

**CARTEA DE VIZITĂ FOTOGRAFICĂ, ȘICUL MILITAR ȘI
IMPOZANTA CRINOLINĂ ÎN AL DOILEA IMPERIU FRANCEZ
THE CARTE-DE-VISITE PICTURE, MILITARY ELEGANCE AND
IMPOSING CRINOLINE GOWN DURING THE SECOND
FRENCH EMPIRE**

Adrian-Silvan Ionescu

Abstract

Photography flourished during the Second French Empire. In 1854 Disdéri patented the carte-de-visite picture. Like a decade ago with the daguerreotypomanie, a carte-de-visite craziness ensued. Everybody wanted to be portrayed and collected portraits of the great men of the day. All the fashionable ladies took their likenesses clad in the latest crinoline gown. Militarymen also posed when they were promoted or before leaving for war.

Beside the dissolution of the Second Empire, the Prussian victory in the war of 1870 was culturally resented too: as hard as it was, the French cartoonists made fun of the victors and deplored the fall of a gilded era which disappeared in the empire's ashes.

Key words: Empire, Carte-de-visite picture, Crinoline gown, Uniform, Cartoon

Proclamarea celui de-al Doilea Imperiu francez coincidea, în planul imaginii obținută prin mijlocirea aparatului fotografic, cu adoptarea tehnicii colodiului umed, mult mai eficientă decât dagherotipia și calotipia¹.

Inventatorul acestei metode a fost **Frederick Scott Archer** (1813-1857)², un specialist în numismatică și sculptor care, pentru a aprofunda trăsăturile modelelor, a accedat la calotipie în 1847. Dar, treptat a fost atât de captat de fotografie încât a început, din 1848, să facă experimente pentru îmbunătățirea procedurii. În 1849 are primele rezultate satisfăcătoare folosind colodiul ce se obținea din dizolvarea în eter a unui exploziv, numit *fulmicoton*, recent descoperit (1846) și produs din bumbac de celuloză muiat în acid nitric. În 1850, Archer dă

¹ Mark Osterman, *The Technical Evolution of Photography in the 19th Century*, în Michael R. Peres, Mark Osterman, Grant B. Romer, Nancy M. Stuart, J. Tomas Lopez, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography*, Elsevier - Focal Press, Oxford, 2008, p. 6-10.

² Grant B. Romer, *Introduction to the Biographies of Selected Innovators of Photographic Technology*, în Michael R. Peres, Mark Osterman, Grant B. Romer, Nancy M. Stuart, J. Tomas Lopez, *op.cit.*, p. 18-19.

publicității, în revista „The Chemist”, o nouă metodă de dezvoltare, mult mai rapidă, care înlocuia acidul galic cu acidul pirogalic - *Despre folosirea acidului pirogalic în fotografie* -, dar abia în martie 1851 își va comunica, în același periodic, procedeul ce avea să revoluționeze fotografia: *Despre folosirea colodiului în fotografie*³. Archer se pare că nu a fost cel dintâi care a folosit colodiul, ci doar primul care a propus o formulă viabilă de întrebuințare și care a dat-o publicității. În același timp sau puțin înaintea experimentelor confratelui britanic, celebrul calotipist francez **Gustave Le Gray** (1820-1882), vorbea despre colodiu ca mijloc de a obține un negativ pe sticlă în broșura sa, *Tratat practic de fotografie pe hârtie și pe sticlă*, din 1850, fără însă a oferi vreo informație privind proporțiile în care trebuiau combinate substanțele necesare⁴. Chiar dacă, într-un articol din 1852, Le Gray încerca să-și adjudece primatul, precizând că el obținuse rezultate satisfăcătoare încă din 1849, totuși, Archer a dat primele indicații clare asupra procedurii. De altfel, Archer nu solicită un patent pentru epoca sa descoperire lăsând liberă întrebuințarea sa, fapt ce a favorizat rapida adoptare a noii tehnici atât de fotografii profesioniști cât și de amatori.

Pe lângă o mult mai mare claritate decât a imaginii calitipice, clișeu de sticlă acoperit cu colodiu, ce se baza pe același principiu negativ-pozitiv, avea avantajul multiplicării într-un număr infinit de exemplare. Copierea se făcea prin contact cu o hârtie sensibilă. Hârtia era tratată cu albuș de ou amestecat cu clorură de amoniu și sensibilizată cu nitrat de argint. Față de cea tratată cu sare, folosită până atunci, care era mată, aceasta era lucioasă și strălucitoare, pretându-se perfect la copierea clișeele de sticlă. Din preparație - dar și prin tonări - fotografiile aveau o tentă sepia, mai intensă sau mai palidă. Hârtia cu albumină, tonată cu clorură de aur, fusese inventată de **Louis-Désiré Blanquart-Evrard** (1802-1872), în 1850 și întrebuințată în întreprinderea sa de multiplicare a fotografiilor pe care o fondase, în 1851, în localitatea sa de reședință, Lille⁵. Erau necesare mari cantități de ouă pentru a extrage albușul în vederea tratării hârtiei: la Companie de Albuminizare din Dresda, principala producătoare de hârtie fotografică din Europa, erau necesare 60.000 de ouă pe zi, iar pe an se consumau opt milioane⁶.

Reclamele din periodice și firmele fotografice atrăgeau clientela dornică a-și face portretul care putea fi executat în orice dimensiune. Marii maeștri își deschideau studiouri elegante pe arterele principale ale orașelor. Proprietarii se străduiau să

³ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955, p. 153; Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, London, 1989, p. 31; Michel Frizot (editor) *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 92; Mark Osterman, *op.cit.*, p. 11.

⁴ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 156.

⁵ Gautrand, Jean-Claude; Buisine, Alain, *Blanquart-Evrard*, Centre Régional de la Photographie Nord, Pas-de-Calais, 1999, p. 31-35; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 151.

⁶ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 151; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Little, Brown and Company, Boston, 1982, p. 60.

cucerească publicul prin aranjamentul cu gust al interiorului, ca într-o casă bogată, cu mobilier și decor luxos. Inaugurarea unui asemenea studio era un eveniment anunțat, cu mult entuziasm, de presă. Gustave le Gray își stabilise studioul pe Bulevardul Capucinilor, la nr. 35 (Fig. 1). Cronicarul comenta rafinamentul interiorului: „De când fotografia a devenit o artă, întreprinderile consacrate operațiilor necesare trebuie, cu necesitate, să se transforme. Laboratorului i-a succedat atelierul; atelierul a devenit salon și, ca în cazul D-lui Legray, chiar cabinet de mari curiozități”. Erau, apoi, enumerate câteva dintre atracțiile acestui salon: pereții tapetați cu piele de Cordoba, o scară largă pe care sunt prinse o oglindă venețiană și o pictură de secol XVIII, în salon un cabinet în stil Ludovic XIII, sculptat, mai multe vase chinezești și un portret al reginei Isabela Catolica de Bronzino⁷. Bineînțeles, printre aceste obiecte de colecție erau desemnate operele fotografului, frumos încadrate pentru a-și convinge solicitanții de calitatea lucrărilor. Erau expuse fotografii cu diverse subiecte și de dimensiuni diferite, pentru a arăta marea deschidere a maestrului spre varii subiecte și genuri.

Fotografia avea să devină, curând, mijloc de propagandă și de popularizare a portretelor oamenilor celebri. La aceasta a contribuit răspândirea unui format standardizat, de mici dimensiuni, ușor de purtat și de distribuit - *cartea de vizită* - ce a fost inventată de un important fotograf parizian, Disdéri.

André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), fiul unui negustor de postav din Paris care cocheta cu artele - între 1837 și 1840 fiind actor într-o trupă de teatru din provincie, apoi făcându-se pictor - și care, mutându-se la Brest, deschide un atelier de dagherotipie, la 1848 sau 1849⁸. În 1852 părăsește Brestul lăsând atelierul în grija soției și se întoarce la Paris. Din 1853 experimentează clișeele cu colodiu umed și hârtia cerată inventată de Le Gray, iar în 1854 patentează o descoperire ce avea să facă epocă: portretul *carte-de-visite*. Prin procedeul său puteau fi obținute mai multe portrete pe o singură placă deodată, fapt ce ușura și grăbea multiplicarea. Autorul explica modalitatea care trebuia folosită: „Iau un clișeu de sticlă care poate conține zece imagini și fac negativele, fie toate deodată, fie cadru cu cadru; apoi folosesc acest negativ pentru a face zece copii toate deodată”⁹. Aparatul era dotat cu mai multe obiective care erau deschise toate deodată obținându-se mai multe imagini ale aceleiași poze sau erau deschise câte unul pentru a schimba poziția modelului. Fotografiile aveau dimensiuni reduse, de circa 10,5 x 6,5 cm, exact cât o carte de vizită, de unde și-au primit și numele. Prețul portretelor scade datorită ușurinței cu care putea fi obținut un număr mare de

⁷ *Atelier photographique de M. G. Legray (boulevard des Capucines no. 35)*, „L’Illustration” No. 685/12 Avril 1856, p. 239.

⁸ Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 229.

copii la o singură expunere. Scăderea costurilor se datora concurenței prin creșterea numărului de ateliere. Cu prețul perceput înainte pentru un singur portret mare acum putea fi achiziționată o duzină de portrete mici, carte de vizită. Acest format a avut un enorm succes la public și o persistență de mai multe decenii, până în preajma primului război mondial.

Succesul lui Disdéri s-a datorat unei neașteptate fantezii imperiale urmată de patronajul capului celui de-al doilea Imperiu francez : în luna mai a anului 1859, când se afla în fruntea trupelor ce plecau în Italia, Napoleon III ordonă oprirea acestora exact în fața studioului fotografic unde descalecă pentru a-și face portretul¹⁰. Ulterior, maestrul avea să primească râvnitul titlu de fotograf al Curții - de aici rivalitatea dintre el și Nadar care era republican convins și a devenit fotograful exclusiv al boemei și al intelectualității de stânga¹¹. Imediat, studioul său a fost luat cu asalt de solicitanți care doreau să se fotografieze acolo unde pozase împăratul. Pentru a face față cererii erau făcute programări cu mult timp înaintea ședinței de poză.

În 1860, deja celebrul Disdéri, își amenajase un nou studio pe Bulevardul Italianilor care făcea senzație în tot Parisul: „Tot ceea ce știe luxul să creeze mai frumos și arta mai prețios este strâns acolo cu o princiară prodigialitate. Două etaje sunt pline de aceste minuni, - dintre care mai multe sunt capodopere ale gustului. Mai întâi intri într-o primă încăpere pe care nu îndrăznesc a o numi vestibul într-atât este de bogată decorația. Pereții sunt acoperiți cu lambriuri de stejar a căror lucrătură este foarte prețioasă. La locurile de onoare, această marchetărie servește de cadru pentru niște plăci de marmură pe care sunt gravate numele celor mai iluștri clienți ai D-lui Disdéri și data vizitei lor la atelierul său. Vedem alături de numele MM LL Împăratul și Împărăteasa, acelea ale prințului Imperial, a prințului Jérôme, a prințului Napoelon și a prințesei Clotilda, a prinților și prințeselor Murat, etc.

Din această primă încăpere, care are deja aspectul unei săli de onoare, se trece în marele salon. Acolo nu sunt decât ornamente festonate și astragale. Aurul, mătasea și bronzul strălucesc luminate de câteva sute de lumânări înfipite în niște candelabre cu ciucuri de cristal. Plafonul acestui salon este absolut remarcabil: printr-un nor albastru palid, se văd trecând în zbor amorași roz și dolofani, pe care pictorul, într-o inspirație plină de aluzii, i-a reprezentat înarmați cu attribute fotografice. Așa se face mitologie la modă în 1860 și - cine s-ar fi așteptat? - această antiteză nici măcar nu este șocantă într-atât de multă grație este în acest tablou; se pare că totdeauna l-am văzut pe Amor cu o sticlă de colodiu în mână și privind prin obiectiv.

Al treilea salon este un veritabil muzeu: este Luvrul portretelor carte (de vizită). Este aici o colecție de personaje și de simple persoane ale căror originale ar fi suficiente să populeze o subprefectură de rangul doi. Apoi, iată cabinetul D-lui Disdéri; este un minunat budoar unde sunt îngrămădite vase florentine, bronzuri de

¹⁰ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 225.

¹¹ Jean-François Bory, *Nadar. Photographies*, Bookking International, Paris, 1994, p. 33.

artă, armuri vechi și alte curiozități. (...)”¹². (Fig. 2, 3, 4) Aceste relatări erau publicate în luna aprilie, la scurt interval după inaugurare, în revista „Le Monde Illustré”. Senzația ce o stârnise avea să se păstreze încă multă vreme iar în luna iunie a aceluiași an, publicația rivală „L’Illustration” dădea la lumină o xilogravură cu *Salonul de recepție al Dlui Disdéri*, unde se vedea același plafon cu frescă și stucatură și maestrul întreținându-se cu o doamnă venită să i se facă portretul¹³. (Fig. 5) Fotografia arboră o alură și o vestimentație contiguă poziției sale de artist: tunică de catifea neagră, lungă până la genunchi și butonată de sus până jos, cu mâneci largi suflecate pentru se vedea căptușeala de mătase. Barba lungă și stufoasă ce i se resfira pe piept contrasta cu țeasta pleșuvă și-i dădea aspectul unui maestru renașcentist. (Fig. 6)

Fotografia devenise eroul zilei, iar presa îi acorda multă atenție: în 1861 îi sunt acordate două articole ample în „L’Illustration”¹⁴, iar caricaturistul Cham îl înțeapa, amical, în desenele sale¹⁵. (Fig. 7) Elegantul său salon era luat cu asalt de întreaga protipendadă. Prințul de Metternich - fiul fostului cancelar al Austriei, abilul diplomat și arbitru al politicii europene de după căderea lui Napoleon I - el însuși ambasador al monarhiei habsburgice la curtea lui Napoleon III, îi poza lui Disdéri, în 1860, la braț cu rafinata sa soție, aflată într-o constantă concurență cu împărăteasa Eugenia în privința toaletelor. (Fig. 8) Pornind de la această fotografie carte de vizită, Edgar Degas a pictat un portret al Paulinei de Metternich¹⁶. Dar nu era ocolit nici de elita artistică și literară care îl frecventa, în mod obișnuit, pe oponentul său, Nadar: George Sand își face un portret „convențional” la Disdéri. (Fig. 9) Boierimea românească ajunsă la Paris tot la el își lua portretul, așa cum se păstrează chipurile afabile ale lui Grigore și Irina Suțu.

Disdéri și-a deschis sucursale nu numai în Franța, la Toulon, ci și în străinătate, la Madrid și Londra. În 1861 era socotit cel mai bogat fotograf al Europei, cu un venit de 48.000 lire sterline anual, după cum aprecia revista „The Photographic News”, din octombrie acel an¹⁷. Dar, ducând o viață exorbitantă, a risipit întreaga avere și a trebuit să vândă tot ce adunase apucându-se în ultimii ani să facă fotografii pe plaja de la Nisa, unde a și decedat, sărac, surd și aproape orb¹⁸. Deși nu îl agreea, totuși Nadar îi recunoștea lui Disdéri ingeniozitatea și genialitatea comercială atunci când îi făcea un portret totalmente needulcorat - chiar dacă

¹² A. Halbeer, *Nouveaux salons de Disdéri*, în „Le Monde Illustré” No. 157/ 14 Avril 1860, p. 254.

¹³ *Salon de réception de M. Disdéri*, în „L’Illustration” No. 901/ 2 Juin 1860, p. 353.

¹⁴ L. Chaumontel, *La photographie à la guerre*, în „L’Illustration” No. 949/ 4 Mai 1861, p. 287; *Ce que peut faire un photographe*, „L’Illustration” No. 977/ 16 Novembre 1861, p. 319.

¹⁵ *La Photographie militaire, caricatures par Cham*, în „L’Illustration” No. 947/ 20 Avril 1861, p. 253.

¹⁶ Marie Simon, *Mode et Peinture. Le Second Empire et l’impressionnisme*, Éditions Hazan, Paris, 1995, p. 146, 147.

¹⁷ Apud Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 225.

¹⁸ *Ibidem*, p. 226; Elizabeth Anne McCauley, *op.cit.*, p. 214.

apariția formatului minuscul lansat de acesta dezechilibrase creația artistică în favoarea producției de masă: „Apoi, ce lovitură, apare Disdéri, cu cartea de vizită care-ți oferă, la 20 de franci, 12 portrete, când până atunci plăteai 50 sau 100 de franci pentru unul singur. (...). Amintind acest nume care, preț de un sfert de veac, a făcut mai mult zgomot decât un general de armată și mai mult încă decât un binefăcător al popoarelor (...). Disdéri a lăsat - și nu numai fotografiilor - amintirea celei mai mari averi făcute într-o epocă pe care am putea-o numi <<vârsta de aur a fotografiei>>. (...) O intuiție de geniu a făcut ca acest Disdéri să fie unul dintre primii intrați pe poarta pe care fotografia tocmai o deschisese atât de larg tuturor neașezaților. De origine mai mult decât modestă, lipsit de educația elementară și chiar de cei șapte ani de acasă, ignorând până și banalele formule impuse de etichetă, încrezut și - una peste alta, o prezență deloc atrăgătoare, dacă nu chiar respingătoare -, dar de o inteligență practică reală, bine înzestrat de la natură, o fire activă și iute cum nu s-a mai văzut, de neclintit, neîndoindu-se de nimic și mai cu seamă de sine însuși (...). Succesul cu adevărat extraordinar de atunci al lui Disdéri s-a datorat pe bună dreptate ingenioasei sale idei cu cartea de vizită. Flerul lui de industriaș funcționase corect și la momentul potrivit. Disdéri avea să creeze o adevărată modă care va înnebuni rapid lumea întreagă. Mai mult, inversând proporția economică obișnuită de atunci, dând adică infinit mai mult pentru infinit mai puțin, el populează definitiv fotografia. În fine, trebuie să recunoaștem că destule din pozițiile, improvizate cu o remarcabilă viteză dinaintea clientelei care se perinda neîncetat, nu erau lipsite de un anume gust și nici de farmec”¹⁹.

În 1863, Disdéri patentează un nou tip de portret colectiv pe care îl numește „mozaic”: într-un singur cadru erau concentrate, tematic, portretele câtorva zeci de personaje (capete încoronate, membri ai guvernului sau ai parlamentului, magistrați, militari, prelați, actori, scriitori) (Fig. 10). Era, de fapt, un fotomontaj care s-a bucurat, la fel, de mare succes²⁰. O altă compoziție realizată de maestru a fost aceea cu picioarele balerinelor de la Operă.

Dar aportul lui la standardizarea dimensiunilor a fost definitoriu și a marcat întregul secol. Frenezia care cuprinsese Europa după descoperirea dagherotipiei s-a repetat odată cu apariția fotografiei carte de vizită: toată lumea cu anumite pretenții de rafinament colecționa portrete de oameni celebri, capete încoronate, personalități politice, militare și cultural-artistice. În orice casă se afla cel puțin un album pe masa din salon în care erau adunate fotografiile mai marilor zilei ca și a membrilor familiei. Se făcuse obiceiul ca să se facă schimb de fotografii între rude și prieteni. Un bun exemplu îl dădeau chiar familiile domnitoare: regina Victoria a Angliei era deosebit de pasionată de aceste mici fotografii pe care le păstra în cele peste 100 de albume ce le poseda.

¹⁹ Nadar, *Prescurorii fotografiei*, în *Când eram fotograf*, Editura Compania, București, 2001, p. 149, 151-152.

²⁰ Michel Frizot (editor), *op.cit.*, p. 112.

Albumele erau de dimensiuni variabile, fie mici, pentru a primi câte o fotografie pe pagină, fie de mari dimensiuni, pentru a primi câte patru. Paginile erau de carton în a cărei grosime erau tăiate spații pentru cărțile de vizită; pe margini erau trasate chenare elegante sau motive decorative litografiate. Atât marginea paginilor, cât și motivele erau aurite, iar copertile erau legate în piele sau catifea, cu ecusoane din argint, ori chiar aur pe care erau gravate inițialele, ori blazonul familiei dacă aceasta era de origine nobilă. În ultimul sfert al secolului au fost introduse albumele *boite-à-musique* care, atunci când erau deschise și răsfoite, lăsau să se reverse una sau mai multe melodii la modă, contribuind astfel la agreabilitatea admirării conținutului.

Au fost fotografi care au adunat în portofoliul lor portretele personalităților epocii și au editat albume, ori au comercializat serii de imagini cu acestea: la New York, **Mathew B. Brady** (1823-1896) scoate, în 1850, *The Gallery of Illustrious Americans*²¹ - din care, anul următor, va prezenta 48 la Expoziția Universală de la Crystal Palace, din Londra -, **Auguste Lacroix** realizează *Galerie photographique et biographique des sauveteurs* (1860), **Pierre Petit** *Galerie des hommes du jour* (1861), **Étienne Carjat** *Album des célébrités contemporaines* (1862), **Adolphe Dallemagne** *Galerie des artistes contemporains* (c. 1866) și, ceva mai târziu, **L. Baschet** scoate *Galerie contemporaine, littéraire, artistique* (1876-1880, 1881-1884), iar **Eugène Pirou** *Nos actrices chez elles* (1896)²². În 1862, periodicul de limbă franceză din București, „La Voix de la Roumanie” anunța intenția lui Carjat de a trimite spre comercializare librarilor din Capitală *Albumul celebrităților contemporane*, fapt ce demonstra importanța țării noastre ca piață de desfacere pentru fotografie²³.

În fiecare capitală europeană se afla cel puțin un fotograf care, după portretizarea familiei domnitoare și a membrilor curții, comercializa pe scară largă această suită de imagini carte de vizită: **Ludwig Angerer** la Viena, **Haase** la Berlin, **Josef Albert** la München, **Lewitzki** la St. Petersburg²⁴, **Abdullah Frères** la Stambul²⁵, **Ghemar** la Bruxelles²⁶, **Carol Szathmari**, **Franz Duschek**, **Moritz Benedict Baer**, **W.Wollenteit** în București.

Dar nu toți fotografi au acceptat formatul carte de vizită. La polul opus portrețiștilor comerciali și fotografilor de curte se aflau cei ce se dedicaseră fotografiei

²¹ James D. Horan, *Mathew B. Brady, Historian with a Camera*, Crown Publishers, Inc., New York, 1955, p. 14.

²² Michel Frizot (editor), *op.cit.*, 123.

²³ „La Voix de la Roumanie” No. 22/ Jeudi 12 Juin 1862: “D. CARJAT/ eminentul fotograf parizian își propune să stabilească, la toți librarii din București, un depozit al *Albumului celebrităților contemporane* conținând portretele și biografiile tuturor contemporanilor celebri. Este cea mai bogată culegere în acest sens. Succesul i-a consacrat de multă vreme meritul.”

²⁴ Michel Frizot (editor), *op.cit.*, 117.

²⁵ Bahattin Öztuncay, *Dersaadet in Fotoğrafçılari. 19. yüzyıl İstanbulunda fotoğraf: Öncüler, stüdyolar, sanatçılar*, Aygaz, İstanbul, 2003, vol. I, p. 102.

²⁶ Nadar, *op.cit.*, p. 162-167.

artistice și care nu țineau seama de dimensiunile standard care erau atât de populare. Unul dintre cei mai originali și mai celebri a fost **Nadar** (1820-1910), pe numele său adevărat Gaspard-Félix Tournashon. (Fig. 11) În 1839, când colabora la presă cu articole și cronici teatrale își primește porecla, după care va fi cunoscut de atunci înainte: între tinerii care constituiau boema romantică era moda ca, la nume să fie atașat finalul „ard”, de aceea prietenii i-au spus Tournadard în loc de Tournashon. El va folosi acest pseudonim, de la care exclusese d-ul final, începând cu anul 1842²⁷. În același an este primit în Societatea Oamenilor de Litere. După ce cochetează o vreme cu literatura, publicând două romane, *Indianca albastră* și *Rochea lui Déjanire*, se consacră, din 1846, caricaturii colaborând la „Corsaire Satane” și „Voleur”, iar din 1848, la renumitul „Charivari”. Republican convins și adept al cauzei libertății, la izbucnirea revoluției din Polonia se înrolează într-o armată de voluntari, numită Legiunea Poloneză, care voia să dea ajutor patrioților din acea țară. Dar aventura sa revoluționară se încheie repede, odată cu arestarea întregului grup în Prusia și repatrierea după o scurtă detenție. Revenit la Paris își reia activitatea publicistică la revistele „La Revue comique à l’usage des gens sérieux” și „Le journal pour rire”. De la caricatură ajunge la fotografie: în 1852 îi vine ideea să reunească într-o mare planșă litografiată toate portretele caricaturale făcute contemporanilor iluștri pe care o va numi *Panteonul Nadar*. Prima planșă, lansată în 1854, - care avea dimensiunea de 71 x 94 cm și conținea 249 de portrete - se bucură de un enorm succes²⁸. Pentru realizarea ei apelase la fotografie în ale cărei secrete fusese introdus de Gustave Le Gray. Artistul își amintea: „Fotografia care tocmai se năștea îmi oferea mijlocul prin care reușeam să nu abuzez prea mult de bunăvoința modelelor mele, un mijloc care avea să-mi deschidă cărări nebănuite”²⁹. Totuși, planurile sale pentru acea publicație fuseseră mult mai ambițioase, dar nu reușise să scoată decât o singură planșă din cele patru preconizate: „Când ne-a venit ideea celui *Pantheon Nadar* care trebuia să cuprindă în patru apariții succesive o mie de portrete – oameni de litere, autori dramatici, pictori și sculptori, muzicieni – și care și-a dat duhul de la primul număr, amplotarea întreprinderii ne dădu de gândit”³⁰. Însă, în pofida faptului că nu au mai fost tipărite și celelalte planșe, artistului i-a rămas fotografia ca mijloc major de expresie.

Nadar își amenajează atelierul pe acoperișul casei din Rue Saint-Lazare unde își instalase un ascensor, primul din Paris. Primele portrete le face prietenilor literați, Alfred de Vigny, Théophile Gautier și Gérard de Nerval (unicul document iconografic luat cu exact o săptămână înaintea sinuciderii acestuia, în ianuarie 1855)³¹. Succesul său de fotograf s-a datorat succesului *Panteonului*³².

²⁷ Jean-François Bory, *op.cit.*, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, p. 29-31.

²⁹ Nadar, *op.cit.*, p. 174.

³⁰ *Ibidem*, p. 173.

³¹ Jean-François Bory, *op.cit.*, p. 33.

În 1860 își mută atelierul pe Boulevard des Capucines 35, unde își avusese și Le Gray atelierul. Datorită puternicelor sale convingeri de stânga - dar și al unui pronunțat spirit comercial, care-i spunea că reclama bună și firma atractivă sunt chiar mai importante decât marfa - Nadar își zugrăvește fațada și interiorul în roșu. În loc de firmă era numele său, scris în cursive, în caractere enorme, ce atrăgea atenția zi și noapte, mai ales noaptea când era luminat cu gaz, ceea ce era încă o noutate în Parisul acelor ani. Studioul era foarte bine dotat și avea 27 de angajați : un fotograf belgian, Walter Damry, principalul său ajutor, fiul său Paul Nadar, ce avea 18 ani - dar care va deveni el însuși un fotograf important -, 3 asistenți care dezvoltau clișeele, 4 asistenți pentru copierea negativelor, 6 retușori pentru clișee, 3 retușori pentru pozitive, 3 femei pentru lipirea imaginilor pe cartoane, 2 doamne pentru primirea clienților și ținerea gestiunii și 4 servitori³². Nadar nu mai fotografia, ci doar aranja modelul în poză și stabilea eclerajul potrivit, iar restul îl făceau asistenții. Totuși, poza era esențială, mai ales că la acea dată abia se cristalizau convențiile de poziționare, care vor standardiza fotografia comercială deprecind-o în fața celei de artă. Iar Nadar era, prin excelență, un fotograf artist. Arar surprindea modelul figură întreagă, preferând cadrul până la jumătate sau bust. Fundalul era totdeauna neutru, un perete în tonalitate întunecată care favoriza albeața carnației personajului, decupa trăsăturilor faciale și accentua absorbția în umbră a restului, în special a vestimentația care, în concepția maestrului, nu era esențială. Chiar dacă pe unii dintre prietenii portretizați îi lăsa să apară în hainele lor obișnuite, acestea nu atrăgeau atenția atât de mult ca în imaginile luate de alți fotografi solicitanților burghezi, care doreau în mod expres să-și evidențieze toaletele. Dar, de cele mai multe ori, Nadar adaugă un accent personal îmbrăcăminții modelelor, precum fularul în carouri, înnodat neglijent la gâtul lui Gustave Doré, gulerul ridicat de la paltonul înfriguratului Charles Baudelaire, pledul de pe umerii lui Stéphane Mallarmé sau amplul guler de blană al lui Jacques Offenbach, cu care favoriții săi aproape se contopesc. Pe unii, însă, îi immortalizează în haine comode, neconvenționale: Honoré Daumier în bluză de lucru, Théophile Gautier în halat de casă și cu o basma lejer legată pe sub gulerul descheiat și răsfrânt al cămășii, Barbey d'Aurévilly cu un burnus peste redingotă. Dar, pentru anumite personalități puternice și excentrice, precum George Sand și Sarah Bernhardt, recurgea la eliminarea toaletelor la modă în favoarea unor spectaculoase draperii în care le învăluie pentru a le conferi mister și atemporalitate. Celei dintâi îi acoperă și coafura cu o mare perucă leonină care amintește de vremurile lui Ludovic XIV. Aceeași perucă o va folosi însuși artistul pentru un autoportret în care se costumase, absolut fantezist, ca o căpetenie a indienilor americani.

³² Claude Malécote, *Le monde de Victor Hugo vu par les Nadar*, Centre des monuments nationaux/ Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2003, p. 13-14, 24, 35, 64, 85.

³³ Beaumont Newhall, *op.cit.*, p. 69.

Rar se vedeau piese de mobilier în imaginile sale, un spătar de scaun, un colț de masă, fără a avea însemnătatea pe care le-o acordau portrețiștii de serie, fără de care aceștia nu ar fi știut să-și aranjeze modelul, să-l plaseze în spațiu. La Nadar aceste auxiliarii erau vizibile doar atunci când modelul decidea să pozeze călare pe scaun și cu coatele sprijinite de spătar, ori cu o măsuță pe care își proptea mâna când stătea în picioare. Altfel, recuzita obișnuită și inerentă într-un studio fotografic la modă era total străină celui al lui Nadar, care refuza orice aliniere la tendințele momentului. De altfel, artistul avea remarci caustice la adresa fotografilor profesioniști, care nu se preocupau decât prea puțin de personalitatea solicitantului: „Făbrica lor de portrete, instalată în plin bulevard, se limita foarte profitabil la un singur stil și chiar la un format unic, singurul îngăduit de spațiile mici ale locuințelor noastre burgheze. Fără să se îngrijească în vreun fel de instalarea avantajoasă a modelului într-un spațiu dat sau de expresia chipului și de modul în care lumina venea să învâluie toate acestea, așezau clientul într-unul și același loc, obținând mereu același clișeu searbăd și cenușiu, ceva de genul <<asta ai vrut, asta ai avut>>”³⁴.

Amator de calambururi și mereu pus pe șotii, maestrul se amuza pe socoteala celor care-i vizitau studioul și-i pozau, spunând că aceștia s-au „nadariflat”.

În mod ciudat, nu toți confrății apreciau ori înțelegeau mesajul estetic al portretelor sale. Este uimitor cum tocmai bucureșteanul **Carol Szathmari** (1812-1887) - el însuși un dotat portretist și un constant căutător de noi mijloace de expresie artistică în fotografie - se arată foarte obtuz la inovațiile de cadrare și ecleraj ale portretelor lui Nadar, pe care îl critica și îl ironizează pe această temă, ca și pentru investigațiile în sfera vizualului, iar felul în care acesta își făcea reclamă îl enerva în chip evident. Într-o cronică publicată, în 1865, în periodicul vienez „*Photographische Correspondenz*”, sub titlul *Photographie Parisienne* el spunea: „Nadar a vrut să devină celebru, dar n-a introdus în fotografia lui nici un element specific parizian iar pentru nemurirea lui a scris o carte, dar nu despre fotografia pariziană ci despre balonul cu aer [aerostat, n.n.].

După părerea mea a procedat mai bine așa decât să înăbușe greu-înflorita noastră literatură fotografică prin niște concluzii didactice despre curățatul plăcilor și tratamentul lor cu colodiu.

Nadar este reprezentantul reclamei pariziene iar concurenții lui se pot considera bătuți dintru început. În timp ce fotografiile germani duc o luptă inutilă cu aparatul, Nadar întrerupe plimbările liniștite de pe Boulevard des Italiennes cu străfulgerări electrice așa încât, plimbăreții orbiți, se sperie – dar, a doua zi, întregul Paris vorbește de el. Sau, Nadar promite să facă o poză de ansamblu din balon - chiar dacă nu ia cu el sticlute cu colodiu ci cu șampanie – și întregul Paris va aștepta o nouă hartă; deci, omul își are credincioșii lui și, dintr-o lovitură, s-a transformat în leul zilei. (...)

³⁴ Nadar, *op.cit.*, p. 144.

Ceea ce la dl. Nadar trece drept artistic sunt portretele parțial luminate, ceea ce eu nu pot lua drept portrete. O dată pe an, în zilele de carnaval spre exemplu, poți să îți îngădui așa ceva, adică să luminezi numai urechia sau vârful nasului clientului iar restul obrazului să rămână negru, dar repetarea acestui procedeu nu cred că este deloc liniștitoare pentru sărmanii clienți. Nadar și-a mai deschis o filială în Bois de Boulogne - fotografie hipică, unde sunt pozați cai și trăsură, o idee care a produs destulă vâlvă prin ziare la vremea respectivă”³⁵.

Curând Nadar va începe să fie plictisit de activitatea în studio - pe care o va lăsa în seama asistenților și a soției - iar el se va consacra unor experimente ce-l preocupau: fotografia aeriană, fotografia cu lumină artificială pentru care ia un brevet în 1861 și imaginile cu osuarul din catacombele Parisului, din 1865³⁶. După mai multe încercări nereușite, din 1855, când ambrotipiile făcute dintr-un balon captiv se voalează din cauza scurgerilor de oxigen, în 1858 obține rezultate satisfăcătoare și solicită un nou patent³⁷. Pasionat de ascensiuni, va construi, împreună cu frații Louis și Jules Godard, un balon enorm, care avea 45 m înălțime și primea 6.000 m³ de gaz, pe care l-a botezat *Le Géant*. (Fig. 12) Nacela avea două etaje și era dotată ca o casă de locuit, cu toate cele necesare (paturi, masă cu scaune, ustensile de bucătărie) și ca atelier fotografic³⁸. Prima ascensiune este făcută pe 4 octombrie 1863 și devine un eveniment de proporții, care atrage un public numeros pe Câmpul lui Marte. Curiozitatea fusese trezită chiar de transportarea nacelei prin oraș, trasă de patru cai mânați de doi surugii. Au fost percepute bilete de intrare în incinta unde era expus balonul. Presa a salutat cum se cuvine acest spectacol lăudându-l pe inițiator: „Marele eveniment de pe Câmpul lui Marte. Este vorba despre balon, nici mai mult nici mai puțin, despre balonul colosal, Leviatan al aerului, gigantul gigantilor, pentru a spune totul despre balonul Nadar. Un om universal acest Nadar! O enciclopedie legată în pânză! Desenator, scriitor, fotograf, aeronaut și cercetător al elicei”³⁹. În nacelă au fost invitate 13 persoane - Nadar dorește acest număr pentru a arăta că nu este superstițios - între ei urcând prințesa de Latour d’Auvergne, însoțită de prințul Sayn-Witgenstein. La următoarea ascensiune, pe 18 octombrie, a asistat și împăratul Napoleon III. Încercarea, însă, se termină rău, căci balonul pierde înălțime și târăște nacela timp de câteva ore, lovind-o de pomi, de acoperișuri și de stâlpii de telegraf până să se oprească în apropierea

³⁵ C. v. Szathmary, *Photographie Parisienne*, în "Photographische Correspondenz" II. Band, Nr. 7-8/ Jänner-December 1865, p. 2, 5.

³⁶ *Les catacombes de Paris*, în „Le Monde Illustré” No.445/ 21 Octobre 1865, p. 261; No. 446/ 28 Octobre 1865, p. 277-278; Nadar, *Parisul subteran. Prin catacombe și canale (Primele încercări de fotografie la lumină artificială)*, în *op.cit.*, p. 79-99.

³⁷ Nadar, *Prima încercare de fotografie aerostatică*, în *op.cit.*, p. 63-78; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op.cit.*, p. 202; Jean-François Bory, *op.cit.*, p. 37.

³⁸ Jean-François Bory, *op.cit.*, p. 41.

³⁹ Edmond Texier, *Ascension du „Géant”*, în „L’Illustration” No.1976/ 10 Octobre 1863, p. 250.

orașului Hanovra⁴⁰. Nadar are fracturi la picioare, iar soția sa, Ernestine, la torace. După un an va avea loc o nouă ascensiune, la Bruxelles, cu ocazia aniversării independenței Belgiei, la care fusese invitat Nadar cu balonul său, pentru a da culoare ceremoniilor⁴¹. (Fig. 13) *Le Géant* va fi vândut în 1867.

Interesul pentru aeronautică îi va aduce fotografului și înțepăturile umoriștilor: Daumier va executa amuzanta litografie *Nadar ridicând fotografia la înălțimea Artei*, iar Cham, făcând referiri atât la ascensiunile cu balonul, cât și la fatuitatea artistului de a-și plasa semnătura pe fațada studioului, va face caricatura cu legenda *Visul marelui Nadar era de a-și pune faimoasa parafă pe lună fără a se sinchisi de efectul ce l-ar putea produce în operele peisagiștilor*⁴². (Fig. 14) Dar aceasta nu-l supăra de fel pe maestru. Dimpotrivă, avea o admirație deosebită pentru Daumier și-și amintea, cu plăcere, de contribuția sa la popularizarea fotografiei: „Așa se face că, în neobosita lui trudă zilnică, cel mai mare campion al nostru - un geniu strivitor, strălucind asemenea lui Benvenuto până și în cele mai frivole creații -, Daumier, trasa adesea pe pietrele litografice din *Charivari* felurite scene din atelierele fotografilor”⁴³.

La izbucnirea războiului franco-prusian din 1870, Nadar pune bazele „Companiei piloților militari de aerostate”, împreună cu Camille Legrand și Jules Dufour. Cu baloanele captive *Neptun* și *Strasbourg* va cartografia zona Parisului și va face observații ale liniilor dușmane și ale mișcărilor de trupe. Tot cu balonul sunt trimise mesaje și corespondențe din Parisul asediat: *Neptun* era pilotat de asociatul său, Dufour, iar Nadar scrie articole pentru periodicele „Times” și „L’Indépendance Belge”, în care descria situația dramatică a capitalei⁴⁴. La una dintre ascensiuni Nadar este atacat de un aerostat prusian care deschide focul asupra sa, dar reușește să astupe spărtura din peretele balonului său și să-și reia zborul - așa cum relatea, în capitala României, periodicul de limbă franceză „Le Journal de Bucarest”, redactat de Ulysse de Marsillac⁴⁵. Experiența sa din această perioadă o va descrie mai târziu în volumul său memorialistic⁴⁶.

Divele și vampele imperiului își aveau fotografii lor. Unul dintre măștrii parizieni la modă în deceniile șapte-opt ale veacului al XIX-lea, **Ch. Reutlinger** - ce-și avea studioul pe Boulevard Montmartre 21 și o sucursală pe Rue Richelieu 112 - a deținut exclusivitatea portretelor celebrei cântărețe de operă Adelina Patti (1843-1919), atât cele în toalete de zi cu zi (Fig. 15), cât și cele în costumul rolurilor ce le interpreta. Pentru cele din urmă își organiza spațiul interior, astfel

⁴⁰ *Le Balon Nadar en Hanovre*, în „L’Illustration” No.1080/ 7 Novembre 1863, p. 318.

⁴¹ Pierre Paget, *Ascension du ballon Le Géant a Bruxelles*, în „L’Illustration” No. 1129/ 15 Octobre 1864, p. 245; Claude Malécot, *op.cit.*, p. 123.

⁴² *Revue trimestrielle* par Cham, în „L’Illustration” No.1089/9 Janvier 1864, p. 29.

⁴³ Nadar, *op.cit.*, p. 154.

⁴⁴ Jean-François Bory, *op.cit.*, p. 43-44.

⁴⁵ *Sur un combat en ballon*, în „Le Journal de Bucarest” No.24/ 30 Octobre 1870.

⁴⁶ Nadar, *Fotografia sub asediu*, în *Când eram fotograf*, *op.cit.*, p. 130-138.

încât să semene cu decorul respectivei opere, precum *Margareta în rugăciune* din „Faust” de Charles Gounod. (Fig. 16) Celebra frumusețe pariziană care înrobise inima simțitoare a împăratului, contesa Virginia di Castiglione (1837-1899), adulată, invidiată și detestată în același timp, și-a creat o iconografie proprie, ajutată de inspiratul fotograf **Pierre-Louis Pierson** (1822-1913), coproprietar al studioului Mayer & Pierson din Paris. Oglinda era adesea folosită pentru a răspunde propensiunii narcisiste a cochetei contese⁴⁷. Suita de portrete care și-a făcut-o, de-a lungul vieții, ”divina contesă” este un demn exemplu al disponibilității fotografiilor de a răspunde cererilor celor mai extravagante ale unui model care dispunea de imaginație și de bani pentru a-și schimba vestimentația și, în concordanță cu aceasta, alura. Contesa oscila între portrete la modă, îmbrăcată în toaletele elegante pe care le arbora la baluri și evenimente mondene, și variatele travestiri care-i făceau atâta plăcere - ca într-o constantă căutare a sinelui - în odaliscă, în țărancă normandă, în spaniolă, în călugăriță sau femeie pierdută, cu sticla de absint în față sau ca personaj livresc, ori fantezist (*Medea, Beatrix, Virginie, Regina din Etruria, Marchiza Mathilda, Regina de cupă, St. Cecilia, Rachela*). Unele dintre aceste imagini erau ulterior pictate cu acuarelă sau ulei, după dorința beneficiarei. De altfel, fotografia colorată era specialitatea atelierului, care avea angajați pictori special pentru această finalitate, precum nazareanul münchenez Aquilin Schad.⁴⁸ Poziții întinse, lascive, privirile languroase, ori provocatoare și, mai ales, fotografiile picioarelor - pe care le considera foarte frumoase - au fost unele dintre cele mai îndrăznețe cadre pe care le-a comandat excentrica aristocrată, sfidând preceptele de pudoarea și canoanele de poziționare a modelelor cu sânge albastru din epocă.⁴⁹ Într-un interval de aproape 40 de ani de colaborare, Pierson i-a făcut contesei Castiglione (Fig. 17) peste 400 de portrete⁵⁰, în atitudinile și în costumele cele mai diverse și neașteptate. O selecție de fotografii, colorate sau nu, ale contesei au fost prezentate, cu succes, de Pierson la Expoziția Universală de la Paris, din 1867⁵¹. Studioul Mayer & Pierson era vizitat și de împărat adesea. Se păstrează mai multe portrete ale sale executate acolo, cu diferite ocazii. (Fig. 18)

Românii de distincție ce ajungeau în orașul luminilor își luau portretul la cei mai importanți fotografi. **Marie-Alexandre Alophe** (1812-1883), care își începuse activitatea ca litograf și, în timpul Războiului Crimeii, a editat o suită de stampe cu portretele generalilor comandanți ai armatelor aliate - colecție difuzată

⁴⁷ Pierre Apraxine, Xavier Demange, în „*La Divine Comtesse*”. *Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven and London in association with The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, p. 31, 102, 113, 134, 143-147.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25, 41, 43.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 35-38.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁵¹ *Ibidem*, p. 44.

sub titlul *Les Hommes du Jour*⁵² - a fost, mai târziu, un prolific fotograf, succedându-i lui Le Gray pe Bulevardul Capucinilor nr. 35. În atelierul său și-a luat colonelul Alexandru Cuza un portret care, la suirea sa pe tronul Principatelor Unite, a fost publicat în „L'Illustration” din martie 1859 și, ulterior a fost litografiat, la Viena, de Carl Lanzedelli și, la București, de Dimitrie Pappasoglu împreună cu Carl Danielis⁵³.

Se făceau vizite la fotograf cu ocazii importante - nuntă, nașterea primului copil, botezul acestuia, absolvirea școlii, avansarea în grad sau decorarea militarilor - dar și în urma diversilor evenimente mai neînsemnate, precum achiziționarea unei toalete noi, schimbarea modei coafurii și a bărbii, participarea la un bal mascat, la o excursie, o vânatoare sau o vacanță la băi.

Crinolina se impusese în moda feminină. Doamnele cochete se programau, adesea, la studiouri pentru a-și lua portretul îmbrăcate după ultimul jurnal. Iar fotografiile se întreceau în a le immortaliza în toată splendoarea lor. Deși profilul modelului era arar surprins, învoalta fustă susținută de cele 9 cercuri ușoare și elastice de oțel - ce, după Războiul Crimeii, a primit numele de *malakoff*, după bastionul de la Sevastopol atât de greu cucerit de trupele aliate - era reprezentată mai totdeauna din profil pentru a i se revela amploarea. Împărăteasa Eugenia (1826-1920) se fotografia la **Le Jeune**. (Fig. 19, 20) Același loc era vizitat de prietena sa, ce-i era și principală competitoră în eleganță, prințesa Pauline de Metternich (1836-1921), rafinată soție a ambadorului austriac la curtea lui Napoleon III. Iar fotografu avea curajul - foarte riscant - de a le așeza în poze identice pe cele două adversare într-ale modei. (Fig. 21) Deși era departe de a fi o frumusețe - fapt de care era ea însăși conștientă și, cu autoironie, se caracteriza drept „*le singe à la mode*” (mămuța la modă) - era, totuși, foarte atentă la ținuta sa și nu se sfia să etaleze cele mai extravagante rochii. Era neobișnuit ca un bărbat, pe deasupra și englez, să aibă o casă de modă la Paris, iar prințesa de Metternich a fost, la început, reticentă să-i comande ceva lui Charles Frederick Worth, dar până la urmă s-a învoit să-i dea o șansă și i-a cerut să-i facă două rochii, una de zi și alta de seară, care să nu depășească 300 franci bucata; rezultatul a entuziasmat-o și, cu prima ocazie, le-a îmbrăcat la curte, iar împărăteasa, foarte sensibilă la toalete, le-a remarcat imediat și s-a interesat de croitor. Prințesa Pauline i-l prezintă pe Worth, chiar dacă știa că, de atunci încolo, prețurile vor crește și niciodată nu-i va mai putea cere o roche de doar 300 de franci⁵⁴. Croind minunata garderobă imperială, el și-a asigurat succesul internațional pentru tot restul vieții. Activitatea sa se rezuma la *les grande toilettes*, cele destinate ceremoniilor oficiale, dineurilor și

⁵² Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2001, p. 19-20.

⁵³ *Idem*, *Fotografia - sursă pentru portretele unor personalități politice din secolul al XIX-lea multiplicare prin gravare sau litografiere*, în „Revista de Istorie Socială” I/ 1996, p. 78-79.

⁵⁴ Diana de Marly, *Worth, Father of Haute Couture*, Holmes & Meier, New York-London, 1990, p. 37-38.

balurilor, în vreme ce restul toaletelor împărătesei erau comandate altor croitori⁵⁵. Împărăteasa nu purta de două ori aceeași roche, așa că, după unica folosință, aceasta era dată personajului curții, care obținea profituri bune din comercializarea lor în Paris, ori chiar mai departe, amatoarelor din America. Worth a început să aibă clienți și de peste ocean cărora le percepea prețuri mult mai mari⁵⁶. Se făcuse un obicei între croitorii de lux din Lumea Nouă, care doreau să-și câștige o clientelă fidelă și generoasă - constant aflată în admirația Europei și stăpânită de vanitatea de a o imita - de a cumpăra rochii de la Worth pentru a le folosi drept model pentru propriile creații⁵⁷. Worth nu lucra, însă, în serie și nici nu avea toalete gata pentru solicitări urgente: fiecare creație era unicat și avea beneficiara sa. La bătrânețe s-a destăinuit că atelierul său putea executa o roche în 24 de ore, iar pentru împărăteasă a atins performanța de a livra o toaletă în trei ore și jumătate⁵⁸.

Pentru balurile curții era asaltat de comenzi pentru că toate doamnele de onoare și, în general, toate invitatele, râvneau să poarte o rochie Worth așa că, se întâmpla să livreze și câte o mie de rochii deodată. Pentru festivitățile organizate cu ocazia deschiderii Canalului de Suez, în 1869, împărăteasa a luat cu ea peste o sută de toalete necesare diferitelor momente la care trebuia să participe⁵⁹. Fiecare piesă era ambalată separat spre a nu se deforma cutele și a nu se strica ornamentele, uneori foarte fine și confecționate din materiale friabile. Aceste toalete aveau și un rol politic fiind destinate impresionării gazdelor cu forța și bogăția Franței.

Doamnele din lumea bună care primeau invitația de a petrece câteva zile la reședințele imperiale, vara la Fontainebleau, iar toamna la Compiègne, trebuiau să se schimbe de cel puțin două ori pe zi și, în consecință, aveau nevoie de multe toalete: prințesa de Metternich a adus cu ea 18 rochii, iar doamna Moulton 21⁶⁰. În acest fel, Worth s-a îmbogățit repede și și-a deschis un salon elegant, la fel ca acela al fotografilor celebri ai Parisului.

Pe parcursul zilei de 30 ianuarie 1853 când, la Versailles, s-a desfășurat nunta imperială, împărăteasa Eugenia se schimbase de mai multe ori pentru a fi sesizată atât bogăția trusoului, cât și gradarea importanței momentelor solemne, de la cununia civilă la cea religioasă și terminând cu somptuosul dineu de gală. (Fig. 22)

La fel cum doamnele se supuneau modelor și soții lor trebuiau să țină seama de ea, chiar dacă aceea masculină nu era la fel de schimbătoare. Și aceasta nu neapărat în ceea ce privește vestimentația, cât podoaba capilară. În vreme ce

⁵⁵ Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, The Brooklyn Museum in Association with Thames and Hudson, New York-London, 1989, p. 14.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁸ Diana de Marly, *op.cit.*, p. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 50-51.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 52, 54.

capii puterilor europene care aspirau la supremația și gloria trecută - precum Franța - sau la unitate și putere - precum Italia - adoptaseră angulozitățile agresive ale mușchetarilor din secolul al XVII-lea, cu barbișoane și mustăți ascuțite, reprezentanții autocrației adoptaseră formele rotunde și moi ale favoriților amplii. Astfel, Napoleon III, cu imperială - nume dat barbișonului său tocmai pentru că era împărat - și mustățile orizontale, vârf de ac (Fig. 23), iar Victor Emmanuel cu barbișon lung (ce-i ascundea gușa vibratilă) și late mustăți cu vârfurile în sus, se confruntau cu favoriții cărunți ai lui Wilhelm I, regele Prusiei și viitor împărat al Germaniei unite (Fig. 24) și cu aceia, mai puțin sau deloc încărunțiți ai țarului Alexandru II al Rusiei (Fig. 25) sau ai kaiserului Franz Joseph I al Austriei. (Fig. 26)

Aceleași diferențe erau sesizabile în uniforme militare, și ele supuse modei. În vreme ce ale celor dintâi erau extrem de bogate, colorate, pline de fireturi și incomode în acțiune, uniforme prusiene și austriece erau sobre și simple, comode și eficiente. Francezii aveau pantaloni largi, roșii, și tunici strâmte, pe talie. Acoperământul de cap era fie un ceacou tronconic, rigid, fie un chipiu moale pentru trupe și ofițerii inferiori, în vreme ce ofițerii superiori purtau bicorn. Doar trupele călări, cuirasierii și dragonii purtau căști lucitoare din oțel, decorate cu o coadă de cal și cu penaj roșu, iar lăncierii aveau cunoscuta *șapska* a specialității lor. Garda imperială avea căciuli de urs, la fel ca în vremea lui Napoleon I. (Fig. 27) Foarte pitorești erau zuavii cu șalvari și fes roșu care purtau bărbi mari, late și erau foarte aprigi în luptă. Italienii aveau uniforme asemănătoare trupelor de linie franțuzești, la care se adăugau bersaglierii cu pălăriile lor cu pene de cocoș și pantalonii bufanți vârați în jambiere. Prusienii aveau tunici în nuanța specifică țării lor, albastru deschis, cu contraepoleți pe umeri, și căști din piele cu garnituri și țepușă din alamă la care, în mare ținută, se adăuga un penaj (Fig. 28), iar austriecii tunici comode, albe, și ceacouri fără penaj, ori alte ornamente; dragonii aveau căști iar lăncierii *șapska* în vreme ce ofițerii superiori purtau bicorn cu penaj verde (Fig. 29). Doar rușii făceau excepție de la această regulă, având ținute luxoase și încărcate de galoane, epoleți și eghileți pentru ofițeri și haine simple, din materiale ordinare, grele și ineficiente în luptă, pentru trupele pedestre. Tunicile erau croite pe talie, foarte strâmte, ceea ce conferea purtătorului celebra talie de viespe prin care erau celebre armatele țarului. Și ei purtau căști din piele, surmontate de o grenadă din alamă, ori de un penaj din păr de cal, inspirate de cele prusiene; cavaleria avea cele mai variate uniforme și coifuri. (Fig. 30) La întâlnirile capetelor încoronate ale celor trei mari puteri, diferențele ținutelor acestora erau aproape insesizabile: cei trei împărați reușiți la Sans Souci, la invitația proaspătului kaiser al Germaniei, aveau penajul răsfânt peste căști, ori bicorn și tunici scurte. (Fig. 31) Napoleon III se deosebea totdeauna prin fracul pe talie cu epoleți înghețați pe umeri, pantalonii albi, strâmți, cizmele înalte de lac și bicornul cu galon de fir și pene scurte, albe, de struț, pe margine. (Fig. 32).

Totți ofițerii francezi aveau aer de *dandy* prin lejeritatea și neglijența căutată cu care își purtau uniforme. Campania din Crimeea, cea din Italia și din Mexic

demonstrasera forța și calitățile deosebite ale combatanților și comandanților celui de-al Doilea Imperiu. Experiența războaielor anterioare, din Africa, avusese un rol hotărâtor în logistica debarcării în Golful Calamita de lângă Eupatoria, pe 14 septembrie 1854: în vreme ce britanicii nu-și aduseseră nici corturi, nici haine de schimb, nici ustensilele de gătit și, în consecință, sufereau de frig și de foame, francezii își organizaseră imediat tabăra aranjând corturile ca locuințele dintr-un oraș cu un riguros sistem urbanistic, cu străzi și piețe, infirmerie, telegraf și sediu al statului major, iar bucătăriile de campanie deja fumegau și pregăteau masa⁶¹. După succesele de la Alma și Malakoff, armata franceză părea invincibilă. În toate publicațiile ilustrate franceze soldatul era reprezentat în culori strălucitoare, cu simpatie chiar și în caricaturi. Pictorul de marine și documentarist de război **Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager** (1814-1879)⁶², trimis pe front ca artist special al revistei „L’Illustration” a publicat, printre altele, în paginile acestuia mai multe *Tipuri și fizionomii din Crimeea*⁶³ unde nota umoristică nu era exclusă. Unul dintre ele, intitulat *Turc adevărat și fals*, prezintă stând față în față, un *nizam* din armata regulată otomană și un *zuav* din cea franceză, ce se observau reciproc și, probabil, se mirau de asemănările dintre uniformele lor de influență orientală, deși nu aveau aceeași religie și nici nu-și puteau vorbi limba; într-alta, *Zuavi cu bibeloruile lor*, sunt surprinși doi bravi combatanți din trupele coloniale care aveau prinse pe ranițe diverse jucărele, talismane și chiar un canar (Fig. 33). Într-altă suită de desene sunt adunate tipuri antitetice din trupele de vânători de Vincennes: *Entuziastul*, *Cârcotașul* și *Nota de plată* (Fig. 34). Dar existau și plasticieni amatori care trimiteau la redacție schițele lor, așa cum a fost un maior pe nume C. Laslandes, ce-și cunoștea foarte bine subalternii și putea să-i prezinte în adevărata lor lumină. Desenul său, etichetat drept *Târgul zuavilor*, prezintă un scoțian care, înainte de a începe târguiala cu un *zuav* șmecher, îi strânge mâna pe când alți doi *zuavi*, mai mult sau mai puțin beți, se apropie cu marfă pe care aveau să o comercializeze (Fig. 35)

Patriotismul se manifesta și în săgețile ironiștilor: într-o caricatură de **Cham** erau figurați doi soldați care vizitau Salonul Oficial și, în fața unei pânze ce „Bătălia de la Waterloo”, profitând de neatenția custodelui, dau un picior adversarilor englezi zugrăviți în tablou. (Fig. 36)

După atâtea victorii memorabile care au încununat armata franceză scăldând-o în gloria care se credea a fi eternă, șocul înfrângerii din 1870, în fața forțelor prusiene, mult mai eficiente, mai bine echipate și mai disciplinate, a fost copleșitor.

⁶¹ Paul Kerr, Georgina Pye, Teresa Cherfas, Mick Gold, Margaret Mulvihill, *The Crimean War*, Boxtree, A Channel Four Book, London, 1997, p. 40, 102.

⁶² Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2001, p. 32-34.

⁶³ Durand-Brager, *Types et physionomies de Crimée*, în „L’Illustration” No. 691/ 24 Mai 1856, p. 347-350.

Comandanți celebri care se distinseseră în Crimeea, Algeria, Mexic sau Italia, Canrobert, Bazaine, Mac-Mahon, sunt derutați de tactica desăvârșită a feldmareșalului von Moltke. Presa franceză a lucrat intens pentru ridicarea moralului trupelor și a populației civile în timpul și după asediul Parisului. Pictori de scene militare de mare talent, Alphonse de Neuville și Edouard Detaille, adunând o serioasă documentație de front, au realizat o bogată iconografie a Războiului Franco-Prusian⁶⁴.

Îngenuncherea Franței a fost greu de suportat. Alegorii sumbre ilustrau momentele dramatice prin care trecea țara. **Bertall**, caricaturist cunoscut pentru spiritul său ce-i făcea pe cititorii revistelor umoristice, ori ai lui „L’Illustration” să râdă cu lacrimi, a semnat compoziția, de-a dreptul macabră, *Cum se prăbușește un tron - cum se înalță un tron*⁶⁵, unde Moartea, purtând cască prusiană, îl încoronează pe regele Wilhelm I care se află așezat pe tron, în vârful unui munte de cadavre, pe care se cațără ofițeri din gardă ce-l cădelnițază pe suveran, în vreme ce, în plan secund, Napoleon III se scufundă, cu tronul și cu mareșalii săi, îngreunați de sacii de bani ce-i țin încă în mâini; în fundal, din orașele și bisericile ruinate se ridică nori groși de fum spre cerul, pe care zboară un porumbel cu o firavă rămurică de măslin în cioc (Fig. 37). Aceași hecatombă oribilă este reprezentată de unul dintre bunii ilustratori ai aceleiași reviste pariziene, Janet Lange în *Petrecerea regilor - amintiri din 1871*⁶⁶: așezați în lojă ca la un spectacol, monarhii europiei - Franz Joseph, Victor Emmanuel, Wilhelm I, avându-l în spate pe Bismarck, Victoria și Alexandru II, asistă la distrugerea Franței reprezentată, ca într-o tragedie clasică, de o femeie toată, purtând coroană, așezată pe un tron, cu o sabie ruptă în mână și înconjurată de fiii morți; foc, explozii, oameni disperați, copii și mame speriate completează acest tablou al haosului și al durerii (Fig. 38). O compoziție, publicată anonim, se intitula *Franța semnând preliminariile tratatului de pace*⁶⁷ și reprezenta o Marianne despletită, îmbrăcată în zdrențe și copleșită de nemții care, din toate părțile o brutalizau și o amenințau să-și aștearnă semnătura pe peticul de hârtie, ce avea de cealaltă parte a mesei pe Bismarck și Moltke, cu chipuri crunte și pumnii încheștați care-i dictau condițiile. În jur sunt militari de diverse arme care distrugneau, incendiau, călcau în picioare sau jefuiau bogățiile țării (Fig. 39). Cu un haz mușcător sunt caricaturizați, tot anonim - din considerente lesne de bănuț în regimul de ocupație - *Învingătorii noștri*⁶⁸, chipuri brutale, primitive sau degenerate, trufașe ori efeminate, cu halba sau pipa în mână, fiecare purtând câte o Cruce de Fier de dimensiuni exagerate, tocmai pentru a accentua ridicolul. În axul compoziției sunt doi militari reprezentați figură întreagă, *Ofițerul de infanterie, călău de inimi* și *Husarul morții* - chiar chipul său, cu nas ciunt și monoclu are aspectul unui craniu

⁶⁴ Gustave Goetschy, *Les jeunes peintres militaires: De Neuville, Detaille, Dupray*, Paris MDCCCLXXVIII

⁶⁵ Bertall, *Comment un trône s'écroule - comment un trône s'élève*, în „L’Illustration” No. 1454/ 7 Janvier 1871, p. 4.

⁶⁶ Janet Lange, *La fête des rois - Souvenir de 1871*, în „L’Illustration” No. 1506/ 6 Janvier 1872, p. 8-9.

⁶⁷ *La France signant les préliminaires d'un traité de Paix*, „L’Illustration” No. 1463/ 11 Mars 1870, p. 170.

⁶⁸ *Nos Vainqueurs*, în „L’Illustration” No. 1486/ 19 Août 1871, p. 125.

ce repetă hârca purtată drept stemă a căciulii - *ghirlande și cruzime*; pe partea stângă, de sus în jos, apar *Cuirasierul alb - prieten cu Bismarck*, *Iunkerul - atât de tânăr și... învingător*, *Bavarezul din Vechea Bavarie - inima sa ezită între Țapul de bere și lauri*; pe partea dreapta, *Spaima mesei de pensiune*, *Lăncierul adevărat - incendiază sate, cântă la pian și ambalează pendule*, *Milițianul - a colaborat la Bazeilles și la Chateaudun*. (Fig. 40).

Fotografii au immortalizat distrugerile produse de război sau de comunarzi : la Muzeul Internațional al Fotografiei și Filmului de la Casa George Eastman din Rochester, statul New York, se păstrează un *Album des Malheurs de Paris*⁶⁹, care conține 91 de imagini de mari dimensiuni, cu baricade ridicate la intersecția străzilor, baterii și militari, case și palate ruinate, dărâmarea Coloanei Vendome. În alte trei albume, etichetate *Paris Commune*⁷⁰ sunt adunate portrete carte de vizită ale comunarzilor, cu informații despre procesul fiecăruia și condamnarea primită, eventual execuția și data acesteia.

Odată cu prăbușirea celui de-al Doilea Imperiu se mai încheia un capitol din istoria Franței. Chiar dacă a fost poreclit de unii Napoleon cel Mic și a fost caricaturizat ca atare - printre cei ce au făcut-o aflându-se și Nadar în vremea când colabora la reviste umoristice - Napoleon III a marcat o epocă glorioasă a țării sale.

⁶⁹ International Museum of Photography and Film at George Eastman House, inv. 81:1429.

⁷⁰ International Museum of Photography and Film at George Eastman House, inv. 75:0040, 75:0041, 75:0042.