

# L'art et la photographie

Autor(en): **Trutat, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue suisse de photographie**

Band (Jahr): **14 (1902)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-523846>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Phot. R.-A. Reiss.

L'ART ET LA    ◡   ◡   ◡   ◡

◡   ◡   ◡   ◡   **PHOTOGRAPHIE**

par le D<sup>r</sup> E. TRUTAT

Dès le début de la photographie, cette question si fort à la mode aujourd'hui, l'art et la photographie, a été posée et résolue tantôt dans un sens tantôt dans un autre. Et cependant si nous remontons aux sources même, à l'acte de naissance de la photographie, nous trouvons la question traitée de main de maître dans le rapport d'Arago.

Voici comment il s'exprime à ce sujet :

„ Se demande-t-on si l'art envisagé en lui-même doit attendre quelque progrès de l'examen, de l'étude de ces images dessinées par ce que la nature offre de plus subtil, de plus délié, par les rayons lumineux ? „ M. Paul Delaroche va nous répondre. Dans une note rédigée à cet effet ce peintre célèbre déclare que les procédés de M. Daguerre portent si loin la perfection de certaines conditions essentielles de l'art qu'ils deviendront pour les peintres, même les plus habiles, un sujet d'observations et d'études.

Ce qui le frappe dans les dessins photographiques, c'est

que le fini d'une précision inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général. La correction des lignes, la précision des formes est aussi complète que possible, et l'on reconnaît en même temps dans ces images photographiques un modelé large, énergique et un ensemble aussi riche de tons que d'effets.

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pouvait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière moins parfaite, quelque fût d'ailleurs son talent. Après avoir combattu par d'excellents arguments les opinions de ceux qui se sont imaginé que la photographie nuirait à nos artistes et surtout à nos habiles graveurs, M. Delaroche termine sa note par cette réflexion : en résumé l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts.

Et voilà résolue par avance, en quelques mots, cette grande querelle des artistes et de la photographie, car il faut bien le dire l'art en lui-même n'était pour rien dans la guerre acharnée faite à la photographie et au fond le motif principal était la crainte de voir la photographie se mettre au lieu et place des artistes et de leurs travaux rémunérateurs.

Aujourd'hui l'expérience est faite, la photographie bat son plein et, loin d'avoir tué l'art, elle n'a fait que le relever ; elle l'a obligé à être une représentation plus exacte de la nature, elle a habitué le dessinateur à voir réellement et non conventionnellement.

Mais à côté de cela il faut dire qu'elle a toujours laissé à l'artiste cette expression qui fait la personnalité et qui anime ses œuvres d'un sentiment plus ou moins vrai, plus ou moins poétique, suivant son tempérament, suivant son talent ; et, en définitive, la photographie n'a tué que les mauvais artistes, et c'est là encore une œuvre méritoire.

Comme le disait Arago, les artistes trouvent dans la photographie un appui de première importance, et tous se servent d'elle.

Il suffit de fréquenter les ateliers pour voir que le peintre de portrait s'entoure de photographies de son modèle, ne serait-ce que pour travailler sans l'avoir toujours sous les yeux en chair et en os.

Le peintre de genre compose son tableau en groupant ses personnages suivant l'idée qu'il s'est faite de sa composition ; puis il photographie le tout et transporte sur toile son cliché agrandi à la dimension voulue grâce à la lanterne à projection. Il reprend ensuite chaque détail en ayant alors sous les yeux chaque modèle à son tour, et il donne la vie à cette scène figée par la photographie.

De même en use le sculpteur, alors surtout qu'il doit modeler un groupe un peu compliqué.

Ici la photographie n'est qu'un moyen pour l'artiste, et nul ne pourrait dire qu'il n'a que faire de cet aide précieux.

Mais une école nouvelle va plus loin, et elle prétend, avec juste raison, que la photographie peut faire œuvre d'art par elle-même, à elle seule.

Comme en toute chose, cette idée vraie a été poussée à l'exagération par quelques-uns, et je ne peux mieux faire que de répéter à nouveau ce que j'écrivais à propos de l'exposition du Photo-club. Il est devenu de mode pour certains de n'accorder quelque valeur qu'à la photographie dite d'*art*. Il semblerait que la photographie, prise au sens général du mot, soit chose bien vulgaire et de bien petite valeur et les photographes d'art semblent n'avoir pour leurs inférieurs, modestes photographes tout court, que ce mépris dédaigneux qu'affectaient autrefois les artistes pour les œuvres de la chambre noire.

Il faudrait cependant ne pas abuser des mots, et définir enfin une bonne fois pour toutes cette expression : *photo-*

*graphie artistique*, et ne pas, à tout bout de champ, parler d'art, d'esthétique, de beau, etc., etc. ; il ne faudrait pas surtout avoir la prétention de baptiser d'autorité telle épreuve d'*œuvre d'art*, parce qu'elle est de couleur noire, telle autre parce qu'elle manque de netteté ; il ne faudrait pas non plus réduire en formules les moyens à employer pour faire œuvre d'art, et ne pas décréter qu'en dehors de ces recettes nul ne peut s'élever au grade supérieur de photographe artiste.

En agissant ainsi, ces maîtres ès arts sont loin de faire œuvre utile, car ils auront peine à faire accepter par des artistes véritables leurs prétentions exagérées. Ils pourraient même faire perdre le terrain gagné.

En réalité la photographie ne peut faire œuvre d'art à elle seule que dans certains cas ; l'essence même de sa technique le veut ainsi. C'est là ce qu'il faut nettement affirmer, et cette restriction une fois faite, nous pourrions encore trouver une belle part pour la photographie, je pourrais même dire la photographie artistique.

Mais que faut-il ranger sous cette appellation ?

C'est peut-être chose un peu difficile à spécifier, et qu'il sera peut-être plus aisé de démontrer par des exemples. Il nous suffira de renvoyer nos lecteurs aux ateliers des photographes portraitistes en renom, aux expositions pour les paysagistes. S'ils sont déjà un peu initiés, ils pourront en peu de temps arriver à signer les œuvres sorties de ces ateliers, avec autant de certitude qu'un expert attribue une toile à tel ou tel auteur. Cela seul prouve que, en plus de l'épreuve photographique proprement dite, de la positive virée suivant la meilleure formule, il y a autre chose, et cette autre chose n'est que le cachet artistique spécial à tel ou à tel ; ces portraits méritent donc d'être rangés parmi les œuvres d'art.

Il en sera de même pour le paysage et pour le sujet de

genre, et là surtout je demanderai la démonstration de mon dire aux expositions du Photo-club de Paris, à celles de Bruxelles ou de Londres. Ici il y aura lieu toutefois de faire une distinction, et de ne pas tout accepter en bloc, car il est bien certain que si nombre d'études, de compositions, de paysages ont une véritable valeur artistique, d'autres n'ont qu'une qualité (quelquefois négative), celle d'être floues, ou d'une couleur noir photographique, tantôt d'un gris uniforme, désespérant, tantôt au contraire noir et blanc, d'une dureté parfaite... ce que nous appellerions volontiers des épreuves manquées. En effet, ce n'est pas le procédé qui rend artistique une épreuve, mais bien le sujet et surtout la manière dont il a été compris et traité par l'auteur. Aussi pourrions-nous dire déjà : si vous n'êtes pas artiste par tempérament vous ne ferez jamais une œuvre d'art ; par l'étude des règles vous pouvez bien éviter les fautes grossières, mais vous n'irez pas au delà.

Bien évidemment la photographie d'art est une chose excellente, mais il ne faut pas se faire d'illusion, elle est remplie de difficultés, et pour en triompher il faut une certaine dose de persévérance et de travail.

Il ne suffit pas, en effet, pour faire un paysage, un sujet de genre, d'employer un bon appareil, de mener à bien son cliché, de produire une positive irréprochable ; il faut autre chose, et ne considérer que comme secondaires, mais nécessaires cependant, ces conditions matérielles de bonne exécution.

Quelle est donc cette autre chose ? Savoir composer son tableau.

Ici nous aurons recours aux données de l'école, et c'est aux peintres que nous demanderons ces règles de la composition, puis nous verrons comment l'on peut arriver à faire par la photographie un tableau réellement digne de ce nom.

Nous ne pourrions traduire en formules absolues tout



ce qu'il faut savoir dans cet ordre d'idée, et la plupart du temps le goût personnel, le sens artistique plus ou moins développé viendront compléter la composition régulièrement édifiée, et donner une note personnelle au résultat définitif. Mais il ne faut pas oublier que quelque développées que soient ces qualités natives, il est presque impossible d'arriver au succès si l'on n'a jamais étudié les principes dont dépend l'effet artistique.

Il faut donc chercher à connaître ce que j'appellerais la construction d'un tableau; je pourrai bien décrire le corps, mais non pas l'âme de ce tableau, ce qui est matériel et non ce qui ne l'est pas, en un mot ce qui peut être enseigné et non ce qui doit être senti, en un mot ce qui donne aux œuvres de quelques-uns cette poésie de l'art qui en fait le charme.

Trop longtemps cette vérité a été méconnue, et la plupart des photographes ne considéraient comme œuvre parfaite que celle où le rendu et la netteté des détails étaient complets. C'était là une erreur profonde, lorsqu'il s'agit d'œuvres et non de simples documents scientifiques; et je dis sans hésitation : non, il n'est pas vrai que la photographie doive rendre la nature sous sa forme la plus littérale, il n'est pas vrai que la photographie ne puisse être qu'une simple copie mécanique. Tout au contraire, le photographe, et en cela il sera artiste, doit s'efforcer de donner à ses œuvres cet idéal qui est l'essence même de l'art, de raffiner ce qui serait vulgaire, d'éviter ce qui est banal, de poétiser en un mot la nature en interprétant ses œuvres, non en les copiant servilement jusque dans leurs défauts.

Mais si le sens et le coup d'œil artistiques sont nécessaires, il faut encore que l'éducation vienne développer cette aptitude personnelle, l'explique, l'analyse et lui donne en fin de compte des règles; et cette éducation parviendra souvent à suppléer à ce qui peut manquer à l'organisation de l'artiste futur.

Il ne faudrait pas cependant pousser les choses à l'extrême, car autrement celui qui n'étudierait que l'art et né-



Phot. A. Auberson, H. Cuénod, C. Favre.

gligerait la nature ne ferait qu'un artiste pédant. Or il ne faut pas oublier que l'art ne doit être qu'un guide et non une série d'entraves qui ne serviraient qu'à comprimer les



facultés originales d'interprétation de l'artiste. Aussi, poussant les choses à l'extrême, les jeunes ont aujourd'hui une tendance à mépriser les règles et prétendent n'écouter que l'instinct et le sentiment; mais en cela ils font fausse route et l'école nouvelle qu'ils voulaient fonder s'est évanouie déjà, et fatalement ils sont obligés de mettre en œuvre ces principes d'art qu'une pratique de plusieurs siècles a fait adopter.

Comme nous l'avons dit déjà, le photographe doit connaître les règles de la composition, et il doit toujours chercher à les appliquer ou tout au moins à s'en éloigner le moins possible; dans l'application il se heurtera à des difficultés toutes spéciales, car la technique de notre art ne peut franchir certaines limites. Il est donc important de réduire, de simplifier le plus possible ces règles de la composition.

Deux qualités maîtresses doivent se trouver réunies dans toute œuvre d'art : l'*ordonnance* et l'*expression*. L'ordonnance est cette condition toute matérielle qui préside à l'arrangement des parties constituantes du tableau, aussi est-il facile de comprendre que le photographe puisse en faire l'application dans ses œuvres; mais il semble difficile, de prime abord, de faire entrer en ligne de compte ce second attribut : l'expression; et cependant c'est chose possible, mais pour celui-là seulement qui possède les aptitudes artistiques nécessaires.

Le véritable artiste, en effet, est celui qui a en lui cet instinct particulier qui lui permet de sentir les harmonies de la nature, le prédispose à concentrer son attention sur elles et lui permet de les reconnaître. Il sent d'abord, il analyse ensuite, et il peut alors donner à son œuvre l'impression, ce je ne sais quoi qui éveillera plus tard dans celui qui examinera son tableau, sa statue, sa photographie des impressions semblables à celles qu'il a éprouvées lui-même.

Tous les artistes n'interpréteront pas de même façon un même sujet, les aptitudes de chacun d'eux différeront, et c'est de là que naît le tempérament.

C'est précisément le tempérament qui conduit tout d'abord le photographe dans le choix de ses sujets; c'est ce qui lui permet de donner à ses œuvres un caractère particulier, une originalité qui les distingue de celles de tous les autres.

Il faut qu'il donne à ses tableaux un véritable cachet de poésie, car c'est elle qui seule pourra donner l'expression; il peut sembler difficile d'obtenir de pareils effets, et cependant c'est chose possible et qui s'obtient le plus ordinairement par un choix judicieux de l'heure du jour. Par une entente habile des jeux de lumière, tel paysage peut faire naître des sentiments absolument différents; ainsi, par une vive lumière, tout est joie dans la nature, alors que tout est triste quand le soleil cache ses rayons et que tout est plongé dans ces teintes vagues et brumeuses qui réunissent la gamme entière des gris sans effets.

A côté de cette recherche primordiale de l'expression, il faut encore donner une large part à l'ordonnance, et c'est par la réunion des deux que l'artiste arrivera à l'unité, qualité essentielle de toute œuvre d'art.

L'ordonnance, plus matérielle, est par là plus facile à manier pour le photographe; c'est à elle surtout que peuvent s'appliquer les règles de la composition, qu'il s'agisse d'un portrait ou bien d'un paysage.

Pour le moment nous ne nous occuperons que de la composition appliquée au paysage photographique.

Tout peut être un sujet pour le photographe, mais tout ne sera pas sujet artistique; celui-ci peut être simplement un document scientifique, un document judiciaire; mais celui-là seul deviendra un motif artistique digne d'être photographié qui réunit les conditions voulues d'unité et d'harmonie.

L'unité a pour mission de combiner et de mettre en équilibre les qualités qui résultent de la variété, de la symétrie, du contraste et de les faire converger toutes vers un but unique qui attire de prime abord l'attention.

La plupart du temps, ce but, qui n'est autre que le motif principal, est donné par le sujet lui-même : les ruines d'un vieux château, un bouquet d'arbres, une chaumière... ou bien, tout au contraire, le motif principal n'existe que par lui-même, et l'artiste n'a plus alors qu'à chercher des combinaisons de lignes qui s'harmonisent entre elles, ou semblent par leur contraste s'équilibrer dans un ordre parfait.

En pratique le photographe arrive à chercher tout d'abord un premier plan qui lui permette de corriger les parties éloignées et défectueuses, parties dans lesquelles il ne pourra pas être apporté de modifications.

Cette question des premiers plans est de la plus haute importance, et l'on peut dire que la bonne entente d'un avant-plan donne tout de suite ce cachet artistique que nous cherchons. Une nappe d'eau tranquille, une prairie uniforme au premier plan suffisent souvent pour gâter complètement une vue, alors même que le sujet principal et que les horizons sont parfaits.

Le premier plan doit avoir avant tout des qualités de solidité, c'est en quelque sorte la base de l'édifice ; il ne doit prendre cependant qu'une importance secondaire et ne pas avoir des dimensions exagérées, mais il doit être net, précis dans ses contours. Et c'est là précisément que le photographe est le plus libre, le plus maître de sa composition.

Le premier plan peut tirer sa valeur des lignes qui définissent ses contours ou bien de certains effets de lumière. Dans les deux cas il faut qu'il entre en opposition avec les lignes dominantes de l'ensemble ou avec les effets d'ombre et de lumière ; par exception cependant, il pourra n'être

parfois qu'un complément de même ordonnance que l'ensemble.

Malgré tout il ne faudrait pas porter à l'excès cet avant-plan et lui donner une importance trop grande; tout au contraire il doit n'être que secondaire en lui-même : une fleur, une branche d'arbre peuvent suffire, et n'interviennent là que pour compléter l'ensemble du sujet.

Un premier plan sombre, aux ombres vigoureuses, donnera tout de suite un effet d'éloignement et de grandeur à un rideau de montagnes; tout au contraire, un premier plan largement éclairé, s'enlevant sur un fond sombre, fera valoir les tons foncés des masses de verdure.

La ligne d'horizon demande également à être étudiée avec soin; elle peut à elle seule modifier un paysage du tout au tout. Il est bon de rappeler que les peintres appellent ligne d'horizon, non pas cette ligne qui sépare le ciel et la terre, mais bien cette ligne fictive, horizontale qui passe par l'œil de l'observateur; celle-ci change donc, suivant la place occupée par l'objectif, l'œil de la chambre noire.

Là, plus encore que dans le premier plan, le photographe est maître de ses actions, il faut hausser ou abaisser son appareil et modifier à volonté la ligne d'horizon.

A celle-ci est liée la ligne du ciel, et la plupart du temps elles se confondent, et de leur situation dépendra le bon effet de l'ensemble.

En règle générale, l'horizon ne doit jamais passer au milieu du tableau, et il doit être rejeté au-dessus ou au-dessous.

L'horizon placé au-dessus de la ligne médiane donnera une impression d'élévation, de montée. L'horizon rejeté au-dessous donne tout de suite un sentiment d'étendue; voilà pourquoi les peintres de marine ont toujours adopté cette position, et leurs ciels couvrent environ les deux tiers de leurs tableaux.

Les photographes, au contraire, ont une tendance à diminuer le plus possible l'étendue du ciel; et ceci n'est pas le moins du monde le résultat d'une préoccupation artistique, mais cette habitude tient uniquement à la difficulté d'obtenir sur le cliché un ciel qui soit autre chose qu'une surface absolument blanche. Aujourd'hui rien n'est plus aisé que de reproduire les nuages, on peut encore les ajouter après coup, et un photographe réellement artiste ne négligera jamais de donner à ses œuvres ce complément de première importance.

Avant-plan et ligne d'horizon ne sont en quelque sorte que des accessoires du sujet principal, et c'est lui qu'il faut étudier minutieusement.

En règle générale, les lignes parallèles doivent être évitées, surtout lorsque ces lignes sont obliques; et le parallélisme n'est acceptable que dans les vues panoramiques et qui doivent donner le sentiment de l'étendue, de l'immensité. Dans ce cas, il faut chercher à éviter la monotonie en combinant un premier plan dont les lignes auront du mouvement.

Les lignes droites sont aussi d'un mauvais effet, mais elles sont utiles quelquefois pour donner de la variété en les opposant aux lignes courbes, ordinairement plus gracieuses; les lignes droites doivent surtout s'employer dans les lointains.

La symétrie produit toujours un mauvais effet; il faut éviter à tout prix qu'une moitié de vue ne soit la répétition de l'autre, telle que serait une allée d'arbres photographiée en se plaçant exactement dans l'axe; il en sera de même dans une vallée de montagnes, où le point le plus bas, le point de fuite des montagnes qui limitent latéralement la vallée, se trouverait exactement au milieu de l'épreuve.

La dominante oblique se traduit ordinairement par une ligne diagonale générale, et cette ordonnance permet sou-



vent de donner une heureuse disposition à un paysage, mais à une condition, c'est que l'angle soit supporté tantôt par l'opposition des lignes, tantôt par un effet de lumière des premiers plans; par ce moyen l'on évite une impression de chute, ce que donnerait une disposition diagonale sans correctif.

La variété est également une qualité importante; elle peut s'obtenir par une heureuse distribution d'ombre et de lumière: il faudra donc éviter de placer côte à côte deux masses d'égale importance et de même éclairage; l'une devra toujours dominer l'autre, avoir une importance plus grande.

Mais ces dominantes de lumière doivent, comme les dominantes de lignes, avoir à côté d'elles des oppositions qui détruisent la régularité, l'uniformité qu'il faut éviter à tout prix: cherchez donc des appels de lumière dans les masses d'ombres, et réciproquement des points assombris dans les parties largement éclairées. De là ce que les paysagistes ont appelé les points forts et les points faibles, et qui déterminent par avance où doivent se placer les motifs principaux.

Le centre du tableau est le point faible par excellence; il faut donc éviter, contrairement à ce que font la plupart des photographes, de faire de ce centre le point important.

Les points symétriques sont aussi des points faibles; et par contre, les points forts sont ceux situés à inégale



Phot. Photographenschule Zürich.



distance des bords de l'épreuve. A l'école, on professe que les points forts par excellence sont ceux qui se trouvent au point de rencontre des lignes verticales et horizontales qui divisent le tableau en un nombre impair de parties égales : trois, cinq, sept. Les points forts ne doivent pas être trop nombreux, sous peine d'embrouiller tout, et d'enlever à l'œuvre définitive son unité, qualité essentielle et qu'il faut toujours chercher à obtenir.

Voilà quelles sont les règles essentielles de la composition, et la plupart du temps elles pourront être appliquées par le photographe.

Le premier point est de déterminer son sujet, et de bien comprendre que tout n'est pas susceptible de donner naissance à un tableau; tout au contraire, ce n'est qu'exceptionnellement que le photographe, moins que le peintre, rencontrera un sujet digne d'arrêter son attention. Une fois le sujet arrêté, il s'agit de déterminer le point où il doit s'asseoir comme disent les peintres, où il doit placer son appareil : et ce point sera celui où il pourra réunir le mieux les conditions artistiques que nous avons énumérées, et qui toutes se traduisent par la disposition des lignes et par les jeux de lumière.

Il s'attachera à donner une importance plus ou moins grande à telle ou telle partie du tableau qu'il cherche à composer; il atténuera ou même il éliminera complètement un détail qui ferait tache dans l'ensemble ou qui ne s'harmoniserait pas avec l'effet qu'il recherche.

Mais tandis que tel artiste jugera d'une façon, tel autre jugera tout différemment et cela suivant son tempérament spécial; et c'est tantôt à un élément, tantôt à un autre que chacun d'eux demandera ses effets. De là l'originalité de l'œuvre produite, de là le cachet artistique qui pourra différer du tout au tout devant un même sujet, suivant l'im-

pression qu'a ressentie l'artiste, suivant celle qu'il a cherché à donner à son œuvre.

Et maintenant il resterait à indiquer quels sont ces petits moyens d'élimination, d'addition qui permettront au photographe d'édifier sa composition; mais là l'initiative individuelle doit seule agir, et comme nous l'avons dit en commençant, il n'y a pas de recettes à donner, de dosages à prescrire dans la composition; la seule chose à apprendre, qu'il faut connaître, ce sont ces règles générales de la composition que nous nous sommes efforcé d'énumérer et de simplifier.

