



HAL
open science

**Patrimoines incertains. Photographies et récits
familiaux dans la France du XIXe siècle (version de
travail sans image)**

Manuel Cnrs Charpy

► **To cite this version:**

Manuel Cnrs Charpy. Patrimoines incertains. Photographies et récits familiaux dans la France du XIXe siècle (version de travail sans image). Photographica, 2020. hal-03084599

HAL Id: hal-03084599

<https://hal.science/hal-03084599>

Submitted on 7 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Patrimoines incertains. Photographies et récits familiaux
dans la France du XIX^e siècle**

Manuel CHARPY

RESUME

**Patrimoines incertains. Photographies et récits familiaux
dans la France du XIX^e siècle**

Le XIX^e siècle a laissé des dizaines de milliers de portraits à nos yeux étranges, bricolés, combinant la photographie avec d'autres techniques et sur des supports les plus divers. Ils sont partout chez les brocanteurs, dans les greniers, dans les réserves de quelques musées. Ce monde de photographies vitrifiées pour tombes, de photographies avec cheveux, de photographies sur toile et peintes est alors omniprésent. Les catégories muséales et académiques n'ont que peu retenu ces images-objets hybrides. Pourtant ils témoignent du patient acharnement de la société du XIX^e siècle, de la bourgeoisie jusque dans les classes populaires, pour trouver des techniques permettant de faire que les portraits photographiques traversent le temps pour devenir monuments. En observant la culture matérielle dont témoignent ces objets et sur les lieux, de la tombe au mobilier domestique, qui reçoivent ces images, cet article voudrait saisir la manière dont la photographie devient patrimoine familial.

ABSTRACT

**Uncertain inheritance. Photographs and Families
Accounts in the 19th Century France**

The 19th century give us tens of thousands of strange portraits that combined photography with other techniques and on the most diverse supports. We can find them at the second-hand dealers' stalls, in attics and in some reserves collections. This world of vitrified photographs for graves, photographs with hair, photographs on canvas and painted was omnipresent. Museum and academic categories have scarcely retained these hybrid material pictures. However, they bear witness to the patient fierceness of the 19th century society, from the bourgeoisie to the lower classes, to find techniques that allowed the photographic portraits to go through time in order to become monuments. Through the observation of the material culture and the locations –from the grave to the household furniture, which receive these images–, this paper would like to understand the way in which photography became family heritage.

Mots-clés (5-10)

portrait – ancêtre – bricolage – album photographique – galerie de portrait – imitation – brevet – bijou photographique – vitrification – photographie funéraire – cadre

portrait – ancestor – bricolage – photo album – collection of pen-portrait – imitation – patent – photographic jewellery – vitrification – funeral photograph – frame

Bio (500 sec)

Manuel Charpy est chargé de recherche au CNRS. Ses recherches portent sur l'histoire de la culture visuelle et matérielle et son rôle dans la construction des identités sociales. Il travaille en particulier sur le monde des objets de la bourgeoisie parisienne, sur les usages du portrait, la publicité, les techniques au quotidien et l'histoire du vêtement, notamment de la fripe, de la confection industrielle et du vêtement en situation coloniale en Afrique centrale. Il a créé en 2015 avec Patrice Verdière *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*. Il est directeur d'InVisu (CNRS/INHA).

Manuel Charpy is a full-time researcher at the CNRS. His research focuses on the material and visual culture and their role in the construction of social identities. He works in particular on the history of the world of goods of the Parisian bourgeoisie, on the uses of portrait, advertising, everyday techniques and on the history of clothing and fashion, including second-hand clothing, the birth of industrial clothing and clothing in colonial situations in Central Africa. In 2015, he created (with Patrice Verdière) *Modes pratiques, a review of the history of clothing and fashion*. He is the director of InVisu (CNRS / INHA).

La photographie peut-elle faire patrimoine ? Dès sa naissance, la question se pose aux familles bourgeoises et tout au long du XIX^e siècle. Si le patrimoine est selon Littré un « bien d'héritage qui descend, suivant les lois, des pères et mères à leurs enfants », le portrait photographique a tout pour entrer dans son giron. Les testaments le confirment. Mais la photographie est incertaine à double titre. Par sa nature d'image flottante et multiple, le droit ne sait qu'en faire. En 1869, on énonce à propos d'un procès les termes juridiques du débat : « Il serait bien temps de savoir si les portraits de famille sont des meubles ou des marchandises saisissables ». Et de souligner que si en théorie ils ne sont pas saisissables et sont placées *extra-bona* dans les inventaires après décès, « les marchands de bric-à-brac ont [pourtant] une riche collection d'ancêtres à fournir [...] : des pères, des mères, des époux, des épouses, des enfants bruns ou blonds. [...] Je pense toujours malgré moi [...] que c'étaient là des souvenirs précieux pour de pauvres veuves, pour des orphelins [...] ; toutes les larmes ne sont pas fausses derrière les convois funèbres¹. » Pour

¹ *Le Monde illustré*, 24 juillet 1869, p. 59-62.

les portraits photographiques, l'hésitation est d'autant plus forte que la société ne leur reconnaît pas de matérialité au sens mobilier. En tant que « souvenirs de famille », ils sont « inaliénables » mais relèvent des « papiers de famille ».

Papiers ou mobiliers ? Le déclassement du daguerréotype par le tirage sur papier confirme la nature du portrait photographique : il demeure « dans le monde à l'état de souvenirs de famille » pour reprendre l'heureuse expression d'un observateur de l'Exposition universelle de 1862². L'image de métal rassure, d'autant que vernie on la croit « inaltérable et indestructible »³. L'arrivée de la photographie sur papier pose la question à neuf : peut-elle traverser le temps et assurer la postérité nécessaire aux patrimoines familiaux ?

À l'heure où la notion de monuments historiques se construit, réunir et conserver des biens y compris culturels à transmettre aux descendants devient une obsession. Ces images doivent entrer dans l'héritage par leurs qualités matérielles et esthétiques, autrement dit par leur présence qui saura s'imposer dans l'avenir. D'où ces myriades de photographies bricolées, sous cadre, assemblées avec des cheveux, repeintes, transférées sur céramique... qui sont comme autant de machines à voyager dans le passé et le futur⁴. Ces objets polymorphes sont partout au XIX^e siècle, même si par le jeu des disciplines et des conservations ces images sont davantage présentes chez les antiquaires et les brocantes que dans les musées. Objets bavards, ils sont peu documentés, paradoxalement souvent anonymes. À côté des archives privées – mémoires, comptabilités ou testaments –, les brevets articulent textes et objets-images. En l'espèce, ils inventent peu mais disent à la fois l'attente sociale et permettent de retrouver les modes d'emploi et par là les pratiques attachées aux objets. Les bricolages eux-mêmes, à la croisée de l'émotion et du patrimoine, en témoignent parce qu'ils matérialisent les liens construits entre portraits et sentiments – du souvenir à la dévotion aux aïeux. Ils disent l'espoir de porter ces émotions dans le futur.

² *Le Monde illustré*, 8 novembre 1862, p. 299 ; voir en outre, Victor Fournel, « La portraituomanie, considérations sur le Daguerréotype » dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, p. 384-385.

³ Institut national de la propriété industrielle (INPI), brevet n°12863, 1852.

⁴ Sur le sujet, voir l'ouvrage central de Batchen, 2006.

1. Tombeaux photographiques

François Joseph Desfrançois rédige son testament en 1884. Il est ordinaire : actions et biens immobiliers légués et liste sans fin de sabres japonais, petites cuillères et meubles qu'il offre « en souvenir » de lui-même. Directeur adjoint d'une compagnie d'assurances, il sait que l'avenir est incertain. Il a donc une « concession à perpétuité [...] au cimetière de l'Est à Paris », à côté de la tombe de son fils, et désigne son légataire pour « la garde des papiers de famille et manuscrits ». « Ma volonté, poursuit-il, est que ces souvenirs comprenant bustes, portraits et albums ne soient pas dispersés et restent à la disposition de tous les membres de la famille [...]. J'engage fortement mes neveux à s'entendre pour constituer des archives de famille [...]. J'ai toujours été frappé, en le regrettant, de la négligence des familles qui ne savent rien de leur propre histoire. »⁵ Dans ces albums, se trouve sans aucun doute la photographie de la tombe de son fils. Photographies et espaces s'emboîtent. **[Fig. 1]**

Horizon de celles et ceux qui s'inquiètent de leur postérité, la tombe est le monument familial par excellence. La photographie de tombe devient récurrente, prolongeant une culture qui lie à partir du milieu du siècle monuments historiques et photographie et remplaçant le « dernier portrait » sur le lit de mort. En miroir, les portraits sur les tombes excitent les imaginations industrielles. Le buste funéraire est le plus digne des portraits et on imagine même avec le timide développement de la crémation, de mouler les cendres mêlées à du plâtre et du silicate de potasse. Ce « portrait en bas relief », précise l'inventeur en 1892, peut être « encadré, ou bien l'objet peut être conservé dans un étui ou petit meuble *ad hoc*, sur lequel on peut graver [...] une épitaphe ou autre inscription relative au défunt. »⁶ Il rejoint aussi les cimetières où les portraits se multiplient pour donner un visage au corps dans la tombe, les marbriers proposant de faire les « statues, bustes, portraits *d'après photographies*, en granit, en marbre »⁷. On s'incline à la fois devant la pierre tombale, le corps gisant et le portrait.

⁵ Archives nationales (AN), ET/CXIII/1282, testament, 1884, François Joseph Desfrançois, directeur adjoint à la Compagnie d'assurances l'Urbaine, 8 rue Le Peletier.

⁶ INPI, n°221188, 1892.

⁷ Publicité des *Marbreries générales Gourdon*, rue Poussin, Paris 16^e, in *L'écho de Paris*, 16 septembre 1919, p. 4.

La photographie trouve sa place dans cette patrimonialisation du sentiment familial. Une inquiétude naît cependant quant à sa résistance. Des dizaines de dispositifs visent dès les années 1870 à les protéger des intempéries. Lebrun et Cazaux peuvent ainsi écrire :

« au lieu d'une pierre ou d'un marbre retraçant sévèrement le nom et la date d'un défunt, vous reproduisez sa photographie, sa physionomie, ses traits, sa ressemblance, le froid qu'inspire ordinairement la terre des morts disparaît pour faire place à une douce illusion [...]. La photographie n'est-elle pas un présent de la providence pour perpétuer notre souvenir dans nos familles, surtout lorsque cette photographie est incrustée dans le monument qui doit recevoir les restes mortels » ?⁸

L'invention est modeste : un verre scellé par « un ciment-pierre, de façon à intercepter totalement l'action de l'air ». Toutes les techniques de « représentation commémorative » veulent « conserver » le portrait des intempéries⁹. Noël Tiran, artiste-peintre de Marseille, revient ainsi trois ans après constater dans un cimetière la permanence des photographies protégées par ses « médaillons artistiques inaltérables »¹⁰. La région marseillaise riche en pratiques de dévotion l'est aussi en inventeurs de « médaillons artistiques inaltérables et incassables »¹¹. Le cadre fait corps avec la tombe, comme cette dernière incarne le corps enfoui. Les nombreux fabricants à la recherche d'une matière inaltérable font des essais en caoutchouc mais il s'effrite au soleil et évoque de plus en plus le monde du sexe¹². C'est l'aluminium, inoxydable et autorisé par un rescrit papal dès 1866, qui entre dans les cimetières sous forme de fleurs, de vases et de cadres. Ces derniers permettent le plus souvent, force du multiple, de changer « les photographies [qui] se détériorent assez rapidement au soleil et à l'humidité »¹³. **[Fig. 2 et Fig. 3]**

Mais à l'âge du monument historique, rien n'est plus sûr que le minéral pour commémorer le passé¹⁴. Malgré les essais sur le granit, la lave ou le marbre, le collodion ne tient pas, cantonnant

⁸ INPI, n°94983, 1872.

⁹ INPI, n°106110, 1874.

¹⁰ INPI, n°115211, 1876 et n°115909, 1876.

¹¹ INPI, n°133874, 1879.

¹² Voir *Annuaire Bottin-Didot du commerce* et INPI, n°146702, 1882. Sur le caoutchouc, Charpy, , 2012, p. 433-460.

¹³ INPI, n°169064, 1885. Sur l'aluminium, voir Charpy, 2018.

¹⁴ *Espace français. Vision et aménagement, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Archives Nationales, 1987, p. 163 et sq.

la technique aux bibelots d'intérieur¹⁵. La solution qui s'impose dès les années 1850 est celle de la « photographie vitrifiée » ou « émaillée ». La cuisson détruit le papier et conserve les grains d'argent pour faire des « peintures indélébiles sur porcelaine. »¹⁶ Succès rapide pour Lafon de Camarsac, rue de la Paix : en 1868, il a réalisé déjà près de 10 000 portraits sur biscuit¹⁷. Mathieu-Deroche, boulevard des Capucines, fait lui des « miniatures inaltérables » : la photographie, « devenue indélébile, résiste aussi bien à l'épreuve du temps qu'à celle de tous les agents de détérioration. »¹⁸ Ces portraits prennent place sur les tombes comme sur la couverture des albums. Le technique trouve un temps sa place pour les monuments domestiques, à la suite de l'industrie qui transfère des photographies sur vaisselle, bibelot, vitrail...¹⁹ Mathieu-Deroche propose assiettes, théières et tasses avec portraits. Si boire ou manger dans ses ancêtres est inconvenant, cette vaisselle est exposée jusque dans les années 1880²⁰. Mais alors que ces objets sont de plus en plus regardés comme vulgaires, les portraits en médaillons émaillés s'installent dans les cimetières²¹. **[Fig. 4 et Fig. 5]**

Des centaines de techniques de vitrification pour l'« art funéraire » se font jour²². Le souci est explicite : nos « images photographiques, écrivent un agent d'assurance et un pharmacien associés, ne craignent ni l'humidité, ni la poussière, ni les taches [...]. Un portrait, un groupe de famille passera sans altération à tous les descendants. [...] Il en sera de même pour les documents précieux qu'une famille ou une ville voudrait rendre impérissables [et qui] seront plus durables que les monuments

¹⁵ *Bulletin de la Société française de photographie*, 1900, p. 118.

¹⁶ Jean-Martin-Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression...*, Paris, Cherbuliez, 1857, p. 437.

¹⁷ Bibliothèque nationale de France, Lafon de Camarsac, 3 rue de la Paix, 1868, tirage n°9437.

¹⁸ Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, « Chapitre IV. Les émaux photographiques ».

¹⁹ INPI, n°141059, 1881 et n°213441, 1891. Voir en outre, Louis Figuier, *Les merveilles de la science...*, Paris, Jouvot, 1869, p. 111 ; *L'Année scientifique et industrielle...*, 1868, p. 262 ; Charles-Louis Barreswil et Alphonse Davanne, *Chimie photographique...*, Paris, Mallet-Bachelier, 1864, p. 434 et *Gazette des beaux-arts*, 1865, p. 91.

²⁰ Voir au Victoria & Albert Museum les objets exposés en 1862 à l'Exposition universelle : Lafon de Camarsac, objet n°38-1864, « White, coupe-shaped saucer, with photographic image » et Théophile Geymet, *Traité pratique des émaux photographiques*, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. IX et p. 79.

²¹ Quantité de petits ateliers de province proposent la « photographie sur porcelaine pour service de table, services à thé » (*L'Écho de la montagne*, 25 août 1894, p. 4 « Photographie céramique, Saint-Claude, Jura »).

²² INPI, n°100771, 1873 ; n°136077, 1880 ; n°146316, 1881 ; n°142147, 1881 ; n°137433, 1880.

eux-mêmes »²³. L'émotion patrimoniale fonctionne devant l'image à la fois délicate et « permanente », « contre laquelle le feu ni le temps ne peuvent rien »²⁴. Les « émaux vitrifiés absolument indestructibles » deviennent ordinaires chez les photographes, en particulier dans les régions de céramique²⁵.

L'élément est central dans la personnalisation des « dernières demeures » qui s'uniformisent du fait des cercueils standard et des stèles produites industriellement²⁶. L'émotion patrimoniale est prise entre conformisme social et individualité : « Désormais, écrit un inventeur, la piété filiale, l'amour, la reconnaissance ou la charité ne pourront mieux s'exprimer qu'en scellant sur la tombe du défunt regretté ou de la défunte chérie une photographie destinée à [...] solliciter au visiteur une larme »²⁷.

2. Portraits immobiliers

Le corps à corps avec les ancêtres se fait aussi plus proche. Dans un siècle qui codifie le deuil et oblige les femmes à le porter, les ancêtres deviennent portatifs, jouant les miniatures sur ivoire du XVIII^e siècle²⁸. Étuis en cuir et velours protègent les daguerréotypes puis les portraits vitrifiés avant d'abriter les populaires ferrotypes ou *tintypes*. De minuscules cadres articulés permettent d'emporter une galerie d'ancêtres et dès les années 1850 apparaissent les « portraits-bijoux »²⁹. Au centre des transmissions familiales, les bijoux en or et argent doivent assurer la conservation et la transmission des micro-photographies³⁰. Les aïeux sont emportés avec soi, dans les portefeuilles, les sacs à main et les habits masculins qui ressemblent à des meubles à tiroirs. Minuscules, ils sont souvent regardés à la loupe et semblent ainsi dans un passé lointain. Bijoutiers, photographes et « émailleurs-portraitistes » confectionnent « bracelets-tiroirs », « caches-portraits » sur broches, médaillons ou épingles, pour porter avec soi des portraits escamotés³¹. La rubrique « objets

²³ INPI, n°159029, 1883.

²⁴ Théophile Geymet, *Traité... op. cit.*, p. IX.

²⁵ *La Dépêche du Berry*, 2 décembre 1929, p. 4.

²⁶ Voir Sauget, 2017, n° 133, p. 117-143.

²⁷ INPI, n°94983, 1872.

²⁸ Bernasconi, 2015.

²⁹ Voir par exemple sur Bertrand, 13 rue Lepelletier, le *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 juin 1853, p. 4.

³⁰ « Les photographies microscopiques » in *Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Furne Jouvett et C^{ie}, Paris, 1869, p. 124 ; Charles Chevalier, *Manuel complet du micrographe*, Paris, 1839. Voir en outre, Michaud, Molliet et Savy (dir.), 1992.

³¹ INPI, n°122657, 1878.

perdus » aux quatrième pages des journaux en est pleine dès le milieu du siècle. *La Liberté* publie en mai 1879 : « Bonne récompense. Perdu le 15 courant dans le parcours de la place de l'Opéra, les boulevards et le faubourg Saint-Martin un bracelet en or avec un médaillon avec photographie entourée de cheveux blonds. »³² Ces annonces par centaines jusque dans la presse populaire et régionale précisent volontiers : « souvenir de famille ». ³³ Les récompenses promises confirment l'attachement à ces bijoux.

Mais la seconde demeure des portraits d'ancêtres est bien, avec le cimetière, la maison. Cadres et albums y sont comme des tombeaux familiaux. Seules, les photographies sont lourdement encadrées en plâtre doré, en velours, en caoutchouc, en bois durci... pour faire corps avec le décor des appartements. Les sous-verre protègent des intempéries, de la poussière et donnent à voir tout en interdisant le toucher. Le verre devient la matière du souvenir. Dès les années 1830, il préserve les estampes anciennes et les collections privées en vitrine. Les daguerréotypes sont sous un verre bombé qui évite les reflets tout en limitant l'oxydation des gaz d'éclairage³⁴. En complément, la pénombre des intérieurs créée par les doubles rideaux protège les images des effets de la lumière. Aux lourds cadres répondent dès les années 1840 des presse-papiers de cristal pour mettre les portraits « à l'abri de toute destruction »³⁵. Les ancêtres habitent un monument en dur tout en étant suspendus dans l'espace et par là dans le temps. Rien de surprenant à ce qu'êtres perdus et histoires personnelles apparaissent aux « voyants ou voyantes extra-lucides » à travers une « boule de cristal »³⁶. Matière des instruments d'optiques, le verre donne à observer le passé comme le lointain³⁷. **[Fig. 6]**

³² *La Liberté*, 19 mai 1879, p. 4 et *La Lanterne*, 1^{er} novembre 1879, p. 4 : « Perdu médaillon or, grande dimension, renfermant travail en cheveux et photographie de fillette. [...] Récompense ».

³³ *Le Petit Parisien*, 2 février 1904, p. 4. Voir *Le Petit Journal*, 4 juillet 1894, p. 4, *L'Événement*, 29 avril 1896, p. 4, et *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, 27 mai 1885, p. 4, *Le Petit Marseillais*, *L'Écho rochelais*, *La Petite Gironde*...

³⁴ INPI, n°18821, 1854 ; n°198490, 1889. Voir Charles Laboulaye, « Verre. Cloches et Globes elliptiques », *Dictionnaire des arts et manufactures...*, Paris, Librairie scientifique-industrielle, 1847 et « Verre », *Dictionnaire du commerce et de la navigation...*, Paris, Guillaumin, 1861.

³⁵ Charles Legros, *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif et sur toile*, 1856, Chapitre LXVI, p. 301 et INPI, n°95379, 1872. Voir en outre, Mary, 1993.

³⁶ « Expériences de lucidité à travers le cristal », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 février 1894, p. 3.

³⁷ Voir Cray, 1994.

Les autels familiaux finissent sous cloches, d'abord présentes pour protéger les bibelots de la poussière et des fumées intérieures. Au milieu du siècle, des boîtes vitrées et capitonnées à l'image des cercueils accueillent des vanités faites de bouquets de mariées, de bijoux et de portraits. Par ces compositions mises hors du temps, les portraits doivent passer de génération en génération et jusque dans les milieux populaires où les cloches deviennent courantes après 1880³⁸.

Dans le même temps, l'album en général devient le lieu de la collection des souvenirs : *keepsakes*, herbiers aux allures d'autobiographies, collections de mots d'amies... Avec les cartes de visites et des « cartes albums », ils deviennent la pierre angulaire de la mémoire familiale. Leur monumentalité doit contrebalancer dès les années 1850 la fragilité du tirage sur papier. En cuir, en velours ou en mosaïque de marbre, leurs pages épaisses sont fermées par une quincaillerie de bronze, les apparentant ainsi au mobilier³⁹. Ironie de Commerson dans *Le Tintamarre* qui écrit :

« Du portrait-carte est né l'album de photographie, qui offre plus d'un point de ressemblance avec les concessions à perpétuité qu'on voit dans les cimetières, et où chaque membre de la famille à sa place. En se plaçant au point de vue du souvenir, du culte de la famille, on admet volontiers l'album de photographie sanctuaire réservé aux parents, aux intimes [que] l'on entasse »⁴⁰.

Les fabricants inventent des manières de les manipuler : les présentoirs en forme d'ange ou de chevalets soulignent leur dignité et en font des mobiliers⁴¹. Des paravents et des éventails évoquant l'intimité rêvée du XVIII^e siècle se déplient pour étaler en un geste l'histoire familiale⁴² ou imite de vieux livres comme l'« album paravent dit de Famille »⁴³. Après 1870, Giroux, Tahan et quantité d'ébénistes et de grands magasins offrent ces petits meubles ouvragés « dit porte-souvenir »⁴⁴ ou « album-bonbonnière »⁴⁵. Mobiliers, ils consolident la mémoire ; mobiles, ils relèvent de l'intime. Ambiguïté de ces formes qui exposent et protègent du regard. Un maroquinier précise en 1876 que son album de « luxe » est « supporté sur un chevalet-pupitre, la lecture des photographies [...] est rendue très facile et très attrayante, d'un autre côté lorsque l'album est fermé il est [...] cadenassé par un fermoir à clef, à l'abri de l'indiscrétion des domestiques. »⁴⁶ [Fig. 7]

L'ambiguïté se retrouve dans les espaces où sont présentés ces portraits, déterminants pour la mise en patrimoine des objets⁴⁷. De l'antichambre au salon se déploient les portraits d'aïeux, y compris les daguerréotypes car désuets et devenus une forme d'antiquité. Pour le reste, les photographies seules sont du côté des espaces de l'intimité⁴⁸. *Le maître et la maîtresse de*

³⁸ Voir « Cloches et Globes elliptiques », Charles Laboulaye, *op. cit.*

³⁹ Outre les nombreux exemplaires encore en circulation, voir par exemple INPI, n°51642, 1862.

⁴⁰ *Le Tintamarre*, 4 janvier 1863.

⁴¹ Archives de Paris (AP), 2AZ14, fonds Asse, livre de commandes, mars-mai 1867.

⁴² INPI, n°52295, 1861 et n°49602, 1861

⁴³ INPI, n°47681, 1860 et n°116964, 1877.

⁴⁴ INPI, n°50078, 1861.

⁴⁵ INPI, n°56250, 1862.

⁴⁶ INPI, n°112731, 1876.

⁴⁷ Bonnot, 2015.

⁴⁸ Voir par les inventaires conservés aux Archives de Paris et Archives nationales : AP, D11U3/191, faillite n° 11499, Banque Leroy, De Chabrol et

maison confirme en 1887 que le « charmant fouillis des souvenirs du cœur », comprenant « photographies » et « portraits de famille », trouve sa place dans les chambres et à la rigueur dans le cabinet de travail⁴⁹. Mais Ermance Dufaux, sévère, souligne en 1883 : « la place des portraits de famille est au salon [mais] les photographies resteront dans l'album ; à peine s'il est fait exception pour deux ou trois des plus notables ; encore l'élégance du cadre doit-elle sauver la vulgarité de ce genre de portrait. »⁵⁰ Les dignes albums monumentaux sont eux sur une commode ou un guéridon du salon⁵¹.

3. Gestes et rituels d'un patrimoine

Tous ces objets deviennent patrimoines dès lors qu'ils appellent et réifient rituels et émotions. La bourgeoisie est confiante dans leur capacité à fixer des pratiques et des gestes. Pour protéger les photographies dans les cimetières, Salmon Miller crée ainsi en 1884 un système amovible qui ferme le cadre qui « porte l'inscription : "Regardez-moi et ensuite recouvrez ma face" »⁵². Le geste est protecteur. De la même manière, un album-mémorial ne se consulte pas comme un ouvrage ordinaire. Se multiplient les albums avec loupes de numismates qui obligent à s'approcher, accentuant le face à face avec les visages du passé⁵³, ou encore avec boîtes à musique qui se déclenchent à l'ouverture de l'album⁵⁴. Grand succès de ces mélodies du souvenir tant elles rendent l'image plus émouvante encore. **[Fig. 8]**

Dans le doute, l'émotion s'apprend. Louise d'Alq guide en 1885 la petite bourgeoisie : « l'album est comme un agenda animé. En le feuilletant, on [se] retrouve devant ces figures connues, aimées parfois, parfois aussi indifférentes [...]. Celui-ci est mort jeune ; il a laissé des regrets... [...] Ah ! comme celle-ci était jolie alors ! [...] C'est ainsi que nous revoyons ce cher passé, que nous

C^{ie}, 16 rue Le Pelletier, 1854 ; AP, D11U3/326, Achille Grégoire, commerçant, 56 rue Saint Lazare, 1860 ; AN, ET/LX/950, inventaire après décès de la Veuve Delpit, lieutenant de vaisseau, 74 rue du Faubourg Saint-Honoré, 1877 ; AN, ET/CVIII/1405, inventaire après décès de Veuve Bouffet, conseiller d'État, 46 rue Miromesnil, 1890 ; AN, ET/LXVI/1830, inventaire de la Veuve Antier, Huissier honoraire, rentière, 54 rue Caumartin, 1897.

⁴⁹ Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, bureaux des Causeries familiales, 1887, p. 67.

⁵⁰ Ermance Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier, 1883, p. 16.

⁵¹ AN, 572AP/22, inventaire Aubry, 12 rue du Rocher, « Salon des portraits ».

⁵² INPI, n°163673, 1884.

⁵³ INPI, n°56803, 1862 et n°54876, 1862.

⁵⁴ INPI, n°64048, 1864.

évoquons des souvenirs »⁵⁵. En 1893, Louis Alphonse Davanne, chimiste et photographe depuis les années 1850, loue « les douces émotions [...] éprouvées à feuilleter l'album où se retrouvent les sites parcourus et admirés, les portraits amis, les images des disparus tracées par cette lumière même que reflétaient leurs visages aimés »⁵⁶. Le siècle promeut la vénération des êtres perdus comme des ancêtres par l'image. Il faut dire qu'à partir des années 1880, toute une génération fait l'expérience de contempler des aïeux qu'elle n'a pas connus, construisant un nouveau rapport au temps.

Si la consultation de la photographie de mariage est un « cours de science généalogique », celle de l'album et son existence même le sont aussi⁵⁷. Mais si le patrimoine enseigne l'histoire, il doit aussi transmettre une expérience émotionnelle du passé, tout aussi distinctive. L'album fait système avec les traces du passé accumulées dans les intérieurs, en particulier les antiquités couvertes de patine, ce « voile du temps »⁵⁸. S'étonnera-t-on de voir des albums néogothiques ou Rococo et couverts de patine artificielle ?

Reste que la fragilité des mémoires individuelles inquiète ; les familles veulent faire archives en accompagnant les images de textes. Un rentier d'Ivry-sur-Seine décrit en 1866 son « album généalogique-livre des familles » qui répond aux attentes du public qui sont les siennes⁵⁹. « Il ne remplacera pas, écrit-il, l'album photographique que l'on dépose sur les meubles du salon, ce sera un livre d'intérêt privé renfermant outre les portraits [...], les archives de cette famille, son histoire [...]. Cet album pourra être remis aux époux le jour du mariage ». Et de détailler les indications à porter : dates de mariages, de naissances, de décès, « transcriptions d'actes anciens de l'état civil et de diplômes », « tableaux généalogiques », papiers notariés, titres d'ouvrages, inventions... Entre chaque feuille pouvant accueillir quatre portraits photographiques, sont disposés des feuillets réglés sur lesquels sont portées les informations. Comme dans les arbres généalogiques, un cercle est colorié en noir au « décès de la personne ». Un système de lettres et de

⁵⁵ Louise d'Alq, *op. cit.*, p. 285.

⁵⁶ Louis Alphonse Davanne, « Invention et applications de la photographie » in *Annales du Conservatoire des arts et métiers*, 1892, p. 32.

⁵⁷ Bourdieu (dir.), 1965.

⁵⁸ Charpy, 2013, p. 45-59.

⁵⁹ INPI, 1866.

numéros lie portraits et documents. Précision importante : les portraits doivent être collés pour être « inamovibles » ; l'histoire doit être scellée.

Car ce qui fait patrimoine, c'est la confiance dans sa transmission intacte. Cloches ou albums, grâce à leur mobilité, doivent être transmis. C'est aussi le cas des maisons de poupées avec portraits photographiques miniatures, conservées et transmises. Difficile de ne pas penser à Walter Benjamin notant que le XIX^e siècle « a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme ; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas [...]. Est-il en effet un objet pour lequel le XIX^e siècle n'ait pas inventé de boîtier et d'étui ? »⁶⁰ Alors que du berceau au cercueil les corps s'emboîtent dans des étuis, les photographies s'enchâssent dans le mobilier.

4. Des photographies en reliques

La puissance du portrait photographique réside dans la possibilité de distribuer des multiples dans les branches d'une famille pour en matérialiser les liens réels et imaginaires. Pour la famille, il est un des flux « qui maintiennent son unité » avec « le sang, l'argent, les sentiments, les secrets, la mémoire »⁶¹. Cependant, un objet patrimonial ne peut être, par définition, reproductible. À côté des autels uniques, des bricolages convertissent ces multiples en uniques. Le résultat ne coïncide ni avec les disciplines historiques, ni avec les catégories muséales – d'où leur présence aujourd'hui sur les seuls étals des marchés aux puces. Mais dans les années 1860, ils ne sont pas encore regardés comme des souvenirs naïfs. Photographes, papetiers et encadreurs proposent d'« habiller » les photographies, de fleurs ou de vêtements miniatures⁶². Les images gagnent en matérialité : le patrimoine doit convoquer une présence pour demeurer et émouvoir.

Ce sont les cheveux, seules reliques imputrescibles des corps, qui l'emportent. C'est vrai pour les bijoux-médallions de l'industrie des « travaux en cheveux » qui à partir des années 1830 tresse bracelets et colliers avec les cheveux des absents ou des

⁶⁰ Benjamin, 1989, p. 239.

⁶¹ Perrot, 1997, p. 168.

⁶² INPI, n°53875, 1862 et n°103266, 1874.

défunts⁶³. Lemonnier, « artiste en cheveux » du boulevard des Italiens, fait le « bijou qui se souvient » avec une photographie⁶⁴. Il rencontre le succès comme bijou « de deuil » avec les bijoux noirs⁶⁵. La pratique se diffuse jusque dans les campagnes, entre pratiques des ex-voto et des reliquaires⁶⁶. **[Fig. 9 ou Fig. 9BIS]** Pour les intérieurs, des « portraits-ornements » sont aussi fabriqués « pour perpétuer un double souvenir dans les familles » comme le note un dessinateur en cheveux installé à Montmartre⁶⁷. La pratique est pérenne, preuve de son efficacité. Parmi des dizaines d'autres, Henri Brassinne met au point en 1878 un système d'« ornementation des portraits photographiques [...] avec des cheveux et des poils » piqués dans le papier⁶⁸. Double avantage : un réalisme « exact » et « une valeur comme souvenir qu'une photographie pure et simple ne saurait avoir ». Ces images-reliques proposent un « patrimoine héréditaire », terme de droit qui devient médical vers 1900, et un « patrimoine génétique », science des années 1910 qui étudie les phénomènes de l'hérédité. Héritage et hérédité : le patrimoine des familles voudrait être tout entier dans ces montages dépositaires de l'apparence et de quelque chose du corps perdu. La Première Guerre mondiale fait disparaître ces assemblages devenus populaires : la mort massive et les corps abîmés éloignent la possibilité des reliques.

5. Montages de la mémoire

Dans l'économie d'un patrimoine à venir, on s'inquiète de savoir comment la photographie traverse le temps. On veut s'assurer de son caractère « inaltérable », de sa résistance aux atmosphères acides, à la lumière, et à son propre processus chimique. La technique la plus ordinaire, mise au point en 1855 par le chimiste

⁶³ Sur la France et l'Australie, Pointon, 1999, p. 39-57.

⁶⁴ *La Sylphide*, 10 novembre 1855, p. 204.

⁶⁵ Jean-Martin-Herman Hammann, *Des arts graphiques... op. cit.*, p. 437 et Gaston Tissandier, *op. cit.*, « Chapitre IV. Les émaux photographiques. Vitrification d'une épreuve. – Procédé de M. Lafon de Camarsac. – L'émail des bijoux – Méthode de M. Poitevin. – Vitraux inaltérables photographiques. »

⁶⁶ MUCEM, « Modèles pour tableaux et bijoux en cheveux », extrait du catalogue de Firmin Giry, Paris, Lemercier et C^{ie}, vers 1880, lithographie, n° 983.22.2 et Dittmar, Fabre, Golsenne et Perrée (dir.), 2018.

⁶⁷ INPI, n°42243, 1859. *L'Avenir républicain*, 29 décembre 1851, p. 4 « Souvenirs de Famille. Portraits au daguerréotype et dessins en cheveux pour Broches, Bagues, Boutons, Boucles, Bracelets, Médailles, etc. Victoire, orfèvre, dessinateur en cheveux et photographe, [...] Saint-Étienne. » Sur Lemonnier, voir *Les Petites affiches de la mode : revue des magasins*, décembre 1867, p. 5.

⁶⁸ INPI, n°124181, 1878.

Poitevin, consiste à remplacer les grains d'argent par du bichromate et du charbon⁶⁹. Affaire de patrimoine familial comme collectif : l'« altérabilité fâcheuse des images photographiques actuelles, écrit Despaquis en 1866, est la cause de leur bannissement absolu de toutes les collections sérieuses. » Chefs-d'œuvre comme portraits n'ont de sens que s'ils bravent le temps par leur « parfaite stabilité », comme « reproduction éternelle »⁷⁰. Les améliorations des « épreuves inaltérables au charbon » les rendent ordinaires⁷¹. En 1890, le *Comptoir du Progrès universel* qui se consacre aux produits à la mode annonce : « Beaucoup de personnes, annoncent-ils, voyant les ravages faits par le temps aux photographies de personnes qui leur sont chères, s'empressent-elles d'en faire faire un agrandissement inaltérable au charbon »⁷². Le fragile support inquiète néanmoins lui aussi car, même calandré, le carton de Bristol demeure du papier, si bien que des ateliers le dissimulent sous de la gouache ou de l'aquarelle⁷³. Mais ce sont les collages de morceaux de photographies sur bois, souvent du palissandre comme les beaux meubles qui l'emporte. Ils associent têtes et mains découpées dans une photographie et vêtements et décors brossés à l'huile. Une femme se fait un nom : la peintre Dugardin, rue du Faubourg Saint-Honoré. Elle développe un atelier de petites mains dès les années 1860⁷⁵. « Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait peint à l'huile » en indiquant la couleur des yeux, des cheveux et du teint. **[Fig. 10]** Ils deviennent populaires à la fin du siècle. *L'Auvergnat de Paris* offre ainsi « un splendide portrait peint à l'huile, par un artiste de Paris, bien connu, M. Dugardin. [...] La Photographie étant détériorée n'est pas rendue. Délai de la livraison du portrait : un mois à un mois et demi. »⁷⁶ Mêmes annonces dans le *Mercure de France*⁷⁷ ou *Le Parti ouvrier*⁷⁸, signe de la large

⁶⁹ Despaquis, *Photographie au charbon (gélatine et bichromates alcalins)*, Paris, Leiber, 1866, p. 7-14.

⁷⁰ Léon Vidal, *Photographie au charbon : recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives formées de substances inaltérables...*, Paris, Leiber, 1869, p. 2.

⁷¹ Henri de La Blanchère, *Répertoire encyclopédique de photographie...*, vol. 6, Paris, Bureau de la rédaction, d'abonnement et de vente, 1866.

⁷² AP, D2U6/91, 1890, Manificier, Bourdel et Audebert, *Comptoir du Progrès universel*, 19 rue Niepce, Paris.

⁷³ Voir les collections du Musée français de la Photographie et par exemple, « David, Peintre photographe, 16 rue de Richelieu, auteur de la Méthode de Peinture Appliquée à la Photographie ».

⁷⁵ Bénézit, 1976, vol. 4.

⁷⁶ *L'Auvergnat de Paris*, 14 septembre 1890, p. 4.

⁷⁷ *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1890, p. 36.

⁷⁸ *Le Parti ouvrier*, 6 septembre 1890, p. 4.

adoption de cette forme. Devant ce succès, le fils de Dugardin ouvre la « Société de Reproductions artistiques », boulevard Rochechouart, promettant ainsi aux clients de « posséder un portrait d'une *valeur artistique* »⁷⁹. Nombre d'entreprises produisent ces portraits en série à l'aide de rapins pour leur donner à une valeur « artistique » et une valeur en tant que bien⁸⁰. Sur tous ces montages et dès les années 1850, les signes de l'art sont surlignés : touche affirmée et signature – à la façon de l'enseigne de Nadar – géante et inspirée⁸¹.

On le devine ces bricolages permettent de réécrire l'histoire familiale par le choix des décors notamment. La photo-peinture, peinture faite d'après un tirage photographique sur toile, permet d'aller plus loin encore. En 1865, *Le Monde illustré* se félicite de trouver dans les ateliers de Disdéri qui pratique cette technique « le portrait très-ressemblant d'un jeune homme mort récemment, pour lequel le peintre n'a eu d'autres indications qu'une photographie et les détails donnés par la mère ». Elle permet de « faire de charmants tableaux de genre » avec par exemple « la mère assise au coin de sa cheminée » ou « le grand-père chargé de jouets » ce qui doit permettre à la famille de « collectionner ainsi les archives vivantes de ses joies »⁸². Dugardin comme Disdéri savent que le patrimoine est une réécriture.

6. De la matière et de la ressemblance

Ces techniques disent que les traditionnels portraits peints des galeries aristocratiques demeurent bien l'horizon des mémoires familiales. On cherche donc tôt à transposer des photographies entières sur toile. Se multiplient les brevets pour convertir les photographies en simili-peintures⁸³. Dès l'Exposition universelle de 1855 une trentaine de photographes fait des épreuves « sur toile » et les traités se multiplient⁸⁴. Rouchon met par exemple au

⁷⁹ *Le Grelot*, 1896 (toute l'année), p. 4. Voir Orvel, 1989.

⁸⁰ *Le Radical*, 15 mars 1887, p. 4. Voir en outre, INPI, n°25955, Albitès, « Photographie sur ivoire ou émaux », 1856 ; « Numa-Blanc, miniatures théographiques sur ivoire, 29 bd des Italiens » et « Photominiature » in *La Grande Encyclopédie* de Berthelot, 1885.

⁸¹ Guichard, 2008.

⁸² *Le Monde illustré*, 2 septembre 1865, p. 159.

⁸³ Voir INPI, n°25955, 1856 ; *Méthode de photographie sur ivoire factice... par Bouet et Maute photographes*, Paris, Bénard et C^{ie}, 1852 ; Legros, *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif sur toile ; daguerréotype sur plaque d'argent, stéréoscope, ivoire naturel ou factice, boule concave de cristal...*, Paris, 1856.

⁸⁴ Truchelut, alors à Besançon, annonce : « épreuves photographiques sur papier, sur toile et sur verre. Portraits sans retouches, portraits à l'aquarelle, portraits coloriés » et Wulff & C^{ie} 57 rue Charlot avec leurs « épreuves photographiques sur toile ; reproduction de gravures, statues et objets d'art,

point la « xylo-stéréo-chromie », « reproduction des portraits sur toiles avec des couleurs à l'huile », présentant portraits de l'Empereur et « tableaux religieux et d'histoire »⁸⁵. Ces procédés trouvent des applications commerciales. Jean-Nicolas Truchelut, à côté de la Bourse, devient photographe après avoir été peintre et « galvanoplaste » pour daguerréotypes. Il se lance dans l'industrie des « grands portraits peints à l'huile sur toile sans autre modèle qu'un portrait carte ». Vernis, ils sont « indestructibles », car « chacun sait à combien de causes diverses de destruction sont sujettes les photographies sur papier »⁸⁶. L'apprêt de cire ou de blanc de baleine simulant la matière picturale fait le succès commercial du procédé. Tous les procédés visent à s'écarter de la lisse photographie en imitant « les marques du pinceau, comme un tableau ordinaire à la main fait à l'huile. »⁸⁷ Une quasi-grisaille évoquant l'esthétique néo-classique et les couleurs fanées par le temps suffit. **[Fig. 11]**

Mais en l'espèce le rêve est aussi industriel. Comme le suggère un article publicitaire dans *Le Monde illustré* en 1865, alors que le portrait à l'huile nécessite plusieurs rendez-vous, une seule pose chez Disdéri suffit avec la « photo-peinture ». « L'épreuve obtenue, on l'amplifie sur toile [et l'] artiste de talent qui, travaillant sur une esquisse d'une exactitude mathématique [donne] en dix ou douze jours un portrait [...] pour lequel un peintre ordinaire aurait demandé un mois »⁸⁹. Et de signaler ce qui toujours vaut pour preuve de la fidélité et de la dignité de la technique : elle sert à copier les tableaux les plus alambiqués comme la *Smalah* de Vernet. Signes de dignité : à la vitrine de Disdéri trônent les photo-peintures d'Abdelkader, de Rossini et du prince Napoléon. Mais l'avantage de ces « photo-peintures » est aussi de recourir à une main-d'œuvre bon marché, sans formation artistique⁹⁰. Dans la Marne, Ulysse Delaunay trouve en 1873 le moyen de faire des tirages au charbon sur des supports déjà peints. Il est explicite : cela permet « en quelques minutes

portraits d'après nature ». Voir Millet et Leborgne, *Procédés d'instantanéité. Nouveau Manuel pratique de daguerréotype et de photographie ou résumé simplifié des principales méthodes pour opérer sur papier, verre, toile, cuivre, bois...*, Paris, 1854 ; *Traité de photographie sur toile... par M. Dejonge, artiste peintre...*, Paris, Ninet, 1855 ; Belloc, *Le Catéchisme de l'opérateur photographe. Traité complet de photographie sur collodion positif sur verre et sur toile...*, Paris, 1857...

⁸⁵ INPI, n°15389, 1853.

⁸⁶ INPI, n°60031, 1863.

⁸⁷ INPI, n°195780, 1889.

⁸⁹ *Le Monde illustré*, 2 septembre 1865, p. 159.

⁹⁰ Despaquis, *Photographie au charbon...*, op. cit., p. 39.

[de] barbouiller une quantité d'épreuves qui seront parfaites »⁹¹. Ces procédés qui ne réclament pas d'artiste peuvent se diffuser jusque dans les petits ateliers populaires comme de province pour créer dans une forme des Beaux-Arts des « musées des familles »⁹⁶. Découflé et Dutkiewicz espèrent eux produire « au rythme de deux par jour par opérateur »⁹⁹. *Le Courrier de Lyon* affirme en 1882 que l'atelier de Joguet, dont on parle « dans les familles », livre « 50 douzaines de portraits par jour »¹⁰⁰.

Ces procédés vont jusqu'à gagner les « passes-temps artistiques » après 1880. Le détaillant de matériel Bourgeois commercialise la « photominiature » à réaliser chez soi. Une photographie collée sur un verre est poncée et vernis pour la rendre transparente, puis l'image est peinte au revers. Le *Livre de la femme d'intérieur* célèbre cette pratique « qui n'exige aucune connaissance du dessin » pour faire « d'après des photographies, de ravissants portraits imitant les miniatures sur ivoire. »¹⁰¹. [Fig.

12]

Mais l'horizon collectif reste le tableau entièrement peint, dissimulant la photographie, dans ce moment où, comme l'a noté Michel Foucault, « les photographes faisaient des pseudo-tableaux ; les peintres utilisaient des photos comme des esquisses. [...] On aimait peut-être moins les tableaux et les plaques sensibles que les images elles-mêmes, leur migration et leur perversion, leur travestissement, leur différence déguisée »¹⁰². Dans le monde du portrait, la peinture *d'après* photographie est vite populaire. *Le Cri du Peuple* annonce en 1887 offrir à ses lecteurs contre 5 francs et une photographie et des indications sur les cheveux, les yeux et le teint, « un portrait à l'huile d'une ressemblance garantie et d'une valeur réelle de 20 fr. »¹⁰³ *Le Conservateur* commande ses portraits à des « peintres de talent, dont les ouvrages ont été admis et médaillés aux expositions annuelles de peinture de Paris »¹⁰⁴. Les journaux nationaux comme les feuilles régionales qui offrent cette prime insistent sur le fait qu'il s'agit de « vraies peintures », et non

⁹¹ INPI, n°100771, 1873.

⁹⁶ INPI, n°166662, 1885 ; voire en outre, n°149761, 1882 ; n°158465, 1883 ; n°195780, 1889 ; n°326810, 1902.

⁹⁹ INPI, n°136032, 1880.

¹⁰⁰ Cité par le *Journal de Montélimar*, 25 novembre 1882, p. 4.

¹⁰¹ Ris-Paquot, *Le livre de la femme d'intérieur...*, Paris, Laurens, 1891 et « Photominiature » in *La Grande Encyclopédie...* Paris, Lamirault, 1886, p. 402-404 et publicités pour la photominiature, BHVP.

¹⁰² Foucault, 2001, vol. 1, p. 1575-1583.

¹⁰³ *Le Cri du Peuple*, 14 décembre 1887, p. 4.

¹⁰⁴ *Le Conservateur*, 22 février 1891, p. 4.

d'« agrandissements coloriés »¹⁰⁵. C'est que de très nombreux peintres de quartiers en mal de commandes font aussi la « reproduction de portraits à l'huile d'après la photographie ou le daguerréotype »¹⁰⁶. Le *Dictionnaire du commerce* note en 1901 qu'un « portrait agrandi sur toile ou sur papier est d'un grand secours au peintre ou au dessinateur jaloux de conserver fidèlement la ressemblance »¹⁰⁷. À l'occasion d'un décès, on porte couramment une photographie chez le peintre : la mémoire d'un aïeul réclame la noblesse de la peinture¹⁰⁸. De grandes maisons prospèrent sous la houlette de nécessaires « peintres ». Tanqueray qui se fait connaître en peignant la vie des Parisiens en Normandie crée la *Société artistique de portraits* qui inonde la France de ses tirages au charbon repassés au fusain. Prospèrent des maisons plus populaires comme *Paris-peinture*¹⁰⁹ boulevard Magenta ou le *Comptoir du Progrès universel* qui annonce que ses « portraits peints à l'huile sur panneau bois, d'après photographie [sont] d'une grande perfection d'exécution et d'une ressemblance absolue ». Révolution annoncée : « chacun peut ainsi se constituer une intéressante galerie de portraits de famille peints à l'huile, annonce le *Comptoir du progrès*, et grâce à la modicité de nos prix, à la portée des bourses les plus modestes. »¹¹⁰ Pour pas cher, les photographies deviennent galerie aristocratique. **[Fig. 13]**

Derrière ces conversions, l'enjeu est aussi esthétique. La « mathématique » ressemblance n'est en fait pas recherchée. Cette question de la « ressemblance » photographique fait l'objet d'un chapitre dans tous les traités de photographie. Elle est toute idéale, d'autant plus quand il s'agit de créer une image pour l'éternité. Outre le choix de l'âge, la retouche est centrale, en particulier pour les tombeaux. Les photographes-émailleurs soulignent que c'est le « pinceau d'un artiste [qui] repasse les

¹⁰⁵ *La Revue pour tous*, 3 janvier 1909, p. 18,

¹⁰⁶ *Journal de Seine-et-Marne*, 3 mai 1874, p. 4. « Reproduction de portraits à l'huile d'après la photographie ou le daguerréotype par M. Dumont, artiste-peintre [...] à Meaux ».

¹⁰⁷ « Agrandissement photographique », *Dictionnaire du commerce et de la banque*, Paris, Guillaumin, 1901, p. 104.

¹⁰⁸ Voir le journal de Jules-Émile Scrive qui apporte, le 27 octobre 1886, chez le peintre Schrevere « les photographies de papa et de maman pour en faire faire des pastels. » (Didier Terrier et Claudine Wallart (édité par), *Jules Émile Scrive. Carnets d'un patron lillois 1879-1881, représentations du quotidien*, Lille, Septentrion, 2009).

¹⁰⁹ *Le Figaro*, 5 avril 1918, p. 4, « Portraits toile peints à l'huile d'après toutes photographies ».

¹¹⁰ AP, D2U6/91 1890, *Comptoir du Progrès universel*, 19 rue Niépce, Paris et *Annuaire Bottin-Didot du commerce*, « Alexandre, portraits d'après photographies, reproduction de tableaux, 36 rue de Dunkerque », 1893.

traits de l'épreuve »¹¹¹. Le flou de la cuisson est recherché car il « assouplit les lignes, fond les demi-teintes, et, avec son concours, on crée des miniatures qui peuvent supporter l'examen à la loupe. »¹¹² Toutes les techniques intègrent une retouche¹¹³. À regarder ces portraits bricolés, il s'agit de les rendre nébuleux, flottant dans l'éther du souvenir. Un portrait pour devenir monument familial doit être sans âge tout en étant daté, doit souligner les traits distinctifs de l'individu tout en les sublimant.

Conclusion

Le patrimoine est avant tout une affaire de famille, au départ « ensemble des biens et des droits hérités du père ». Il n'est pas indifférent que le XIX^e siècle, qui glorifie les monuments domestiques du souvenir, invente dans le même temps le monument historique en particulier en France. La transmission des images que l'on rêve « inaltérables » y est centrale pour inscrire l'individu dans un arbre généalogique et peupler les imaginaires d'une foule, le plus souvent d'inconnus. Les rêves des portraits génétiques, empilement de portraits d'une famille qui donne les « traits moyens » et qui même permet de découvrir des aïeux qui n'ont jamais été photographiés, dit ce désir de faire image à l'échelle des familles¹¹⁴.

Mais à l'âge de la pierre – tout autant que de la vapeur et de l'acier –, on est confiant dans la matérialité pour inviter – forcer ? – à la commémoration, conscient que rien n'est moins sûr que la postérité au sein des familles. Pour empêcher que des pans entiers de la mémoire familiale ne s'effondrent, les images sont converties en objets, d'autant plus les photographies qu'on croit fragiles et virtuelles. Les objets hybrides qui en résultent sont autant de sémaphores ébouriffés de sens et de fonctions mnésiques.

La peur de la déshérence conduit à faire des objets encombrants au sens strict. Hériter de ces images-objets est une charge avec son lot rêvé de gestes et d'émotions. Une orthopédie de la commémoration s'affirme ici : dans sa poche, chez soi, devant la tombe, le portrait doit émouvoir. Via les mediums, la bourgeoisie se parle à elle-même. « Une photographie de famille est apportée

¹¹¹ Gaston Tissandier, *op. cit.*, « Chapitre IV. Les émaux photographiques. »

¹¹² Théophile Geymet, *Traité...*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ INPI, n°147954, 1882.

¹¹⁴ *La Liberté*, « La moyenne des physionomies, de la figure humaine, d'un groupe déterminé. – La moyenne d'une famille. – Comment on retrouve les portraits de ses aïeux », 16 août 1878, p. 1.

sur la table » raconte le témoin convaincu d'une séance de spiritisme en 1909. L'esprit est convoqué. Résultat sans ambiguïté : « L'examen du plat couvert de noir de fumée permet d'y lire les mots suivants : "Respectez les morts" en grec, langue ignorée du médium. »¹¹⁵ Les portraits patrimonialisés obligent.

[Fig. 14]

Bibliographie

Batchen, Geoffrey

2006. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press.

Bénézit, Emmanuel

1976. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres...*, Paris Gründ, vol. 4.

Benjamin, Walter

1989. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf.

Bernasconi, Gianenrico

2015. *Objets portatifs au Siècle des Lumières*, Paris, CTHS, 2015.

Bonnot, Thierry

2015. *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Éditions de la MSH.

Bourdieu, Pierre (dir.)

1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.

Charpy, Manuel

2012. "Craze and Shame: Rubber Clothing during the Nineteenth Century in Paris, London and New York City," *Fashion Theory*, vol. 16, p. 433-460.

2013. "Patina and the Bourgeoisie: The Appearance of the Past in Nineteenth-Century Paris" in Victoria Kelley et Glenn Adamson (dir.), *Surface Tensions. Surface, Finish and the Meanings of Objects*, Manchester, Manchester University Press, p. 45-59.

2018. « Du salon au cimetière. Les usages sociaux de l'aluminium au XIX^e siècle », in Hachez-Leroy et Fridenson (dir.), *L'aluminium, matière à création XIX^e-XXI^e siècles*, Tours, PUFR.

Crary, Jonathan

1994. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Jacqueline Chambon.

¹¹⁵ *Le Progrès spirite...*, juin 1909, p. 96.

Dittmar, Pierre-Olivier, Fabre, Pierre Antoine, Golsenne Thomas et Perrée

Caroline (dir.)

2018. « Matérialiser les désirs. Techniques votives », *Techniques & Culture*, n° 70.

Foucault, Michel

2001. *La peinture photogénique*, in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. 1, p. 1575-1583.

Guichard, Charlotte

2008. « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, n°25.

Mary, Bertrand

1993. *La photo sur la cheminée : naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié.

Michaud, Stéphane, Mollier, Jean-Yves et Savy Nicole (dir.)

1992. *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Grâne, Créaphis,.

Orvel, Miles

1989. *Imitation and authenticity in American culture, 1880-1940*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press.

Perrot, Michelle

1997. *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, t. IV, Paris, Seuil.

Pointon, Marcia

1999. "Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body" in Marius Kwint, Christopher Breward et Jeremy Aynsley (dir.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford, New York, Berg publishers, p. 39-57.

Sauget, Stéphanie

2017. « La mise en place d'un marché funéraire du cercueil à Paris au XIX^e siècle », *Annales de démographie historique*, n° 133.

Brevets conservés à l'Institut national de la propriété industrielle (INPI)

-n°12863, Allouis, bijoutier, Paris, « Moyens perfectionnés propres à fixer les couleurs et rendre les portraits du daguerréotype inaltérables et indestructibles », 9 janvier 1852.

-n°15389, Rouchon, imprimeur, Paris, « Reproduction générale des portraits sur toiles avec des couleurs à l'huile, à la cire ou à la gouache mate ou vernie, par l'impression dite Xylo-stéréo-chromie », 14 janvier 1853.

-n°18821, Le Metayer, « Système de cache en verre de toute couleur pour toute espèce d'encadrements, d'écrins, de boîtes à portraits », 1854.

-n°25955, Albitès, « Photographie sur ivoire ou émaux », 1856.

-n°42243, Trémot, dessinateur en cheveux, Montmartre, « Un portrait ornement », 18 septembre 1859.

-n°47681, Giraudon, fabricant-gainier « Un album paravent dit de Famille », 5 décembre 1860.

-n°49602, Poullain, bijoutier, « Un système d'albums photographiques pour portraits carte », 6 mai 1861.

-n°50078, Protin, dessinateur-sculpteur, « Un meuble dit porte-souvenir », 14 juin 1861.

-n°52295, Schottlander, maroquinier, « Un album photographique à chevalet », 14 décembre 1861.

-n°53875, Chagot, plumassier-fleuriste, Paris, « Insertion des portraits dans les fleurs artificielles », 25 avril 1862.

-n°54876, Buch et C^{ie}, fabricant, Leipzig, « Un album photographique à système grossisseur », 17 juillet 1862.

-n°51642, Bourquin, négociant, « L'application du placage mosaïque sur les couvertures de livres et albums photographiques », 21 octobre 1862.

-n°56250, Bouvret, chapelier, « Un album-bonbonnière applicable aux albums photographiques, albums de timbres-postes », 11 novembre 1862.

-n°56803, Brun, agent d'affaires, Paris, « Un album photographique miniature à verre grossissant », 18 novembre 1862.

-n°60031, Truchelut, « Photographie sur toiles et cartons pour peinture à l'huile, exécutée directement par les procédés d'agrandissement », 19 décembre 1863.

-n°64048, Bossert et Emanuel, maroquinier, Offenbach, « Système musical applicable aux albums, nécessaires, écritaires et autres articles », 5 août 1864.

-n°72826, Berthault, rentier, Ivry-sur-Seine, « Un genre d'album dit album généalogique, livre des familles », 7 septembre 1866.

-n°94983, Lebrun et Cazaux, « Application de la photographie aux monuments funèbres », 23 avril 1872.

-n°95379, Genoud, « Presse-papiers photographiques établis en verre, cristal et émaux », 24 mai 1872.

-n°100771, Delaunay, Vitry-le-François, « Procédé de photopeinture Delaunay appliqué aux portraits et toute espèce de reproductions sur papier, toile, ivoire, porcelaine, verre émail, et remplaçant la photochromie, héliochromie, lithochromie, décalcomanie vitrifiable », 25 octobre 1873.

-n°103266, Marie Benedetti Léatelli, « Portraits-cartes photographiques habillées », 1^{er} mai 1874.

-n°106110, Cavellier, 14 rue Ferrandière à Lyon, « Mode d'application de photographies, peintures et sculptures commémoratives à l'ornementation des monuments funéraires soit sur fer forgé, fonte en tous genres, pierre, etc., soit sur toute autre matière », 17 décembre 1874.

-n°112731, Marx, fabricant d'articles de maroquinerie fine, « Chevalet-pupitre à ceinturon et à fermoir pour albums », 5 mai 1876.

-n°115211, Tiran, artiste-peintre, Marseille, « Médaillons funéraires inaltérables », 31 octobre 1876 et addition du 12 septembre 1879.

-n°115909, Admand, 1 boulevard Beaumarchais, « L'application de la photographie ou photographie photoclptique aux médaillons funéraires », 9 décembre 1876.

-n°116964, Koch, « Album chevalet dit l'Impérial », 2 mai 1877.

-n°122657, Gross, « Bracelet-tiroir ou cache-portrait », 16 février 1878.

-n°124181, Brassinne, « L'ornementation des portraits photographiques et autres avec des cheveux et des poils », 30 avril 1878.

-n°133874, Daumas, Marseille, « Médaillons funéraires incassables », 1^{er} décembre 1879.

-n°136032, Decouflé et Dutkiewiwicz, « Nouveau procédé de peinture sur toile, des photographies, dit : linéographie », 9 avril 1880.

-n°136077, Favre, émailleur en photographie, Paris, « Application de la couleur en photographie », 12 avril 1880.

-n°137433, Germeuil-Bonnaud, photographe, Paris, « Procédé de photographie de couleur appliqué à la porcelaine dure, tendre, faïence, verre », 24 juin 1880.

-n°141059, Noury, « Application de la photographie peinte à froid, à la décoration d'objets en faïence, terre de pipe, porcelaine, marbre, stuc, etc. Épreuve peinte à froid et appliquée à un support céramique », 9 février 1881.

-n°142147, Emery-Dufour, étudiant, Dijon, « Procédé de photographie polychrome inaltérable sur porcelaine, émail, faïence, verre », 7 avril 1881.

-n°146316, Wolff, « Nouveau procédé de photographie en couleurs vitrifiables », 13 décembre 1881.

INPI, n°146702, Olive, 3 rue Cler, « Un cadre funéraire pour photographies », 5 janvier-décembre 1882

-n°147954, Édouard, « Un procédé pour la production des portraits sur verre-opale », 18 mars 1882.

-n°149761, Maschek, peintre-photographe, Bordeaux, « Procédé de photographies peintes, dites : photo-peintures », 22 juin 1882.

-n°158465, Bisson, héliographe, Paris, « Héliochromie orientale, ou application d'un nouveau mode d'impressions colorées sur images dérivant de la photographie à l'aide de couleurs à l'huile et au vernis », 10 novembre 1883.

- n°159029, Burel, agent d'assurance, et Touret, pharmacien, Nevers, « Photographie vitrifiée sur les émaux, porcelaine et faïence », 10 décembre 1883.

-n°163673, Miller, « Un système de cadre à couvercle mobile permettant d'adapter le portrait d'un décédé à une pierre tombale », 7 août 1884.

-n°166662, Vidau, « Procédés permettant d'obtenir des portraits ou tableaux de toutes sortes ayant l'aspect de la peinture à l'huile dits Photo-oléographie mécanique », 26 janvier 1885.

-n°169064, Riche, « Introduction instantanée des photographies sans les médaillons funéraires », 22 mai 1885.

-n°195780, Germeuil-Bonnaud, « Procédé pour reproduire à l'aide de la lumière, des tableaux, photographies sur la toile, le bois et autres matières », 29 janvier 1889.

-n°198490, Hagedé, « Bloc artistique universel résultant de l'assemblage de trois ou plusieurs pièces préserveur des objets précieux, portraits, vues, reliques, souvenirs de famille », 25 mai 1889.

-n°213441, Dubard, « Nouvelle application de la photographie aux industries de l'ameublement, vitraux, fleurs artificielles, soieries, etc. », 13 mai 1891.

-n°221188, Worthington, « Manière de perpétuer le souvenir des défunts soumis à crémation », 26 avril 1892.

-n°326810, Yves, « Procédé pour mettre en couleurs à l'huile les photographies, vues, paysages, portraits », 1902.