

**Zeitschrift:** Revue suisse de photographie  
**Herausgeber:** Société des photographes suisses  
**Band:** 17 (1905)

**Rubrik:** Lettre d'Angleterre

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Lettre d'Angleterre.



Le Dr J. H. Smith, de Zurich, inventeur d'un nouveau procédé, breveté en Angleterre, de photographie en couleurs, a réalisé, semble-t-il, un notable progrès dans ce domaine. Sa méthode consiste dans la production, en une seule pose, de deux ou trois négatifs de couleurs, que l'on développe séparément et dont le tirage simultané donne les teintes intermédiaires par le mélange de deux ou trois couleurs primitives combinées avec leurs couleurs complémentaires.

Le Dr Smith évite les poses successives, principal désavantage de l'ancien procédé, en prenant un seul support, verre, papier ou celluloïde, qu'il recouvre de deux ou trois pellicules sensibles, isolées les unes des autres par des minces couches d'une matière transparente neutre, telle que du collodion ou du celluloïde. Après la pose, les pellicules doivent être détachées de leur support et développées séparément.

L'avantage pratique de l'invention consiste en ce que l'amateur peut acheter le support avec deux ou trois pellicules, détacher celles-ci, les développer, puis les tirer simultanément, ce qui lui permettra de reconstituer le sujet avec ses couleurs originales. Il peut aussi utiliser sa série de négatifs, s'il ne veut pas les tirer en couleurs, pour obtenir des épreuves monochromes d'un orthochromatisme aussi parfait

que possible. Il lui suffira de tirer ces négatifs régulièrement sur une surface sensible susceptible de reproduire une image positive monochrome. Sir William Abney a parlé de ce procédé composite comme étant le seul qui donne des épreuves réellement orthochromatiques.

\* \* \*

Dans une étude critique sur l'œuvre de feu G. F. Watts, de l'Academie royale de peinture, un peintre regardé par beaucoup comme le plus éminent artiste de notre temps et que personne, parmi ceux de ses contemporains qui lui ont survécu, n'aurait égalé, M. J. C. Warburg, un de nos écrivains les plus compétents en matière photographique, a dit certaines choses qui offrent de l'intérêt pour le photographe, sinon au point de vue de leur utilité pratique immédiate, tout au moins sous le rapport des réflexions qu'elles suggèrent. « La précision détruit l'imagination », affirme M. Warburg et c'est là une vérité qui entrera difficilement dans l'esprit du photographe artistique, qui emploie des procédés essentiellement précis. M. Warburg continue en ces termes : « Watts fut un grand peintre, mais ses intentions didactiques ont parfois nui à son talent. Ses portraits me paraissent, en général, supérieurs à ses toiles allégoriques. Il y a là un point que je désire examiner de plus près, parce qu'il nous concerne aussi, nous autres photographes. Dans la pratique journalière de la photographie, la question se pose aussi de savoir s'il vaut mieux traiter certains sujets sous forme d'une scène de genre ou d'une allégorie, c'est-à-dire sous la forme littéraire, ou faire simplement un portrait dans lequel l'idée que l'on veut exprimer sera rendue par des lignes et des oppositions de lumières et d'ombres, c'est-à-dire par la reproduction pure et simple de la nature, par exemple par une belle figure humaine, etc. Prenons, par exemple, l'une des toiles les plus connues de Watts : *L'Espérance*. Une femme, les yeux bandés et tenant une lyre, est assise sur un globe terrestre. Cette toile peut être considérée sous deux aspects différents, comme un portrait de femme et comme une allégorie. Eh bien, il me semble qu'une allégorie perd beaucoup à être traduite par la peinture, art précis et concret, plutôt que par des mots.

En effet, bien qu'on ne l'emploie pas toujours « pour dissimuler sa » pensée », le langage est cependant un moyen assez élastique de communication de nos idées et d'expression de nos sentiments; il entoure l'idée de contours plus ou moins flottants et laisse par conséquent le champ libre à notre imagination. « L'espérance domine le monde; » son empire s'étend sur l'humanité tout entière. » Voilà une idée que chacun de nous interprétera selon ses propres impressions. L'un songera à ceux que l'espérance soutient au milieu de leur rude combat pour l'existence, l'autre aux mornes foyers qu'éclaire un rayon d'espérance et ainsi de suite. L'idée, exprimée par des mots, éveille une foule d'images différentes et s'élargit à l'infini, tandis qu'elle se resserre aussitôt qu'on essaie de la représenter par la peinture ou la sculpture. Ce n'est pas sans peine que nous attribuons un sens abstrait à une chose qui a revêtu une forme concrète.

» Cela exige un certain effort d'imagination. Voici un tableau qui représente une musicienne assise sur une boule. Vous avez beau me dire que cette musicienne est l'incarnation de l'espérance, pour mon œil elle n'est qu'une figure de femme et rien d'autre et j'apprécierai cette peinture, comme toute autre peinture, en me plaçant uniquement au point de vue de son exécution, sans m'occuper de l'intérêt littéraire que présente son sujet. Le choix du sujet peut être totalement étranger à l'impression qu'une combinaison de lignes et de couleurs produit sur mon intellect. Un triangle placé sur sa base donne une sensation de stabilité, placé sur sa pointe, une sensation d'instabilité. Donc, disposées d'une certaine façon et même sans le secours de la lumière et des ombres et indépendamment du sujet qu'elles représentent, des lignes peuvent provoquer en moi des impressions diverses, de gaieté et de tristesse, de repos et de mouvement, etc. Il se peut que le tableau, d'ailleurs fort remarquable, de Watts éveille en moi quelques-unes des sensations agréables associées, dans notre esprit, à l'idée d'espérance — bien qu'une idée pareille, je le répète, ne puisse être rendue que d'une manière inadéquate par le pinceau — mais ce que j'ai voulu faire ressortir, dans l'analyse qui précède, c'est que pour juger de la valeur d'une peinture allégorique, il faut l'environnement dans lequel elle est placée.

sager *comme peinture*, c'est-à-dire l'apprécier uniquement d'après ses qualités de facture artistique. Quel que soit le charme littéraire d'une peinture, si elle est mauvaise, si l'arrangement des lignes, la combinaison des couleurs, le groupement des figures, etc., blessent mon œil ou mon sens du beau, je ne considérerai pas cette peinture comme une œuvre d'art. Un beau sujet peut inspirer et enthousiasmer l'artiste, l'exciter au travail, mais il ne saurait, à lui seul, faire tout le succès d'un tableau. »

\* \* \*

Sur la question toujours ouverte de savoir jusqu'à quel point il est permis de retoucher l'image photographique dans un but artistique, et à quel moment ce maquillage doit ou peut se faire durant le cours des opérations de laboratoire, on peut citer quelques remarques fort justes présentées dans une conférence, devant le Camera Club de Maidstone, par M. Ernest Ashton, bien connu en Angleterre pour ses vues irréprochables de scènes orientales. M. Ashton désapprouve les excentricités pures, mais, sous cette réserve, il proclame le droit absolu du photographe de retoucher ses plaques en vue d'obtenir des effets plus originaux. Comme exercice, il conseille de choisir tel sujet simple, intéressant, situé dans un endroit facilement accessible, de le photographier à différentes époques de l'année, puis d'essayer de composer une image donnant une impression d'un moment en reproduisant sur un des négatifs ou sur une des photocopies certains traits empruntés aux autres. Parlant des retouches elles-mêmes, M. Ashton s'exprime en ces termes :

« Les uns — et parmi eux presque tous les photographes professionnels — proclament que toutes les retouches sont admissibles sur les *négatifs*, mais qu'en aucun cas il n'est permis de toucher aux *positifs*; d'autres estiment que la fin justifie les moyens. Pour ma part, je professe la doctrine assez cynique que tout est permis au photographe, à condition qu'il ne se laisse pas surprendre, c'est-à-dire qu'il ne compromette pas l'effet de ses travaux par des retouches visibles et maladroites. Reste à savoir si des photocopies maquillées sont de vraies photographies? J'estime, quant à moi, qu'elles le sont

# L. KORSTEN

**PARIS 13<sup>e</sup> — 8, 10, 12, RUE LE BRUN — 13<sup>e</sup>, PARIS**

**CONSTRUCTEUR D'INSTRUMENTS DE PRÉCISION**

NOUVEAUTÉ

NOUVEAUTÉ

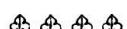
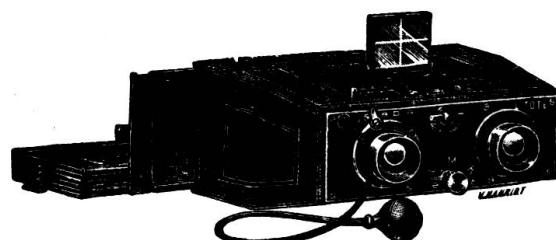
## LA „LITOTE“



Plus de 1600

LITOTES

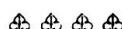
vendues dep. 1 an.



Plus de 1600

LITOTES

vendues dep. 1 an.



La plus petite — La plus légère — La plus pratique  
des Jumelles photo-stéréoscopiques.



Se méfier des imitations et  
noms similaires.



EXIGER LA MARQUE EXACTE

**“LITOTE”**  
DÉPOSÉ



NOTICE FRANCO CHEZ  
LE CONSTRUCTEUR





CORBAZ & C°

Phot. H. Linck.

### ORAGE DE PRINTEMPS

au même titre que les portraits exécutés par les professionnels avec des négatifs soigneusement retouchés. »

\* \* \*

Chacun sait que la lumière blanche exerce une influence sur la couleur du verre. Elle lui donne une coloration tantôt jaune, tantôt brune, tantôt pourpre. Un collaborateur du Journal *The Scientific American* écrit à ce sujet:

« On sait à l'heure actuelle que ce singulier phénomène est dû à la présence du manganèse dans le verre. Le manganèse contamine les matières brutes qui entrent dans la composition du verre. Il est employé dans les verreries comme décolorant. On ajoute à la fusion de l'oxyde de manganèse noir, dans le but de convertir les composés ferreux en composés ferriques, ce qui a pour effet de modifier la coloration du verre, laquelle du vert-bleu passe à un vert légèrement jaune. Après réaction complète, le manganèse se présente à l'état de protoxyde formant un silicate incolore. Ce composé paraît être sensible à la lumière, soit isolément, soit — ce qui est plus probable — en présence d'agents oxydants, tels que les composés ferriques. Le résultats de la réaction chimique produite par une lumière intense sera, en dernière analyse, un composé du type  $Mn_3O_3$ , appelé ses qui-oxyde de manganèse. Ce composé est l'oxyde de manganèse le plus stable. Il forme un silicate d'améthyste foncé, de couleur violette. » Rappelons cependant que les verres optiques ne contiennent pas de manganèse, mais les lourds flint-glasses, riches en plomb, prennent quelquefois, par l'action de la lumière, une telle coloration jaunâtre que la clarté des lentilles en est réduite de moitié et même plus. Le fait que, dans un cas pareil, la lentille elle-même fait office d'écran jaune ne change rien à cet état de choses.

Outre la lumière blanche, beaucoup de solutions chimiques ont aussi une action plus ou moins grande, mais appréciable, sur le verre ordinaire, si bien que l'on est quelquefois obligé, quand on veut se livrer à certaines recherches spéciales, d'analyser les récipients de verre, au point de vue de leur neutralité, avant de s'en servir. Le

*Journal de la Société de Chimie* conseille de procéder de la façon suivante : « On remplit les verres respectivement de solutions à 1 % de chlorhydrate de morphine, à 0,5 % de chlorhydrate de strychnine et à 1 % de chlorure de mercure et on les expose, pendant une demi-heure, dans un autoclave, à une chaleur de 112° F. Si au bout de la demi-heure on ne remarque aucun changement, on peut être sûr que les liquides contenus dans les verres ne seront pas alcalinisés par ceux-ci. En cas contraire, la solution de morphine donne un dépôt alcaloïde de couleur brune, la solution de strychnine dépose aussi des alcaloïdes à l'état libre, tandis que celle de mercure dépose des oxydes jaunes, rouges ou bruns. » Il n'est pas douteux qu'en photographie, beaucoup d'insuccès soient dus à l'action des plaques de verre sur la couche de gélatino-bromure, bien qu'on admette, dans la pratique courante, que seuls les films soient susceptibles de se détériorer. Il faut se rappeler que jadis, à l'époque du procédé au collodion humide, les plaques de verre elles-mêmes étaient considérées comme des agents de détérioration et qu'on prenait grand soin de choisir, pour les plaques au collodion, du verre chimiquement neutre.

Un de nos principaux journaux de chimie parle de l'action de l'hyposulfite de sodium sur les sels métalliques, mais il est nécessaires de faire remarquer que l'hyposulfite de sodium dont il est question dans ce journal n'est pas l'hyposulfite ordinaire ou « l'hypo » du photographe, mais le composé désigné dans les ouvrages de photographie sous le nom « d'hydrosulfite ». Ce composé est un des agents réducteurs les plus énergiques. Il réduit complètement les solutions contenant des sels de palladium, de selénium et de tellure, ainsi que des composés oxygénés d'arsenic, en précipitant ces sels et ces composés.

Dans le cours de ces dernières semaines, plusieurs publications photographiques ont parlé de l'hydrosulfite de sodium comme d'un nouvel agent révélateur, récemment découvert. Or, l'emploi de ce corps comme révélateur n'est nullement une nouveauté, à en juger par les lignes suivantes extraites de l'ouvrage d'Eder, les *Plaques*

*sèches modernes*, édition anglaise de 1881 : « Le pouvoir révélateur de l'hydrosulfite est connu depuis un certain temps déjà. Le meilleur sel à employer est l'hydrosulfite de sodium. Pour me rendre compte de la capacité de ce révélateur, j'ai fait digérer pendant une nuit une solution fortement saturée de sulfite de soude mélangée à du zinc en poudre, de telle façon que le précipité ainsi obtenu puisse se maintenir dans l'eau froide et perdre toute tendance à s'échauffer. Sous une forme concentrée, ce révélateur est tout aussi énergique que l'acide pyrogallique et l'oxalate ferreux et ne demande pas des poses beaucoup plus longues. Il donne des négatifs délicats et harmonieux de teinte gris-clair et peut se passer de retardateurs. » Ces lignes ayant été écrites il y a environ un quart de siècle, il est évident que l'hydrosulfite n'est pas un révélateur nouveau. Le meilleur sel à employer pour préparer l'hydrosulfite est le bisulfite de soude ordinaire. L'action de la poussière de zinc sur le sulfite de sodium neutre est extrêmement lente.

