les albums offrent l'image d'un bonheur familial inscrit dans la durée et rythmé par les temps forts de la vie de famille – fiançailles, mariage, communion [photo. 7]. Encore faut-il rappeler que dans beaucoup de familles, il existe plusieurs albums : l'un sert l'histoire familiale, d'autres rassemblent photographies du propriétaire, des êtres aimés, des amis et des célébrités dont on s'est entiché. En outre, les portraits de morts habillés de « toilette de gala » au milieu de « monceaux de fleurs » rejoignent l'album familial⁴⁹. La Première guerre mondiale va mettre un terme à cet usage et amener bien souvent les familles à retirer ces images des albums.

47. Victor Fournel, *Ce qu'on voit...*, ouv. cité, p. 400.

48. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, [1931], Paris, Société Française de Photographie, 1996, p. 17. Voir aussi le passage consacré aux albums photographiques et au nouveau regard sur le social qu'ils induisent, dans Philippe Hamon, *Imageries*, ouv. cité, p. 42.

49. Nadar, *Quand j'étais photographe...*, ouv. cité, « Clients et clientes », p. 1109.

Dès les années 1890, toute une génération découvre – expérience nouvelle – les images d’au moins trois des générations qui l’ont précédée. Une nouvelle conscience du passé familial et au-delà, sans doute, de l’histoire se construit. Dès la fin des années 1860, dans les familles bourgeoises, il est d’usage d’aller au moins une fois l’an chez le photographe, particulièrement pour y faire les portraits des enfants [photos 3 et 4]. La photographie offre l’expérience intime de se voir aux différents âges de la vie [photos 5 et 6]. « Rien ne fera plus de plaisir, écrit ironiquement Xanrof, à un monsieur grave et compassé, que de retrouver, en feuilletant l’album d’une maison amie, un document où on le voit, à six mois, se livrer avec l’innocence du premier âge, à d’aimables tripotages de ses petons dans ses menottes. De même une jolie femme, reine d’un salon par la grâce et la beauté, sera toujours agréablement surprise quand on lui mettra sous les yeux un portrait d’elle à l’âge ingrat où, maigrichonne et la bouche mal close, elle avait la charmante silhouette d’un jeune pingouin qui appelle sa mère »⁵⁰. Dans les années 1890, le succès des appareils amateurs enrichit ces albums de portraits en extérieurs, imitant pour la plupart les photographies de studio. Dans le même temps, se recrée une sociabilité des amateurs bourgeois à l’occasion d’excursions hors de la ville⁵¹.

La photographie est, du moins dans les premiers temps, la première image d’extraction bourgeoise. La photo-carte apparaît comme son aboutissement. Avec elle, la bourgeoisie parvient à allier industrie et histoire, conformisme et affirmation de l’individu, mondanités et vie familiale. Avec elle, la bourgeoisie trouve et fabrique son image, installant ainsi définitivement le regard au centre des relations sociales.

*Manuel Charpy est doctorant en histoire
à l’Université François Rabelais de Tours*

50. Xanrof, art. cité, p. 134-138.

51. On pourra notamment voir à ce sujet, Christian Joschke, « Aux origines des usages sociaux de la photographie, la photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales, Représentations du monde social*, n° 154, septembre 2004, p. 53-65.

1. Album de la famille « G. D. », cuir et carton doré.
Années 1860-1890.

2. Dos de photo-cartes, années 1860-1870.
Publicité pour le studio du grand-magasin de La Samaritaine, vers 1900. (Archives départementales de Paris).

Ouverture de deux Nouveaux Salons de Pose
PROFITEZ DE NOTRE RÉCLAME D'OUVERTURE

Ce qui ne s'est Jamais vu !

12 Photos visite platiné ou
6 Photos album platiné
inaltérables et collées à sec

Un agrandissement 30×40
retouché au fusain pouvant être
encadré dans un Cadre 40×50
bois sculpté, bronze vert, or fin ou blanc et or

Une Photo miniature pour Broche
Breloque ou Épingle de cravate

Le tout et encadrement gratuit pour :

9 fr. 90

Cadres, agrandissements d'après mauvaises photographies ou photos sans un gravage
Article fini et ressemblance garantie à des prix incroyables de bon marché.

Imp. J. de Royewski, 18, r. Choron, Paris.

3. «Ad. Braun & C^{ie}, 3, boulevard des Capucines, Paris. (Successeur de Mayer et Pierson). Les portraits cartes ou autres peuvent être agrandis jusqu'à la dimension nature». Années 1860.

4. «Photographie de Pierre Petit, 31 place Cadet, Paris». Années 1870.

5. «Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris». Années 1860.

6. «Photographie Chambay, Grand Hôtel, 12 boulevard des Capucines, Paris». Années 1870.

7. « Photographie de Franck, 18 rue Vivienne, Paris ». Années 1870.

8. « Photographie de Huguet-Moline, seule représentant du Panthéon de l'ordre Impérial de la Légion d'Honneur pour le département de l'Hérault, Montpellier ». Années 1870.

9. « Photographie de E. Flamant, ex-opérateur de Mr le Comte Aguado. 50 rue Notre Dame des Victoires, derrière la Bourse, Paris ». Années 1870.

10. « Photographie Vaillat, S. Bureau successeur, 44 Palais Royal et 28 rue Montpensier, Paris ». Années 1880.

11. «Trinquart, 23 rue Louis-le-Grand, Paris & Bade». Années 1870.

12. «Trinquart, 23 rue Louis-le-Grand, Paris & Bade». Années 1870.

13. «Disdéri et C^{ie}, photographe de S. M. l'Empereur, 8 boulevard des Italiens, Paris». Années 1860.

14. «Disdéri et C^{ie}, photographe de S. M. l'Empereur, 8 boulevard des Italiens, Paris». Années 1860.