HAL
open science

La reine Victoria et ses enfants : une approche historique des photographies de groupe en famille au XIXe siècle

Sophie de Chivré

To cite this version:

Sophie de Chivré. La reine Victoria et ses enfants : une approche historique des photographies de groupe en famille au XIXe siècle. Encyclo. Revue de l'école doctorale Sciences des Sociétés ED 624, 2017. hal-01728730v1

HAL Id: hal-01728730

https://u-paris.hal.science/hal-01728730v1

Submitted on 12 Mar 2018 (v1), last revised 18 Mar 2018 (v2)

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

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

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

Sophie de Chivré

La reine Victoria et ses enfants : une approche historique des photographies de groupe en famille au XIXe siécle

Qu'entend-on par l'expression photographie de famille ? Si les images sont des « représentations visibles d'une chose ou d'un être réel ou imaginaire »[1], il existe une large palette de sources iconographiques. Les photographies de famille sont donc des images qui ont, de manière générale, « trait à la vie familiale : à ses acteurs, son cadre, ses objets »[2]. Alors qu'elles sont destinées à un usage essentiellement intime, la réalisation et la conservation de ces images peuvent être considérées comme des « rites de la vie privée bourgeoise »[3] durant le second XIXe siècle et plus largement comme un « rite de la vie domestique dans lequel la famille est à la fois sujet et objet »[4]. Plusieurs configurations sont observables : portraits individuels, de groupes, scènes de la vie quotidienne. Tandis que l'invention de la photographie remonte à 1839, les statuts des opérateurs sont très divers, des photographes professionnels aux amateurs.

Comment tirer parti de la discipline historique pour aborder ces images et construire un discours à partir d'elles ? De plus, comment une approche historique de la photographie de famille permet-elle d'enrichir certains aspects de l'histoire des liens familiaux, de l'intimité, de l'enfance ou de certaines trajectoires individuelles ? Bien que les historien.ne.s tiennent de plus en plus compte des sources iconographiques depuis une vingtaine d'années, les photographies issues de la sphère intime attirent encore peu leur attention[5]. Pourtant,

---

[1] Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, p. 22.

[2] André Rouille, « Une photographie hasardeuse », *La recherche photographique. La famille,* 1990, 8, p. 3.

[3] Anne Martin-Fugier, « Les Rites de la vie privée bourgeoise », *in* Michelle Perrot (dir.) *Histoire de la vie privée*, t. 4 *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1999, p. 175-241.

[4] Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*, Paris, Les Éditions de minuit, 1993 (1965), p. 39.

[5] Malgré tout, un certain nombre de publications récentes témoignent d'une approche aux photographies privées en histoire sociale et culturelle. Voir Christine Bard, « Les Photographies de famille commentées : une source pour l'histoire des classes populaires », *Apparence(s)*, 2007, 1 [en ligne sur : http://apparences.revues.org/79] ; Manuel Charpy, « La Bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des

elles constituent des sources originales pour mieux comprendre la représentation iconographique des liens familiaux dans un cadre privé et les usages sociaux des images de soi et de sa propre famille.

Alors que mes recherches portent plus globalement sur la représentation des filles et des garçons dans la photographie de famille en France et en Angleterre dès le milieu du XIXe siècle jusqu'à la fin des années 1930, je vais me concentrer sur le genre du portrait réunissant plusieurs membres d'une famille. D'un point de vue méthodologique, j'insisterai sur les possibilités offertes par certains outils et approches, à savoir l'articulation entre étude sérielle des images, analyse esthétique et stylistique et variation des échelles d'analyse. Compte tenu du fait qu'il est impossible de fournir un commentaire exhaustif de plusieurs photographies, mon propos portera plus spécifiquement sur un portrait de Victoria, reine du Royaume-Uni de 1837 à 1901, accompagnée de ses quatre enfants aînés (**Figure 1**). Cette image, réalisée par le photographe professionnel Roger Fenton en 1854[6], a un statut atypique : s'agit-il davantage d'une image photographique familiale ou d'un portrait royal ? Cette photographie est bien sûr associée à une famille publique et régnante, mais son statut régalien et sa charge politique doivent être nuancés. Si le portrait politique est caractérisé par « deux images [qui] fusionnent, l'individu et l'homme d' État »[7], l'essence monarchique de ce portrait de famille devrait se traduire par cette superposition des rôles, la femme adulte photographiée étant à la fois mère de famille et reine. Or, nous verrons que tous les éléments matériels ou symboliques qui pourraient conférer à ce portrait un caractère royal clairement identifiable sont évacués de la surface de cette image par ailleurs réservée à l'intimité familiale. Dans un premier temps, cette photographie sera donc rapprochée d'autres portraits issus de corpus différents[8] afin de saisir quelques conventions

---

années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2007, 34, p. 147-163 ; Marin DACOS, « Le Regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950), *Études photographiques*, 2002, 11, p. 44-67. De nombreux sociologues ont par ailleurs mené des recherches sur la photographie de famille. Voir par exemple Irène JONAS, « La photographie de famille : une pratique sexuée ? », *Cahiers du Genre*, 2010, 48/1, p. 173.

[6] L'exemplaire aujourd'hui conservé est un tirage au charbon (21,9 x 19,7 cm) réalisé dans les années 1880. Initialement, il s'agissait d'une épreuve sur papier albuminé. Cette image est déposée dans le premier volume des « Portraits of Royal Children » (p. 13, Royal Collection Trust). Le titre associé à l'image – *Queen Victoria with her four eldest children* – a été donné *a posteriori* : dans l'album, l'image est accompagnée d'une simple légende mentionnant l'identité des modèles et le nom du photographe.

[7] Pascale DUBUS, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'Insolite, 2006, p. 34-35.

[8] Toutes les images qui seront par la suite mentionnées n'ont pas pu être reproduites.

formelles qui régissent les représentations des parents et de leurs enfants à partir des années 1850. Le but est de comprendre comment l'on passe d'une image *a priori* royale, du fait de l'appartenance sociale des individus représentés, à une photographie de groupe en famille relativement classique du point de vue formel. Pour autant, les enjeux de la représentation de la reine Victoria diffèrent profondément de ceux qui concernent de simples mères de famille du XIXe siècle. Dans un second temps, un changement d'échelle sera donc opéré : je poursuivrai ma lecture de la photo selon une démarche davantage micro-historique centrée sur les individus représentés et leur rapport à l'image.

Figure 1 : Roger Fenton, *Queen Victoria with her four eldest children*, 8 février 1854, tirage au charbon des années 1880 à partir d'un tirage albuminé, 21.9 x 19.7 cm. RCIN 2900013. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2017

Pour des raisons de commodité, la plupart de celles qui ont été sélectionnées pour cet article sont visibles sur Internet.

L'approche sérielle des images : comparer des portraits de famille

L'approche sérielle semble être un préalable nécessaire : « aucune image n'est jamais complètement isolée », rappelle Jean-Claude Schmitt, qui invite à élaborer des séries construites suivant des « critères iconographiques, formels, structuraux, thématiques, chronologiques[9] ». Tous les portraits que je mentionnerai sont extraits d'une même série iconographique reposant sur plusieurs caractéristiques : en cours de réalisation à partir de la consultation de fonds privés ou conservés dans les collections de certaines institutions, elle contient des portraits réunissant un ou plusieurs enfants accompagnés de leur mère et/ou de leur père. Nous ne mentionnerons que des images de familles nucléaires sur lesquelles les personnes prennent la pose de manière frontale devant un photographe et semblent contraintes de maintenir cette pose le temps de la prise de vue. L'enjeu de cette partie n'est pas tant de décrire et commenter la structure de chacune de ces images, considérées indépendamment les unes des autres, que de montrer dans quelle mesure l'analyse d'un portrait photographique, celui de la reine Victoria accompagnée de ses enfants, peut gagner en précision lorsqu'il est replacé dans un contexte visuel plus large. Ainsi, il peut être mis en perspective avec d'autres portraits dont les scènes sont proches et dont les caractéristiques présentent certaines similitudes, ce qui n'exclut pas, bien sûr, des variations. Croiser les sources iconographiques pour essayer de repérer quelques permanences dans la manière de représenter des liens et des rôles familiaux ne constitue qu'une étape d'une réflexion historique bien plus vaste : *in fine*, l'un des enjeux est de mieux identifier et comprendre les conventions qui régissent ces images de la famille amenées à circuler dans la sphère privée, ainsi que les éventuels écarts à ces conventions[10].

---

[9] Jean-Claude SCHMITT, *Le Corps des images, op. cit.*, p. 51.

[10] Certains discours sur la photographie de famille, à l'instar de celui de Pierre Bourdieu, soulignent son esthétique particulièrement répétitive. D'un point de vue méthodologique, repérer les agencements qui produisent cette impression de monotonie est un préalable qui me semble nécessaire pour, ensuite, identifier des photographies qui échapperaient à ces conventions et voir en quoi elles seraient précisément plus originales, voire atypiques, et constitueraient des points de rupture (thématiques, esthétiques, formels par exemple). André Rouillé nuance d'ailleurs ce caractère nécessairement stéréotypé : s'il existe certes une « extrême vulnérabilité » de ces clichés « vis-à-vis des conventions et des stéréotypes formels », les photographies de famille sont également « imprévisibles » : « l'énorme quantité des photographies de famille […] finit par constituer par sédimentation lente une réserve infinie et insoupçonnée de formes nouvelles ». André ROUILLE, « Une photographie

La posture maternelle : Victoria, une mère assise au milieu de ses enfants

Dans un premier temps, interrogeons la posture et l'attitude de la reine Victoria, qui pose avec ses quatre premiers enfants : Victoria (née en 1840), Albert (1841), Alice (1843) et Alfred (1844). Alors que le corps de la reine, âgée de 35 ans en 1854, est positionné légèrement de 3/4, presque de profil – le déploiement de sa robe couvrant un large espace sur l'image –, elle oriente sa tête et son regard vers l'appareil. La mise au point a été faite sur elle, alors que sa fille aînée, Albert et Alfred sont flous. La station assise, la netteté et la blancheur de son visage qui se détache du fond sombre, ainsi que le regard tourné vers l'observateur soulignent le caractère central de la position maternelle, bien qu'elle ne soit pas strictement au centre de l'image. Mais elle suscite d'autant plus l'attention que les corps d'Alice et Alfred sont tournés vers elle : tandis que la première est blottie contre sa mère, le second est debout, à sa gauche, la main posée sur le dossier de son fauteuil.

Cette photographie ne présente pas d'originalité particulière d'un point de vue formel, si on la compare à d'autres images privées réalisées à la même époque dans des contextes sociaux différents : bien au contraire, elle semble relativement conforme à une certaine vision de la famille nucléaire et des relations mère-enfants. La position assise d'un ou plusieurs adultes est un motif régulier des portraits de famille, bien avant l'invention de la photographie. Sa signification varie en fonction de la personne qui est représentée ainsi. Ici, seule la mère figure parmi ses fils et filles, mais il arrive que les deux parents adoptent cette position. La présence de la mère et du père, au même niveau l'un de l'autre, ou d'un seul adulte assis parmi ses enfants suggèrerait que l'image a été construite selon un axe davantage horizontal que vertical : le ou les adultes ne surplombent pas les enfants, ce qui confère une impression d'unité entre les deux générations. D'une certaine manière, ce motif appliqué à la photographie traduirait la conception de la famille qui traverse le XIXe siècle, c'est à dire « un « être moral » qui « se dit, se pense, se représente comme un tout[11] », pour reprendre l'expression employée par Michelle Perrot. Ce motif pourrait être rapproché de la fonction même de la photographie de famille qui, selon le philosophe Jean-Philippe Pierron, « enregistre […] le passage d'un assemblage

hasardeuse », *op. cit.*, p. 5.

[11] Michelle Perrot, « La Vie de famille », *in* Michelle Perrot (dir) *Histoire de la vie privée*, t. 4 *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op. cit.*, p. 167.

hétéroclite à une assemblée familiale »[12].

Cette homogénéité visuelle, accompagnée d'une structuration horizontale de la cellule familiale, émane de nombreux portraits photographiques qui, s'ils présentent des similitudes dans les agencements corporels, ont été réalisés dans des circonstances complètement différentes, notamment d'un point de vue social et économique. Dans un contexte français, mentionnons par exemple un portrait de famille de Jean-François Millet, peintre normand, dont le milieu est aux antipodes de l'aristocratie anglaise et de la bourgeoisie, premier groupe social à se prêter véritablement à l'exercice du portrait photographique[13]. Ce daguerréotype, produit à la même époque que le portrait de la reine Victoria, a été réalisé par Félix Feuardent, photographe amateur et ami de la famille. On y voit Millet et sa femme, tous deux assis, entourés de leurs quatre enfants[14].

Toutefois, le portrait de la reine présente un autre niveau de lecture : seule la mère figure au milieu de ses enfants. Au-delà d'une certaine vision de la communauté familiale, c'est bien une représentation de la maternité qui est proposée. Définie par et pour son statut de mère, la femme représentée est associée à l'enfance et à l'amour maternel. Cette dimension est soulignée par l'articulation des positions : Victoria est assise, entoure de son bras l'une de ses filles, Alice, et lui délivre à la fois protection et affection. L'enfant, assise au premier plan, se pelotonne contre la reine. À l'inverse, les photographies de la même époque représentant seulement un père reprennent plus rarement ce motif de la position assise : la tendresse paternelle est signifiée plus

---

[12] Jean-Philippe PIERRON, « La Photographie de famille, entre ressemblance et reconnaissance », *Le Divan familial*, 2010/1, 24, p. 167.

[13] Comme le signale Manuel Charpy, « le désir de portrait accompagne l'ascension de la bourgeoisie. L'enjeu est alors de se fabriquer une image en même temps que de se construire une généalogie par l'image […]. Avec la photographie, la bourgeoisie a trouvé sa technique et son esthétique ». Manuel CHARPY, « La Bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *op. cit.*, p. 148-149. Sur les liens entre bourgeoisie et photographie, voir également l'ouvrage précurseur de Gisèle FREUND, *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, Christian Bourgois/Imec, 2011 (1936).

[14] Félix FEUARDENT, *Le Peintre Jean-François Millet et sa famille*, daguerréotype, 1854, 11,8 x 8,7 cm (Musée d'Orsay). À la même époque, une autre famille, sans doute issue de la bourgeoisie, se prête au même exercice et adopte des poses similaires. Assis, ils sont entourés par leurs quatre enfants tandis que le plus jeune est assis sur les genoux de sa mère. Anonyme, *Une Famille*, daguerréotype, vers 1850, 8,6 x 6,6 cm (Musée d'Orsay). Les deux portraits sont accessibles ici : http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JC7NGCVZ/37/Le-peintre-Jean-François-Millet-et-sa-famille-2C6NU04HZNE6.html et http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JC7NGCVZ/34/Une-famille-2C6NU0GPPLLW.html

discrètement, même si des exceptions existent. La posture de la reine Victoria fait écho à un discours visuel ancien sur la maternité, discours visuel qui puise son inspiration dans les représentations picturales de la Vierge à l'Enfant. On pense notamment aux peintures d'Élisabeth Vigée Le Brun. À la fin des années 1780, la peintre française se représente à deux reprises accompagnée de sa fille, Julie, en pleine « osmose affective »[15]: la fillette est blottie contre sa mère, assise. Cette dernière devient alors l'incarnation de la tendresse maternelle. Le duo mère-fille, formé par Victoria et Alice, est moins chaleureux – l'enfant ne regarde ni le photographe, ni sa mère, dirige son regard vers le sol – mais la composition est un héritage possible des représentations de l'idéal maternel dans la peinture[16], tout comme elle fait écho au culte de la maternité diffusé dans la société victorienne, la supériorité morale attribuée aux femmes étant liée à leur capacité à devenir mères[17].

La position assise, importante d'un point de vue symbolique, revêt aussi une dimension fonctionnelle. Ce motif présente de nombreux avantages lorsqu'il s'agit de photographier parents et enfants dans les décennies qui suivent la mise au point de la technique photographique. Alors qu'un peintre peut faire preuve d'une certaine liberté en représentant des enfants en mouvement[18], le photographe du second XIXe siècle a d'abord affaire à une technique d'enregistrement qui nécessite une rigidité des corps et une expression relativement neutre sur les visages. La position assise est bien souvent une nécessité, au moins dans les années qui suivent la naissance de la photographie puisque les temps de pose s'élèvent à plusieurs secondes voire quelques minutes[19]. Si les parents sont symboliquement ceux sur lesquels la progéniture

---

[15] Gabrielle Houbre, *Histoire des mères et filles*, Paris, La Martinière, 2006, p. 206.

[16] Il peut aussi rappeler, dans une certaine mesure, le couple mère-fille formé par Marie-Antoinette et la princesse royale sur un autre tableau d'Elisabeth Vigée Le Brun : toutefois, si Marie-Antoinette cumule, sur cette image, les fonctions maternelles et royales, le portrait de Victoria et ses enfants écarte cette dimension monarchique : nous reviendrons sur cet aspect dans la suite de l'article. E. Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette, reine de France et ses enfants*, huile sur toile, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, 1787.

[17] Claudia Nelson, *Family Ties in Victorian England,* Westport, Praeger Publishers, 2007, p. 46.

[18] Nous pouvons penser aux toiles de Joshua Reynolds, peintre britannique, qui représente notamment des mères de famille, assises, entourées de leurs enfants en mouvement. Voir par exemple *Lady Cockburn and her three eldest sons*, huile sur toile, 1773.

[19] Sur la question de la fixité des poses, voir notamment Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839*-1914, Paris, Flammarion, 2012, p. 149.

peut se reposer, ils le sont aussi au sens propre sur les images : les corps adultes, immobiles et fixes, ont la possibilité de soutenir plus facilement un enfant qui serait enclin à bouger, surtout lorsqu'il est encore jeune[20]. Sur le portrait de la reine Victoria, Alfred, situé près de sa mère, pose sa main sur le dossier du fauteuil : le geste peut signifier le lien filial, mais il aide sans doute l'enfant à être plus stable. À la fin des années 1850, lorsque la photographe britannique Julia Margaret Cameron pose assise en compagnie de deux de ses fils, le plus jeune, âgé de 5 ans environ, est situé au niveau des jambes maternelles, le corps adossé contre sa jupe (**Figure 2**)[21]. Une dizaine d'années plus tard, en 1866, les cinq enfants de la famille Wells posent en compagnie de leurs parents dans le studio londonien du Français Camille Silvy (**Figure 3**)[22]. L'aînée de la fratrie se tient debout, tandis que sa mère, assise, tient dans ses bras le dernier né âgé de quelques mois. Les trois autres enfants, eux, sont tous placés autour d'elle et s'adossent à elle. Pourtant, les visages de plusieurs d'entre eux sont complètement flous, preuve de la difficulté de rendre des enfants parfaitement immobiles le temps de la photo[23]. Malgré tout, si les attitudes sur les premières photographies cumulent deux niveaux – niveau symbolique hérité de la peinture / niveau fonctionnel influencé par des impératifs techniques –, force est de constater que ces images, réalisées dans les années 1850-60, participent de la mise en place d'un imaginaire visuel : la mère de famille, assise au milieu de ses filles et fils est un poncif du portrait de studio, comme en témoignent encore certaines photographies réalisées à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, alors même que les conditions de réalisation et la pratique amateur offrent la possibilité de faire des images plus spontanées et de renouveler ce qui pouvait être jugé photographiable dans le cadre familial.

---

[20] Lorsque les deux parents sont représentés, la charge de porter le dernier né incombe, dans la plupart des cas, à la mère de famille. Toutefois, le portrait de la famille Millet nous rappelle que cette division sexuée n'a rien de systématique, puisque le père tient l'un de ses enfants sur ses genoux. Toutefois, il s'agit de son fils et on présume que l'image permet un rapprochement entre le père et le seul garçon de la fratrie.

[21] Photographe inconnu, tirage albuminé, 20,3 x 16,2 cm, *ca.* 1857 (National Portrait Gallery) : http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw08489/Julia-Margaret-Cameron-with-her-two-children-Henry-Herschel-Hay-and-Charlie-Hay?sort=dateAsc&search=ap&subj=57%3BFamily+portraits&wPage=8&rNo=166

[22] Camille SILVY, *Mrs. Spencer Wells & Family*, tirage albuminé, dimensions non précisées, 23 août 1866 (National Portrait Gallery) : http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw243492/Elizabeth-Lucas-ne-Wright-Lady-Wells-Sir-Thomas-Spencer-Wells-1st-Bt-and-children?LinkID=mp144047&role=sit&rNo=2

[23] Notons que, dans ce cas précis, le père de famille est debout : l'image est structurée de manière pyramidale et l'autorité symbolique du père, situé au sommet de la pyramide, s'en trouve rehaussée.

Figure 2 : Photographe inconnu, *Julia Margaret Cameron with her two children, Henry Herschel Hay and Charlie Hay*, vers 1857-1858, tirage albuminé, 20.3 cm x 16.2 cm, NPG P148. © National Portrait Gallery, London.

Des positions conditionnées par le rang de naissance et le sexe de l'enfant

La position des quatre filles et fils de la reine Victoria doit être analysée de manière plus précise. La mère de famille est encadrée de part et d'autre par trois d'entre eux. Les deux aînés, Albert (futur Edouard VII) et Victoria, 13 et 14 ans, sont à gauche de l'image, légèrement à l'arrière-plan, d'où leurs visages et silhouettes flous. Le deuxième fils, Alfred, 10 ans, est à droite, directement à côté de sa mère. Enfin, Alice, 11 ans, est assise à ses côtés et penchée contre elle.

L'attitude du frère et de la sœur aînée est particulièrement intéressante, tant elle signifie visuellement la division sexuée fille/garçon et une forme de hiérarchie fondée sur le rang de naissance – statut royal mis de côté pour l'instant – que l'on retrouve à de nombreuses reprises sur les portraits de famille. En effet, Victoria, qui porte le titre de princesse royale, est la fille aînée de la reine. Elle encadre Albert, âgé d'un an de moins qu'elle, en passant son bras derrière son dos et en lui mettant une main sur l'épaule. Cette posture, que l'on retrouve sur de nombreuses photos, peut traduire son statut d'aînée de la famille, rang qui implique l'idée de responsabilité vis-à-vis des cadets, tout en soulignant la force du lien fraternel entre sœur

et frère[24]. Plus généralement, cet enfant aîné, qu'il s'agisse d'une fille ou d'un garçon, est souvent singularisé sur les images : dans le cas du portrait de la famille Wells réalisé par Camille Silvy (**Figure 3**), la fille aînée est la seule enfant à se tenir debout et elle est d'ailleurs bien plus proche de son père que de sa mère, contrairement aux autres. Lorsque la composition du portrait de groupe répond à une structure davantage pyramidale, il n'est pas rare que ce soit l'aîné.e qui domine le groupe, tandis que les enfants cadets sont souvent assis près de leur mère.

La combinaison du rang de naissance et du sexe conditionne dans une certaine mesure la position dans l'espace et l'attitude de la première née sur la photo de Fenton. En tant qu'aînée, Victoria est une figure importante de la fratrie. Mais son sexe entre aussi en ligne de compte : en tant que fille, elle est située dans le prolongement de sa mère, placée juste derrière elle. Contrairement aux trois autres, Victoria a, comme sa mère, le visage et le regard tournés vers l'appareil photographique. La position de leur bras est également identique : tandis que la reine enlace sa seconde fille et pose sa main droite sur l'épaule de cette dernière, la jeune fille fait de même avec son frère. Enfin, la structure même de la photographie tend à rapprocher la mère et la fille aînée, puisque les deux diagonales dessinent une zone qui les isole du reste de l'image et dont sont exclus les trois cadets. Cette similitude dans les poses et l'effet de miroir semblent ainsi renforcer l'idée d'un destin commun, sans doute celui de la maternité puisque la princesse, contrairement à sa mère, ne pourra devenir reine du Royaume-Uni[25].

La pose d'Alfred, situé à droite de l'image, est assez conventionnelle : la main posée sur le dossier de la chaise de sa mère, il semble adopter la position d'un protecteur, d'autant que son corps est orienté vers le centre de la photo – et donc vers sa mère – et non face à l'objectif. En revanche, l'attitude l'Albert, premier fils de la fratrie, est relativement énigmatique : situé à gauche de la photographie, il n'esquisse aucun geste, reste droit, les bras le long du corps. Toutefois son emplacement est éloquent : les deux garçons encadrent le groupe. On perçoit bien une forme de division sexuée dès que l'on étudie la place des enfants et de la mère relativement, les uns par rapport aux autres. Malgré l'apparence d'un tout compact et homogène, le groupe

[24] « Une fratrie prend une configuration spécifique en fonction de sa taille, de la distribution des sexes et des écarts d'âge. Mais le rang dans la fratrie constitue un autre critère essentiel. Chaque enfant possède en effet un statut particulier déterminé par son rang de naissance », rappelle Didier LETT, *Frères et sœurs. Histoire d'un lien*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2009, p. 75.

[25] Nous reviendrons sur les incidences du statut royal dans la seconde partie de l'article.

répond à des logiques qui diffèrent selon les individus, en fonction de leur place dans la fratrie et de leur sexe. Les deux garçons posent, debout, de part et d'autre du groupe féminin composé de la reine et de ses deux filles : si l'aînée est debout, la posture d'Alice, renvoyée dans la sphère maternelle, pourrait signaler sa constitution fragile – elle souffre d'hémophilie –, qui lui vaudrait un statut spécial.

L'objet de cette photographie, assez conventionnelle du point de vue de sa structure, est autant une mère et ses enfants que la mise en scène de la place et des rôles respectifs au sein de la famille. Or, essayer de comprendre la position de chacun et chacune offre un préalable nécessaire à l'approche historique de la photographie de famille, puisque la répétition permet d'identifier quelques conventions et de mener par la suite une réflexion plus large sur la représentation des enfants et des liens familiaux horizontaux et verticaux. Cette première mise en série permet de saisir une facette du « bain visuel »[26] dans lequel se meuvent les sociétés du second XIXe siècle, et en particulier les opérateurs, les commanditaires et les modèles de ces images privées.

Figure 3 : Camille Silvy, *Mrs. Spencer Wells & Family, 23 août 1866*, tirage albuminé, dimensions non précisées, NPG Ax59448. © National Portrait Gallery, London.

[26] Christian Delporte, « De la légitimation à l'affirmation », *in* Christian Delporte (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 12.

La source photographique replacée dans un contexte familial

Le portrait de famille, de l'approche collective à l'approche individuelle

L'articulation entre collectif et individuel est essentielle dans une réflexion sur la photographie de famille. Si les poses peuvent être le résultat d'une codification socialement admise, si les photographies constituent une pratique culturelle et collective, ces images doivent – lorsque les sources le permettent – être replacées dans un contexte familial : les clichés n'impliquent pas les mêmes finalités pour toutes les familles. D'où l'importance de faire varier les échelles d'analyse, de passer de l'échelle macro à l'échelle micro, d'une série iconographique transversale construite autour d'une thématique ou d'un élément formel à une série pensée par une famille ou un individu – les photographies ayant été regroupées dans un album par exemple. Ainsi, dans quelle mesure ce portrait de la reine Victoria et de ses enfants est-il révélateur du lien que la famille royale entretient avec le medium photographique ? Afin d'esquisser quelques éléments de réponse, seront prises en compte des informations que je qualifie de péri-photographiques, à savoir des éléments qui ne sont pas situés sur la surface de l'image mais qui permettent d'avoir une meilleure compréhension de cette dernière (son contenant, une éventuelle légende, par exemple). Le cliché entre en résonance avec d'autres portraits représentant les mêmes personnes, mais aussi d'autres types de sources (sources matérielles comme les albums, sources écrites…). Finalement, l'image reste la même, mais cette variation d'échelle offre la possibilité de la voir autrement, de cerner avec plus de précision ce qu'elle pouvait signifier dans un contexte particulier et de mieux comprendre comment la famille voulait être vue dans un cadre essentiellement privé.

Peu d'éléments nous sont parvenus concernant les conditions de ce réalisation de ce portrait, si ce n'est qu'il a été réalisé par Roger Fenton, photographe professionnel, au domicile de la reine. Daté du 8 février 1854, il a ensuite été entreposé dans un album, premier volume d'une série consacrée aux portraits des enfants royaux. Composée de quarante-quatre volumes, elle couvre tout le second XIXe siècle[27]. Alors

[27] Ces albums, à la couverture de cuir rouge, portent la mention « Portraits of Royal Children », accompagnée du numéro du volume et de la période couverte (1848-1854 pour le premier volume qui compte soixante photos). Ces clichés représentent les enfants, les petits-enfants puis les arrière-petits-enfants de la reine Victoria. Les albums ne contiennent pas que des tirages originaux : certaines photographies, à l'instar du portrait que nous étudions, ont d'abord été tirées sur papier albuminé. Elles ont été peu à peu été remplacées par des copies de meilleure qualité (tirage sur

que la photographie répond à une demande sociale pour les familles bourgeoises qui ont ainsi pu assouvir leur « besoin de représentation[28] », la famille royale britannique a, du fait de son rang, accès à d'autres formes iconographiques, comme la peinture. Dès lors, plusieurs images – peintes ou photographiques – de la reine et de ses enfants précèdent ce portrait réalisé par Roger Fenton, lui sont contemporaines ou lui succèdent.

Un effacement visuel du statut royal ?

La sphère de diffusion des images est un élément central à prendre en compte : de cette sphère dépend ce qui est jugé photographiable ou représentable. Le portrait de la reine et de ses enfants est doublement intime. D'une part, il est collé dans un album, ce qui réduit considérablement le champ de diffusion ; d'autre part, la photographie est, jusqu'en 1860, un medium essentiellement privé pour la famille royale[29]. Il y a un fossé entre l'image picturale publique et l'image photographique privée. Quand on compare ces deux types, force est de constater que le portrait de Fenton témoigne de bouleversements et reconfigurations dans la représentation des individus et des liens familiaux – en particulier des liens entre frères et sœurs.

Pour mesurer ce décalage, la photographie peut être comparée à certains tableaux mettant en scène la reine et ses enfants. Les logiques sont certes opposées, mais ce rapprochement offre la possibilité de cerner ce qui fait la spécificité de l'image photographique dans cette histoire familiale. Prenons par exemple les peintures réalisées par Franz Xaver Winterhalter. Plusieurs tableaux mettent en scène Victoria, éventuellement son époux, le prince consort, et leurs enfants dans les années 1840. En 1846, il peint par exemple « The Royal Family » : une famille présentée en tenue d'apparat et dont les rôles et les relations sont conditionnés par le sexe, le rang de naissance et, bien sûr, la fonction royale. L'image est découpée en deux parties structurées autour des deux époux, assis côte à côte. À gauche, la reine, figure du pouvoir qui fixe l'observateur, et ses héritiers masculins. À droite, le prince consort et leurs deux filles aînées rassemblées autour de Helena, la benjamine née en 1846 : ce sont les membres de la famille qui se tiennent davantage à distance du pouvoir. Comme sur de nombreuses autres peintures, le

charbon), qui ont été parfois directement collées sur l'image initiale.

[28] Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Points, 1974, p. 57.

[29] En 1860, des portraits photographiques de la reine Victoria (1819-1901) sont diffusés dans l'espace public pour la première fois à l'occasion de la publication du *Royal Album*, réunissant des clichés réalisés par John Mayall. Voir John Plunkett, *Queen Victoria : First Media Monarch*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 152.

statut privilégié d'Albert, futur roi et premier garçon de la fratrie – mais second enfant par le rang de naissance – est doublement mis en valeur : par sa place dans l'espace (il est à l'écart des autres enfants) ; par les relations et les connexions qu'il établit avec les membres de sa famille. Ainsi, il est situé directement à côté de la reine, qui l'entoure de son bras. Par ailleurs, la position paternelle atteste l'importance que revêt cet héritier mâle : le corps et le regard du prince consort sont orientés vers le garçon qui le regarde en retour[30].

La mise en scène des liens familiaux sur ce type de portrait royal est clairement conditionnée par la fonction royale et/ou le rang d'accession au trône qui établit des hiérarchies. Si l'articulation du sexe et du rang de naissance influence la place des enfants, le statut royal renforce l'importance de ces deux critères puisque l'accès au trône du Royaume-Uni est conditionné par la primogéniture masculine : dans le cas d'une fratrie avec des filles et garçons, hérite du trône l'aîné des garçons. Victoria est la première de la fratrie, mais c'est son frère cadet, Albert, qui incarne la perpétuation du pouvoir royal, d'où sa mise en valeur sur les peintures. Le tableau d'apparat, destiné à être vu[31], est moins un portrait de famille qu'une image familiale du pouvoir royal. Qu'en est-il de cette dimension sur le cliché de Fenton ? D'un point de vue méthodologique, j'ai fait le choix de ne pas évoquer le statut royal dans la partie précédente pour mieux me concentrer sur les aspects formels de l'image. Toutefois, le photographe, avec le concours de la reine, a évacué toute trace de ce statut : il ne s'agit plus véritablement d'un portrait royal, tel que nous l'avons défini en introduction. Dans une certaine mesure, ce portrait photographique résume à lui tout seul le rapport que Victoria et son époux entretiennent avec la photographie lorsqu'ils font face à l'appareil photographique. Comme le résume Sophie Gordon à propos des clichés réalisés dans les années 1840 et 1850, « beaucoup d'entre eux ont une apparence étrangement informelle, parfois même négligée »[32].

La sphère de diffusion privée explique cet abandon des codes

---

[30] L'attitude du second fils, Alfred, est aussi intéressante : âgé de deux ans, il est encore bébé et porte une robe, mais sa position sur le tableau permet de mettre en valeur son sexe puisqu'il se tient à l'écart de ses sœurs en étant positionné dans la partie gauche de l'image, à proximité de la mère. Si son frère ne peut gouverner, c'est à lui que reviendra la couronne.

[31] Le tableau, d'abord accroché dans une salle à manger du château d'Osborne, a été exposé à St Jame's Palace, rapporte sa notice de la Royal Collection Trust.

[32] Sophie GORDON, « Queen Victoria's private photographs », *in* Anne M. LYDEN (dir.), *A Royal Passion : Queen Victoria and Photography*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2014, p. 107.

traditionnels. En tenue d'intérieur, un châle sur les épaules, Victoria porte une châtelaine, un bijou à dimension utilitaire. Abandonnant toute référence à l'aristocratie régnante, elle est présentée dans un double rôle qui correspond au destin des femmes issues de la bourgeoisie, selon les normes de genre en vigueur au milieu du XIXe siècle : elle est visuellement valorisée en tant que maîtresse de maison et mère de famille et non en tant que reine. Paradoxalement, aucun doute n'est possible sur le rang royal de la femme et de ses enfants, puisqu'il est rappelé dans une légende placée sous le portrait : « The Prince of Wales, Princess Royal, Princess Alice, the Queen and Prince Alfred ». Il y a un décalage certain entre cette annotation, qui respecte le protocole – Albert est le prince de Galles, sa sœur Victoria est la princesse royale – et l'image, forme d'incursion dans une intimité familiale. De plus, cette mise entre parenthèses provoque une reconfiguration visuelle de la place de chacun : le premier fils, habituellement mis en valeur, est ici relégué sur un côté. Il n'est plus un futur roi, il est le cadet, celui sur qui la sœur aînée veille. Les héritiers et héritières sont de simples frères et sœurs.

Innovation technique et liberté visuelle

La photographie va de pair avec une nouvelle marge de liberté visuelle : alors que la peinture est élevée au rang d'art, la photographie, technique innovante et récente, ne présente pas les mêmes prétentions[33]. Si la reine et son époux, s'inscrivant dans la longue tradition du patronage royal, décident de soutenir son développement dès les années 1840[34], ils semblent faire du nouveau medium un terrain d'explorations visuelles. Explorations dans la manière de se représenter en tant que personne et de représenter leur propre famille dans un cadre essentiellement privé, ce dont le portrait de Fenton témoigne parfaitement. Dès 1842, le prince se rend à Brighton dans le studio du photographe William Constable : le daguerréotype qui en résulte ne permet pas de discerner le statut royal du modèle, qui pourrait être un client comme un autre[35]. La reine, quelques années plus tard, pose à son tour. L'une de ses plus anciennes représentations daterait de 1845. Contrairement à son époux, la souveraine ne pose pas seule mais avec sa fille aînée, Victoria : elle

[33] Le portrait photographique, à ses débuts, suscite de nombreuses critiques car il « ne pouvait alors prétendre à la vérité du portrait artistique », rappelle Dominique de Font-Réaulx, *op. cit.*, p. 150.

[34] John Plunkett, « Victoria, Queen and Albert, Prince consort », *in* John Hannavy (dir.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York, Londres, Taylor & Francis, 2008, p. 1447-1448.

[35] Sophie Gordon, « Queen Victoria's private photographs », *op. cit.*, p. 108.

infléchit sa représentation privée vers la maternité, alors même que la postérité a gardé d'elle l'image d'une femme incommodée par les grossesses et le statut de mère[36]. Sur cette image de 1845, la reine, au milieu de l'image, est assise, le regard dirigé vers la droite. À ses côtés, la fillette, âgée d'environ 5 ans, est adossée contre elle et fixe le photographe. Encore une fois, les attributs royaux ont disparu : seules demeurent une fille et sa mère, semblable à n'importe quelle femme de la haute bourgeoisie[37], dans une scène de tendresse filiale et maternelle. Alors que les portraits photographiques de Victoria en tant que reine et épouse sont un peu plus tardifs[38], ses premières photographies la représentent avant tout comme une mère de famille. Devenue reine en 1837 à l'âge de 18 ans, elle met au monde sa première fille trois ans plus tard. Il y a donc co-existence des statuts de reine et de mère pendant la majeure partie du règne de Victoria : pourtant, sur sa première représentation photographique, c'est uniquement sur son rôle maternel que la jeune femme de 26 ans choisit de mettre l'accent.

Pour en revenir au cliché de Fenton, Victoria pose d'ailleurs avec un naturel exceptionnel : sur les portraits extraits du même album, elle a quasiment toujours la tête couverte par un chapeau, porte des vêtements d'extérieur. Les quatre autres images rassemblant la reine et ses enfants, parfois son époux et sa mère, sont par ailleurs prises de beaucoup plus loin et laissent apparaître le cadre architectural. L'image de 1854, avec un fond sombre, rend impossibles l'identification du lieu et la contextualisation : pourtant, de toutes les images de la souveraine présentes dans cet album, c'est la seule qui permet de discerner les individualités et qui va aussi loin dans la représentation d'une scène semblant issue de l'intimité familiale. Mais qu'en est-il de la réception de ce portrait ? En janvier-février 1854, Roger Fenton réalise plusieurs photographies de la reine, de son époux et de ses enfants. Dans son journal, la monarque donne quelques éléments factuels, mentionnant par exemple la date de certaines prises de vue, sans pour autant parler de ce portrait en particulier. En revanche, il est certain que la reine est satisfaite de cette image et de la représentation qu'elle véhicule puisqu'elle tient une place de choix dans la mémoire familiale en étant

[36] Yvonne M. Ward, qui a étudié les journaux et les lettres de la souveraine britannique, nuance ce stéréotype : malgré la complexité d'articuler les grossesses à son statut de reine, Victoria a connu beaucoup de plaisir à être mère, du moins dans les premières années. Yvonne M. WARD, « The womanly garb of Queen Victoria's early motherhood, 1840-1842 », *Women's History Review*, 1999, 8, p. 277-294.

[37] Sophie GORDON, « Queen Victoria's private photographs », *op. cit.*, p. 108.

[38] À l'hiver 1854, Roger Fenton réalise plusieurs photographies de la famille royale et fait poser la reine Victoria et son époux ensemble ou séparément.

collée dans l'album. Or, toutes les photographies n'ont pas connu la même fortune : en 1852, William Kilburn, l'un de ses photographes attitrés, réalise un portrait d'elle et de ses cinq enfants. Victoria, encore une fois, est assise, tandis que sa fille la plus jeune, Helena, est agenouillée par terre, la tête posée sur les genoux maternels. Mais le visage de la reine, vêtue d'un manteau et d'une robe sombre, n'est pas visible : n'aimant pas son apparence, Victoria l'a en effet effacé sur la surface de la plaque de verre[39] et rapporte sa déception dans son journal[40].

Conclusion

Peut-on en conclure que ce cliché, réalisé par Roger Fenton, ait-il une valeur documentaire sur l'intimité de la famille royale ? Cette question pourrait en fait concerner n'importe quelle photographie car, plus que toute autre image, elle aurait un caractère d'évidence. L'historien Antoine Prost s'interroge : « La photographie emporte la conviction : comment la pellicule n'aurait-elle pas fixé la vérité ? »[41]. Or, il est tout à fait possible que cette image, comme le portrait peint, soit une véritable mise en scène. Même si cet effacement du statut royal ne dure que le temps d'une photographie, il est intéressant d'observer son choix de ne pas figurer comme une représentante du pouvoir mais une incarnation de la maternité.

Chaque type iconographique et chaque source présente des caractéristiques qui lui sont propres, mais certaines méthodes historiques semblent incontournables : la mise en série des images, la variation des échelles, le croisement des différentes sources disponibles par exemple. « Il n'existe pas et ne peut exister de méthode définitive d'approche de l'image », rappelle toutefois Christian Delporte. Selon ce dernier, « la vraie question est de savoir si, oui ou non, [elle] est un outil pour mieux comprendre les usages, les pratiques, les habitudes culturelles […] »[42]. Finalement, le cliché de la reine Victoria permet de mener une réflexion plus vaste sur le portrait privé et ses conventions esthétiques

---

[39] L'anecdote est rapportée par Sophie Gordon *in* Sophie Gordon, « Queen Victoria's private photographs », *op. cit*, p. 109. Elle témoigne de la difficulté de se faire photographier et du bouleversement que cela représente pour les modèles, déçus de leur représentation.

[40] *Queen Victoria's Journal*, samedi 17 janvier 1852. Les journaux intimes de la souveraine sont numérisés et mis en ligne (http://queenvictoriasjournals.org) mais ne sont consultables qu'en Grande-Bretagne.

[41] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 66.

[42] Christian Delporte, « L'histoire contemporaine 'saisie' par les images ? », *in* Christian Delporte (dir.) *Quelle est la place des images en histoire ?*, *op. cit.*, p. 59.

et formelles, tout comme il offre la possibilité d'aborder un moment où la photographie, à l'échelle de cette famille, n'est pas encore utilisée comme vecteur de représentation du pouvoir politique[43] et s'écarte ponctuellement du portrait royal traditionnel.

On pourrait bien sûr penser que cette étude représente un cas limite : mais « même un cas limite (...) peut se révéler représentatif », estime Carlo Ginzburg[44]. Cette image singulière donne la possibilité d'éclairer un aspect de la mise en scène de soi au sein d'une famille. En variant les échelles, cette photographie peut aussi être articulée à d'autres images qui, parfois isolées, témoignent d'autres expériences individuelles du portrait, ouvrant ainsi la voie à une réflexion plus vaste sur « une manière de voir façonnée par toute l'expérience sociale »[45].

[43] Si des images photographiques de la reine Victoria circulent dès 1860 dans la sphère publique, notons que l'avènement du format carte de visite à cette même époque permet une diffusion plus massive des photographies. Napoléon III, par exemple, se prête également à l'exercice du portrait photographique, parfois accompagné de son épouse et de leur fils, Louis Napoléon. Ces portraits, réalisés en studio par le photographe Disdéri, sont alors diffusés dans la société.

[44] Carlo GINZBURG, *Le Fromage et les vers*, cité par Anne-Emmanuelle DEMARTINI, « Le retour au genre biographique en histoire : quels renouvellements historiographiques ? », *in* Anne-Marie MONLUÇON et Agathe SALHA (dir.), *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 84.

[45] Roger CHARTIER, « Images », *in* André BURGUIÈRE (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, p. 346.