



HAL
open science

Étude de photos d'enfants de la collection Frederic Marès (Barcelone)

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. Étude de photos d'enfants de la collection Frederic Marès (Barcelone). *Iberic@l*, 2012, 2, pp.119-133. hal-03845480

HAL Id: hal-03845480

<https://hal.science/hal-03845480>

Submitted on 9 Nov 2022

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.

Étude de photos d'enfants de la collection Frederic Marès (Barcelone)

Corinne Cristini

Résumé : Notre corpus composé de photographies d'enfants provenant du musée Frederic Marès de Barcelone s'inscrit dans une période qui va des origines de la photographie (essentiellement des années 1840) jusqu'aux années 1880. L'intérêt, dans cette étude, est double : il s'agit d'une part de considérer les différentes techniques inhérentes à l'histoire de la photographie (daguerréotype, ferrotipe, ambrotype, portrait « carte de visite »...) et leur évolution et d'autre part, de tenter de dégager une typologie sur le thème de l'enfant : l'enfant dans les portraits de famille, puis au sein d'un groupe d'enfants, enfin, les portraits individuels. Nous verrons comment la photographie, dans la seconde moitié du XIXème siècle, s'inscrit dans le prolongement de la peinture et se donne à voir surtout comme une mise en scène théâtrale.

Mots-clés : Musée, Frederic Marès, photographies, enfants, XIXème siècle.

Resumen : Nuestro corpus consta de fotografías de niños procedentes del museo Frederic Marès de Barcelona y se inscribe en un periodo que va de los orígenes de la fotografía (esencialmente de los años 1840) hasta los años 1880. En este estudio, el interés es doble : primero tomaremos en cuenta las distintas técnicas propias de la historia de la fotografía (daguerrotipo, ferrotipo, ambrotipo, « tarjeta de visita »...) y luego, intentaremos destacar una tipología sobre el tema del niño : el niño en los retratos de familia, en los grupos infantiles y por fin, el retrato individual. Veremos cómo la fotografía, en la segunda mitad del siglo XIX, se inscribe en la continuidad de la pintura y se da a ver sobre todo como una puesta en escena teatral.

Palabras claves : Museo, Frederic Marès, fotografías, niños, siglo XIX.

L'intérêt porté à la photographie en Espagne est récent par rapport à la France ou à l'Angleterre. Il faut attendre la fin du XIXème et même le début du XXème pour voir naître, en Espagne, les prémises d'une société photographique. Dans les années 1873-1874 sont jetées à Barcelone les bases de la société héliographique qui s'établit définitivement en 1876, constituée par le photographe Heribert Mariezcurrena, l'architecte Josef Thomas y Bigas, le dessinateur Joan Serras y Pausas et l'ingénieur Miguel Joarizti y Lasarte. Cette fondation symbolise une volonté commune d'améliorer les techniques photographiques et en particulier, les procédés photomécaniques de reproduction de l'image. En 1879, la société héliographique se dissout et c'est en 1899 qu'est créée la *Sociedad fotográfica de Madrid* qui deviendra en 1907 *La Real Sociedad fotográfica*. Les deux premiers daguerréotypes espagnols datant de 1839 n'ont pas été conservés : celui de Barcelone du 10 novembre 1839 a été tiré au sort (lors d'une tombola) et celui de Madrid du 18 novembre a été totalement détruit en 1978 à la suite de détériorations successives dues en particulier à des ruptures de canalisation, et plus tard, à l'utilisation de vapeurs d'iode pour tenter de récupérer l'image.

C'est à partir des années 1980 que chercheurs, conservateurs, professeurs et scientifiques ont commencé à s'intéresser véritablement à la photographie. Rappelons qu'en 1985, une nouvelle loi sur

le patrimoine historique voit le jour : il s'agit de la loi 16 du 25 juin 1985 qui met en avant le rôle des archives photographiques, intégrant par là même la photographie au patrimoine historique espagnol. Parmi les œuvres de référence sur la photographie qui voient le jour dans les années 80, mentionnons les histoires de la photographie de Marie-Loup Sougez, de Fontanella Lee, de Publio López Mondejar, ou encore de Bernardo Riego¹. En 1989 paraît le guide-inventaire des fonds photographiques de la Bibliothèque Nationale de Madrid, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*².

Le patrimoine photographique qui a été préservé jusqu'à nos jours est en grande partie l'œuvre de collectionneurs comme, par exemple, le peintre madrilène Manuel Castellano (1826-1880) ou encore, au XX^{ème} siècle, Frederic Marès (1893-1991). Les photographies d'enfants qui constituent notre corpus proviennent de cette collection. Avant de nous intéresser tout particulièrement à ces portraits, il convient de présenter brièvement le collectionneur Frederic Marès ainsi que sa collection de photos qui, comme l'a souligné Ricard Marco³, est d'une grande richesse pour l'étude de la photographie espagnole et la connaissance de la société catalane de la seconde moitié du XIX^{ème}. Frederic Marès, sculpteur et collectionneur, a été directeur de l'École des Arts appliqués et des Métiers artistiques de Barcelone et directeur de l'École supérieure des Beaux-Arts de 1947 à 1964. À la fin des années 20, il réalise pour la ville de Barcelone la sculpture *Niña encima de un pez* (« Petite fille sur un poisson ») ; en 1928, il crée la célèbre *Allégorie de Barcelone*, sculpture en bronze située sur la place de Catalogne. Son art est très apprécié par les pouvoirs publics et par la bourgeoisie. Après la guerre civile, l'œuvre de Marès est surtout celle d'un restaurateur de monuments : à partir de 1944, il restaure les tombes royales du Monastère de Poblet. Signalons qu'une partie de sa production est constituée par des œuvres de caractère religieux. Le musée Marès, légué par la suite à la ville de Barcelone, voit le jour en 1946, mais il est inauguré officiellement le 25 novembre 1948. Ses sculptures s'inspirent du style moderniste. Cette passion pour les collections, Frederic Marès l'évoque dans des ouvrages tels que *Mémoires de la vie d'un collectionneur* de 1967 ou encore *Le Monde fascinant des collections et des antiquités* de 1977. En 1986, il reçoit la médaille d'or de la *Generalitat* de Barcelone.

Le musée Marès comprend deux grands espaces : d'une part celui consacré à une importante collection de sculptures et d'autre part, celui regroupant des objets divers relatifs à la société catalane de la seconde moitié du XIX^{ème} (jeux de société, jouets, éventails, vêtements et accessoires de la mode féminine) et conçu à la manière d'un « cabinet de curiosités » que Frederic Marès baptise « musée sentimental ». C'est dans cet espace qu'est exposée, au deuxième étage, la collection de photographies, symbole d'une riche mémoire personnelle et collective de Barcelone. Elle comprend un ensemble de 4500 photos (qu'il s'agisse de plaques ou de photos sur papier, de négatifs et de positifs ou d'albums) ainsi que des appareils de prise de vue⁴. On y relève une centaine de daguerréotypes, 20 ambrotypes, 7 ferrotypes, 31 albums, des œuvres avec leur cadre d'origine, plus de 700 photos au format « carte de visite », des photos coloriées et près de 1500 plaques stéréoscopiques.

Le genre du portrait photographique s'impose dans un ensemble qui compte également des

1. SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981 (1^{ra} ed). FONTANELLA Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981. LÓPEZ MONDÉJAR Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona : Lunewerg, 1989. RIEGO BERNARDO, *La introducción de la fotografía en España : un reto científico y cultural*, Girona, CCG ediciones, 2000.

2. KURTZ F., Gerardo, ORTEGA Isabel, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional : guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de cultura, Dirección general del Libro y Bibliotecas, 1989.

3. MARCO, Ricard, « La fotografía en Cataluña : Balance de los últimos 25 años. A propósito de la exposición Retrato del pasado », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, n°8, 2003, p. 261.

4. Voir à ce propos l'article de MAYNÉS TOLOSA PAU, « La conservación de fotografías del Museu Frederic Marès », *Quaderns del Museu Frederic*, op. cit, p. 281.

photographies urbaines et des photos correspondant à l'Exposition Universelle de Barcelone de 1888 : il s'agit essentiellement de portraits de la bourgeoisie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, même si la collection comprend également quelques portraits des classes plus modestes. Rappelons que le développement des techniques photographiques en Catalogne a partie liée avec l'essor industriel et la richesse de la région. Comme on l'a souvent souligné –les travaux de Gisèle Freund l'illustrent⁵– l'essor de la photographie correspond à l'avènement de la bourgeoisie dans la société. Moins onéreuse qu'un portrait peint, elle se présente comme un nouveau support qui reflète l'individualisme et le culte du sujet. Le photographe reconstruit dans son atelier un décor artificiel en accord avec l'individu photographié. Ce dernier pose, accompagné des accessoires qui sont les signes de sa fonction dans la société, de son milieu. A partir des années 1850-1860, on assiste à une démocratisation du portrait photographique, notamment avec l'apparition du format « carte de visite » (également dénommé « portrait-carte ») breveté par André Adolphe Eugène Disdéri en 1854. Il s'agit de petites photos (10 x 6 cm environ) montées sur du carton au format de la carte de visite. Dans cette galerie de portraits familiaux et individuels, l'enfant occupe une place de plus en plus importante, ce qui révèle une évolution de son statut et de son rôle social, tout particulièrement dans les milieux bourgeois. Cet intérêt nouveau porté aux enfants et qui est perceptible dans les études de psychanalyse, se manifeste par l'émergence et l'essor de l'industrie du jouet.

Notre corpus qui s'inscrit dans une période allant des origines de la photographie (essentiellement des années 1840) jusqu'aux années 1880 présente un double intérêt : il nous permet d'une part de considérer les différentes techniques inhérentes à l'histoire de la photographie et leur évolution et d'autre part, de dégager une typologie sur le thème de l'enfant. Nous avons retenu, tout d'abord, le portrait du groupe familial, c'est-à-dire la représentation de l'enfant au sein de la famille, puis les portraits de groupes d'enfants –que ces enfants soient issus ou non d'une même famille– et enfin, le portrait individuel, l'enfant sujet d'un portrait qui n'est plus uniquement l'apanage des « grands de ce monde⁶ ». Deux autres catégories de portraits d'enfants se distinguent dans ce corpus : elles traduisent les comportements et les pratiques que le médium a suscités dès son émergence. Il s'agit de photos *post-mortem* et de photos d'esprit. Par ailleurs, nous nous sommes interrogée sur la présence ou l'absence de décor et sur l'insertion d'objets symboliques étroitement liés à l'univers de l'enfance. En prenant appui sur les travaux de l'un des grands spécialistes de la photographie en Espagne, Bernardo Riego, qui a mis l'accent sur le rôle du photographe et de son atelier perçu comme un microcosme social⁷, nous nous intéresserons à la mise en scène inhérente aux portraits étudiés, ainsi qu'à l'image stéréotypée de la société de l'époque.

Nombreux sont les portraits de la collection exécutés par des photographes anonymes ; plusieurs raisons peuvent expliquer l'anonymat du photographe : lors de l'émergence du nouveau médium dans la société, certains peintres vont se reconvertir dans la pratique photographique, ou pratiquer tout à la fois peinture et photographie, mais sans signaler ces changements, conservant ainsi la dénomination ambiguë de « peintre et portraitiste » ou encore celle de « peintre au daguerréotype⁸ ». Rappelons que la photographie est perçue, à ses débuts, comme purement utilitaire, une simple reproduction du réel, « l'humble servante des arts », ce qui explique que l'appellation de « photographe » soit dépréciée. Par ailleurs, comme le fait remarquer Fontanella Lee, certaines photographies ont pu être prises par des amateurs ou encore par des photographes ambulants, et non dans l'atelier d'un professionnel. Il convient

5. FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

6. GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994, p. 26 « Longtemps, il n'y a pas l'image de soi, mais l'icône. De Dieu, des princes, des grands du monde ».

7. Voir à ce propos RIEGO BERNARDO, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de publicaciones de la universidad de Cantabria, 2001.

8. SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance, 1994, p. 40 : « Des almanachs de province, comme *L'Annuaire de Haute-Vienne*, choisirent une autre appellation : Peintre au daguerréotype ».

de rappeler, à ce propos, que dans les années 1860, le studio du photographe est désormais véritablement intégré au paysage urbain espagnol. Bernardo Riego souligne à ce propos que, lors du recensement de 1857, la profession de photographe n'était pas encore répertoriée, alors qu'en 1862, l'Annuaire Martí (*El Anuario Martí*) fait état de la présence de dix-sept photographes exerçant dans la capitale espagnole, ce qui témoigne de cette pratique désormais reconnue⁹. Ricard Marco note un phénomène semblable pour la ville de Barcelone : « En el almanaque *El indicador de España y de sus posesiones de Ultramar* de 1867, aparece el nombre de una treintena de profesionales [...]. En una guía publicada en 1882 constan 30 fotógrafos agremiados. [...] en 1884, en otra guía de Barcelona, consta que en la ciudad hay 22 maestros, 70 oficiales y 15 aprendices¹⁰ ». On assiste à une diminution progressive du nombre de photographes itinérants et à l'ancrage des photographes dans le cadre urbain.

Les portraits de famille

Dans la collection Frederic Marès, considérons, tout d'abord, les portraits de famille, et tout particulièrement ceux correspondant aux premiers supports photographiques tels que les ambrotypes et les ferrotypes qui sont, comme le daguerréotype, des positifs directs. Le premier portrait étudié *Portrait de famille* (Fig.1, *Retrat de familia*) est un ambrotype, c'est-à-dire une plaque de verre au collodion qui a été sous-exposée volontairement, un négatif blanchi par des traitements chimiques et qui, une fois placé sur un support sombre, apparaît en positif¹¹. Face au daguerréotype réservé à une élite sociale, l'ambrotype, moins coûteux, correspond aux classes plus modestes. L'étude du support permet de dater et de situer l'image dans un contexte social ; la technique de l'ambrotype¹² correspond aux années 1850-1860. Sa popularité est due également à la brièveté du temps de pose par rapport au daguerréotype.

En ce qui concerne ce premier portrait étudié, on est frappé tout d'abord par la disproportion entre les dimensions du cadre et le petit format du médaillon ovale. Peut-être l'importance accordée au cadre, probablement un héritage de la peinture, reflète-t-elle le culte voué à la famille à l'époque ? C'est une famille semblant appartenir à une classe sociale modeste, ce que révèlent les éléments du « studium », notamment l'attitude des personnes photographiées ainsi que la sobriété de leurs vêtements (le tablier à carreaux de l'une des deux sœurs sur la gauche du daguerréotype, la blouse et le béret du jeune garçon au centre, ainsi que l'absence de parure ou de bijoux). Comme nous le soulignerons dans l'ensemble de notre corpus, c'est culturellement que nous recevons les images étudiées. Notre approche est donc celle que Roland Barthes désigne dans *La Chambre claire* par le terme de « studium » :

c'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux gestes, aux décors¹³.

À travers les attitudes et l'expression du regard, on décèle l'appréhension et la crainte de ceux qui

9. RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad...*, op. cit., p. 315-316.

10. MARCO, Ricard, « Los retratistas del siglo XIX en Barcelona. Nuevos datos para la historia de la fotografía », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, op. cit., p. 327.

11. Voir à ce propos l'ouvrage de BAJAC, Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 150 et celui de DEHAN Thierry, SENECHAL sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2004, p. 107.

12. Ce procédé photographique inventé par James Ambrose Cutting en 1854 fut nommé « l'impérissable ».

13. BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 48.

ont été portraiturés dans les premiers temps de l'invention du médium. Comme le rappelle Nadar dans *Quand j'étais photographe* à propos de « Balzac et le daguerréotype » : « selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales [...] chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détacher et retenir une des couches du corps objecté¹⁴ ».



Fig.1 Photographe anonyme. *Retrat de familia*.
Ambrotype. 250 x 210 mm.
MFM. S-6506 Museu Frederic Marès (Barcelone)
Photo numérique de R. Blanco ©DR

Il est intéressant aussi de voir comment, paradoxalement, la photographie, considérée comme un mode de captation direct et fidèle du « réel », rivale des arts de la *graphè*, s'inscrit, à ses débuts, dans le prolongement de la peinture, peut-être pour répondre à l'horizon d'attente de l'époque et pour « légitimer » ce nouveau médium. En ce qui concerne l'ambrotype et le ferrotipe colorié que nous allons étudier (fig. 2), les parents sont assis, les enfants debout. Dans la composition des portraits de famille, on relève la place privilégiée du garçon au centre de l'image, reflet des codes sociaux qui détachent du groupe l'héritier, le descendant. L'attitude des sujets, la position des mains, les bras qui enlacent, traduisent les liens familiaux, même s'ils répondent là encore aux conventions de la mise en scène photographique. Le geste de la mère qui se retrouve sur les deux portraits de famille n'est pas fortuit : sur le ferrotipe colorié (voir fig. 2), la mère, à gauche de l'image, tient fermement la main de la plus jeune des sœurs comme si elle souhaitait rassurer l'enfant et peut-être aussi la maîtriser durant le temps de pose. Il serait intéressant de rapprocher ces deux documents iconographiques du daguerréotype de Charles Evans *Petite fille à la poupée tenant la main de sa mère* (de 1854-1856) où le geste affectueux et réconfortant de la mère est mis en relief par la présence de la main maternelle qui est restée gravée sur

14. NADAR, *Quand j'étais photographe*, Paris, Le Seuil, L'école des lettres, 1994, p. 15.

la pellicule¹⁵. Rappelons que le ferrotipe, également moins onéreux que le daguerréotype, se présente comme « une image positive, systématiquement inversée » et « obtenue en exposant dans une chambre noire une fine plaque de fer (...) recouverte d'un vernis noir ou brun au collodion¹⁶ ». La technique du ferrotipe, souvent pratiquée par les photographes forains, perdure jusqu'au début du XXème siècle. La famille photographiée ici nous donne l'impression d'avoir revêtu sa tenue du dimanche pour venir poser à la ville : le père et le fils, en costume, portent le nœud papillon, les filles habillées de façon identique posent dans une attitude symétrique et ferment la composition de part et d'autre des parents.



Fig. 2 Photographie anonyme. *Retrat de família*
Ferrotype colorié (vers 1860-1870)
310 x 360 mm MFM. S-6484

Museu Frederic Marès. Photo numérique de R. Blanco. ©DR

Peut-être pourrait-on appliquer à ce ferrotipe les commentaires de Roland Barthes sur une photographie de James Van der Zee datant de 1926, à savoir : « Je m'intéresse avec sympathie, en bon sujet culturel à ce que dit la photo, car elle parle (c'est une « bonne » photo) : elle dit la respectabilité, le familialisme, le conformisme, l'endimanchement¹⁷ [...] ». Dans ces photographies de famille, le père et la mère apparaissent le plus souvent comme des archétypes, des modèles sociaux pour les enfants, ce que dévoilent les attitudes, les vêtements ou les coiffures semblables des enfants et des parents. Par ailleurs, les corps souvent rigides des enfants révèlent leur inquiétude face à l'objectif et les difficultés ou la lassitude occasionnées par la pose photographique. Sur le ferrotipe étudié précédemment, l'attitude des deux sœurs en témoigne, et notamment celle de la plus jeune, à gauche de l'image, qui semble ne plus supporter la pose.

Ce document nous montre aussi à quel point, dans la seconde moitié du XIXème, ces premières plaques photographiques sont héritières de la peinture, non seulement dans le respect des codes sociaux, l'art de la composition, mais également dans la retouche de l'image et l'ajout de la couleur. Quelques éléments viennent ébaucher un décor, même si celui-ci est encore très sobre : sur la partie gauche du ferrotipe, la présence du rideau évoque la part de mise en scène inhérente à l'image et nous rappelle

15. JOHNSON, William S., RICE Mark, WILLIAMS Carla, *Histoire de la Photographie de 1839 à nos jours*, George Eastman House, Rochester, NY, Cologne, Taschen, 2000, p. 63.

16. DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne, op.cit.*, p. 108. Le ferrotipe est « un positif direct (...) sur plaque de fer, introduit par Adolphe Alexandre Martin en 1853 ».

17. BARTHES, Roland, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 73.

combien la pose, dans l'atelier du photographe, a partie liée avec le théâtre. On observe au sol des tapis décorés de motifs floraux. Quant à l'ajout de la couleur – qui est une technique courante dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle – ne correspond-il pas aussi à un souci d'être au plus près du « réel » ?

Les portraits de groupes

Si l'on considère, à présent, les portraits de groupes d'enfants, que ces derniers appartiennent ou non à la même famille, on s'intéressera au daguerréotype *Portrait de trois jeunes filles* (Fig. 3 *Retrat de tres noies*) réalisé, là encore, par un photographe anonyme, entre 1840 et 1860. Rappelons que le daguerréotype, mis au point par Louis Jacques Mandé Daguerre et reconnu officiellement en 1839, est « une plaque de cuivre argentée passée dans la vapeur d'iode puis développée après exposition et fixée au sel marin¹⁸ ». Le daguerréotype, appelé aussi « l'image miroir », est très coûteux à ses débuts et non reproductible. C'est une image fragile qui se présente sous verre, protégée par un écrin comme c'est le cas ici. Les photographes utilisaient le plus souvent un quart de plaque (108 x 81 mm) ou un sixième de la plaque (80 x 70 mm) et non la plaque entière. Dans l'exemple étudié, il s'agit d'une demi-plaque (151 x 120 mm).

L'étude de ce portrait qui apparaît également sous le titre *Portrait de trois soeurs* (*Retrat de tres germanes*) dans les Cahiers du Musée Frederic Marès *Quaderns del Museu Frederic Marès*¹⁹ (*Retrat del passat*, n°8) suggère la pluralité de lectures et d'interprétations hypothétiques que suscite l'image. Fontanella Lee, historien de la photographie, s'est interrogé sur ce daguerréotype de la collection Marès et sur le type de liens qui unissent les trois jeunes filles. Il fait remarquer qu'elles ne sont pas vêtues de robes aussi somptueuses que d'autres sujets photographiés, ce qui signifierait, selon lui, que la photographie n'a peut-être pas été prise dans un atelier où il était assez courant que le photographe prête bijoux, robes et parure²⁰. Toutefois, on observe qu'elles portent des bagues et des boucles d'oreilles et que celle située à droite de l'image tient un chapelet qu'elle semble égrener.

Qu'elle ait été prise ou non dans un atelier, et malgré l'absence de décor, la composition en est soignée : les filles plus âgées sont assises sur une chaise, alors que la plus jeune est debout, dans une position centrale, ce qui crée une ligne oblique à partir de l'aînée. On remarquera la position symétrique des bras des jeunes filles, notamment des filles assises qui, par leurs coudes, ferment la composition. La petite, au centre, pose sa main sur celle de la plus âgée dans un geste affectueux. S'agit-il là encore d'un artifice de la composition, ou peut-on déceler un lien étroit, familial entre la petite et la grande, un rôle protecteur de celle qui semble ici se substituer à la mère ? Le groupe homogène formé par les deux filles –ou les deux sœurs habillées de robes de même style et de même coloris– semble isoler la troisième qui se distingue, à droite, par sa tenue (robe sombre et plus décolletée) et par une certaine corpulence. Fontanella Lee a mis l'accent sur la spontanéité du regard qui crée une rupture avec la position conventionnelle et assez rigide des sujets photographiés²¹ ; on est sensible aux regards divergents des trois filles : le regard fuyant de la plus jeune qui ouvre sur un hors champ contraste avec celui des deux autres qui semblent fixer l'objectif photographique avec assurance.

18. DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *op.cit.*, p. 108.

19. *Quaderns del Museu Frederic Marès*, *op. cit.*, p. 100.

20. FONTANELLA, Lee, « La colección de daguerrotipos del Museu Frederic Marès », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, *op. cit.*, p. 292-293.

21. *Ibid.*, p. 293 « El implícito encuadre y la simetría clásicos, que el fotógrafo consigue mediante la cuidadosa colocación de estos seis brazos, son indicio de que el fotógrafo era plenamente consciente de su oficio de artista. Quizá lo único que lo desmienta, pero que tampoco disminuye el valor de este daguerrotipo, sean las miradas casi directas de las tres ».



Fig. 3 Photographe anonyme. *Las tres noies*.
Daguerréotype (entre 1840 et 1860) 151 x 120 mm.
Museu Frederic Marès. MFM S-6347
Photographie numérique de R. Blanco. ©DR

Par ailleurs, dans l'ensemble du corpus retenu, on pourra se demander dans quelle mesure l'âge des sujets photographiés explique le comportement différent des enfants face à l'opérateur photographe. Une autre photographie représentant là encore un groupe d'enfants *Grup d'infants* retient notre attention [MFM. S-6305, p. 17]. Il ne s'agit plus d'un daguerréotype, mais d'une photographie sur papier albuminé au format « carte de visite » extraite d'un album, ce qui signifie une évolution dans la prise de vue et le développement de l'image. L'enseigne à laquelle appartient ce portrait « carte de visite » est prestigieuse ; rappelons avec Ricard Marco que le studio dénommé « Napoleón » (en réalité Antonio et son fils Emilio Fernández), qui était situé à Barcelone, Rambla de Santa Mònica, numéro 19, et pouvait être confondu avec un autre atelier portant le même nom, était l'un des plus réputés à l'époque, à Barcelone²². Dans ce portrait de quatre jeunes enfants, on est sensible au soin qui préside à l'harmonie de la composition et au rendu luxueux de l'image, ce qui révèle la qualité de l'établissement où la haute bourgeoisie et des personnalités de l'époque venaient se faire portraiturer. Les enfants, trois filles et un garçon vêtus de blanc, posent avec grâce autour d'un objet/décor : une chaise à porteurs ouvragée, richement ornée de motifs floraux. La beauté de cet objet central et la richesse des motifs font écho aux tenues recherchées des enfants, notamment aux nœuds blancs des deux filles assises à l'intérieur de la chaise à porteurs. Si l'aînée du groupe et la cadette posent au centre de la chaise, rappelant là encore le rôle protecteur de la plus grande, le garçon et la troisième fille s'appuient de part et d'autre de cet objet central dans une attitude qui se veut plus décontractée et plus naturelle. Le regard amusé du garçon et le sourire de la fillette introduisent la modernité au sein de l'image. La recherche de spontanéité dans les gestes et dans les regards retient l'attention du spectateur.

Cette photo à la date très imprécise, qui a été prise (d'après le catalogue de l'exposition) entre 1860 et 1890, semble donc rendre compte d'une évolution dans la quête du photographe : si autrefois, il était tributaire des temps de pose, à présent, il est à la recherche de l'effet de spontanéité et de naturel. À ce propos, on pourrait se demander à partir de quel moment le sourire commence à être institué en photographie comme façon d'être qui deviendra plus tard un stéréotype dans la prise de vue photographique.

22. MARCO, Ricard, « Los retratistas del siglo XIX en Barcelona », *art. cit.*, p. 329. À propos de la confusion entre les deux studios portant le même nom de Napoleón, voir SOLÀ I PARERA, Àngels, « Fotografia y sociedad en Barcelona, 1839-1888 », *Quaderns del Museu Frederic Marès, op. cit.*, p. 307.

Portraits individuels

Dans la collection de photographies du Musée Marès, l'enfant n'est pas seulement intégré aux portraits familiaux ou aux portraits de groupes, il fait l'objet des portraits individuels qui voient le jour avec les daguerréotypes, puis se développent dans les années 1860-1870 avec l'essor des albums de photos. Intéressons-nous, tout d'abord, au daguerréotype colorié d'un petit enfant *Retrat de nen* (fig. 4) réalisé vers 1845-1855 par un autre établissement très renommé de l'époque, connu sous le nom de Mr. Napoleón (initialement, en 1853, Fernando María Fernando, puis, après 1872, Fernando et Anaïs Napoleón²³) et installé à proximité de l'autre studio nommé également Napoleón et que l'on a mentionné précédemment (Antonio Fernández, dit Napoleón).



Fig. 4 Mr. Napoleón, *Retrat de nen*.
Daguerréotype colorié (vers 1840-1845)
205 x 194 mm MFM. S-6505
Museu Frederic Marès. Photo numérique de R. Blanco. ©DR

Un très jeune enfant que l'on a dû asseoir sur un tabouret pose, entouré d'un décor totalement artificiel que l'on a composé *a posteriori*, après la prise de vue. Rappelons que les studios les plus prestigieux comme celui-ci employaient des peintres spécialisés dans l'art de la retouche, un phénomène qui va perdurer et se développer pleinement à l'ère de la « carte de visite » et de la photographie sur papier albuminé. Dans son ouvrage *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Quentin Bajac explique tout particulièrement en quoi consiste cette pratique :

Pour satisfaire aux exigences du client, force est de gommer quelques défauts, de pratiquer la retouche. Celle-ci peut être de deux ordres : « technique » visant à masquer les imperfections du négatif, à l'encre de chine, ou « artistique », souvent sur l'épreuve et visant, à l'aide de crayons, pinceaux, encre de chine, aquarelle ou pastel, à modifier profondément cette dernière, le plus souvent à la rendre plus picturale.

Les retouches vont parfois jusqu'à la peinture complète de l'épreuve ou à l'ajout de rehauts de couleurs dans certaines parties de l'image²⁴.

23. MARCO, Ricard, « Los retratistas del siglo XIX en Barcelona », *art. cit.*, p. 326.

24. BAJAC, Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, *op. cit.*, p. 63.

Sur ce daguerréotype luxueux, le vêtement du petit enfant ainsi que les éléments du décor –la nappe sur le guéridon, le vase avec ses fleurs et le rideau– ont été entièrement peints, ce qui nous invite à revoir cette conception de la photographie au XIX^{ème} qui considérait le nouveau médium comme un simple enregistrement du réel. On observe combien, dès ses origines, il a partie liée avec l'art de la mise en scène et se présente comme un héritage de la peinture dont il continue à s'inspirer. Fontanella Lee fait remarquer, à ce propos, qu'il n'était pas rare que l'on rajoute sur la plaque du daguerréotype les bijoux, les parures et les ornements des sujets portraiturés : « No se prestan en el gabinete fotográfico como tales objetos para que la persona se las ponga, sino que son diseñados por el retocador, quien « reviste » a la mujer de alhajas, diseñándose las en el acto de presentación y venta del daguerrotipo acabado²⁵ ».

Avec l'évolution des techniques photographiques, il est intéressant de noter la naissance d'un genre de photos tel que les photos commémoratives d'un acte solennel –un baptême, une communion– qui deviendront par la suite un rituel, un passage obligé dont témoignent les albums. L'une des photos du musée Marès, un portrait « carte de visite » du célèbre photographe Joan Martí représentant une jeune fille en habit de communiant *Nena vestida de primera comunió* (fig. 5) offre un exemple de ce type de photographie relevant d'un rituel religieux et social.

Avec A. Esplugas et Pau Audouard, Joan Martí fait partie des photographes catalans les plus prolifiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Outre la réalisation de portraits, il se consacre à des photographies documentaires comme celles de la Révolution libérale de 1868 menée par le général Prim ou encore à la publication d'albums comme *Bellezas de Barcelona* de 1874, *Bellezas de Montserrat* de 1875 ou encore, en 1877, l'album *Bellezas de Gerona* et celui de l'exposition industrielle. Entre 1864 et 1872, il ouvre plusieurs studios à Barcelone²⁶. La fillette, de trois quarts, pose agenouillée sur un prie-dieu face à un autel, dans son habit de communiant avec gants, couronne et voile. Non seulement tous les éléments du culte ont été réunis (missel, chapelet, croix du Christ, statuette d'une vierge...), mais l'atmosphère du lieu aussi a été recréée dans le studio : la semi obscurité de l'église à peine éclairée par les vitraux invite à la prière et au recueillement. Dans cette pénombre rayonne la tache blanche du sujet central, synonyme de la candeur et de la pureté de l'enfance et qui fait écho au blanc de la statuette. L'écrivain *costumbrista* Antonio Flores évoque avec ironie dans son article de 1863 intitulé « Retratos en tarjeta » ce type de photographie prisé à l'époque, où le sujet adoptait une attitude pieuse dans le studio du photographe, accompagné de tous les accessoires du culte²⁷.

25. FONTANELLA, Lee, « La colección de daguerrotipos del Museu Frederic Marès », *art.cit.*, p. 294.

26. MARCO, Ricard, « Los retratistas del siglo XIX en Barcelona », *art.cit.*, p. 327-328.

27. FLORES, Antonio, « Retratos en tarjeta », *La América*, 12 de febrero de 1863, Año VIII, n°3, p. 13-14.



Fig. 5. Joan Martí (entre 1860 et 1890)
Nena vestida de primera comunió.
Photographie sur papier albuminé au format
« carte de visite ». Album MFM. S-6309, p. 24.
Photo numérique de R. Blanco ©DR

Il convient, à présent, de s'interroger sur ce nouvel espace propre à l'enfance qui, à partir des années 1860 et avec l'essor des portraits « cartes de visite », est recréé dans l'atelier du photographe. Ce qui confère une certaine unité à ce corpus, c'est la présence d'un jouet central tel que le cheval en bois qui se décline en cheval à bascule, cheval à roulettes, cheval tricycle auxquels peuvent se substituer d'autres représentations d'équidés, ce qui apparaît sur cette carte de visite de la collection Marès où une petite fille pose en amazone sur un âne, cravache à la main et dans une tenue de cavalière (fig.6). On a pris soin de reconstituer dans l'atelier du photographe un décor qui évoque un extérieur (des tapis imitant la paille, des branchages posés au sol sur la gauche de l'image, à l'arrière plan, un paysage assez flou avec plaines et collines) pour rendre la scène plus vraisemblable. Ce qui surprend, néanmoins, sur l'image et qui constituerait peut-être le « punctum » de cette photographie au sens où l'entend Roland Barthes²⁸, c'est le décalage humoristique entre l'attitude apparemment très hautaine de la fillette et la présence d'un âne au lieu d'un cheval.

28. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 48-49 « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...]. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...] ».



Fig. 6. Photographe anonyme (1860-1880)

Nena a cavall d'un ase.

Photographie sur papier albuminé

Album MFM. S-6310, p. 15.

Photo numérique de R. Blanco ©DR

Lorsqu'on se penche sur les nombreux portraits d'enfants au format « carte de visite » du musée, on constate que les garçons posent le plus souvent sur les chevaux de bois –comme c'était déjà le cas en peinture– ou bien encore sur des vélocipèdes ; les filles, quant à elles, pourront être photographiées dans un décor bucolique, à côté d'une chèvre, d'un mouton, ou d'une biche, autant d'éléments chargés de symboliser la douceur du sujet féminin face à la virilité masculine. Toutefois, on relève une évolution dans le portrait photographique par rapport au portrait peint dans la mesure où l'on commence à voir aussi des fillettes posant sur les chevaux de bois (ou à côté d'eux). La résurgence du même type de photographies dans la France ou l'Allemagne de la seconde moitié du XIX^{ème} nous montre à quel point ce type d'image est devenu un stéréotype. Le cheval de bois qui trône au centre des portraits d'enfants se voit doté de plusieurs fonctions et acquiert une dimension symbolique. S'il est le signe d'un milieu social aisé, il connote à présent l'univers de l'enfance au sein même de l'image. Peut-être permet-il aussi de distraire les enfants pendant le temps de pose comme le faisaient également les animaux de compagnie, et donc d'aider les enfants à être plus naturels face à l'objectif ? Enfin, il joue un rôle proprement utilitaire dans la mesure où il se substitue à la chaise ou au guéridon et maintient le sujet pendant la prise de vue photographique. L'étude d'un portrait de la collection donnant à voir un petit garçon posant, de trois quarts, sur son cheval de bois *Nen a cavall* nous en offre un exemple (fig. 7). Ce qui retient notre attention sur cette photographie colorisée du studio Moliné et Albareda et datant de 1875, c'est le rendu artificiel de l'image. Répondant à l'horizon d'attente de l'époque, le portrait photographique s'apparente là encore au portrait peint. Par ailleurs, si l'on en croit l'annonce publicitaire qui figurait dans le *Diario de Barcelona* en 1856, cet établissement se consacrait tout particulièrement aux portraits d'enfants : « Retratos en fotografía, daguerrotipo en relieve por el estereoscopio con estuches, copias, vistas (...) retratos de niños de todas edades²⁹ ». Ricard Marco rappelle que le photographe Manuel Moliné Muns, qui s'associe avec le photographe Rafael Albareda à partir de 1856, était aussi dessinateur caricaturiste et

29. MARCO Ricard, *art. cit.*, p. 336.

peintre, ce qui explique l'importance accordée à la retouche picturale dans ce studio barcelonais. Moliné et Albareda sont connus, entre autres, pour leurs portraits de la reine Isabelle II et pour leurs reportages photographiques³⁰.



Fig. 7 Moliné i Albareda.
Nen a cavall (Vers 1875)
Albumine coloriée.
Album MFM. S-6314, p. 20.
Photo numérique de R. Blanco ©DR

L'importance de ces portraits-cartes de visite extraits d'albums de familles nous amène à réfléchir sur la prégnance dans la société de ce nouvel objet de mémoire individuel et collectif. Ellen Mass qui a consacré une étude aux photos de famille nous rappelle que l'âge doré des albums se situe entre la fin des années 1850 et le début du XX^{ème} siècle. Tel un écrin, l'album de photos se présente comme un objet tout aussi précieux que ce qu'il renferme. Anne Marie-Garat l'a bien perçu, qui fait remarquer dans son ouvrage *Photos de familles* que « la consultation de l'album est une cérémonie³¹ » et que « sa nature est la même que celle du journal intime, de l'autobiographie³² ».

Enfin, signalons dans la collection Marès, la présence des daguerréotypes *post-mortem* d'enfants qui témoigne des pratiques de l'époque et du rapport étroit et familial à la mort. Certains studios comme le célèbre atelier Napoleón, ou encore celui de Moliné et Albareda, indiquaient sur les affiches publicitaires de leurs établissements qu'ils se proposaient de portraiturer les défunts à domicile³³. S'il est une autre photographie de la collection qui a retenu notre attention, c'est celle représentant l'image fantomatique d'un enfant qui apparaît derrière le portrait d'un homme, *Retrat d'home amb « fantasma o esperit »* [MFM. S-6303, p. 18]. Dès ses origines, la photographie s'entoure d'un certain mystère ou d'une « aura » : on pensait qu'elle pouvait capter l'essence des êtres, les phénomènes surnaturels ; elle se situait dans le prolongement des appareils d'optique tels que la fantasmagorie.

30. *Ibid.*, p. 326.

31. GARAT, Anne-Marie, *Photos de famille, op. cit.*, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 28.

33. Voir FONTANELLA, Lee, « La colección de daguerrotipos del Museu Frederic Marès », *art.cit.*, p. 291.

Les photographies du musée Marès, et notamment les portraits d'enfants sur lesquels nous sommes penchée, présentent un intérêt aussi bien sur le plan des techniques et de l'histoire de la photographie que sur le plan sociologique et historique. De son vivant, Frederic Marès avait déjà eu l'idée très moderne, propre à un historien de la photographie, d'exposer le verso des photographies, ce qui permettait de révéler les enseignes des photographes ou encore des remarques et des notices biographiques provenant des personnes photographiées ou de leurs proches. Cette étude nous a permis également de mettre l'accent sur la théâtralisation de la pose dans le studio du photographe avant l'apparition et le développement de la photographie instantanée symbolisée par l'invention du Kodak en 1888 par Georges Eastman. Les portraits d'enfants de notre corpus s'inscrivent dans cet espace que Jean Sagne a défini comme l'espace de la mise en scène par excellence, « le lieu où se fabriquent les doubles, les identités ». Néanmoins, malgré cet artifice dans la composition, les couleurs, et parfois les vêtements et les parures des personnes photographiées, notre rencontre avec les portraits du XIXème siècle est poignante ; l'émotion que nous ressentons ne vient-elle pas de l'essence particulière de la photographie, de sa valeur indicielle ? « Il faut que la lumière ait frappé de ses photons des matières, des corps réels, qu'ils aient été renvoyés par eux vers l'objectif, vers la zone sensible de la chambre noire où est tendue la pellicule qui en gardera la trace, le souvenir chimique³⁴ ».

34. GARAT, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 41.

Bibliographie

- BAJAC, Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Découvertes Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- DEHAN, Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2004.
- FLORES, Antonio, « Retratos en tarjeta », *La América*, 12 de febrero de 1863, Año VIII, n°3, p. 13-14.
- FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- , « La colección de daguerrotipos del Museu Frederic Marès », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, n°8, 2003, p. 289-297.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994.
- JOHNSON, William S., RICE Mark, WILLIAMS Carla, *Histoire de la Photographie de 1839 à nos jours*, George Eastman House, Rochester, NY, Cologne, Taschen, 2000.
- KURTZ F., Gerardo, ORTEGA, Isabel, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de cultura, Dirección general del Libro y Bibliotecas, 1989.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1989.
- MARCO, Ricard, « La fotografía en Cataluña: Balance de los últimos 25 años. A propósito de la exposición Retrato del pasado », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, n°8, 2003, p. 255-271.
- , « Los retratistas del siglo XIX en Barcelona », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, n°8, 2003, p. 324-338.
- MAYNÉS TOLOSA, Pau, « La conservación de fotografías del Museu Frederic Marès », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, p. 281-288.
- NADAR, *Quand j'étais photographe*, Paris, Le Seuil, L'école des lettres, 1994.
- RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural*, Girona, CCG ediciones, 2000.
- , *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de publicaciones de la universidad de Cantabria, 2001.
- SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance, 1994
- SOUGEZ, Marie- Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981 (1ra ed).