

www.e-rara.ch

La théorie, la pratique et l'art en photographie

L'art en photographie - avec le procédé au gélatino-bromure d'argent

Dillaye, Frédéric

Paris, [1896]

ETH-Bibliothek Zürich

Shelf Mark: Rar 1976: 2

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-14817>

I. Les jeux de la lumière.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

LIVRE PREMIER

LE PAYSAGE

I

LES JEUX DE LA LUMIÈRE

Définition de l'art. — Le camaïeu et la photographie.
La photographie reste un art au sens moderne du mot. — La dissémination.
— La réflexion. — La réfraction. — Quel est celui de ces trois phénomènes
qui prouve la vision. — Les points brillants. — L'œil humain n'est qu'une
chambre noire perfectionnée. — La perspective aérienne. — Les meilleures
heures pour le photographe paysagiste. — La couleur sans couleurs.

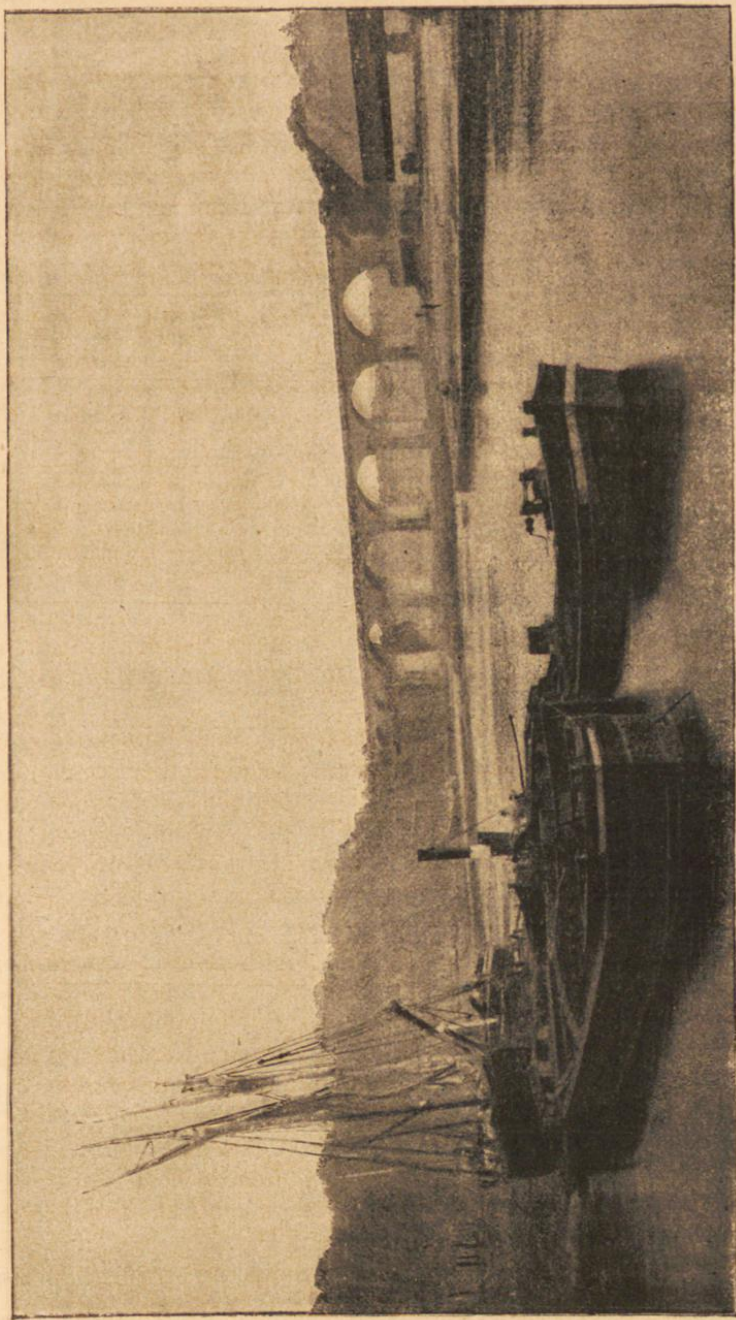
La peinture, a-t-on dit pendant longtemps, consiste dans l'imitation de la nature. Définition mauvaise confondant le moyen avec le but.

La nature, en effet, n'est pas seulement un modèle à imiter, mais un thème à interpréter. Le jour où cette science du sentiment que l'on nomme esthétique se dégaga du cerveau humain, on comprit qu'un art graphique présentait autre chose qu'une simple imitation. Devant cette question : qu'est-ce que l'art ? on dut répondre avec Bacon : c'est l'homme s'ajoutant à la nature, *homo additus naturæ*.

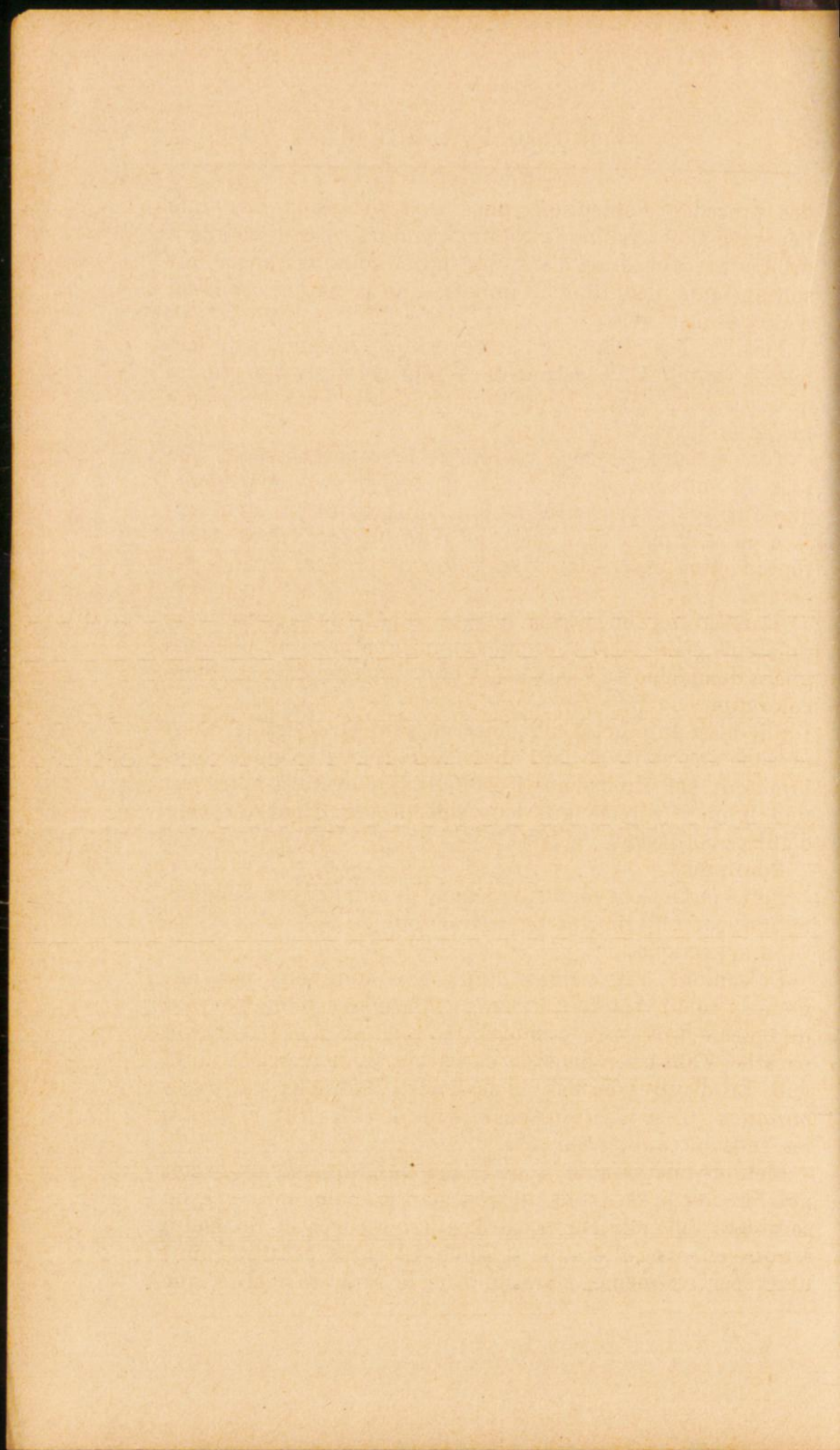
La peinture, dans son sens le plus général, représente les choses, soit à l'aide de la variété des couleurs, soit en se servant simplement des seules nuances d'une teinte unique. Dans ce dernier cas, elle se borne à rendre les clairs et les ombres, plus ou moins complètement, avec leurs forces ou valeurs différentes.

On lui donne alors le nom tout particulier de peinture en camaïeu, si l'artiste s'est servi d'un pinceau et de couleur ; ou celui de dessin, si l'estompe et le crayon ont remplacé le pinceau et la couleur.

Ce genre de représentation en camaïeu est celui que nous donne la photographie. Sans tenir compte, pour l'instant,



LE VIADUC D'HENNEBONT. (Phototype de l'auteur.)



des procédés d'obtention, nous pouvons donc dire que l'épreuve photographique est une peinture. A ce titre elle a droit à la qualification d'art. Surtout si nous laissons à l'art son ancienne définition : l'imitation de la nature. Mais tel n'est pas mon avis.

J'estime que, dans la photographie, l'homme peu fort bien s'ajouter à la nature dans une certaine mesure, et que, par conséquent, la photographie reste un art au sens moderne du mot.

Tout d'abord, si nous reprenons le rapprochement que j'ai fait entre le camaïeu et la photographie, nous remarquerons que l'apparence optique qui produit sur une surface plane l'image bien en relief d'un objet provient de la reproduction exacte de la façon dont la lumière nuance cet objet.

Nous devons donc commencer par étudier la lumière et les différents phénomènes lumineux, puisque nous ne pouvons guère demander qu'à eux seuls tous nos effets, en tant que coloration.

S'il n'est lumineux, un objet ne peut être visible. C'est presque une vérité de La Palisse. Mais il existe peu de corps lumineux par eux-mêmes, c'est-à-dire envoyant à notre œil une lumière directe qui leur soit propre. Pourtant bien d'autres corps sont visibles.

Pourquoi ?

Parce qu'ils sont momentanément lumineux par dissémination, par réflexion ou par réfraction.

Je m'explique.

Présentons aux rayons d'un corps lumineux par lui-même : soleil, bougie ou lampe, un morceau de bois ou une pierre brute, par exemple. Que verrons-nous ? Le rayon paraîtra s'absorber dans ce corps qui le renverra à notre vue. En d'autres termes, il deviendra lumineux par *dissémination*. C'est ainsi qu'apparaissent à notre regard toutes les substances dites *opaques*.

Mettons, maintenant, sous le rayon lumineux, de l'acier poli, un miroir ou toute autre substance analogue. Le rayon semblera rebondir sur la surface de ce corps et reviendra à notre œil sans altération sensible. Le corps paraîtra lumineux par lui-même, alors qu'il ne le sera, en réalité, que

par *réflexion*. Ainsi apparaîtront lumineux les corps dits *réfléchissants*.

Substituons à ce corps poli une substance translucide : eau, verre, ou quelque chose de semblable. Le rayon traversera d'abord ce corps et se brisera, déviant de la ligne droite, qui est en physique la trajectoire de propagation de la lumière dans un milieu homogène. Le corps apparaîtra lumineux par *transparence* et cette transparence sera l'effet de la *réfraction*.

De ces trois phénomènes, le plus important, sans contre-dit, est celui de la dissémination, car on comprend qu'il affecte dans une certaine mesure tous les corps opaques, polis ou transparents et que c'est lui, par conséquent, qui nous procure la vision. Mais, au point de vue photographique, le second phénomène mérite une attention particulière.

En effet, si le corps réfléchissant ne présente qu'un poli relatif, le rayon qui le frappera, rencontrant l'infinie multitude des diverses facettes des aspérités du corps, se subdivisera en autant de petits rayons et sera renvoyé, en cette infinie division, suivant des directions diverses commandées par les inclinaisons des facettes moléculaires rencontrées.

Ce genre de réflexion rentrera dans le phénomène de la dissémination, mais si le corps présente un poli extrême, le rayon qui le frappe, nommé rayon incident, se réfléchira dans sa presque totalité suivant une direction unique, qu'on désigne, en physique, sous le nom d'angle de réflexion. Or, si cet angle de réflexion rencontre l'œil du spectateur, celui-ci, au lieu et place de l'objet, ne percevra qu'un point lumineux qui sera l'image du point lumineux d'où dérive le rayon incident, parce que ce point brillant aura tant d'éclat qu'il empêchera pour ainsi dire l'arrivée de la lumière disséminée, émanant des autres points du corps.

Si donc, dans le sujet que l'on considère, il existe un ou plusieurs points brillants de cette nature, l'œil du spectateur se trouvera douloureusement affecté et ébloui.

Cet éblouissement est un guide sûr pour le photographe, au point de vue du sujet à prendre.

Qu'est l'œil, en effet? Qu'est le phénomène de la vision?

Sans entrer ici dans des détails appartenant à la physio-

logie pure, l'œil se présente à nous comme une sorte de globe percé d'un trou unique, la pupille, qui se distend ou se resserre à volonté. En arrière de ce trou est posé le cristallin. Les rayons extérieurs, émanant des objets, pénètrent par ce trou, traversent le cristallin qui joue le rôle d'une lentille, et l'image de ces objets vient se peindre au fond du globe oculaire, sur une manière d'écran qu'on nomme rétine.

C'est donc, au demeurant, une petite chambre noire dont la rétine est le verre dépoli, le cristallin l'objectif et la pupille le diaphragme. Diaphragme éminemment perfectionné puisqu'il change de lui-même le diamètre de son ouverture.

La rétine se couvre d'une substance particulière, connue sous le nom de *pourpre rétinien*, sur laquelle se fixe l'image. Cette fixation donne lieu au phénomène de la vision, phénomène qui, comme on le voit, se produit par impression et non par réception. La rétine sert donc de support à la substance sensible, tout comme le verre sert de support au gélatino-bromure d'argent, et l'œil représente exactement l'outil du photographe.

Si donc l'œil reste ébloui par un objet, il en distingue mal les effets et les contours. Devant le même objet la plaque de la chambre noire sera également *éblouie*. Le résultat obtenu consistera dans une image mal venue, informe, papillotante, nulle en un mot.

Toutefois, dans certains cas spéciaux que nous aurons occasion d'examiner au cours de cette étude, l'artiste pourra tenter l'obtention d'un sujet si, en face de ce sujet, sa vision ne subit qu'une légère irritation, et cela en se servant de la méthode de surexposition¹. Elle reste, à mon sens, le plus puissant auxiliaire dont on puisse se servir dans l'Art en photographie.

Quoi qu'il en soit, le photographe devra, comme le peintre, éviter dans son œuvre une dominante de points brillants dont l'effet, le moins mauvais, se traduirait encore par un papillotement. Il doit avant tout, se rendre compte des effets réels et apparents de la lumière à la surface des corps

1. Voir : *La Pratique en photographie*,

et de la façon dont ces effets nous font juger de la forme, de la place, de la substance même de ces corps.

Les effets réels proviennent directement de la source de lumière; les effets apparents de la réfraction de cette lumière dans le fluide atmosphérique, réfraction qui modifie toujours, peu ou prou, l'effet réel et donne lieu au phénomène connu sous le nom de perspective aérienne. L'exacte reproduction de celle-ci constitue le plus grand charme du camaïeu, partant de la photographie.

Le photographe devra, en conséquence, apporter tous ses soins à l'obtention de ce phénomène et rejeter, dès le début, tout ce qui pourrait amoindrir cet effet, par une précision trop grande dans les détails des lointains. C'est-à-dire qu'il devra se méfier des objectifs d'une très grande profondeur de foyer, donnant à l'image une netteté remarquable à tous les plans et éviter l'emploi des petits diaphragmes, qui transmettent cette propriété aux objectifs ordinaires et de plus, détruisent impitoyablement tout sentiment de relief¹.

En principe, et sans formuler une règle absolue, un diaphragme de F/24 avec objectif double sera toujours la plus petite ouverture très suffisante pour obtenir un paysage avec un premier plan net et convenablement détaillé, tout en conservant la perspective aérienne de l'ensemble. D'ailleurs, pour un sujet bien choisi, la dégradation des plans se produira d'elle-même sur la plaque lorsque la pose, comme cela se doit, est calculée sur les premiers plans puisque l'intensité de la lumière d'un corps décroît en raison du carré de la distance qui le sépare du spectateur, et que l'impression photographique est en rapport avec cette intensité.

Les jeux de la lumière sur les corps constituent donc les ombres et les clairs d'un tableau, en même temps que les reflets, émanés des molécules aériennes, modifient les intensités de ces ombres et de ces clairs pour les assourdir, les dégrader, les faire fuir. Un choix judicieux de l'éclairage et des ombres, choix qui met en relief certaines parties en noyant certaines autres, amène fatalement l'harmonie de l'épreuve et la rend susceptible de dégager d'elle-même telle ou telle expression particulière, ou qui lui est propre. Elle

1. Voir : *La Pratique en photographie.*

atteindra encore un plus haut degré de sentiment si, tout en faisant le choix judicieux dont je viens de parler, on a tenu compte de la hauteur du soleil. En effet, plus le soleil est près de l'horizon, plus grande est l'épaisseur de la couche atmosphérique qu'il traverse, plus petite alors l'intensité des reflets aériens et par conséquent plus sensible l'accentuation de la perspective aérienne. Accentuation qu'augmente encore l'humidité de l'atmosphère.

Aussi, d'ores et déjà, peut-on établir que les meilleurs instants pour se trouver en présence d'une lumière artistique se rencontrent le matin et le soir, et aussi un peu avant ou un peu après la pluie.

En cela le photographe reste d'accord avec le peintre paysagiste.

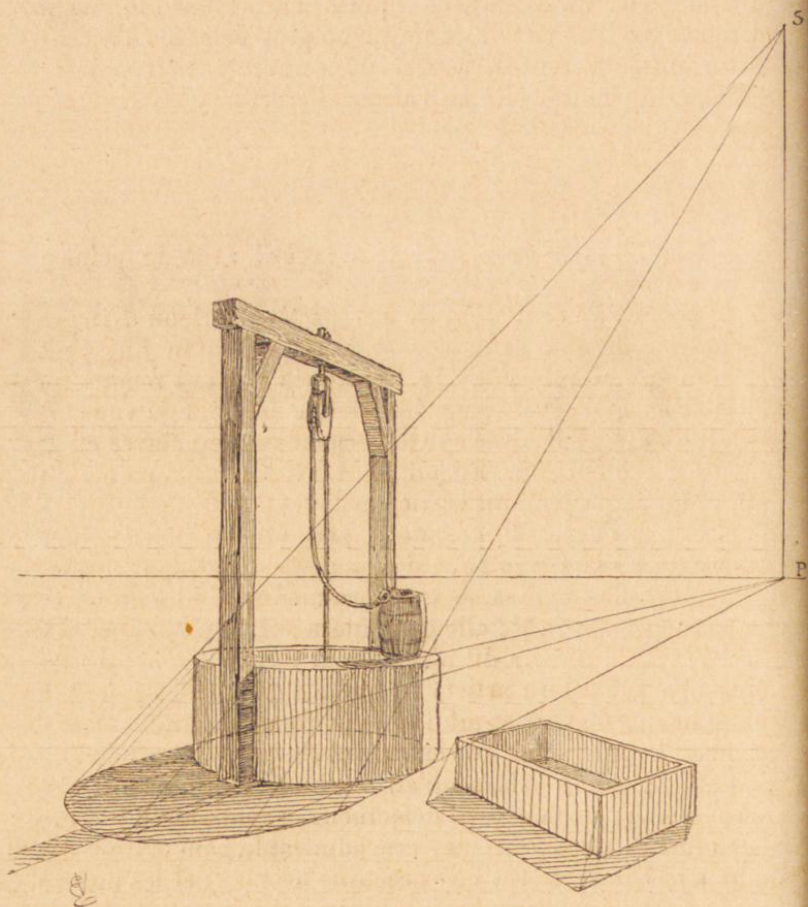
En dehors de la question de perspective aérienne, il y a la question de longueur des ombres. Question qui peut jouer un grand rôle dans la beauté du sujet. Prenons un puits par exemple (voir page 48). Soit P le point de vue et S la position du soleil situé sur la perpendiculaire élevée en P sur la ligne d'horizon. En joignant S à différents points du puits et P aux projections verticales de ces points sur le sol, les intersections de ces lignes nous permettront de dessiner l'ombre du puits. On voit que si l'on déplace S sur la verticale, la longueur de l'ombre se trouvera modifiée. Elle grandira si S se rapproche de P ; elle diminuera si S s'en éloigne.

Tel paysage, qui ne dit absolument rien à dix heures du matin aux yeux d'un artiste en quête d'un motif, devient, à quatre heures de l'après-midi, une petite merveille.

Ce subit revirement de rien à tout est uniquement dû à la position du soleil. Alors qu'au matin le motif n'apparaissait point, par un éclairage défectueux, l'après-midi, il crève pour ainsi dire les yeux par une admirable pondération des ombres et des lumières qui accentue les plans et les met en relief. Certes, un artiste intelligent et un peu frotté de science, qui a vu ledit paysage au matin, ne partira pas sans se rendre compte de son orientation, ni sans évoquer, par un petit travail cérébral, le motif tel qu'il doit être sous un autre éclairage.

Le difficile est de préciser, je ne dirai pas exactement, mais au moins approximativement l'heure propice. Il de-

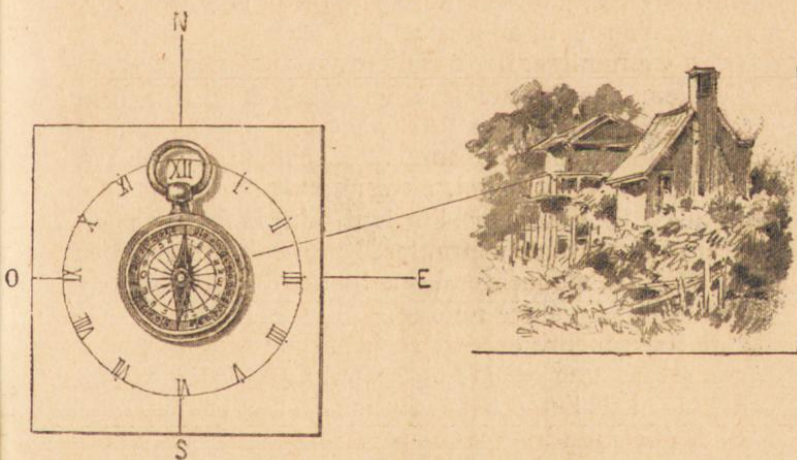
meure donc très commode de posséder un petit instrument, donnant le moindre effort au travail cérébral dont je viens de parler. Ce petit instrument est connu et courant : on le



Tracé géométrique de l'ombre.

nomme boussole. Combien de breloques en sont garnies ! Toutefois, si l'on n'en possède point, il est très facile de s'en procurer une sans trop grever son budget ni charger inconsidérément son bagage.

La boussole nous donnera l'orientation, mais restera muette sur l'indication des heures. Voici un moyen très simple de remédier à ce mutisme. Il suffit de prendre un carré de carton et d'y tracer une circonférence que l'on divisera en douze parties égales. En regard de chaque division on inscrira le numéro correspondant. On constituera ainsi la représentation du cadran d'une montre. A l'aide d'un peu de colle on ajustera la petite boussole dont je



La boussole de l'artiste et son emploi.

viens de parler au centre de ce cadran, en faisant coïncider l'aiguille aimantée avec le nord et le chiffre XII du cadran.

Pour se servir de ce petit appareil devant un paysage quelconque, on tient le carton de façon que la coïncidence se rétablisse entre le nord et le chiffre XII, et l'on mène une ligne imaginaire du centre du cadran et de la boussole au centre du sujet à photographier. L'endroit où cette ligne passera indiquera l'heure à laquelle le soleil frappera en plein ce paysage. Soit deux heures et demie d'après la gravure ci-jointe. On pourra donc calculer très aisément et très approximativement l'heure et l'éclairage le plus convenables pour le maximum d'effet.

On peut, à la rigueur, se dispenser de fabriquer le petit

carton, divisé en douze parties égales, si l'on possède une montre. Il suffira, en effet, d'agir avec elle comme avec le carton en plaçant la petite boussole en son centre et dans les mêmes conditions. L'artiste se trouve ainsi en possession d'une boussole particulière qui peut lui faire trouver des motifs devant lesquels il aurait passé sans s'arrêter, vu l'heure de son passage.

Au reste, on vend dans le commerce de petits instruments permettant de se rendre compte du bon éclairage d'un paysage, d'un motif en bonne lumière.

Où il y a lumière, il y a couleur.

Ces deux choses paraissent en elles-mêmes très distinctes au premier abord. Dans l'Art photographique comme dans l'art du dessin, elles se résument cependant en une seule et même chose. C'est qu'ici, au sens vulgaire du mot, la couleur n'existe pas pour l'instant, du moins, en ce qui concerne la pratique courante. Il ne peut être question, en effet, dans les monochromies actuelles de vert, de rouge, de bleu ni de toute autre nuance.

Mais la couleur, en dehors de sa teinte propre, possède, comme ton, une valeur spéciale. C'est cette valeur qui constitue, dans l'espèce, l'acception du mot couleur.

Bien plus, je dirai qu'elle constitue son acception propre. Car des peintres, des critiques, sauront très bien vous dire en présence d'un tableau, où s'étendra les nuances les plus multiples et les plus vives de rouge, de vert ou de jaune : « ceci manque de couleur », alors qu'une statue de marbre blanc pourra avoir pour eux « de la couleur ». Il en sera de même d'un dessin ou d'une photographie.

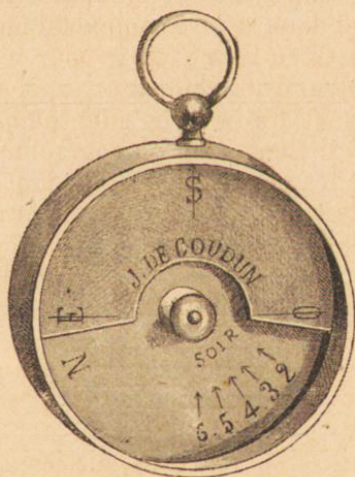
Donc une épreuve sera d'autant plus colorée qu'elle présentera mieux les diverses intensités de ton des couleurs. Pour obtenir la valeur exacte de ces différentes intensités, le photographe semble se heurter à des difficultés de métier provenant des différents degrés de réfrangibilité des rayons colorés. Difficultés purement actiniques, indépendantes de sa volonté et qu'il ne peut par conséquent tourner.

Quelques chimistes ont tenté de donner aux photographes les moyens de réduire ces difficultés à néant en cherchant l'orthochromatisme des plaques, c'est-à-dire en rendant le gélatino-bromure d'argent susceptible de saisir la valeur des

couleurs pendant une seule et même durée de pose, avec leurs intensités de ton propres et relatives.

Ceux-ci plongent l'émulsion dans une solution d'éosine ou d'érythrosine, c'est-à-dire qu'ils la colorent en rose carminé ou en rose orangé.

Ceux-là adaptent en avant de l'objectif des verres colorés qui se succèdent, pendant la pose, en demeurant devant



Boussole photographique.

l'objectif, durant un espace de temps proportionnel à la valeur actinique de leur nuance.

Pour moi, une surexposition bien entendue vaut tout autant que ces procédés. Que l'on compare, sans parti pris, ce que l'on obtient avec celle-ci et ceux-là, on verra que l'on arrive, à bien peu de chose près, aux mêmes résultats, et ces résultats, tout en modifiant très réellement la relation des diverses intensités de ton, n'arrivent pas à rendre cette relation *exacte*.

Est-ce à dire pour cela que le photographe ne puisse obtenir une œuvre colorée ?

Nullement.

La question de couleur touche de très près à l'harmonie générale de l'ensemble, et celle-ci, étant un choix heureux

ou judicieux de la lumière et des ombres, donnera, par sa seule obtention, la couleur nécessaire au sujet photographié.

L'artiste photographe doit donc avant tout chercher l'harmonie générale du sujet à prendre et l'harmonie générale de son phototype.

Celle-ci dépend d'une pose raisonnée et d'un développement bien conduit ; celle-là d'une connaissance des lois du beau, de l'ordonnance et de l'expression.

Nous avons vu ce qu'étaient une pose raisonnée et un développement bien conduit¹.

Voyons ce que sont les lois du beau, de l'ordonnance et de l'expression.

1. Voir : *La Pratique en photographie.*

