

L'âge d'or de la carte de visite, du collodion aux débuts du gélatino-bromure

MARIE-CHRISTINE CLAES (PH. D.)

chef de travaux principal à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles.

Unique en Belgique, la collection Gilles - riche de plus de 25.000 négatifs - permet de retracer plus d'un siècle d'activité d'un photographe de studio d'un chef-lieu de province.

S'il n'est pas complet pour ce qui concerne le début de cette activité (plusieurs milliers de négatifs avec émulsion au collodion ont dû être réalisés des années 1860 aux années 1880, or il n'en reste guère plus d'un millier¹), le fonds est néanmoins représentatif de la production de cette époque.

Outre les plaques et des positifs, sont conservés les carnets de comptoir et d'atelier², ainsi que quelques archives dont des brevets, des livres, de la documentation et plus de 300 objets : appareils de prise de vue, objectifs, matériel de développement, de tirage, outils et instruments de mesure divers et mêmes des objets publicitaires. Des fonds peints et des éléments de mobilier nous donnent une échelle précise pour évaluer le décor.

Cette chance de disposer de tant de paramètres – auxquels s'ajoutent des sources d'informations externes comme les archives et publications³, les journaux d'époque, et des tirages en collections privées ou publiques – permet de déterminer le contexte et les conditions techniques et humaines d'élaboration d'une carte de visite.

L'étude de la collection n'en est qu'à ses débuts et la méthodologie de travail reste à affiner. En voici une première approche⁴, qui évoque le contexte d'ouverture du studio Gilles à l'époque où la carte de visite démocratise le portrait, la difficulté de la pratique à une époque où les plaques ne permettent pas un bon rendu de toutes les couleurs, la construction du studio et son ameublement, la mise en scène du client, la prise de vue, le développement et le tirage du négatif, l'impression et le montage du positif.

1. Selon une tradition familiale, un ouvrier, à qui il avait été demandé de classer les négatifs, aurait compris « casser » et aurait brisé un nombre important de plaques.

2. La concordance plaques-carnets n'est néanmoins pas toujours possible, car pour les premières années, on ne dispose pas de carnets, et sur les positifs, des étiquettes ont été décollées ou sont illisibles suite aux aléas de la conservation. Contrairement aux clichés de l'après Grande Guerre, dont les numéros permettent de retrouver la date et le descriptif dans un carnet de comptoir, les négatifs au collodion ne portent pas de numéros et seulement un cinquième sont pourvus d'une étiquette datée (à peine une centaine de cartes antérieures à 1880 sont datées). En outre, une dizaine de carnets sont manquants.

3. La bibliographie de cet article ne reprend que les ouvrages les plus importants, notamment les *best sellers* du XIX^e siècle, indispensables pour éviter le péché d'anachronisme. Une bibliographie complète sur la photographie en Belgique au XIX^e siècle est consultable sur https://fomu.atomis.be/Photographie_et_photographes_en_Belgique_biblio.pdf

4. Toute ma gratitude s'adresse à ceux et celles qui ont contribué par leur partage de savoir à la bonne fin de cet article : Frédéric Claes, Marie-Flore Claes-Laenen, Thérèse Cortembos, Didier Culot, Christine Decock, Philippe-Edgar Detry, Marie Felten (Archiviste des Sœurs de Notre-Dame), Florent Germain (Archives régionales du SPW), Stephan Gilles, André-M. Goffin, Steven F. Joseph, Jana Sanyova (IRPA) et Tristan Schwilden.

Cette recherche a été aussi l'occasion de s'interroger sur la publication des images, puisque la plupart des images présentées dans ce livre sont des positifs issus de négatifs digitalisés par photographie. Imprimer en couleur l'inversion d'un négatif au collodion n'a guère de sens, puisque que cette inversion négatif-positif inverse aussi les valeurs colorées : la teinte café au lait de l'émulsion, a fortiori si elle est couverte d'un vernis qui a jauni, devient bleuâtre (fig. 1 a et b) et évoque un cyanotype, type de tirage aux sels de fer (à l'instar des anciens tirages de plans d'architectes), qui n'était pas utilisé pour le portrait. Par contre l'inversion d'un négatif au gélatino-bromure d'argent, d'un ton gris froid, donne un ton chaud, qui peut correspondre à un tirage au gélatino-chlorure, mais pas à un tirage au gélatino-bromure, également d'un ton froid gris-bleu. On pourrait opter pour un tirage en bichromie sépia pour les reproductions de négatifs au collodion et pour un tirage en gris froids pour celles des négatifs aux gélatino-bromure, afin de marquer la différence du négatif source, mais c'est arbitraire et ne rend pas la variété des tirages virés d'époque. On peut aussi décider d'imprimer le tout de la même manière (tout en valeurs de gris ou tout en bichromie), mais les deux techniques de négatifs se retrouvent uniformisées. C'est finalement l'option la plus neutre et donc la plus scientifique, celle des valeurs de gris qui a été privilégiée.

Enfin, cet article détermine les paramètres permettant de dater les photographies et de poser les jalons d'une exploitation scientifique future de cette collection qui pourrait bien devenir un modèle pour les chercheurs qui, au-delà du sujet représenté, veulent étudier également « l'objet photographique » dans toutes ses dimensions.



Fig. 1 a et b. Exemple de scan d'un négatif au collodion (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_024) et « positif », reconstitué par inversion des valeurs et retournement gauche-droite).

1. Namur fait éclater son cocon

Au moment où commence cette histoire, au début des années 1860, les quotidiens namurois se préoccupent des grands travaux à venir. Trop à l'étroit dans ses fortifications, la ville les détruit pour prendre son envol, et si les congrégations religieuses occupent toujours une grande partie de l'espace urbain, les morts cèdent la place aux vivants : le 25 février 1863, *L'Éclaireur*, annonce que le cimetière va déménager à Saint-Servais. Il faut lotir les faubourgs pour loger la population croissante et les relier au centre-ville : un bon exemple est le nouveau pont de Salzinnes qui prolonge l'Avenue Omalius. La démilitarisation de la citadelle offre de nouvelles perspectives. Les journaux annoncent l'extension de la gare, les rectifications de voiries et des travaux prestigieux comme la construction du théâtre, inauguré le 1^{er} octobre 1863 ou la restauration de la façade du joyau baroque, l'église Saint-Loup (1863-1867). Le frémissement est net : Namur va se métamorphoser ! Le changement de physionomie de la ville suscite-t-il chez ses habitants l'envie de donner une nouvelle image, plus moderne, d'eux-mêmes ?

2. Une soif de portraits

Dans sa lutte émouvante contre l'âge et contre la mort, l'homme a de tout temps cherché le moyen de tromper sa soif de pérennité. Le portrait lui a paru une ruse sans analogue pour arracher à l'oubli le souvenir de sa propre image (Comte d'ARSCHOT⁵).

L'histoire a montré que s'il existe des inventions fortuites, elles surgissent en général quand le besoin s'en fait sentir, ce qui explique que souvent plusieurs inventeurs en revendiquent la paternité. Ce fut d'ailleurs le cas pour la photographie. Le portrait en sera un usage majeur.

Quand François Gilles⁶ ouvre son studio en 1863, la photo n'existe en Belgique que depuis un quart de siècle. Le premier procédé commercialisé est le daguerréotype : une plaque de cuivre plaquée d'argent est sensibilisée aux vapeurs d'iode. Après exposition, elle est développée aux vapeurs de mercure. Quelques semaines après que la France ait offert l'invention de Niépce et Daguerre au monde, le 19 août 1839, un premier daguerréotype est réussi à Bruxelles par Marcellin Jobard, en sept minutes de pose, le 16 septembre 1839, et début octobre, le même photographe obtient un premier portrait, celui d'une jeune fille endormie sur un divan. À Namur, le premier daguerréotype est réalisé début décembre 1839 par le libraire Antoine Tessaro junior. C'est la reproduction d'une horloge, première « nature morte photographique » réalisée en Belgique. Les premiers portraits judiciaires au monde seront réalisés au daguerréotype à Bruxelles le 30 mars 1843 par les Frères Brand, opticiens bruxellois. Mais le daguerréotype présente, il est vrai, des inconvénients : fragilité, long temps de pose et coût élevé. Et surtout, positif direct, il est unique. Il faut reprendre la pose chaque fois que l'on souhaite un nouveau portrait. On cherche donc à améliorer le procédé du calotype négatif sur papier inventé par l'Anglais Talbot en 1835, qui, permet d'obtenir plusieurs positifs. Un brevet est accordé aux frères Brand le 14 mars 1845, prenant date le 30 novembre 1844, pour des « perfectionnements au procédé photographique servant à reproduire des portraits et des paysages sur papier au lieu de plaques métalliques ».

En 1847, Niépce-de-Saint-Victor, cousin sous-germain de Nicéphore Niépce, met au point une émulsion de sels argentiques dilués dans du blanc d'œuf et étalée sur des plaques de verre. La qualité est meilleure que celle du calotype (où la fibre du papier nuisait à la lisibilité de l'image). Mais l'albumine sur verre est encore trop peu sensible : le temps de pose nécessaire de 6 à 18 minutes cantonne le procédé aux photographies d'architecture et aux reproductions d'œuvres d'art.

5. COMTE D'ARSCHOT, *Le portrait aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Éditions du Cercle d'Art, 1945, p. 5.

6. Pour la généalogie de la famille, voir *La Maison Gilles 1860-1974 - Le portrait d'une famille namuroise*, page 17 et suivantes.

En 1851, un nouveau procédé améliore la rapidité des plaques : le négatif au collodion (mélange de coton-poudre, d'alcool, d'éther et d'une solution bromo-iodurée). Le Britannique Frederick Scott Archer décrit son invention dans la revue *The Chemist* en mars 1851. Cette meilleure sensibilité des plaques, qui ramène le temps de pose de plusieurs minutes à quelques secondes (3 à 12), va permettre un nouveau genre : le reportage, mais va aussi réduire le supplice provoqué par la célèbre phrase « Ne bougeons plus ! » qui avait fait les délices des caricaturistes.

Le tirage des négatifs au collodion est effectué sur un papier albuminé (le blanc d'œuf sert de liant aux sels d'argent). Négatif au collodion et tirage sur papier à l'albumine seront les procédés dominants jusqu'à l'arrivée dans les années 1880 des négatifs au gélatino-bromure d'argent et des « papiers aristotypes »⁷ vendus prêts à l'emploi dans le commerce.

Mais la première « démocratisation » de la photographie est incontestablement due aux cartes de visite. Popularisées en 1854 par leur inventeur, le Français Eugène Disdéri, elles provoquent une révolution : il s'agit de photos de petit format obtenues par un appareil à objectifs multiples (fig. 2). En une seule prise de vue, on obtient, selon le nombre d'objectifs et le type de châssis, 4, 6 ou 8 vues de petit format. Ces vues sont identiques si le châssis est fixe, différentes si le châssis est mobile. Le tirage d'une plaque fournit des vues d'environ 11,5x8,5 cm chacune, qui sont découpées à environ 9x5,5 cm et collées sur cartons de 10,5x6,3 cm (4 ¼ x 2 ½ pouces), avec les coordonnées du photographe au bas du recto et au verso. Cette nouvelle technique entraîne une baisse de coût unitaire. Ces portraits d'un format plus maniable, peuvent s'échanger et être présentés en albums qui correspondent pour la bourgeoisie aux galeries d'ancêtres de la noblesse. Aux membres de la famille et aux amis, on mêle des célébrités (membres de la famille royale, pape, évêques, écrivains, acteurs, etc.) dont on peut acheter les portraits chez les photographes. Avec la mode des albums, les familles souhaitent présenter une généalogie complète : plusieurs daguerréotypes sont reproduits sur plaque de verre par les premiers Gilles, et même l'un ou l'autre dessin ou miniature qui prendront la taille d'une carte de visite. De même, des tirages photographiques anciens sont copiés. Ce travail concerne environ 8 % des photographies au collodion conservées (fig. 3).

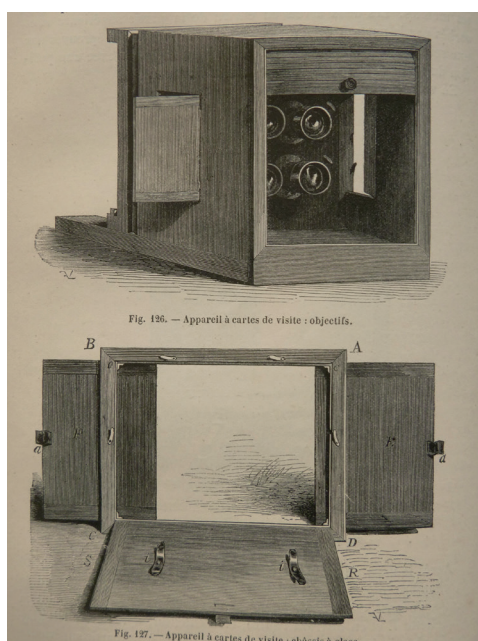


Fig. 2. Chambre pour cartes de visites

(Source : Désiré VAN MONCKHOVEN, *Traité général de Photographie*, 4^e édition, 1863, fig. 126, p. 130).



Fig. 3 Reproduction d'un daguerréotype

(© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_113).

7. Premiers papiers industriels à émulsion, à la gélatine, à la caséine ou au collodion, ces papiers à noircissement direct au chlorure d'argent marquent la transition entre les papiers artisanaux, également à noircissement, et les papiers industriels à développement (voir note 43, p. 79).

C'est plus que probablement grâce au succès de la carte de visite que, pendant les années 1860, les ateliers se multiplient et se substituent aux photographes itinérants⁸. À Namur, bien qu'existent des ateliers fixes depuis plusieurs années⁹, c'est le Bruxellois François Deron, ancien daguerréotypiste réputé avoir introduit vers 1858 la carte de visite en Belgique, qui introduit ce format dans la cité mosane vers 1862. Actif dans la capitale au 13, rue de la Madeleine, il ouvre à Namur, au 39 rue des Brasseurs, une succursale dont l'opérateur est Pierre-Édouard Dechamps, qui l'abandonne peu après pour s'installer à son compte à Bruxelles. Deron, visiblement mécontent de la défection, s'installe lui-même provisoirement à Namur pour sauver la situation. Il fait insérer une publicité (sous forme de faux éditorial) dans *L'Eclair* du 29 mars 1863 : *Nous avons une bonne nouvelle à annoncer. Que ceux qui sont allés ces derniers jours à l'établissement photographique de M. Deron et ont trouvé porte close, se rassurent. La fermeture de l'établissement n'était que momentanée. M. Deron est arrivé en notre ville et son établissement et réouvert. Nos belles lectrices impatientes d'être portraitées, pourront satisfaire leur fantaisie : elles recevront de véritables chefs-d'œuvre de photographie. M. Deron sait que réputation oblige.* Le lendemain, il se venge en émettant des doutes sur la qualité du travail de son ancien employé (*L'Ami de l'Ordre*, 30 mars 1863).

À ce moment, la « Maison Gilles » existe déjà, et a déjà adopté le format magique : sa plus ancienne photo actuellement connue, une carte de visite, est datée du 20 mars 1863 ; elle est dédiée à l'entrepreneur de peintures Adolphe Jomouton par son ami J. Honinckx.

La démocratisation de la photographie est encore toute relative, car un tirage est hors de portée pour un ouvrier. Mais les Namurois aisés aiment se faire tirer le portrait, en tenue de ville, ou parfois en uniforme de la garde civique : le désir d'exactitude dans la reproduction correspond à l'ascension de la bourgeoisie sous Léopold I^{er} et à son besoin d'identité. Le besoin de portrait titille aussi les religieux : évêques, chanoines, Jésuites, frères, curés, vicaires ou religieuses.

La clientèle religieuse manifeste également le besoin de diffuser des portraits, ce qui constituera un nouveau et important créneau pour la Maison Gilles : les portraits d'archevêques et d'évêques¹⁰, vendus au moment de leur nomination et de leur mort, ceux de prédicateurs à la Cathédrale Saint-Aubain¹¹, de fondateurs d'ordre ou de supérieurs ou cadres de congrégations¹², surtout si elles ont des maisons à l'étranger. Ces portraits, dont la vente est aussi annoncée dans les journaux, deviennent de véritables images de dévotion, de même que les portraits de défunts édifiants, comme plus tard celui du vicaire Paul Gilles, sauvagement massacré par l'envahisseur allemand le 26 août 1914. On reproduit également dans le même but des gravures ou photographies du pape, sans se soucier apparemment de questions de droit d'auteur. On trouve encore, et sans doute à l'usage de communautés religieuses, des reproductions

8. Les itinérants ne resteront actifs jusqu'au début du xx^e siècle que pour les photographies de grands groupes : les opérateurs de la firme David, établie à Levallois [Paris] sillonnent la France et la Belgique dans les années 1890 et font passer à la postérité les groupes scolaires, les ouvriers d'usines, et les associations. L'un d'eux passe par Namur.

9. Alexis-Joseph Lemaître (1855), Gommaire Platteel (1856 ca), Dandoy Frères (1856), Prud'homme (1859), Dethier (succursale de la maison bruxelloise, 1859). Au sujet de photographes belges cités dans cet article, consulter St. F. JOSEPH, Tr. SCHWILDEN, M. Chr. CLAES et M. DEMAEGHT, *Directory of Belgian Photographers*, sur <https://fomu.atomis.be/>

10. Mgr Ondernard (évêque de 1828 à 1831) : reproduction du tableau de Joseph Paelinck conservé à l'évêché ; Mgr Decrolière : reproduction d'une gravure, tandis que Gilles et Debry réalisent une photo qui inspirera le portrait conservé à l'évêché... où il a le regard plus vif et la bouche plus ferme ; Mgr Dehesselle (évêque en 1836 ; †1865) ; Mgr Dechamps (nommé en 1865 ; il deviendra archevêque en 1867 et sera rephotographié par le Bruxellois Ghémar) ; Mgr Théodore-Joseph Gravez, évêque de Namur de 1868 à sa mort en 1883 ; Mgr Goossens (1883-84) ; Mgr Bélin (1884-1892).

11. Le portrait de l'orateur parisien Théodore Combalot, vendu par François Gilles (*L'Ami de l'Ordre*, annonces de fin décembre au 8 janvier 1865), est peut-être celui réalisé par le Parisien Franck, sur lequel je reviendrai.

12. Ainsi Victorin Boulet (Frère Médilbert), profès au collège de Malonne, aime visiblement prendre la pose. Voir aussi page 83, photo 10, Mère Constantine, la cinquième supérieure générale des Sœurs de Notre-Dame de Namur. Née Marie-Jeanne Joseph Collin (1802-1875), elle est Supérieure générale de 1843 à 1875. Elle envoie de nombreuses sœurs aux États-Unis (Ohio, Oregon, Massachusetts et Californie). Elle fonde une mission en Angleterre en 1845 et au Guatemala en 1859. Son portrait a été largement diffusé (information aimablement communiquée par Marie Felten, archiviste des sœurs de Notre-Dame).

de portraits gravés¹³, comme celui de Saint Jean-Berchmans. Mais d'autres estampes intéressent probablement une autre clientèle, comme celle la tragédienne française Rachel (1821-1858), l'une des femmes les plus célèbres de l'époque.

3. Quel élément déclencheur pour François Gilles ?

Le 11 février 1862, alors que le théâtre de Namur est en construction, *L'Eclaireur* relate qu'à Bruxelles, la foule se presse depuis plusieurs jours dans le magasin des photographes Mulnier, Mayer & Pierson pour admirer le portrait de la cantatrice Adelina Patti. Les portraits de célébrités ont du succès. Le 28 septembre 1862, *l'Organe de Namur* annonce : *M. Ghémar, l'habile photographe, vient de recevoir d'un éditeur de Londres la commande de 80,000 exemplaires du portrait de la future princesse de Galles*¹⁴. *Plusieurs milliers ont été expédiés en Angleterre, où l'on est avide de contempler les traits de la future reine des Trois-Royaume.* Un tirage aussi exceptionnel a de quoi faire rêver quelqu'un qui envisage de se lancer dans la profession !

Il n'est pas impossible que, proche des milieux catholiques, François Gilles, premier de la dynastie, ait été encouragé par un amateur namurois de la première heure, le père jésuite Auguste Bellynck¹⁵, botaniste auteur de portraits, de reproductions de documents et de clichés scientifiques.

Pierre-Paul Dupont avait relaté en 1986 une tradition familiale : Amand Gilles, cadet de François, avait suivi une longue formation chez le photographe parisien Franck¹⁶. On peut formuler une autre hypothèse à la lumière d'un récent article de Luc Hiernaux¹⁷ : la sœur dudit Franck était l'épouse de Prosper Wittert, frère du premier daguerréotypiste liégeois, Adrien Wittert. Le couple résidait à Namur, rue de la Croix, n° de section 676, à deux pas de la future maison Gilles (n° 684)¹⁸. C'est dans cette maison que meurt la mère de Franck en 1840. Celui-ci revient à Namur à plusieurs reprises et notamment au début des années soixante, alors que sa sœur réside rue Pépin. Il réalise alors plusieurs clichés dont des tirages entrent en collection de la Société archéologique de Namur en août 1862. On pourrait imaginer un pèlerinage, rue de la Croix, du Parisien bardé de son équipement photographique et une rencontre décisive avec François Gilles... Quoi qu'il en soit, en 1866, François Gilles diffuse un album parisien de célébrités illustré par Franck, ce qui atteste de relations alors que le cadet est toujours instituteur dans le canton de Fosses. Si la réalité a été enjolivée et qu'il n'a pas séjourné à Paris, Amand a peut-être bénéficié d'un séjour ultérieur de Franck à Namur.

François Gilles exerce peut-être la photographie dans un premier temps comme activité secondaire ? *L'Ami de l'Ordre* insère les 28-29 mars 1864 une publicité : *On demande un ouvrier pâtissier [sic] chez M. Gilles, rue de la Croix, 4.* Lapsus ? Peut-être pas : cela expliquerait que sur la plus ancienne photo du magasin (fig. 4), des bonbonnières sont emplies de dragées.

13. On constate curieusement parfois un problème de mise au point lors de reproductions de photos ou gravures, alors qu'aucun problème de profondeur de champ ne se pose. Est-ce l'indice d'un manque de lumière qui oblige à ouvrir le diaphragme, ce qui diminue la profondeur de champ ? Ou de mauvaises optiques au début ?

14. Le futur Édouard VII s'était fiancé le 9 septembre 1862 avec Alexandra de Danemark. La cérémonie s'était déroulée au palais de Laeken, en présence de Léopold I^{er}, grand-oncle d'Édouard. Louis-Joseph Ghémar, le portraitiste le plus en vue de la capitale, avait pris plusieurs clichés de la princesse et du couple.

15. Le 5 avril 1877, *L'Ami de l'Ordre* annoncera que le portrait de Bellynck par Gilles est en vente. Ce professeur aux facultés, déjà auteur d'une *Flore de Namur* (1855) et d'un *Cours de Zoologie* (1865), a publié en 1874 un *Cours élémentaire de botanique* largement diffusé. Son éditeur était le libraire Douxfils, établi comme Gilles rue de la Croix. Les deux commerçants collaboreront à plusieurs reprises pour l'édition et la diffusion de photographies.

16. François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet de Villecholle, dit Franck. Voir P.-P. DUPONT, *La photographie à Namur des origines à 1900*, Bruxelles, 1986, p. 53.

17. L. Hiernaux, *Alexandre Gobinet de Villecholle alias Franck (1816-1906) & ses vues photographiques namuroises. Une histoire de famille dans Annales de la Société archéologique de Namur*, 29, 2015, p. 281-302.

18. A.-M. Goffin, *Documents relatifs au patrimoine immobilier de Namur intra muros, (1794-1859)*, Bruxelles, 2003, p. 105 et 107. Le logement des Wittert est l'actuel numéro 32-34 et la maison Gilles est l'actuel numéro 8.

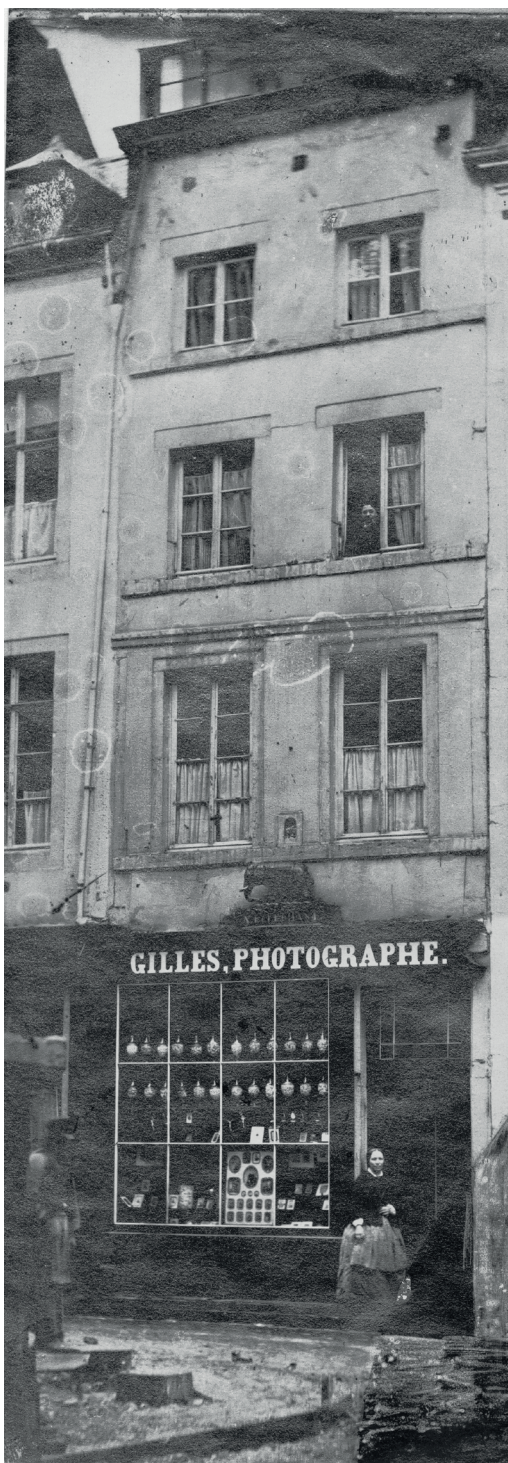


Fig. 4. François Gilles (?), La Maison Gilles, tirage ancien d'une photo prise en 1875 (?)

Curieusement, François Gilles n'a pas eu recours à la publicité dans les quotidiens namurois pour annoncer un début d'activité en 1863. Peut-être a-t-il usé de billets publicitaires, des *ephemera* dont ne subsiste plus aucun exemplaire. Il n'apparaît que le 19 février 1864 dans un article de *L'Ami de l'Ordre* qui loue un geste philanthropique : Gilles offre la recette de trois journées de travail aux familles de cinq ouvriers noyés dans la Meuse en amont de l'écluse des Grands-Malades¹⁹. Geste généreux, certes, mais peut-être aussi l'occasion d'attirer des clients peu habitués à se faire photographier, et qui pourraient revenir.

Sans doute a-t-il bénéficié du bouche-à-oreille. L'atelier est très bien situé, en centre-ville, entre la Cathédrale Saint-Aubain et l'Hôtel de Ville (alors situé Place d'Armes), à deux pas des rues les plus commerçantes (rue Saint-Jacques, rue de Fer, et rue de l'Ange²⁰). Son concurrent Auguste Zoude, installé rue des Brasseurs, ne parviendra pas à décoller : malgré de nombreuses publicités dans l'antyclérical *Organe de Namur*, du 5 mars au 22 avril 1863, sa faillite sera annoncée dans *L'Ami de l'Ordre* du 31 mai 1864. Être soutenu par les catholiques (qui prisent peu Armand Dandoy, ami du sulfureux Félicien Rops?) est clairement promesse d'une meilleure clientèle, vu les nombreuses congrégations établies en ville et alentour²¹.

Si deux dates de fondation sont avancées – 1860 et 1863 –, il faut privilégier 1863 : une pierre lithographique pour carte publicitaire (fig. 5a et 5b), imprimée par L. Pierre²² vers 1876 ainsi qu'une annonce de *L'Ami de l'Ordre*, le 20 février 1877²³, indiquent « Maison fondée en 1863 », tandis que la date 1860 n'apparaît que très tardivement, au dos de cartes de visite vers 1910. La tentation a pu être forte alors de vanter une maison cinquantenaire. À moins que des expéri-

19. Le drame est relaté dans *L'Ami de l'Ordre* du 17 février 1864.

20. Vers 1895, une publicité peinte sur le pignon de la maison à gauche de l'église Saint-Joseph. Il indiquera l'adresse pour ceux qui circulent dans la rue de Fer, venant de la gare (DUPONT, *Ibid.*, p. 93)

21. Sœurs de la Charité (établies en 1733), Sœurs de Notre-Dame (1809), Sœurs de Sainte-Marie (1819), Jésuites (de retour en 1827), Frères des Écoles chrétiennes (1830), Sœurs de la Providence de Champion (1837), Ursulines, Récollets (1853), Dames du Bon Pasteur, Petites Sœurs des Pauvres...

22. L. Pierre est attesté rue du Président n° 3 en 1875 (*Annales de la Société archéologique*, vol. 15, 1881, p. 401) et en 1877, on trouve la mention « Autographie L. Pierre ». Le nom du lithographe a été effacé sur la pierre mais reste lisible, quoique difficilement. Elle date probablement du début de l'appellation « Gilles-Ledoux » en 1876.

23. Si la date semble fiable, le chiffre annoncé de 50.000 négatifs conservés après 14 ans d'activité semble relever de la vantardise, si l'on considère les carnets de comptoir conservés pour ces années : 841 photos en 1870, 992 en 1871, 774 en 1872, 946 en 1876 et 1478 en 1847, soit un total de 5031 pour cinq années. Même en tenant compte de pages manquantes, on est loin du compte.



Fig. 5a et b. Pierre lithographique pour publicité Gilles, vers 1876 et inversion de l'image.

mentations en amateur précèdent de quelques années l'ouverture d'un studio? On trouve dans le fonds Gilles plusieurs daguerréotypes, des ambrotypes (négatifs aux collodion, qui placés sur un fond sombre, apparaissent positifs), et même un pannotype (négatif au collodion transféré sur une toile cirée), mais rien n'indique qu'il s'agisse d'expérimentations Gilles : l'un des pannotypes, un portrait de vieille femme, porte au dos du carton de montage une étiquette du photographe Alexis Lemaître, et l'un des daguerréotypes est à mettre à l'actif du Bruxellois Jacques Barboni.

On notera aussi que le 15 février 1863, Désiré Van Monckhoven signe la préface de la quatrième édition de son *Traité général de photographie*. Cette version entièrement refondue, qui sera traduite en de nombreuses langues et rééditée à de multiples reprises, deviendra le livre de chevet d'une multitude de photographes, professionnels et amateurs. Il a dû susciter des vocations. Était-ce le cas pour François Gilles? Dans le fonds familial, l'exemplaire conservé est une édition de 1884²⁴.

4. Une pratique complexe qui demande beaucoup d'astuce

Le métier exige la maîtrise de notions de physique (optique) et de chimie (le pouvoir actinique des halogénures d'argent). Ces questions sont présentes dans toute la chaîne de travail. Il faut aussi beaucoup de connaissance et d'habileté pour pallier les limitations techniques des plaques de verre négatives. Tout d'abord une sensibilité encore insuffisante, qui impose un temps de pose de plusieurs secondes et ensuite ce qui peut devenir un cauchemar pour le photographe : leur absence d'orthochromatisme.

4.1. Le noir et blanc en fait voir de toutes les couleurs...

Je suis plus photogénique que toi!, dit le bleu au rouge. Ce qui pourrait sembler l'entame d'un nouveau conte du photographe amateur Lewis Carroll n'est qu'un énoncé physico-chimique. En effet, au XIX^e siècle, « photogénique », dont l'étymologie grecque signifie « qui génère une image », n'avait que son sens premier : actinique (du grec *actis*, rayon). Une lumière actinique a une action chimique qui impressionne une pellicule.

Au début de la photographie, la traduction des valeurs colorées en valeurs de gris n'est pas exacte. Comme la lumière bleue, de longueur d'ondes courte (462 à 500 nm, fréquence 650 THz), agit plus rapidement sur la plaque négative et la fait noircir, le bleu apparaît quasi blanc sur le positif, tandis que le rouge (625 à 670 nanomètres, fréquence 533 THz), à l'autre extrémité du spectre, ne frappe guère la plaque négative et apparaît quasi noir sur le positif. En 1873, Hermann Wilhelm Vogel met au point des émulsions ortho-

24. Il avait appartenu au « photographe et artiste dessinateur » lillois Émile Maes.

chromatiques, qui sont traitées à l'aide de colorants pour obtenir des valeurs exactes pour les violets, bleu, vert et jaune, mais qui restent encore insensibles au rouge. Il faudra attendre 1904, avec l'invention, par Ernst König et Benno Homolka, des émulsions panchromatiques, pour obtenir une émulsion sensible à toutes les couleurs du spectre visible et un rendu satisfaisant de toutes les couleurs en nuances de gris.

Cette différence de rendu des gris par rapport à la vision humaine (fig. 6) est un problème important pour les photographes, notamment ceux qui reproduisent des œuvres d'art par la photographie (fig. 7). Ils ont probablement procédé par essais et erreurs pour arriver à le pallier²⁵ : ainsi, celui qui reproduit des tableaux religieux est confronté à l'aspect blanc du manteau bleu de la Vierge et à l'aspect noir de la tunique rouge du Christ. Quant aux paysagistes, leurs ciels sont désespérément blancs, ce qui nécessite des trucages (collage d'ouate sur le négatif, retouches, photomontages du paysage en deux parties avec des temps de pose différents). Pour le photographe portraitiste, l'inconvénient n'est pas moins fâcheux : les uniformes militaires n'ont pas l'apparence souhaitée : le contraste entre la veste et le pantalon peut être l'inverse de la réalité, et il arrive que les robes des dames perdent le contraste des différentes teintes (fig. 8). C'est pourquoi les photographes déconseillent de porter certaines couleurs pour venir se faire tirer le portrait. Mais si l'on peut changer de costume, on ne peut changer de visage : les rougeauds ont l'aspect de peaux-rouges et ceux qui ont des taches de rousseur se retrouvent avec une face constellée de points noirs. Les cheveux blonds ou roux apparaissent plus foncés qu'en réalité, tandis que les yeux bleus sont particulièrement malaisés à obtenir – leur rendu est parfois si clair que le modèle semble aveugle (fig. 9) –, si bien que longtemps après l'invention des plaques orthochromatiques, le souvenir de cette difficulté persistera.

De nombreuses parades à cette divergence de rendu des couleurs seront nécessaires. Et il faut en tenir compte dès l'aménagement des locaux, car le choix des coloris des stores, des tentures et des nappes n'est pas anodin ; ensuite il faut particulièrement veiller à la manière d'éclairer, qui doit tenir compte de la coloration éventuelle des reflets ; et enfin se résigner à un délicat et fastidieux travail de retouche...

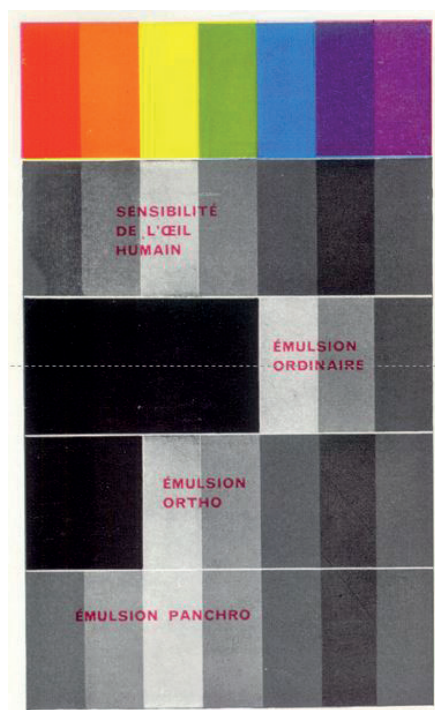


Fig. 6. Tableau comparatif du rendu des différentes couleurs, en valeurs de gris, pour l'œil humain et les différents types d'émulsion. Source : *Le photo almanach Prisma*, n° 6, Paris, 1954, p. 84.



Fig. 7. Un livre publié par Kodak en 1920 montre la confusion des couleurs avant l'apparition des plaques panchromatiques. Exemple d'un canapé photographié avec une émulsion normale et avec une émulsion panchromatique (*Notions pratiques d'orthochromatisme*, Paris, Kodak, 1920, pl. IV).

25. C'est notamment le cas du photographe Ghémar.



Fig. 8. Peut-être cette robe qui apparaît bien sévère était-elle verte et rouge ? La plupart des vêtements apparaissent plus sombres qu'ils ne l'étaient en réalité à cause des problèmes d'orthochromatisme (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_113).



Fig. 9. Client aux yeux bleus
(© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_425)



Fig. 10. Une accompagnante, hors cadre, passe la tête (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00006_158).

5. Un monde factice dans un lieu théâtral

[Le but que se propose le portraitiste] *C'est de rendre la vieillesse moins taciturne, la beauté plus charmante; de donner une expression d'intelligence là où la nature a été parcimonieuse; de mettre en relief les facultés intellectuelles et de donner de la puissance à ces têtes auxquelles la nature a prodigué ses dons les plus précieux; en résumé, de présenter la figure humaine dans sa meilleure forme, au moyen d'une chambre noire et d'un atelier convenablement éclairé* (Mayall)²⁶.

Avant même d'introduire la plaque dans le châssis, mille ruses sont nécessaires pour valoriser le client... ou lui faire croire qu'il est valorisé. La mise en scène du client implique de nombreux éléments. Observer les négatifs permet de découvrir le monde insoupçonné des coulisses : dans la périphérie de l'image, on voit le studio, son *velum* (l'ensemble des stores), l'extrémité du tapis, le système d'attache ou le support de la toile de fond, des objets négligés « hors-cadre », voire une accompagnante qui passe la tête (fig. 10). Tout cela permet de déduire le champ de recadrage, mais indique aussi la manière d'opérer, montre des accessoires de prise de vue ou l'envers d'éléments du décor.

5.1 Le studio

La photo de la façade du magasin rue de la Croix (p. 51) montre que le toit en bâtière de l'immeuble a fait place à un étage vitré. Or un éclairage côté Sud n'est a priori pas recommandé pour un atelier, car il faut éviter le soleil direct qui provoque des ombres trop dures et un éclairage trop irrégulier selon les nuages. Mais d'après une vue intérieure, du temps de Fernand, vers 1895, les vitres latérales sont mates. La largeur de façade étant très étroite (4,50 m), le studio occupe probablement toute la profondeur de la maison. On ne dispose hélas pas de photo de la façade arrière, située idéalement.

Pour la peinture et la décoration du studio, on évitait aussi bien les tons foncés comme le brun, absorbant trop la lumière, qu'un blanc qui serait trop éblouissant pour le modèle et gênant pour l'opérateur. On optait en général pour un gris-bleu, au bon pouvoir actinique, ou un papier peint calme dans les mêmes gammes de ton.

Peu de portraits sont réalisés en extérieur : de grands groupes, notamment les élèves du collège des Jésuites, et quelques portraits *post-mortem* de bébés.

5.2 Les tapis

Quelques photos montrent des pavés ou un plancher. Dix tapis ont été repérés. Avec une certaine coexistence, ils se succèdent comme suit²⁷ :

1863-1864 : un octogone à faces concaves concentriques entoure une rosace centrale. Il est lui-même entouré de doubles palmes reliées par un nœud. Une bordure est constituée de palmettes et de palmes. Le reste est occupé par un semis de fleurs. Présent sur la carte de visite dédicacée le 20 mars 1863, il est incontestablement le premier tapis utilisé.

Vers 1864-1865 : tapis foncé avec alternance d'octogones à petite étoile centrale et de croix dans lesquelles s'inscrivent des octogones. Les espaces intermédiaires sont comblés par des hexagones allongés. On notera qu'Armand Dandoy utilise un tapis très semblable.

26. Cité par ROBINSON (p. 39). John Jabez Edwin Mayall, photographe britannique, est l'auteur en 1860 de la première carte de visite de la reine Victoria.

27. Les dates précises proviennent des étiquettes, les dates approximatives (« vers ») sont des estimations.

Vers 1865-1868 : rosaces inscrites dans des carrés foncés sur pointe, placés en quinconce et séparés par un treillage de bandes plus claires, aux articulations desquelles figure un quadrilobe. Bordure de deux bandes séparées par de petits carrés sur pointe en quinconce, qui se terminent par une frise de trèfles.

Vers 1868-1872 : tapis clair. Octogones avec motif en croix de Saint-André alternant avec des « croix » contenant un quadrilobe.

1868-1872 : un même motif (octogones avec croix de Saint-André), mais aux couleurs inversées (le même que le précédent, retourné?).

1878-1883 : grands octogones avec quadrifeuille alternant avec des étoiles andalouses au centre pointé flanquées de quatre formes hachurées.

1884-1887 : grands quadrilobes en accolades, placés en quinconce, reliés par des carrés sur pointe à motif en zigzag dans lesquels s'inscrivent des quadrilobes.

1887 : carrés sur pointe foncés.

Vers 1895 et au début du xx^e siècle : fantaisie d'octogone aux faces concaves et aux pointes s'épanouissant en fleurs de lys. L'ensemble donne une impression de rouages.

1898 : Rosaces entourées de palmettes formant un grand carré sur pointe, sur fond sombre. Bordure de rosaces et de pampres, flanqués de deux bandes claires sur lesquelles se découpe un motif de chaîne stylisée.

En 1895, une vue d'intérieur montre une fausse prairie, et en 1911, un banc est posé sur une grande peau de mérinos.

5.3 Les fonds peints

Un des grands intérêts du hors-cadre est de montrer les systèmes de fixation des fonds peints. Ils sont soit cloués à une barre sur laquelle ils sont enroulés pour être rangés, ou tendus par des cordes entrelacées sur un châssis, soit encore, pour les fonds rigides sur panneaux de bois ou sur carton, maintenus par des poteaux.

Le fond sert à créer une ambiance : romantique pour des jeunes gens, prestigieux pour des personnalités (évoquant un château ou une salle d'évêché). Il n'y a pas de décor spécifique aux religieux et aux communiants chez Gilles au xix^e siècle. On l'évoque par des tentures, puis les religieuses optent volontiers pour un décor rocaille (dont les volutes leur rappellent l'église Saint-Loup toute proche?). Le décor clair de ce fond met en outre en valeur le sombre habit religieux (fig. 11).

Les photos Gilles révèlent un nombre impressionnant de fonds, quasi tous postérieurs à 1880, dont une dizaine ont été conservés et sont encore à découvrir. Pour quelques-uns, des dates d'utilisation ont pu être déterminées, mais la chronologie reste à affiner.

- Colline à gauche et arbres à gauche et droite.
- Chemin raviné avec gros caillou, rivière (ou lac) et arbres, vers 1878.
- Bouleau et gros arbre penché à gauche, balustrade formant courbe rentrante, vase Médicis, vers 1886, jusque 1892
- Arbuste fleuri à gauche, sapins à l'arrière-plan, lac et fleurettes à l'avant-plan, en 1895

- Escalier tournant devant un massif de végétation à gauche, vers 1895
- Colonne cannelée, draperie et passementerie formant arcade vers un escalier à gauche; fenêtre ouverte à droite (un négatif Gilles reproduit ce fond)
- Balustrade, colonne baguée, tenture, fenêtre à gauche, lambris surmonté d'un tableau avec château sur éperon rocheux au centre, tenture à droite.
- Canal, barque et maison à droite (décor flamand ou hollandais).
- Barrière à gauche, canal et petites maisons à l'arrière-plan (vers 1890).
- Lac, arbres élancés à gauche et fleurettes claires à l'avant-plan gauche, 1895-1896.
- Salon évoquant les styles Renaissance et rocaille, avec cheminée à droite sur laquelle est posé un vase allongé de style Art nouveau. À gauche, un pilier en candélabre, à la manière de la première Renaissance française et un lambrequin : le salon s'ouvre sur un jardin d'hiver. Ce fond est fréquemment utilisé de 1896 à 1907 au moins (voir fig. 24, p. 69).
- Cartouche rocaille avec treillage, en 1905.
- Balustrade tournante à droite, surmontée de vase, palmier et tenture, vers 1907 (on ne se donne plus la peine de disposer de vraies tentures...).
- Meuble à balustre maigrelet et décor géométrique sur le côté, cruche et fougère à gauche; draperie et fenêtre avec pot de fleur à droite, vers 1910 (on ne le voit complètement que sur une reproduction par Gilles).
- Chemin en escalier le long d'un mur néo-classique, en 1912.
- Buisson, lac et colline à gauche, sous-bois à droite, vers 1925.
- Escalier à balustrade, tournant vers une colonne baroque baguée à gauche (il existe toujours).
- Intérieur d'église « éclectique » : d'inspiration renaissance dominante (panneautages de faux marbres), et d'esprit gothique dans le chapiteau à crochets du pilastre et de la colonne, ainsi que dans le dais de la statue à gauche, tandis que le panneau avec grand losange est plutôt Directoire (conservé, mais n'est pas présent sur les photos du XIX^e siècle).



Fig. 11. Religieuse des sœurs de la Providence de Champion devant un décor peint (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_850).



Fig. 12. Curé Habran, devant un « fond buste », 15 novembre 1898 (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_296).

- Colonne avec tenture au sommet, mer au soleil couchant et nuages.
- Fenêtre en ogive (xx^e siècle).
- Salon de style Sécession.
- Salon Art déco avec verrières (fond conservé, avec « traîne » : il se poursuit sous les pieds du modèle).

À ces fonds s'ajoutent des fonds non figuratifs, utilisés dans les années 1880 pour les têtes, bustes ou quelques plans américains (jusqu'à mi-cuisse) :

- Gris foncé pour plan américain (il ne va pas jusqu'au sol, et est fixé sur deux pieds en bois).
- Gris plus clair pour buste (également sur pieds).
- Dégradé (clair au centre et foncé sur les côtés et le bas) afin de mettre l'accent sur le visage, mais aussi parce que les objectifs Petzval provoquent des flous en périphérie ; ils peuvent être utilisés si l'on doit travailler par manque de lumière avec un diaphragme²⁸ ouvert qui limite la profondeur de champ. On appelle ce modèle « Fond buste ». L'effet nuageux suggère une perspective aérienne. Ce fond est moins contrasté que le modèle à l'avant-plan (fig. 12).

5.4. Les éléments d'architecture ou de décor

L'architecture évolue d'un décor de fond à un élément de mise en scène : on gagne progressivement en relief et les cadrages deviennent plus variés.

5.4.1. Balustrades

À l'époque du collodion, une balustrade en bois à balustres en poire est utilisée pour les groupes, et plus tard, si possible en continuité avec une balustrade peinte du fond. Mais on néglige parfois des absurdités, en posant la balustrade sur le tapis, devant un fond d'extérieur (dans la perspective d'un recadrage ?). La balustrade reste sur le côté quand elle n'est pas utilisée, et est supprimée au recadrage. À la fin du XIX^e siècle, une balustrade blasonnée en carton-pâte est flanquée d'une sellette portant le même écu, parfois devant la balustrade classique du fond !

5.4.2. Colonne et socle

Un socle de style Louis XVI, utilisé seul, sert d'appui, ou soutient une colonne cannelée.

5.4.3. Lambris

Un faux lambris néo-classique, avec motif de rosace et de tête de lion, apparaît sur cinq photos, avec le premier tapis, puis n'apparaît plus que sur une photo, sur le côté.

5.4.4. Murs et pont

À la fin du XIX^e siècle, deux murs, l'un en faux moellons, l'autre en faux moellons et briques, ainsi qu'un petit pont, apparaissent dans des scènes d'extérieur (voir p. 71). Les fausses architectures tentent d'accroître l'impression de relief. De fausses herbes et un faux ruisseau complètent le décor.

28. Mécanisme intégré à l'objectif, qui limite le diamètre du faisceau des rayons lumineux. Plus on ferme le diaphragme, plus la luminosité diminue, mais plus les aberrations diminuent et la profondeur de champ augmente.

5.4.5. Accessoires

Dans l'entre-deux-guerres, on continuera à utiliser des éléments en carton-pierre ou en liège. Légers, et donc facilement déplaçables, ils ont aussi l'avantage d'être dans des matières qui ne produisent aucun reflet gênant. Émile Gilles, Rue Saint-Jacques, utilisera pour les bébés un croissant de lune avec un visage souriant.

5.5. Les meubles

Le Second Empire est le règne de l'éclectisme : on mêle allègrement tous les styles, revisités de la Renaissance au Louis XVI « à l'impératrice », avec des restes de Louis-Philippe. Tous les goûts sont satisfaits : tous les âges, les deux sexes, toutes les classes sociales ont le choix, et l'on ne craint pas les anachronismes !

On passera ensuite – frileusement – à l'Art Nouveau, qui est une rupture, et est peu fréquent dans les studios où la clientèle conformiste le juge inconfortable. Puis on revient à du Louis XVI mêlé à de l'Art déco.

De 1870 à 1884, il est souvent fait usage d'un « bahut » à décor bastionné de style Renaissance (flamand ou hollandais). Il s'agit plutôt d'un socle décoratif car il n'est muni ni de porte ni de tiroir. Ce meuble semble de base carrée, car il est souvent en partie caché par une tenture, mais il est en réalité triangulaire. Peut-être même s'agit-il d'un socle factice, dont seuls deux panneaux sont décorés, ce qui l'allégerait. Il sert de point d'appui, ou pour agencer des groupes (voir p. 83). On trouve ce genre de bahut chez d'autres photographes, comme Athanase Calphas à Anvers, ou Billotte Frères à Bruxelles.

Une jardinière de style « Forêt noire » sur pied néo-Renaissance est utilisée en 1886 et 1887. Il s'agit en fait d'un meuble produit dans la région de Brienz, en Suisse. La vogue de ces objets a été favorisée par un séjour de la Reine Victoria d'Angleterre en 1868 dans cette région²⁹. Ce type de mobilier est sans doute à mettre en relation avec le goût pour les jardins d'hiver qui se développent dans la seconde moitié du XIX^e siècle et deviennent des lieux de réception.

Une jardinière en osier et bambou et un meuble Art nouveau apparaissent ponctuellement au tournant du siècle.

Une armoire néo-gothique à portes parcheminées est en collection mais n'apparaît pas sur les photos.

5.6. Les tables

Elles sont nécessaires à une époque où la durée de pose oblige à fournir au modèle un point d'appui. Un guéridon (plateau rond sur pied central), parfois caché par une nappe en cachemire, sert aux personnes assises pour s'accouder vers 1865. Il y a deux modèles de nappes, l'une à franges, l'autre à pompons.

Une table d'appoint ou de salon, de style rocaille, mais d'époque Napoléon III, est utilisée de 1865 environ à 1873. Elle sert aussi pour asseoir de petits enfants, dont les pieds reposent sur un tabouret capitonné. En 1887, elle reprend du service car elle s'accorde avec un fond peint de même style. On peut la transformer en bureau par l'ajout d'une partie supérieure, que l'on voit parfois hors-cadre posée sur la balustrade.

29. <https://www.gazette-drouot.com/article/le-style-foret-noire/6308>, page consultée le 15 avril 2021.

Une sorte de sellette métallique sert de point d'appui aux enfants, entre 1890 et 1910. La forme est un emprunt au style Louis XVI, mais le décor est d'inspiration Renaissance.

Une table rustique d'esprit Louis XV à ceinture en accolade et pieds galbés n'est guère utilisée, et une petite table basse en triplex peint en jaune conservée dans le fonds, a servi plus tard. On la voit sur une photo de l'atelier où pose Fernand.

5.7. Les objets

Plusieurs objets sont utilisés, pour décorer ou pour animer les mains. Certains peuvent être considérés comme des attributs, car s'ils ne nomment pas la personne, ils en indiquent du moins la fonction ou la profession. Pour les militaires et les religieux, déjà identifiés par leur uniforme ou costume, les objets viennent en complément : armes pour les soldats, et pour les religieux : chapelet, rosaire, bréviaire, missel, statue de l'Immaculée Conception, crucifix en bois noirci ou avec les *arma Christi*... Des objets sont certainement apportés par le client, comme la besace du facteur, ou quelques épis de froment que serre un vieil homme qui veut visiblement indiquer son statut de riche agriculteur. Une dame âgée tient un tricot sur ses genoux, peut-être pour réduire un tremblement ? Un homme au gilet à carreaux élégant tient un mètre légèrement déplié ; c'est sans doute un architecte ou un entrepreneur. D'autres objets sont plus insolites, comme un sabre d'escrimeur, une bouteille et des verres de pékèt.

Il n'est pas toujours possible de déterminer si un accessoire – éventail, panier ou parasol chinois – est personnel ou prêté par le photographe. Des jouets destinés aux enfants – cheval de bois, raquette de volant – appartiennent au studio, mais les couronnes de communiant ou de premier prix sont personnelles.

Les livres et albums de photos sont les objets les plus récurrents : d'abord accessoire bien utile, car la hauteur de la pile s'adapte aisément pour fournir un appui à bonne hauteur de main ou de coude. Ils sont ensuite utilisés pour animer les mains du modèle. Le livre n'est donc pas nécessairement un signe d'érudition, ce qui est le cas des encyclopédies. Un bon exemple est le portrait de Joseph Saintraint qui deviendra bourgmestre de Namur (fig. 13).

5.8. Les rideaux

Les rideaux servent à équilibrer « la mise en page ». Ils pendent librement, parfois sur un meuble, ou bien l'on y fait un nœud. Il en existe au moins trois différents : uni foncé, à motifs d'ondulations encadrant des rosaces, et fleuri.

5.9. Les sièges

Est-ce le modèle qui choisit le siège ? Ou le photographe ? Il semble que le choix ne dépend pas toujours du sexe ou du gabarit de la personne, ni même du statut social.

Les deux chaises qui ont fait le plus long usage ont été conservées. Sans doute avaient-elles acquis une valeur sentimentale. Disposer de ces chaises est précieux, car elles permettent d'estimer la hauteur des modèles, et d'extrapoler d'autres dimensions, avec prudence bien sûr quant aux déformations.

La chaise à pieds torsadés, de style néo-Louis XIII, est utilisée de 1863 à 1887. Il en existe deux exemplaires dans le fonds Gilles. Haute de 114 cm, c'est une chaise de construction solide : outre une entre-



Fig. 13. Joseph Saintraint, qui deviendra bourgmestre de Namur de de 1908 à 1911 et de 1921 à 1924

(© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00002_0075)

toise en H reliant les quatre pieds (assemblage à prismes à angles abattus), une traverse relie les pieds avant. Elle est pourvue à l'avant de roulettes (celles-ci n'apparaissent pour les sièges que sous Louis-Philippe). Les montants du dossier sont amortis en toupie. Est-ce parce que la chaise valorise les épaules qu'elle est prisée ?

La « chaise valaisanne » est utilisée de 1868 à 1905. Haute de 93 cm, elle est une réédition de la chaise de la Renaissance allemande, laquelle avait été créée pour répondre à la mode des robes à vertugadin, dont l'imposante jupe à cerceau nécessitait un siège avec large assise et une bonne stabilité, assurée par les pieds obliques en bois tourné. L'époque des crinolines suscite un nouvel intérêt pour ce type de chaises, dont la fabrication s'était poursuivie au XVIII^e siècle, notamment en Suisse (Valais) et en France (Alsace). Ensuite, quand les crinolines ont disparu, elle reste dans l'atelier pour son caractère « exotique ». Plus légère que la chaise néo-Louis XIII, elle présente l'avantage d'un dossier chantourné qui facilite la préhension d'une seule main par la volute pour la déplacer dans le studio. On retrouve des chaises valaisannes dans d'autres studios des années 1860 : chez Armand Dandoy à Namur, chez Géruzet à Bruxelles, ainsi que chez des Parisiens réputés comme Thiébault, Bingham, Pierre Petit ou Bisson Frères.

D'autres sièges sont utilisés plus ponctuellement. Les dates d'utilisation sont des approximations ou des dates précises fournies par une étiquette sur le négatif :

- Chaise cintrée capitonnée de style Louis-Philippe, mais d'époque Napoléon III, capitonnée en cuir, puis en velours. Une autre chaise est capitonnée de tissu clair (des années 1860 aux années 1890).
- Chaise à dossier à bandeau concave, semblable à un modèle Chiavari, à entrejambe tournée. C'est le type de chaise volante facile à déplacer (années 1860).
- Chaise en bois à dossier « en doucine », de style Louis-Philippe (années 1860).
- Chaise droite Louis XVI, à dossier carré. Le raccordement du pied avec la ceinture est un cube orné d'une rosace (vers 1870).
- Chaise voyeuse utilisée autour d'une table de jeu, d'où son nom, elle comprend un haut dossier au sommet duquel se trouve un accoudoir rembourré. Passenterie à franges capitonnée d'un décor à fleur puis bayadère (années 1880).
- Chaise voyeuse de style néo-Renaissance (ce type de siège n'existait pas à la Renaissance!), elle comprend dans le dossier un monogramme G. Elle est utilisée au moins de 1898 à 1910, pour des portraits de dames en conversation, mais aussi en guise de prie-Dieu pour les communiants. Parfois, les hommes s'y asseyent à califourchon.
- Chaise cintrée, utilisée en 1901.
- Chaise cannée à dossier carré (vers 1910-1920).
- Chaise à bras néo-Renaissance, avec supports d'accotoirs en balustres. Haut dossier droit, sommé d'un fronton XIX^e. Utilisée en guise de prie-Dieu pour une communiante vers 1920.
- Passet en bois.
- Tabouret Napoléon III à assise capitonnée et pieds en bois tourné avec entretoise (néo-Louis XIII), galon et franges (vers 1865).
- Tabouret à assise capitonnée en velours à treillage pointé, pieds et entretoise en bois tourné, bordure cloutée.
- Fauteuil capitonné Napoléon III à fleurs et floches : son rembourrage moelleux et la passementerie à franges qui masque la structure en bois correspond à l'idée que la bourgeoisie se fait du confort et du luxe (vers 1884-1887).
- Divan à capitonnage fleuri et dossier courbé vers l'arrière, passementerie à franges et gland (le capiton, garniture à piqûres losangées et boutons, renforce l'impression de rembourrage et de confort).
- Banc de jardin (utilisé en 1911).
- Banquette de style Louis XVI (utilisée en 1912).
- Fauteuil capitonné pour bébé (vers 1920).

6. La prise de vue

6.1. Le matériel de l'époque du collodion

Parmi les centaines d'objets conservés dans le fonds Gilles figurent quelques pépites.

6.1.1. Petite chambre au collodion à tiroir, avec dépoli de 11x7,8 cm

Sans doute utilisée pour les premières expérimentations. Un châssis avec deux volets permet de faire successivement deux photographies sur une plaque de 12,5x16 cm (fig. 14a et 14b). On obtient donc deux cartes de visite différentes. Elle était peut être équipée de l'objectif pour portraits Ross (opticien londonien) dont les dimensions concordent.



Fig. 14a. Petite chambre au collodion à tiroir.



Fig. 14b. Châssis à deux tirettes, pour réaliser successivement deux prises de vues différentes sur une plaque. Le volet arrière est muni d'une tige métallique formant ressort pour presser la plaque dans la batée.

6.1.2. Chambre au collodion, pour plaques 21x26 cm

Le dos et l'objectif manquent. En bois brut et menuiserie rudimentaire, elle était peut-être utilisée pour les photos en extérieur (fig. 15).



Fig. 15. Chambre au collodion pour plaques 21x26 cm.

6.1.3. Chambre double pour collodion de Leclaire, pour plaques 12x21 cm avec objectif Petzval à lentilles de Berthier

Un examen d'éléments dispersés dans le fonds Gilles m'a permis de reconstituer une chambre double utilisée pour les cartes de visite (fig. 16). L'ébénisterie est en acajou. La mise au point s'effectue par le déplacement du corps arrière sur l'abattant à l'aide d'une molette agissant sur un pignon et une crémaillère centrale. La queue est articulée et peut être rabattue. Elle se bloque par des languettes coulissantes. La longueur de la chambre dépliée est de 45,5 cm. Le tirage maximum est donc de 50 centimètres environ. Le soufflet en tissu à coins droits est muni d'une séparation centrale. On fait les deux photos en une seule pose, ou successivement, si l'on dispose d'un châssis pour plaque à deux volets, qui permet de ne découvrir qu'une seule plaque à la fois. Les négatifs retrouvés indiquent que ce fut le cas chez Gilles (fig. 17), mais le seul châssis retrouvé ne comporte qu'une planchette (fig. 18). Il porte un cachet estampé qui nous livre le nom du fabricant. Il s'agit de J. Leclaire, ébéniste pour la photographie, établi à Paris, Rue Gît-le-Cœur, 5 de 1857 à 1870, date à laquelle il remet son commerce à un dénommé Hardouin (fig. 19)³⁰.



Fig. 16. Chambre pour collodion de Leclaire.

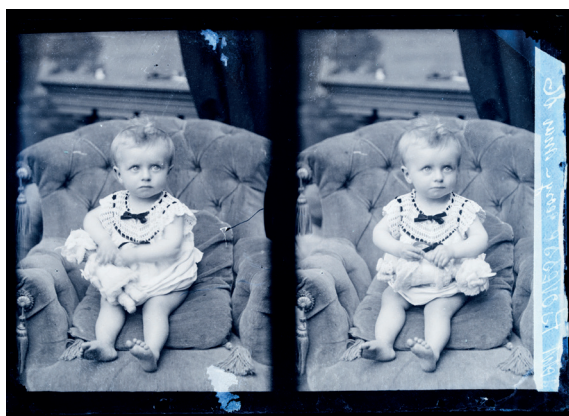


Fig. 17. Nombre de plaques présentent deux portraits différents, tel celui, en mai 1886, du petit Georges Bovesse avec sa poupée. Sur la première photo, il semble vouloir empêcher qu'on la prenne et sur la deuxième, intrigué, est prêt à sourire. On a l'impression qu'entre les deux prises de vue, le photographe l'a captivé - en lui parlant, ou en chantant, ou en actionnant une boîte à musique ou un jouet sonore ? (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_771).



Fig. 18. Châssis de prise de vue pour la chambre au collodion de Leclaire.



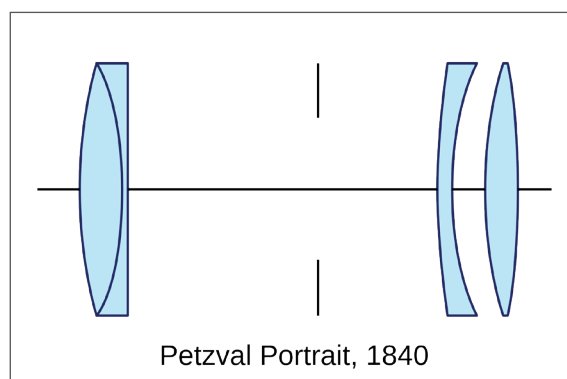
Fig. 19. Cachet de l'ébéniste sur le châssis à négatif.

30. On notera qu'un papier imprimé, réutilisé pour l'étiquette d'une photo, porte ce texte : « Fabrique spéciale d'appareils photographiques Leclaire & Vuillier Rue Git-le-Cœur Fontaine Saint-Michel ». Leclaire n'est associé avec Vuillier qu'en 1864, mais rien ne prouve que l'imprimé soit contemporain de l'acquisition de la chambre.

Pour le portrait, il faut des objectifs très lumineux afin de réduire le temps de pose à quelques secondes. La chambre est équipée d'une paire d'objectifs en laiton de type Petzval (fig. 20), du nom de l'inventeur, le Hongrois Joseph Petzval (1807-1891), qui construit dès 1840 un objectif (à ouverture $f/3,7$) qui restera longtemps inégalé. Petzval vend son invention à Wilhelm Friedrich von Voigtländer, lequel lui devra sa fortune. Malgré son volume et son poids importants, l'objectif Petzval est copié par de nombreux constructeurs (notamment l'opticien parisien Derogy, maison fondée en 1851), jusqu'aux années 1920. La monture ne porte aucune inscription, mais la lentille antérieure de l'objectif porte sur la tranche, au crayon, le nom de l'opticien. Il s'agit du Parisien Berthier, actif rue Saint-Jacques, 39, à partir de 1863, puis rue de Lodi, 1 à partir de 1864³¹.

Fig. 20. Schéma de l'objectif Petzval : la lumière, arrivant de la gauche, traverse le groupe de lentilles antérieures, passe par le diaphragme, puis traverse le groupe de lentille postérieur et va frapper la plaque sensibilisée au fond de la chambre technique.

(Photo wikimedia Commons (Photo vectorielle créée par Fred the Oyster avec Adobe Illustrator., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35925579>). L'objectif Petzval est composé de deux doublets de lentilles. L'élément antérieur, « achromatisé », corrige l'aberration chromatique (vu les différents indices de réfraction des différentes couleurs, ces couleurs ne sont pas nettes sur un même plan) ; il comprend une lentille frontale biconvexe en crown-glass collée à une lentille plan-concave en flint-glass, et d'un élément postérieur constitué par un ménisque divergent en flint-glass, séparé par une lame d'air grâce à une bague en laiton d'une lentille biconvexe en crown-glass. Il comporte un diaphragme entre les doublets. Cette position centrale corrige l'astigmatisme (aberration qui empêche une mise au point simultanée des verticales et des horizontales). À grande ouverture, la profondeur de champ est faible et la netteté parfaite ne porte que sur le visage du modèle (Fig. 2-133 mains floues ; 2-188 panier flou). La correction des aberrations n'étant obtenue que pour un angle étroit (le tiers de la distance focale), il faut donc une focale nettement supérieure à la diagonale de la surface sensible.



Le diaphragme d'origine a disparu dans l'un des objectifs, et a été remplacé par un carton pour carte de visite découpé « Gilles-Ledoux » troué, ce qui indique que l'appareil était encore utilisé après 1876. Comme il n'y a pas d'obturateur, le bouchon de l'objectif en faisait office. L'appareil ne servait probablement plus à l'époque du gélatino-bromure d'argent, qui nécessitait un mécanisme de temps de pose précis.

L'objectif Petzval différencie bien les nuances d'éclairage sur les visages des modèles. Il est inégalé pour les portraits tête ou buste.

À la fin du XIX^e siècle, pour les portraits en pied et les groupes, qui nécessitent un plus grand angle de prise de vue, les Gilles auraient pu utiliser une autre chambre, munie d'un anastigmat, mais la « trop grande » netteté de cet objectif n'est pas toujours appréciée, et elle est rejetée par les pictorialistes (mouvement photographique revendiquant une qualité artistique à l'image), qui lui reprochent sa « sécheresse ». Ils ont sans doute utilisé leurs anastigmats pour des vues urbaines.

31. Les adresses, retrouvées dans le *Didot-Bottin*, almanach parisien du commerce numérisé et en ligne sur le site Gallica, nous apprennent que Leclair et Berthier exerçaient à moins de 300 mètres l'un de l'autre.

6.1.4. Chambre de studio



Fig. 21 Objectif Gasc-Charconnet. L'utilisation d'un objectif de ce type, adapté à une chambre technique par le photographe autrichien Markus Hofstaetter, est présentée dans le reportage *Bringing a Giant 160-Year-Old Petzval Lens Back to Life* (<https://petapixel.com/2020/01/22/bringing-a-giant-160-year-old-petzval-lens-back-to-life/>, consulté le 29 juin 2020).

Le reflet d'une grande chambre, non conservée, sur un support en bois noirci à base ronde et pied chantournés, est visible sur une reproduction d'un ciboire. Le voile noir cache la chambre, mais un trépied rond est bien visible. Il s'agit probablement de la chambre présente sur la vue de l'atelier, prise par Fernand vers 1895 voire au tournant du siècle (voir p. 69). C'est probablement avec cette chambre qu'était utilisé l'impressionnant objectif Gasc et Charconnet, de type Petzval, et d'une focale 500 mm (fig. 21). Son bouchon, qui fait office d'obturateur, mesure 22 cm de diamètre et sa longueur totale est de 50 cm. Un diaphragme central pivotant a une ouverture de 9,1 cm. Les Parisiens Albert Gasc et Alphonse Charconnet sont mentionnés pour la première fois dans le « Bottin-Didot » en 1862. Ils sont spécialisés en objectifs et accessoires pour la photographie, rue Chapon 7, qui est l'adresse indiquée sur notre objectif. Ils quittent cette adresse à une date inconnue, après 1864. En 1870, ils sont installés rue de Malte, 10. Cet objectif était utilisé pour réaliser des plaques au collodion de 30x40 cm, dans une chambre qui devait atteindre un mètre de tirage environ pour les portraits de visage³².

6.2. Les plaques négatives

Outre les formats devenus standards à la fin du XIX^e siècle (13x18, 18x24, 24x30, 30x40), les formats de plaques au collodion conservées sont très variables, et correspondent rarement au format initial, car après le choix éliminant les mauvaises photos, les meilleurs clichés étaient découpés pour être conservés. La taille varie, entre 8 et 12 centimètres de haut, et 6 à 9 de large. Elles sont parfois découpées grossièrement, au diamant et même au grugeoir. Fait exceptionnel : il reste deux plaques 24x30 contenant huit portraits (quatre portraits doubles) pour cartes de visites (fig. 22). Des plaques d'environ 12x5 cm comprennent deux photos, et ont été prises au moyen d'une chambre double, ou sont la moitié d'une plaque 24x15 avec 4 cartes. Le format 21x27 existe également. Une étude complète des plaques, comparées aux châssis, serait indispensable pour déterminer tous les formats avant découpe.

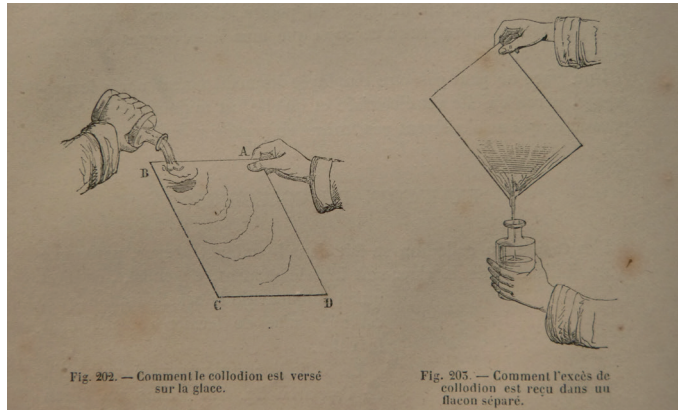
Le collodion, mélangé à une solution d'iodure et de bromure de potassium, est étendu sur une plaque de verre, dès qu'il est « pris », c'est-à-dire en quelques secondes. Il est sensibilisé dans un bain d'un volume d'eau pour un volume de nitrate d'argent, ce qui forme l'iodure d'argent sensible à la lumière. L'opération est complexe, et doit être effectuée immédiatement avant la prise de vue, car le « collodion humide » perd sa sensibilité en séchant.

32. Cette chambre sera remplacée par une plus moderne, équipée d'un châssis pour format 21x21 cm, vendue par le Bruxellois Rodolphe (actif au moins de 1904 à 1914). C'est la seule grande chambre de studio conservée.

Encadré 1 : Préparation du négatif

Dans son *Traité de Photographie* (4^e édition, 1863), Désiré Van Monckhoven décrit (p. 205-211) la préparation d'une plaque au collodion :

La glace [le négatif] est tenue par un coin, entre le pouce et l'index (fig. 202) et de façon à ce que les deux angles libres soient tournés du côté de l'opérateur. Tenant alors la glace horizontalement, on verse en B une certaine quantité de collodion que l'on fait couler en inclinant légèrement la glace vers le côté AD, puis vers l'angle C opposé à celui que l'on tient en main. Dès que le collodion couvre ainsi la glace, (et il faut que cela ait



lieu en quelques secondes, on relève la glace verticalement (fig. 203), en laissant écouler l'excès de liquide dans un flacon destiné à cet usage. [...] Il faut aussi éviter que le collodion ne coule derrière la glace ; mais si cela arrive, il ne faut l'essuyer qu'après la sensibilisation.

Après l'étendage, il faut sensibiliser l'émulsion dans un bain d'argent, afin que l'iodure du collodion se transforme en iodure d'argent :

Le bain [d'argent] est versé dans [une] cuvette que l'on tient inclinée en plaçant une pièce de bois sous l'un de ses côtés. Tout le liquide s'amasse alors d'un côté et pour ce motif il est bon que les bords de la cuvette soient très-élevés ou mieux avec un recouvrement. La glace est posée, la couche de collodion au-dessus, sur la partie du fond que n'atteint pas le liquide. On la saisit d'une main avec le crochet en baleine, de l'autre on élève la cuvette (fig. 204). Abaisant alors la glace, on la lâche dès qu'elle arrive en contact avec le liquide et on rend d'un coup la cuvette horizontale. Le liquide argentifère couvre ainsi d'un trait toute la glace.

Il est bon de toujours maintenir le crochet sous la glace ; car il peut arriver que, par quelque mouvement involontaire, le crochet éraille la couche, qui est très-fragile.

Enfin, une [autre] méthode consiste dans l'emploi du double crochet en baleine, entre les extrémités duquel (fig. 205) se place la glace, la couche au-dessus. On la plonge alors en une fois dans le liquide. [...]

Les cuvettes qui servent au bain d'argent doivent toujours être d'une propreté parfaite. [...] Avant de placer la glace dans le châssis de la chambre noire, il faut ouvrir et refermer avec force la planchette pliante, afin d'en dégager la poussière [...] On placera la glace dans le châssis, précisément dans le sens où elle s'est égouttée, et on aura soin de porter le châssis fermé dans l'atelier, en le tenant dans sa position primitive, afin que le nitrate s'accumule à la partie inférieure de la glace, où il est absorbé par une lame de carton gris dont on a soin de recouvrir la glace à cette partie inférieure [...] La sensibilisation doit précéder immédiatement la pose à la chambre noire. Si l'on attendait trop longtemps, la glace se criblerait de trous microscopique, provenant de la formation de l'iodo-nitrate d'argent par suite de la concentration du nitrate d'argent.

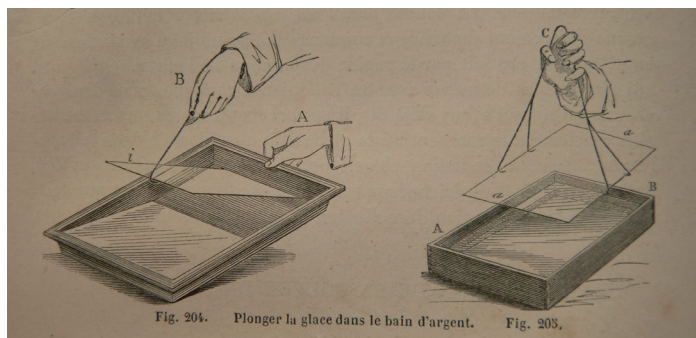




Fig. 22. Plaque de huit photographies de religieuses de la Providence de Champion, obtenues en quatre poses différentes, deux pour sœur Lazine [?] et deux pour sœur Marie-Apolline.

6.3. Les sources de lumière et les accessoires liés à l'éclairage

Il importe que l'on soit pénétré de cette conviction que l'éclairage ne modifie pas seulement les valeurs ; il influence aussi la forme générale des objets (Béryl et Schweitzer).

L'importance d'un bon éclairage est en effet capitale, car selon son angle, il modifie aussi la forme du visage : si la lumière frappe de côté, l'ovale perd une partie de sa rondeur, semble plus étroit et comme allongé en hauteur. Par contre, si elle frappe le haut de la tête, elle éclaire abondamment le front, l'arête du nez, les pommettes, et accentue les ombres des orbites, des narines, du menton : la figure apparaît plus courte, plus trapue, plus massive³³.

À l'époque du collodion, il faut travailler à la lumière naturelle, et le photographe habile doit modeler le portrait : mettre en évidence ses spécificités, afin d'obtenir une image ressemblante, tout en veillant à ne pas accentuer des proportions disgracieuses. Pour cela, il doit distiller la lumière en manœuvrant les stores. Un studio est en général équipé, sous le toit, et devant les vitrages latéraux, de plusieurs rangées de deux jeux de stores superposés : le plus clair est placé contre le toit et le plus foncé (jaune-orangé voire bleu foncé ou vert foncé si l'atelier est au Sud) en-dessous pour permettre de doser finement l'opacité. Les stores sont fixés en hauteur sur des rouleaux munis d'un système soit de ressorts, soit de contrepoids qui permet de les remonter commodément. Il faudra régulièrement adapter le réglage au

33. BÉRYL ET SCHWEITZER, *L'atelier du photographe et le portrait à domicile*, Paris, 1930, p. 7.



Fig. 23. Réflecteur simple

(© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_988)

cours de la journée, en fonction de l'horaire, de la luminosité et de la présence ou non de soleil. Si le studio est suffisamment grand, on peut disposer de deux endroits de pose et placer le modèle à l'Ouest le matin et à l'Est le soir.

En général, la lumière principale naturelle arrive de haut sous un angle de 45°, sur le visage placé de trois quarts, tandis que des réflecteurs renvoient une lumière moindre de l'autre côté, afin de « déboucher les ombres », c'est-à-dire éclaircir les zones sombres. Les Gilles utilisent deux types de réflecteurs. Le premier, dans les débuts, est un grand panneau clair posé obliquement sur le sol (fig. 23). Le second est un écran à volets, selon le modèle mis au point par Ludwig Angerer³⁴ (fig. 24) : il s'agit d'un cadre sur pieds, dans lequel pivotent deux écrans qui peuvent être inclinés à volonté. L'écran supérieur est normalement muni d'une étoffe blanche, et de l'autre côté d'une plaque métallique afin d'assurer une réflexion supérieure ; l'écran inférieur est tendu d'une étoffe bleutée actinique.



Fig. 24. Réflecteur à deux volets (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00005_013)

34. Cfr DILLAYE, p. 210. L'Autrichien Ludwig Angerer (1827-1879) est le photographe de l'empereur François-Joseph.

Si trop de lumière tombe sur le visage, créant un déséquilibre, on peut utiliser un écran de tête, c'est-à-dire un carré de carton fixé sur un pied qui fait usage d'ombrelle (fig. 25).

La lumière du jour varie selon l'heure, la saison, les conditions climatiques : c'est une incertitude pour l'opérateur, tandis que la lumière artificielle permet de pouvoir opérer à toute heure du jour et d'être constante, si toutefois elle est bien réglée. À partir des années 1880, les Gilles utilisent des émulsions au gélatino-bromure, plus rapides, mais on ne voit curieusement aucune trace d'utilisation de source de lumière artificielle : aucun « hors cadre » ne montre du matériel d'éclairage, on ne voit pas de porte-lampes fixe sur la vue de l'atelier, et il n'en est pas fait mention dans les publicités.

Le pionnier de la photographie à la lumière artificielle en Belgique semble être Léon Buret, Boulevard du Jardin zoologique, 20 à Gand, qui annonce dès le 28 décembre 1862 dans le *Journal de Gand : Photographie instantanée – Incessamment travail de nuit par la LUMIÈRE ÉLECTRIQUE*. S'il l'a réellement expérimentée, il reste une exception. Avant l'électricité, c'est l'éclairage au magnésium qui est utilisé par les photographes : le 22 février 1864, Alfred Brothers, photographe à Manchester, réalise le premier portrait avec éclairage au magnésium. En 1865, William White de Birmingham propose l'utilisation de magnésium pulvérisé et non plus de métal massif exposé à la flamme pour obtenir une lumière brève et puissante. Il faut attendre 1883 pour que, le prix du magnésium baissant, G. A. Kenyon fabrique une poudre-éclair plus lumineuse et dégageant moins d'odeur désagréable, mais qui ne résout pas le problème de la fumée dans les locaux fermés. La poudre s'améliore progressivement, donnant une lumière plus actinique et provoquant moins de fumée. En 1899, Kodak commercialise les premières « ampoules flash », allumées par une mèche. Elles contiennent une quantité précise de poudre-éclair et sont compactes et bon marché. En 1903, grâce à une nouvelle amélioration des poudres, on peut descendre à un temps de pose de 1/10^e de seconde³⁵.

L'électricité n'est installée chez Gilles qu'en 1907³⁶, mais pour Namur, c'est relativement tôt, car vers 1925, le portraitiste namurois Jean Lemaire annonce sur ses enveloppes³⁷ : *Installations les plus modernes et les plus vastes de la ville. – Photos instantanées – Lumière électrique aussi douce que la lumière solaire. – Ne pas confondre avec le Magnésium qui explose et effraye*, ce qui prouve que le magnésium était encore utilisé après la Grande Guerre. Il permet l'instantané, mais la clientèle n'apprécie pas la brusquerie de ce mode d'éclairage. De plus, un temps de pose très court ne permet pas au photographe de juger de la valeur de l'éclairage : des ombres trop accusées peuvent ruiner l'équilibre d'une mise en scène.



Fig. 25. Hors cadre, un écran de tête inutilisé pour cette prise de vue (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_764)

35. P. BRON et P. L. CONDAX, *Le flash photographique. Brève histoire illustrée*, Brunstatt-Mulhouse, 1999, p. 85-86.

36. À usage domestique ou professionnel ?

37. Un exemplaire est conservé en collection privée.

6.4. L'appuie-tête : un instrument de torture qui devient au fil du temps un atout appréciable

Un examen attentif a permis de retrouver plus d'une centaine de clichés où il est présent... mais pas toujours visible. Il est parfois caché, et quand il est bien visible sur le négatif, c'est parce qu'il est hors cadre. Cela permet de savoir qu'il existe deux modèles différents, l'un avec un pied en forme de pyramide aplatie, l'autre avec pied à trois branches (plus récent, voir p. 69). L'appuie-tête restera d'usage longtemps après que les photos soient instantanées, car il aide le modèle qui s'appuie à ne pas se raidir, ce que celui-ci a tendance à faire pour se grandir (alors que l'impression de taille dépend de la position de la chambre). Le conseil donné aux enfants de se tenir bien droit nuit au naturel : on peut ainsi comparer deux photos avec le mur factice pour décor : un garçonnet en costume apprêté avec un adulte imposant qui le présente comme un trophée contraste tristement avec une scène où jouent deux joyeux gamins (fig. 26a et 26b).



Fig. 26a (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00002_372) et 26b (carte de visite).

On voit un appuie-tête sur le premier tapis (avec palmes). À l'époque des deux tapis suivants (carrés sur pointe ou hexagones), le pied n'est pas trop visible et se confond avec le motif géométrique du tapis. Quand on passe au tapis avec croix de Saint-André, il est, hormis un exemple, caché sous des morceaux de tapis. Des protubérances ou une absence de raccord dans le motif les font repérer. Celui à pied à trois branches est visible sur le tapis à étoile andalouse. On découvre encore des tapis perturbés en 1887, notamment quand pose une jeune fille à robe plus courte (fig. 27).

Quand c'est une photo de couple, pas de problème, le pied d'appui du mari est derrière la crinoline ou la tournure de l'épouse. Pour les religieux (curés, frères, chanoines, jésuites) et religieuses, tout va bien également, l'habit cache le pied. L'appuie-tête n'est pas nécessaire s'il y a beaucoup de luminosité, si la personne s'appuie à un meuble ou sur une canne. Il est rare pour un enfant.

On a même parfois un appuie-tête (ou seulement un appuie-reins) pour une personne assise quand la position ne permet pas de s'appuyer au dossier (fig. 28). Il semble que la Maison Gilles ne disposait pas d'un modèle à fixer sur chaise, car les dos des chaises conservées ne présentent aucune trace de serre-joint. Le photographe n'est pas perfectionniste : la tige de l'appuie-tête n'est que rarement retouchée (si un client l'estime incongrue entre les jambes?). Elle ne l'est pas toujours, même quand elle est très visible



Fig. 27. L'appuie-tête est dissimulé sous le tapis (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_793).



Fig. 28 La tige de l'appuie-tête est visible entre les bras du jeune homme assis (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_892)

sur le côté, peut-être parce que l'accessoire est alors considéré comme normal, ou peut-être tout simplement parce que le client ne le voit pas ! Le regard n'est alors pas aussi affiné. Même aujourd'hui, on ne le remarque pas d'emblée, on y fait attention si on se préoccupe de la question.

Des études récentes ont mis en évidence le phénomène de la *hidden mother*³⁸ : la mère ou la bonne qui tient le bébé sur ses genoux est cachée sous un tissu. Le cas ne se présente pas chez les Gilles, mais on soupçonne derrière une tenture la maman de « Petit Fernand » âgé d'un peu plus d'un an, debout sur une chaise, badine à la main, photographié par son père Amand.

6.5. Le cadrage

Aux débuts de la carte de visite au collodion, on privilégie le portrait en pied ou en trois quarts (jusqu'aux genoux), puis on préfère le buste, pour concentrer l'attention sur le visage, jugé trop petit sur les photos en pied. En outre, dans les années 1880, les lourdes draperies passées de mode disparaissent. Pour les portraits plus grands, de format cabinet, aussi appelé format album (qui est la dénomination utilisée par les Gilles), on en revient à des cadrages plus larges, notamment pour les groupes familiaux.

L'examen des négatifs nous apprend que les photographes Gilles opérant à l'époque du collodion effectuent le cadrage en plaçant le centre de la plaque (verticale) une dizaine de centimètres sous le nombril si la personne est debout, et à hauteur du cœur si la personne est assise. Ils disposent probablement d'un verre dépoli où sont tracées les médianes pour les aider à effectuer le cadrage. Si l'on considère une personne adulte d'1,75 m, cette hauteur correspond grosso modo à 90 cm pour les deux positions. Le photographe, traditionnellement représenté courbé derrière son appareil, vise avec l'objectif à une hauteur de 1,10 mètre à 1,20 mètre, soit à la hauteur des yeux d'une personne assise, et du cœur d'une personne debout. L'appareil est de niveau ou en légère plongée, d'autant plus légère que la focale de l'appareil est longue. La focale est la distance entre le centre optique de l'objectif et l'image, quand la mise au point est faite sur l'infini. À l'époque du collodion, on utilise pour le portrait des objectifs à longue focale grâce à des chambres à long tirage. Un objectif est considéré comme étant de longue focale si celle-ci est supérieure à la diagonale de la plaque. Ce type d'objectif permet d'obtenir un angle de champ réduit (inférieur à 45°), et d'avoir un point de vue plus éloigné, qui évite les déformations. Un appareil de courte focale aurait pour résultat un agrandissement exagéré des parties du corps placées en avant, notamment de grands pieds, et même de trop grandes mains par rapport au visage. Travailler avec une longue focale permet de placer les modèles sans se soucier que toutes les parties du corps soient sensiblement sur le même plan.

Si la chambre est trop haute et si l'on est trop proche (si l'on plonge trop), l'assise de la chaise est trop basse par rapport au fond et les pieds arrière de la chaise semblent raccourcis. Il y a parfois une incohérence entre l'horizon suggéré par le fond et la perspective de la prise de vue.

Les photos de groupe nécessitent un cadrage plus large, et donc davantage de recul. Elles sont assez traditionnelles : un rang assis, l'autre debout.

Les « scènes de genre », pourtant fort prisées dans la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle, sont exceptionnelles chez les Gilles, qui nous laissent cependant : un groupe de trois religieuses de la Providence de Champion en excursion, une fillette montrant le doigt à son chien (vivant ou empaillé?) et de joyeux lecteurs du journal wallon *Li Marmite*, éditée par Léopold Godenne³⁹... Frère Usariet armé d'un marteau s'attaque à une boiserie récalcitrante, Oscar Dillen arrache une dent à un squelette, tandis

38. https://en.wikipedia.org/wiki/Hidden_mother_photography, consulté le 13-9-2020.

39. On notera qu'une plaque double donne deux portraits différents de Pierre Tasnier (« Pierre del Marmite »), collaborateur de Godenne pour l'édition de ce périodique.

qu'un mendiant unijambiste tend la main pour demander l'aumône. Plus tard, un peintre retouche une photographie et un autre repeint le pont factice constitutif du décor. Les prêtres séculiers sont généralement représentés un doigt glissé dans leur bréviaire, comme s'ils venaient de le refermer parce qu'ils étaient interrompus. Ce type de pose avec « instant suspendu », jugé plus naturel par les théoriciens de la photographie, est recommandé aux photographes professionnels.

7. La post-production

Le développement transforme l'image latente en image visible. Ce développement doit être effectué en lumière inactinique, c'est-à-dire qui n'affecte pas les émulsions photographiques. Si le développement (au sulfate de fer pour le collodion) n'est pas satisfaisant, il existe des bains d'affaiblissement ou de renforcement de la densité, qui est le pouvoir d'absorption de la lumière d'une image photographique. Concrètement, la densité est l'opacité d'un négatif (et pour un tirage, la profondeur des noirs).

Après séchage et fixage (au cyanure de potassium, extrêmement dangereux, ou à l'hyposulfite de soude), l'image est soigneusement examinée, à la loupe si nécessaire. Une grande croix a été apposée sur certains clichés : ils ont été éliminés, soit suite à un défaut relevé par Gilles, soit après discussion avec le client. Le négatif peut être verni pour le protéger, surtout si l'on espère un usage fréquent suite à des demandes ultérieures de tirages : c'est le cas pour des photographies de célébrités (les Gilles auront recours à cette précaution). Diverses compositions de vernis, avec ou sans alcool, sont utilisées, à base de gomme arabique ou d'une résine (sandaraque ou benjoin).

7.1. La retouche

Dans le fonds Gilles est conservé un pupitre spécialement destiné à la retouche des négatifs, en trois parties articulées (fig. 29) : la partie inférieure est un miroir qui renvoie la lumière sous la partie médiane en verre dépoli, tandis que la partie supérieure est occultée, pour empêcher la lumière de tomber sur le cliché. Il est placé devant une fenêtre partiellement occultée, afin que le retoucheur ne voie que par transparence le cliché posé sur le dépoli, entouré d'un carton noir.

La retouche du négatif est révélée au grand public à l'Exposition photographique de Paris en 1855 : le Munichois Hanfstaengl et son élève, le Parisien Adam Salomon, ont présenté un négatif retouché et des tirages avant et après retouche⁴⁰.



Fig. 29. Pupitre de retouche conservé dans le fonds Gilles.

40. Félix Nadar, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, 1900, p. 216 (en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61731n/f224.image>).

Différents buts sont poursuivis par la retouche⁴¹ :

- corriger des altérations du négatif – points ou taches – ou modifier sa densité, c'est-à-dire son opacité.

Pour foncer les parties claires du négatif, et donc obtenir des zones plus claires au tirage, on utilise un crayon ou des solutions colorées.

On travaille avec un crayon au graphite, dur sur un négatif avec vernis de protection ou tendre sur un négatif passé à la gomme arabique ou à la gomme dammar pour que le crayon « prenne », car il prend difficilement sur le collodion. Le crayon est taillé de manière à dégager une longue mine, afin de travailler avec davantage de précision, sans que le bois gêne la vue. Cette mine est régulièrement affûtée sur un bloc de pierre ponce (fig. 30). On trace de petits traits sur les zones trop transparentes et l'on gomme ensuite s'il est nécessaire d'atténuer une retouche trop intense. Pour améliorer l'adhérence du crayon, on peut dépolir préalablement le vernis avec de la poudre de pierre ponce frottée du bout du doigt.

De petits trous peuvent être bouchés avec de l'encre de Chine appliquée avec un pinceau effilé. Mais en général, le retoucheur utilise des encres colorées (au carmin, au bleu de Prusse), pour percevoir plus facilement son travail.

Si des parties plus importantes sont trop transparentes (vêtements, figure, main...) et donneraient au tirage des chairs trop noires, on les recouvre, pour freiner leur impression, d'une solution de carmin dans de l'eau ammoniacale légèrement additionnée de gomme arabique, soit sur le vernis, soit côté verre où cet écran agira avec moins d'intensité (fig. 31). Sur un cliché recouvert de gomme, on emploie du carmin broyé dans de l'essence de lavande, appliqué parcimonieusement avec un pinceau raide.

Si les zones trop claires concernent la plus grande partie du négatif, on verse, côté verre, du collodion non sensibilisé coloré à la fuchsine préalablement dissoute dans l'alcool. Quand la couche est sèche, on l'enlève avec un bâtonnet de bois sur les zones que l'on ne veut pas modifier.



Fig. 30. Trois porte-crayons et un bloc de pierre ponce.



Fig. 31. « Trentels 4 juin 96 ». Des retouches ont été effectuées sur les carnations, côté verre (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00002_079).

41. Au sujet des retouches, on consultera utilement l'ouvrage de P. GANICHOT, *Traité théorique et pratique de la retouche des épreuves négatives et positives*, Paris, s.d. [1893], ainsi qu'un ouvrage dont un exemplaire est conservé dans le fonds Gilles : V. CORDIER, *Les insuccès en photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 2^e édition, 1886, pp. 78 à 81 (*Retouche des clichés et des positives*). Mes observations n'ont pu être au stade actuel corroborées par des analyses chimiques, qui permettraient de préciser les produits utilisés par l'atelier Gilles.

Si l'on veut obtenir sur le positif des noirs profonds, on enlève l'émulsion avec un grattoir à ces endroits. Si les noirs obtenus par cette opération radicale s'avèrent trop vigoureux, on étendra une couche rosée sur les parties évidées. Si l'on veut juste atténuer légèrement l'opacité du négatif, on peut passer un pinceau enduit de salive. On usera délicatement du grattoir pour ôter des poussières adhérant sur l'émulsion qui proviennent des châssis ou de l'intérieur du soufflet, ou des points noirs provenant de produits chimiques en suspension dans le laboratoire (des réducteurs en particulier, comme l'hydroquinone, c'est pourquoi on ne doit jamais manipuler des poudres avant de développer un cliché). De telles particules peuvent aussi provenir de substances réductrices mal dissoutes dans le révélateur.

On peut également procéder à des détourages en étendant de l'encre de Chine côté verre, ce qui provoque une opacité totale qui donnera un « fond » blanc au tirage. Le même résultat est obtenu avec un papier (il s'agit souvent de papiers de remploi, parfois imprégnés de sels d'argent). On peut combiner les deux : encre de Chine appliquée finement autour de la personne, puis papier pour étendre le détourage à l'ensemble de la plaque (fig. 32). Pour un détourage provoquant un fond gris, on peut utiliser de la gouache, toujours côté verre, mais le résultat est plus irrégulier.



Fig. 32. Détourage à l'encre de Chine, complété par un détourage papier (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00001_283).

La famille Gilles utilise en outre de la gouache bleue pour opacifier une émulsion déjà dense (un collodion foncé), ce qui a pour effet d'éclaircir encore des zones claires du tirage, et elle utilise de la gouache orange pour opacifier une émulsion moins dense (un collodion plus clair), ce qui a pour effet d'éclaircir fortement une zone foncée du tirage. Mais les quelques négatifs traités de la sorte sont tellement masqués par la retouche qu'il faut se demander s'il s'agissait de tests.

- restaurer avant retraitage d'anciens négatifs altérés

Des réticulations ou marbrures peuvent subvenir suite à des bains trop chauds, ou à des chocs thermiques entre les bains et l'eau de rinçage. Les craquelures sont en général atténuées en les masquant à l'encre violette.

- pallier les problèmes d'orthochromatisme

Il faut éclaircir les cheveux blonds et roux, ainsi que les mains bistrées, éliminer les taches de rousseurs, et rectifier d'éventuels vêtements verts, jaunes ou rouges⁴². Mais, nous l'avons vu à propos de l'éclairage, les problèmes ne se limitent pas aux couleurs du modèle et des étoffes : en fonction de leur couleur, les lumières réfléchies et les ombres peuvent avoir une action indésirable.

- estomper les défauts physiques du modèle (rides trop visibles, barbe asymétrique) voire modifier sa silhouette, par exemple en amincissant une taille empâtée ou au contraire en donnant de la rondeur à des joues émaciées; redessiner un accessoire.

Ce type de retouche « esthétique » est peu fréquent à l'époque du collodion chez les Gilles (la taille de Madame Feraille est amincie, peut-être au départ pour éclaircir le fond (fig. 33) et marquer la diffé-

42. V. CORDIER, V; *ibid.*; *La retouche des négatifs*, dans Photo-Magazine, 1907, juillet-décembre, p. 182-183; M. , *La photographie expliquée au débutant*, Paris, 1938, p. 95-96.



Fig. 33. Madame Feraille (© APN-AÉN, fonds Gilles, inv. n° 00002_131).

rence, et le collier de Madame Manigard est redessiné). Par contre, les retouches esthétisantes mériteraient une étude pour les périodes ultérieures, où elles seront très prisées, d'abord dans la mouvance du mouvement pictorialiste, puis dans l'entre-deux-guerres. On notera que c'est suite à un usage immodéré de la retouche, accusée d'amollir les traits, voire de produire par ses outrances des formes anatomiquement impossibles (comme le cou de cygne de la reine Fabiola sur le portrait officiel signé *F. Dumeunier interpretavit*) que le terme « cliché » (synonyme de négatif) a acquis une connotation péjorative.

Quant à la retouche sur papier, elle s'effectue pour masquer des dégâts lors du tirage. On masque les points blancs ou les taches blanches avec un peu d'encre de Chine additionnée de terre de Sienne brûlée et délayée à l'eau gommée, afin de conserver le brillant du papier à l'albumine. Il faut travailler prudemment, avec des teintes d'abord très claires, que l'on fonce progressivement où c'est nécessaire. Si l'on retouche des papiers virés, on adoptera évidemment d'autres colorants pour s'approcher au mieux de la teinte voulue.

7.2. Le tirage et le montage sur cartons

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les papiers photographiques sont principalement des papiers à noircissement direct à la lumière du jour (dits également P.O.P., de l'anglais *printing out paper*)⁴³. À l'époque du collodion, le tirage s'effectue en général sur du papier à l'albumine (papier enduit d'une couche de blanc d'œuf et de sel de cuisine). Dès les années 1860, on vend des papiers pré-enduits d'albumine. On consomme à cette fin dans le monde 18 millions d'œufs, dont un tiers est utilisé par les Dresdener Albuminfabriken (les jaunes étaient utilisés dans l'industrie du cuir). Le photographe n'a plus qu'à sensibiliser la feuille en la faisant flotter dans une solution de nitrate d'argent à 12 %, ce qui entraîne la formation de chlorure d'argent.

On imprime par contact, avec un châssis-pressé (fig. 34). Il s'agit d'un cadre en bois qui maintient en contact le négatif et le papier sensible pendant l'exposition à la lumière (d'un quart d'heure à une heure et demie). Des caches permettent de présenter une image ovale sur fond blanc. Le châssis est équipé de deux volets mobiles. On peut ainsi n'en ouvrir qu'un pour contrôler le noircissement de l'image, puis le refermer, sans que le négatif et le papier bougent.

Après un bain de fixage et un lavage pour éliminer les résidus de sels d'argent, on procède à un virage, traitement chimique qui remplace partiellement l'argent de l'image par un composé métallique plus stable, dans le but d'une meilleure conservation. Les tirages à l'albumine étaient virés au chlorure d'or, qui donnait, après un fixage à l'hyposulfite de soude, une teinte violacée (plus agréable que le rouge brique obtenu sans virage), et des blancs plus purs.



Fig. 34. Châssis-pressé pour l'impression des positifs à la lumière du jour.

On découpe le papier, grâce à un verre calibré, à l'aide d'un canif, pour qu'il s'adapte au format standard du carton, 10,2x6,3 cm (équivalent de 4x2,5 pouces). Les cartes-albums, aussi appelées « format cabinet », mesurent 16,5x10,8 cm (soit 6,5x4,25 pouces). On le colle ensuite sur le bristol avec de la colle à amidon, puis il passe sous une presse à satiner pour lui donner du lustre. On peut également vernir les tirages à la gomme-laque.

Les cartons peuvent être datés en fonction de différents critères. Tristan Schwilden et Steven F. Joseph ont ouvert la voie en présentant une typologie de l'évolution des cartes de visite du carolorégien Bevierre⁴⁴. J'ai repris le même schéma descriptif (Encadré 2).

Sans doute Gilles fait-il imprimer ses cartons dans les premières années par un lithographe local. Ensuite, preuve sans doute d'une augmentation des ventes, il commande des cartons préimprimés à des lithographes spécialisés dans ce domaine : le Parisien D. Hutinet, qui imprime aussi des cartons utilisés par Armand Dandoy en 1885 (en 1887, il est installé 18, avenue Parmentier); le Bruxellois Marynen & Cie, qui imprime des cartons de 1886 à 1900 environ; Jules Vandenschrieck, actif à Bruxelles de 1888 à 1904

43. Il existe dès les années 1860 une possibilité de développement des papiers à l'albumine par bain, mise au point par le Lillois Blanquart-Evrard, mais elle est très longue et nécessite de l'acide chlorhydrique. Ce n'est qu'en 1891 que le Gantois Leo Baekeland, émigré aux États-Unis, commercialise un papier au chlorure d'argent sensible à la lumière des lampes à gaz, d'où le nom anglais *gaslight*. Ce papier, baptisé *Vélox* (*rapide* en latin), libère les photographes des caprices du soleil.

44. St. F. JOSEPH & Tr. SCHWILDEN, *La photographie professionnelle au XIX^e siècle* dans *Pour une histoire de la Photographie*, Musée de Charleroi, 1993, pp. 30-32.

environ ; J. Formstercher, d'Offenbach-sur-le-Main, vers 1895-1900 ; la Société anonyme de cartonnage et biseautage, à Anvers, vers 1900.

Si l'on veut réaliser un agrandissement, il faut utiliser un « cône agrandisseur ». Il en existe deux dans la collection. L'un sans marque, permet de réaliser un tirage 24x30 cm d'après un négatif de maximum 13x13 cm. Il peut donc agrandir une carte de visite ; l'autre porte une étiquette métallique de marque Gaumont et peut agrandir une carte de visite au format 18x24.

Pour signer les agrandissements, et à la fin du siècle, les cartes-vues, il existe un « timbre sec » : un burin gravé reproduit par estampage la signature d'Amand Gilles-Ledoux (fig. 35a et 35b).

En 1880, Amand Gilles sous-traite la réalisation de portraits peints :

Le lot portant le numéro 430 de la loterie de charité est un bon pour un portrait peint à l'huile, grandeur naturelle, d'une valeur de 500 francs, généreusement offert à la tombola de bienfaisance par un artiste aussi modeste que distingué, M. Vanderlinden Eugène, premier prix de l'Académie royale d'Anvers. L'heureux gagnant de ce lot peut se présenter, pour le réclamer, chez M. Amand Gilles, photographe, rue de la Croix, à la maison duquel M. Vanderlinden est attaché pour les portraits à l'huile (L'Ami de l'Ordre, 29 avril 1880).

Les agrandissements peuvent également être rehaussés au pastel, technique que maîtrise l'atelier Gilles, qui se fournit auprès de la firme parisienne Girault, renommée pour ses médailles aux expositions universelles de Paris (fig. 36).



Fig. 35a et 35b. Burin pour apposer un timbre sec sur les cartes postales ou les agrandissements.



Fig. 36. Pastels pour colorier les agrandissements de portraits.

Encadré 2 : L'évolution des cartes de visite

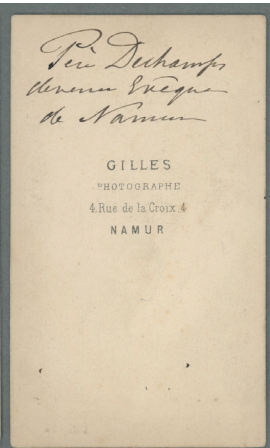
Ceci est un premier essai de classement, basé sur une collection d'une centaine de cartes, qui devrait être conforté par une comparaison exhaustive avec les plaques datées, et si possible, avec un échantillonnage plus large. Les dates données sont une estimation, et il est tout-à-fait possibles que plusieurs modèles coexistent. Il ne faut pas perdre de vue qu'un négatif peut être tiré à nouveau plusieurs années après la pose. Dans ce cas, le carton peut être beaucoup plus récent que le costume. Il est aussi possible que celui-ci soit déjà démodé au moment de la prise de vue.

Les règles publiées en 1993 par Tristan Schwilden et Steven F. Joseph restent valables :

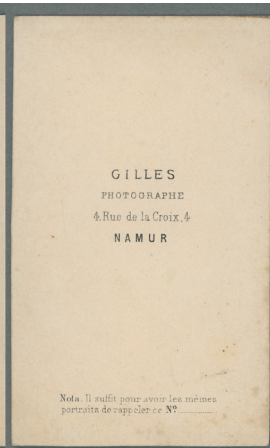
- Plus le carton de montage est mince, plus il est ancien (c'est une règle générale; on trouve chez Gilles l'une ou l'autre exception). Blanc cassé, dans les années soixante, il est ensuite coloré : dans des tons jaunes et orangés avec un filet rouge au recto dans les années 70; on trouve ensuite d'autres couleurs (noir, chocolat, bordeaux, vert, bleu...), puis on revient au blanc vers 1900, puis on passe au gris.
- Plus les inscriptions sont simples et de petit format, plus le carton est ancien également (au début des années 1860, un petit texte occupe le centre du dos du carton, puis dans les années 1870, le texte prend de l'ampleur, avec un phylactère, puis occupe progressivement tout le dos, avec putti et médailles de brevets.
- Les angles du carton sont carrés jusqu'au début des années 1870, puis deviennent arrondis, pour redevenir carrés fin des années 1890. Après 1900, la tranche du carton, plus épaisse, devient biseauté. Le biseau est doré, puis blanc.



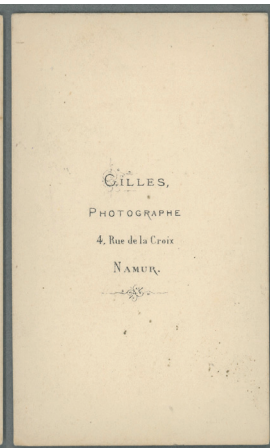
1. Tirage à l'albumine, émulsion très peu brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,38 mm. Pas de nom sous la photo mais les deux cartons de ce type conservés ont été recoupsés. Au dos, très petit logo lithographié (11 x 18 mm). Date : 1863 (une carte porte une dédicace datée du 20 mars 1863).
2. Tirage à l'albumine, émulsion très peu brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,39-0,41 mm. Sous la photo, à gauche, en majuscules : « GILLES »; à droite « NAMUR ». Au dos, petit logo lithographié (12 x 28 mm). Date : 64-65.



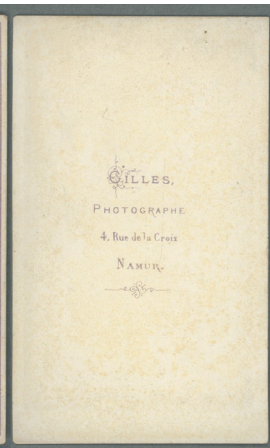
3



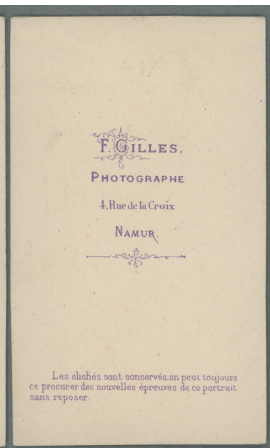
4



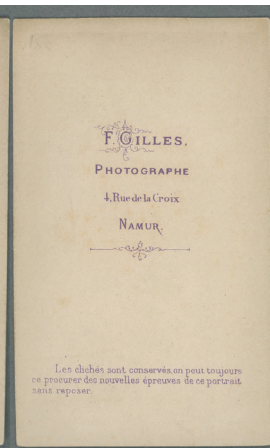
5



6



7



8

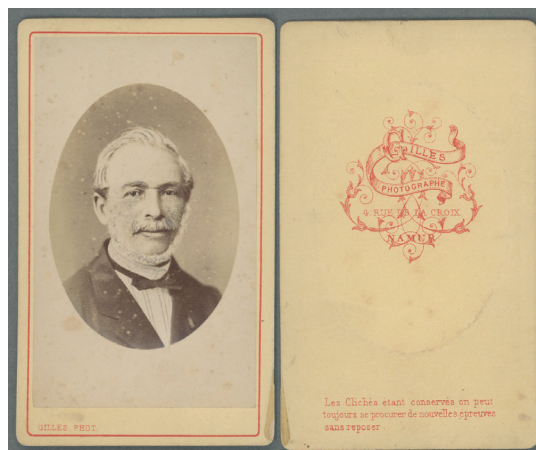
3. Tirage à l'albumine, émulsion peu brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,43-0,50 mm. Sous la photo, à gauche, en majuscules : « GILLES, PHOT. » ; à droite « NAMUR ». Au dos, logo lithographié (18 x 24 mm). Date : 1866-68 ca.
4. Tirage à l'albumine, émulsion peu brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,54 mm. Sous la photo, à gauche, en majuscules : « GILLES, PHOT. » ; à droite « NAMUR ». Au dos, logo lithographié (18 x 24 mm), avec note sur le n° à rappeler pour redemander des tirages. Date : 1866-68 ca.
5. Tirage à l'albumine, émulsion un peu plus brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,54 mm. Sous la photo, à gauche, « Gilles, Phot. ». Au dos, logo lithographié (34 x 22 mm). Fioritures autour du G de Gilles et ligne ouvragée sous le texte. Date : 1867-68 ca.



9 10



11 12



6. Tirage à l'albumine, émulsion un peu plus brillante. Carton blanc brillant couché, épaisseur 0,52 mm, imprimé en violet. Sous la photo, à gauche, « Gilles, Phot. ». Filet au recto. Au dos, logo lithographié (34 x 22 mm). Fioritures autour du G de Gilles et ligne ouvragée sous le texte. Date : 1869 ca.
7. Tirage à l'albumine, émulsion un peu plus brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,58-0,62 mm, imprimé en violet. Sous la photo, à gauche, « F. Gilles, Phot. Namur ». Filet au recto, plus large. Au dos, logo lithographié (34 x 22 mm) et note, avec faute d'orthographe. Fioritures autour du G de Gilles et ligne ouvragée différente de 5 et 6 sous le texte. Date : 1869 ca.
8. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,58-62 mm, imprimé en violet. Sous la photo, à gauche, « F. Gilles, Phot. Namur ». Pas de filet au recto. Au dos, logo lithographié (34 x 22 mm), et note, avec faute d'orthographe qui subsiste. Fioritures autour du G de Gilles et ligne ouvragée sous le texte (idem 7). Date : 1869 ca.
9. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,49-0,55 mm, imprimé en violet. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « Gilles, Phot. ». Filet au recto (plus fin, idem 6). Au dos, logo lithographié (28 x 27 mm) et note (la faute d'orthographe a été corrigée). Fioritures autour du G de Gilles et ligne ouvragée sous le texte (différente des deux autres). Date : 1870 ca.
10. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton neutre blanc cassé, épaisseur 0,56-0,58 mm, imprimé en violet. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « GILLES, PHOT. ». Filet violet au recto (idem 6 et 9). Au dos, logo lithographié (37 x 35 mm). Le nom s'inscrit dans un phylactère avec des arabesques. Date : 1871-1873 ca.
11. Idem 10, mais imprimé rouge. On notera que différentes couleurs peuvent coexister. Sans doute le client pouvait-il choisir la couleur.
12. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton jaune clair, épaisseur 0,53 mm, imprimé en rouge. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « GILLES, PHOT. ». Fin filet au recto. Au dos, logo lithographié (37 x 35 mm). Le nom s'inscrit dans un phylactère avec des arabesques. Portraits en buste, et carton embouti pour donner un effet de camée. Date : 1874-75 ca.



13 14



15 16



17 18



13. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton jaune clair, épaisseur 0,53 mm, imprimé en rouge. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, en rouge, « GILLES, PHOT. » ; à droite « NAMUR ». Filet au recto, plus large et jusqu'au bord du carton. Au dos, logo lithographié (68 x 35 mm) en rouge. Le nom s'inscrit dans un phylactère avec des arabesques, et est surmonté de putti photographes, du matériel de laboratoire et les portraits de Niépce et Daguerre de part et d'autre de la date 1839. Portraits en buste, et carton embouti pour donner un effet de camée. Date : 1874-75 ca.
14. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton blanc cassé, épaisseur 0,53 mm, imprimé en vert. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « GILLES, PHOT. » ; à droite « NAMUR ». Fin filet au recto. Au dos, logo lithographié (68 x 35 mm). Le nom s'inscrit dans un phylactère avec des arabesques, et est surmonté de putti photographes, du matériel de laboratoire et les portraits de Niépce et Daguerre de part et d'autre de la date 1839. Portrait en pied. Date : 1874-75 ca.



19 20



21 22



15. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton rose, épaisseur 0,62-0,68 mm, imprimé en rouge. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « GILLES-LEDOUX. » ; à droite « 4, RUE DE LA CROIX, 4 ». Large filet au recto jusqu'au bord. Au dos, logo lithographié (80 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec grandes lettres et nom en forme de signature. Parfois embouti ovale ou rectangulaire. Date : 1876-1878 ca.
16. Idem 15, mais tranche du carton dorée et carton d'un rose plus pâle. Date : 1876-78 ca
17. Idem 15, mais carton blanc au recto. Date 1876-78 (portrait de Mgr Goethals : 1878).
18. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton beige, épaisseur 0,64-0,66 mm, imprimé en bordeaux. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « GILLES-LEDOUX. » ; à droite « 4, RUE DE LA CROIX, 4 ». Pas de filet, mais tranche rouge. Au dos, logo lithographié (80 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec grandes lettres et nom en forme de signature. Parfois embouti ovale ou rectangulaire. Date : 1876-1878 ca.
19. Idem 18, mais tranche dorée.
20. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton légèrement jaune, épaisseur 0,64-0,66 mm, imprimé en bordeaux. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « A. GILLES-LEDOUX » ; à droite « 4, rue de la Croix, 4 ». Pas de filet, mais tranche rouge. Au dos, logo lithographié (80 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec grandes lettres et nom en forme de signature. Parfois embouti ovale ou rectangulaire. Date : 1878-1880 ca. Parfois ovale en relief et photo très vernie (effet camée).
21. Idem 20, mais tranche dorée.
22. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton beige, épaisseur 0,66-0,70 mm, imprimé en bordeaux. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « AMAND GILLES » ; à droite « 4, rue de la Croix, 4 ». Fin filet. Au dos, logo lithographié (80 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec grandes lettres et nom en forme de signature. Parfois détourage ovale. Date : 1880-1884 ca. (portrait de Mgr Bélin, nommé évêque en 1884). Sans doute Amand indique-t-il son prénom en entier pour mieux se démarquer d'Alexandre, installé à son compte en 1877.



23 24



25 26



27 28



23. Idem 22, mais un peu plus épais (0,73 mm), avec en outre au verso le nom de l'imprimeur du carton : « D. HUTINET, PARIS ». Il imprime également des cartons pour un autre photographe namurois, Armand Dandoy, en 1885.
24. Tirage à l'albumine, émulsion brillante. Carton rose, épaisseur 0,80 mm, imprimé en rouge. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « AMAND GILLES » ; au centre, initiales G et L ; à droite « RUE DE LA CROIX, 4 ». Fin filet. Au dos, logo lithographié (88 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec les initiales G et L dans une mandorle, 3 médailles – optique, chimie, Niépce et Daguerre – la mention « Brevet d'invention, le nom A. Gilles-Ledoux en signature. Les lettrines de photographie artistique et de Namur subsistent. Date : après ou en 1885 (date des brevets).
25. Idem, mais carton beige au recto et bleu ciel au verso, imprimé en bordeaux.
26. Idem, mais carton noir imprimé en doré, avec large filet jusqu'au bord et tranche argentée. Essais de tirage au charbon.



29 30



31 32



33 34



27. Tirage vernis. Carton noir, épaisseur 0,76 mm, imprimé en doré. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « AMAND GILLES. » ; à droite « 4, rue de la Croix, 4 ». Large filet jusqu'au bord. Au dos, logo lithographié idem 15 à 23 (80 x 52 mm), qui occupe tout l'espace, avec grandes lettrines et nom en forme de signature. Parfois embouti ovale ou rectangulaire. Date : 1878-1880 ca. Parfois ovale en relief et photo très vernie (effet camée). Date : années 1888 ca.
28. Idem, mais « A. GILLES-LEDOUX » au recto, en bas à gauche et au verso. Une carte datée 1889.
29. Idem 28, mais verso vert olive foncé.
30. Idem 28, mais recto et verso vert bouteille. Tranche dorée mais pas de filet. Au dos, outre le logo, nom de l'imprimeur du carton : Jules Vandenschrick, Bruxelles (vers 1895).
31. Idem, mais carton beige au recto et verso vert bouteille (vers 1896).
32. Idem, Mêmes inscriptions, en brun, avec filet au recto. L'imprimeur du carton est « J. Marynen, Bruxelles » (vers 1896).



35 36



37 38



33. Tirage à l'albumine ou à la gélatine. Carton beige, épaisseur 1,1 mm, imprimé en brun. Coins arrondis. Sous la photo, à gauche, « A GILLES-LEDOUX » ; à droite « NAMUR / 4, RUE DE LA CROIX, 4 ». Fin filet. Au dos, logo lithographié (77 x 58 mm), qui occupe tout l'espace, avec une grande signature et l'adresse, avec « Namur » dans un cartouche. L'imprimeur du carton est « Formstecher, Offenbach » (vers 1895-1900).
34. Tirage à la gélatine. Carton blanc, épaisseur 0,80 mm, imprimé en doré. Coins droits. Sous la photo, à gauche, « A Gilles-Ledoux » ; à droite « NAMUR / 4, rue de la Croix ». Large filet. Au dos, logo lithographié occupant tout l'espace, avec signature dans le sens de la hauteur (vers 1896).
35. Tirage à la gélatine. Carton beige, épaisseur 0,88-0,91 mm, imprimé en doré. Coins droits. Sous la photo, à gauche, « Vve A Gilles-Ledoux » ; à droite « NAMUR / 4, rue de la Croix, 4 ». Large filet. Au dos, logo lithographié occupant tout l'espace, avec l'adresse sur un papier enroulé en trompe-l'œil devant une architecture fleurie (vers 1896).
36. Idem, hormis la suppression de « Vve » au verso. Au recto, le « Vve » a été gratté (vers 1897).
37. Tirage à la gélatine. Carton blanc, épaisseur 0,85-0,87 mm, imprimé en vert. Coins droits. Sous la photo, à gauche, Initiales G et L ; au centre signature « A Gilles-Ledoux » ; à droite « NAMUR / rue de la Croix, 4 ». Pas de filet. Au dos, logo lithographié occupant tout l'espace, avec l'adresse dans une palette, et l'indication des différents travaux exécutés par l'atelier (vers 1900).
38. Tirage au gélatino-bromure d'argent. Carton blanc, épaisseur 1,04 mm, imprimé en doré au recto et en brun au verso. Coins arrondis. Sous la photo, « REPRODUCTION ». Pas de filet. Au dos, mention « fondée en 1860 » (après la renumérotation administrative des maisons, fin 1910 : le 4 est devenu le 8).

Une carte intrigante datant des années 1860 reste à classer : elle représente une femme portant une crinoline antérieure à 1865. Le tirage à l'albumine est d'une qualité exceptionnelle, l'épaisseur du carton est de 0,54 mm, et le graphisme du logo est différent de ceux, cohérents, entre 1863 et 1868. Et surtout, le nom du photographe, sans prénom, est écrit Gille, sans le s final.

8. Un fonds exceptionnel à haut potentiel

Tout objet photographique est unique

(Anne-Cartier Bresson et Jean-Philippe Boiteux)

De nombreuses perspectives de recherche sont ouvertes, pour des recherches sur les photographies en tant qu'objet, et pas seulement en fonction de leur sujet. Citons quelques pistes :

8.1. Datation des portraits carte de visite

Le nombre de négatifs datés – 20 % – est loin d'être négligeable, et donne les premiers jalons pour une démarche tentant de pallier la frustration que pourrait provoquer l'absence de datation.

L'association d'une multiplicité de paramètres permet de resserrer la chronologie :

- Les critères matériels
Technique et format du négatif, technique du tirage, typologie du carton de montage, présentation particulière (en relief - ovale ou rectangulaire - imitant un camée).
- Le contenu de l'image
Le décor de l'atelier : fond, tapis de sol, mobilier et accessoires; les caractéristiques de costumes (de la crinoline aux manches à gigots, en passant par les tournures pour les dames), uniformes ou éléments du costume ou des coiffes); la biographie d'un modèle connu (selon qu'il est photographié bébé, dans sa jeunesse, à son mariage, voire à sa mort).
- Le cadrage
Les premiers portraits cartes de visites sont en pied ou en « $\frac{3}{4}$ » (jusqu'aux genoux), puis évoluent vers le buste puis la tête (mais ceci n'est qu'une tendance générale).
- Les métadonnées (inscriptions) sur une boîte, une pochette, un négatif ou un carton (dates de brevets, d'exposition).

Grâce au croisement de chronologies relatives que permettent ces différents paramètres, on peut arriver à dégager une fourchette de dates assez précise, de l'ordre de quelques années. Un traitement en bases de données permettrait de développer un outil de datation, qui pourrait être adapté pour d'autres collections de cartes de visite.

Il faut néanmoins faire preuve d'une grande prudence si l'on s'aide des cartons pour dater des objets. La typologie est très fiable... pour autant qu'il ne s'agisse pas d'un tirage. Une incohérence entre la typologie et d'autres paramètres est un indice de tirage tardif. Par exemple, on peut avoir une inadéquation entre le vêtement et/ou la coiffure du modèle avec le type de carton. Car il arrive qu'au décès d'un des parents, le parent survivant fasse réaliser des nouveaux tirages pour chacun de ses enfants. On peut également rééditer à la mort d'un évêque une photographie réalisée lors de son intronisation, ou rééditer un portrait à l'occasion d'une « promotion », comme c'est le cas pour l'évêque Dechamps qui devient archevêque de Malines ou pour le père jésuite Paul Goethals, ancien recteur des facultés, qui devient archevêque de Calcutta en 1877. La plus ancienne photo, rééditée au moment de sa nomination, le montre glabre (voir encadré 2, photo 17), tandis que celle le montrant dans les habits de sa nouvelle fonction – une reproduction sans aucun doute – le montre barbu. Le mot barbe est d'ailleurs présent dans le carnet de commande pour les différencier. Dans ces cas de réédition, le carton de montage n'est pas contemporain de la prise de vue, et peut lui être largement postérieur.

Statistiques

La masse critique de négatifs pourra permettre l'établissement de statistiques (sociologiques, sur les conventions de pose, etc.), avec prudence toutefois, car il ne subsiste qu'un millier de négatifs au collo-dion.

Comparaison négatifs-positifs

La comparaison est très instructive quant aux différences entre l'image captée par la « chambre obscure » et l'image livrée au client : le photographe effectuait un recadrage. Une expérience intéressante serait de générer des images recadrées afin de les comparer avec le négatif entier, puisque l'on sait que le tirage se fait par contact, et que l'on connaît le format final. On déterminerait ainsi le hors cadre pour l'ensemble des photos, et non seulement pour celles dont on possède un tirage d'époque.

Pour recadrer les bustes, le photographe pouvait utiliser des caches de forme rectangulaire ou ovale, ou des caches dentelés pour des effets de dégradé. Cette pratique pourrait aussi être reconstituée.

Une étude sur le vieillissement des photographies est davantage intéressante quand on peut comparer le positif à son négatif. Tantôt, ce sont les négatifs qui sont dégradés : décollement de l'émulsion, irisation..., tantôt ce sont les émulsions des positifs, conservés dans de nombreuses collections privées, qui ont sensiblement pâli, avec pour résultat que les retouches qui à l'époque se voulaient invisibles captent toute l'attention aujourd'hui, mettant cruellement en évidence ce qu'on voulait cacher. Il faut le garder en tête, sinon on croirait le retoucheur maladroit. Le scan du négatif ne donne pas nécessairement une meilleure idée du tirage original, car les vernis de protection de l'émulsion du négatif ont jauni avec le temps, et sont davantage visibles sur le scan inversé qu'ils ne l'étaient sur le tirage d'époque.

Et bien sûr, grâce à l'examen des annotations (identification, datation), négatifs et tirages se documenteront l'un l'autre.

Analyse chimique des composants et tests de vieillissement en vue d'une meilleure conservation préventive

Une meilleure étude des composants permettrait de les identifier pour évaluer le vieillissement, affiner les conditions de conservation et prévenir les dégâts, car l'évolution différente des matériaux ou leur réaction aux conditions de température et d'hygrométrie peut causer des tensions et des détériorations.

Richesse de l'iconographie

Magnifique trombinoscope d'une cité, ce fonds donne un visage à quantité de Namurois (comme l'architecte Louis Lange, né en 1861), ou nous montre dans leur jeunesse des Namurois devenus célèbres par la suite : le bourgmestre Fernand Golenvaux, l'érudit Édouard de Pierpont, cheville ouvrière de la Commission des Monuments et Sites, et même François Bovesse bébé. De quoi faire le bonheur de bien des généalogistes.

Nous avons vu l'intérêt capital du « hors-cadre » des plaques pour comprendre le fonctionnement d'un studio. Mais l'intérêt documentaire des plaques ne se limite pas aux historiens de la photographie : sociologues, historiens du costume... y trouveront pour la seconde moitié du XIX^e siècle une matière première a priori plus fiable que les estampes... si l'on garde en tête la notion d'orthochromatisme.

En guise de conclusion... provisoire

On l'aura compris : il ne s'agit que d'une première redécouverte d'un fonds exceptionnel qui a encore bien des secrets à livrer, tant pour le collodion que pour les techniques ultérieures. Car il ne faut pas oublier que si la période du collodion est la plus intrigante pour les historiens de la photographie, elle ne correspond qu'à 5 % de l'ensemble du fonds Gilles, dont l'étude s'avérera passionnante à bien d'autres égards.

Bibliographie : quelques indispensables (par ordre chronologique)

Photographie de studio et aspects techniques

- BARRESWIL et DAVANNE, *Chimie photographique contenant les éléments de chimie expliqués par des exemples empruntés à la photographie sur glace*, Paris, 2^e éd., 1858.
- D. VAN MONCKHOVEN, *Traité général de photographie*, Paris, 1863.
- H. W. VOGEL, *La photographie et la chimie de la lumière*, Paris, 1880.
- V. CORDIER, *Les insuccès en photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 2^e éd., 1886.
- H.-P. ROBINSON, *L'atelier du photographe* (traduit de l'anglais par H. Colard, de l'Association Belge de Photographie), Paris, 1888.
- P. GANICHOT, *Traité théorique et pratique de la retouche des épreuves négatives et positives*, Paris, s.d. [1893]
- F. DILLAYE, *L'art en photographie, avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*, Paris, s.d. [1909].
- C. PUJO, *Comment composer un portrait*, Paris, 1925.
- H. CUISINIER, *Optique et appareils photographiques*, Paris, s.d., 1946.
- J. SAGNE, *L'atelier du photographe*, Paris, 1984.
- St. F. JOSEPH & Tr. SCHWILDEN, *La photographie professionnelle au XIX^e siècle* dans *Pour une histoire de la Photographie*, Musée de Charleroi, 1993, p. 24-33.
- R. BENSON, *The Printed Picture*, New York, 2008.
- A. CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, 2008.

Le portrait photographique à Namur au XIX^e siècle :

- P.-P. DUPONT, *La photographie à Namur des origines à 1900*, Bruxelles, 1986.
- M.-Chr. CLAES et St. F. JOSEPH, « « Messieurs les artistes Daguerrotypes » et les autres. Aux origines de la photographie à Namur (1839-1860) » dans *De la Meuse à l'Ardenne*, 22, 1996, pp. 5-28.
- M.-Chr. CLAES, *Le portrait photographique au XIX^e siècle, reflet de la société namuroise*, in *Portrait en Namurois*, Namur, 2002, p. 155-184).

Webographie

- St. F. JOSEPH, Tr. SCHWILDEN, M. Chr. CLAES et M. DEMAEGHT, *Directory of Belgian Photographers*, sur <https://fomu.atomis.be/>