

Lettre d'Angleterre

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Revue suisse de photographie**

Band (Jahr): **17 (1905)**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Nutzungsbedingungen

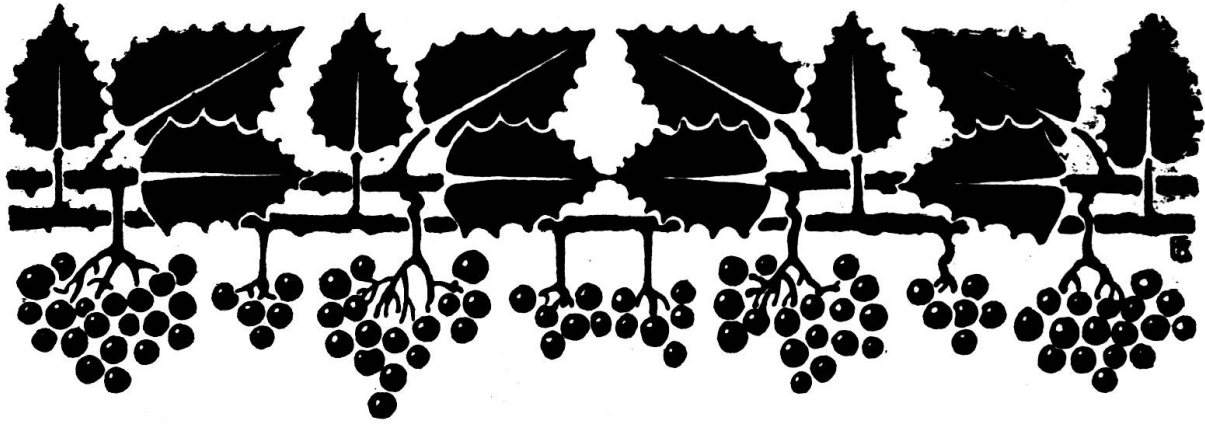
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Lettre d'Angleterre.



Les négatifs et les épreuves. — Le rajeunissement d'un ancien procédé pour la photographie artistique.

La plupart des photographes n'attachent pas assez d'importance aux rapports qui existent entre la qualité du négatif et le caractère de l'épreuve. Aussi arrive-t-il souvent qu'un procédé est condamné, ou du moins mal accueilli, parce que l'on aura utilisé des négatifs qui ne conviennent pas.

Ainsi dans tous les procédés aux pigments bichromatés qui ont fait le sujet de nos notes précédentes, on recommande généralement l'emploi de négatifs vigoureux, c'est-à-dire des négatifs avec de fortes lumières et des ombres parfaitement transparentes dans les parties les plus sombres.

Mais employez un tel négatif avec un papier émulsionné au gélatino-chlorure et vous aurez comme résultat une copie dure et défectueuse. Il faut à ce papier-là un négatif doux et délicat, comme on l'obtient facilement par une longue exposition et un révélateur dilué.

Un exemple frappant de ce que nous avançons attira mon attention :

Il y a quelque temps, MM. Allègre et C^o, représentants de la Société anonyme « Luna », à Lausanne, ouvrirent, dans Regent

Street à Londres, une Galerie d'exposition pour les travaux sur papier Luna.

A ce moment je fis la remarque que, dans beaucoup de cas, les épreuves présentaient des contrastes excessifs, ce qui n'est pas en faveur de nos jours, et j'eus l'idée qu'il était plus que probable que les propriétaires des papiers Luna employaient, pour la reproduction, des négatifs qui ne convenaient pas à ce genre de papier. Mais ce doute fut vite dissipé quand, en automne de l'année dernière, le concours institué par la Société anonyme Luna, permit de voir des milliers de copies, exécutées par des photographes de toute sorte, et parmi lesquelles se trouvaient des travaux dont il est difficile d'imaginer quelque chose de plus fin.

Il est donc impossible que, dans une telle quantité de travaux, il n'y ait pas eu quelques cas où les négatifs possédaient les qualités idéales; on eut alors d'abondantes preuves des vraies qualités du papier et de la possibilité d'obtenir des effets tant recherchés par les artistes photographes.

Il y a peut-être déjà vingt ans que j'ai, pour la première fois, fait l'expérience des papiers rugueux, simplement salés et sensibilisés à l'argent. J'ai toujours pensé que si l'on arrivait à introduire dans le commerce un papier photographique qui se conserve suffisamment et qui donnerait une variété de tons, il serait probable qu'il surpasserait en éclat et richesse de couleurs ce qu'on obtiendrait par tous les autres méthodes d'impression, et maintenant les papiers Luna sont venus confirmer mes prévisions et dépasser de beaucoup ce que j'avais déjà vu.

Le concours de la Société Luna s'est terminé par une exposition des travaux primés qui malheureusement se ferma trop tôt pour tous ceux qui désiraient encore la visiter. Mais je suis heureux d'apprendre que ces travaux seront exposés dans plusieurs grandes villes et serviront, j'en suis sûr, d'objet de leçon aux photographes dont la seule ambition est de produire des travaux aux contrastes durs et aux effets vifs sans aucune considération des douces gradations qui prédominent dans la nature.

Aux yeux du public connaisseur, cette tendance aux contrastes violents, aux effets vifs et éblouissants, a pendant longtemps porté préjudice à la photographie. A moins qu'ils ne soient que passagers, ces effets n'existent pas dans la nature et ne sauraient convenir à l'artiste photographe. La nature est pleine de mystère, pleine de suggestion, que l'imagination doit s'efforcer de découvrir et de compléter.

Le photographe oublie souvent ce point et pourtant tous les travaux d'art nous démontrent la finesse des tons et la délicatesse de l'harmonie.

Il est bon de rappeler que dans le concours mentionné ci-dessus une somme de 6000 francs fut affectée à 72 prix.

Ce qui étonna surtout les membres du jury appelés à examiner cette immense collection, furent les applications variées du papier Luna et la valeur artistique à laquelle il pouvait atteindre. Tout y était représenté : papier lisse, rugueux, transparent, soie et toile furent employés en des exemples de toutes teintes.

Avec un négatif de qualité convenable, il me semble donc impossible que le papier Luna, dans toutes ses variétés, ne réponde pas aux besoins de l'artiste photographe.

J'ajouterai que, depuis, la Société Luna m'a montré quelques-uns de mes négatifs reproduits sur ses papiers, je fus tout honteux en les comparant avec mes épreuves faites sur papier charbon et platine. Mes négatifs sont en général doux et légers et c'est à cela que j'attribue le succès de leur reproduction sur papier Luna.

*
* *
*

Aucun des procédés d'impression préconisés dans ces dernières années n'a autant captivé l'attention des artistes photographes que celui présenté dernièrement devant les membres du Camera Club de Londres, par M. G. E. H. Rawlins, et connu sous le nom « d'impression à l'huile ». Son principe est le même que celui qui est à la base d'un grand nombre de procédés photo-mécaniques, en particulier la Collotypie. Ce principe consiste en la propriété de la gélatine bichromatée exposée à la lumière, de ne plus gonfler dans l'eau et cela en

proportion directe de l'intensité de la lumière reçue. Il a servi de base au procédé en relief avec application des couleurs à l'huile.

Déjà en 1855, Poitevin avait indiqué une méthode semblable, de telle sorte que l'introduction de ce procédé doit plutôt être regardée comme une remise au jour que comme une invention, au même titre que la reprise, il y a douze ans, du procédé à la gomme bichromatée qui n'était qu'une ancienne méthode adaptée aux nouveaux buts à atteindre. Il est probable que ces deux procédés seraient restés dans l'oubli où on les avait relégués, faute d'avoir su les apprécier, sans les besoins nouveaux de ceux qui cherchent à employer la photographie pour faire de l'art photographique, lequel a pris une si grande extension dans ces dix dernières années.

Quoi qu'il en soit, il n'a pas manqué d'esprits querelleurs qui, depuis la publication de M. Rawlins, se font un plaisir de déclarer que ce procédé n'est pas nouveau et qu'il a déjà été employé. Même dans ce cas M. Rawlins garde à son actif le mérite d'avoir fait connaître publiquement les résultats de son travail, ce qui a permis d'appliquer pratiquement ce procédé. M. Rawlins fait remarquer que le procédé de l'impression à l'huile est, vis-à-vis de la gomme bichromatée, ce que la peinture à l'huile est à l'aquarelle. Ainsi, dans la peinture à l'huile c'est la surface de la couleur appliquée, plutôt que la substance sur laquelle elle est placée, qui est le point important; tandis que dans l'aquarelle aussi bien que dans la gomme bichromatée, l'effet des couleurs dépend tellement du papier sur lequel on les fixe que la surface de ce dernier joue un rôle important pour la valeur esthétique du travail fini. De même, dans l'impression à l'huile, la couleur a une épaisseur appréciable et permet ainsi d'obtenir la contre-partie du travail du peintre, ce qui fait que le support a dans le procédé beaucoup moins d'importance que la manipulation de la couleur elle-même.

M. A. HORSLEY-HINTON.

