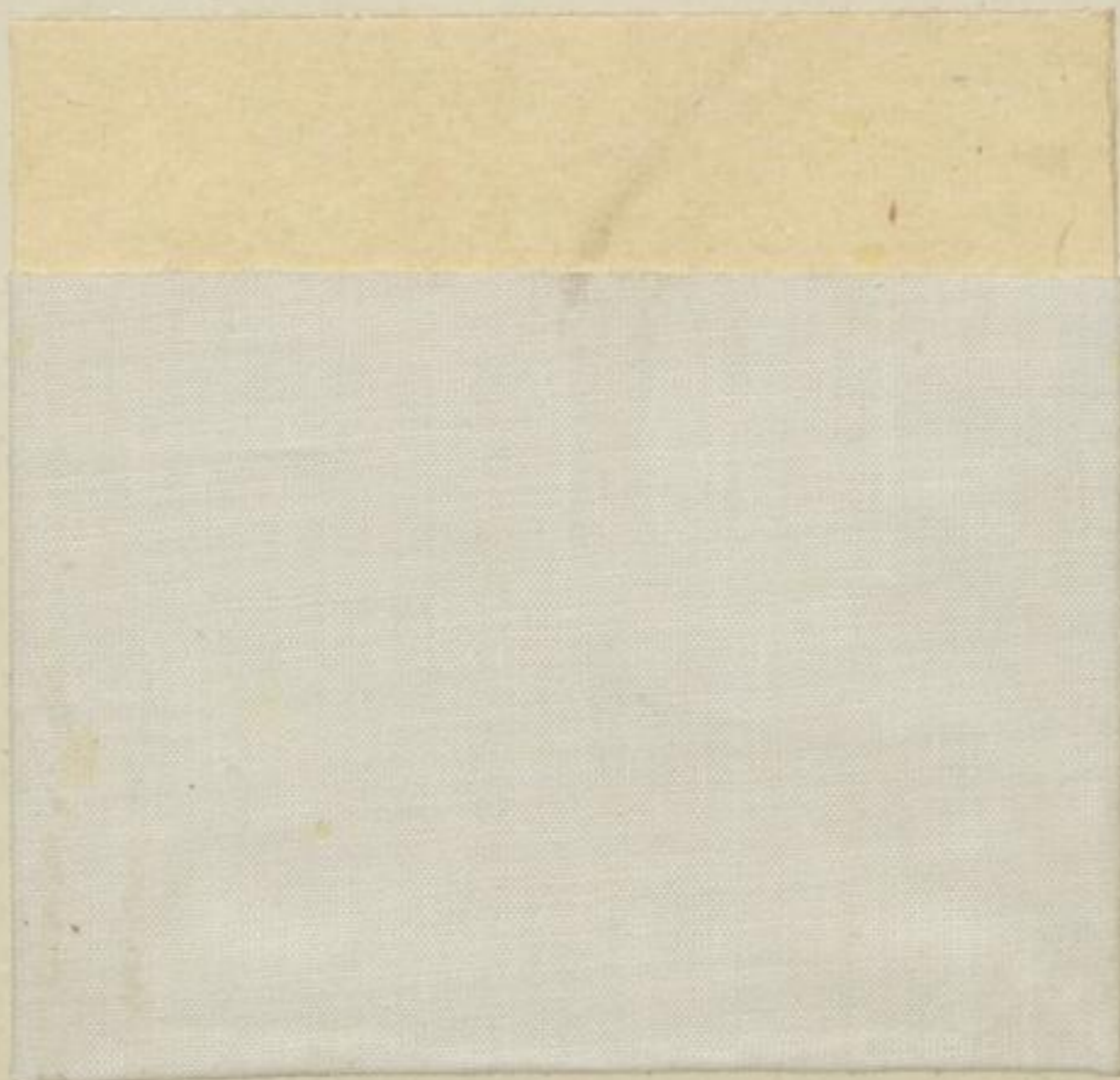
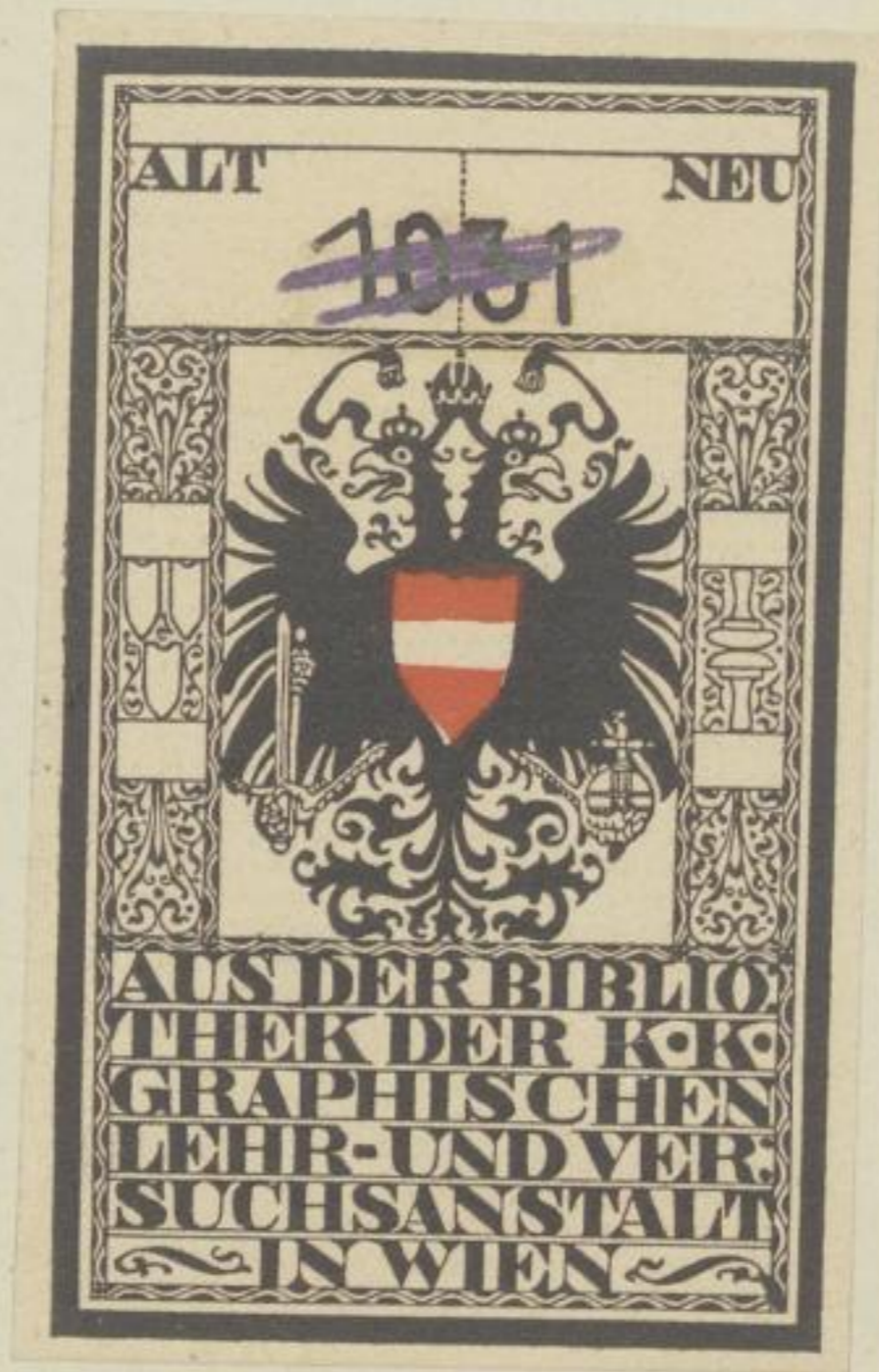
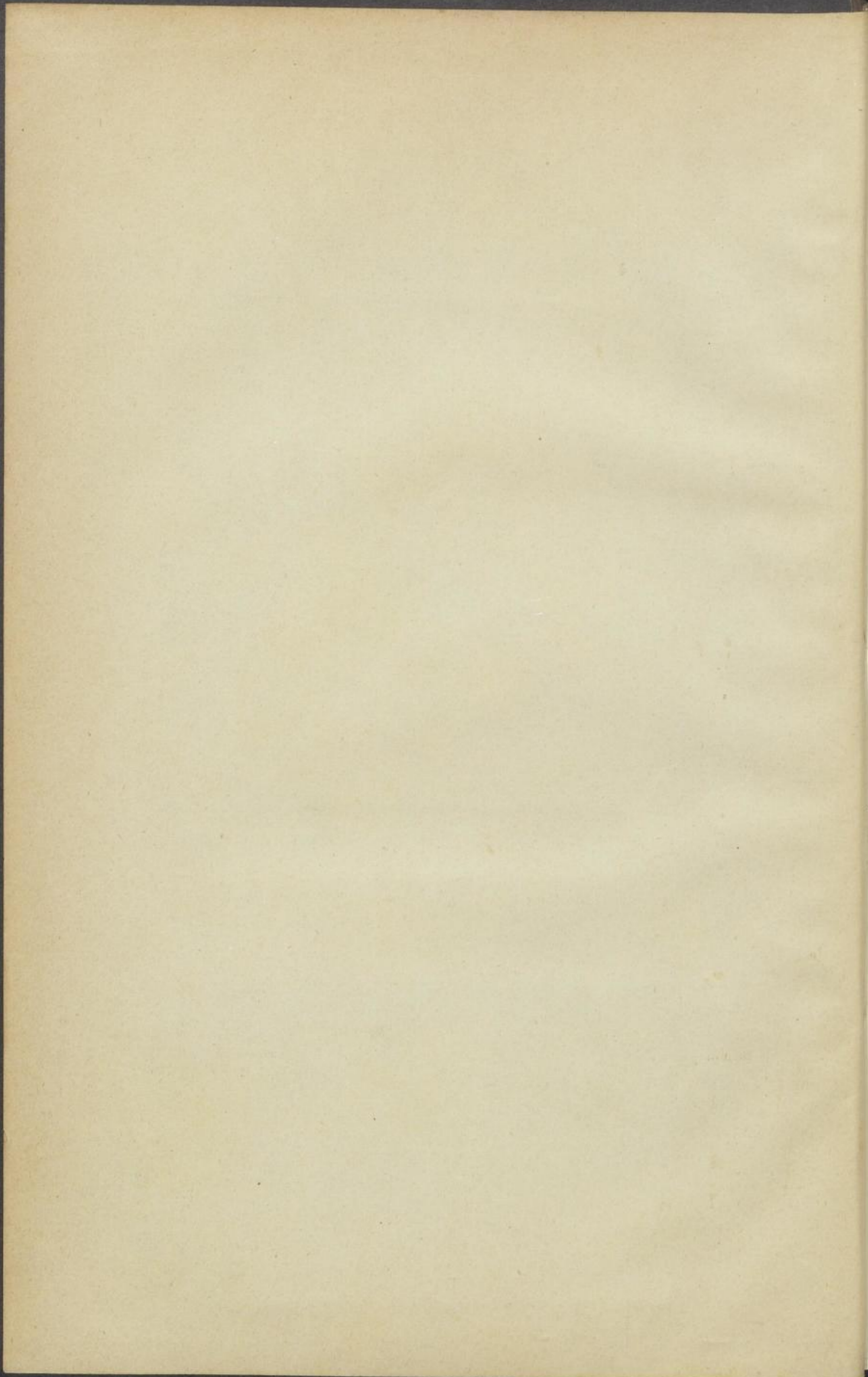


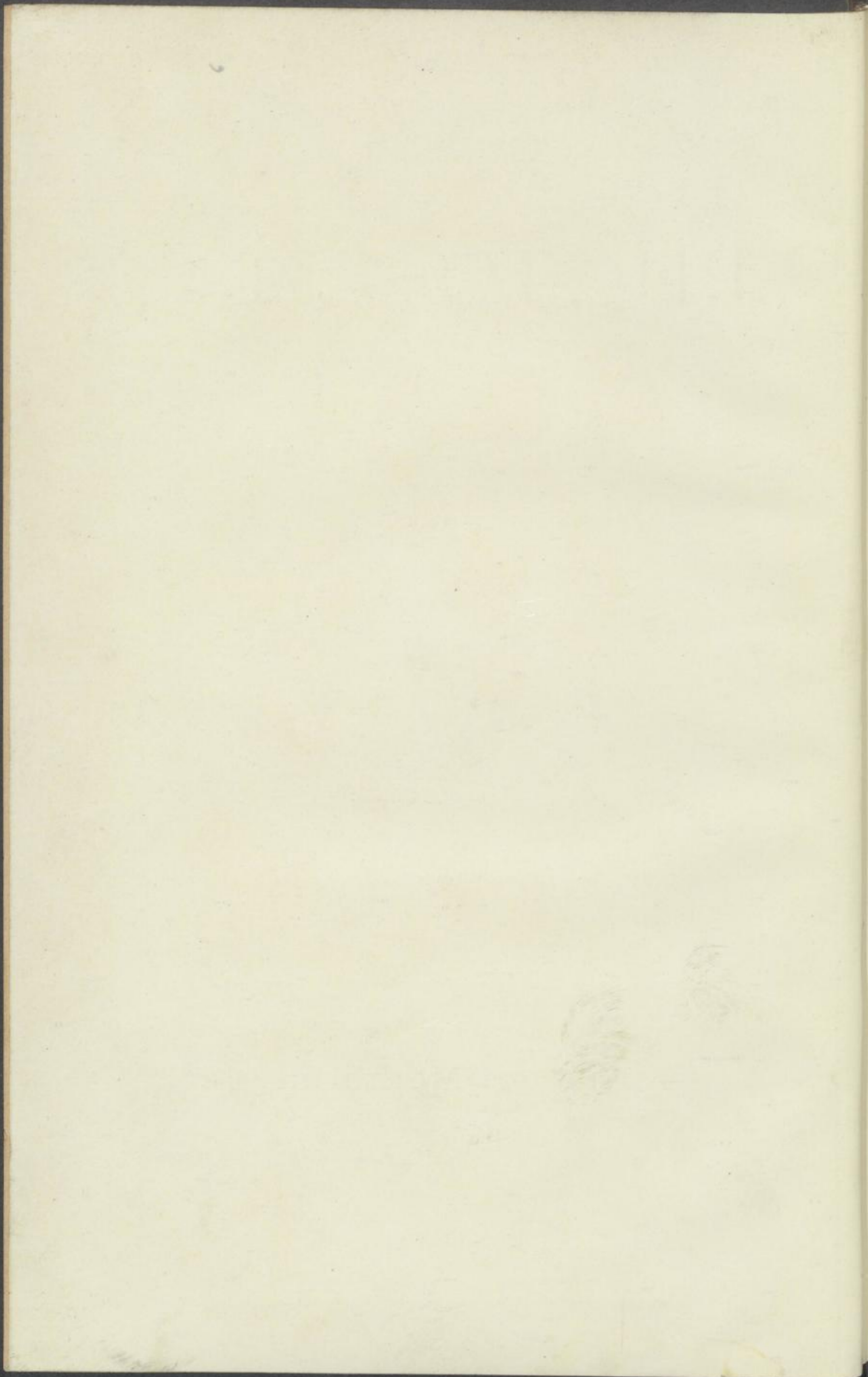
1782

3



Pz.	Exp.	Jg., Bd., J.	Ex.	Bbd.





Bibliothek Inv. No 1031

Bulletin

DU

PHOTO-CLUB

DE PARIS

Organe officiel de la Société

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DU COMITÉ D'ADMINISTRATION



10^e ANNÉE. — 1900



44, Rue des Mathurins, 44

PARIS

1951 n° 301



*Le Bulletin paraît mensuellement et est envoyé gratuitement
à tous les membres du Photo-Club de Paris.*

LA REPRODUCTION DES ARTICLES N'EST AUTORISÉE QU'AVEC INDICATION
DE SOURCE

Celle des illustrations est formellement interdite sauf entente avec la direction du Bulletin

ABONNEMENT ANNUEL

POUR LES PERSONNES NE FAISANT PAS PARTIE DE LA SOCIÉTÉ

FRANCE ET ÉTRANGER . . . 15 francs.

LE NUMÉRO : 1.50

Il est rendu compte de tout ouvrage photographique dont deux exemplaires
sont envoyés au Siège de la Société.

*Adresser la correspondance au Secrétariat du Photo-Club de Paris
44, Rue des Mathurins*

Z 222^{T 40} 89²⁰⁷³ Altbestand

13.5185

F 103

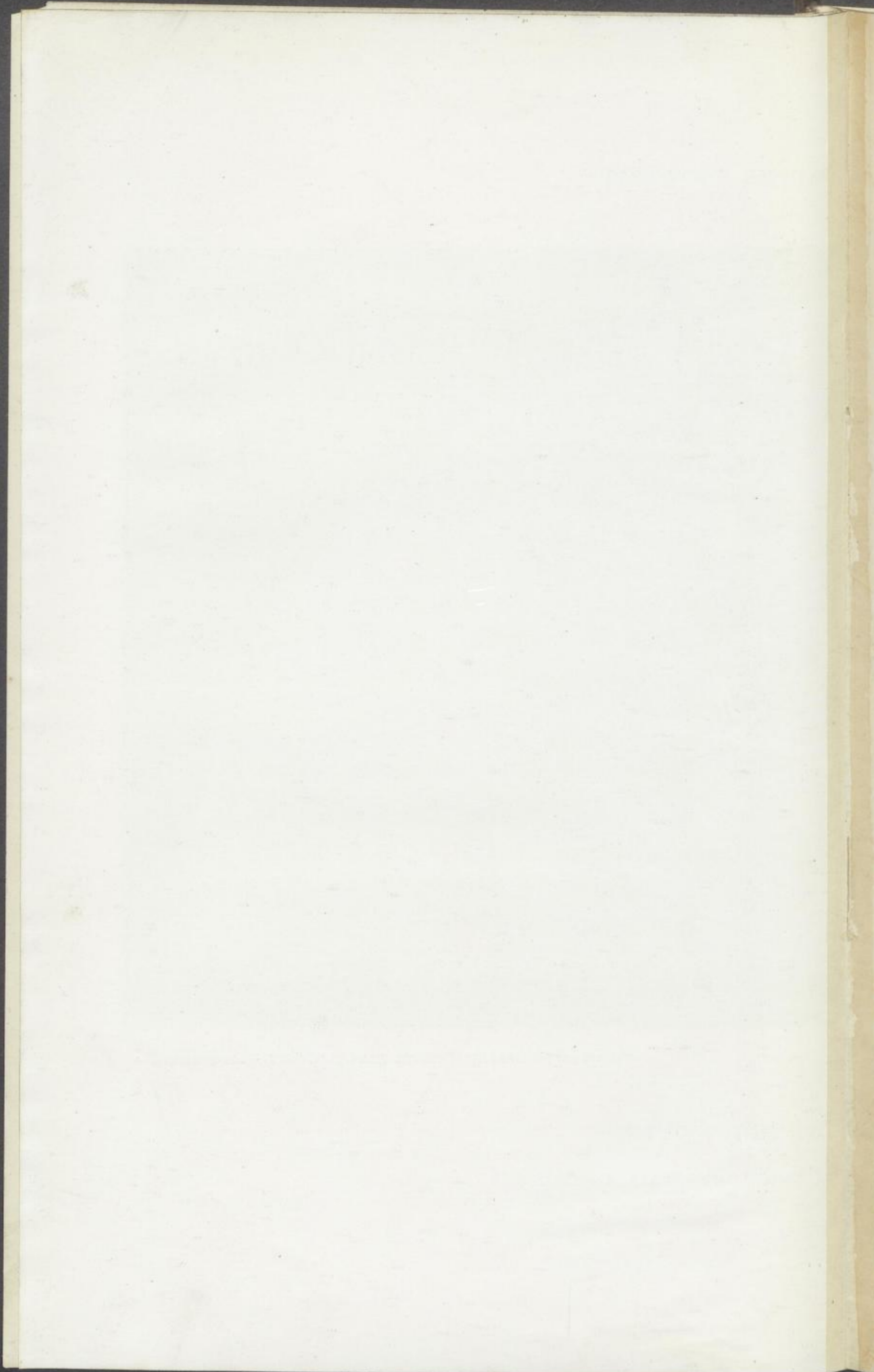
Kadmo 479



Éventail DUVELLEROZ.

Gravé par les ÉTABLISSEMENTS JEAN MALVAUX, Paris-Bruxelles.

REPRODUCTION D'APRÈS NATURE
par le procédé de phototypographie en trois couleurs



PLAQUES PHOTOGRAPHIQUES



GUILLEMINOT

R. GUILLEMINOT, BOESPFLUG & C^{IE}

PAPIERS · PRODUITS

6, Rue Chopin, 6, PARIS

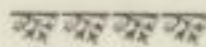
Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "**LA PARFAITE**"

Plaques au LACTATE D'ARGENT pour Positifs

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques **ANTI-HALO** (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques **OPALINES** pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques




PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papiers au GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT mat et brillant

Nouveau Papier par Développement **marque G. B.**

ne nécessitant pas l'emploi du laboratoire rouge

 **Nouveauté : CARTES POSTALES SENSIBLES**
au Gélantino-Bromure et au Citrate-d'Argent

PAPIERS AU CHARBON



PRODUITS SPÉCIAUX :

RÉVÉLATEURS EN TUBES

FIXATEUR UNIVERSEL EN POUDRE

VIRO-FIXATEUR POUR PAPIERS

MÉDAILLE D'OR · **EXPOSITION UNIVERSELLE 1900**

Envoi franco du Catalogue général

PLAQUES PHOTOGRAPHIQUES
GUILLEMINOT

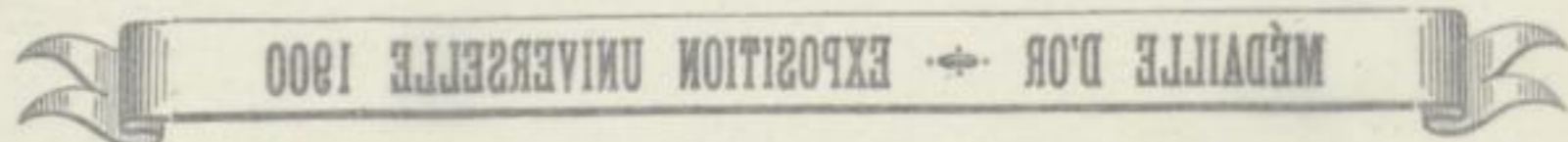
R. GUILLEMINOT, BOESPELUG & Co.
PAPIERS · PRODUITS
 6, Rue Chopin, 6, PARIS



Plaques au Gélatine-Bromure g'argent "LA PARFAITE"
 Plaques au LACTATE D'ARGENT pour Positifs
 Plaques PELLICULAIRES spéciales pour Charbon, Phototypie
 Plaques ANTI-HALO (prevues s. g. d. g.) pour Intérieur, Centre-Jour
 Plaques OPALINES pour Vitreaux, Lues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT
 Papiers au GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT mat et brillant
 Nouveau Papier par Développement marqué G. B.
 ne nécessitant pas l'emploi du laboratoire rouge
 Nouveauté : CARTES POSTALES SEPARABLES
 au Gélatine-Bromure et au Citrate-g'argent
 PAPIERS AU CHARBON

PRODUITS SPÉCIAUX :
 RÉVÉLATEURS EN TUBES
 FIXATEUR UNIVERSEL EN Poudre
 VIRO-FIXATEUR POUR PAPIERS



Envoi franco du Catalogue général



C. Puyo.

La Tapisserie.

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

Le rôle de **GUILLEMINOT & C^{ie}**

EN PHOTOGRAPHIE

R. GUILLEMINOT, BESSFUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

nommé de la Commission faite en son nom à la session de l'Union nationale
USINE A VAPEUR A CHARENTIENNE

Plaques au Gélatino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

L'œil s'accoutume, c'est-à-dire qu'il se met
à voir l'objet tel qu'il est, sans le voir à l'envers.
Plaques **PELLICULAIRES** spécialement pour les photographes

Plaques **ANTI-HALO** (previent s. p. d. p.) pour intérieur, contre-jour
Plaques **OPALINES**, pour vitrines, Vues Stéréoscopiques

Plaques au Gélatino-Bromure d'Argent
Papier au Gélatino-Bromure d'Argent

PAPIERS AU CHARBON
C'est le seul qui donne une image nette et précise.

REVELATEURS EN TUBES
Ces tubes sont très pratiques et permettent de développer les plaques dans une chambre noire sans avoir besoin de solution.

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES
Nous avons en magasin une grande quantité de produits et appareils photographiques.

Hors Concours Exposition Universelle 1889
Notre établissement a obtenu une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1889.

Envoi franco du Catalogue général
sur demande.

it constante.

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BËSPFLUG & C^{ie}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques *ANTI-HALO* (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques *OPALINES* pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

La Tapisserie.

C. Puyo.



Du rôle de l'Accommodation oculaire

EN PHOTOGRAPHIE

Par M. le lieutenant-colonel MOESSARD

(Résumé de la Communication faite en son nom à la session de l'Union nationale tenue à Rennes.)



M^{re} Bucquet.

L'œil s'accommode, c'est-à-dire qu'il se met spontanément *au point* sur l'objet qu'il vise, d'après la distance qui le sépare de cet objet. L'accommodation oculaire varie chaque fois que notre regard passe d'un point à un autre. En face d'un tableau, d'une photographie, l'accommodation est la même pour tous les plans représentés : elle ne dépend que de la distance qui sépare l'œil de la toile. C'est le principal obstacle à l'illusion poursuivie par l'artiste.

Cette illusion de l'espace figuré sur la toile ne pourra exister, que si cet espace est enfermé dans une *zone d'accommodation oculaire constante*, zone dont l'épaisseur varie avec la distance qui sépare le point de vue du tableau.

L'œil, en effet, comme tout appareil d'optique, jouit d'une certaine profondeur de foyer et, corrélativement, pour un éloignement donné, d'une *profondeur de champ* en avant ou en arrière, d'où résulte la formation d'une zone de terrain, dans laquelle l'accommodation du cristallin est sensiblement constante.

Pour obtenir le maximum d'effet dans l'échelonnement des divers plans du sujet, il convient donc de se limiter à cette zone, dont le premier plan coïncide avec le tableau même, et dont l'arrière-plan dépend de la distance du point de vue. L'épaisseur de cette zone, pour un premier plan donné, est facile à calculer en fonction de *l'acuité visuelle*, de *la longueur focale oculaire* et du *diamètre* de la pupille. Sa valeur moyenne est d'environ 1 millimètre pour une distance, de 5 centimètres, de 8 millimètres pour 20 centimètres, de 5 centimètres pour 40 centimètres de distance; elle augmente ensuite rapidement: à 1 mètre, elle atteint 50 centimètres; à 2 mètres, 3 m. 50 c. Elle est infinie pour un éloignement de 3 mètres.

Comme, en photographie, on emploie toujours de courts foyers, les zones d'accommodation sont fort étroites. Les objets qui forment le premier plan sont toujours considérablement réduits sur l'image; cette réduction est de $\frac{1}{50}$, si, lors de la pose, le recul de l'appareil était de cinquante-une fois la distance focale. L'œil les voit sur le tableau comme s'ils provenaient d'objets réduits au $\frac{1}{50}$, photographiés à une distance égale au foyer. La zone d'accommodation constante de la nature est de profondeur cinquante fois plus grande que celle qui correspond à ce foyer même.

Donc, plus les premiers plans seront loin, et plus l'effet d'échelonnement des détails sera vrai; cependant, l'œil, au lieu de la nature même, ne restituera qu'une réduction de la nature, à l'échelle des premiers plans.

Dans le portrait, on aura l'illusion absolument vraie du relief, si le modèle est obtenu, directement ou après amplification, à grandeur naturelle, et si la distance focale est telle que la zone d'accommodation constante soit au moins de 10 centimètres de profondeur. Dans tout autre cas, notre imagination est impuissante à nous faire voir autre chose que l'image d'une poupée de petite taille faite à la ressemblance du personnage.

En micrographie, c'est l'effet inverse qui se produit; l'objet étant placé en deçà du foyer, on voit en réalité cet objet amplifié dans le rapport du grossissement de l'appareil.

Ce rôle de l'accommodation est bien plus important encore dans le stéréoscope. Ici, la restitution vraie, l'illusion complète n'est possible que si les premiers plans sont de grandeur naturelle, les deux points de vue à l'écartement des yeux, et le foyer assez grand pour que toute la scène soit comprise dans la zone d'accommodation constante correspondante.

En dehors de ces prescriptions, on ne peut que produire l'illusion d'objets semblables à la nature, plus petits que la réalité si les premiers

plans sont plus éloignés, plus grands s'ils sont plus rapprochés que le foyer ; et, dans tous ces cas, pour que l'effet soit vrai et sincère. il faut observer une corrélation proportionnelle d'une part entre la distance focale et l'écartement du point de vue, d'autre part entre l'échelle du premier plan et la zone d'accommodation constante correspondant à l'extension en profondeur du sujet.

(Extrait du compte rendu de la Session.)



Persulfate d'Ammoniaque

LE persulfate d'ammoniaque est un sel blanc cristallisé, quelque peu déliquescent et représenté par la solution chimique NH_4SO_4 ; il a été introduit dans les produits photographiques, il y a un peu plus d'un an, par MM. Lumière, à qui les photographes sont redevables d'excellents produits chimiques appliqués à la photographie.

Les avantages spéciaux de l'action de ce composé furent bientôt reconnus. Soit celui qu'il a de dissoudre les parties les plus denses du dépôt d'argent métallique en plus grande proportion que les moins denses et que les couches les plus superficielles qui forment les demi-teintes et détaillent les ombres ; ce sel est maintenant considéré comme ayant sa place nécessaire dans le laboratoire.

Il est plus particulièrement utile peut-être à l'amateur inexpérimenté dont les négatifs tiennent souvent de la suie et de la chaux.

C'est dans cette sorte de négatifs sous-exposés et sur-développés qu'il y a grand avantage à tirer parti de l'action caractéristique du persulfate d'ammoniaque, attendu que, par son effet, les grandes lumières trop intenses peuvent être réduites à tous les degrés, tandis que les demi-teintes et les détails dans les ombres sont atteints d'une façon relativement faible. Les divers contrastes se trouvent de la sorte modifiés notablement, ce qui est juste le contraire de ce qui se passerait si l'on faisait usage du réducteur ordinaire au ferricyanure de potassium et hyposulfite de soude, avec lequel les demi-teintes et les détails superficiels faibles sont éclaircis avant que les grandes lumières aient été fortement atteintes.

Les réactions chimiques qui se produisaient pour arriver à ce résultat

paradoxal ne semblent pas encore avoir été comprises complètement, et l'on discute toujours très fortement sur les diverses théories qui ont été mises en avant. Pour le moment, il semblerait que c'est une action sélective du persulfate à l'égard des parties les plus intimes du négatif.

L'hypothèse émise par MM. Lumière, c'est que cette action chimique prend naissance surtout dans les parties les plus profondes de la couche et que l'argent dissous à l'état de sulfate double d'ammoniac et d'argent, est encore partiellement réduit en argent métallique en venant au contact d'un excès de persulfate dans la solution ambiante, lequel argent métallique est redéposé à la surface de la couche, conservant ainsi la densité moyenne de l'argent enlevé aux parties les plus profondes de la couche.

La somme du dépôt est toutefois moindre que celle de celui qui a été enlevé, de telle sorte que, par une action prolongée du réducteur, la totalité de l'image négative finirait par être détériorée.

Cette explication de l'action du persulfate n'a pas paru satisfaisante à divers observateurs, et l'opinion générale parmi eux semble être qu'une réduction uniforme se produit dans le sein de la couche, en proportion directe avec la densité de la masse de molécules d'argent dans chaque partie de la couche. C'est-à-dire que si la réduction était continuée, par exemple, jusqu'à ce que les grandes lumières se trouvent réduites au tiers de leur densité, il y aurait exactement un tiers de l'image qui se trouverait réduit dans les autres parties.

Il a été dit que si la théorie de MM. Lumière était correcte, un négatif exécuté en plaçant la plaque sensible côté du verre vers l'objectif, puis traité par le persulfate, aurait la même apparence qu'un négatif ordinaire traité avec le réducteur de Farmer ; c'est-à-dire que les demi-teintes et les détails dans les ombres, se trouvant d'abord dans les parties profondes de la gélatine et en contact avec le verre, disparaîtraient les premières, laissant un négatif offrant des contrastes plus prononcés qu'avant ce traitement.

Pour en faire l'essai, j'ai exposé deux plaques sur le même objet, une de la façon habituelle, la couche étant tournée vers l'objectif et l'autre dans le sens inverse, soit le verre vers l'objectif ; elles furent exposées pendant le même temps et développées ensemble, le développement étant dirigé en vue d'obtenir une densité extrême dans les grandes lumières.

Elles furent réduites simultanément avec du persulfate d'ammoniac, et le résultat fut que les négatifs présentaient le même caractère, sans perte spéciale des détails, dans l'une ou l'autre épreuve.

Cela prouve au moins que le persulfate exerce la même action sur

l'image argentique, indépendamment de la position qu'elle occupe au sein de la gélatine, et confirme l'opinion d'observateurs récents, que l'action est plutôt celle d'une réduction de l'ensemble du développement et est uniforme dans l'épaisseur de la couche proportionnellement au dépôt d'argent.

Cette opinion se trouve également appuyée par les résultats de contrôles photométriques.

Maintenant, quant à l'application pratique de ce réducteur, il convient de dire : que si le négatif est sec, il devra être immergé dans de l'eau pendant au moins une demi-heure pour ramollir la couche.

Je trouve que le degré de la solution convenable, dans laquelle le négatif doit être immergé, est d'environ 3 0/0.

Ce sel se dissout aisément, et comme il semble instable à l'état de solution, il ne doit être dissous qu'au moment de l'emploi.

Quand l'effet désiré s'est produit, l'action doit être arrêtée d'un seul coup par l'immersion du négatif pendant une ou deux minutes, après un court lavage à l'eau courante, dans une solution de sulfite de soude à 10 0/0. On lave alors à fond et l'on fait sécher.

L'image argentine prend une coloration légèrement rosée, qui devient plus intense si on la laisse trop longtemps dans le sulfite de soude.

Quoique le persulfate d'ammoniaque soit un dissolvant puissant de l'argent métallique, il n'exerce aucune action sur le bromure d'argent. On doit tirer parti de cet avantage pour produire des négatifs renversés par contact direct avec le négatif original, et aussi pour faire des positifs au lieu de négatifs directement dans la chambre noire.

Pour obtenir un négatif renversé par contact avec le négatif original, le procédé est sommairement le suivant : après l'exposition dans le châssis-presse, comme pour une épreuve à projection, la plaque est développée comme d'habitude ; mais, au lieu d'être mise au bain fixateur, elle est placée dans une forte solution de persulfate d'ammoniaque de 6 à 10 0/0, pour laquelle l'image d'argent positive est dissoute au sein de la couche.

Le bromure d'argent restant peut maintenant, après une courte exposition à la lumière, être développé, et il forme naturellement une image négative.

Pour faire un positif direct par exposition à la chambre noire, le procédé est le même ; l'image négative, dans ce cas, est d'abord supprimée et le positif qui reste est développé, puis fixé.

J'ai fait plusieurs tentatives pour produire des négatifs renversés par ce moyen, mais sans beaucoup de succès ; ils ont toujours eu un aspect

plat et voilé; il semble très difficile de se débarrasser du résidu d'argent réduit; pourtant il se pourrait que ce procédé pût être amélioré de façon à devenir pratique.

J'espère avoir expliqué d'une façon claire ce fait que le persulfate d'ammoniaque a mis dans les mains des photographes un nouveau pouvoir.

La précieuse faculté d'exposer pour les ombres et de laisser les grandes lumières venir comme elles veulent, peut maintenant être appliquée jusqu'à un point extrême sans crainte d'erreur.

Un cottage badigeonné à la chaux, en plein soleil, entouré d'un feuillage épais, doit être poussé au développement, au point voulu pour avoir les détails dans le premier plan sous-exposé, et l'on retrouvera les nuages au sein du ciel le plus dense.

Dans le portrait également, le modelé des traits perdu par suite de l'excès de densité, peut être ramené, de même que les plis d'un vêtement blanc. Les vieux négatifs, mis de côté à cause de leur désespérante dureté, pourront aussi revoir la lumière et être transformés en images satisfaisantes par cet admirable réducteur.

D^r H. SCOTT LAUDER.

(Le Moniteur de la Photographie, d'après le British Journal of Photography.)



La Photographie dans les Églises

QUESTION DE DROIT

LA photographie à l'intérieur des églises offre à l'amateur un vaste champ d'études très intéressantes au double point de vue artistique et documentaire. Je ne veux pas envisager le côté technique de la question; je désire seulement discuter un point tout spécial. L'amateur a-t-il le droit absolu de photographier à l'intérieur d'un monument public consacré au culte? L'autorité ecclésiastique peut-elle légalement opposer son veto?

Je me hâte de dire qu'en fait il n'y a guère eu de controverses à cet égard, et que je vais me borner à un examen purement théorique, en dehors de toute préoccupation de polémique quelconque. J'ai fait,

depuis bien des années, une quantité de clichés dans un grand nombre d'églises en France, et je m'empresse de déclarer que je n'ai eu qu'à me louer de l'accueil très bienveillant du clergé. Non seulement on ne m'a suscité aucune difficulté, mais j'ai trouvé chez la plupart des curés un empressement des plus courtois et un intérêt réel pour mes travaux photographiques. Certains d'entre eux, fervents archéologues, ont eu l'amabilité de me signaler les curiosités de leurs édifices, en appelant mon attention sur des détails qui auraient peut-être échappé à mes objectifs scrutateurs.

Beaucoup de prêtres sont des adeptes du gélatino-bromure ; on est sûr de rencontrer chez eux l'hospitalité la plus large et un concours des plus éclairés.

On peut donc affirmer, d'une manière générale, que les amateurs ont toutes les facilités désirables pour opérer à l'intérieur des églises. Je n'ai vu qu'une seule exception et c'est précisément cette exception qui m'a suggéré l'idée d'élucider un point de droit assez délicat.

Voici d'abord le fait. Passant, il y a quelques années, dans un village perdu au fond de la Bretagne, je vis une vieille église qui est, je crois, classée comme monument historique, car elle date du XI^e siècle et présente quelques morceaux d'architecture assez curieux. Pénétrant sous le porche, je fus frappé par l'inscription suivante affichée en gros caractères sur la porte : *Défense d'entrer avec des appareils de photographie. Il est interdit de photographier, dessiner ou peindre à l'intérieur de l'église.*

Comme il n'y avait personne, je ne tins aucun compte d'une injonction aussi imprévue et je pris bravement quelques clichés à l'intérieur de l'antique édifice. On se demande franchement dans quel but ce curé iconoclaste proscrivait ainsi les photographes, peintres et dessinateurs. Était-il dans son droit ? Voilà la question que je soumetts à l'appréciation de nos lecteurs. Je n'envisage, bien entendu, que le cas des photographes amateurs, c'est-à-dire de tous ceux qui cherchent à rapporter des souvenirs personnels ou à reproduire des œuvres d'art pour leur agrément, sans aucun but de publicité ou de commerce. Il s'agit de travailleurs sérieux, instruits, désintéressés qu'on ne saurait confondre avec les vendeurs qui jadis étaient chassés du temple.

Les églises (la grande majorité appartiennent à l'État ou aux communes) sont à tout le monde et on n'a pas la faculté d'en interdire l'accès aux citoyens qui s'y comportent décemment. Je laisse en dehors les chapelles privées qui sont la propriété de congrégations ; je ne m'occupe que des édifices publics desservis par le clergé paroissial nommé et rétribué par l'État. Il est incontestable que le curé,

usufruitier et non propriétaire, a un droit exclusif de police intérieure ; il peut expulser les gens qui troubleraient les exercices religieux et même ceux qui, en dehors des offices, auraient une attitude inconvenante ou se livreraient à des manifestations incompatibles avec la dignité du lieu. Mais le photographe inoffensif et silencieux peut-il être l'objet de mesures préventives de rigueur ? Je n'hésite pas à répondre : non. A mon avis, le terrible curé breton commettait un abus de pouvoir en jetant l'anathème sur de braves et honnêtes artistes qui eussent voulu prendre quelques croquis de vénérables chapiteaux du XI^e siècle.

Je ne pense pas qu'on puisse sérieusement défendre à quelqu'un d'entrer dans une église, avec une photo-jumelle en bandoulière, même pendant les offices. Je me hâte de déclarer qu'il serait contraire à la bienséance de braquer un objectif et de faire un cliché au moment d'une cérémonie religieuse, bien que l'acte en lui-même ne soit pas reprehensible au point de vue canonique. Mais, en dehors des exercices du culte, aux heures où l'église est déserte, les esprits les plus étroits et les plus rigoristes ne sauraient voir une profanation dans le fait de poser une chambre noire sur un pied en quelque coin isolé d'une nef ou d'un transept. Le dessinateur qui s'assoit sur une chaise, pour copier sur son carnet un détail de sculpture, ne commet aucun crime.

L'ordre n'étant pas troublé, aucune atteinte n'étant portée au culte, puisqu'il n'y a pas d'office, aucune gêne ne venant entraver la liberté des fidèles puisque généralement il n'y a personne, il n'y a donc rien qui justifie une mesure prohibitive quelconque. Dans ces conditions spéciales, un curé n'a pas le droit de renvoyer un photographe, par cette raison toute simple qu'il n'y a point de délit. Toute la question est là. En vertu de ses pouvoirs de police incontestables, le curé expulse un homme qui cause un scandale au moment d'une cérémonie ou qui, à une autre heure, dégrade par exemple le mobilier de l'édifice ; c'est un acte d'autorité qui s'impose parce qu'il y a un délit qualifié tel par la loi. La photographie est une opération essentiellement silencieuse. La mise d'une chambre noire sur un pied ne constitue pas une opération photographique. Tant que le bouchon reste sur l'objectif, l'appareil est assimilable à un objet quelconque, à un parapluie, à une canne, qu'on appuierait contre un pilier. Dès que le bouchon est enlevé, le mystère commence, mais celui qui préside à ce mystère, assis tranquillement, l'œil fixé sur sa montre, cet observateur attentif et paisible devient-il alors un malfaiteur sacrilège ? Les criminalistes les plus féroces ne sauraient trouver là l'ombre d'un délit.

La cause est entendue, comme on dit au Palais. Si le bon Dieu revenait sur la terre, il aurait naturellement sa photo-jumelle ou tout au moins un vérascope, il essayerait peut-être de faire des instantanés dans les églises pour voir comment on s'y comporte. Je ne peux pas croire que le clergé (même en Bretagne) lui interdirait l'accès du sanctuaire. Il est avec le ciel des accommodements. Personne ne demande la séparation de l'Église et de la Photographie. Il y a heureusement harmonie complète, ainsi que je l'ai dit en commençant, et le gélatino-bromure continuera à s'impressionner, sans restriction, à l'ombre des vieilles basiliques.

Pour terminer, après avoir exprimé nettement mon opinion sur le droit théorique du photographe, j'ajouterai qu'il a des devoirs de déférence et de courtoisie envers l'autorité ecclésiastique. Quand un amateur archéologue entreprend l'étude détaillée d'un édifice et qu'il se propose d'y faire des stations multiples et prolongées, il est convenable qu'il aille voir le curé et qu'il lui demande par politesse l'autorisation d'installer ses appareils. Une pareille démarche sera toujours parfaitement accueillie, et grâce à une entente préalable, l'opérateur aura souvent la faculté d'explorer certains recoins que le public ignore et où se trouvent des morceaux intéressants au point de vue documentaire. Il s'établit ainsi à l'amiable un *modus vivendi* qui concilie toutes les susceptibilités et profite en somme aux intérêts de l'art et de la science.

E. MOUCHELET.

(Photo-Gazette)



P. Naudot.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 12 janvier 1900.



On annonce que la Société Royale de Photographie, en vue de la prochaine Exposition qu'elle organisera dans les spacieux locaux de la New Gallery, a convié ses membres à un plébiscite pour décider s'il fallait oui ou non persister dans le système des récompenses. Voilà un symptôme important, car l'abolition des médailles par la Société indiquerait de toutes nouvelles tendances dans une nouvelle direction. Ainsi la récompense pour l'exposant consistera à être reçu, et la composition du jury d'admission se trouvera avoir une bien plus grande importance qu'auparavant. Jusqu'ici, le Comité

d'admission avait été nommé par le Comité d'administration et le jury était élu par le vote des membres du Club. Si les récompenses sont abolies, ce sera le Comité d'admission qui sera nommé au suffrage des membres et qui remplira presque les mêmes fonctions que l'ancien jury. Les médailles ont déjà été supprimées une fois, il y a six ou sept ans, mais il se trouva que la classe d'exposants spéciale à la Société avait besoin du stimulant des récompenses et l'on revint à l'ancien système. Il reste à voir si les idées ont changé à l'égard de la question des médailles.

Le Photographic Salon, qui n'a jamais offert de récompenses, a bien pu exercer quelque influence sur le public en prouvant qu'on peut réussir de très belles expositions sans offrir aux exposants l'appât de la médaille. On attend avec une véritable impatience les résultats

du plébiscite et de l'abandon possible du système des récompenses. Certains autres points touchent de près à l'avenir de la Société, tels que la composition de son bureau. On sait en effet que, l'année dernière, le président, lord Crawford, annonça qu'il ne se représenterait pas l'année suivante, mais qu'il ne maintint pas sa décision en face des désirs unanimes exprimés par les membres du Club.

La seconde année de sa présidence va se terminer et lord Crawford a quitté l'Angleterre pour des raisons de santé. Il faudra donc le remplacer. Le premier nom qui se présente à l'esprit est celui du major général Waterhouse, secrétaire honoraire de la Société. Sa réputation de savant et sa position actuelle le désignent tout naturellement, mais il refuse de poser sa candidature, et son état de santé ne lui permettant que de rares sorties le soir, il se peut même qu'il soit obligé de renoncer à ses fonctions actuelles. Il est certain que lord Crawford et le général Waterhouse ont tous deux rendu de grands services à la Société, et leurs abstentions ne pourront que lui causer du tort. Les noms qui sont mis en avant comme devant les remplacer semblent indiquer que l'intérêt que la Société portait jusqu'ici au côté pictorial de la photographie se trouvera tout au moins diminué.

M. Alfred Watkins, sur les principes du développement.

— Pendant ces derniers mois, des conférences exceptionnellement intéressantes ont été faites au Camera-Club. J'ai résumé, dans mon dernier article, celle de M. J. Caddett, sur les nuages dans le paysage. M. Alfred Watkins, dont les travaux sur la façon de mesurer la rapidité des plaques et sur le développement sont bien connus, vient de faire une conférence très pratique sur les principes élémentaires du développement, avec des illustrations très claires. Il s'est servi d'un diagramme représentant une section de la couche sensible en demandant, pour la plus grande clarté de ses explications, qu'on veuille bien considérer la couche uniquement dans son épaisseur. Il divise cette épaisseur en trois zones de différente densité, soit la première qui serait composée de mille atomes de sels d'argent, dont quatre cents seulement auraient été modifiés par l'action de la lumière et seraient devenus réductibles; la seconde, dans laquelle la proportion de sels réductibles ne serait que de deux cents sur mille; la troisième, qui n'en contiendrait que cent sur mille.

M. Watkins continua en expliquant que, pour toute couche sensible, il existe un minimum de pose au delà duquel l'impression ne peut être révélée. En deçà de ce minimum, la densité après développement sera proportionnelle à l'augmentation de la pose jusqu'à une limite maxima au delà de laquelle la densité reste stationnaire. Les

durées de pose utile devront donc s'encadrer entre ces deux limites. Dans le schéma de M. Watkins, cet espace intermédiaire était divisé en onze sections, dont sept seulement sont en usage pour le paysage. Il reste donc deux sections en haut et deux en bas de l'échelle qui constituent ce qu'on appelle la latitude de pose, qui varie considérablement selon la nature des plaques employées, et qui n'existe pas du tout dans certaines marques. Ce sont évidemment les divisions les plus basses qui sont le plus employées, surtout dans le portrait professionnel qui demande des négatifs légers et transparents.

M. Watkins ajoute : « Comme l'ont souvent démontré MM. Hurter et Driffield, la ligne médiane entre les deux extrêmes est uniforme, de sorte que les poses plus ou moins longues comprises entre ces deux extrêmes donneront sensiblement la même échelle de valeurs. » Et plus loin, M. Watkins démontre que le résultat de la surexposition doit être un négatif dense, de même qu'un négatif léger doit résulter d'une pose écourtée. « Tenter de renverser cette loi, ajoute-t-il, produirait un négatif faux comme valeurs. C'est une erreur que de croire que la surexposition doit donner un négatif faible. Le cas ne se produit que quand la pose a été tellement exagérée que le négatif se change en positif, ou quand le développement a été arrêté trop tôt ». En effet, nous pouvons admettre qu'un développement prolongé donnera la densité nécessaire à un négatif surexposé, car nous savons que, dans le cas de surexposition légère, le développement normal donne un cliché faible, mais, d'après M. Watkins, il faut distinguer entre la densité optique et la densité physique, distinction subtile qui n'intéressera guère le photographe qui ne demande à son cliché que la densité nécessaire à un rendu harmonieux des valeurs.

M. Watkins insiste sur un autre point qu'il me semble difficile de concilier avec notre expérience journalière. Selon lui, il n'existe qu'un agent de contrôle : la durée du développement. « Le développement prolongé donne des contrastes, le développement court les atténue. »

La nouvelle loi sur la propriété artistique. — Cette nouvelle loi, qui réduit encore la protection accordée aux photographes par les lois existantes, passera bientôt devant le Comité de la Chambre des Lords pour la seconde lecture. A la première lecture, beaucoup de photographes bien connus élevèrent la voix contre son adoption, et une protestation vint de faire le tour des Sociétés photographiques et se couvre de signatures. On espère que leur nombre, venant s'ajouter aux témoignages déjà recueillis, aura quelque heureuse influence. Cependant le résultat semble douteux en face de l'opposition des peintres. J'ai déjà parlé de l'attitude de ceux-ci en Angle-

terre, attitude très différente de celle adoptée par les artistes en France. Les citations qui suivent, empruntées à une conférence faite sur les rapports entre la photographie et l'art devant la Société de Photographie d'Edinburgh, par M. Lawton Wingate, de l'Académie Royale de Peinture d'Écosse, vient à point pour corser le sujet. Cette conférence mérite une attention particulière, car, bien qu'on y trouve des accusations sans aucun fondement, on n'y rencontre pas les tirades virulentes auxquelles nous ont accoutumés les peintres quand ils veulent bien s'occuper de la photographie.

M. Lawton Wingate commence par fixer les limites de la photographie. Hélas ! si nous ignorons ces fameuses limites, ce ne sera pas faute d'en avoir eu les oreilles rebattues. Tous les jours quelque adversaire — ignorant jusqu'aux tentatives du dernier de nos aspirants à l'art — découvre à la photographie des limites et des impuissances qui lui interdiraient formellement toute œuvre en dehors de la simple reproduction mécanique, et ceci décourage bien des gens.

De même pour un enfant rempli d'ardeur et d'enthousiasme et montrant, pour la carrière qui s'ouvre devant lui, des aptitudes vraiment géniales ; ne serait-ce pas facile de le prendre à l'improviste, de le pousser sur son côté faible, de lui faire subir un examen hâtif et d'en conclure que son instruction est nulle et son intelligence bornée ? Le voilà condamné à passer sa vie à faire des additions ou pis encore.

M. Wingate, dans ses attaques, ne se place pas sur le terrain ordinaire. Nous sommes habitués à entendre reprocher à la photographie son luxe de détails et sa fidélité mécanique. M. Wingate nous accuse au contraire de n'être pas véridiques, mais ses exemples de fausseté photographique pourraient être mieux choisis. Ainsi un de ses amis lui a dit que les effets de clair de lune étaient obtenus en photographiant des couchers de soleil. « C'est un cas, dit M. Wingate, où l'impression se fausse au fixage, les formes sont conservées, mais l'effet général est tel que le jour s'est changé en nuit. » Et personne, dans l'auditoire, n'a eu l'idée de répondre que, si une mauvaise photographie de coucher de soleil (et, dans le cas actuel, la mauvaise photographie était intentionnelle) pouvait ressembler à un effet de clair de lune, c'était tout simplement parce que le négatif n'avait pas été posé et développé comme il aurait dû l'être pour rendre l'effet d'un coucher de soleil, ce qui n'aurait pas été plus difficile que d'imiter un clair de lune. Plus loin, le conférencier cite une photographie prise un jour gris et terne et qui, grâce à une *pose exagérée* (c'est un développement prolongé qu'il aurait fallu dire), ne donnait pas du tout l'impression du temps qu'il faisait ce jour-là. Et pourquoi ? Tout simplement parce que la photographie avait été manquée et qu'il y avait

eu erreur dans le temps de pose ou le genre de développement.

Admirez la logique de ce raisonnement ! Telle opération est mal conduite, le résultat en est par conséquent défectueux, et M. Wingate en conclut qu'en tout état de cause ce résultat devra être pareil et que le procédé, par conséquent, ne vaut rien. Il n'admet donc pas qu'on puisse correctement poser et développer une photographie prise par un temps gris, il ne s'est même pas renseigné sur ce sujet pour savoir si une photographie pouvait rendre un effet de pluie. Et cependant c'est là le genre d'argument boiteux dont se servent la plupart du temps les hommes qui s'appuient sur leur réputation d'artistes peintres pour donner des leçons aux photographes qui n'ont généralement pas la présence d'esprit nécessaire pour leur répondre. Je n'insisterais pas davantage sur ce sujet si je ne trouvais plus loin, dans la conférence de M. Wingate, des arguments très faux qui prouvent que la mauvaise foi de nos adversaires n'est pas près de désarmer.

La calomnie s'attache à sa victime en dépit de toutes les preuves et de tous les jugements du monde. Il en est ainsi pour la photographie, que l'on accusera toujours de fausser la perspective. Qu'un critique, peintre ou non, tombe sur une photographie prise avec un objectif grand angulaire, de façon à gagner le plus de champ possible pour des raisons purement documentaires et sans prétention aucune à l'art, il s'écriera : « Voyez quelle perspective fausse, quelles déplorable proportions donne la photographie. » Mais, en ce cas particulier, le photographe ne s'occupait guère de la perspective. Quand le premier plan d'une épreuve a trop d'importance, ne suffit-il pas de le rogner pour rétablir l'équilibre ? Si les montagnes du fond paraissent trop petites pour le reste du tableau, ne peut-on pas rogner encore jusqu'à ce que la faute disparaisse ? « Mais, nous dira-t-on, il ne vous restera qu'une toute petite épreuve, une photographie de pareille taille perd tout espèce d'intérêt. » Cependant, il me semble que la dimension d'un cliché est proportionnelle au champ de l'instrument qui la fournit. Ce n'est qu'une question d'argent. Dans un négatif 18×24 , il y a toujours au centre une portion d'environ 9 sur 12 centimètres parfaitement correcte comme perspective. Si les photographes n'avaient jamais montré que cette portion-là, personne n'aurait songé à leur reprocher leur fausse perspective. Rien ne les empêchait, du reste, de remplir leur plaque 18-24 avec cette portion centrale, en se servant d'un objectif à plus long foyer. — C'est ce que fait le téléobjectif.

Mais bien avant que le critique d'art n'ait entrepris d'apprendre la perspective aux photographes, les opticiens et les constructeurs se

mirent à construire des instruments destinés à remplir la plaque du plus d'objets possible, et nous sommes tombés dans le piège. Il est, du reste, bien naturel que l'effet produit par un paysage qui contient plus de sujets que nous ne pouvons en embrasser d'un seul coup d'œil soit choquant. Mais, si l'objectif pouvait parler, il nous dirait : « Je ne vous montre que ce que je vois. » Donc, si nous voulons reproduire la nature telle que nous la voyons, servons-nous d'objectifs qui voient pareil à nos yeux. On dit que le cheval se fait une idée colossale de la taille de l'homme : c'est que son œil est semblable à l'objectif grand angulaire. Certains crustacés ont un œil presque sphérique porté sur une tige saillante ; nos effets de perspective comparés aux leurs seraient aussi faux que ceux du grand angulaire comparés aux nôtres, et si jamais la terre était envahie par une armée d'habitants de Mars pourvus d'une vision semblable à celle de ces crustacés, nos peintres se verraient obligés d'adopter la perspective grand angulaire pour pouvoir vendre leurs tableaux à nos conquérants.

Je n'ai pas un instant l'idée d'encourager les peintres ou les photographes à reproduire la nature autrement que nous la voyons et à combattre les lois de la perspective, qui sont très justement basées sur les illusions de notre propre vision, et si je me suis servi d'exemples quelque peu extravagants, ce n'est que pour démontrer d'une façon plus frappante que la perspective photographique est absolument fidèle aux principes d'après lesquels les objectifs photographiques sont construits. Mais si nous voulons reproduire la nature telle que nous la voyons, c'est évidemment une absurdité que de nous servir d'un instrument qui ne remplit pas ce but. Mais, alors, c'est le photographe et non pas la photographie qu'il faut attaquer. L'objectif n'est qu'une simple machine obéissante et passive, et, si elle donne faux, c'est qu'elle a été construite pour cela.

On a contesté, dans le temps, les possibilités d'art de la photographie en démontrant qu'elle ne pouvait pas rendre les valeurs ni traduire les couleurs. On découvrit un remède à ces défauts, en d'autres termes, on s'aperçut que ce n'était pas le procédé qui était mauvais, mais bien la manière de s'en servir. Mais, pour corriger les défauts de perspective, il faut aussi s'en apercevoir, et ceci demande de la part de l'opérateur certaines connaissances et une éducation d'œil qui n'est malheureusement pas à la portée de tout le monde. Il s'ensuit que des multitudes d'horreurs se commettent tous les jours et attirent naturellement davantage l'attention que les quelques exemples de photographie correcte qu'on peut leur opposer. Cependant, nous devons blâmer le critique d'art qui s'en tient à la première photographie

venue, sans prendre la peine de s'assurer si cette mauvaise épreuve représente véritablement l'étalon d'excellence du procédé.

Une nouvelle Pellicule négative. — Aucun photographe n'ignore les recherches qui ont été faites de tous côtés pendant les dernières années en vue de découvrir un support transparent, léger, solide et flexible à la fois, destiné à remplacer le verre dans les négatifs. A en juger par la petite quantité de clichés pelliculaires employés, nous devons en conclure que les essais n'ont pas été heureux. Au contraire, la consommation des plaques en celluloïd a énormément augmenté, malgré les inconvénients incontestables de ce support.

La dernière invention dans ce genre semble appelée à un grand succès, car le support offre de grands avantages, sans avoir de défauts. M. Sandell, bien connu par ses plaques à couches multiples, vient de nous donner, sous le nom de *cristoïd*, une pellicule de gélatino-bromure, sans autre support.

Pour plus de clarté, nous expliquerons que la couche d'émulsion à la gélatine est tout d'abord étendue comme à l'ordinaire sur une plaque de verre, c'est une émulsion lente. Sur cette couche, on coule une seconde couche d'émulsion rapide, et les deux couches, n'en formant plus qu'une, sont détachées du verre. Leur épaisseur et leur rigidité sont telles que la pellicule peut être manipulée sans danger et qu'on s'en sert dans un châssis ordinaire. Le côté qui a été en contact avec le verre est brillant — c'est la couche d'émulsion lente. Il s'ensuit que nous pouvons, en tournant ce côté vers l'objectif, nous servir d'une plaque lente, l'autre côté nous donne une plaque rapide, et la sous-couche lente supprime, en absorbant les rayons superflus, les inconvénients de l'excès de pose.

On développe et l'on fixe comme à l'ordinaire; mais, après lavage, il est nécessaire de faire sécher en contact intime avec une glace. La manipulation est identique à celle dont on se sert pour rendre ultra-brillantes les épreuves sur papier au gélatino-chlorure.

Le *cristoïd* offre une particularité curieuse due au gonflement et à l'expansion de la pellicule gélatinée dans les différents bains. Ainsi, une pellicule 9×12 atteindra par cet agrandissement automatique les dimensions 12×15 , à moins qu'elle n'ait été passée dans l'alcool méthylique avant le séchage sur verre, opération qui la ramènera, grâce à la rétractation produite par l'alcool, à ses dimensions premières.

Le *cristoïd* a d'autres avantages, entre autres l'absence de halo, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

MAISON FONDÉE EN 1899



PLAQUES

ET

Papiers Photographiques



HANRIAU

Toulouse, avril 1899, Médaille d'argent.
Poitiers, août 1899, Médaille d'or. — Le Mans, août 1899, Diplôme d'honneur.
Paris, septembre 1899, Diplôme d'honneur.
Paris 1899, Membre du Jury, Hors Concours. — Bruxelles 1899, Grand Prix.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS

Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gaillon)

MISE EN VENTE DES NOUVEAUX PAPIERS PLATINE & PALLADIUM A Noircissement direct

Ces Papiers de fabrication entièrement française sont émulsionnés
avec la nouvelle machine HANRIAU

PRIX COURANT des Nouveaux Papiers Platine & Palladium HANRIAU SANS DÉVELOPPEMENT NI VIRAGE

Papier Platine		Papier Palladium	
1 feuille 66 × 51	2.50	1 feuille 66 × 51	3.25
12 — 66 × 51	29. »	12 — 66 × 51	37.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18	2.75	1 pochette 12 feuilles 13 × 18	3.50
1 — 6 — 13 × 18	1.45	1 — 6 — 13 × 18	1.90
1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	6.50	1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	7.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	7. »	1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	8. »

Les Papiers Japon, Chine, Hollande, etc., ne se font que sur commande et sont livrés dans les quatre jours.

Toute commande non accompagnée de son montant en mandat-poste ou en timbres-poste pour les Échantillons sera considérée comme nulle.

Envoi franco Échantillon Platine	contre	».75
— — — — — Platine et Palladium	—	1. »
Échantillon Platine pris à la Maison.		».50
— — — — — Platine et Palladium pris à la Maison.		».75



prendre la peine de s'assurer si l'on a eu une mauvaise épreuve véritablement l'étalon d'excellence du procédé.



ET
Nouveaux Papiers Photographiques — Aucun photographe n'ignore les avantages de nos papiers photographiques.

MAISON

Après six années en vue de découvrir un support transparent, léger, solide et flexible, nous sommes parvenus à fabriquer des négatifs en papier par le procédé de couches multiples employées pour la première fois. Ce procédé est très heureux. Au contraire, la consommation des plaques en celluloïd a énormément augmenté, malgré les inconvénients incontestables de ce support.

La dernière invention a été élue à un grand succès, car le support offre de grands avantages, sans avoir de défauts. M. Sandell, bien connu par ses plaques à couches multiples, a obtenu le Grand Prix à l'Exposition Universelle de 1889.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS

Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Guillon) PARIS

Pour plus de détails, nous adresserons volontiers un prospectus à la personne qui nous en fera la demande.

MISE EN VENTE

DES NOUVEAUX Papiers PLATINE & PALLADIUM

formant plus qu'une seule couche. Leur épaisseur et leur rigidité sont telles que la pellicule peut être manipulée sans danger et qu'on ne s'en sert dans un châssis ordinaire. Le côté qui a été en contact avec le verre est brillant — c'est la couche d'émulsion lente.

Il s'ensuit que nous pouvons tourner plus facilement vers l'objectif, nous servir d'une plaque lente, l'autre côté nous donne une plaque rapide, et la sous-couche lente supprime, en absorbant les rayons superflus, les inconvénients de l'exces de lumière.

Le développement se fait dans le même bain que pour les autres papiers.

On peut aussi employer ces papiers dans les appareils à siccité, sans aucun inconvénient.

Les papiers sont livrés en feuilles de 12, 18, 24, 30, 36, 42, 48, 54, 60, 66, 72, 78, 84, 90, 96, 102, 108, 114, 120, 126, 132, 138, 144, 150, 156, 162, 168, 174, 180, 186, 192, 198, 204, 210, 216, 222, 228, 234, 240, 246, 252, 258, 264, 270, 276, 282, 288, 294, 300, 306, 312, 318, 324, 330, 336, 342, 348, 354, 360, 366, 372, 378, 384, 390, 396, 402, 408, 414, 420, 426, 432, 438, 444, 450, 456, 462, 468, 474, 480, 486, 492, 498, 504, 510, 516, 522, 528, 534, 540, 546, 552, 558, 564, 570, 576, 582, 588, 594, 600, 606, 612, 618, 624, 630, 636, 642, 648, 654, 660, 666, 672, 678, 684, 690, 696, 702, 708, 714, 720, 726, 732, 738, 744, 750, 756, 762, 768, 774, 780, 786, 792, 798, 804, 810, 816, 822, 828, 834, 840, 846, 852, 858, 864, 870, 876, 882, 888, 894, 900, 906, 912, 918, 924, 930, 936, 942, 948, 954, 960, 966, 972, 978, 984, 990, 996, 1000.

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

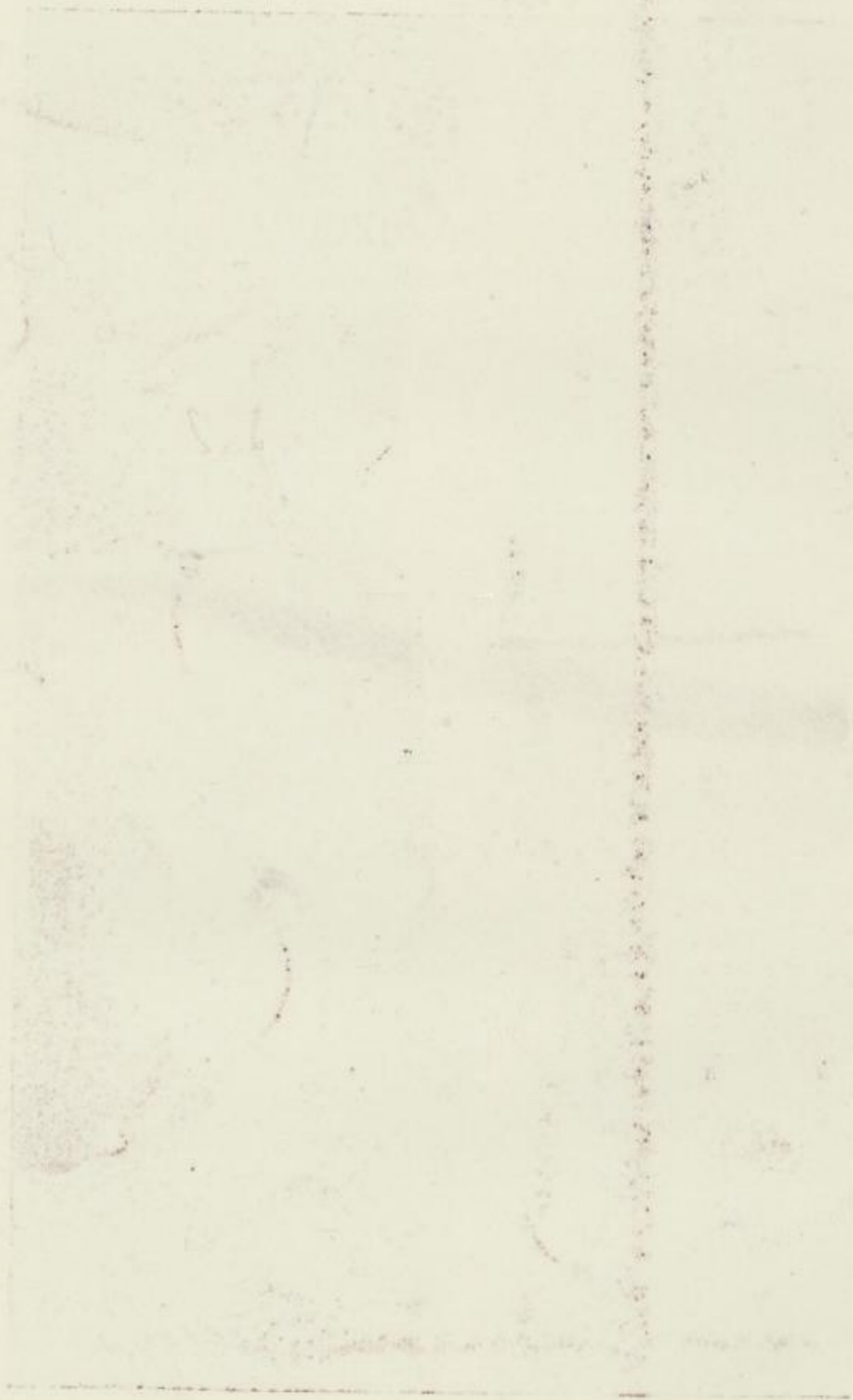
Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi

Le cristoid a d'autres avantages, entre autres l'absence de l'acide, due à la suppression de la surface réfléchissante du verre. Il est aussi



C. Touranchet.

Le Chevrier.



évident que la gélatine ne se soulèvera plus, puisque le support manque ; le prix en sera, de plus, très abordable, à cause de l'économie de verre ou de celluloïd qui permet des réductions considérables. Enfin, la superposition de plusieurs pellicules permettra d'obtenir plusieurs épreuves Roentgen en une seule opération.

Un nouvel éclairage artificiel pour le portrait. — M. Smith est l'inventeur de ce procédé breveté, qui donne des résultats très satisfaisants. On fait brûler un ruban de magnésium dans un récipient rempli d'oxygène, l'ignition étant provoquée par un courant électrique. La lumière ainsi produite, d'un éclat extraordinaire, est reçue sur un réflecteur parabolique, qui la renvoie sur un écran blanc. Le modèle est donc éclairé par une lumière extrêmement diffuse. La pose est d'une seconde à une seconde et demie. Un schéma serait nécessaire pour faire mieux comprendre le dispositif ; mais comme la vente de la lampe Smith a été confiée à la Platino-type Company, il sera facile d'obtenir d'elle tous les renseignements nécessaires. Ce mode d'éclairage est appelé à rendre de grands services partout où l'électricité fait défaut. Il n'y a pas de fumée et la lumière ne fatigue pas les yeux du modèle, tout en permettant de très courtes poses. Chaque pose revient à peu près à un sou et demi.

L'Exposition d'Huddersfield. — L'Exposition de photographie pictoriale organisée par le Maire et le Conseil municipal de Huddersfield dans la galerie d'art de cette ville, a un grand succès. Une salle entière, de grandes dimensions, avait été réservée exclusivement aux œuvres des membres du Linked Ring. A l'ouverture de l'Exposition, par le Maire et le Conseil municipal, le Comité d'organisation a exprimé le regret de n'avoir pu, à cause de trop courts délais, obtenir le concours des meilleurs artistes français membres du Linked Ring. M. C. Puyo était le seul qui fût représenté par une charmante composition en forme d'éventail — un Torse — prêté par M. R. Bourke, qui s'en était rendu l'acquéreur l'année dernière.

A. HORSLEY HINTON.

AUTRICHE

Vienne, 6 janvier 1900.

Conflits et concurrence en Allemagne. — L'Union des photographes professionnels allemands (*Verband deutscher Fach-Photo-*

graphen Vereine) ou, pour mieux dire, l'Union des Sociétés de photographes professionnels, s'est mise tout récemment en campagne contre un éditeur, M. Hermann Hilger, auquel elle reproche d'avoir annoncé à grands coups de réclames des « cartes illustrées en platinotypie inaltérable », au prix de 25 francs le mille. Les photographes allemands, évidemment très menacés par cette nouvelle concurrence, n'ont pas hésité à publier dans la *Allgemeine Photographen Zeitung*, organe hebdomadaire estimé qui paraît à Munich, un virulent article intitulé : *Concurrence déloyale*, et dans lequel M. Hilger était tout simplement accusé de « tromperie sur la qualité des marchandises vendues ».

L'éditeur, ainsi traité, a répondu par une assignation devant le tribunal royal de Munich qui a fait appeler la cause le 24 novembre. Le rédacteur responsable du recueil cité, M. Emmerich, s'est présenté sans être assisté d'un avocat. M. Hilger avait constitué, pour soutenir sa plainte, un avocat de la capitale bavaroise, du nom de Mayer II. Les Mayer étant fort nombreux dans le barreau allemand, on a pris le parti de les numéroter, tout comme s'il s'agissait des princes de la maison souveraine de Reuss, dont les divers membres, actuellement vivants, se désignent par des chiffres. Dans l'*Almanach de Gotha* figurent une vingtaine de Reuss qui tous portent le prénom de Henri, et parmi lesquels nous comptons Henri XXII, régnant, ses fils ou neveux, Henri XXIV, Henri XXX, Henri XLIV, Henri XLVI, et bien d'autres encore dont l'énumération me conduirait fort loin.

L'avocat Mayer II avait fort habilement profité d'une négligence commise par son adversaire qui, cité pour l'audience du 27 septembre, avait oublié l'affaire et s'était abstenu de venir. Le tribunal décida, quoique à regret, de faire chercher M. Emmerich par un agent de police en bourgeois, et c'est en compagnie de ce sbire que le rédacteur bavarois a comparu devant ses juges. A l'ouverture de l'audience, le président (baron de Gumpfenberg) a déclaré qu'il avait signé, bien à contre-cœur, le mandat d'amener, et qu'il approuvait la police d'avoir mitigé les rigueurs administratives en faisant escorter le prévenu par un agent en bourgeois, qui a d'ailleurs accompagné son prisonnier en fiacre. De cette manière les apparences étaient sauvées !

M. Emmerich a carrément revendiqué la responsabilité de l'article incriminé ; sur quoi le président a demandé quelques explications sur les termes « platinotypie inaltérable » et a invité le prévenu à dire en quoi il y avait tromperie. M. Emmerich déclare alors qu'il ne saurait être question de platinotypie à aucun point de vue, que les cartes Hilger étaient tout simplement des phototypies, imprimées en noir au moyen de la presse, dont on peut facilement tirer 500 exemplaires

par jour. Quant à l'inaltérabilité, il suffirait de les exposer, à moitié couvertes, au soleil pendant quelques heures, et on verra alors que la partie non cachée jaunira et que le noir pâlera. Or, une platinotypie inaltérable, qui réclame un travail de deux heures, coûterait, pour un format de carte postale, au moins 2 fr. 50 c.

Le président du tribunal émet l'avis que les photographes n'avaient rien à voir dans cette cause, opinion que M. Mayer II corrobore en affirmant « que les photographes ne font point de cartes illustrées et que, par conséquent, l'offre de M. Hilger de vendre à 25 francs le mille ne les regardait en aucune façon ».

Là-dessus M. Emmerich s'est rebiffé en constatant que ce sont précisément les cartes illustrées avec des sites ou des monuments qui fournissent aux photographes-paysagistes une compensation pour leur commerce, si rudement atteint déjà.

Le président regrette que les tribunaux de Munich soient privés d'un expert assermenté pour la photographie. On a donc dû se contenter d'entendre les experts appelés par M. Emmerich. L'un d'eux, M. Pétry, affirme que les cartes dont il s'agit sont des phototypes noirs qui n'ont, à aucun point de vue, le caractère d'une platinotypie.

Le président demande alors si le public peut être induit en erreur par la désignation : *platinotypie* inaltérable ; sur quoi l'expert déclare que « ces termes ont été incontestablement adoptés par la maison Hilger pour mieux dissimuler la phototypie, qu'il est hors de doute que les acheteurs attachent un certain prix à l'étiquette « platinotypie inaltérable », et qu'ils ne se laisseraient pas prendre si la marchandise leur était offerte sous son vrai nom ».

M. Pétry fait connaître ensuite qu'il ne se reconnaît aucune compétence en procédés photographiques et il propose de citer M. Bischoff, de la maison Fr. Hanfstängl et J. Schwartz, de la librairie Bruckmann, tous deux résidant à Munich et qu'on pourrait consulter comme experts.

Le président engage alors M. Emmerich à s'arranger à l'amiable ; mais ce dernier exige que son adversaire reconnaisse formellement que la désignation adoptée par lui pour les cartes postales, objet du litige, était complètement fautive et de nature à induire en erreur.

Dans ces conditions, la cause a été remise après que le tribunal a décidé de citer, comme experts, les personnes nommées ci-dessus.

*
* *

Pendant que cette affaire se déroulait devant les juges de Munich, deux négociants de Hambourg, MM. Röpke et Woltmann, avaient à

répondre à une plainte en contrefaçon portée contre eux par plusieurs éditeurs d'ouvrages d'art, les maisons Schlesinger et Arthur Krüger, de Berlin, l'Union photographique et M. Hanfstängl, de Munich. Ces divers éditeurs étaient propriétaires du droit de reproduction de certains tableaux d'après lesquels MM. Röpke et Woltmann avaient fait exécuter des cartes illustrées postales. De là le procès en contrefaçon. Les prévenus objectent que déjà les tribunaux de l'Empire ont décidé que le fait de reproduire des photographies sur des cartes postales n'avait rien d'illicite, et qu'ils avaient même consulté un avocat sur la question avant de faire imprimer les cartes. On en a tiré en tout environ 80.000, qu'on a mises en vente au prix de 25 francs le mille. Le ministère public propose au tribunal d'acquitter les prévenus, parce qu'ils ont pu se trouver dans une erreur excusable, mais d'ordonner la confiscation des négatifs saisis. Les éditeurs, au contraire, réclament la condamnation des contrefacteurs et leur mise à l'amende. Le tribunal acquitte MM. Röpke et Woltmann, dont il reconnaît la bonne foi et prononce seulement la confiscation des cartes saisies.

*
* *

Parmi les nombreux libraires, imprimeurs ou commerçants qui vivent actuellement de la vente des cartes postales illustrées, il faut compter la maison J. Velten, à Carlsruhe, dont les belles éditions sont répandues par toute l'Allemagne.

Un libraire de Munich (Mayen-Lader-Mayer) avait commandé à M. Velten une série de cartes postales représentant de magnifiques vues de la capitale bavaroise. Seulement, au lieu de vendre ces cartes telles qu'il les avait reçues, M. Mayer imagina d'en bronzer certaines parties et de les mettre dans le commerce ainsi modifiées. M. Velten, estimant que le procédé était répréhensible, entame une poursuite correctionnelle « pour contrefaçon illicite ». Mais le parquet de Munich reconnaît dans la manipulation un simple « enlaidissement » (*Verunzierung*) et non un délit tel que le caractérise le plaignant. Par conséquent, le ministère public décide qu'il n'y a pas lieu à suivre. L'avocat de M. Velten se pourvoit en appel; sur quoi le chef du parquet décide la reprise de l'affaire et son renvoi devant la première section du tribunal royal de Munich. Nouveau non-lieu et nouveau pourvoi; cette fois la Cour supérieure est appelée à connaître de l'affaire. Elle ordonne que la cause retournera à la première section pour être jugée à nouveau. L'affaire en est là. Mais pour que l'arrêt à intervenir présente toutes les garanties possibles, le tribunal de Munich a envoyé des commissions rogatoires en diverses villes d'Allemagne,

où on entendra des experts et des hommes d'une compétence reconnue.

Il résulte de ces diverses phases que la jurisprudence d'outre-Rhin est loin d'être fixée sur les questions de contrefaçon et il est désirable que les futurs législateurs définissent le sens qu'il convient d'attacher à « l'enlaidissement » d'un objet.

Utilité des cartes postales illustrées. — L'engouement du public pour ce genre de cartes va en croissant et atteint même des proportions inquiétantes, au point que les employés des postes, surmenés, notamment vers la nouvelle année, commencent à maugréer. On ne saurait les en blâmer. Les industries les plus diverses ont adopté ce genre de réclame épistolaire. Une des grandes lithographies de Berlin (W. Hagelberg) a traité avec la Société d'assurances contre les accidents, établie à Winterthur (Suisse), qui s'est prêtée à une combinaison nouvelle, assez intéressante pour être expliquée ici : Toutes les cartes publiées par la maison Hagelberg, de quelque genre qu'elles soient, paysages, reproductions de tableaux célèbres, fantaisies, cartes d'étrennes, de Noël, félicitations, etc., pourront désormais être complétées par un texte portant engagement d'assurance pour le destinataire, durant une période de trente jours. Autrement dit, la personne à laquelle une carte de ce genre est adressée est assurée pour une somme de 1.000 marcs en cas de mort ou de 10 marcs par semaine pour la durée de la maladie. La combinaison s'applique aussi aux bicyclistes, mais alors la prime touchée est réduite de moitié. L'assurance est valable pour l'Europe entière. Le prix du cent de ces cartes illustrées est majoré de cinq francs ; d'où il suit que l'assurance ne coûte que cinq centimes. Je pense que le texte même du contrat consenti par la Compagnie suisse mérite d'être traduit ; le voici : « La Société paiera la somme de 1.000 marcs à la personne nominativement désignée sur cette carte, — laquelle doit porter le timbre de la poste, — si cette personne subit en Europe, comme passager payant, un accident par le moyen de transport employé, tel que chemin de fer, tramway, diligence, omnibus et bateau à vapeur, et si cet accident entraîne une blessure causant la mort dans les trois mois. En cas d'accident non mortel, la Compagnie paiera 10 marcs par semaine, à partir du quatorzième jour, pendant toute la durée de l'incapacité de travail, pourvu que celle-ci ne dépasse pas huit semaines. Les blessures résultant d'accidents de vélocipèdes (autres que ceux survenant pendant des courses de vitesse) ne donnent droit qu'à la moitié des indemnités mentionnées ci-dessus. L'assurance commence à partir de minuit, avec le jour indiqué par le timbre à date de la poste, et dure

trente jours. Elle n'est valable que jusqu'au 1^{er} janvier 1903. » Suivent quelques paragraphes relatifs aux formalités à remplir par le destinataire de la carte.

Il est évident que, comme moyen de publicité, la carte illustrée vaut son pesant d'or. Seulement dans l'application pratique du système aux contrats d'assurance, la chose ne marchera pas toute seule. Il y a même un petit inconvénient auquel les promoteurs berlinois et suisses ne paraissent pas avoir pensé. Je m'explique. Tout le monde sait que les timbres à date ou oblitérateurs employés dans les bureaux des grandes villes laissent énormément à désirer sous le rapport de leur netteté. Le plus souvent il est même impossible de déchiffrer le nom de la ville et le jour du départ et de l'arrivée. Il n'est guère probable que les administrations postales s'empresseront de renouveler leur matériel ou de commander de nouveaux timbres en acier, pour faire plaisir à la maison Hagelberg de Berlin, ou à la Société d'assurances de Winterthur.

Cardinal-films. — On a reçu, à Vienne, des échantillons d'une nouvelle pellicule, mise dans le commerce par une maison de Cologne (*Photo Chemische Industrie in Köln-Nippes*). Les essais sommaires faits dans nos ateliers permettent de prévoir pour ce produit un brillant avenir, si les nombreuses qualités revendiquées par l'inventeur s'affirment dans la pratique. Ainsi, « les Cardinal-films sont incassables, incombustibles et inexplosibles. On peut les expédier dans une lettre; ils ne demandent pas de développateur spécial et n'exigent aucun outillage particulier. Pas de halo, pas de solarisation. Manipulation aussi facile que pour les plaques. Ne se roulent pas dans les bains. Retouche facile; peuvent être tirées des deux côtés, résistent au froid et à la chaleur; se découpent aux ciseaux en tous formats voulus. »

Voilà ce qu'en disent les prospectus et les annonces. Seulement, cette fois il s'agit, m'assure-t-on, d'un perfectionnement réel. La pellicule Cardinal mérite d'être prise au sérieux. Un ami qui en a fait l'essai me donne, à ce sujet, les intéressants détails que voici :

« La sensibilité est considérable, donc emploi tout à fait indiqué pour l'instantané. Le porte-films, qui est du papier très résistant, se prête parfaitement aux diverses manipulations et travaux du laboratoire, d'où il suit qu'il n'est pas besoin de s'entourer de précautions particulières. Les pellicules se placent dans le châssis, soit sur des cadres, soit entre deux feuilles de verre mince, de l'épaisseur desquelles on tient compte pour la mise au point. Le développement qui laisse le film parfaitement plat, réussit fort bien avec l'adurol. Après un lavage sommaire, on fixe, dans un bain de 1000 parties d'eau, 100 d'hyposul-

fite et 30 d'alun. Pour détacher la pellicule, on l'immerge pendant cinq minutes dans un liquide composé de 1000 cc. d'alcool ordinaire, 1000 cc. d'eau, 30 cc. de glycérine et 30 cc. de formaline. Au sortir de ce bain, le film est séché sur du papier buvard, puis pressé contre une plaque de verre frottée de cire. La pellicule s'enlève facilement. Pour le reste, on procède comme d'habitude. »

Les prospectus de Cologne fixent le prix des Cardinal-films à 1 fr. 70 la douzaine de 9×12 et à 3 fr. 40 pour le format 13×18 .

Société photographique de Vienne. — A la dernière séance (5 décembre), le président, M. Volkmer, conseiller aulique et directeur de l'Imprimerie impériale, a profité de la présence du docteur Eder et de M. Valenta pour féliciter ces deux savants, *coram publico*, de la distinction dont ils ont été récemment l'objet. Le docteur Eder, directeur de l'École impériale de photographie, a, en effet, été promu au rang de conseiller aulique, et M. Valenta a reçu la croix de l'ordre de François-Joseph. Je vous ai annoncé ces nominations dans ma dernière lettre. Le docteur Eder a répondu à l'allocution de M. Volkmer, en constatant qu'il y a juste vingt-cinq ans que son premier article a paru dans la *Correspondance Photographique*.

Dans cette même séance, M. Heinrich Kessler (maître à l'École impériale), a fait la démonstration du très ingénieux système qu'il a imaginé pour prendre des intérieurs ou des portraits, sans lumière artificielle, au moyen de miroirs orientés rationnellement. Pour les portraits ainsi obtenus avec un euryscope $f. = 33.8$, par visée directe, la personne était placée à deux mètres de l'appareil. La même pose, faite avec un miroir mesurant 100×60 centimètres, distant de $2^m,05$ de l'original, est fort bien venue et montre la personne ainsi photographiée indirectement un peu plus petite que sur l'autre épreuve. Mais quant à la netteté de l'image et à la bonne distribution des lumières, le résultat est parfait. La méthode de M. Kessler est du plus haut intérêt pour les amateurs qui ne disposent point d'un atelier convenable. Il suffit d'une bonne glace de dimensions ordinaires et d'un peu d'habitude dans l'art de régler la lumière, presque toujours insuffisante dans les chambres de nos habitations modernes. Les détails donnés par M. Kessler sur l'emploi des objectifs appropriés pour ce genre d'opérations permettront à tout le monde d'appliquer sa méthode. J'ajoute que, dans ce but, les pellicules rendront de grands services, car on pourra les tirer à l'envers et obtenir ainsi des portraits réguliers et non renversés.

F. SILAS.



Procès-Verbaux de Séances

SÉANCE DU MERCREDI 13 DÉCEMBRE 1899

M. Maurice Bucquet, président du Comité, occupe le fauteuil de la présidence.

M. le Secrétaire adjoint annonce que l'Assemblée générale est fixée au samedi 23 décembre, à 5 heures du soir.

Il dépose sur le bureau :

1° *Genève à travers les siècles*, de Guillaume Fatio, illustrations de Frédéric Boissonnas ;

Hommage de l'auteur ;

2° *La Photographie des couleurs*, par Clerc ;

3° *Session de Rennes, 1899. Union nationale des Sociétés photographiques de France*, par S. Pector ;

4° *La Chimie du photographe*, par Clerc ;

5° *La Gomme bichromatée*, par G. Naudet ;

6° *Les Nouveautés photographiques, année 1899*, par Frédéric Dillaye ;

7° *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für 1899*, Eder ;

8° *Considérations sur les portraits en photographie*, par E. Trutat ;

9° *La Photographie en couleurs*, par Brunel ;

10° *Les Agrandissements et les Projections*, par Brunel ;

11° *Mémoires originaux des créateurs de la photographie*, par R. Colson ;

12° *Chimie des manipulations photographiques*, par Niewenglowski ;

13° *Photographische Physik*, par Liesegang ;

14° *Le Portrait et les Groupes*, par Clerc ;

15° *Impression artistique des épreuves positives*, par Niewenglowski ;

16° *L'Objectif photographique*, par Moëssard ;

17° *Die Gomdruk*, par Idzerda ;

18° *La Photographie stéréoscopique*, par R. Colson ;

19° *La Métrophotographie*, par le colonel Laussedat ;

20° *La Photocollographie*, par G. Balagny ;

21° *Études du ciel*, par Puiseux ;

Hommages des auteurs.

M. le Président donne connaissance d'une lettre qu'il a adressée à M. Georges Berger, député de Paris, vice-président du Conseil de perfectionnement du Conservatoire des Arts et Métiers, pour obtenir des pouvoirs publics l'affectation de locaux où l'on installerait des cours d'enseignement théorique et pratique de la photographie.

M. Joux présente: 1° la « Stéréo-Pochette »; 2° la « Photo-Pochette 9 × 12 »; 3° un nouveau modèle de « Pied-Canne ». (*Voir aux présentations.*)

M. Mathieu présente, au nom de M. Dom-Martin, une jumelle stéréoscopique 8 × 16. (*Voir aux présentations.*)

M. Bucquet présente, au nom de M. Roussel, un Pocket-Kodak 9 × 9, transformé et muni d'un objectif antispectroscopique. (*Voir aux présentations.*)

M. Bucquet présente, au nom de MM. Bucheler et Son, un écran dégradateur pour paysage.

M. R. Demachy présente le papier à la gomme bichromatée Fari-naud et donne des explications sur le procédé opératoire.

M. E. Wallon présente, au nom de M. Guido Sigriste, un appareil à main 9 × 12 à obturateur de plaque et à rendement maximum. M. Wallon, en faisant passer sur l'écran les projections de chevaux de courses obtenues avec cet appareil, donne sur les avantages de cette obturation des explications détaillées qui intéressent vivement l'auditoire. (*Voir aux présentations.*)

M. Mathieu, au nom de M. Otto, projette des photographies directes de l'Étincelle électrique et lit à ce sujet une communication de l'auteur. (*Voir aux communications.*)

MM. Gilibert et R. Demachy projettent une série de clichés qui provoquent les applaudissements de l'assemblée.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 11 heures.

Le Secrétaire adjoint,

P. NAUDOT.

Assemblée générale du 23 décembre 1899.

(Extrait du Procès-verbal.)

M. Maurice Bucquet, président du Comité, occupe le fauteuil de la présidence.

M. le Secrétaire général donne lecture du procès-verba de l'Assemblée du 28 décembre 1898, qui est adopté sans observation.

M. le Trésorier donne lecture d'un rapport établissant la situation

financière de la Société et le compte de gestion du Comité d'administration pour l'année 1899, qui se solde par un excédent d'actif de 17.864 fr. 08 c.

L'Assemblée approuve à l'unanimité le compte de gestion du Comité pour l'exercice écoulé.

Le chiffre de la cotisation, pour les membres titulaires, est maintenu à 100 francs, et, pour les membres correspondants, à 30 francs.

L'Assemblée procède ensuite au scrutin pour le renouvellement du Comité pour l'année 1900.

Sont élus : MM. M. Binder, P. Bourgeois, M. Brémard, M. Bucquet, A. Darnis, R. Demachy, P. Gers, H. Guérin, E. Mathieu, P. Naudot, C. Puyo, A. Toutain.

La séance est levée à 6 heures et demie.

Le Secrétaire général,

P. BOURGEOIS.



Concours et Expositions

On nous annonce, à Genève, une exposition d'amateurs qui doit s'ouvrir le 5 février prochain, au Musée Marie, sous le patronage de M. de Luserna et de la Société Genevoise de photographie.

* * *

Le Palmier, journal d'Hyères, ouvre son deuxième concours de Photographie, qui comporte six catégories. Les épreuves devront parvenir au journal, 2, place de la République, à Hyères, avant le 15 mars.

* * *

Une exposition aura lieu à Turin, en février-mars prochains, dans les salons de la Société des Beaux-Arts, rue de la Zecca, 25. — Le délai d'envoi est fixé au 30 janvier.

* * *

L'Artistique, de Nice, nous informe qu'une troisième exposition de Photographie est organisée par ses soins pour le 8 mars prochain. — Les envois devront être adressés, 13, rue Saint-François-de-Paule, avant le 20 février.



Echos & Nouvelles

Nous avons reçu une lettre de M. Walter Pierson, président de la Société des Amateurs photographes de New-York, qui demande à se mettre en rapport avec un amateur français pour faire l'échange de vues de New-York contre des vues de Paris et des scènes de rue.

*
* *

Jusqu'à ce jour, les efforts tentés pour l'organisation d'un enseignement de la photographie au Conservatoire des Art et Métiers, n'ont pas été couronnés de succès. M. le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire, a fait aménager des locaux destinés à l'installation de cet enseignement, lorsque la création d'une chaire de photographie deviendrait possible.

Ayant été informé que ces locaux allaient être affectés à une autre destination, le *Photo-Club* a cru utile de joindre son intervention à celle de la Société Française de Photographie et le président du comité a adressé la lettre suivante à M. Georges Berger, député de Paris, vice-président du conseil de perfectionnement du Conservatoire des Arts et Métiers :

Paris, le 13 décembre 1899.

Monsieur le député,

La sollicitude que vous avez toujours témoignée à l'égard des industries d'art et de leur développement en France, nous autorise à vous demander votre précieux concours auprès des pouvoirs publics pour faire aboutir la solution d'une question qui intéresse au plus haut point l'industrie photographique en France.

La photographie, dans ses applications, rendue chaque jour plus utile aux arts et aux sciences dont elle est devenue le collaborateur indispensable, a donné naissance à nombre d'industries dont quelques-unes sont des plus prospères.

D'origine essentiellement française, la photographie est un patrimoine au développement duquel tous ceux qui veillent aux destinées de notre pays doivent tenir à honneur de s'occuper.

Or malheureusement nous devons constater que nos concurrents étrangers menacent de prendre sur nous une supériorité dangereuse pour le présent et encore plus pour l'avenir. N'est-il pas, en effet, cruel, pour ne parler que de l'Industrie du Livre de voir nos éditeurs obligés d'avoir recours aux artistes de l'étranger tant leur supériorité est notoire pour l'exécution des planches destinées aux ouvrages qu'ils veulent présenter au public.

Cette supériorité provient principalement de l'enseignement théorique et pratique organisé dans plusieurs pays voisins et qui permet aux industriels de compléter leur instruction et d'assurer le recrutement des ouvriers d'art spéciaux, dont ils ont besoin.

C'est de la création de cet enseignement que nous vous demandons de vous occuper, et plus spécialement nous vous prions d'user de toute votre influence auprès des pouvoirs publics pour que des locaux actuellement libres au Conservatoire des Arts et Métiers soient affectés à l'enseignement théorique et pratique de la photographie.

Il ne peut vous être fait des objections au point de vue budgétaire, car nous apprenons que l'administration est sur le point d'affecter ces locaux à un nouvel enseignement qu'il s'agit de créer.

Vous jugerez, nous en sommes convaincus, que la photographie, en cette circonstance, doit passer la première et c'est avec confiance que nous remettons entre vos mains le soin de faire triompher notre projet dont la création contribuera d'une façon certaine à assurer dans cette branche de l'industrie, à notre pays, la suprématie qu'il est sur le point de laisser échapper.

Le Président,

MAURICE BUCQUET.





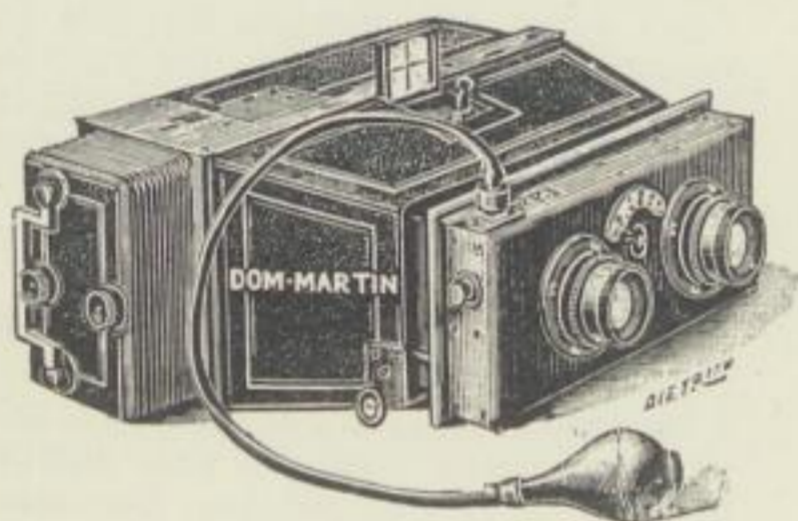
Nouveautés Photographiques

NOUVELLE JUELLE STÉRÉOSCOPIQUE 8 × 16
A MAGASIN INDÉPENDANT ET INTERCHANGEABLE

Constructeur : DOM-MARTIN.

Cette jumelle se recommande surtout par un fonctionnement sûr et une imperméabilité complète de la lumière.

A cet effet, le châssis à escamoter qui est indépendant et interchangeable, ce qui permet l'emploi d'un dépoli pour la mise au point, est muni sur son pourtour d'un soufflet en peau qui empêche toute infiltration de lumière lorsqu'on fait l'escamotage en tirant le tiroir. Ce soufflet est complètement dissimulé lorsque le tiroir est rentré.



La figure ci-contre représente le tiroir en partie tiré.

Pour obtenir la substitution des plaques après chaque impression, il suffit de placer la jumelle, l'objectif en l'air, et de tirer à fond le tiroir à l'aide de la poignée et de le rentrer franchement ensuite : par cette manœuvre la plaque du dessus qui vient

d'être impressionnée tombe au fond de la boîte et lorsque l'on referme le tiroir, cette même plaque vient se placer en dessous.

Pour introduire ou sortir les châssis du magasin, il suffit, après avoir dévissé les boutons, d'ouvrir le dessus du châssis en tirant par la poignée.

Un rideau fermant le châssis à escamoter permet de le retirer en plein jour soit pour la mise au point, soit pour toute autre opération.

Un marqueur automatique indique le nombre de plaques impressionnées.

La jumelle est munie soit d'objectifs Zeiss, série II, 1 : 8, soit d'objectifs Goerz, série III, 1 : 7,7 soit d'objectifs rectilignes extra-rapides Dom-Martin ; ces objectifs ne sont pas coupés par l'obturateur, ils conservent donc toutes leurs qualités d'origine et peuvent se nettoyer facilement ou se mettre sur tout autre appareil.

L'obturateur est à pose et instantané à vitesse variable. Cet obturateur, à l'armement, ne démasque pas les objectifs. Il marche au doigt et à la poire et est à vitesses variables.

Un viseur clair à réticule et mire, permet une visée très exacte et facile.

Un écrou au pas du congrès offre l'avantage de pouvoir mettre la jumelle sur pied.

La mise au point de cette jumelle est variable depuis 1 mètre jusqu'à l'infini par le déplacement de l'avant à l'aide d'une crémaillère double.

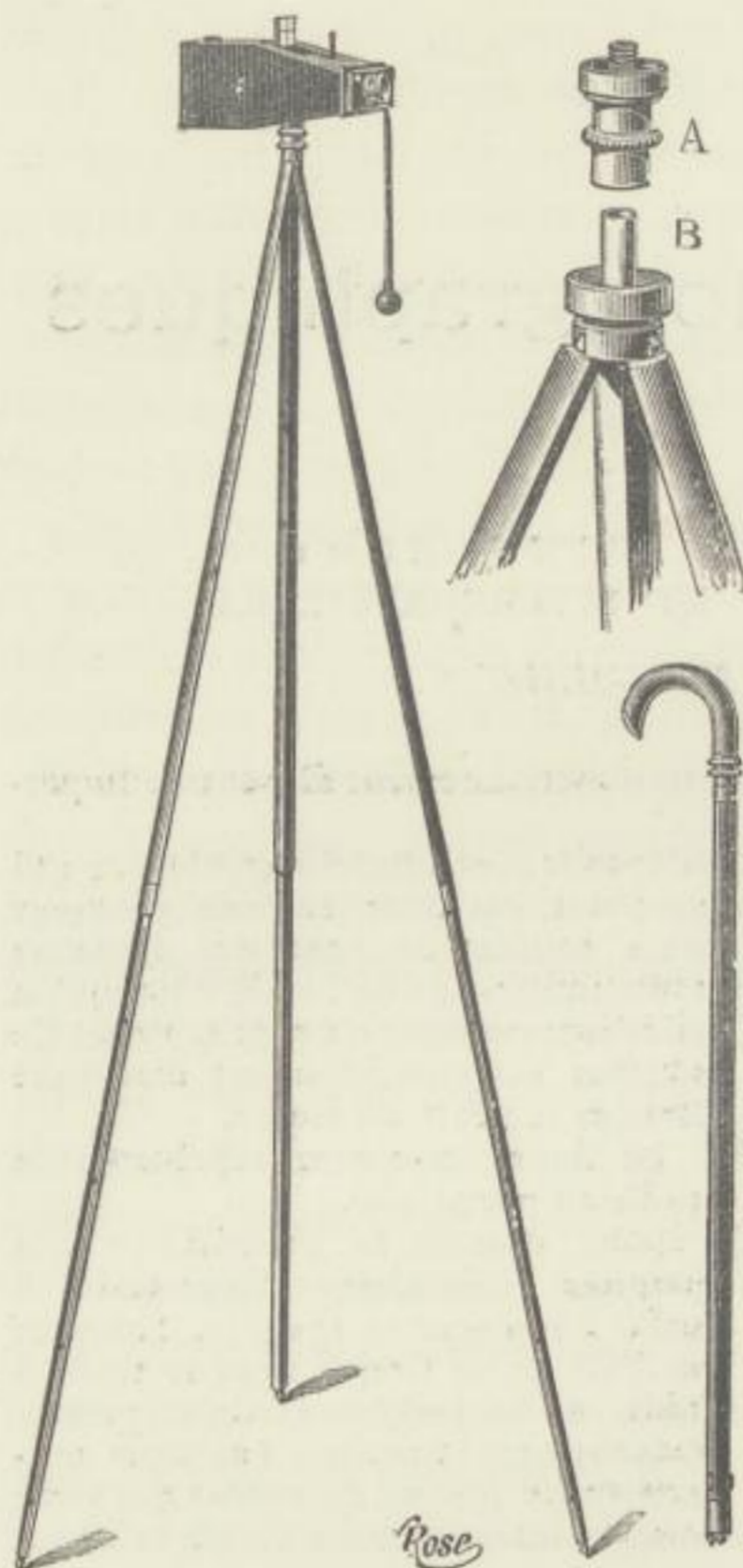
Le châssis à magasin contient 12 plaques 8 × 16 ; on peut aussi y mettre 12 pellicules 8 × 16 en glissant derrière chaque pellicule un carton pour compenser la différence d'épaisseur entre les plaques et les pellicules.

Elle permet de se servir soit de plaques 8 × 16, soit de plaques 8 × 8.

La jumelle est accompagnée d'un cadre à verre dépoli, se logeant dans le couvercle de l'étui.

Ce genre de jumelle se fait aussi en stéréoscopique pour deux plaques $6\frac{1}{2} \times 9$ à côté l'une de l'autre, ou pour plaques $4^5 \times 10^7$ et en jumelle simple $6\frac{1}{2} \times 9$, 9×12 et 13×18 .

Le magasin, étant indépendant, peut s'adapter sur n'importe quelle autre chambre en remplacement des châssis doubles.



PIED-CANNE PHOTOGRAPHIQUE

Constructeur : L. JOUX.

Pour faire la pose avec les « Sténo-Jumelles » et tous les autres petits appareils similaires, il est indispensable d'avoir un support peu encombrant, solide et d'une rigidité parfaite.

Ce nouveau Pied-Canne réunit toutes ces qualités.

Il se présente sous la forme d'une canne ordinaire à manche recourbé, ce qui permet de l'accrocher au bras quand on opère à la main.

Chaque branche est composée de deux tubes en segments de tiers de cercle rentrant l'un dans l'autre. On peut donc en doubler la longueur et porter ainsi le viseur de l'appareil à $1^m,60$ du sol. Des crans d'arrêt intermédiaires permettent d'en faire varier la hauteur.

La pièce A sur laquelle se visse l'appareil (pas de vis du congrès) entre à frottement doux sur le pivot B. Il est dès lors facile, lorsqu'on veut opérer le changement des plaques, d'enlever l'appareil et de le replacer sans avoir à le dévisser.

STÉRÉO-POCHETTE A DÉCENTREMENT. — Constructeur : L. JOUX.

Comme son nom l'indique, la Stéréo-Pochette est un petit appareil stéréoscopique d'un volume suffisamment réduit pour être dissimulé dans la poche ($43\text{ m/m} \times 90\text{ m/m} \times 160\text{ m/m}$). En le construisant, M. Joux a voulu répondre au désir de nombreux amateurs qui recherchaient avant tout un instrument simple, quoique de fabrication sérieuse, et duquel tout mécanisme compliqué fût écarté.

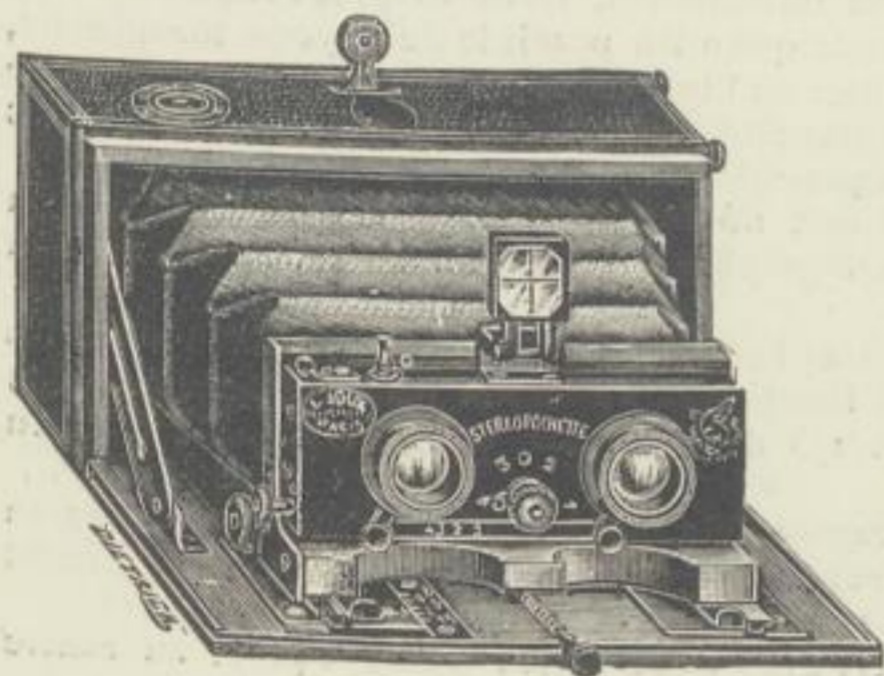
C'est pourquoi il a adopté le genre Folding et les petits châssis métalliques indépendants. C'était le seul moyen d'arriver à rendre cet appareil tout à fait portatif.

En effet, rien n'est plus facile si on ne veut pas s'embarrasser d'un étui, pourtant peu encombrant de, mettre la chambre dans une poche et de glisser quelques châssis dans une autre. Le format est 6×13 qui donne deux clichés ayant exactement 6×6 sans aucune déperdition.



Cette dimension est certainement très avantageuse, car elle convient pour la projection et fournit des épreuves assez grandes pour qu'elles valent la peine d'être tirées isolément. Ayant tenu à ce que ce modèle soit complet, l'obturateur est mobile, de façon à permettre le décentrement des objectifs.

Cet appareil se distingue par un fini remarquable. Pour les ferrures, on a adopté le maillechort moins oxydable et plus agréable d'aspect que le cuivre; et pour arriver à une appréciable réduction de volume, les portes d'avant et d'arrière au lieu d'être en bois sont également métalliques. Enfin, la partie optique a été traitée avec un soin tout spécial.



La Stéréo-Pochette comporte en outre:

1° Un obturateur semblable à celui employé sur les Sténo-Jumelles, muni d'un modérateur permettant de faire des instantanés avec de grandes variations de vitesse; 2° une paire d'objectifs stéréo-dissymétriques ou des orthostigmats de Steinheil avec diaphragmes iris reliés par une bielle intérieure; 3° un chariot mobile permettant la mise au point depuis l'infini (∞) jusqu'à 1 mètre; 4° un viseur clair avec mire; 5° un niveau d'eau; 6° un pas de vis du Congrès; 7° un cadre à glace dépolie; 8° une poire en caoutchouc et sa pompe; 9° douze châssis métalliques simples avec volets en tôle d'acier.

L'appareil s'ouvre devant et derrière au moyen de tirettes placées sur le côté à la façon des pochettes de compas.

Pour la mise au point, la partie frontale de l'appareil est amenée en avant jusqu'à ce qu'elle vienne s'appliquer contre les deux buttoirs. On abaisse le petit levier qui la maintient en place.

Cet arrêt correspond au réglage du grand infini (∞).

En manœuvrant le bouton placé sur le devant de l'appareil, une flèche se déplace le long d'une échelle graduée et indique les divers degrés de mise au point depuis l'infini (∞) jusqu'à 1 mètre.

Pour les instantanés et la pose, l'obturateur se manœuvre comme celui des stéréo-jumelles que nous avons déjà décrits.

POCKET-KODAK 9×9 , transformé par M. ROUSSEL.

L'appareil transformé par M. Roussel est le Eastman's Pocket-Kodak pliant n° 2, à rouleaux pelliculaires de 12 poses.

The Pocket-Kodak (pliant) n° 2, représente le type d'appareil à main le plus complet et le plus perfectionné qui ait été réalisé jusqu'à ce jour sous un volume aussi réduit.

L'appareil se compose de quatre parties principales:

1° La boîte et le dispositif pour recevoir les rouleaux pelliculaires, auxquels il n'a rien été modifié;

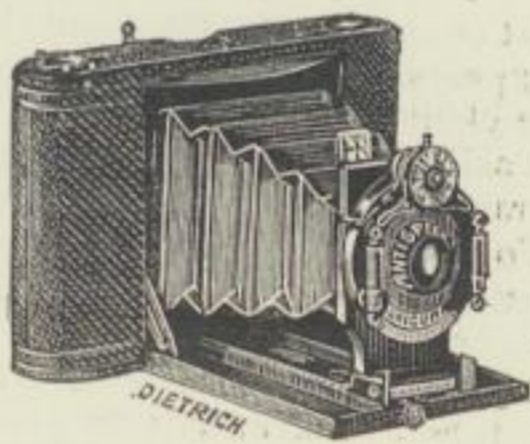
2° L'objectif « Anti-Spectroscopique », mis en remplacement de la lentille primitive, simple achromatique;

3° L'obturateur « Unicum », mis en remplacement de celui que possédait le Kodak;

4° Le chariot mobile, à vis de rappel, permettant la mise au point facultative, absolument différent du chariot primitif, qui est entièrement supprimé;

5° Enfin M. Roussel a placé un dispositif permettant le décentrement de l'objectif.

La boîte et le dispositif des rouleaux pelliculaires ne subissent aucune modification.



Sans entrer ici dans le détail des nombreux avantages de l'objectif « Anti-spectroscopique », nous nous contenterons de citer celui-ci : le diamètre des lentilles n'est que de 17 millimètres, et cependant l'objectif travaille avec une extrême finesse et une netteté absolue sur les bords de la plaque à l'ouverture maxima du diaphragme, qui est de 22 millimètres. Cette disproportion voulue a pour but d'emmagasiner la plus grande quantité possible de rayons marginaux, lesquels, quoique inutiles à la formation de l'image, apportent leur contingent de luminosité pour l'obtention de l'instantanéité, même au 1/100 de seconde, par les temps les moins favorables à la photographie.

On comprend aisément, sans qu'il soit nécessaire d'insister davantage, qu'un tel objectif permet de faire de la photographie instantanée en tous temps et en toutes saisons.

L'obturateur « Unicum » de Bausch et Lomb, de New-York, est placé entre les lentilles de l'Anti-Spectroscopique. Il fonctionne à la main ou à la poire, donne la pose facultative de 1 seconde, 1/2 et 1/5 de secondes, or l'instantané à 1/25 ou à 1/100 de seconde.

L'obturateur est muni d'un diaphragme Iris, avec des ouvertures graduées en millimètres de 1 à 22. Ces divisions sont gravées au bas de l'obturateur, il suffit d'amener l'index devant le chiffre dont on veut se servir pour diaphragmer.

La figure représente l'appareil ouvert avec l'obturateur Unicum placé au centre de l'objectif et prêt à fonctionner.

Le chariot mobile à vis de rappel, dont la figure indique le dispositif, permet de varier la mise au point depuis l'infini jusqu'à 1^m,50.

L'appareil est livré réglé à l'infini, soit environ 10 mètres; une réglette graduée, placée sur le côté du chariot, indique les différentes distances : il suffit de faire avancer le chariot au moyen de la vis de rappel et de placer la flèche devant le chiffre représentant la distance à laquelle on opère.



Bibliographie

Nous avons reçu un superbe album d'héliogravures de M. Alfred Enke, édité par l'« Union Deutsche Verlagsgesellschaft », de Stuttgart. Il se compose de trente planches, exécutées d'après des clichés photographiques de M. Enke, dont les sujets variés forment un ensemble des plus intéressants.

Tous les tableaux sont composés avec goût et dénotent chez leur auteur un sentiment artistique très cultivé. Quand nous aurons dit que les planches sortent des ateliers de la maison Meisenbach de Munich, nos lecteurs comprendront toute la valeur artistique de cette belle publication de grand luxe.

La Photographie en couleurs, G. Brunel. — Paris, B. Tignol.

Le 10^e volume de l'*Encyclopédie de l'amateur photographe* qui vient de paraître est consacré à la *Photographie en couleurs*. Tous les procédés principaux ont été exposés par l'auteur, M. Georges Brunel, avec une grande indépendance. Il a suivi le chemin parcouru depuis Ducos du Hauron et Charles Cros jusqu'aux récents essais de MM. Lumière, étudiant tous les moyens indirects d'obtenir des photographies colorées. Les amateurs trouveront dans cet intéressant volume le moyen d'obtenir sûrement et rapidement de belles photographies, reproduisant les couleurs de la nature, en même temps que ce livre leur servira de guide pour leurs recherches personnelles.

Le 9^e volume traite des *objectifs*, partie extrêmement importante de la photographie. Il terminait la première série de cette encyclopédie que l'auteur se propose de continuer, en suivant pas à pas les progrès de la science photographique.

L'*Encyclopédie de l'amateur photographe* comprend donc actuellement 10 volumes illustrés.

Le Gérant : J. LELU





Lecture.

C. Puyo.



Plagues, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

Pro Domo

R. GUILLEMINOT, BESSELUG & C^{ie}

6, Rue Choron - PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plagues au Gélaino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"
 Plagues AU LACTATE D'ARGENT pour Positifs
 Plagues PELLICULAIRES spéciales pour Charbon Photographique
 Plagues ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour
 Plagues OPALINES pour Vitrains, Vues Stéréoscopiques
 PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT
 Papier au GÉLATINO-BROMURE d'ARGENT
 PAPIERS AU CHARBON
 RÉVÉLATEURS EN TUBES
 PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES
 Hors Concours Exposition Universelle 1889
 Envoi franco du Catalogue général, visé à notre avis, à tout intéressé, sur le bon à découper ci-joint.

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

Lecture.

C. Puyo.



Pro Domo

LE métier de photographe amateur est décidément ingrat. Il devient encore plus décourageant quand il s'y mêle une préoccupation d'art, si modeste qu'elle soit. Alors, l'amateur devra se résigner, car il ne sera plus du tout pris au sérieux par son tout petit public. Tout ce qu'il pourra espérer de celui-ci sera la vague et tolérante bienveillance dont on entoure d'ordinaire les inutiles qui sont en même temps inoffensifs. Tels les collectionneurs de timbres-poste, ou ces hommes à l'âme simple qui tournent avec persistance des ronds de serviettes en bois des Iles ou des manches de bilboquet.

Mais si nous commettons de petites horreurs avec un fusin et surtout avec un pinceau, une grande considération rejaillirait soudain sur nous et nous deviendrions tout de suite des artistes, tant il est vrai qu'en ce monde où règne la convention, l'étiquette suffit à rassurer sur le contenu du flacon.

Combien ne redoutons-nous pas notre voisine de table à cause de la phrase que nous sentons venir : « Eh bien, monsieur, faites-vous toujours beaucoup de photographie ? » car nous ne savons que trop que ceci n'est qu'un prélude. On s'étonnera de ce que nous ignorions un tel, qui réussit si bien les intérieurs. Nous subirons un distrait questionnaire sur la photographie des couleurs encore une fois découverte, et pour finir on nous demandera, cette fois avec un véritable réveil d'intérêt, quel est, à notre avis, le meilleur photographe d'Ottard ou de Nado.

Cependant l'amateur, celui qui cherche l'expression artistique sans toujours la trouver, se donne énormément de mal. Il n'a pas usé de

pantalons de velours sur les tabourets de Julian, c'est vrai, et sa main peut être ignorante des hardiesses et des hésitations du fusain, mais ses yeux doivent savoir tout ce que ceux du peintre ont appris pendant le long apprentissage de son art, et d'un autre côté le tableau idéal que la nature lui a suggéré et qu'il a formé dans son cerveau ne peut être définitivement créé qu'après de successives et déconcertantes métamorphoses de la matière qui, changeant de nature et de couleur à chaque opération chimique, lui réserve encore plus de surprises décourageantes que l'acide et le cuivre n'en infligent à l'aqua-fortiste.

Il y a là un travail d'observation et de mémoire bien particulier à l'expression de l'art par la photographie. En effet, nous pouvons dire que le photographe n'a jamais sous les yeux le résultat pictorial *immédiat* de son intervention. En d'autres termes, il travaille toujours à tempérament, il choisit au moment de la pose une étoffe jaune pour obtenir plus tard un gris, il s'efforce pendant le développement d'accentuer un blanc qui tout à l'heure lui donnera un noir, enfin son jugement définitif est reporté à la fin de toutes ses manipulations, et ses erreurs ne lui sont le plus souvent révélées que lorsqu'il est trop tard pour y porter remède. Quoi de plus déconcertant en vérité, pour ne citer qu'un exemple, que l'inversion de couleur du négatif au positif? Cette épaisseur de dépôt sombre sera tout à l'heure du blanc, ce verre limpide va correspondre à du noir et combien de degrés, dont chacun suffit à basculer tout un effet, dans cette épaisseur de dépôt, dans cette transparence de couche?

En somme l'épreuve satisfaisante, et par ce terme j'entends seulement l'épreuve qui n'offensera pas l'œil exercé d'un artiste sans pour cela justifier le moins du monde son admiration, sera la résultante d'une longue série de tâtonnements raisonnés, de demi-succès et de demi-échecs, de réussites sur un point compensées par des désastres sur un autre, et cependant tout se borne à réserver ici un noir, à garder plus loin un blanc ou à ménager une demi-teinte.

Et je n'ai rien dit de la composition. Se doute-t-on du travail de tête que représente, par exemple, une étude de modèle en plein air. Ne faisons pas entrer en ligne de compte la simple fatigue des muscles ou même l'inévitable irritation des nerfs causée par ce qu'un auteur anglais appelle si justement « l'inimitié des choses inanimées », bornons-nous à constater que pour produire d'un seul jet une composition de ce genre qui puisse simplement passer sans attirer de blâme, il faut un plan mûri longtemps d'avance, une connaissance complète du terrain et de ses différents effets d'éclairage, une attention concentrée sur mille détails également minutieux et également importants, une vision rapide et un jugement exercé. — C'est quelque chose.

Cependant la facilité de l'instantané et l'inépuisable fécondité du kodak au bouton docile ont jeté un discrédit sur la photographie. Nous connaissons tous le jeune phénomène qui n'a jamais fait de photographie et qui, du premier coup, obtient avec un appareil-prime du *Journal des Éphèbes*, des résultats qui surprennent sa famille enthousiasmée. Cet adolescent sourirait de pitié si nous lui disions que nous avons recommencé dix fois le même sujet et que sur vingt épreuves du cliché définitif, nous en avons retenu une qui ne nous satisfait qu'à demi.

Montrez à quelque critique photographe une épreuve dont vous êtes un peu fier, ce qui peut arriver quelquefois, bien que cela ne dure pas longtemps. Il y a cent à parier qu'il vous demandera tout de suite : « Où avez-vous trouvé cela ? » du même ton dégagé qu'il prendrait pour vous dire : « Où avez-vous ramassé ce porte-monnaie, ou « Qui vous a fait cet exquis pantalon ? » Et dans l'arrière-cerveau de votre interlocuteur germera sournoisement la question immortalisée par la fameuse affiche « Où donc que j'y coure ? ». Tant il est vrai que le succès en photographie, si mince qu'il soit, est bien plutôt attribué au hasard d'une rencontre heureuse qu'aux efforts patients et raisonnés du photographe.

Loin de moi l'idée de vouloir ériger celui-ci en génie méconnu, ce serait le comble du ridicule. Je me borne à faire constater que la petite différence de lignes et de valeurs qui existe entre la photographie de tout le monde et celle de l'amateur qui cherche le motif et le rendu artistiques, n'a été obtenue par ce dernier qu'au prix de sérieuses études et d'efforts longs et patients, absolument ignorés de ceux qui ne voient dans la photographie qu'un agréable passe-temps, une simple distraction de vacances ou un moyen commode de noter rapidement des souvenirs de voyage.

Vous me demanderez peut-être si cela en vaut la peine ? C'est précisément la question que je suis en train de me poser.

ROBERT DEMACHY.





Le Chronophotographe projecteur

A PELLICULES NON PERFORÉES

(Communication faite à la Séance du 10 Janvier 1900)

Mes chers collègues,

J'AI l'honneur de vous présenter un appareil nouveau dans sa forme dernière, mais déjà ancien dans son principe, c'est le chronophotographe avec lequel ont été prises, pour la première fois, ces séries d'images photographiées sur des bandes pelliculaires et qui servent aujourd'hui pour les *projections animées*. C'est en 1888 que j'ai réussi à obtenir des séries d'attitudes d'un animal en mouvement, et j'ai montré, l'année suivante, à l'Exposition universelle, un zootrope où l'on pouvait voir des chevaux au trot ou au galop, des hommes qui couraient, des oiseaux qui volaient.

La disposition primitive de mon appareil était encore bien défectueuse; il donnait, il est vrai, des images nombreuses, quinze à cent dix par seconde, séparées entre elles par des intervalles de temps égaux, mais sur la pellicule sensible les distances n'étaient pas rigoureusement égales, de sorte que pour les faire voir au zootrope, il fallait, au préalable, les découper et les coller à des intervalles égaux.

Edison vit ces premiers essais et ce fut une bonne fortune, car il appliqua son ingéniosité merveilleuse à créer un appareil où la pellicule sensible recevait les images à des distances parfaitement égales entre elles. Pour cela, il perfora chacun des bords de la pellicule d'une série de trous équidistants; un cylindre à chevilles s'engrenant dans ces trous, assurait la régularité du mouvement. C'est la disposition fondamentale du kinétoscope (1894) qui montrait des scènes animées, durant environ une minute, et dans lesquelles le mouvement était rendu avec une vérité admirable.

Ce grand succès fut éphémère; l'appareil d'Edison devait être bientôt supplanté en 1895 par le cinématographe de MM. Lumière, qui projetait sur un écran les scènes animées et les faisait voir à un nombreux public.

Dans leur cinématographe, MM. Lumière emploient la pellicule perforée d'Edison, mais ils y ajoutent un dispositif qui fait que chaque image s'arrête un instant au foyer de l'objectif, au moment précis où

elle est éclairée par la lampe électrique d'une lanterne à projection ; un obturateur rotatif amène périodiquement une phase d'obscurité pendant laquelle une nouvelle image vient prendre la place de la précédente. La fusion dans notre œil de ces images successives donne la sensation d'un éclaircissement continu de la scène projetée.

Le succès du cinématographe a fait créer bien des instruments similaires ; il en est peu, jusqu'ici, qui le surpassent en perfection.

Cependant j'avais poursuivi mes recherches et graduellement perfectionné mon chronophotographe. En 1893 (1), j'avais déjà essayé d'obtenir des projections animées ; toutefois, l'insuffisance de régularité des intervalles des images me forçait à retravailler mes pellicules négatives pour placer les images à des intervalles équidistants, et cependant la bande d'images positives rendue ainsi régulière était encore soumise à des ressauts insupportables.

La force des choses m'avait bien conduit à appliquer cette pellicule sur une bande de toile caoutchoutée munie de perforations latérales et fenestrées en face de chaque image ; j'avais aussi, sans connaître encore l'invention d'Edison, employé un cylindre à chevilles pour conduire cette bande, mais d'autres causes d'irrégularité détérioraient bien vite les perforations de ma bande et les saccades reparaissaient.

Je m'obstinaï toutefois à poursuivre l'équidistance des images et je réussis à l'obtenir en 1897 (1) au moyen d'une disposition que je présentai à la Société Française de Photographie et dont voici le principe. Un lamineur formé de deux rouleaux tournant en sens inverse l'un de l'autre entraîne d'un mouvement uniforme la pellicule qu'il déroule d'une bobine magasin. Au delà de ce lamineur la pellicule est soumise à l'action d'un compresseur intermittent qui l'arrête au foyer de l'objectif pendant les temps d'éclaircissement. Au delà un second lamineur à rotation rapide tire sur la pellicule d'une façon constante, mais ne peut l'entraîner que pendant le temps où le compresseur ne l'arrête pas, c'est-à-dire pendant les phases d'obscurité. Plus loin la pellicule va s'enrouler sur une bobine réceptrice.

Or, pendant les arrêts produits par le compresseur, la pellicule, incessamment amenée par le premier lamineur, s'accumule en amont de l'obstacle et forme une boucle d'autant plus prononcée que la durée de l'arrêt est plus longue. Ce pli devra être défait pendant la courte phase où la pellicule sera libre ; c'est pourquoi le second lamineur est animé d'une rotation plus rapide.

Enfin ce second lamineur, devant incessamment tirer sur la pellicule, même lorsqu'elle est arrêtée, il faut que cette traction soit

(1) Voir *le Mouvement*, Paris, G. Masson, 1894.

(1) *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 15 février 1897.

légère et que, si la pellicule résiste, le deuxième lamineur patine sans vaincre l'effort du compresseur. Ces résultats sont obtenus par des dispositions particulières, il y en a même une toute spéciale destinée à obtenir que la pellicule échappe à tout frottement capable de la rayer.

Après maintes expériences qui me montraient que la pellicule éprouvait avec une régularité parfaite ses alternatives de marches et d'arrêts, je pouvais espérer que mon appareil, disposé pour les projections, allait donner d'excellents résultats; il n'en fut rien. Les images projetées se déplaçaient graduellement sur l'écran, la scène animée, très parfaitement reproduite du reste, sortait lentement du champ et faisait place à une autre qui, peu à peu, s'en allait à son tour.

Cet accident a dû poursuivre tous ceux qui ont tenté de faire des projections animées; il a sans doute inspiré à Edison l'idée de perforer les bords de la pellicule; il tient à ce que, dans les opérations du développement des images, la pellicule subit un retrait. Avec les pellicules perforées, ce retrait, extrêmement faible entre deux images, est incessamment corrigé par la pénétration des chevilles, tandis que dans mon appareil ces petits retraits s'ajoutent entre eux et font peu à peu sortir l'image du champ de la projection.

En effet, si chaque mètre de pellicule reçoit cinquante images, après le développement de l'épreuve négative et celui de la positive, deux retraits successifs se seront produits, et sur un mètre de longueur de la pellicule positive on trouvera cinquante et une images. Pendant la projection, si la première image est bien au milieu du champ, la seconde sera déplacée de $1/50$ de sa hauteur, la dixième de $1/5$ et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un mètre de pellicule ait passé; ce sera alors la cinquante et unième image qui se trouvera exactement dans le champ. A chaque mètre nouveau de pellicule qui passera, le même déplacement se produira.

En somme, les images vont trop vite, puisque pour chaque mètre de bande il en passe une de trop; cherchons donc le moyen de les faire passer moins vite. Divers moyens permettent d'atteindre ce résultat. L'un des plus simples consiste à créer une résistance au mouvement de la bande en freinant le déroulement de la bobine magasin au moyen d'une légère pression exercée sur son fond. Un autre moyen se prête à faire varier la vitesse dans les deux sens, à l'accélérer ou à la ralentir à volonté. Il consiste à employer pour le premier lamineur des cylindres en caoutchouc légèrement déformables, suivant qu'on serre plus ou moins le lamineur. Le périmètre d'un cylindre augmente dès qu'on le déforme; ainsi en serrant le lamineur on fera défiler les images plus vite; en le desserrant elles avanceront plus lentement.

L'opérateur, l'œil fixé sur l'écran, neutralisera par une pression convenable la tendance au déplacement des images.

Quelques projections vont vous montrer que la marche de mon nouveau chronophotographe est parfaitement régulière; l'intensité lumineuse est même particulièrement grande avec cet appareil, dans lequel les durées d'éclairement atteignent 80 o/o.

Voilà donc obtenue la marche régulière des images, sans perforation de la pellicule. Ce résultat que j'ai si longtemps cherché présente de sérieux avantages.

D'une part, il rend la pellicule plus durable, car les perforations l'affaiblissent et l'exposent aux déchirures; elles sont parfois une cause de sauttillement des images projetées, lorsqu'elles n'ont pas été faites avec une précision absolue; enfin, même parfaitement équidistantes, les perforations se fatiguent par l'usage et perdent leur régularité, ce qui amène le sauttillement des images.

Si mon chronophotographe n'a pas besoin de la perforation, il n'en est pas moins capable de projeter les images d'une pellicule perforée. Voici une bande positive que je dois à l'obligeance de MM. Lumière, elle se projette parfaitement avec mon appareil, on voit seulement de chaque côté de l'image une zone percée de trous qui semblent immobiles, cette zone est inutilisée et diminue de plus d'un tiers l'étendue des images.

Mais les diverses maisons qui livrent au commerce des bandes pelliculaires pour projections n'ont pas toutes adopté la même hauteur pour les images ni les mêmes intervalles pour les perforations; il s'ensuit que chaque appareil ne projette que les bandes pelliculaires spécialement faites pour lui. Le mien les projette toutes si la hauteur des images est la même que celle que j'ai adoptée. Dans le cas où les images seraient plus hautes ou moins hautes que cette dimension, il suffit, par une manœuvre très simple, de changer les cylindres du premier lamineur et de leur en substituer d'autres dont le périmètre soit sensiblement égal à la hauteur des images. Une légère différence entre ces mesures se compense facilement par les moyens de réglage que vous connaissez.

Enfin, si les bandes de 35 millimètres de largeur sont indispensables quand on doit représenter dans les images un sujet de grande étendue, on n'a souvent besoin que de petites images pour des objets plus restreints et, en particulier, pour certaines études scientifiques.

C'est dans ces derniers cas principalement que, pour raison d'économie, l'emploi des petites images s'impose. En réduisant de moitié les dimensions des images, on peut en obtenir le même nombre sur une bande quatre fois moins grande en surface, et par conséquent quatre fois moins chère.

Mon appareil se prête, par un simple changement de cylindres et par un embrayage de rouages, à ce genre de projections réduites.

Notons que si l'on réduisait ainsi la largeur d'une bande perforée, il ne resterait plus que 7^{mm}, 1/2 pour la largeur des images, ce qui créerait une véritable impossibilité.

Un de nos plus habiles constructeurs, M. Gaumont, a échappé à cette difficulté en perforant les pellicules étroites non pas sur les côtés, mais dans leur centre, dans l'intervalle de deux images. Il utilise ainsi toute la largeur des pellicules et n'a sur leur longueur qu'une perte insignifiante. Mais je n'oserais pas dire qu'il échappe entièrement à la fragilité des pellicules perforées.

Si vous me le permettez, j'ajouterai à cette présentation déjà longue celle d'un autre appareil, ou plutôt d'une autre disposition du chronophotographe. J'en ai fait une sorte de fusil avec lequel on peut instantanément saisir une scène qui se produit à l'improviste.

Une caisse rectangulaire, longue et étroite, représente le canon du fusil ; elle contient tous les organes du chronophotographe, seulement ces organes sont disposés autrement. Sur la boîte allongée est un viseur de Davanne. Une crosse creuse contient une petite dynamo qui actionne l'appareil aussitôt que le doigt, en pressant la détente, ferme le courant d'une pile portative.

Ce fusil diffère beaucoup de celui que j'avais construit il y a quinze ans pour étudier les mouvements du vol des oiseaux. Je réunissais alors les images sur un disque de glace sensibilisée et n'en pouvais obtenir que douze en tout, la durée totale étant d'un peu plus d'une seconde. Le nouveau fusil débite une bande de vingt mètres de long à raison de quinze à vingt images par seconde et avec des intervalles parfaitement équidistants. D'après la bande négative ainsi obtenue on fait une positive qui passe au projecteur chronophotographique. Ainsi se trouve supprimée la nécessité d'installer lentement son appareil sur un pied de campagne et de le braquer sur l'objet en mouvement. Ces lenteurs rendaient souvent impossible l'étude d'un grand nombre de phénomènes.

Si le sujet vous intéresse, vous me permettrez un autre jour de vous montrer une disposition qui permet d'appliquer le même appareil à l'étude des phénomènes microscopiques. De petits animaux soumis à un éclairage intermittent très intense, mais de très courte durée, donnent les images de leurs mouvements et l'on peut faire ainsi des projections très intéressantes qui révèlent des modes, jusqu'ici inconnus, de la locomotion animale.

J. MAREY

Membre d'honneur du Photo-Club.



Procès-Verbal de Séance

SÉANCE DU MERCREDI 10 JANVIER 1900

M. Maurice Bucquet, président du Comité, occupe le fauteuil de la présidence.

Il fait part à l'assemblée du décès de MM. Paul Sédille et P. Thibault et adresse aux familles de ces deux membres du Photo-Club l'expression des sentiments de condoléance de la Société.

M. le secrétaire général annonce que

M^{me} la princesse d'HENIN,
MM. le marquis DE CHOISEUL-PRASLIN,
ANDRÉ MONNOT,
JACQUES LEPERRIER,
le baron HENRI DE ROTHSCHILD,
ÉMILE SAINTE-CLAIRE DEVILLE,
OCTAVE SERVAN,
MELVILLE WASSERMANN

ont été nommés membres titulaires, et que

MM. D'ESPAGNAT, à Veyre,
JAN LEONHART, à Amsterdam,

ont été nommés membres correspondants.

Il informe ses collègues que des Expositions auront lieu à Turin (Societa Subalpina) en février-mars, à Hyères (le Palmier) le 15 mars, à Nice (l'Artistique) du 8 au 20 mars.

Il dépose sur le bureau divers ouvrages offerts à la Société.

M. Gossin présente une série de belles épreuves au charbon tirées sur papier Wathmann et sur papier Ingres, de couleur et de grain différents préparés par lui.

M. Krauss présente une chambre microphotographique avec microscope et une table à dessiner à l'aide de la chambre claire d'Abbé. (*Voir prochainement.*)

M. L. Gaumont décrit le fonctionnement d'un appareil réducteur de plaques 9×12 en $8 \frac{1}{2} \times 10$ pour projection, et d'un Pocket Kodak pliant d'Eastman, muni d'un objectif Zeiss avec obturateur perfectionné par lui.

Il montre également le « Pascal », appareil automatique à pellicules $4 \frac{1}{2} \times 6$, construit par MM. Japy frères. (*Voir prochainement.*)

M. Hardy présente une chambre obscure portative permettant de développer et fixer les clichés sans installation particulière.

Au nom de la Société « Hélios », M. le secrétaire dépose sur le bureau des échantillons des nouvelles plaques « Smart » qui sont remis aux membres désireux d'en faire l'essai.

M. Robert Demachy donne quelques explications complémentaires sur l'emploi et le développement du papier à la gomme bichromatée. (*Voir prochainement.*)

M. le docteur J. Marey, membre d'honneur du Photo-Club, présente son nouveau chronophotographe projecteur à pellicules non perforées, ainsi qu'une adaptation du mécanisme de cet appareil au fusil photographique qui permet de suivre un sujet en mouvement dans toutes ses positions, sans être obligé de le faire évoluer dans un espace restreint.

Il projette sur l'écran plusieurs pellicules dont l'une, prise d'un train en marche, est particulièrement admirée.

M^{me} Binder-Mestro, MM. Demachy et Gilibert projettent une série de clichés très applaudis, et M. Maurice Bucquet termine la séance par une causerie sur Aix-les-Bains et ses environs, accompagnée de clichés exécutés par lui.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 11 heures et demie.

Le Secrétaire général,
P. BOURGEOIS.





L'Étincelle Électrique

(Communication faite à la séance du 13 décembre 1899.)

A l'origine même de la photographie, plusieurs savants ont cherché à fixer sur la plaque sensible cette lueur fugitive, éclair réduit, qu'engendrent nos machines, et qui constitue l'étincelle électrique.

La durée totale d'une étincelle ne s'élève guère qu'à quelques cent-millièmes de seconde, elle est beaucoup plus courte que nos regards ne pourraient l'indiquer. La persistance de l'impression lumineuse sur la rétine est, en effet, de 0,8 de seconde. Quand une décharge éclate entre les deux conducteurs d'une machine, toute luminosité a cessé depuis longtemps déjà, que nous croyons l'apercevoir encore.

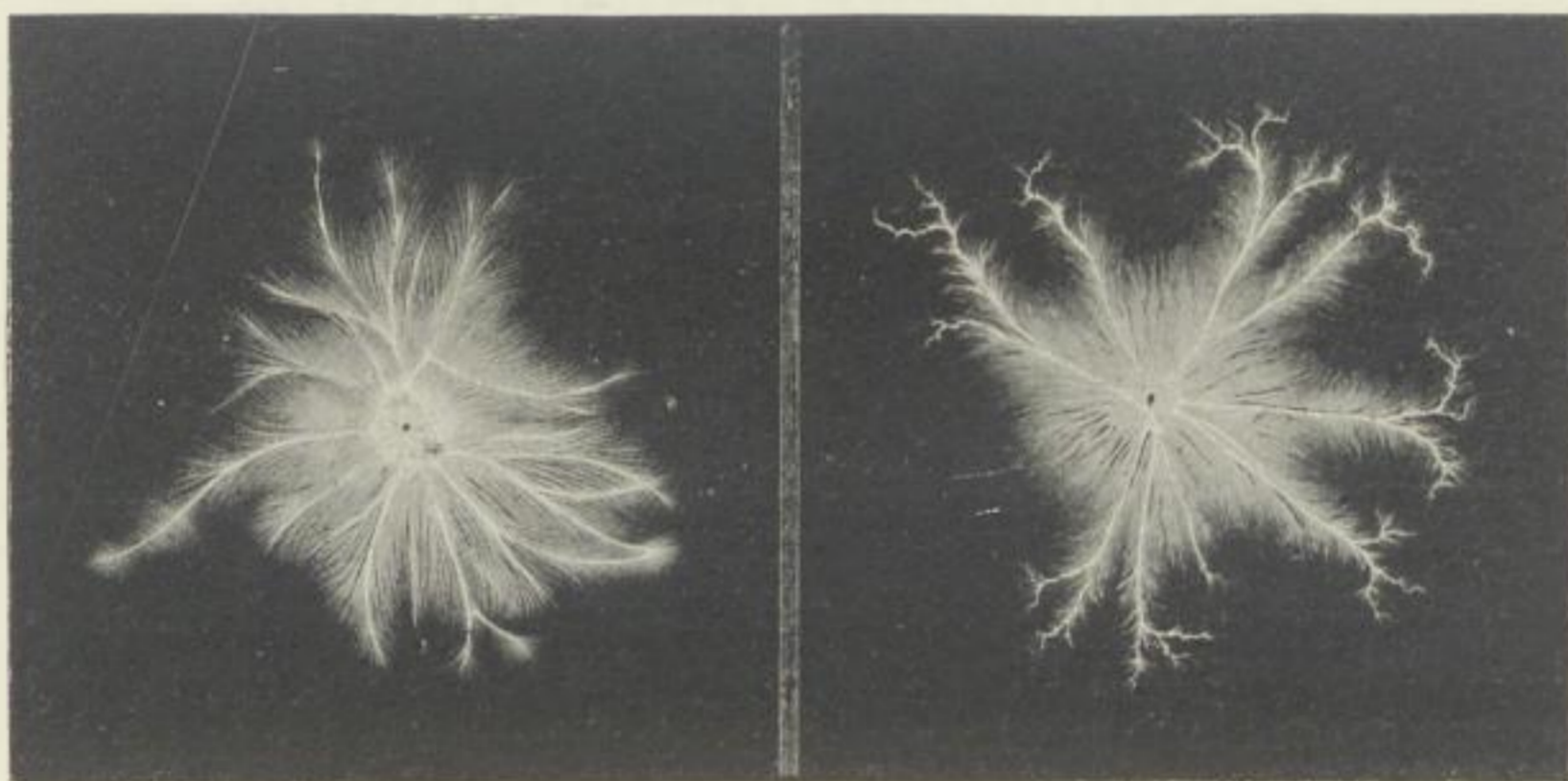
Les premières photographies d'étincelle électrique ont été faites par M. Faidersen, de Leipzig; elles datent de 1857. Le but que poursuivait M. Faidersen, était de disséquer l'étincelle et de pénétrer ses secrets.

La méthode qu'il a employée était très élégante : à l'aide d'un miroir de Wheatstone tournant avec une vitesse de 800 tours par seconde, il projetait sur la plaque photographique qu'il voulait impressionner, l'image d'une décharge jaillissant entre les deux boules d'un excitateur.

C'est à l'aide de cette méthode que M. Faidersen a pu distinguer trois sortes de décharges, correspondant à trois apparences lumineuses différentes : la décharge continue, la décharge intermittente et la décharge oscillante.

Les épreuves obtenues par M. Faidersen sont extrêmement curieuses, mais si elles permettent jusqu'à un certain point de juger de l'ordre et de la grandeur des ébranlements moléculaires dont le phénomène électrique est le siège, elles ne soulèvent qu'un des coins du voile qui nous cache la vérité.

Pour pénétrer plus avant dans le mystère, différents expérimentateurs ont essayé d'étudier l'étincelle par la photographie directe. Un trait de feu zébrant les plaques, voilà tout ce qu'ils ont pu obtenir en général. C'est alors que j'ai eu l'idée, en même temps que d'autres physiciens, MM. Trouvelot et Ducretet, en particulier, de changer de mode opératoire et, au lieu d'utiliser une image réelle fournie, soit par un miroir concave emporté à des vitesses prodigieuses, soit par un objectif fixe, de faire jaillir directement l'étincelle dont je voulais étudier la structure sur les plaques sensibles.



Étincelle négative.

Étincelle positive.

On peut opérer de deux manières différentes, selon que l'on veut obtenir simplement l'impression lumineuse laissée par une étincelle ou que l'on veut analyser la structure des deux sortes de décharges, positive ou négative.

Dans le premier cas, on se contente de faire jaillir l'étincelle directement sur le gélatino-bromure.

Dans le second cas, on place la plaque sensible sur une feuille d'étain communiquant avec l'un des pôles d'une machine électrostatique, métal contre verre, l'autre pôle de la machine est en contact direct avec le gélatino-bromure.

Dans ces conditions, si l'on fait jaillir une décharge entre les deux électrodes du système ainsi constitué, on voit une lueur fugitive jaillir sur le gélatino-bromure, irradier dans tous les sens autour du conducteur qui amène le courant, et disparaître, que ce soit un pôle positif ou un pôle négatif qui amène le courant au-dessus de la plaque, le phénomène paraît le même. Mais révélons l'image.

Si la décharge est positive, elle se montre à nos yeux sous la

Répulsions électriques.
 MAISON FONDÉE EN 1899



PLAQUES

ET

Papiers Photographiques

HANRIAU



TOULOUSE, avril 1899, Médaille d'argent.
 POITIERS, août 1899, Médaille d'or. — LE MANS, août 1899, Diplôme d'honneur.
 PARIS, septembre 1899, Diplôme d'honneur.
 PARIS 1899, Membre du Jury, Hors Concours. — Bruxelles 1899, Grand Prix.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS
 Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gaillon)

MISE EN VENTE DES NOUVEAUX PAPIERS PLATINE & PALLADIUM

A Noircissement direct

Ces Papiers de fabrication entièrement française sont émulsionnés
 avec la nouvelle machine HANRIAU

PRIX COURANT

des Nouveaux Papiers Platine & Palladium HANRIAU

SANS DÉVELOPPEMENT NI VIRAGE

Papier Platine		Papier Palladium	
1 feuille 66 × 51	2.50	1 feuille 66 × 51	3.25
12 — 66 × 51	29. »	12 — 66 × 51	37.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18	2.75	1 pochette 12 feuilles 13 × 18	3.50
1 — 6 — 13 × 18	1.45	1 — 6 — 13 × 18	1.90
1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	6.50	1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	7.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	7. »	1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	8. »

Les Papiers Japon, Chine, Hollande, etc., ne se font que sur commande et sont livrés dans les quatre jours.

Toute commande non accompagnée de son montant en mandat-poste sera considérée comme nulle.

Envoi franco Échantillon Platine	contre	» .75
— — — — —	Platine et Palladium	1. »
Échantillon Platine pris à la Maison.		» .50
— — — — —	Platine et Palladium pris à la Maison	» .75

MAISON FONDÉE EN 1833

Pour pénétrer plus avant dans le mystère, différents expérimenta-

teurs ont essayé d'étudier la photographie directe. Un
certain nombre ont zébrant les plaques, pour tout ce qu'ils ont pu obtenir.

C'est alors que j'ai eu l'idée, en même temps que MM. Troubat et Durrot, de

montré opératoire de la plaque, en particulier, de charger le
un miroir concave emporté à des vitesses prodigieuses soit par un

ou par un axe de rotation, il a été constaté que l'on peut en faire des études
de la structure de la plaque, sans



HARRIAU

Paris 1859. Membre du Jury. Hors Concours. — Bruxelles 1859. Grand Prix.
Paris, septembre 1859. Diplôme d'honneur.
Portiers, août 1859. Médaille d'or. — Le Mans, août 1859. Diplôme d'honneur.
Toulouse, avril 1859. Médaille d'argent.

MAISON DE VENTE : 8, rue Saint-Georges, PARIS
Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gailion)

MISE EN VENTE
DES NOUVEAUX PAPIERS PLATINE & PALLADIUM

A Noircissement direct
Ces papiers de fabrication entièrement française sont emulsionnés

avec la nouvelle machine HARRIAU
On peut opérer de deux manières différentes, selon que l'on veut
obtenir simplement une image ou une image négative.

PRIX COURANT
des Nouveaux Papiers Platine & Palladium HARRIAU

Dans le premier cas, sans développement ni virage
sans développement ni virage

Papier Platine
1 feuille de 24 x 31 2.50
1 feuille de 21 x 28 2.00
1 feuille de 18 x 25 1.50
1 feuille de 15 x 22 1.00

Papier Palladium
1 feuille de 24 x 31 3.25
1 feuille de 21 x 28 2.75
1 feuille de 18 x 25 2.25
1 feuille de 15 x 22 1.75

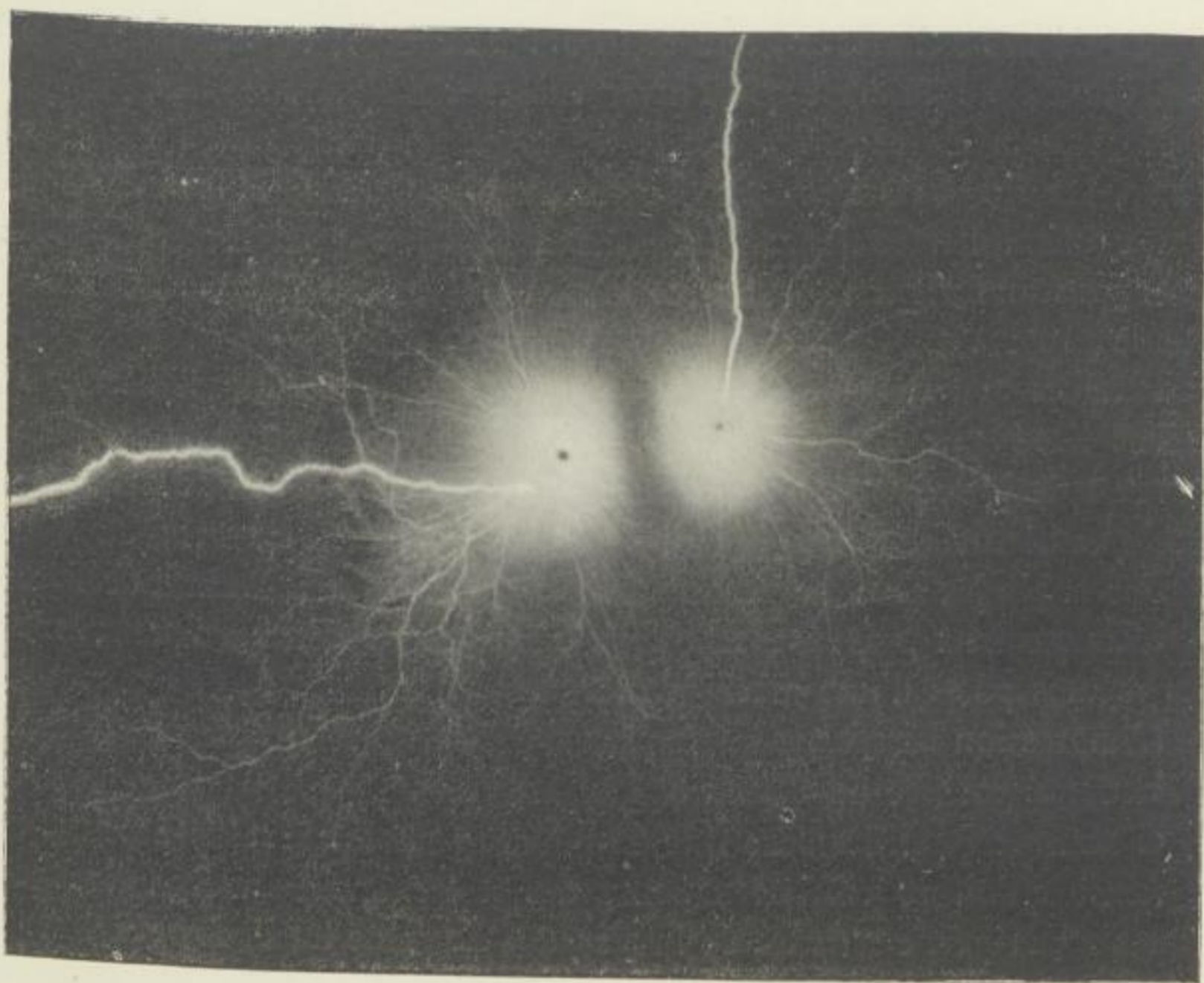
Les papiers Japon ou Hollande
1 feuille sur papier Japon ou Hollande 6.50
1 feuille sur papier Japon ou Hollande 7.50

Si la charge est positive, elle se montre
comme nulle.

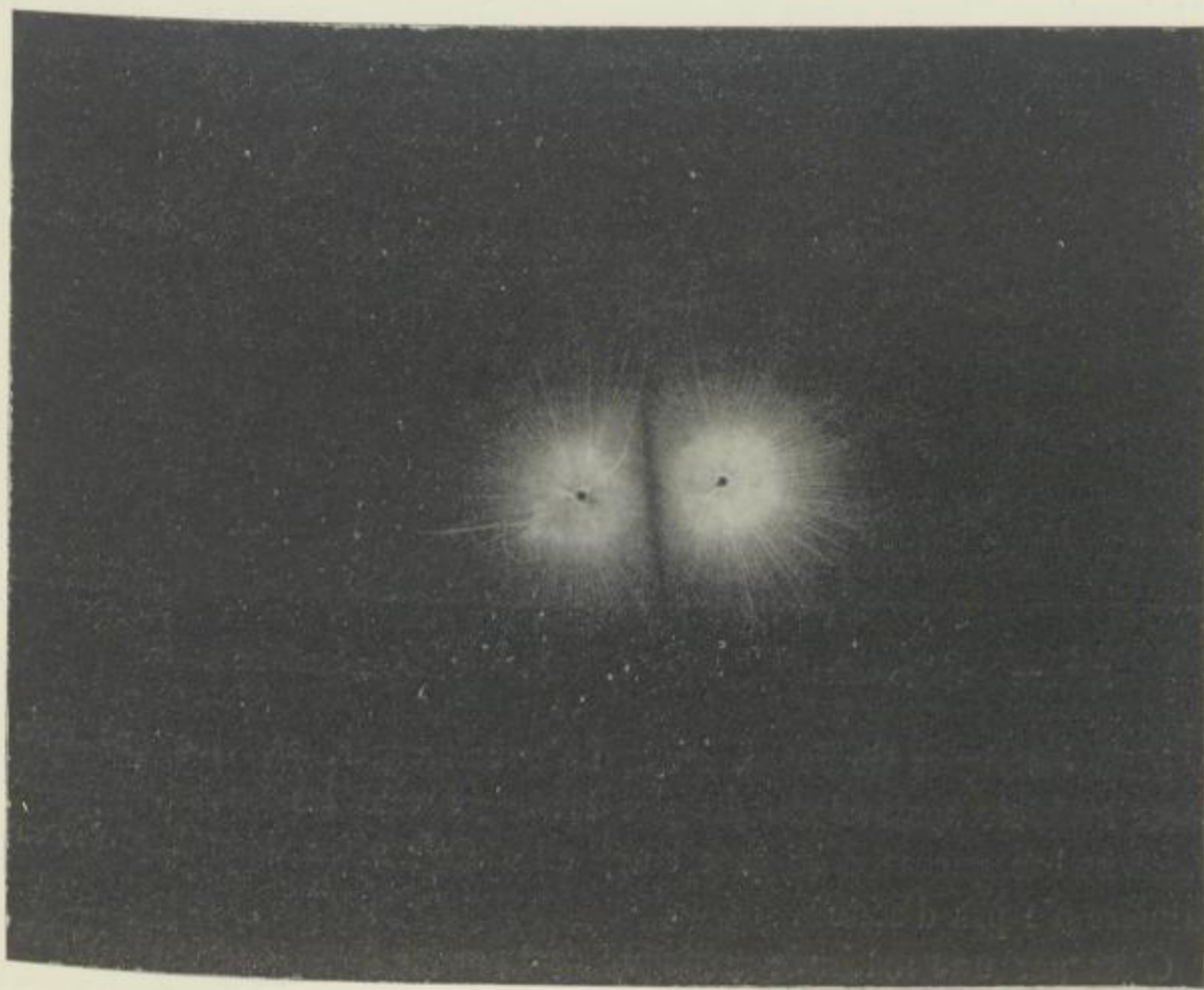
la même image se montre
comme nulle.

Échantillon Platine pris à la Maison 75
Platine et Palladium 1.
Échantillon Palladium pris à la Maison 75
Platine et Palladium pris à la Maison 75

Répulsions électriques.



Décharges positives.



Décharges négatives.

forme de mille filaments, aux contours bizarres et capricieux, pareils aux branches d'un arbre que l'hiver a dépouillé de ses feuilles.

Regardons au contraire l'étincelle négative, l'impression est tout autre, les lignes de force plus larges et plus puissantes ont dessiné des courbes harmonieuses qui s'élancent dans tous les sens. Ces groupes se heurtent et leur choc laisse un vide dans l'impression faite sur la plaque.

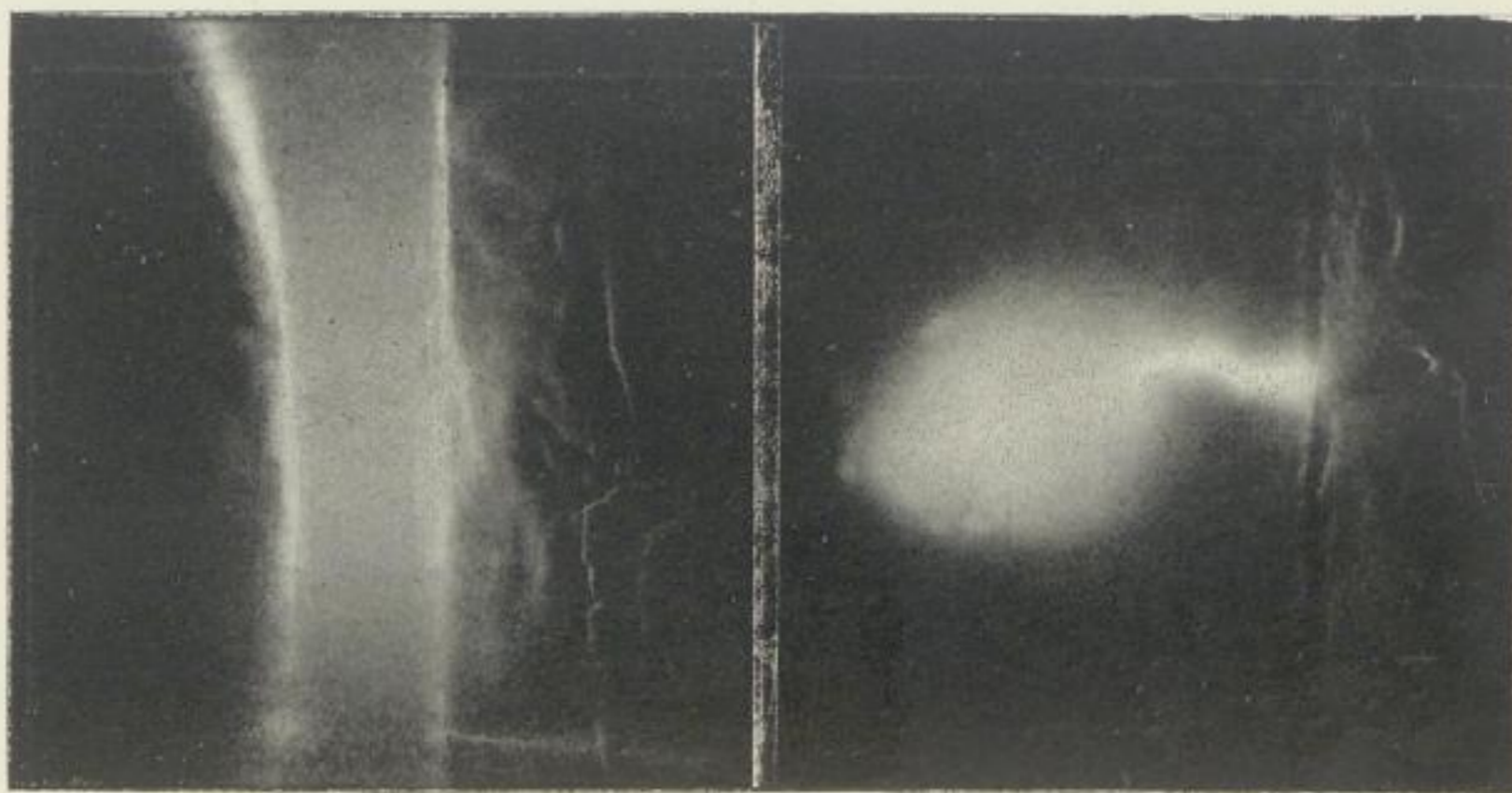
Pareilles aux ondes lumineuses que le choc peut immobiliser, les ondes électriques n'ont-elles pas interféré? En modifiant légèrement le mode opératoire que je viens de décrire, je suis arrivé à une démonstration curieuse et simple de la loi et des répulsions électriques.

Sur la plaque sensible placée sur une feuille d'étain, il suffit de faire aboutir en deux points voisins deux conducteurs communiquant avec les mêmes pôles d'une machine électro-statique.

L'impression laissée sur la plaque est différente selon que l'on utilise l'électricité positive ou l'électricité négative.

C'est avec cette dernière que le phénomène est le plus accentué.

Ainsi qu'on le voit nettement, des deux centres d'ébranlement situés sur la partie sensible de la plaque s'élancent les décharges électriques.



Effluve à 24.500 volts.

Arc à 25.000 volts.

Mais les lignes de force, au lieu de converger, arrêtées par une force invisible après s'être dirigées les unes vers les autres, s'infléchissent brusquement laissant entre elles une zone dans laquelle la lumière n'a pas d'action.

C'est par une méthode analogue que j'ai pu étudier les différentes phases des phénomènes qui accompagnent la production des décharges

à haute tension jaillissant entre les électrodes de mes générateurs d'ozone. J'ai pu distinguer nettement trois phases :

1° L'*effluve* apparaît d'abord avec une lueur violacée caractéristique.

2° Si la tension monte, des traits de feu les sillonnent bientôt, ce sont les *étincelles*.

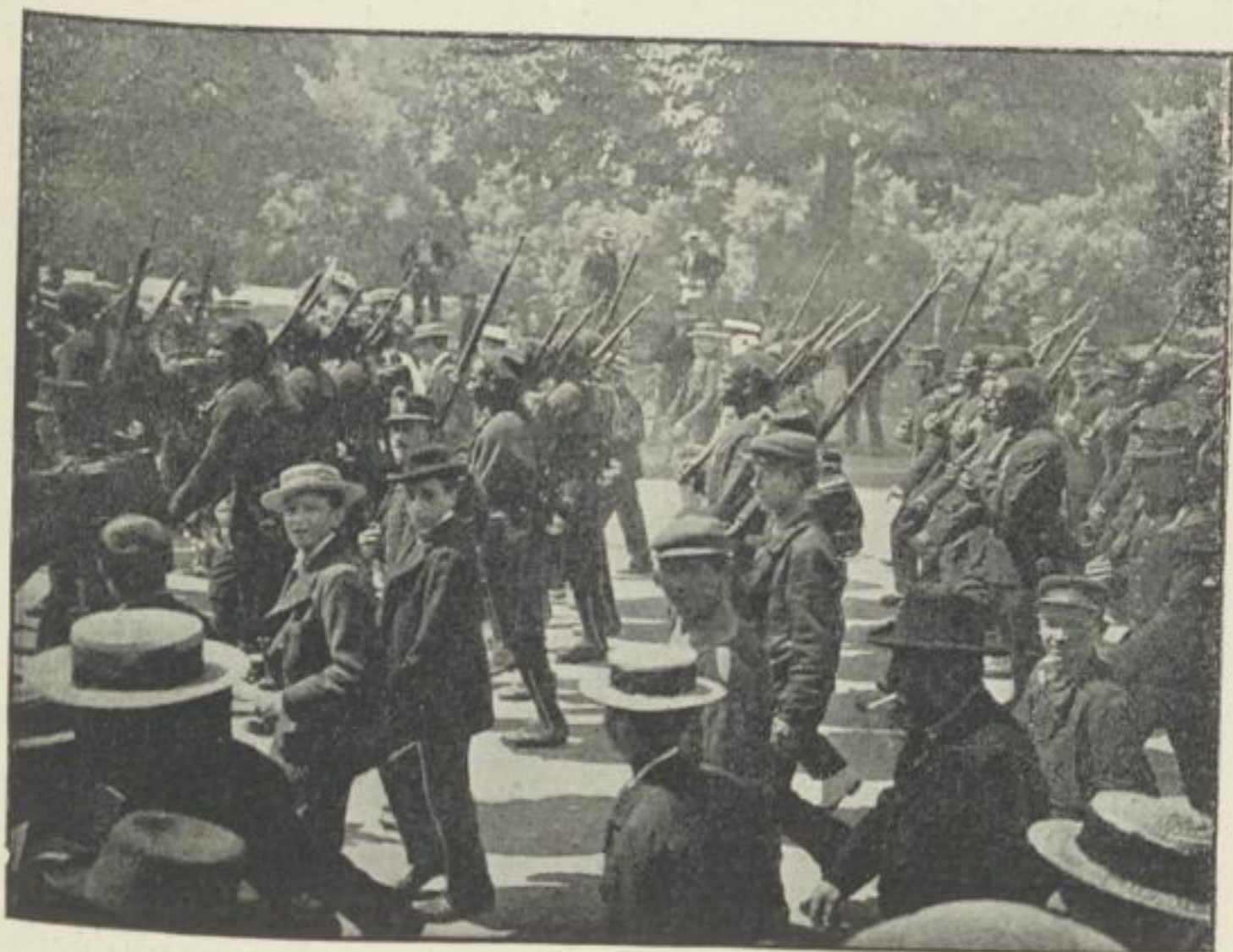
3° Quelques centaines de volts de plus et une flamme puissante a jailli, c'est l'*arc*.

Une trace laissée sur la plaque par une étincelle jaillissant d'un seul des pôles d'un transformateur à courant alternatif est un fouillis de lignes qui s'entrechoquent, se heurtent et chevauchent en tous les sens. Cela n'a rien de surprenant.

Notre président d'honneur, M. le professeur Lippmann, dans ses travaux sur la photographie des couleurs, nous a montré comment une onde lumineuse immobilisée peut laisser sur la plaque une impression durable et produire ce jeu merveilleux des couleurs que nous avons tous admiré.

Les ondulations électriques qui se propagent aussi rapidement que les ondulations lumineuses, quoique avec des longueurs d'onde bien différentes, sont à leur tour enchaînées et soumises à notre volonté. Dans la trace durable qu'elles laissent, l'observateur essaiera de lire les lois qui les régissent et de découvrir la mystérieuse énergie qui les provoque.

MARIUS OTTO.



Guido Sigriste.

Sénégalais de la Mission Marchand.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 15 janvier 1900.

Médaille d'or de la Société Royale de Photographie.
— Tous les ans, à cette époque, la Société Royale de photographie décerne une médaille d'or à l'auteur des travaux les plus remarquables en photographie, quelle que soit sa nationalité. C'est M. Ducos du Hauron qui l'a obtenue cette année pour ses importants travaux sur l'héliochromie. Ces travaux datent de 1868, époque à laquelle M. Ducos du Hauron publiait déjà un manuel d'héliochromie, et ce n'est que récemment que les recherches d'autres savants basées sur ces mêmes principes ont démontré toute la valeur de ces premières découvertes. Malheureusement, la santé de M. Ducos du Hauron l'empêche depuis quelque temps de continuer ses expériences.

Virage des épreuves positives sur papier et sur verre au moyen du ferrocyanure de cuivre. — A la séance de janvier de la Société Royale de photographie, M. W. B. Ferguson a fait une conférence intéressante sur le virage au ferrocyanure de cuivre. Il a d'abord expliqué la théorie du renforcement au moyen de ferricyanure de potasse et d'un sel quelconque formant un ferricyanure soluble et un ferrocyanure insoluble et en démontra la pratique par quelques expériences. L'inconvénient du procédé consiste en ce que le ferricyanure de cuivre est insoluble dans l'eau.

Les tons très variés obtenus grâce au virage au ferricyanure de cuivre rendent ce procédé fort intéressant; M. Ferguson décrivit la longue série d'expériences basées sur les théories qui lui ont permis

d'établir un procédé de virage bien défini. La méthode est la suivante :

A une solution de citrate neutre de potasse, 250 cc. à 10 o/o — ajoutez 35 cc. d'une solution à 10 o/o de sulfate de cuivre et 30 cc. d'une solution à 10 o/o de ferricyanure de potasse.

Immergez dans ce bain le positif ou l'épreuve positive à virer, après avoir bien lavé. L'image passera par le noir chaud — le pourpre — le brun, le brun rouge et le rouge sanguine.

Il suffit de rincer l'épreuve pour l'arrêter au ton voulu. Un lavage abondant terminera l'opération.

Les œuvres françaises à Philadelphie et la critique américaine. — Il me semble que sans risquer d'être accusé de chauvinisme, je puis considérer les expositions de la Société royale de photographie et du Photographic Salon réunies, comme l'évènement le plus important de ce genre dans le monde photographique. En tous cas, cette importance suffirait à donner un grand intérêt à une critique intelligente et bien étudiée faite par un homme de valeur. M. Gleeson White que nous avons perdu récemment est le seul dont les articles parus depuis six ou sept années de suite dans le *Photograms of the Year*, se soient approchés de la perfection en ce genre. Nous avons trouvé en lui un homme expert en matière d'art, qui avait cultivé depuis longtemps ses facultés de critique et qui, malgré son érudition d'artiste, avait des idées larges et n'était animé d'aucune prévention contre le procédé dont il jugeait les résultats. Il admettait les revendications et les aspirations de la photographie et avait pour elle l'indulgence qu'un public éclairé doit avoir pour une débutante. Ruskin n'avait-il pas raison de dire : « La patience est la fondation de l'esprit critique qui devra s'arrêter longuement devant l'œuvre qui lui est soumise. Qu'il ne la foule pas aux pieds de peur que ce qu'il prend pour une coquille vulgaire ne soit, en réalité, une perle de prix, qu'il n'étouffe pas sous les broussailles de l'ironie, la plante encore faible du talent. »

Y a-t-il beaucoup de nos critiques d'art qui aient suivi ces admirables préceptes et qui réunissent les qualités d'un esprit libéral à celles du bon goût et de la connaissance approfondie de leur sujet.

Je me souviens d'une lettre d'un membre bien connu du Photo-Club de Paris qui me demandait à l'automne dernier comment il se faisait que le journal que j'édite ne contienne pas une critique sérieuse et complète des grandes expositions de Londres. Hélas ! la réponse était trop évidente : « Indiquez-moi l'homme qui en serait capable ». Je suis obligé de reconnaître que dans notre pays les critiques compétents ne veulent pas prendre au sérieux les aspirations

vers l'art de la photographie. Ceux qui sont capables d'écrire refusent de le faire, et le point de départ des autres est l'idée préconçue du mécanisme de la photographie. Ils ont la conviction que toute épreuve qui s'élève au-dessus du niveau commun est le résultat d'un simple hasard ou d'une retouche habile, et rien ne la leur enlèvera. S'ils acceptent d'écrire un article critique sur des photographies, ils n'y voient qu'un prétexte à une petite récréation littéraire au cours de laquelle ils se plaisent à rapetisser et à railler agréablement des œuvres qui, bonnes ou mauvaises, mériteraient cependant d'être traitées avec un sérieux égal à celui qui a présidé à leur conception. D'un autre côté, le critique photographe, ou tout au moins sympathique à la photographie, n'est guère plus satisfaisant. En effet, il doit avoir une tendance à préférer le genre et la manière qui se rapprochent le plus de son idéal propre. C'est ainsi qu'il est bien rare de trouver dans un journal anglais un article critique qui ne soit pas faux et rempli d'idées préconçues, ou simplement vide et ridicule. Les Français sont heureux de posséder des écrivains tels que M. de la Sizeranne.

On trouve dans le dernier numéro du *Camera Notes*, organe du Camera-Club de New-York, un article critique de valeur sur le Photographic-Salon de Philadelphie organisé par la Société Photographique de cette ville, dans les bâtiments de l'Académie des Beaux-Arts et à laquelle les Anglais et les Français ont largement contribué. C'est à dessin que je qualifie ainsi cet article, car il donne l'impression d'avoir été écrit par un homme parfaitement au courant de ce que peut donner la photographie et des limites qu'elle ne doit pas franchir, tandis que rien n'y fait soupçonner l'idée préconçue, l'examen hâtif ou même les goûts personnels de l'auteur. M. Joseph T. Keiley, le critique en question, s'est jeté corps et âme dans la photographie pictoriale et s'est déjà fait une grande réputation dans ce genre. Sa critique a donc une valeur toute spéciale et, nous l'espérons, servira de modèle aux autres. Il semble du reste être bien au courant des défauts de ses confrères qui ne doivent valoir guère mieux dans leur pays que dans le nôtre. « Le vocabulaire du critique, dit-il, se compose pour la plupart d'un assortiment d'épithètes doucereuses qui n'engagent à rien et qui font de la bonne copie, des adjectifs au superlatif, ou des « charmant, délicieux, « habile », modifiés quelquefois par des « peut-être » et des « presque » atténuants. Il a pour règle de ne jamais dire quelque chose d'absolument clair et défini, de ne jamais manquer une plaisanterie cruelle si la victime est suffisamment inconnue, et enfin de ne jamais admettre qu'une photographie puisse être le reflet d'une individualité artistique. » Si ce portrait ne s'applique pas à tous les

critiques, M. Keiley prétend qu'il ressemble tout au moins à la plupart.

Au début de son article il dit : « Avant de commencer mon travail, je relus le catalogue du Salon et je m'aperçus que j'avais déjà oublié le sujet de beaucoup des œuvres exposées. Que celles-ci demeurent donc en paix, car lorsqu'un tableau après un examen approfondi n'a pas laissé de traces suffisantes pour survivre à un laps de quelques jours, il ne possède pas de qualités suffisantes pour que le critique s'en occupe davantage. » Voilà une règle excellente. Et plus loin, expliquant la méthode qu'il adopte comme critique, il ajoute : « Je ne passerai pas les photographies en revue avec la préoccupation de reconnaître si celle-ci a été bien tirée, celle-là correctement posée, si le négatif de cette autre n'a pas été suffisamment développé ou si cette dernière, dépouillée au pinceau ne doit pas compter comme photographie. Mais j'essaierai de découvrir si une œuvre possède un mérite quelconque, intellectuel ou sensuel, et, dans ce cas, je chercherai d'où vient son charme, s'il est dû à une idée préconçue ou à la simple inspiration du moment et, en dernier lieu, si l'idée est bien rendue et si cela valait la peine de nous en faire part. Incidemment, je montrerai quelle est la faute capitale du tableau. De plus, si je trouve qu'il est radicalement mauvais, je le dirai franchement, car dans le cas où je me serais trompé, ce qui est bien possible, mon affirmation ne changera rien à la valeur de l'œuvre, et c'est moi et non l'auteur qui en serai diminué.

Il est impossible pour un critique de choisir un terrain plus solide et je voudrais que les nôtres prissent exemple sur celui-ci. Mais il ne faut pas oublier que M. Keiley travailla à l'exposition pendant huit jours de suite. Tandis que le critique ordinaire consacre une demi-heure, une heure au plus à sa visite qui consiste à faire le tour de la salle en prenant quelques notes avant d'aller boire un verre de quelque chose avec le secrétaire honoraire. Puis il retourne à ses occupations variées de journaliste.

Mais voyons ce que M. Keiley dit des exposants français. Je ne ferai que quelques citations, car l'article en question remplit trente ou quarante pages.

En parlant de M. Demachy, il dit :

« Parmi ses dix envois, il en est trois que je considère comme les plus fortes de ses œuvres. En étudiant son exposition, mon opinion sur lui s'est confirmée et je pense que s'il peut s'élever à l'occasion, la force n'est pas son caractère distinctif et que son genre est délicat et décoratif plutôt que de haute conception. Il manie la gomme bichromatée avec une grande habileté et sa technique est presque parfaite,

mais le choix de ses sujets prouve qu'il préfère les choses *chic* à celles qui sont puissantes, du moins est-ce dans ce genre qu'il est le plus connu et qu'il a conquis sa réputation. » Le *Coin de rue à Menton*, de M. Demachy, a été particulièrement apprécié, ainsi que ses *Chardons*, tous deux exposés au Photographic Salon de Londres, il y a trois ou quatre ans. « *Menton*, dit M. Keiley, est une vraiment belle chose, pleine de couleur locale et presque sans défauts comme composition et comme valeur. Pour pouvoir complètement apprécier son charme, il faut avoir vu Menton et y avoir vécu. » Tous ceux qui s'intéressent à la photographie moderne connaissent le *Projet d'éventail* de M. Demachy, qui a été souvent exposé pendant ces trois dernières années et qui est composé de deux enfants disposés de façon à remplir l'arc de cercle conventionnel. Le même sujet se trouve à Philadelphie, mais coupé en rond, sous le titre : *Enfants*. M. Keiley préfère l'autre coupe. « Cependant, dit-il, les taches se composent bien, mais l'effet général est très déconcertant. Les mains du petit garçon auraient dû être absolument au repos, ou tout au moins occupées à quelque chose de bien défini ; on aurait ainsi évité la suggestion ridicule qu'elles ont éveillé dans l'esprit de tous les visiteurs ! » M. Keiley n'explique pas quelle est cette suggestion, quant à moi, j'ai longuement examiné depuis cet éventail, sans parvenir à la comprendre, et je suis heureux de ne pas l'avoir trouvée, car rien n'est agaçant comme de découvrir dans les contours d'un arbre ou d'une montagne la suggestion d'une figure grotesque ou d'un profil comique qui vous hante à tout jamais.

M. Keiley accorde à l'école française un certain *fini* décoratif. *L'Étude d'éclairage* et le *Profil* de M. Brémard ne sont pas assez achevés et ressemblent plutôt à des esquisses qu'à des tableaux poussés. *L'Étude*, au contraire, ne prête pas à cette critique et ses trois œuvres sont, sans contredit, puissantes. *L'Attelage*, de M. Dardonville (que je ne me rappelle pas avoir vu à Londres) possède d'admirables qualités comme tonalité et comme mouvement, quoique la vérité de ce mouvement soit assez douteuse, comme dans la plupart des instantanées. Des œuvres de M. Bucquet, *Labour* et *La hutte des charbonniers*, sont les plus admirées, mais M. Keiley trouve que *Au large*, du même auteur, ne donne pas l'impression de la haute mer. Tout en octroyant une large part de louanges à la *Promenade*, de M. René Le Bègue, il ajoute : « Ce tableau possède certainement un charme pittoresque et se rapproche beaucoup du genre des fresques de l'école moderne française, mais j'y trouve une certaine impression de désaccord, due probablement au contraste entre les costumes des personnages et le paysage trop moderne. Et cependant, cette photo-

graphie que je n'aime pas beaucoup, m'a laissé une impression durable. » M. Puyo n'a rien envoyé. M. Toutain complète la liste des exposants français.

Il y aurait beaucoup à citer sur la critique des meilleurs exposants anglais et américains. Mais nous avons assez parlé de Philadelphie et de son Salon.

Le choix d'un titre est un choix assez délicat, quel que soit le moment où le titre est donné, avant ou après l'achèvement de l'œuvre. Ce sera le sujet du prochain paragraphe et c'est encore à la revue des *Camera Notes* que je l'emprunterai.

Les titres. — Le titre d'un tableau suffit généralement à nous indiquer à quel degré l'auteur s'est identifié à son œuvre et il n'est pas sans intérêt de constater combien de fois le titre tombe à faux, car le tableau improprement baptisé se trouve toujours être une œuvre sans valeur, bien que superficiellement plaisante à l'occasion. Il est rare que son auteur dépasse le niveau qu'il a atteint et montre quelque activité artistique ou intellectuelle. « A propos de titres, continue l'article du *Camera Notes*, je n'ai jamais oublié l'explication que m'a donnée un gentleman bien connu dans le monde photographique, à qui l'on demandait le sens d'un certain titre appliqué à une de ses photographies. Ce titre avait intrigué tout le monde. Mon épreuve une fois terminée, dit-il, je réunis mes amis et après conciliabule, nous choisîmes le titre en question parcequ'il nous sembla devoir donner à réfléchir au public. »

— Alors, votre titre fut donné après coup ? lui demandais-je.

— Précisément, répondit-il.

Évidemment, on peut admettre qu'il soit rationnel d'appliquer à nos photographies le même système qu'à nos enfants, et de les baptiser seulement une fois qu'ils sont venus au monde. De même que l'on craindrait de commettre quelque sacrilège en doutant de Shakespeare, quand il dit :

Qu'est-ce après tout qu'un nom ? La fleur que nous appelons rose,
Sous un autre nom aurait le même parfum.

Ce qui n'empêche que le titre est d'une telle importance pour un tableau, qu'il peut le rendre ridicule ou insupportable, ou au contraire en rehausser la valeur, ne fut-ce que par la cadence des syllabes dont il est composé. Un titre ne doit pas être le résumé littéraire d'un sujet, pas plus que le sujet ne doit être la simple illustration du titre. Il est possible que le rapport entre le titre et le sujet ne soit pas frappant au premier abord, mais ceci vaut toujours mieux qu'un désac-

cord absolu, ou un titre absolument banal qui n'est là que pour aider la mémoire et empêcher la confusion avec les cadres d'alentour. J'ai déjà dit que la cadence d'un titre pouvait avoir une certaine importance. A ce propos, je citerai le titre d'une de mes œuvres, auquel la traduction en français à une exposition de Paris avait enlevé tout son charme musical.

Pour un tableau « chic » (?) il faudra choisir un titre court et « piquant », pour ceux qui ont été conçus dans un mode plus sérieux, un titre musical et bien rythmé sera préférable, mais il vaudra mieux éviter les citations en vers qui donnent trop d'importance au titre et attirent l'attention du public comme le pourrait faire une charade.

L'Exposition de 1900 et la section anglaise de photographie. — Malgré le peu d'espace qui nous est accordé, l'exposition anglaise sera vraiment représentative. Grâce aux soins éclairés de M. Reginald Craigie, une collection d'œuvres de nos meilleurs artistes vient d'être remise entre les mains de la Commission Royale, à South Kensington. Le travail de sélection auquel s'est livré M. Craigie n'a pas été facile, mais il a réussi à réunir tous les noms qui devaient faire partie d'une pareille collection. D'autre part, je n'ai recueilli aucune plainte de la part des non invités. Il n'y a qu'une circonstance qui puisse faire craindre que la moyenne de cette exposition ne soit pas tout ce que l'on peut désirer : les photographies resteront si longtemps immobilisées qu'il est possible que les exposants préfèrent garder ce qu'ils ont de meilleur et de n'envoyer qu'un second choix.

Un nouvel Écran coloré. — On admet généralement que malgré l'utilité des plaques orthochromatiques leurs qualités ne sont portées à leur plus haut point que lorsqu'on se sert en même temps d'un écran de couleur convenable. Personne plus que M. James Cadett et M. Sangers Sheperd n'a travaillé les principes de la photographie orthochromatique et l'apparition sur le marché de la plaque Cadett « Spectrum » a été suivie dernièrement de son complément nécessaire, l'écran coloré spécial.

Cet écran est corrigé pour tous les rayons colorés, vert, bleu, violet et rouge inclus. Mais ce résultat n'a été obtenu que grâce à un sacrifice considérable sur la rapidité du temps de pose. Celui-ci monte à quarante ou cinquante fois la durée normale. Une telle lenteur devenait un inconvénient considérable. On posait des minutes à la place de secondes, le portrait et même le paysage devenaient difficiles et

l'avantage du rendu exact des couleurs était plus que compensé par les insuccès dus aux mouvements du modèle. Mais pour le paysage on peut se passer de correction dans les rayons rouges et M. Cadett a construit un écran corrigé pour le violet, le bleu et le vert, sans s'occuper du rouge. La pose n'est ainsi augmentée que de trois ou quatre fois la durée normale. L'écran à correction complète s'appelle « l'Absolutus », le second « le Gilvus ». Ces écrans sont construits et essayés avec un soin minutieux, mais ils ne donnent de résultats parfaits qu'avec les plaques qu'ils sont destinés à compléter.

Décoration du capitaine Abney. — Parmi le monde des sciences, le capitaine Abney est connu comme un des physiciens les plus distingués du jour. Sa réputation parmi les photographes n'est pas moindre, grâce à ses nombreux travaux sur la lumière et autres sujets analogues. Il n'aura donc que des congratulations à recevoir au sujet de sa nomination au grade de chevalier de l'ordre du Bain qui a eu lieu au 1^{er} janvier dernier. Il devient donc sir W. de W. Abney, K. C. B., etc. Il a été longtemps le président honoré du Camera-Club et a occupé avant lord Crawford la présidence de la Société Royale de Photographie. Il a été aussi président de la Société Royale d'Astronomie et est actuellement secrétaire du département des Sciences et des Arts.

Le Bureau de la Société Royale de Photographie. — Lord Crawford, président, passe l'hiver à l'étranger et il est certain qu'il ne se représentera pas à la réélection. On comptait demander au général Waterhouse, qui a été secrétaire honoraire de la société depuis trois ans, de prendre sa place, mais il se trouve qu'il refuse cette distinction et donne en plus sa démission de secrétaire. Voilà donc deux postes importants à remplir et le choix auquel on s'arrêtera aura une grande influence sur l'avenir de la société. Les candidats devront, en plus d'une réputation scientifique méritée, jouir d'une position sociale irréprochable. Lord Crawford et le général Waterhouse remplissaient admirablement ces deux conditions et il sera extrêmement difficile de les remplacer.

Les Médailles à l'Exposition de la Société Royale de Photographie. — Cette exposition qui a eu lieu jusqu'ici dans la salle de la Société Royale des Aquarellistes se transportera à l'automne prochain à la New Gallery, où elle sera moins à l'étroit. C'est là que s'est tenue, il y a deux ans, la fameuse exposition du Kodak.

Pour éviter les discussions et les cabales causées tous les ans par

l'élection des juges et leurs décisions, le comité a consulté les membres par une sorte de plébiscite sur la question de savoir s'il ne vaudrait pas mieux supprimer les médailles. L'opinion paraît favorable à cette mesure. Mais alors il faudra que le choix du comité d'admission soit tel que la réception constitue une distinction véritable. Il n'en a pas été ainsi jusqu'à ce jour.

Le Peintre et le Photographe portraitistes. — Dans le numéro de décembre du « Camera Obscura », paraît la première partie d'un article intitulé « Les grands peintres surpassent-ils les photographes dans les portraits ? », par Edwin Russell-Thompson. L'auteur



E. G. Seavy.

n'en est qu'au défilé des témoins à charge pour résoudre la question par la négative. Je renvoie simplement mes lecteurs au texte original, car la revue en question est éditée à Paris, chez M. Charles Mendel, et la section française est sous la haute direction de M. Maurice Bucquet.

A. HORSLEY-HINTON.





Echos et Nouvelles

CONGRÈS INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIE

(Paris, 23-28 juillet 1900.)

Le comité d'organisation du Congrès international de photographie de 1900 a approuvé, dans sa séance du 24 janvier, les diverses propositions qui lui ont été proposées par les quatre commissions, chargées par lui d'élaborer le programme des questions à soumettre au Congrès, qui doit se tenir à Paris du 23 au 28 juillet prochain, ce programme se trouve donc établi de la manière suivante :

- 1^{re} QUESTION. Définition et mesure de la sensibilité des plaques dans leurs conditions d'emploi.
- 2^e QUESTION. *Photométrie*. — Son étude pratique au point de vue photographique — Recherche d'étalons de lumières colorées et de méthodes de comparaison. — Étalonnage des écrans colorés et des couleurs pigmentaires.
- 3^e QUESTION. Caractéristiques et classification des verres d'optique.
- 4^e QUESTION. Caractéristiques des objectifs ; numérotage pratique des diaphragmes.
- 5^e QUESTION. Étude et caractéristiques des obturateurs de plaques.
- 6^e QUESTION. Classification précise au point de vue de l'épaisseur des plaques de verre employées en photographie.
- 7^e QUESTION. Dimensions des bandes cinématographiques. — Écartement, pas et forme des perforations. — Pas et largeur des images.
- 8^e QUESTION. Expression des formules et dénominations photographiques : révision de la rédaction adoptée en 1889 et en 1891.
- 9^e QUESTION. Projet d'adhésion à la classification décimale pour la bibliographie photographique.
- 10^e QUESTION. Protection de la propriété des œuvres photographiques : assimilation complète des œuvres photographiques aux œuvres graphiques et artistiques.
- 11^e QUESTION. Distinction des droits de propriété et des droits d'emploi.
- 12^e QUESTION. Vœu à émettre pour qu'il soit créé dans les différents pays, et à côté des archives composées de documents écrits, des dépôts d'archives photographiques documentaires comprenant tout ce qui peut être relevé d'intéressant, par la photographie, pour l'histoire d'une région.

Les personnes qui auraient un travail à soumettre au Congrès sur l'une des questions qui y figurent, ou sur un autre sujet, sont priées, conformément aux dispositions de l'article 10 du règlement, d'en adresser le résumé ou les conclusions à M. Pector, secrétaire général de la commission d'organisation, 9, rue Lincoln, avant le 15 juin 1900, sans quoi il ne pourrait être présenté en séance, ni servir de point de départ à une discussion.

*
* *

Le Touring-Club de France entreprend, sous le nom de *Sites et Monuments*, une grande publication qui se composera de trente vo-



P. H. Rose.

lumes consacrés aux départements de la France. Une commission spéciale, composée de MM. Ballif, A. et J. Berthelot, Bucquet, J. Comte, A. Martel et C. Puyo, est chargée de surveiller le choix et l'exécution des planches en typogravure qui doivent, en grand nombre, illustrer chacun de ces volumes.

Le premier mille de souscripteurs, est atteint et, étant donnée la valeur artistique et documentaire de cette belle publication, ce nombre sera doublé très rapidement. Le premier volume, *la Corse*, est sous presse, et sera très prochainement distribué aux souscripteurs.





Nouveautés Photographiques

APPAREIL DE PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE A RENDEMENT MAXIMUM
de M. GUIDO SIGRISTE.

Présentation faite par M. E. Wallon à la séance du 13 décembre 1899.

I

La défaveur où se trouve la photographie instantanée auprès de ceux qui s'occupent d'art photographique tient surtout à deux causes : la première, c'est qu'on nous a trop souvent montré, immobilisées dans une image, des allures qui n'admettent pas l'immobilité, phases mal choisies de mouvements trop violents, positions incompréhensibles pour nous parce que notre œil, dans l'ensemble du mouvement, ne les saisit pas. De cela, c'est aux photographes qu'il fallait faire reproche : maintenant que l'on a compris la faute, et que l'on s'en garde, la photographie instantanée fournit aux expositions d'art un très respectable contingent d'œuvres qui, loin de nous choquer, nous semblent plaisantes, et même quelquefois fort belles.

Mais trop souvent (et c'est là le second grief), les images, qui ne prêtent plus à la critique au point de vue de la composition, sont insuffisantes comme exécution ; obtenues en des poses très courtes, elles sont incomplètes, heurtées, peu harmonieuses : la faute ici vient des appareils, dont le rendement est mauvais ; de façon tout à fait générale, dans ceux qui sont à notre disposition, une fraction seulement de la lumière admise jusqu'à la surface sensible est réellement utilisée à la formation de l'image ; le reste ne fait que la troubler.

C'est donc un progrès très considérable, à notre point de vue, qui vient d'être accompli par M. Guido Sigriste avec l'appareil nouveau, où il a recherché et obtenu un rendement exceptionnellement favorable, — on peut dire le rendement maximum ; les images, malgré l'abaissement du temps de pose à des valeurs inconnues jusqu'ici, sont complètes, détaillées, harmonieuses. La photographie instantanée prend toutes les qualités que semblait seule pouvoir donner une exposition relativement longue ; et désormais, si elle pêche contre les règles de l'art, ce n'est plus qu'au photographe que l'on pourra s'en prendre.

L'appareil mérite donc une étude un peu détaillée ; nous examinerons successivement le système d'obturation employé, la disposition des organes essentiels, et les résultats qu'il devient possible d'obtenir.

II

L'obturation est produite par une fente qui se meut devant la surface sensible : bien souvent déjà on a employé cette méthode, mais pour la première fois elle est appliquée ici de façon scientifiquement logique ; et de ce seul fait le progrès a été si grand que nous pouvons nous considérer comme ayant affaire à un obturateur réellement nouveau.

On se représente trop souvent le système des rayons lumineux sortant d'un objectif photographique sous la forme d'un cône ayant sa base sur le plan focal et son sommet au centre optique de l'objectif ; il constitue en réalité un tronc de

cône : la grande base est sur le plan focal, et la petite est l'image que donne du diaphragme la combinaison postérieure. L'axe du tronc de cône est celui de l'objectif, les génératrices sont les rayons les plus obliques qui puissent traverser le diaphragme et rencontrer la surface sensible.

C'est un assemblage de fuseaux coniques, ayant tous comme section commune la petite base du système, et qui vont, s'épanouissant, former leurs sommets aux divers points de la grande base, c'est-à-dire du plan focal. Chacun de ces fuseaux élémentaires correspond à l'un des points de l'image, et par conséquent à l'un des points de l'objet; il constitue la portion émergente d'un pinceau qui comprend trois parties : la première, portion incidente, est aussi un cône; la seconde, portion transverse, — c'est-à-dire comprise à l'intérieur de l'objectif, — est un assemblage assez compliqué de troncs de cône, qui admet comme section l'ouverture du diaphragme.

Il nous suffira, pour comprendre ce qui va suivre, de supposer la portion transverse réduite à une épaisseur nulle et, comme dans la figure 1, où nous avons représenté trois de ces pinceaux élémentaires, de considérer les portions incidente et émergente comme se raccordant directement l'une à l'autre, avec l'ouverture du diaphragme pour base commune.

Cette figure est d'ailleurs dessinée à échelle exacte, en supposant que l'objectif est un Planar travaillant à toute ouverture.

Un obturateur idéal devrait livrer passage d'un seul coup à la totalité des rayons lumineux réfractés, les laisser agir pendant un certain temps, puis, toujours d'un seul coup, les intercepter. Ces conditions seraient remplies par un obturateur placé au centre optique si le système de rayons était réellement un cône, ayant en ce point son sommet: il n'en est nullement ainsi. Nous ne pouvons pas réaliser ce que nous venons d'appeler l'obturation idéale.

Mais nous devons chercher à nous en approcher autant que possible. Et pour cela nous pouvons obturer ou bien à la petite base du tronc de cône, ou bien à la grande : à la petite, c'est-à-dire au diaphragme, par une lame qui coupe à la fois tous les cônes élémentaires suivant leur base commune, — ce qu'elle ne pourra faire que de façon progressive, puisque cette base a une certaine étendue; à la grande, c'est-à-dire au plan focal, par une fente qui laissera successivement arriver à la surface sensible

les cônes élémentaires, mais dont les bords couperont ces cônes à leur sommet et par conséquent de façon rigoureusement instantanée.

Dans le premier cas, l'obturation se fera en trois périodes : durant la première, il y aura une admission progressive de la lumière, et durant la troisième une suppression progressive; ces deux périodes extrêmes fournissent sur la surface sensible un éclairage général,

mais inégal et mauvais, ne pouvant avoir, par conséquent, dans la formation de l'image, qu'un rôle pernicieux. Or leur influence devient fatalement prépondérante quand il s'agit de poses extrêmement courtes. L'obturateur d'objectif est donc, surtout alors, une mauvaise solution, parce que son rendement est mauvais.

Dans le deuxième cas, nous n'avons plus qu'une seule période, la bonne, celle de pleine admission : toute la lumière amenée à la surface sensible agit dans les mêmes conditions, et ces conditions sont les meilleures; le rendement est maximum.

Mais il est essentiel que nous coupions réellement les cônes élémentaires à leur

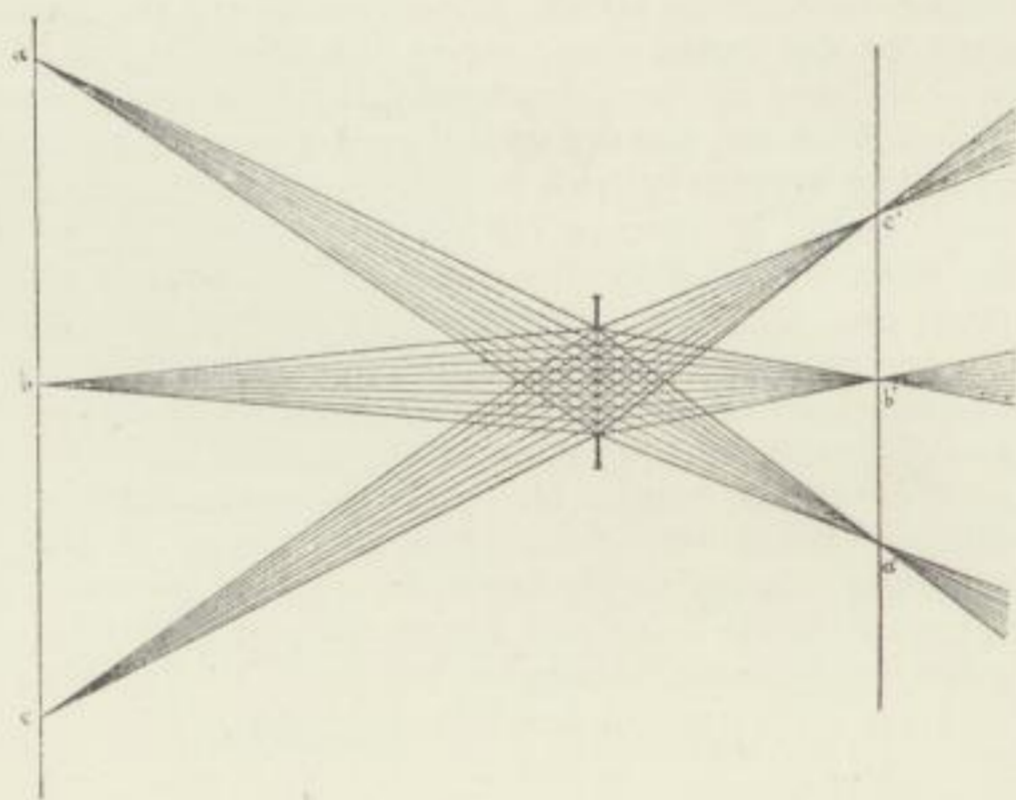


Fig. 1.

sommet; pour peu que ces cônes, à l'endroit où nous les interceptons, présentent une section dont l'étendue ne soit pas négligeable, l'obturation n'est plus instantanée, les périodes d'ouverture et de fermeture reparaissent, et le rendement diminue très rapidement.

La position de l'obturateur d'objectif n'est pas rigoureusement imposée, à moins qu'il n'appartienne au type à iris; s'il est constitué par une guillotine, de genre quelconque, nous jouissons d'une assez grande latitude; et il n'y a pas d'inconvénient notable à ce qu'au lieu d'être au diaphragme, où il coupe d'un seul coup les portions transverses des divers pinceaux, il soit placé devant l'objectif, ou derrière, les cônes élémentaires ne se séparant pas très vite les uns des autres; le rendement, déjà médiocre, n'en devient guère plus mauvais.

Pour l'obturateur de plaque, le seul jeu dont nous disposions est celui que nous donne la profondeur de foyer, et elle est très faible: nous ne devons pas nous écarter de façon appréciable de la surface focale.

L'appareil de M. Sigriste est le premier où il soit tenu compte de cette exigence,

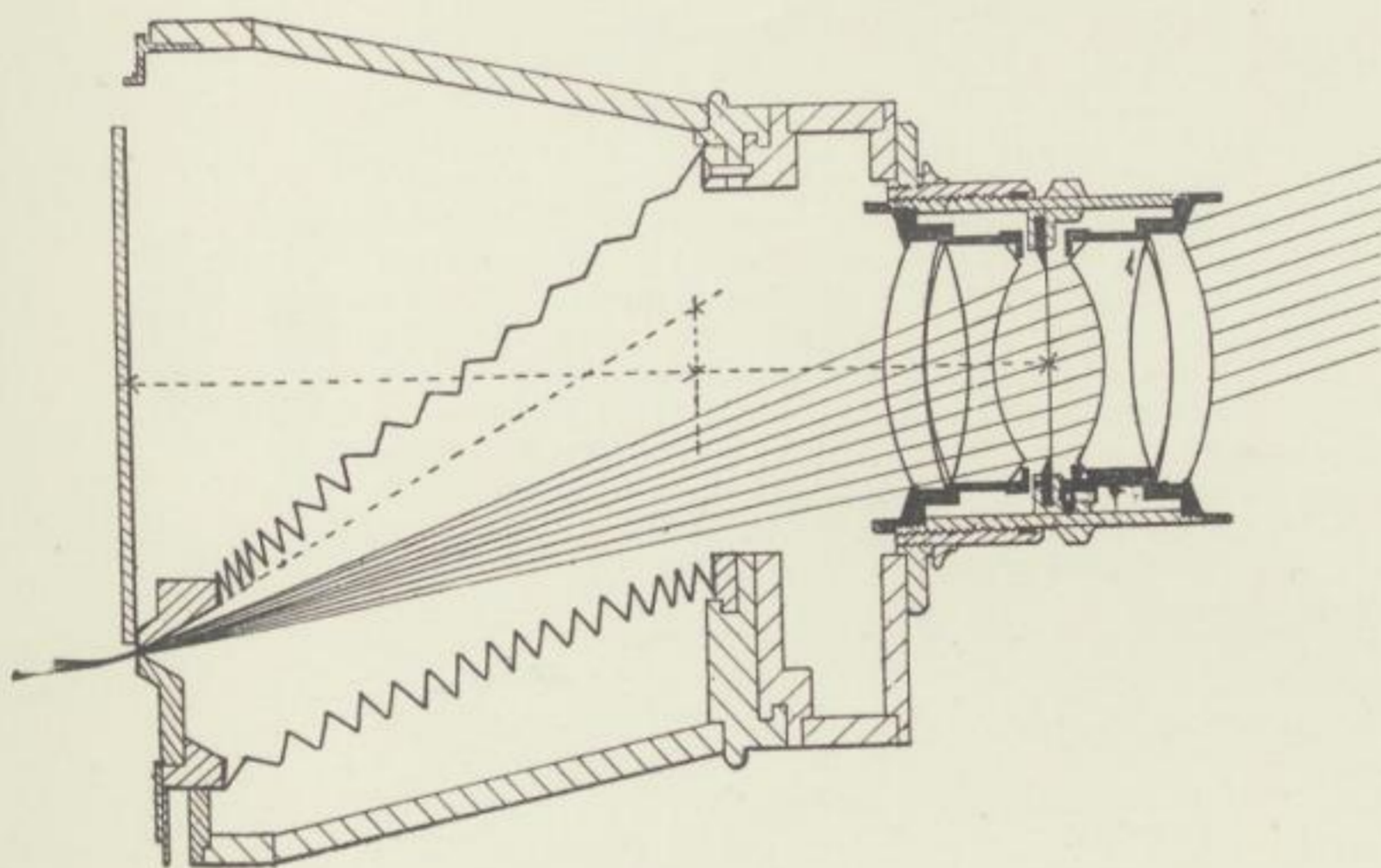


Fig. 2.

le premier, par conséquent, qui donne le rendement maximum; la fente obturatrice D s'y meut à $0^{\text{mm}},1$ seulement en avant de la surface focale.

Elle est reliée à la paroi antérieure de la chambre par une enveloppe plissée EE' (fig. 2), qui la suit dans ses mouvements, prélevant dans le système des rayons réfractés un volume limité, sur le plan focal, à une bande longitudinale qui est une fraction, variable à volonté, de la surface sensible. Ce volume comprend à chaque instant un certain nombre de cônes élémentaires à l'exclusion des autres, mais tous ceux qui s'y trouvent enfermés y sont enfermés de façon totale; et grâce à la disposition des bords d'd'' limitant la fente, lesquels sont taillés en biseau très ouvert avec arête tranchante, aucun de ces cônes ne peut, à aucun moment, amener sur la surface sensible autre chose que la totalité de la lumière qu'il transporte.

C'est ce que montre la figure 3, dans laquelle on a supposé dans l'appareil muni d'un Planar, la fente réduite à une largeur presque nulle, et amenée à l'extrémité de sa course; le faisceau qui, dans le plan du tableau, arrive jusqu'à la fente, n'en rencontre pas les bords.

De plus, en rasant ainsi le plan focal, on évite les phénomènes de diffraction qui, avec les obturateurs d'objectif, doivent intervenir, pour une grande part, dans ce qu'on nomme le voile de sous-exposition; enfin on assure la protection de la surface sensible contre l'action des rayons réfléchis ou diffusés.

Si la fente se déplace d'un mouvement uniforme, chacune des bandes que cette fente découvre successivement sur le plan focal est éclairée pendant le même temps, et la durée d'illumination est exactement connue si l'on sait la largeur de

la fente, dans le sens du mouvement, et sa vitesse de translation : elle est, en effet, simplement égale au quotient du premier nombre par le second. Si par exemple la fente présente 2 millimètres de largeur et qu'elle se déplace avec une vitesse de 2 mètres par seconde, la durée d'illumination, pour un point quelconque de la surface sensible, est de un millièmètre de seconde.

Les deux quantités en question sont, dans l'appareil de M. Sigriste, exactement connues ; il en est donc de même du temps de pose, que l'on peut faire varier entre $1/40$ et $1/5.000$ de seconde, avec faculté d'aller au besoin jusqu'à $1/10.000$.

La largeur de la fente obturatrice est réglée au moyen d'une vis V, dont le pas est de $0^{\text{mm}},5$, et dont la tête carrée vient, quand l'obturateur arrive à l'extrémité de sa course, s'engager dans un petit arbre creux que commande une manette M extérieure à l'appareil (fig. 2) : faisant tourner la manette M dans un sens ou dans

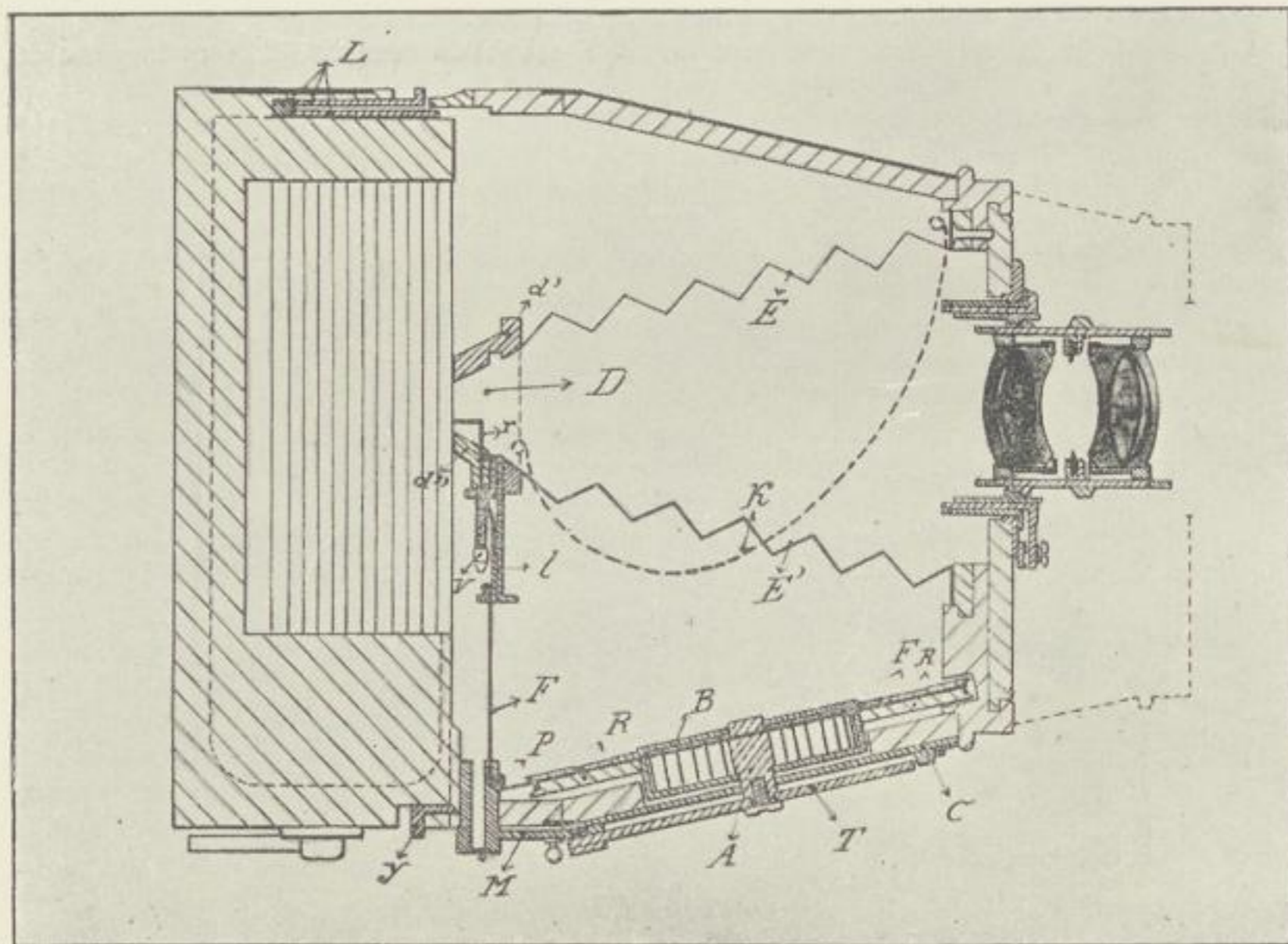


Fig. 3,

l'autre, on augmente ou diminue, d'un demi-millimètre par tour, l'écartement des deux bords d' et d'' . Ceux-ci restent exactement parallèles, si bien que l'on peut utiliser la fente avec une largeur réduite à $0^{\text{mm}},1$.

Quant au déplacement, il se produit de la façon suivante : une lame métallique allongée l ajustée à glissement, et qui vient, avant et après la pose, fermer complètement l'ouverture, porte, fixées à ses extrémités, celles d'un cordonnet de soie F qui, après avoir passé sur deux petites poulies de renvoi P , s'enroule à double brin dans la gorge d'un disque R muni d'un barillet à ressort B .

C'est la détente de ce ressort qui produit le mouvement de l'obturateur ; on en peut faire varier la tension au moyen d'un levier diamétral T , placé extérieurement et qui se déplace sur un disque C dont le pourtour est muni d'encoches formant crans de retenue. Pour assurer l'uniformité du mouvement ainsi produit, il est nécessaire de faire intervenir des organes de compensation : ce sont ici deux ressorts auxiliaires K , disposés de façon à former freins au départ et accélérateurs à l'arrivée. La compensation obtenue est pratiquement parfaite, puisque jamais, quelle que soit la durée de la pose, on n'observe sur les images la variation systématique d'impression qu'on ne pourrait éviter en cas contraire.

Les durées d'admission de la lumière sont annoncées automatiquement au dehors de l'appareil : autour du disque fixe C tourne un anneau denté portant

un repère; la manette M, qui commande la vis de réglage, fait, à chaque tour de cette vis, avancer d'une dent l'anneau, et le repère se déplace ainsi devant une division numérique portée par le pourtour du disque C; à chaque instant, le chiffre placé en regard du repère indique, en millimètres, la largeur de la fente mobile (fig. 4).

La face supérieure du disque C est divisée en douze secteurs, et dans chacun d'eux sont inscrits concentriquement dix nombres, représentant des fractions de seconde. Lorsque l'on tend le ressort du barillet, le levier T vient se placer successivement sur ces secteurs; il porte lui-même gravés dix chiffres équidistants qui marquent diverses largeurs de la fente; et le nombre placé en regard de chacun de ces chiffres indique la fraction de seconde que durera l'illumination en chaque point de la surface sensible, si l'on donne à la fente la largeur correspondante.

C'est ainsi que sur la figure 4 le repère de la roue dentée étant en face du nombre 6, ce qui nous fait voir que la largeur de la fente est de 6 millimètres, et le nombre inscrit sur le disque en regard du chiffre 6 gravé sur le levier étant 230, nous en concluons que la durée de pose, avec l'appareil ainsi réglé, est de $1/230$ de

seconde. Si, inversement, nous voulons obtenir une durée de pose fixée d'avance à une certaine fraction de seconde, nous amènerons le levier sur un secteur contenant le nombre qui est le dénominateur de cette fraction, et nous trouverons marquée sur le levier, en regard de ce nombre, la largeur qu'il nous faut donner à la fente.

Ce dernier problème présente en général plusieurs solutions: il est, de façon normale, avantageux de choisir celle qui correspond à la plus grande largeur de la fente, si l'objet visé est animé d'un mouvement très rapide.

Nous disposons ainsi de 120 durées de pose différentes exactement connues: les vitesses de translation de la fente ayant été mesurées de façon précise au moyen du chronographe électrique du docteur d'Arsonval. Une teinte grise, qui couvre partiellement le disque, marque les limites auxquelles il faut s'arrêter lorsque le temps est couvert.

Un tableau, — c'est celui de Jakson, — appliqué sur l'une des faces de l'appareil,

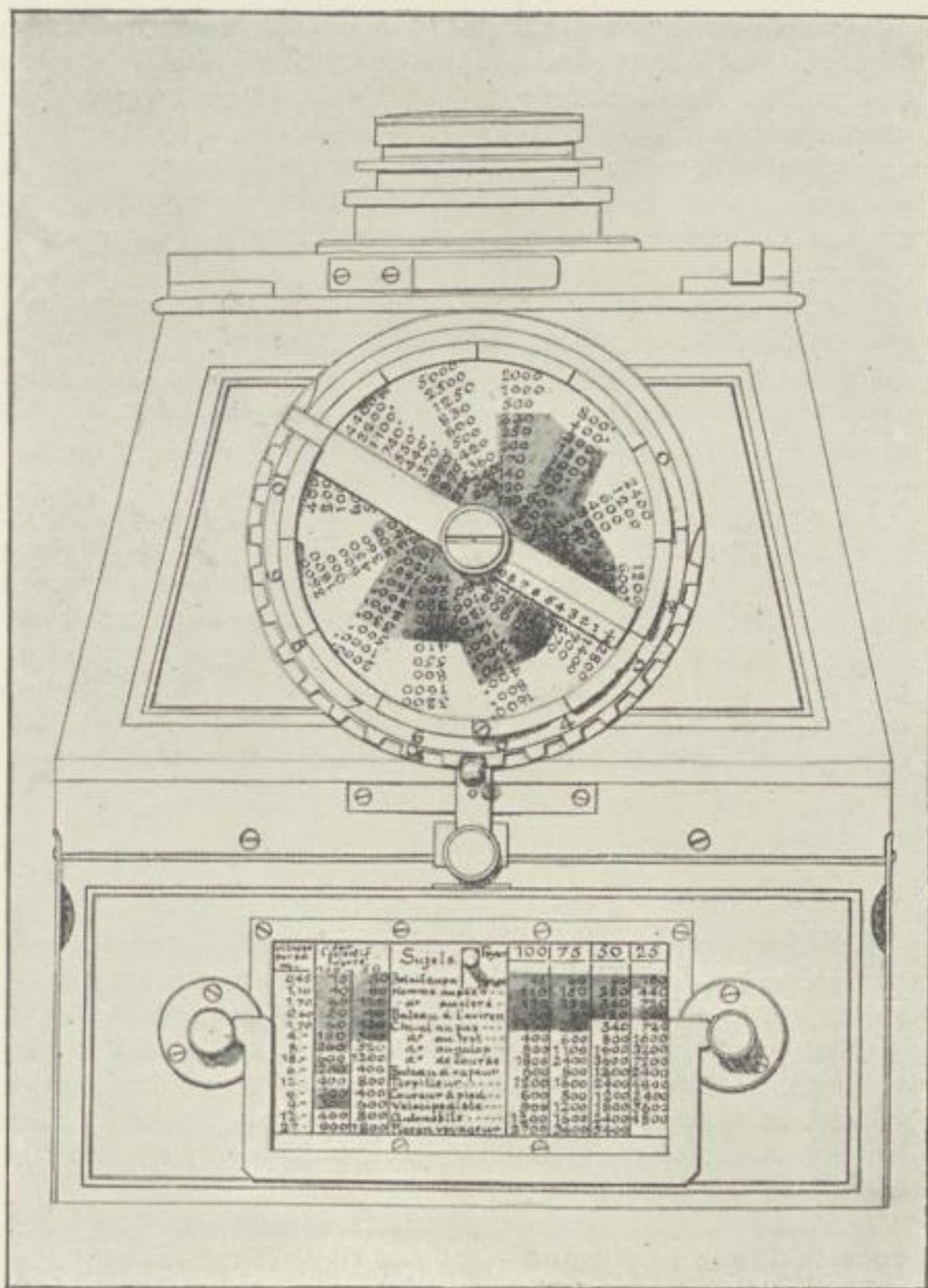


Fig. 4.

indique, pour un certain nombre de cas pris comme types, la durée de pose que l'on ne doit pas dépasser pour avoir une image nette.

III

La manœuvre de l'appareil est d'une très grande simplicité, puisqu'un mouvement unique escamote la plaque posée, la compte et ouvre l'obturateur.

La lame de fermeture *l* porte, à ses deux extrémités, un crochet à ressort *r* (*fig. 2*). Quand le tiroir du magasin est tiré à fond pour le changement de plaque, ces crochets tombent en avant du tiroir, et ce dernier, quand on le repousse, les entraîne avec lui. Ils se trouvent ainsi logés, à l'extrémité de l'appareil, dans des encoches d'où peut les expulser, de façon instantanée, un double levier *L*. Le déclenchement de l'obturateur s'exécute en appuyant sur ce levier : la fente se met immédiatement en mouvement, sans qu'il y ait à craindre de retard au départ.

L'appareil peut recevoir tous objectifs et tous viseurs qu'on voudra lui adapter : les objectifs seront seulement munis d'une monture hélicoïdale permettant la mise au point : celle-ci se fait à l'aide d'une échelle que l'on a établie pour chaque objectif dans une étude préalable pour laquelle on a supprimé la fente obturatrice et son enveloppe, et substitué au magasin une glace dépolie. Les changements d'objectif peuvent se faire en plein jour.

Le chargement du magasin est aussi très simplifié et peut s'effectuer dans une obscurité complète : ceci est un détail qui ne laisse pas d'avoir une grande importance, car lorsque l'on se sert de plaques extrêmement sensibles, comme on y sera souvent amené, la meilleure lumière rouge est encore à redouter.

L'appareil, très robuste, est établi avec une remarquable précision ; le constructeur a naturellement cherché à obtenir une étanchéité absolument complète ; il y est arrivé sans emploi de velours. Le volume total est très réduit, et le poids ne dépasse pas, si même il l'atteint, celui des appareils à magasin de même format.

IV

L'obturateur de plaque, ainsi employé, résoudrait pratiquement, et de façon complète, le problème de l'obturation idéale si nous n'avions à reproduire que des sujets au repos, ou tout au moins en mouvement lent.

C'est par là, en effet, qu'il prête à la critique : les fuseaux élémentaires qui viennent des divers points de l'objet étant admis de façon successive, et les divers points de l'image s'imprimant ainsi à des époques différentes, alors que l'objet lui-même est en mouvement, l'image ne peut plus être rigoureusement semblable à l'objet : il y a déformation.

Il n'est possible ni de nier cette déformation, ni de l'éviter ; mais il faut se rendre compte de son importance réelle et rechercher les moyens de l'atténuer.

Tout d'abord il est clair qu'elle est absolument négligeable quand la vitesse de déplacement de l'image dans le plan focal est petite par rapport à la vitesse de translation de la fente, — et il n'en sera autrement que de façon exceptionnelle.

Il est facile aussi de voir qu'elle changera de nature lorsque changera le sens du déplacement de la fente par rapport à celui de l'objet. Si les deux directions sont confondues et les deux mouvements de même sens, l'image sera comme étirée ; avec les deux mouvements parallèles et de sens contraires, elle sera rétrécie ; rectangulaires, ils produiront une inclinaison des lignes.

Il semble bien que, pratiquement, ce dernier genre de déformation soit le plus facilement acceptable ; il n'aura guère d'autre effet que d'exagérer un peu l'allure du mouvement ; et de fait, même avec des corps à mouvement très rapide, la modification n'est pas visible. Il est d'ailleurs facile d'en savoir l'importance exacte. Si l'on suppose une ligne verticale, se déplaçant horizontalement avec la vitesse de 20 mètres par seconde, — c'est celle d'un train express, — et à la distance de 100 foyers, l'obturateur fonctionnant avec une fente de 1 millimètre et une vitesse de translation de 2 mètres par seconde, l'image sera une ligne droite inclinée, sur la verticale, de 5° environ ; le temps de pose correspondant,

qui est de $1/2.000$ de seconde, est précisément nécessaire pour avoir une image nette, en prenant le dixième de millimètre comme limite de netteté.

Et nous avons choisi en somme un cas exceptionnellement défavorable, dans lequel un obturateur d'objectif serait absolument incapable de donner une image nette.

Nous pouvons donc facilement prendre notre parti de cette déformation dont nous ne nous apercevons pour ainsi dire jamais, et dont, surtout au point de vue de la photographie artistique, nous n'aurons à nous préoccuper que pour choisir, dans chaque cas particulier, les conditions les plus propres à l'atténuer; et c'est ainsi que, par exemple, ayant à prendre un mouvement très rapide, nous aurons avantage, pour réduire le temps de pose à la durée voulue, à augmenter la vitesse de passage de la fente plutôt qu'à diminuer sa largeur.

V

Au point de vue de la photographie instantanée proprement dite, c'est-à-dire de la prise d'objets se déplaçant rapidement, l'appareil de M. Sigriste permet d'arriver à des résultats qui n'avaient jamais été atteints. Nous n'avons pas vu encore d'obturateur qui permit de saisir des chevaux de course passant en pleine action, perpendiculairement à l'axe de l'appareil, à moins de trente foyers, et d'en avoir une image complètement nette. On nous a bien, assez souvent et tout récemment encore, montré des chevaux sautant, mais le problème n'est plus du tout le même, et la difficulté est incomparablement moindre, car la vitesse de translation d'un cheval qui saute est en somme assez faible.

La netteté n'est peut-être pas, d'ailleurs, dans les épreuves de M. Sigriste, la qualité la plus remarquable; je trouve beaucoup plus étonnants le modelé, la richesse des détails, l'harmonie de ces images: dans les photographies de chevaux de course, dont je parlais tout à l'heure, on voit le jeu des muscles, les détails du harnachement; la tête du jockey est un portrait, les verdure ont leur valeur, le ciel a ses nuages.

Et, de façon générale, j'ai été frappé de la façon singulièrement juste dont les valeurs sont reproduites dans les images que fournit le nouvel appareil. Je ne crois pas que l'état actuel de nos connaissances théoriques en photographie nous permette de donner à ce sujet une explication bien satisfaisante; mais je constate le fait comme un résultat d'expérience, me bornant à indiquer que je le crois, avec M. Sigriste, étroitement lié à la valeur du rendement. C'est dans les mêmes conditions que je note l'absence à très peu près complète du halo par réflexion.

L'appareil n'offrirait cependant pas un très grand intérêt pour les adeptes de l'art photographique s'il ne devait être employé qu'à des opérations aussi exceptionnelles. Mais il n'en est rien: avec ses faibles vitesses d'obturation, il est au contraire singulièrement apte au service courant. Il nous donne, toujours grâce à ce rendement merveilleux, la faculté d'obtenir sans pose ce que nous ne pouvions demander qu'à une exposition plus ou moins prolongée, et ce que par suite nous devions souvent renoncer à prendre. Nous pouvons faire des portraits à l'atelier ou dans les appartements sans avoir besoin d'immobiliser le modèle; des paysages par mauvais temps, sans nous préoccuper de l'agitation des arbres, des scènes de rue sans avoir à craindre un manque partiel de netteté par suite du mouvement un peu vif d'un passant, — et tout cela complet, harmonieux, sans trous et sans duretés.

On en peut juger d'ailleurs par la photographie que nous reproduisons dans ce même numéro du *Bulletin*, et qui représente les Sénégalais de la mission Marchand se rendant à la revue du 14 Juillet. Elle a été faite par M. Sigriste, avec une pose de $1/400$ de seconde. De tels résultats ne sont-ils pas pour nous d'un haut intérêt et n'avais-je pas raison de dire, en commençant, qu'un progrès considérable était accompli.

E. WALLON.



Bibliographie

La Chronophotographie. Marey (J.). — Gauthiers-Villars.

M. Marey expose ici l'origine et les développements de la méthode chronographique, c'est-à-dire l'application de la photographie instantanée à l'étude du mouvement. Cette méthode permet à l'œil humain d'en voir les phases qu'il ne pourrait percevoir directement, et elle conduit encore à opérer la reconstitution du mouvement qu'elle a d'abord décomposé; les mérites de l'analyse chronographique n'excluent pas en effet ceux de la synthèse, car la photographie animée offre aux études scientifiques un vaste champ à explorer et vulgarise la connaissance d'un grand nombre de phénomènes que connaissent seuls les observateurs passionnés de la nature.

La Photographie des montagnes. Vallot (J.). — Gauthier-Villars.

La photographie des montagnes présente des difficultés qui lui sont propres et qui tiennent à la coloration des sujets à photographier, à leur éloignement, à la difficulté du transport des appareils et à l'impossibilité fréquente de se placer au meilleur point de vue. C'est l'examen de ces difficultés qui fait l'objet de cette Conférence et M. J. Vallot les passe en revue dans chacune des pages de sa brochure dont voici le sommaire: *Surface sensible. Orthochromatisme. Temps de pose. Composition du sujet. Panoramas polygonaux. Matériel et développement. Scènes pittoresques.* Sur chacune de ces matières il donne à l'amateur des conseils pratiques qui seront d'autant plus appréciés que tout le monde connaît la grande autorité qui s'attache à son nom.

Les Agrandissements. Wallon (Étienne). — Gauthier-Villars.

Après avoir exposé le but de l'agrandissement photographique, l'auteur examine les qualités que doit présenter le négatif et les conditions auxquelles doit satisfaire l'objectif qui est le principal élément des appareils d'agrandissement; puis il étudie la disposition de ces appareils, les différents modes de procéder, la mise au point, le temps de pose, le développement, la retouche et le coloriage des épreuves. Enfin, un dernier chapitre résume les diverses applications scientifiques et artistiques de cette intéressante application de la photographie.

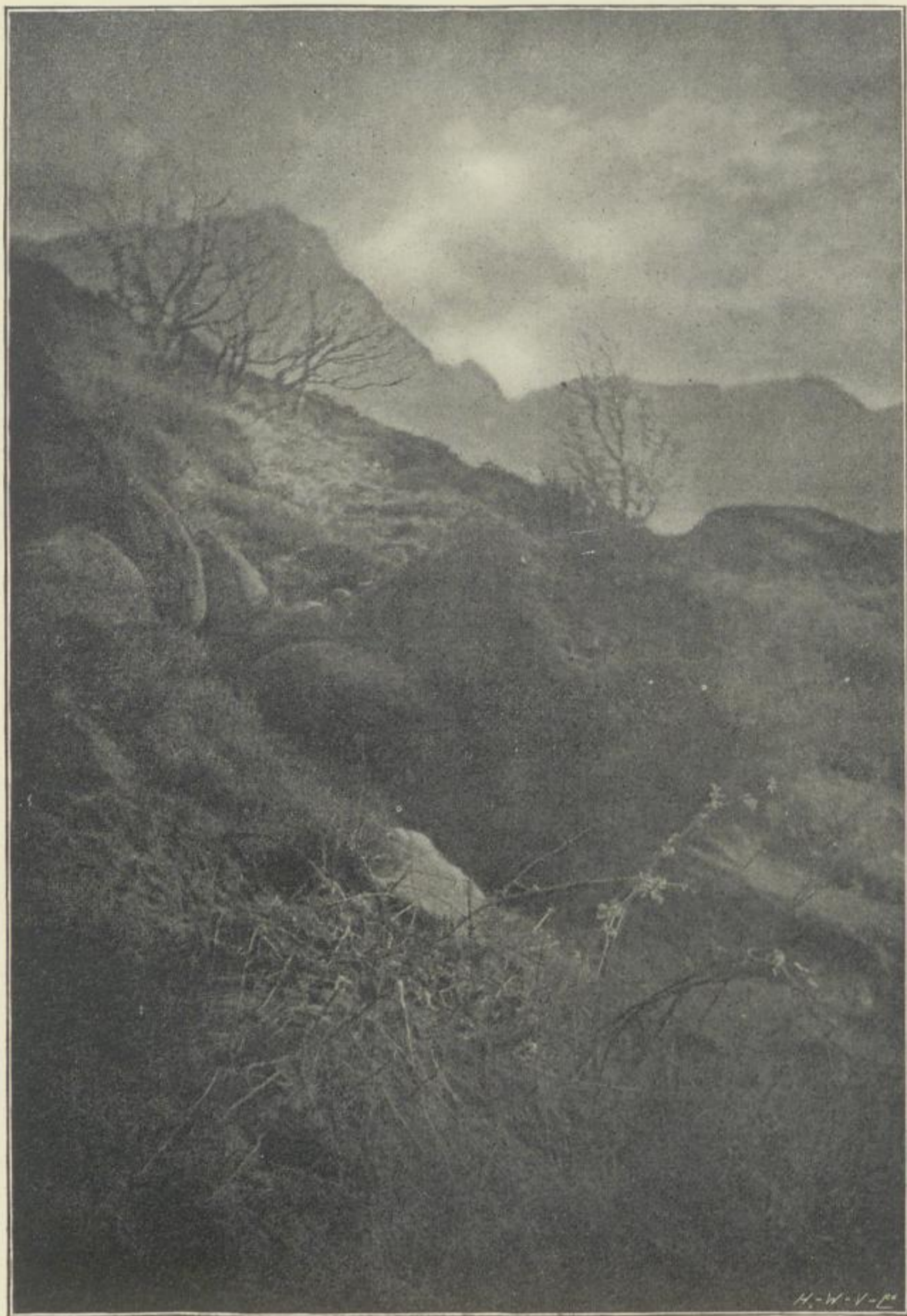
Reproduction des Gravures, Dessins, Plans, Manuscrits. A. Courrèges. — Gauthier-Villars.

Quel est l'amateur qui n'a été sollicité de reproduire une photographie unique, de copier un plan, un manuscrit, un dessin ou une peinture? Ces travaux, demandés chaque jour aux photographes professionnels, peuvent être exécutés tout aussi bien par les amateurs sérieux qui trouveront dans cette voie nouvelle un grand intérêt leur donnant le moyen de collectionner quantité de documents précieux ou de tableaux rares. En effet, il est facile, grâce à la photographie, d'en obtenir des reproductions douées d'une netteté aussi grande et d'un caractère aussi artistique que les originaux.

Tel est le but de M. Courrèges dans ce livre où il décrit la méthode de *Reproduction directe*, dans le sens le plus strict du mot; il y indique quels sont les appareils et les moyens à employer pour obtenir d'après un dessin déjà existant: gravure, plan, photographie ou manuscrit, des clichés directs qui seront ou plus petits, ou de même grandeur, ou plus grands que le modèle.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 2420-2-00.



Horsley-Hinton.

Chaos.



Plaques, Papiers, Produits Photographiques

PROTECTION DES ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES
GUILLEMINOT & C^{ie}
Contribution au Congrès de 1900

R. GUILLEMINOT, BESELUZ & C^{ie}

ARMI les questions posées au Congrès photographique de Paris, Rue Choron, 1900, celle de la protection des œuvres photographiques par l'objet. Le paragraphe premier de la série des vœux formulés à ce sujet est le suivant :

Plaques au GÉLATINO-BROMURE d'ARGENT "LA PARFAITE" photographiques soient protégées par

Plaques au LACTATE D'ARGENT pour Positives

Plaques PELICULAIRES spéciales pour Carbon, Photographie et gravure, en creux ou en relief et de Plaques ANTI-HALO (premier & d. g.) pour intérieur, Centre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitrux, Vues Stéréoscopiques et généralement avec les éminents

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT et à l'expression de ce vœu. Les Plaques au GÉLATINO-BROMURE d'ARGENT et au LACTATE D'ARGENT, considérant l'ensemble de leurs propres

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Camel.

Envoi franco du Catalogue général et de celles de leurs amis, œuvres marquées au coin de la



Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BËSPFLUG & C^{IE}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélafino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

Sorsley-Hinton.

Chaco.

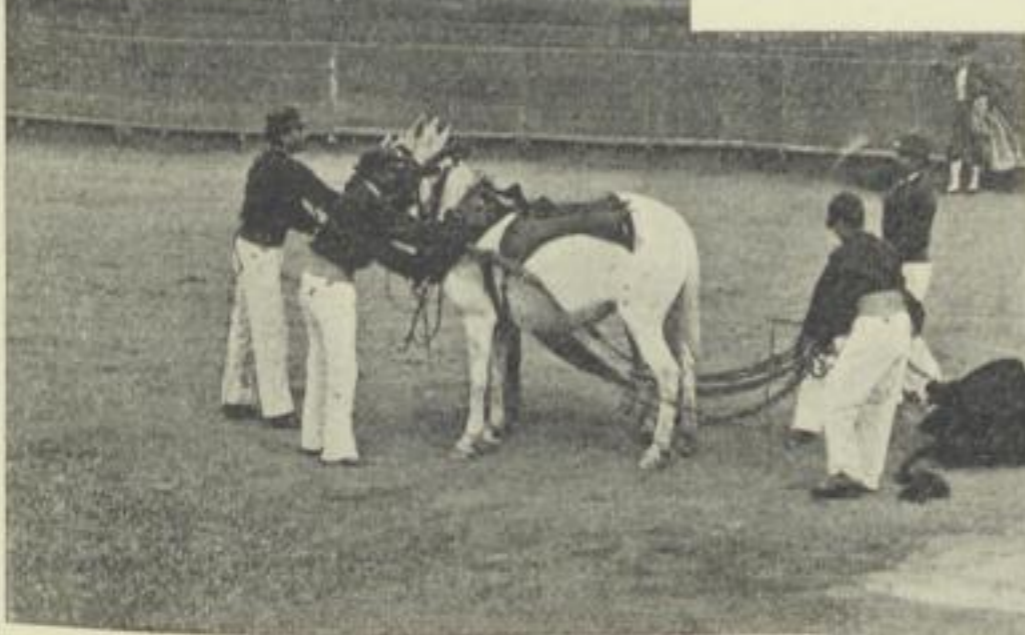


La Protection des Oeuvres photographiques

Contribution au Congrès de 1900

PARMI les questions portées au programme du Congrès photographique de 1900 figure celle de la protection des œuvres produites par l'objectif. Le paragraphe premier de la série des vœux formulés à ce sujet demande que les œuvres photographiques soient protégées par les mêmes lois qui protègent ou protégeront les œuvres du dessin, de la gravure, en creux ou en relief, et de la lithographie.

Je regrette de ne pas être entièrement d'accord avec les éminents esprits qui se sont associés à l'expression de ce vœu. Les uns, considérant l'ensemble de leurs propres



E. Hamel.

œuvres et de celles de leurs amis, œuvres marquées au coin du goût le plus pur et le plus affiné, n'ont envisagé que la protection de l'œuvre artistique, les autres ont examiné la question sous son point de vue

purement commercial, mais tous ont laissé de côté la production de « l'amateur ». Voudrait-on, par hasard, protéger les œuvres de tous les presse-boutons qui braquent à tort et à travers leur objectif sur tous les sujets possibles ? Ce serait leur faire beaucoup d'honneur et amoindrir la valeur des œuvres conçues et effectuées par les véritables artistes. Je ne discute pas le côté commercial de la question, car il va de soi que le photographe professionnel doit être assuré contre la reproduction frauduleuse de toute image sortie de ses ateliers. Il est un point cependant pour lequel je fais des réserves que j'expliquerai tout à l'heure.

Il est difficile, oh ! combien, d'évaluer la valeur artistique d'une œuvre photographique. Dans nos critiques des expositions et des concours, nous sommes toujours portés à exagérer cette valeur, cela fait tant plaisir à ceux qui sont en cause et cela nous coûte si peu, mais on peut admettre, faisons la part large, que la moitié des œuvres exposées ne mérite guère la peine que l'on se donne pour les protéger. Le plus simple serait de tabler sur la vanité humaine et d'accorder le bénéfice de la loi aux seuls clichés dont une photocopie aurait fait l'objet d'un dépôt légal moyennant un droit dont la quotité pourrait être assez élevée. C'est ainsi que l'on procède en Amérique et, je crois, en Angleterre ; je ne me souviens pas que cette proposition ait été formulée en France.

Le troisième alinéa du troisième paragraphe énonce que « le propriétaire d'une épreuve photographique, portrait ou autre, ne pourra en faire, faire faire, ou permettre de faire la reproduction dans un format quelconque, que pour son usage personnel et non pour un profit commercial quel qu'il soit sans l'assentiment des ayants droit dénommés au paragraphe premier ».

Cette fois, je trouve le vœu trop restrictif, et je m'appuie pour le combattre sur un incident survenu récemment et que je vais exposer :

Il y a quelques semaines, un ami connaissant mes relations dans le monde photographique, vint me demander de lui indiquer une maison où il pourrait faire agrandir un portrait ; l'agrandissement était destiné à figurer dans la collection des portraits des fonctionnaires d'une très puissante administration. Je dois ajouter que ledit portrait représentait une personne ayant occupé une haute situation, décédée depuis plusieurs années et que le cliché ainsi que l'épreuve avaient été faits par un professionnel de province, ce qui rendait impossible, en tout cas difficile, l'obtention de l'autorisation de reproduction.

J'adressai mon ami à un de nos plus sympathiques fabricants d'appareils photographiques, je ne dirai pas son nom, car je ne veux faire aucune personnalité. Le fabricant, qui s'est fait une spécialité de travaux

photographiques, refusa de se charger de la reproduction parce que l'épreuve à agrandir était collée sur un bristol portant le nom d'un photographe professionnel. C'était, je trouve, pousser un peu loin la probité commerciale, d'autant qu'il n'est pas sûr que l'atelier d'où était sortie cette épreuve existe encore et que, au surplus, ledit atelier étant installé sur les bords de la Méditerranée, il n'était pas très facile de s'entendre sur les conditions de la reproduction. Néanmoins on comprend le refus du fabricant puisqu'il était appuyé sur le vœu émis par l'Union Internationale. N'ayant pu réussir de ce côté mon ami se rendit chez un professionnel des plus réputés, lequel, sans s'inquiéter de l'origine de l'épreuve qui lui était soumise, se chargea d'en effectuer l'agrandissement.

Ce professionnel eût-il tort? Je ne le pense pas. Mieux que tout autre il doit connaître ses devoirs envers ses confrères et s'il s'est chargé du travail demandé c'est qu'il a jugé ne porter aucun préjudice au photographe méridional. Alors pourquoi limiter si strictement le droit de reproduction. Remarquez au surplus qu'il sera toujours très facile de tourner la loi puisqu'il suffit de monter l'image reproduite sur un bristol anonyme. C'est l'histoire du pharmacien qui refuse de vous vendre quelques gouttes d'un poison, mais qui vous en livre une quantité abondante si vous lui apportez un flacon vide revêtu d'une étiquette mentionnant le nom d'un confrère et la désignation d'un produit identique à celui qu'il vous remet.

Comme conséquence de ce qui précède, je désirerais voir le paragraphe visé complété par une mention autorisant la libre reproduction de toute image photographique ou, si l'on veut restreindre, du portrait seulement, à condition que l'épreuve soit reproduite en un format et au besoin par un procédé autres que ceux ayant été employés pour l'image originale. Il reste, bien entendu, que ces reproductions dont on peut limiter le nombre ne pourront en aucun cas être vendues.

Je livre ces quelques réflexions aux membres du futur Congrès, afin de leur rappeler qu'en toute chose il faut considérer le bon et le mauvais côté et je souhaite que, dans leur désir de protéger nos « œuvres », ils ne viennent pas apporter quelque entrave à l'assouvissement de notre innocente passion pour le gélatino-bromure.

ALBERT REYNER.



Deux Nouveaux Papiers à Dépouillement

COMBIEN de fois, dans ces dernières années, avons-nous émis ce vœu que les inventeurs et les fabricants veuillent bien appliquer leur effort à chercher des variétés de papiers à dépouillement, au lieu d'inonder le marché de produits vulgaires, toujours les mêmes, sous des noms divers et ronflants? Je n'ignore point quelles raisons excellentes ont eu jusqu'ici les diverses maisons de production pour se tenir dans les sentiers battus. Innover est toujours dangereux; mieux vaut suivre le goût du gros public. Or, bien que les papiers à dépouillement aient sur tous les autres une incontestable supériorité à tous les points de vue qu'on puisse envisager, il n'en est pas moins vrai que leur usage est loin d'être général. Ces papiers s'adressent à la classe, assez restreinte, des amateurs qui impriment eux-mêmes leurs épreuves, ne ménagent point leur peine et préfèrent la qualité à la quantité. C'est dire que les papiers à dépouillement ne sauraient conquérir jamais le marché universel.

Aussi devons-nous de sincères remerciements aux inventeurs qui, en dépit de cette situation fâcheuse, ne reculent pas devant les expériences et les tâtonnements multipliés que comportent de telles études; et s'ils arrivent à doter la photographie artistique de ressources nouvelles, il est juste que nous enregistrons leurs efforts et applaudissons à leur succès.

Nous ne possédions naguère, comme papier de ce genre, que le papier à la gomme, qu'il fallait fabriquer soi-même, et le papier Artigue. Depuis quelques mois nous avons vu mettre dans le com-

merce le papier de M. Farinaud (1), puis celui de M. Fresson (2). Ayant été quelque peu tenu au courant de leurs essais successifs, j'ai pu travailler un assez grand nombre de feuilles et faire ainsi quelques observations.

Le papier Farinaud, qui se vend sensibilisé et prêt à l'usage, est très voisin du papier à la gomme comme mode de traitement et comme aspect. Il se fait en plusieurs couleurs. L'opération du développement peut être réduite à sa plus simple expression, puisqu'à la rigueur il suffit de mettre l'épreuve dans l'eau tiède, face en dessous, et d'aller ensuite à ses affaires ; au retour, on retrouvera l'épreuve terminée ou à peu près. Mais agir avec cette simplicité, c'est se priver volontairement des ressources qu'offre un tel papier au développement local et à la mise en valeur de l'image. Voici les opérations successives qui me paraissent les plus rationnelles ; je renvoie pour complément d'informations à l'instruction de M. Farinaud, jointe aux pochettes.

Ici, comme il en est de tous les papiers similaires, la durée de l'exposition a une très grande importance ; cette durée est-elle trop faible, l'épreuve coulera et viendra grise ; trop forte, l'épreuve sera dure et d'aspect heurté. Le papier Farinaud est moins sensible que le papier Artigue ; la durée d'exposition me semble devoir être non pas double, mais dans la proportion de 3 à 2 ; elle sera bonne si l'épreuve mise dans l'eau tiède se dépouille avec régularité.

Ici, comme toujours, mieux vaut tâter d'abord. Après un séjour plus ou moins prolongé dans l'eau froide, l'épreuve sera mise face en dessous dans une cuvette d'eau tiède dont on augmentera la température jusqu'à ce que la couleur commence à couler. A ce moment, placer la feuille sur un verre et faire passer dessus, doucement, des nappes d'eau tiède, en pressant une éponge sur le bord du verre. On dirigera ces nappes de façon à dépouiller plus ou moins telle région, au besoin on fera tomber des gouttes d'eau ici ou là. On pourra avoir recours au pinceau, à des actions localisées d'eaux alcalines.

M. Farinaud recommande, avant l'impression au châssis-presse, d'exposer la feuille de papier à la lumière d'une fenêtre pendant 30 à 40 secondes ; l'opération a pour but d'empêcher l'arrachement des blancs. Il pourra être avantageux parfois, notamment dans le paysage, d'augmenter cette durée de façon que l'épreuve, au développement, ne donne pas de blancs purs. Le dépouillement terminé, on créera ces blancs, par le pinceau, aux endroits convenables.

Il sera bon, nécessaire même, de surveiller l'épreuve pendant le

1) M. Farinaud, pharmacien à Mirambeau (Charente-Inférieure).

(2) M. Fresson, 11, rue Lemaitre, à Puteaux.

séchage. Dans le cours de cette période où la résistance de la couche va croissant régulièrement, on pourra faire des enlevés gris et baisser localement certains tons.

Le papier Farinaud, à un degré moindre que le papier à la gomme, mais très appréciable cependant, possède l'avantage précieux de donner à l'opérateur des surprises, des effets inattendus, qui lui sont une récompense méritée par son labeur personnel. Si donc vous désirez douze épreuves régulières d'un groupe de famille, prenez de l'albuminé ou, mieux encore, confiez le cliché au tireur du coin ; mais s'il vous plaît de voir combien d'effets variés sont contenus en puissance dans un unique cliché, prenez du papier à la gomme ou, si vous vous défiez de votre force, du papier Farinaud.

Et, toujours du même cliché, vous tirerez une autre gamme d'effets du papier « gélatino-chrome » de M. Fresson. Celui-ci tient un juste milieu entre les papiers Artigue et à la gomme ; il a du premier le modelé complet, de l'autre, la variété de couleur et de grain. M. Fresson est arrivé, en effet, à étendre une couche colorée d'une épaisseur et d'une nuance quelconques sur tout papier lisse ou à grain. Le nombre des combinaisons est infinie ; il fallait les restreindre pour l'exploitation commerciale. On trouve du papier « gélatino-chrome » de huit teintes appliquées sur trois genres de papier ; cela fait déjà vingt-quatre combinaisons. Sur commande, M. Fresson fournit des couches plus ou moins épaisses. En somme, l'on est maître de la couleur et du grain du pigment ; les épreuves obtenues ont quelque ressemblance avec une héliogravure dont le grain aurait une régularité parfaite et sont extrêmement plaisantes à l'œil.

Avec ce papier, comme avec le papier Artigue, il est aisé, en faisant varier la durée d'exposition et la température des bains, de donner à l'épreuve les valeurs générales qui conviennent à l'effet, de corriger ainsi tout cliché défectueux à ce point de vue.

Pareillement le papier Fresson se prête parfaitement au développement local ; il se travaille très bien au pinceau.

Le mode de développement est le même que pour le papier Artigue ; la justesse dans la durée de l'impression au jour est également la condition du succès. Je ne puis que renvoyer à l'article paru dans le *Bulletin* de décembre 1898 ; je n'y vois rien à changer, sauf en ce qui concerne les points suivants :

1° Le papier Fresson me semble un peu plus rapide que l'Artigue, de 1/5 ou 1/6 environ ; donc au lieu de 3° poser 2 1/2, au lieu de 1° poser 3/4 fort.

2° Ce papier est d'un maniement plus aisé que l'Artigue, par ce qu'il a moins de tendance à l'arrachement et supporte des tempéra-

tures plus élevées. Tandis qu'avec le papier Artigue on ne peut guère dépasser 30°, avec le Fresson on peut aller sans danger jusqu'à 35°. On se servira de ces hautes températures dans le cas de sous-exposition. Dans ce cas, en effet, la formule du développement est : bains chauds, sciure claire.

3° S'il y a surexposition, les noirs se dépouillent difficilement; en insistant on peut faire venir l'image, mais ici, comme pour l'Artigue, l'épreuve sera forcément heurtée; les valeurs seront faussées. Pour la sauver, il convient, dès que l'on s'aperçoit de la résistance des noirs, de plonger l'épreuve dans une solution à 3 0/0 de persulfate d'ammoniaque et de l'y laisser baigner aussi longtemps qu'il le faudra; j'en ai laissé pendant douze ou quinze heures. Après quoi on attaquera l'épreuve avec des bains pas trop chauds, 28° ou 30° au plus, et l'épreuve obtenue pourra avoir la même harmonie que si l'exposition avait été juste.

En somme le « gélatino-chrome », qui donne des épreuves parfaitement belles, est d'un maniement très sûr.

Les deux papiers que je viens de décrire constituent un appoint des plus sérieux aux ressources que nous avons déjà, et le *Bulletin* leur devait l'appui de sa publicité. C'est chose faite, un peu tardivement peut-être, par ma faute, car voilà plusieurs mois qu'ils sont entre les mains de tous les amateurs curieux de nouveauté. Nous les verrons à l'Exposition de 1900 à côté de leurs similaires, dans le Salon du Photo-Club, tandis que par un juste retour notre ennemi intime, le gélatino-chlorure, restera honteusement à la porte. D'ailleurs pourrait-il supporter six mois d'accrochage ?

C. PUYO.





E. Hamel.

La Retouche des Clichés de Paysages

DANS un des derniers numéros du journal *les Sports et la Photographie en Bourgogne*, un amateur bienveillant autant qu'artiste distingué disait à ses lecteurs, en une phrase très flatteuse pour moi, que bientôt je leur donnerais un article sur l'art du paysage en photographie. Je tiendrai la promesse que j'ai faite, mais je parlerai seulement de la retouche du paysage et non de l'art qui préside à sa composition : je n'ai, pour cela, ni qualité ni compétence, et cette question a déjà trop souvent été traitée par de vrais artistes pour que je revienne dire ici ce que d'autres ont mieux dit avant moi. La question de la retouche est d'ailleurs une question assez brûlante et assez complexe pour faire, à elle seule, le sujet de cet article.

Il est généralement admis que, pour être vraiment bonne, une photographie ne doit pas être retouchée ; c'est du moins l'avis de la majorité comme celui des jurys d'admission dans les expositions, et j'ai bon nombre de clichés qui plaisent d'abord et font, plus tard, hausser les épaules, quand j'avoue qu'il y a par-dessus et par-dessous tellement de couleur, de vernis et de crayon, qu'on ne voit plus ni verre ni gélatine. Je n'aborderai pas ici la discussion et sans savoir si je suis vraiment un si indigne *truqueur*, je vais très franchement dire comment je fais ce truquage. Il y a, en matière de retouche, différentes façons d'opérer, et les indications que je vais donner ici seront le résumé de celles que m'a données, pendant plusieurs mois, le professeur Lehnard, de l'École impériale de photographie de Vienne.

La retouche comprend deux parties bien distinctes qui sont, d'une part, la retouche négative ou du cliché, et d'autre part la retouche positive ou de l'épreuve, mais je n'insisterai que sur la première, la

seconde étant plutôt du domaine de la peinture et du dessin que de celui de la photographie. Pour plus de clarté, j'envisagerai deux cas seulement, d'abord celui où la retouche intervient comme facteur dans la composition, et ensuite celui où elle n'est employée que comme moyen de correction.

Presque toujours, lorsque le photographe compose son tableau, le concours des circonstances lui fait regretter la présence de tel objet ou surtout l'absence de tel autre. Tantôt, c'est une maison qui cache un joli site ou un poteau télégraphique qui en ruine la poésie; tantôt, au contraire, c'est un premier plan qui manque, un personnage qui devrait tromper la monotonie d'une route ou un objet quelconque qui devrait faire, en quelque sorte, contrepoids dans l'image et soutenir un motif important qui s'élève sur le côté de l'épreuve. On fait alors la photographie en maugréant, parce qu'elle sera banale, et qu'un rien en aurait fait un tableau, ou bien on renonce à emporter le souvenir qu'on voudrait conserver. Et cependant, le retoucheur, las de chercher à vaincre momentanément la difficulté, photographie quand même, sûr de pouvoir plus tard ajouter ce qui manque ou supprimer ce qui gêne. Voilà le premier cas de retouche que j'envisageais tout à l'heure. Il est vrai que c'est peu photographique, mais qu'importe, puisque l'effet sera bon et que mon seul but est d'arriver à créer quelque chose de beau.

Plus honnête ou plutôt plus admissible, mais aussi combien moins intéressante est la retouche que j'envisageais en second lieu et qui ne consiste qu'à corriger les défauts ou les accidents purement photographiques. Il s'agit alors, par exemple, d'effacer la tache que produit un bain révélateur trop lentement versé sur la plaque, ou de boucher un coup d'ongle, ou bien encore de fermer les mille points qu'occasionne une trop forte addition de potasse, voire même de rendre nets des personnages qui sont flous, parce qu'ils ont bougé. En somme, et c'est là le point essentiel, tout est possible en photographie, absolument tout, pourvu qu'on sache ou qu'on veuille retoucher.

Mais quels sont les instruments et les produits vraiment indispensables?

C'est tout d'abord le classique pupitre; autrement dit trois châssis montés à charnières bout à bout et pouvant former entre eux des angles variables. Le premier porte une glace qui réfléchit les rayons lumineux sur le second où, sur un verre dépoli très fin, est placé le cliché à retoucher. Le troisième, enfin, est plein et sert d'écran. On le recouvre généralement d'un voile noir qui pend sur les côtés, et le cliché est entouré, sur le verre dépoli, d'un papier opaque couvrant toute la surface. De cette façon, la lumière est tout entière concentrée

sur le point à retoucher, et l'opérateur n'est pas incommodé par les rayons provenant des objets environnants.

Il faut ensuite se munir d'un bon grattoir, et ceux que j'ai toujours employés avec avantage, sont de petites lancettes à manche de buffle. Le grattoir doit toujours être très bien aiguisé comme pointe et comme tranchant.

Pour les autres outils, les plus indispensables sont la palette, les crayons et les pinceaux. Comme crayons de retouche, on emploie différents graphites, mais les meilleurs de tous, sans contredit, sont les *Koh-I-Noor* d'Hardsmith à Vienne, marques F, HB et BB. Le crayon doit avoir une très longue pointe et être toujours parfaitement acéré; le mieux est même d'employer des crayons porte-mine qui permettent d'utiliser une pointe de 3 ou 4 centimètres qu'on peut protéger lorsqu'on ne travaille pas, et tout bon retoucheur doit avoir, à côté de lui, une pierre ponce ou un papier d'émeri très fin pour appointir son crayon dès qu'il s'émousse.

Quant aux pinceaux, il en faut de toutes les grosseurs, mais les fins doivent surtout être de très bonne qualité, et l'on ne saurait trop recommander de ne rien négliger pour cela.

Comme couleurs, je recommanderai les couleurs en pastilles de qualité supérieure, surtout pour le carmin n° 3 qui sert à tamponner. L'ocre jaune ou la brique rouge s'emploient pour masquer les fonds, le noir enfin sert quelquefois, mais le plus essentiel est alors d'avoir un bâton de bonne encre de Chine. Quant aux autres couleurs, elles ne servent guère que pour la retouche positive.

Comme produits tout à fait obligatoires, je ne citerai que le matolin et le vernis mat. Le matolin est un vernis qui permet au crayon de prendre sur la gélatine; on le trouve dans le commerce, mais on peut le préparer soi-même, de la façon suivante :

1^{re} formule (d'après Eder) :

Gomme Dammar	1 partie.
Essence de térébenthine	5 —

2^e formule (d'après Jandaurek et Eder) :

Résine Dammar	10 gr.
Essence de térébenthine rectifiée	75 —
Benzine	75 —
Huile de lavande	50 gouttes.

On peut étendre le matolin de bien des manières, et chaque retoucheur opère à sa façon. Ou bien on en verse une goutte à l'endroit voulu et on l'étend avec un tampon de ouate, ou bien on en verse simplement sur un chiffon une très légère quantité qu'on frotte sur la gélatine. On peut même en mettre sur la plaque avec le pouce et l'étendre avec la paume de la main, mais il est important de n'en pas

trop mettre. Le matolin efface le crayon qui aurait été mis sur la gélatine avant son emploi, et cette heureuse propriété permet d'effacer de mauvaises retouches en vernissant à nouveau la place à corriger.

Quant au vernis mat qui se trouve également tout préparé dans le commerce, on peut l'obtenir de la façon suivante :

Éther.	125 cmc.
Sandaraque pulvérisée	10 gr.
Gomme Dammar.	3 —
Benzine.	50 —
Alcool	4 à 20 gouttes.

Comme un excès d'alcool ou d'éther donne un grain plus fin, on peut régler à volonté la qualité de la couche.

Le vernis mat se répand généralement sur le côté verre du cliché pour augmenter, par places, l'opacité du négatif et accentuer ainsi ou diminuer certaines oppositions. Pour l'étendre sur le verre, on opère de même que pour collodionner : tenant horizontalement la plaque par le coin inférieur gauche, on verse au centre et un peu vers la droite une quantité de vernis mat suffisante (environ la moitié de la surface du verre). Inclinant alors légèrement le cliché dans la direction du coin supérieur droit, on laisse couler le vernis jusqu'à ce point, puis on incline vers le coin supérieur gauche, puis vers soi-même. Quand le vernis tend à rejoindre le côté inférieur qui est le plus près du corps, on incline la plaque légèrement vers la gauche, puis enfin vers la droite, en laissant couler dans la bouteille l'excès de solution. En somme, cette pratique est un peu délicate, mais c'est une affaire d'habitude qui s'acquiert vite; le tout est de ne pas s'agiter, d'agir avec assurance, mais avec une main légère, en n'inclinant chaque fois que très peu la plaque à recouvrir. Une fois verni, le cliché sèche en quelques secondes et l'on peut, de suite, continuer le travail, c'est-à-dire gratter les endroits qui doivent rester transparents, laisser le vernis à d'autres, foncer enfin les grandes lumières en barbouillant le vernis de couleur ou de crayon noir, même les deux à la fois. C'est en effet du côté verre que se font les plus importants maquillages, car le travail ne demande plus aucune minutie : par l'épaisseur du verre, la lumière se diffuse et les irrégularités de la retouche se confondent au tirage. Les crayons qu'on emploie pour dessiner sur le vernis sont alors, bien entendu, de préférence des crayons tendres.

A l'étude de l'emploi du vernis mat, se rattache celle du maquillage proprement dit. On appelle ainsi un travail qui consiste à couvrir de couleur, rouge presque toujours, les points du cliché qui sont trop transparents par rapport à ceux qui les avoisinent, et cela du côté verre encore. C'est par un vrai tour de main qu'on arrive à bien

maquiller et le mieux, pour apprendre, est de s'exercer sur une plaque sans importance ou sur un négatif de rebut. On commence par badigeonner à peu près la région à couvrir à grands coups de pinceau avec une couleur rouge carmin assez fluide, puis, quand ce barbouillage est fait, on commence à tamponner le tout, légèrement, avec la paume de la main. Si la couleur vient à sécher avant que la couche soit devenue bien uniforme, on la ramollit par la buée et on continue. On gratte enfin tout ce qui est en excès et, pour supprimer alors les arêtes vives, on tamponne la limite du maquillage ainsi terminé par une touche légère du doigt rendu préalablement humide par un seul contact avec les lèvres.

Le crayon, la couleur et le vernis mat, voilà bien trois moyens d'ajouter au cliché ; mais comment retrancher ? C'est ici qu'intervient le grattoir. Suivant qu'on le manie avec la pointe ou par le tranchant, suivant aussi qu'on gratte de bas en haut ou de haut en bas, en tenant la lame inclinée ou perpendiculaire au plan de la gélatine, on met le verre à nu ou on ne fait qu'enlever une fine poussière de gélatine. C'est de l'argent métallique qui constitue les parties noires du cliché : on éclaircira donc ces parties en diminuant l'épaisseur de la couche d'argent avec le grattoir. Supposons, pour un instant, et certes le cas est fréquent, qu'un poteau télégraphique gêne un paysage : il faut pour l'enlever, commencer par le gratter et tâcher d'atteindre une opacité analogue à celle des points environnants les plus clairs. Il faut donc agir avec prudence et diminuer progressivement l'épaisseur de la couche métallique, jusqu'à ce qu'elle prenne exactement le ton voulu. On grattera avec le tranchant en tenant la lame perpendiculairement au plan de la gélatine et en lui imprimant un mouvement de va-et-vient, ou en la manœuvrant de préférence, de haut en bas. Cela fait, on reconstituera avec le crayon, ou, s'il le faut, avec le pinceau, le dessin des points que masquait le poteau télégraphique. C'est très simple, très facile et souvent très nécessaire. Il faut bien être persuadé que la couche de gélatine qui constitue un négatif a une épaisseur suffisante pour être travaillée à volonté, voire même fouillée. Autre exemple : j'ai photographié, ce printemps dernier, sur les bords du Rhône, près du Léman, quelques paysans valaisans au travail de la terre. J'eus, bien entendu, toutes les peines du monde à leur faire comprendre ce que je voulais d'eux et à les grouper ; j'y suis cependant arrivé, et pour faire pendant à la masse des montagnes de gauche, j'ai placé sur la droite, en premier plan, une femme qui, les poings sur les hanches, se trouvait de trois quarts par rapport à l'objectif. Mais on ne peut tout prévoir et quand j'ai développé mon cliché, j'ai constaté qu'un gros chien blanc était venu se coucher devant

elle. L'effet était désastreux, il fallait y remédier, et j'y suis arrivé. Après avoir gratté cette masse noire jusqu'à ce qu'elle devienne presque transparente, j'ai verni au matolin et j'ai dessiné au crayon tout ce que masquait le chien : jupe, ombre et pommes de terre, tout a été refait. J'ai ensuite verni le verre avec du vernis mat, et c'est de ce côté que j'ai terminé le travail par de fortes touches de couleur et de crayon. Je n'affirmerais pas qu'il soit impossible de voir cette retouche sur les épreuves, car ce serait exagéré, mais il est certain qu'il faut le savoir, si les copies sont faites sur un papier tel que le charbon où l'on peut facilement parer par de nouveaux grattages et de nouveaux coups de pinceau, aux défauts du négatif.

J'irai même plus loin et je dirai que l'on peut, sans inconvénients, faire disparaître sur un cliché une traînée noire provenant d'un coup de lumière ou baisser un ciel trop posé. Rien n'est plus aisé, car il s'agit seulement, comme je l'ai dit plus haut, de diminuer par une usure l'épaisseur exagérée d'argent métallique. Avec une peau de daim et de la ponce pulvérisée, ou mieux encore de la poudre d'os sèche, on triomphe très facilement de cet ennui, qui, d'habitude, fait rejeter les clichés voilés.

Le plus généralement, la division suivie en matière de retouche n'est pas celle que je viens d'employer, et on distingue la retouche physique ou plutôt manuelle et la retouche chimique. Si je n'ai pas fait comme tout le monde, c'est que tout le monde aussi connaît la retouche chimique et qu'il est inutile de s'y arrêter. Il s'agit alors du renforcement au bichlorure de mercure ou au nitrate d'urane et de l'affaiblissement des clichés au ferricyanure de potassium ou au persulfate d'ammoniaque. Je dirai seulement que si l'on veut faire des retouches de suppression sur un cliché à baisser, il est indispensable de gratter d'abord, car après l'affaiblissement, la gélatine prend un grain fin et devient dure et cassante. Je pourrais aussi parler de l'emploi d'un diapositif au chlorure d'argent pour tirer parti d'un négatif voilé et obtenir un bon cliché, mais je craindrais d'être trop long et de sortir des limites que m'assigne mon plan.

Je n'ai exposé ici aucune opération vraiment difficile, et je souhaite que parmi ceux qui me liront, quelques-uns tentent de contrôler mes affirmations. On ne réussit pas toujours immédiatement, mais une première tentative ne doit pas rester sans d'autres qui la suivent ; la connaissance de la retouche supprime les limites de la composition, et pour cette raison seule devrait-on chercher à l'acquérir dès qu'on s'occupe vraiment d'art en photographie.

ÉDOUARD BELIN.

(Les Sports et la Photographie en Bourgogne.)



SUR L'EMPLOI
DES
Sels au maximum comme Affaiblisseurs
DE
L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE AUX SELS D'ARGENT

PARMI les cas qui peuvent se présenter lorsqu'il s'agit d'affaiblir un cliché, il en est un dans lequel le liquide réducteur doit, pour produire le résultat cherché, agir à l'inverse du persulfate d'ammoniaque, c'est-à-dire en augmentant les contrastes.



E. Hamel.

soit possible de mélanger les deux solutions, à cause du précipité qui prenait ainsi naissance.

C'est, du reste, la façon la plus générale dont agissent les affaiblisseurs dans lesquels on immerge les plaques ou les papiers.

Ce mode d'affaiblissement, qui est utilisé particulièrement dans le cas de clichés surexposés et trop développés pour affaiblir d'une façon générale une image trop intense dans toutes ses parties, a été produit jusqu'ici de deux façons :

1° Soit au moyen de deux solutions séparées dont l'une servait à transformer l'argent de l'image en un

composé soluble dans l'hyposulfite de soude et dont l'autre était constituée par le fixateur, mais sans qu'il

MAISON FONDÉE EN 1899

PLAQUES

ET

Papiers Photographiques



HANRIAU

TOULOUSE, avril 1899, Médaille d'argent.
POITIERS, août 1899, Médaille d'or. — LE MANS, août 1899, Diplôme d'honneur.
PARIS, septembre 1899, Diplôme d'honneur.
PARIS 1899, Membre du Jury, Hors Concours. — Bruxelles 1899, Grand Prix.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS
Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gaillon)

MISE EN VENTE DES NOUVEAUX PAPIERS PLATINE & PALLADIUM A Noircissement direct

*Ces Papiers de fabrication entièrement française sont émulsionnés
avec la nouvelle machine HANRIAU*

PRIX COURANT des Nouveaux Papiers Platine & Palladium HANRIAU SANS DÉVELOPPEMENT NI VIRAGE

Papier Platine		Papier Palladium	
1 feuille 66 × 51	2.50	1 feuille 66 × 51	3.25
12 — 66 × 51	29. »	12 — 66 × 51	37.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18	2.75	1 pochette 12 feuilles 13 × 18	3.50
1 — 6 — 13 × 18	1.45	1 — 6 — 13 × 18	1.90
1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	6.50	1 feuille sur papier Japon ou Hollande.	7.50
1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	7. »	1 pochette 12 feuilles 13 × 18 papier Japon ou Hollande. .	8. »

Les Papiers Japon, Chine, Hollande, etc., ne se font que sur commande et sont livrés dans les quatre jours.

Toute commande non accompagnée de son montant en mandat-poste sera considérée comme nulle.

Envoi franco Échantillon Platine	contre	».75
— — — Platine et Palladium	—	1. »
Échantillon Platine pris à la Maison.		».50
— — — Platine et Palladium pris à la Maison.		».75

MAISON FONDÉE EN 1833



PLAQUES

ET

Papiers Photographiques



HARRIAU

PARIS 1899, Membre du Jury, Hors Concours. — Bruxelles 1899, Grand Prix.
 PARIS, septembre 1899, Diplôme d'honneur.
 LE MANS, août 1899, Diplôme d'honneur.
 POTTERS, août 1899, Membre d'honneur.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS
 Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gailton)



MISE EN VENTE
 DES NOUVEAUX Papiers Platine & PALLADIUM
 Ces papiers de fabrication entièrement française sont émulsionnés avec la nouvelle machine HARRIAU. Ce mode d'émulsionnement, qui est utilisé dans le cas de clichés

Papier Palladium		Papier Platine	
1 feuille 66 x 71	3.25	1 feuille 66 x 71	2.50
12 — — — —	37.50	12 — — — —	29. —
1 pochette 12 feuilles 13 x 18	3.50	1 pochette 12 feuilles 13 x 18	2.75
1 — — — —	1.90	1 — — — —	1.45
1 feuille sur papier Japon ou Hollande	7.50	1 feuille sur papier Japon ou Hollande	6.50
1 pochette 12 feuilles 13 x 18 papier Japon ou Hollande	8. —	1 pochette 12 feuilles 13 x 18 papier Japon ou Hollande	7. —

Les Papiers Japon, Platine, Palladium, etc., ne se font que sur commande et sont livrés dans les quatre jours, tout soit possible. Toute commande non accompagnée de son montant en argent ne sera pas prise en considération et ne prendra ainsi naissance.

Envoi franco Échantillon Platine 75
 — — — — — Platine et Palladium 1. —
 Échantillon Platine pris à la Maison 50
 — — — — — Platine et Palladium pris à la Maison 75



C. Puyo

Rieuse.

Le chlorure cuivrique et l'hyposulfite de soude, par exemple, réalisent ces conditions.

2° Soit, tout en se basant sur le principe précédent, en employant une substance pouvant être mélangée à l'hyposulfite de soude sans donner de précipité, ce qui permet d'affaiblir le cliché avec une seule solution.

C'est le cas du liquide de Farmer composé, comme on le sait, d'un mélange de ferricyanure de potassium et d'hyposulfite de soude, et qui est couramment employé aujourd'hui.

Le procédé basé sur l'emploi de deux bains séparés est peu pratique, car l'opération est un peu abandonnée au hasard ; on ne peut pas, en effet, suivre la marche de l'affaiblissement, et ce n'est qu'après le passage dans le deuxième bain qu'il est possible de juger de l'effet produit.

Bien que l'emploi du liquide de Farmer constitue une amélioration sensible sur le procédé au chlorure cuivrique et à l'hyposulfite de soude, il présente de notables inconvénients.

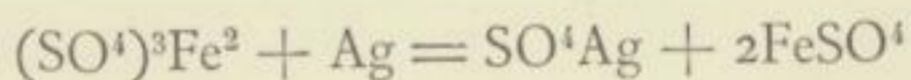
D'abord le mélange ne se conserve pas et au bout de très peu de temps il est hors d'usage, le ferricyanure étant réduit par l'hyposulfite de soude. En outre, si on ne prend pas la précaution d'agiter constamment le mélange pendant l'opération, on constate des irrégularités d'action.

Cet inconvénient empêche de suivre facilement la marche de l'affaiblissement et il faut, chaque fois qu'on veut examiner le cliché par transparence, le laver préalablement, sous peine de voir apparaître des traînées irrémédiables.

Nous avons essayé de remplacer le réducteur composé de deux bains séparés par une seule solution susceptible de former à la fois le composé argentique aux dépens de l'image et de le dissoudre.

Nous nous sommes adressés dans ce but à différents sels au maximum pouvant facilement être transformés en sels au minimum, et dont les acides peuvent donner des sels d'argent plus ou moins solubles.

Emploi des sels ferriques. — Les sels ferriques, surtout le nitrate et le sulfate, répondent à cette condition et dissolvent parfaitement l'argent en solution neutre, d'après l'équation :



Mais ils ne peuvent être utilisés pratiquement parce que les clichés affaiblis à l'aide de ces sels donnent dans la couche un précipité d'oxyde

de fer ou de sel basique insoluble lorsqu'on les lave pour éliminer l'excès de réactif, et la gélatine, bien que transparente, reste légèrement colorée en jaune.

Nous avons bien reconnu que l'on arrive complètement à supprimer cet inconvénient en passant le cliché, après affaiblissement, dans un bain acide faible, un acide organique par exemple, ou bien en ajoutant de l'acide citrique ou même du citrate ou du lactate d'ammoniaque à la solution ferrique, mais outre que le procédé se trouve ainsi compliqué, un inconvénient plus grave est que pendant l'affaiblissement, l'argent change de couleur et conserve une teinte jaunâtre notablement différente de sa teinte primitive.

Nous avons expérimenté, comparativement aux sels de peroxyde de fer, toute une série d'autres sels au maximum, afin d'essayer de généraliser cette méthode basée sur la réduction directe d'un sel au maximum par dissolution de l'argent de l'image dans l'acide du sel.

Emploi des sels manganiques. — Nous n'avons essayé comme affaiblisseurs que les sels de peroxyde de manganèse susceptibles d'être étendus d'eau sans se décomposer et pouvant se conserver sans subir d'altération notable. Quelques sels à acides organiques jouissent seuls de cette propriété.

Nous avons préparé ces composés par l'action des solutions aqueuses des divers acides organiques sur le permanganate de potassium en solution concentrée dans l'eau. Il se précipite du peroxyde de manganèse hydraté qu'on redissout à froid dans un excès de solution acide.

Les liqueurs brunes ainsi obtenues avec les citrate, tartrate, lactate manganiques affaiblissent l'image, mais outre que ces solutions ne sont pas stables et se décomposent facilement, elles colorent les couches gélatinées en jaune comme les sels ferriques et modifient la couleur de l'argent.

Les sels manganiques ne présentent donc aucun intérêt pratique comme affaiblisseurs.

Emploi des sels de peroxyde de titane. — Lorsqu'on traite l'acide titanique TiO^2 par l'eau oxygénée, on obtient le peroxyde de titane TiO^3 qui se dissout dans les divers acides en donnant des solutions rouges, qui sont les sels correspondants de peroxyde de titane.

Ces sels, dont les acides donnent des composés d'argent solubles, affaiblissent plus ou moins l'image. Parmi ces composés, le sulfate titanique seul est un affaiblisseur assez énergique.

L'action affaiblissante du sulfate titanique se manifeste d'une façon

toute spéciale. La couche gélatinée contenant l'argent de l'image se détache, au fur et à mesure de l'action du bain, en couches minces sans que la gélatine sous-jacente soit altérée, de sorte que ce n'est pas par simple dissolution de l'argent que l'affaiblissement paraît se produire, mais aussi par diminution de l'épaisseur de la couche gélatinée. Cette action se manifeste, du reste, avec plus d'intensité dans les parties les plus transparentes, ce qui produit un relief très apparent, en même temps que les détails sont peu à peu rongés.

Emploi des sels mercuriques. — Parmi les sels mercuriques, le nitrate seul est susceptible de fournir des résultats utilisables pour l'affaiblissement des images aux sels d'argent.

Le nitrate mercurique, qui est un sel fondant à la température de 6°, est liquide à la température ordinaire. Pour qu'il n'ait pas d'action désorganisant sur la gélatine, il faut l'employer en solution diluée. On étend 10 cc. de sel fondu dans 200 cc. d'eau. Cette solution, qui peut être additionnée d'un excès d'eau sans donner de précipité de sel basique, affaiblit très rapidement les images argentiques; mais la couleur de l'argent, qui ne paraît pas sensiblement modifiée quand on retire le cliché du bain, jaunit très notablement quand il a été lavé. Pour cette raison le nitrate mercurique ne peut pas être utilisé pratiquement.

Les autres sels mercuriques donnent par réduction, au moyen de l'argent du cliché, des sels insolubles qui rendent la couche opaque et blanche comme le bichlorure de mercure.

Outre les sels précédents, nous avons essayé toute une série d'autres sels métalliques dans lesquels le métal peroxydé jouait le rôle soit d'acide, soit de base.

Les sels *chromiques*, les *chromates*, les *arséniates*, les *vanadates*, les *tungstates*, etc., etc., nous ont donné des résultats négatifs. Les sels au maximum qui nous ont donné les meilleurs résultats comme affaiblisseurs sont ceux de peroxyde de cérium, et parmi les divers sels cériques, le sulfate est celui qui nous a paru présenter le plus d'avantages.

Emploi des sels cériques. — Les sels cériques, dont l'acide peut donner un sel d'argent soluble tels que le sulfate et le nitrate, affaiblissent très rapidement les images aux sels d'argent, sans produire aucun des inconvénients des sels ferriques. Le sulfate, qui est un sel commercial, est celui qui présente le plus d'avantages, le nitrate se réduisant, du reste, assez rapidement en simple solution aqueuse. Le sulfate cerique neutre précipite bien, il est vrai, en présence d'un

excès d'eau, mais on évite facilement cet inconvénient en additionnant la solution d'une petite quantité d'acide sulfurique qui donne, avec le sulfate cérique, un sel acide n'ayant aucune action désorganisée, même en solution concentrée sur la gélatine.

Le sulfate cérique peut être utilisé sans inconvénient en solution concentrée, la rapidité de son action est proportionnelle au degré de concentration des solutions.

La facilité avec laquelle il se dissout dans l'eau, la grande stabilité de ses solutions acidulées par l'acide sulfurique, la rapidité avec laquelle il peut dissoudre l'argent lorsqu'il est en solution concentrée, son action très régulière à tous les degrés de concentration, enfin la possibilité d'utiliser les solutions jusqu'à épuisement et de conserver indéfiniment les solutions font de ce nouvel affaiblisseur un réactif d'un emploi très commode. Il présente, en outre, l'avantage de pouvoir affaiblir les épreuves sur papier au gélatino-bromure d'argent sans colorer les blancs.

Affaiblisseur au sulfate de peroxyde de cérium. — La solution concentrée de sulfate cérique qui convient le mieux pour être ensuite étendue, suivant les besoins, aux divers degrés de dilution est celle à 10 0/0, que l'on additionne pour qu'elle puisse être étendue d'eau sans risquer de donner un sel basique, se déposant lentement, de 4 cc. environ d'acide sulfurique pour 100 cc. de solution. Cette addition d'acide n'a, du reste, comme nous l'avons vu plus haut, aucune action fâcheuse sur la couche, car il se forme finalement un sel à réaction très faiblement acide.

La solution à 10 0/0 agit très énergiquement et, malgré cette grande énergie, n'attaque pas la couche par places en faisant des coulures lorsqu'on examine le cliché par transparence, accident si fréquent, comme on le sait, avec le ferricyanure de potassium.

La rapidité de l'action peut être réglée à volonté en diluant plus ou moins le liquide.

Si l'on désire un affaiblisseur très rapide agissant plus vite sur les parties les plus opaques du cliché que sur celles les plus transparentes, on utilisera la solution de sulfate cérique à 5 0/0.

Conclusions. — En résumé, parmi les sels au maximum susceptibles d'affaiblir directement les images aux sels d'argent, ceux de peroxyde de cérium seuls nous ont paru présenter des propriétés intéressantes, aussi l'emploi de la solution de sulfate cérique nous semble-t-il devoir être substitué avec de notables avantages au liquide de Farmer qui, non seulement ne peut pas être conservé en solution, mais présente

d'autres inconvénients que nous avons signalés plus haut et dont le sulfate cérique est complètement exempt.

Quant aux réactions chimiques qui régissent l'action des différents sels au maximum sur l'argent des épreuves, elles se résument évidemment toutes à une dissolution de l'argent dans une partie de l'acide du sel au maximum, au fur et à mesure que celui-ci se transforme en sel au minimum, d'après une équation analogue à celle que nous avons donnée à propos des sels ferriques. Cette réaction se produit, selon toutes probabilités, toutes les fois que la chaleur de formation du sel au maximum est inférieure à la chaleur de formation du sel d'argent, et c'est ainsi qu'il est possible d'expliquer pourquoi certains sels au maximum affaiblissent les images aux sels d'argent, lorsque d'autres, ayant le même acide, sont sans action.

A. et L. LUMIÈRE et SEYEWETZ.



E. Hamel.



L'Art en Photographie

LE Photo-Club de Paris a été le créateur, en France, d'un mouvement artistique dont les tendances ont été nettement affirmées dans les Salons successivement organisés par ses soins. Grâce à ses efforts, il est aujourd'hui reconnu que les procédés photographiques peuvent s'adapter à l'interprétation artistique de la nature et entrer en concurrence avec les moyens dont disposent les autres arts graphiques.

Le Photo-Club de Paris a décidé, à l'occasion de l'Exposition universelle, de publier un ouvrage qui, sous le titre de *L'Art en Photographie*, fût comme une attestation et comme un résumé des progrès accomplis.

Cette publication sera en même temps un guide pour ceux qui veulent s'engager dans la voie nouvelle.

En ses divers chapitres, toutes les questions qui touchent à la photographie, considérée comme moyen d'expression artistique, seront sommairement traitées par des écrivains dont les noms sont connus de tous ceux qui s'occupent de photographie : MM. Wallon, Puyo, F. Coste, Maurice Bucquet, R. Demachy, L. Vidal, E. Mathieu.

L'avant-propos est dû à la plume autorisée du critique d'art si apprécié, M. Robert de la Sizeranne.

Enseignant par l'exemple plus encore que par la parole, il réunira dans ses illustrations, qui reproduiront à chaque page des compositions inédites dues à nos artistes les plus réputés, une véritable collection de modèles.

L'Art en Photographie sera, par la beauté des caractères et des papiers, par la recherche apportée au choix des illustrations et des ornements, ceux-ci spécialement créés pour l'ouvrage, celles-là disposées d'une façon nouvelle, un livre de très grand luxe.

Il contiendra quatorze planches hors texte, et environ cent cinquante illustrations de tous formats imprimées par des procédés typographiques nouveaux et paraîtra le 15 avril 1900; des conditions spéciales sont réservées aux souscripteurs.



Procès-Verbal de Séance

SÉANCE DU MERCREDI 14 FÉVRIER 1900

M. Maurice Bucquet, président du Comité, occupe le fauteuil de la présidence.

M. le secrétaire général donne lecture du procès-verbal de la dernière séance qui est adopté sans observation.

Il dépose sur le bureau :

Une collection de vues stéréoscopiques sur verre, hommage de la Société photographique Argentine d'amateurs ;

Les ouvrages suivants, hommages des auteurs et de l'éditeur :

1° *Manuel pratique de photographie au charbon*, par E. Belin ;

2° *Formules, recettes et tables photographiques*, par Braün.

Il donne lecture de la circulaire adressée par le président du Photo-Club aux membres de la Société devant prendre part à l'Exposition Universelle de 1900, relative à la date d'envoi des cadres et à la délivrance de leur carte d'entrée.

M. le président signale la publication, par le Touring-Club de France, d'un ouvrage qui doit contenir, sous le titre de *Sites et Monuments de France*, une monographie de tous les départements.

M. Ernest Huillard présente :

1° Une chambre de voyage 15 × 21 à grands décentrements, établie par lui et construite par M. Gilles.

2° Un dispositif spécial du viseur Davanne pour petites chambres.

L'Office central de Photographie présente la photo-détective « Cosmos » de divers modèles. (*Voir aux présentations.*)

M. Bucquet présente, au nom de M. Target, un « Soulève-Plaques » et un transpositeur, châssis à tirage de positifs pour projections. (*Voir aux présentations.*)

MM. Poulenc frères présentent les papiers mats Tauxe, dont les épreuves montrées à l'assemblée sont très admirées pour leur richesse de ton.

M. Bucquet présente, au nom de M. Roussel, le « Rex Montis », appareil 9×12 de poche. (*Voir aux présentations.*)

M. Duchesne présente :

- 1° Un nouveau stéréoscope sans chaîne ;
- 2° Le Paulo-Lilliput, appareil $6 \frac{1}{2} \times 9$ et 9×12 ;
- 3° Une tête de pied panoramique Excelsior ;
- 4° Un châssis automatique « le Génie » pour le passage des vues de projections ;
- 5° « La Merveilleuse » et le « Merveilleux », pour le lavage automatique des épreuves photographiques. (*Voir aux présentations.*)

M. Bourgeois présente, au nom de M. Bellieni, un nouveau viseur perfectionné des appareils à décentrement, et une nouvelle jumelle stéréoscopique 8×9 à décentrement identique du viseur et de l'objectif.

Cette jumelle est munie d'un dispositif permettant d'adapter des objectifs de deux foyers différents ; de fort belles projections montrent tout l'avantage qu'il y a à se servir du décentrement pour les monuments en particulier. (*Voir aux présentations.*)

M. le Président remercie les auteurs de ces différents hommages et présentations.

Une splendide collection de clichés, communiquée par la Société des Amateurs d'Amsterdam, est ensuite projetée. Ces projections sont vivement admirées et une lettre de remerciement sera adressée à M. le Président de la Société d'Amsterdam.

La séance se termine par la projection d'intéressants clichés recueillis par M. Boulanger, au cours d'un voyage en Corse, et qui sont accompagnés d'une relation de ce voyage.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 11 heures et demie.

Le Secrétaire général,

P. BOURGEOIS.



A l'Étranger

AUTRICHE

Vienne, 15 février 1900.

L'Exposition Universelle. Affluence d'opérateurs étrangers. — Le mouvement qui s'est produit en Allemagne en vue d'amener à Paris un grand nombre d'employés actuellement placés dans les ateliers d'outre-Rhin, a eu pour premier effet de mettre sur les dents les maîtres et maîtresses de langue française et d'enfler les colonnes d'annonces des journaux spéciaux. C'est ainsi que dans la feuille hebdomadaire : *Der Photograph*, excellente publication qui tire à 9.000 exemplaires, on peut lire des correspondances, par demande et réponse, dans lesquelles des aspirants-visiteurs demandent conseil au sujet des chances d'emploi et désirent être renseignés sur les frais journaliers.

Une de ces réponses, qui émane d'un opérateur allemand familier avec la vie parisienne, engage les candidats à apprendre tout d'abord la langue française et à éviter de frayer avec les compatriotes allemands. Pour ceux qui ont déjà une certaine habitude du français, il ne sera pas difficile de trouver une place en France, car, assure l'auteur de la réponse, le Français est, en règle générale, toujours fort courtois et même avenant pour les Allemands.

Un autre correspondant déclare carrément qu'il est insensé de vouloir se placer en France. « Croyez-vous, dit-il, qu'on manque à Paris de travailleurs ? Certes, les opérateurs allemands y sont fort appréciés et sont parfois préférés aux français. Vous n'avez qu'un moyen : mettez-vous en relation avec quelques maisons où l'on parle allemand, telles que Reutlinger ou Gerschel, mais, d'ici là, piochez le français.

Si vous avez un billet de 1.000 marcs de trop (1.250 francs), partez et courez la chance. » L'auteur de la lettre assure qu'il est arrivé à Paris plein de confiance, car il parlait la langue, mais comme il manquait de connaissances locales, le premier déjeuner lui a coûté 18 francs. Les employés photographes à Paris sont généralement bien rétribués, mais pour quiconque ignore les dessous de la capitale, la vie est extrêmement chère.

Prime offerte aux acheteurs de plaques sensibles. — On m'écrit de Francfort-sur-le-Mein que la maison Weisbrod et C^{ie}, de cette ville, dont les produits jouissent d'une grande réputation, a décidé d'offrir à ses clients, c'est-à-dire à ceux qui auront acheté des plaques régulièrement pendant l'année 1900, une coupe d'argent finement travaillée. Mais, pour assurer la distribution correcte de la coupe, les marchands de produits photographiques devront tenir un registre des commandes reçues, et la coupe sera attribuée seulement aux photographes professionnels qui auront employé les plaques Weisbrod exclusivement aux autres marques. Il ne paraît pas que les photographes amateurs soient compris dans les largesses de la maison francfortoise.

Plus d'anciennes plaques! — Pendant que la maison Weisbrod se prépare à fabriquer « des coupes d'argent finement ciselées » pour être offertes à ses clients professionnels, à titre de témoignage de gratitude, un photographe provincial, établi à Klagenfurt (Carinthie), M. V. Lobenwein, entre en campagne contre les grandes et petites fabriques de plaques sensibles. Dans une circulaire que j'ai sous les yeux, l'ami des photographes s'efforce de démontrer que les ateliers à grande clientèle ont seuls les moyens de payer le prix actuel des produits tout préparés. Pour les autres, c'est-à-dire pour les petits photographes, la question se présente tout autrement. Ils ne peuvent risquer d'avoir en dépôt un certain nombre de paquets dont le contenu est sujet à altération. Pour ces industriels à revenus modestes, l'achat des plaques implique une dépense considérable. M. Lobenwein offre de réduire cette dépense. Il fera connaître à quiconque s'adressera à lui, un procédé pour préparer les plaques en grand, sans aucune installation ou outillage mécanique, avec des produits fort simples, d'un prix accessible aux plus humbles, et au moyen desquels le premier venu pourra, sans long apprentissage, fabriquer des plaques d'une irréprochable pureté.

École Impériale des arts graphiques. — Le *Rapport* annuel

présenté, dans la séance du 16 janvier, par M. le conseiller aulique Volkmer, président de notre Société de photographie, s'étend longuement sur les progrès réalisés, en 1899, dans toutes les branches qui nous intéressent, et consacre à l'École Impériale, que dirige M. le docteur Eder, une notice spéciale de laquelle j'extrais les renseignements suivants :

« L'enseignement de la photographie et des procédés qui s'y rattachent, part de ce principe que l'étude du dessin et des questions théoriques doit être intimement liée aux exercices pratiques de l'atelier et du laboratoire. Par les cours qui embrassent toutes les méthodes importantes connues, les élèves se préparent utilement à leur future carrière. On a ajouté au programme de l'École un cours obligatoire sur l'hygiène et sur les maladies professionnelles dans l'industrie graphique. Les élèves inscrits dans la section de photographie et de procédés de reproduction, sont au nombre de cent quatre-vingts. On compte, parmi eux, non seulement des photographes, mais aussi des lithographes, des graveurs, xylographes, dessinateurs pour l'industrie, etc. La section du livre et de l'illustration compte vingt-quatre élèves. Comme les leçons de dessin et les cours préparatoires ont lieu le soir, les jeunes gens qui débent dans la carrière peuvent compléter leur instruction sans interrompre leur travail, c'est-à-dire leur gagne-pain à l'atelier.

« L'Union des collaborateurs-photographes à Vienne a demandé que l'École ouvrit, au profit de ses membres, une série de cours spéciaux. Le ministre de l'Instruction publique, tenant compte de ce vœu, a ordonné qu'outre les leçons déjà réglementaires, le programme comprendra désormais un cours d'histoire de l'art dans ses rapports avec la photographie. Ces divers cours ont été institués pour des photographes établis ou pour leurs employés.

Le cinématographe et la botanique. — Un recueil spécial, *Der Amateur Photograph*, nous fait savoir qu'on poursuit actuellement en Amérique des expériences fort curieuses qui ont pour but de constater la croissance des végétaux au moyen du cinématographe. Cet instrument aurait à fixer toutes les heures une image de la plante en observation. En projetant les épreuves ainsi obtenues sur un écran, on aura une série de tableaux qui montreront toutes les phases de la germination, de la floraison jusqu'à la maturité du sujet. Il est regrettable que les nouvelles d'Amérique ne nous renseignent pas plus amplement sur les résultats enregistrés aux États-Unis. De ce côté de l'Atlantique, on se montre un peu sceptique. D'ailleurs, bien avant l'invention du cinématographe, le docteur Ludwig Mach, dont les

remarquables travaux sont connus dans toute l'Europe, avait publié d'importantes études sur la photographie rapide. Je ne crois pas me tromper en rappelant qu'il y a sept ou huit ans, ce savant a décrit une méthode au moyen de laquelle des images par séries peuvent être projetées. Le docteur Mach avait appliqué son système à l'étude des végétaux. Je ne saurais dire si la question a fait un pas depuis lors. Mais j'ai connaissance d'essais assez curieux entrepris par une dame fort compétente en matière de photographie, qui a voulu observer de très près le phénomène de croissance rapide si souvent constaté sur certains végétaux, tels que le cresson, le lin et d'autres. Les clichés pris d'après des disques de papier buvard couverts de graines de lin, montrent bien la progression, enregistrée heure par heure, dans le gonflement de la graine, mais ne révèlent pas d'autre phénomène. Des études analogues ont été faites pour vérifier l'orientation du tournesol, ou plutôt de l'hélianthe, cher aux photographes. Mais quoiqu'on ait procédé avec tout le soin possible, au moyen de plusieurs appareils installés dans divers jardins et déclenchés au même moment, on n'a obtenu que des résultats fort vagues. Le phénomène de la rotation du tournesol, de l'héliotrope et même du topinambour a déjà préoccupé nos photographes-botanistes. Mais si l'on peut leur demander, dans l'intérêt de la science, de prendre des clichés régulièrement espacés d'heure en heure, on ne saurait raisonnablement exiger d'eux qu'ils se lèvent la nuit pour travailler à la lueur du magnésium. Donc la photographie de la croissance des végétaux est, provisoirement du moins, dans l'enfance.

Photographie rapide. Héliodor. — Une Société, établie à Berlin sous ce titre, lance dans le commerce un appareil également appelé *héliodor*, et au moyen duquel il est possible d'obtenir en quelques minutes un négatif accompagné ou plutôt suivi de son positif, et qui, tous deux, sont confectionnés avec du papier au bromure d'argent. Voici comment on procède : après avoir mis au point, on fait sortir d'un chargeur, par un simple tour de clé, une feuille de papier sensible du format d'une carte postale. Cette feuille vient prendre la place de la glace dépolie. Après l'exposition, une pression sur le bouton latéral suffit pour pousser la feuille dans le bain développeur. Elle sort de là automatiquement et entre dans le fixage, puis dans l'eau de lavage. Le négatif ainsi préparé est reproduit, avec le même appareil, sur une autre feuille qui donne le positif. L'exposition, le développement et le fixage du positif sont les mêmes que pour le négatif. Comme l'appareil est, dans toutes ses parties, hermétiquement fermé à la lumière, l'image peut être naturellement terminée hors du labo-

ratoire. La Société *Heliodor* recommande son système pour tous les cas urgents, fêtes publiques, concours de tireurs ou de gymnastes, courses de chevaux, etc. Le chargeur reçoit cent feuilles sensibilisées. Quand la provision est épuisée on la renouvelle en plein jour. L'appareil pèse 15 kilogrammes et coûte avec l'objectif 700 francs. Les feuilles préparées sont vendues au prix de 6 fr. 25 c. le cent.

Nouvelle réclame. Annonce mortuaire. — On peut voir depuis quelque temps, dans les feuilles spéciales, une annonce encadrée d'un large filet de deuil et qui porte comme titre, en gros caractères, ce seul mot : Mort. Si l'on continue de lire on reconnaît que ce participe passé, en allemand : *Gestorben*, s'applique tout simplement à la ferrotypie qu'un photographe novateur, M. Halász, établi à Debreczin, en Hongrie, déclare avoir cessé de vivre depuis que lui, Halász, a trouvé un procédé pour confectionner en cinq minutes des photographies inaltérables, en couleurs superbes. Le prix de revient de ces merveilles ne dépasse pas celui des ferrotypies. M. Halász ne demande que 60 francs pour enseigner son système. Il annonce que l'invention lui a déjà rapporté de gros bénéfices et qu'il rendra l'argent aux clients qui ne seraient pas satisfaits des résultats obtenus. Il ne paraît pas que la mort de la ferrotypie ait fait grande sensation dans les foires et kermesses, où ce genre de portraits métalliques a jusqu'ici trouvé une clientèle assurée, et je crains fort que M. Halász n'attende encore longtemps les futurs acquéreurs de son système.

Portraits en relief. — Depuis qu'une grande maison de Vienne a ouvert un atelier spécial pour la photographie en relief, un certain nombre de chercheurs se sont ingénies à simplifier la méthode nouvelle.

De tous les systèmes qui ont été décrits, il en est un dont il convient de dire quelques mots. C'est le procédé inventé par M. Alphonse Adolphe Fara, artiste peintre, photographe et modelleur, établi à Brüx (Bohême). Voici, tout d'abord, l'énumération des matières premières indispensables : de la terre glaise très fine délayée en consistance de pâte, du plâtre dit albâtre de première qualité, de la graisse faite avec 500 grammes de pétrole, 200 grammes de bougie stéarique, sans mèche, et 200 grammes d'huile à brûler. On verse dans un pot de faïence (émaillé et propre) le pétrole, la stéarine et l'huile; on place ce pot dans un bain-marie déjà garni d'eau chaude, on remet sur le feu, et quand la stéarine est fondue, on verse le liquide dans un vase de terre où il se fige en consistance de saindoux. Cette masse, qu'il faut fondre pour l'usage, se conserve pendant des années.

Les outils et accessoires nécessaires sont : des ébauchoirs et spatules de tous genres en buis, un flacon d'un demi-litre contenant une dissolution d'alun (de 1 : 10) et c'est tout.

L'inventeur recommande, pour l'impression, de prendre du papier dit : « leucobromid » (Düsseldorf). On fait deux épreuves de même grandeur qu'on développe, qu'on fixe et qu'on lave. Le papier leucobromid est à ce point résistant que l'on peut, sans aucune crainte, laisser séjourner l'épreuve dans l'eau pendant vingt-quatre heures, la couche sensible n'en sera pas altérée.

On prend alors une des deux épreuves, on la sèche sur du papier à filtre, puis on trace, au crayon, les contours de l'image sur du papier calque jusqu'à la limite du relief projeté. Cela fait, on remet dans l'eau et on prend la terre glaise, dont on dépose une couche d'environ 5 millimètres sur une plaque de verre en étalant cette couche autant qu'il le faut pour préparer le relief. Puis, au moyen d'une règle plate, on égalise la couche afin d'avoir autant que possible une surface plane de 5 millimètres de hauteur. Cela fait on prend l'image calquée, dessin en dessus, et on suit les contours avec une pointe, sans appuyer beaucoup. Après cela on enlève avec l'ébauchoir ou la spatule les parcelles de terre glaise autour du dessin : il ne reste plus qu'à obtenir le relief. Pour cela on accumule au centre de l'image une nouvelle couche de terre glaise — environ 5 millimètres — et on l'étale de manière à la diminuer sur les bords. Puis on découpe l'épreuve au bromure suivant ses contours, et on la presse sur la glaise. Avec un tampon d'ouate ou un linge mouillé on peut enfoncer plus ou moins et obtenir ainsi des saillies ou des dépressions variées.

Les manipulations de M. Fara sont quelque peu compliquées. Elles exigent même une certaine habileté, surtout, quand après avoir obtenu le relief, on veut le reproduire en le moulant au plâtre. L'inventeur promet de publier *pro bono publico* les détails de son procédé. Attendons !

Le phototint. — Les amateurs de nouveautés qui ont, l'année dernière, envoyé leur obole aux marchands de *Radiotint*, et ont reçu, en échange, un petit coffret avec des flacons de liquides diversement colorés, peuvent maintenant compléter leur outillage à bon marché. Un négociant de Essen, voisin de l'usine Krupp, annonce que, contre paiement de 1 fr. 25 c., il enverra une fiole contenant 50 grammes de phototint avec un petit pinceau, au moyen duquel on badigeonne les cartes postales qu'on désire sensibiliser. Cette fiole suffit pour préparer 200 cartes postales. Les clients qui se fourniront chez lui recevront 100 cartes blanches de bonne qualité pour 1 franc, 100 cartes bleues pour « effets lunaires » pour 1 fr. 25 c. Le phototint s'applique

très légèrement au pinceau. L'image se développe et se fixe comme d'ordinaire. Je n'ai pas vu d'épreuves obtenues avec le phototint du négociant de Essen, mais le bon marché du produit me rend défiant. Tout au contraire, ai-je eu ces jours-ci, en passant par l'Alsace, occasion d'examiner une série de cartes postales à portraits, tirées et terminées en cinq minutes, d'après le procédé de M. A. Weiss-Reinschmidt, à Strasbourg. Ce photographe annonce qu'il vend sa formule pour 25 marcs (31 fr. 25 c.). Comme les épreuves de M. Weiss ont fort bonne apparence, je n'hésiterais pas à recommander son procédé, de préférence au phototint dont le très bas prix m'inspire peu de confiance.

J'observe la même réserve à l'égard d'un produit nouveau mis dans le commerce par un M. Halász, photographe à Debreczin, en Hongrie, qui, pour la somme de 50 marcs (62 fr. 50 c.), communique à ses concitoyens le procédé dont il est l'inventeur, et à l'aide duquel il livre en cinq minutes un portrait sur papier « en couleurs splendides », selon le prospectus. La préparation du portrait n'est pas plus compliquée que celle d'une ferrotypie. M. Halász déclare qu'il rendra l'argent au client, déçu dans ses espérances. On ne saurait être plus accommodant. Néanmoins je crois que, jusqu'à nouvel ordre, il sera prudent de s'abstenir.

Rayons Röntgen. — Il paraît que des explorateurs de vieilles archives ont trouvé la trace d'une invention décrite en 1846, dans un mémoire adressé à l'Académie des Sciences à Paris, par un savant grec, du nom de Eseltja. D'après la notice insérée, le 23 novembre 1846, dans le tome 31 de la *Gazette Viennoise pour les arts, la littérature, le théâtre et la mode*, éditée par le docteur Frank, M. Eseltja aurait annoncé à ladite Académie, qu'il avait réussi à voir à travers le corps humain, au moyen de l'électricité. Il affirme avoir découvert des maladies dans les intestins, et assure qu'il a pu suivre les phases de la digestion, du mouvement circulatoire du sang, etc. Tout cela, à l'aide de « l'anthroposcope » sur la construction duquel le savant physiologue d'Athènes ne donne malheureusement aucun détail. Il est bien regrettable que les travaux de M. Eseltja soient restés ignorés depuis plus d'un demi-siècle. Il est également fâcheux que le nom de ce physiologue, qui n'a absolument rien de grec, prête quelque peu au rire, *esel* voulant dire âne. Cependant comme les érudits germains citent la page du volume dans lequel figure, selon eux, l'intéressante notice, il sera facile de contrôler leur dire. Le célèbre professeur de Würzbourg aurait, dans tous les cas, grand tort de se préoccuper des travaux de son devancier grec.

Le vieux neuf. — Je vous ai déjà parlé des monumentales inventions d'un savant viennois, du nom de Szczepanek, qui a appliqué la photographie au tissage, c'est-à-dire à la confection des cartons Jacquard. M. Leutner a fait une conférence sur cette intéressante invention et l'a publiée, avec des dessins explicatifs, dans le dernier numéro de la *Correspondance*. M. Szczepanek, pour arriver à ses fins, aurait demandé à la maison Zeiss de construire sur ses données des objectifs à lentilles cylindriques. Là-dessus, M. Max Jaffé, un des plus anciens membres de notre Société, a pris la mouche et a exhumé quelques articles de lui parus en 1894 et dans lesquels il a indiqué le moyen de transformer une figure quelconque, par rapport à ses dimensions, comme, par exemple, de changer un carré en un rectangle, opérations possibles sans qu'il soit besoin de recourir à des objectifs d'une construction aussi compliquée que celle conseillée par l'Edison viennois ; c'est ainsi que quelques journaux de ce pays appellent M. Szczepanek. Comme les inventions de ce jeune et déjà célèbre savant figureront probablement à l'Exposition de Paris, les tisseurs du monde entier pourront se rendre compte de la valeur d'un système que la presse autrichienne élève aux nues sans même attendre que l'expérience ait consacré et affirmé l'immense progrès réalisé par le juvénile découvreur nommé plus haut.

F. SILAS.



Echos et Nouvelles

Nous relevons avec plaisir, dans la liste des nominations au grade d'officier de l'Instruction publique, le nom de M. A. Boutique, et parmi celles des officiers d'Académie, les noms de MM. H.-L. Demaria, G. Ducos du Hauron, Joux, G. Lecreux et E. Pathé.

*
* *

Notre collègue, M. Achille Lemoine, vient d'obtenir le premier prix, d'une valeur de 1.000 francs, pour son envoi de vues cinématographiques, au concours organisé par la Société des bains de mer de Monte-Carlo. Nous sommes heureux d'enregistrer ce beau succès remporté par un artiste dont les œuvres sont si justement appréciées.

*
* *

La Société populaire des Beaux-Arts, ayant pris l'initiative d'une protestation contre l'abus de l'affichage sur les monuments publics et à travers champs, notamment le long des voies ferrées, et désireuse d'apporter au Congrès de l'art public organisé par la municipalité de Paris, qui doit se tenir pendant l'Exposition, le plus de documents possible sur la matière, a décidé d'ouvrir un concours de photographie entre tous les amateurs français qui sera clos le 30 mai 1900, date à laquelle tous les envois devront être parvenus au siège de la Société populaire des Beaux-Arts, 16, rue Grange-Batelière, à Paris.

Le concours est divisé en deux catégories :

1^{re} Catégorie : Monuments et édifices publics ou privés ;

2^e Catégorie : Sites et paysages, coins de villages pittoresques, dont l'aspect est plus ou moins altéré par l'affichage.

Nous ne saurions trop encourager cette campagne contre l'abus des affichages qui, en effet, nuisent considérablement à l'aspect pittoresque des sites et à la conservation des monuments.

*
* *

Nous apprenons avec plaisir la formation de la Société Constantinoise de Photographie, dont le siège est à Constantine, 6, rue de France ; nous souhaitons la bienvenue à cette nouvelle Association, dont le Président nous informe que ses laboratoires sont mis à la disposition des membres du Photo-Club munis de leur carte d'identité.





Nouveautés Photographiques

PRÉSENTATIONS FAITES AUX SÉANCES DU PHOTO-CLUB DE PARIS

APPAREIL MICROPHOTOGRAPHIQUE. — *Constructeur : E. KRAUSS.*

Cet appareil microphotographique est particulièrement intéressant par le fait qu'il est d'une manipulation très facile.

L'appareil se compose de trois parties bien distinctes : la chambre noire, le microscope et le socle avec deux montants. Le soufflet de la chambre est fixé à ses deux extrémités à deux cadres, dont l'un, le supérieur, sert de logement à la glace dépolie et au double châssis contenant les plaques sensibles.

La glace dépolie a une partie centrale circulaire qui est lisse et réticulée, permettant une mise au point parfaite et une orientation de mise en plaques.

Au cadre inférieur, est fixé sur une planchette mobile un dispositif spécial composé de deux manchons en cuivre s'emboîtant l'un dans l'autre, ne laissant pas passer les rayons lumineux entre le microscope et la chambre noire. Les deux cadres peuvent être décentrés et fixés dans la position désirée au moyen de deux vis à pression. Ce décentrage est absolument nécessaire pour une mise en plaques voulue et pour mettre l'axe de la chambre noire exactement dans le prolongement de l'axe du microscope, surtout si l'on opère dans une position intermédiaire entre 0° et 90° .

Au cadre supérieur est fixée une tige mobile qui sert de buttoir sur la table d'opération, lorsqu'on opère dans la position horizontale.

Le socle de l'appareil est en fonte, suffisamment lourd pour donner à tout l'appareil la stabilité nécessaire. Sur ce socle est une réglette mobile qui permet de fixer définitivement le microscope.

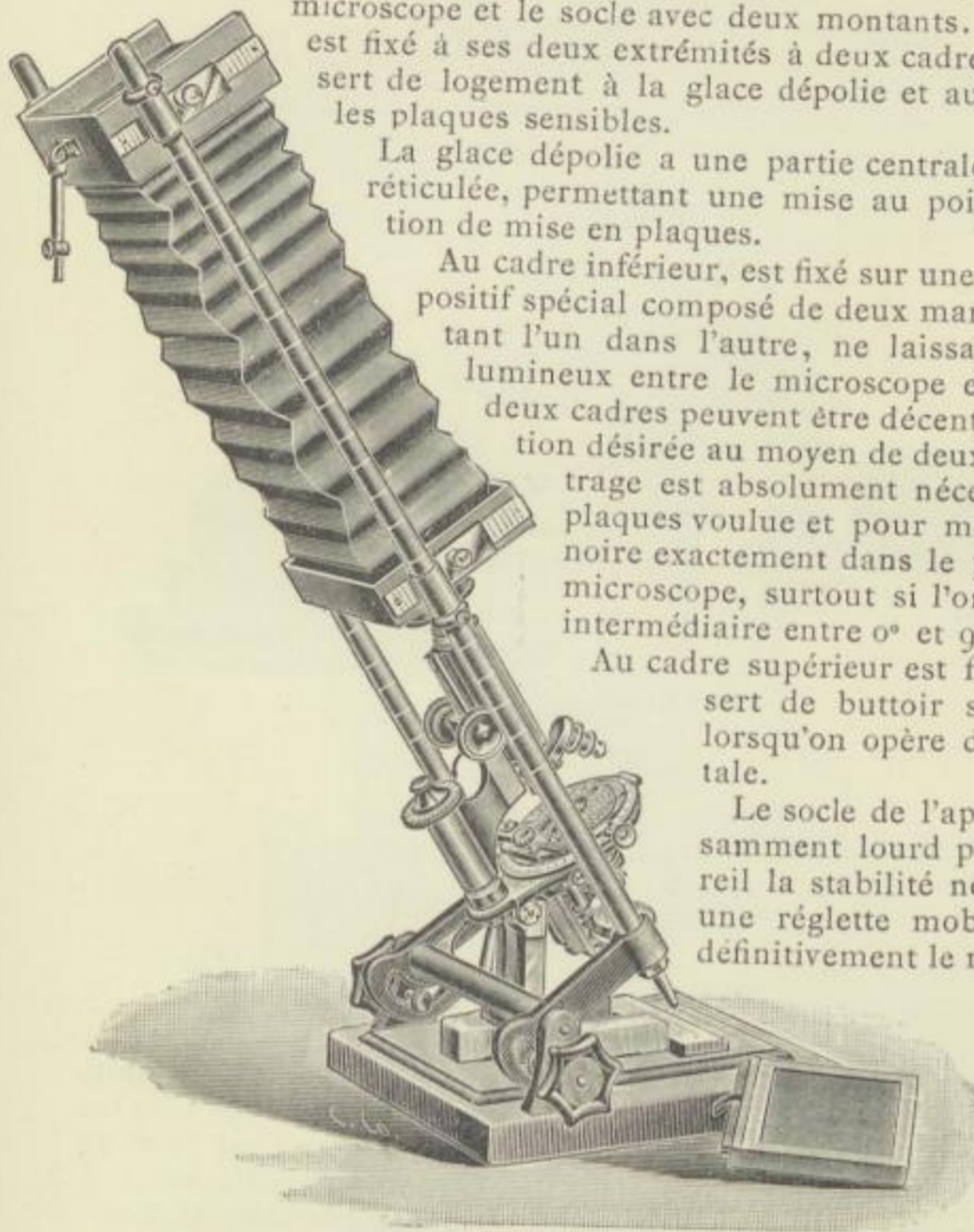
Les deux montants sont gradués, permettant ainsi de contrôler à chaque instant si la glace dépolie et par suite la plaque sensible se trouvent parfaitement horizontales.

La mise au point sur le verre dépoli se fait en faisant coulisser le cadre supérieur en bois de la chambre noire le long des deux montants. Ledit cadre est fixé au moyen de vis à pression.

Lorsqu'on veut opérer dans une position intermédiaire entre 0° et 90° , il suffit de desserrer les deux vis à pression du socle et par une légère pression exercée sur les montants, on amène la chambre noire dans la position voulue et on la fixe en resserrant les deux vis.

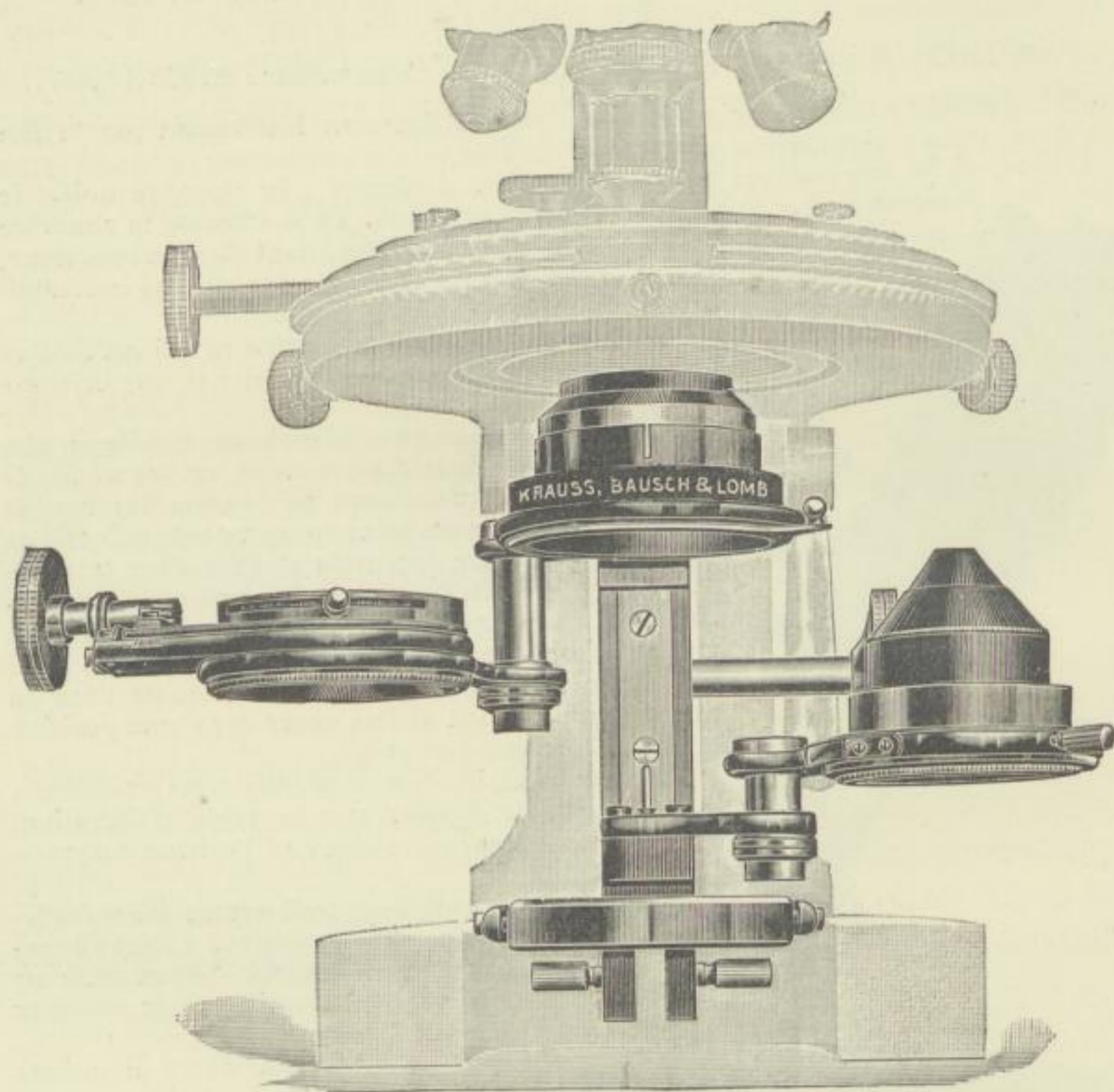
Cet appareil a un avantage sur les appareils de ce genre, c'est qu'il permet à chaque instant, en rapprochant le cadre inférieur de la chambre noire du cadre supérieur, de pouvoir observer à l'œil la préparation sans avoir besoin de déplacer la glace dépolie sur laquelle on a commencé la mise au point.

Les deux microscopes ont des pieds de grandes dimensions en fer à cheval offrant la garantie de stabilité parfaite. On a fait abstraction complète des arêtes vives



pour rendre plus agréable le maniement de l'instrument. L'axe conique de la charnière est en acier trempé muni d'une manette d'arrêt en ivoire. Le mouvement lent se fait par une vis micrométrique à tête graduée en centième d'un tour complet, l'amplitude du mouvement micrométrique de 5 millimètres correspondant aux dix tours de la tête et une division de celle-ci correspondant à 0,005 de millimètre.

Les appareils d'éclairage de ces deux microscopes sont complets. On y trouve un dispositif permettant le passage de la lumière parallèle à la lumière convergente,



changement d'ouverture du condensateur, éclairage oblique, éclairage à fond noir, centrage exact de toutes les parties, observations de la préparation dans tous les azimuts avec éclairage oblique. A la partie supérieure de l'appareil est placé le diaphragme iris supérieur, il remplace les anciens diaphragmes cylindriques et a pour but de limiter la quantité de lumière sortant du condensateur sans atténuer l'angle du cône lumineux.

Pour la microphotographie il est indispensable de faire emploi d'un condensateur achromatique.

Le microscope fixé sur la table à dessiner a en outre une platine rectangulaire mesurant 90/100 millimètres recouverte d'une plaque en ébonite. Celle-ci est, par un procédé spécial, incrustée dans la platine et vulcanisée à la surface. Cet assemblage garantit la plaque d'ébonite contre la contraction fréquente avec fixation par vis.

L'autre microscope a une platine circulaire à chariot mobile, cette platine s'adapte facilement à l'instrument et peut être enlevée facilement. Elle est divisée sur le pourtour en 360° et munie d'un vernier.

Sur la face supérieure se trouvent deux cadres métalliques superposés qui, à l'aide de deux crémaillères, peuvent se déplacer dans deux directions rectangu-

lares. L'amplitude du déplacement dans chaque direction est indiquée en millimètres et fractions de millimètre. Ce système permet de faire mouvoir la préparation dans tous les sens et de la replacer à chaque instant dans la position voulue.

Lorsqu'on veut faire de la microphotographie, il est possible d'employer plusieurs combinaisons :

1° On peut employer un objectif achromatique seul, mais qui demande un tirage relativement assez grand et doit avoir une ouverture numérique d'au moins 0,80.

2° On peut employer un objectif achromatique avec oculaire ordinaire ou oculaire à projection.

3° On peut employer tous les objectifs apochromatiques avec ou sans oculaire. Il est à recommander, pour la microphotographie, d'employer un objectif apochromatique avec un oculaire à projection.

M. Krauss a construit spécialement pour la microphotographie et pour la projection sur écrans des images agrandies par le microscope, un oculaire à projection.

Il peut se mouvoir dans une monture hélicoïdale, ce qui permet de faire une mise au point exacte sur l'écran.

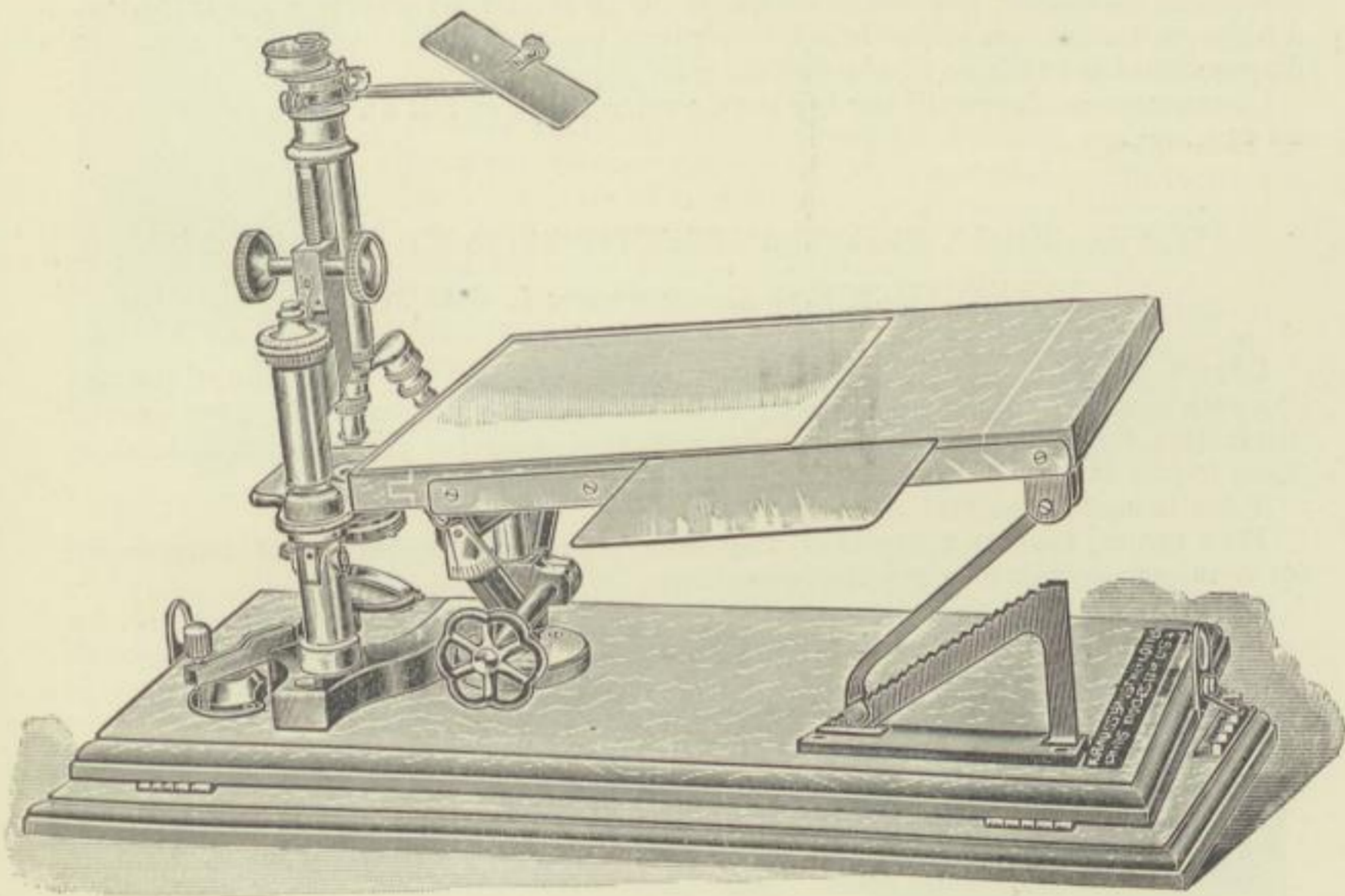
Tous ses oculaires à projection sont gradués et portent sur leur monture un coefficient numérique. Il est très facile de calculer le grossissement obtenu au moyen d'un de ces oculaires. Il suffit de diviser la distance en millimètres de l'objet à l'oculaire à projection par le foyer de l'objectif employé et de multiplier le quotient obtenu par le coefficient numérique de l'oculaire.

L'objectif dit le « Planar » remplace avantageusement les anciens modèles à projection dits « Aplanats » et travaille à une ouverture relative de $f : 3,6$ et s'emploie comme objectif photographique. Pour la microphotographie l'on peut employer également un système à immersion. L'objectif système achromatique présenté est à correction. Sa monture graduée permet de corriger les différences dans les épaisseurs des lames couvre-objets.

TABLE A DESSINER POUR CHAMBRES CLAIRES.

Constructeur : E. KRAUSS.

Le microscope est employé avec une chambre claire lorsque l'on veut tracer graphiquement sur une feuille de papier les images agrandies par le microscope.



Pour obtenir de bons résultats et pour éviter la déformation de l'image et voir nettement la feuille sur laquelle on dessine, il était indispensable de construire un

appareil permettant de donner au microscope et à la feuille de papier les inclinaisons désirables.

Cet appareil permet d'incliner sur l'horizontale la planchette sur laquelle se trouve fixée la feuille de papier. La figure ci-contre en explique suffisamment les diverses parties.

La planche mesure 250/400 millimètres et peut être inclinée de 35° et déplacée parallèlement à un axe vertical au moyen de l'arbre et du plan incliné à crémaillère. La planchette peut être maintenue et fixée au moyen de la vis de pression. A la planchette est fixé un appui-main. Le microscope se fixe au moyen d'un dispositif spécial sur la planchette inférieure. Le tout peut être incliné dans un plan perpendiculaire à celui de la rotation de la planchette à dessiner au moyen de deux plans inclinés.

Il est évident que l'on peut employer avec cet appareil n'importe quel microscope avec objectif et oculaire ordinaires.

Pour pouvoir fixer sur le papier les observations micrographiques, on a recours aux appareils à dessiner. Le principe de ces appareils est le suivant.

On projette l'image d'une feuille de papier placée à côté sur l'image de la préparation.

Il existe plusieurs modèles de chambres claires, mais dans tous les modèles que nous avons l'honneur de vous présenter nous nous sommes inspirés de l'appareil à dessiner d'Abbe.

Ce premier modèle est très peu volumineux et très facile à adapter. Il présente une modification de la construction suivante. Il est à recommander pour des grossissements moyens. Si l'éclairage de la feuille était trop vif il faudrait l'atténuer en mettant devant la feuille un modérateur de lumière quelconque.

Ce modèle est le plus complet des chambres claires.

Comme la précédente elle se monte sur le microscope par glissement à frottement dur. La partie placée au-dessus de l'oculaire peut être à chaque instant rejetée pour faire des observations micrographiques pures et simples. On sait que rarement l'image de la préparation et celle de la feuille ont une même intensité. Si l'inégalité est assez forte, elle finit par masquer une des deux images.

L'éclairage de la préparation et de la feuille de papier se fait au moyen de verres modérateurs. Ces derniers sont à rotation et peuvent être mus au moyen de deux manettes. Le miroir qui renvoie l'image de la feuille de papier dans le prisme d'Abbe se fixe sur un levier dont la longueur est susceptible de varier suivant la disposition à laquelle se trouve la feuille de papier.

Le centrage de l'appareil sur le tube du microscope se fait au moyen de deux vis de centrage.

POCKET KODAK PLIANT A OBJECTIF ZEISS ET OBTURATEUR PERFECTIONNÉ. — Constructeur : L. GAUMONT.

Depuis longtemps déjà, M. Gaumont avait substitué au système optique des Pockets Kodaks pliants un objectif Zeiss. Pour assurer encore une plus grande perfection à cette adaptation, il a construit un obturateur perfectionné spécial, et dans lequel se logent les viseurs de l'appareil.

Voici le mode d'emploi de cet obturateur :

Pour armer, tourner à droite et à gauche (sens de la flèche) la clef d'armement et la laisser revenir à sa position primitive.

On opère au doigt en pressant sur le bouton de déclenchement ou à la poire. La poire, pour cet usage, est munie d'un dispositif à piston et d'un pas de vis qui permet de la visser autour du bouton de déclenchement.



Ce dispositif est excellent pour éviter les vibrations toutes les fois que l'appareil est monté sur pied.

Pour les instantanés, avant d'armer l'obturateur, on poussera, s'il n'y est déjà, sur la lettre I le bouton placé près de la clef d'armement.

Un frein permet de faire varier la vitesse depuis une demi-seconde jusqu'à un centième de seconde, en mettant devant l'index

les repères marqués de 0 à 4. Les limites moyennes correspondant à ces chiffres sont, en fractions de seconde :

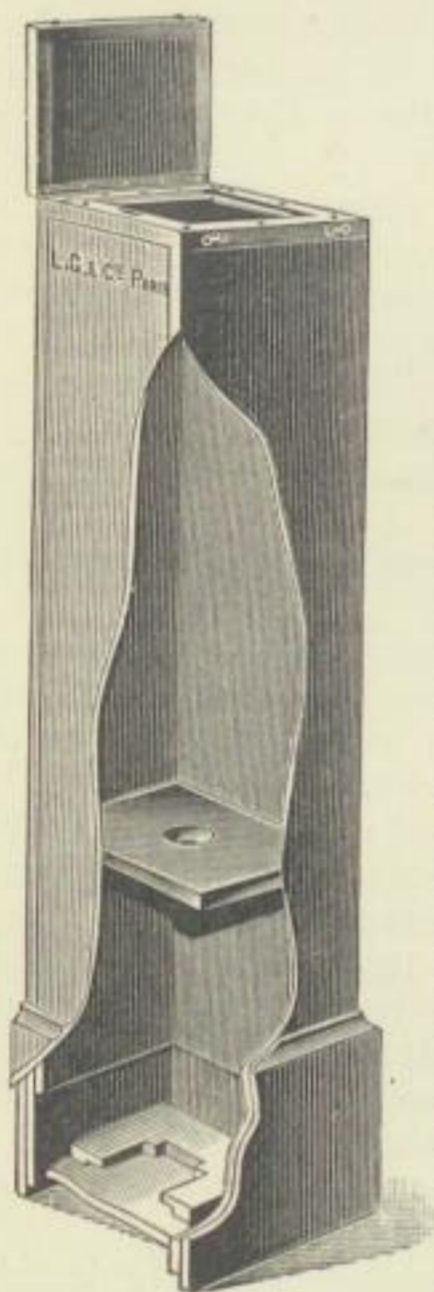
$$0 = 1/2, 1 = 1/5, 2 = 1/15, 3 = 1/40, 4 = 1/100$$

A moins de très beau temps on devra toujours se servir de préférence des vitesses comprises entre 2 et 3.

Pour la pose, amener devant l'index le numéro 0 du frein et pousser sur P le bouton placé près de la clef d'armement. Un premier déclenchement ouvrira l'obturateur qui restera ouvert jusqu'à un deuxième déclenchement. On peut donner à la pose toute la durée qu'on désire.

Les diaphragmes possèdent la notation du Congrès, c'est-à-dire que le temps de pose unité correspond à l'ouverture normale $F/10$. En prenant telle ou telle ouverture on n'aura donc qu'à multiplier ce temps de pose par le numéro de l'ouverture choisie.

L'objectif étant à fond, sa position correspond à une mise au point sur l'infini, mais en le faisant tourner sur son axe, on peut amener le trait de repère gravé sur sa monture devant une des divisions : 10, 7, 5, 4, 3, chiffres indiquant, en mètres, la mise au point pour des distances correspondantes du sujet à l'objectif.



RÉDUCTEUR DE 9×12 EN PLAQUES $8 \frac{1}{2} \times 10$.

Constructeur : L. GAUMONT.

Le format des plaques de projection a été délimité par le Congrès aux dimensions de $8 \frac{1}{2} \times 10$. En les employant en totalité (ce qui ne saurait être à cause des bordures), on n'aurait pas encore absolument complète l'image directe fournie par le Spido 9×12 à décentrement. Ce ne serait cependant là qu'un très léger inconvénient, puisqu'en réalité, l'image utilisée ne mesure que 8×11 . Ce qui est plus grave, c'est qu'une telle image doit être obtenue par contact. Or, le contact entre deux surfaces planes rigides, comme le sont les plaques de verre, ne saurait être absolument parfait quand bien même le châssis-presse agirait à force au point de briser le verre. Ce verre est en effet coulé et ne présente pas une planimétrie rigoureuse. L'image se ressent de ce contact imparfait et n'a plus, en totalité ou en partie, les finesses de l'original. Le mieux est donc de réduire franchement l'image 9×12 en des dimensions circonscrites dans les $8 \frac{1}{2} \times 10$, comme le $6 \frac{1}{2} \times 9$ par exemple, ce qui offre une image de projection encore plus fine que l'original.

Pour atteindre ce but, M. Gaumont a construit un appareil réducteur sur lequel on visse l'objectif même du Spido 9×12 à décentrement. De cette façon l'image se trouve réduite avec l'objectif qui l'a prise, ce qui est la meilleure condition possible pour une excellente réduction.





Bibliographie

Ce qu'il faut savoir pour réussir en Photographie. 2^e édition. Courrèges (A.). — Gauthier-Villars.

M. Courrèges est un praticien qui, pour avoir formé bon nombre d'élèves, sait combien il est facile de se laisser entraîner à leur parler de plusieurs choses très claires, parfois même très utiles pour celui qui a déjà de l'expérience, mais d'une obscurité déconcertante pour le débutant. Cet écueil, il l'a évité avec le plus grand soin dans son manuel, *Ce qu'il faut savoir pour réussir en Photographie*, d'où, résolument, il a élagué toute dissertation sur la préexcellence de tel ou tel appareil, toute théorie physique ou chimique; en un mot, tout ce qui, n'étant pas pour le débutant d'une utilité immédiate, ne saurait que le retarder.

Ces nuisibles richesses, il les a remplacées par d'utiles renseignements précis, terre à terre, essentiellement pratiques, relatifs au seul procédé de la photographie posée, développée au fer et à l'oxalate. Toutes les autres méthodes sont rejetées à la fin du volume, et passées en revue, sans plus, en un appendice succinct.

Quiconque lira soigneusement cet ouvrage et se pénétrera des données indispensables qu'il contient, exposées dans un ordre logique, peut être assuré de savoir tout ce qu'il faut pour réussir en photographie, — et réussira.

Traité pratique de Photographie stéréoscopique. L. Mathet. — Charles Mendel, éditeur. Paris, 1899.

De toutes les applications de la photographie, le stéréoscope est bien certainement, sinon la plus importante, au moins une des plus séduisantes. La photographie stéréoscopique, après avoir été délaissée durant un certain temps par les amateurs, reprend de plus en plus parmi ceux-ci la faveur qu'elle mérite. Le moment nous paraît donc bien choisi pour signaler le nouvel ouvrage de M. Mathet écrit surtout, comme l'indique son titre, dans un but essentiellement pratique. — L'auteur, après les considérations générales et indispensables, sur la vision stéréoscopique et la théorie du stéréoscope, passe en revue les divers appareils que nos ingénieux constructeurs mettent aujourd'hui à la disposition des photographes; il indique quelles conditions doivent remplir ces appareils, soit sous le rapport mécanique, soit sous le rapport optique, pour être susceptibles d'un bon service. — Viennent ensuite des chapitres distincts consacrés à l'obtention des négatifs et aux qualités qu'il faut s'efforcer de leur faire acquérir, au choix du sujet, au tirage des épreuves positives sur papier ou sur verre, à leur montage, etc.

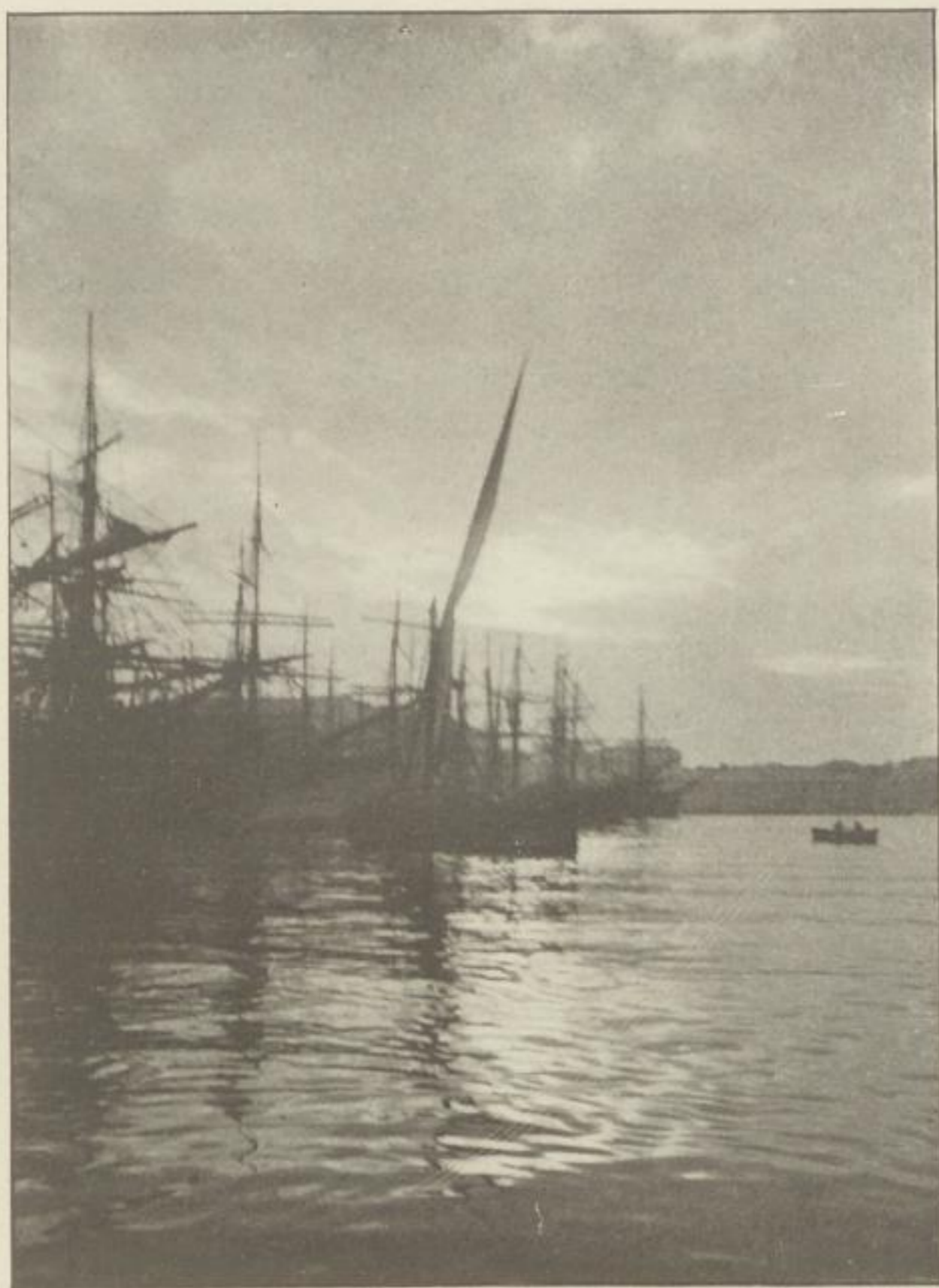
L'auteur consacre les deux derniers aux projections stéréoscopiques, à la description de quelques autres méthodes d'obtention du relief et décrit enfin les opérations qui servent à obtenir ces admirables épreuves stéréoscopiques en couleurs que MM. Lumière nous ont fait connaître.

La Pratique de la lumière-éclair. H. d'Osmond. — Paris, chez l'auteur, 3, rue Thérèse.

Dans cette plaquette de quelques pages, l'auteur indique le moyen de produire des éclairs proportionnés à l'étendue des surfaces à éclairer pour les photographier. Il donne de précieux conseils pour l'obtention des portraits, des groupes, et pour les intérieurs; des diagrammes indiquent les positions respectives de la source lumineuse, du sujet et de l'appareil photographique.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGERE, 20, PARIS. — 4194-2-00.



F. Michélis.

Imp. DRAEGER, PARIS

MAISON FONDÉE EN 1899

PLAQUES

Papiers, Produits Photographiques
PLAQUES, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

POITIERS, août 1879. — LE MANS, août 1899. Digne honneur.

R. GUILLEMINOT, BESEFUG & C^{ie}

PARIS — Rue, Choron — PARIS

Opéra (10, rue Gaillon)

PERCU DU PRIX COURANT

Plaques au Gélatine-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques PELLICULAIRES spéciales pour Charbon, Photographie

Plaques ANTI-HALO (prevues s. g. d. g.) pour intérieur, Contre-jour

Plaques OPALINES pour Vitrux, Vues Stéréoscopiques

Papiers au Gélatine-Bromure d'Argent

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT

PAPIERS AU CHARBON

REVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Papier Japon ou Hollandais

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Toute commande sera accompagnée de son montant en mandat-poste

Envoi franco du Catalogue général

Envoi franco Echantillon

IMITATION ABSOLUE DE LA GRAVURE, SIMPLICITÉ DE TIRAGE, JAMAIS D'ÉPREUVES

Demander le catalogue général. — Adresser toute la correspondance : 10, rue Gaillon, Paris



MAISON FONDÉE EN 1833



PLAQUES



Papiers Photographiques

MARINIER

Toulouse, avril 1899, Médaille d'argent.
Poitiers, août 1899, Médaille d'or. — Le Mans, août 1899, Diplôme d'honneur.
Paris, septembre 1899, Diplôme d'honneur.
Paris 1899, Médaille d'Or, Hors Concours — Bruxelles 1899, Grand Prix.

MAISON DE VENTE : 6, rue Saint-Georges, PARIS
Dépôt général : Avenue de l'Opéra (10, rue Gallien)

APERÇU DU PRIX COURANT

des PLAQUES AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT extra-rapides (la douzaine)

1.18	1.20	1.30	1.40	1.50	1.75	2.70
------	------	------	------	------	------	------

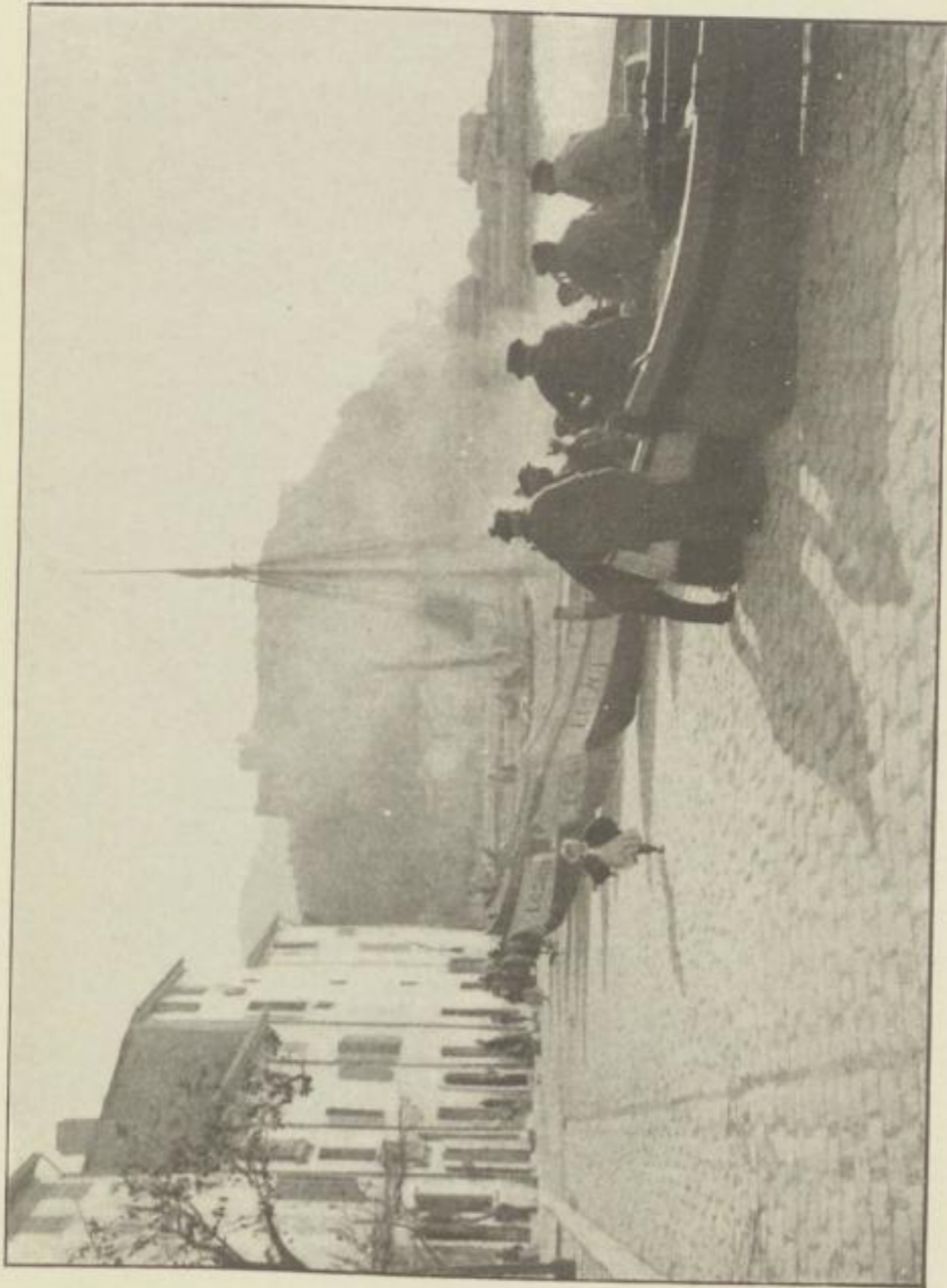
Plaque PELLICULAIRES spéciales pour Phototypie
Papiers au Gélantino-Bromure d'Argent
Papiers au Gélantino-Chlorure d'Argent

NOUVEAUX PAPIERS PLATINE & PALLADIUM

Papier Platine		Papier Palladium	
1 feuille 60 x 71	2.50	1 feuille 60 x 71	3.25
1 pochette 12 feuilles 13 x 18	2.75	1 pochette 12 feuilles 13 x 18	3.50
1 pochette 12 feuilles 13 x 18	7. »	1 pochette 12 feuilles 13 x 18	8. »
papier Japon ou Hollande		papier Japon ou Hollande	

Les Papiers Japon, Chine, Hollande, etc., ne se font que sur commande et sont livrés dans les 24 heures.
Toute commande non accompagnée de son montant en mandat-poste sera considérée comme nulle.
Envoi franco Échantillon Platine et Palladium.
Échantillon Platine pris à la Maison.
Platine et Palladium pris à la Maison.

IMITATION ABSOLUE DE LA GRAVURE, SIMPLICITÉ DE TIRAGE, JAMAIS D'ÉPREUVES MANQUÉES
Demander le catalogue général. — Adresser toute la correspondance : 10, rue Gallien, Paris



F. Michélis.

Imp. DRACER, PARIS.



Du Développement lent

CONSIDÉRÉ AU POINT DE VUE ARTISTIQUE

TOUTE épreuve sortant des mains d'un amateur photographe doit tendre à l'art. Tel est, à l'heure présente, le seul point à discuter



P. Polier.

terminer, un papier à développement local tel que le charbon velours ou la gomme bichromatée, il arrivera à rétablir l'équilibre des lumières,

dans notre groupe d'amateurs. Comment rendre son épreuve artistique? Beaucoup de moyens sont à notre disposition : les principaux sont certainement ceux employés au moment de la pose, surtout en ce qui concerne la composition de notre sujet, d'autres ensuite proviennent d'un développement raisonné, d'autres enfin du traitement de l'épreuve positive. Il est certain que pour quiconque est vraiment doué d'un sentiment artistique inné, les premier et dernier moyens seront faciles à réaliser, car, habitué aux lois de la composition, il arrangera ses lignes de façon à faire naître de son sujet une œuvre d'art; s'il emploie, pour

ce qui est une chose très importante, aux endroits où la photographie ne lui a pas permis de l'établir : nous sommes forcés de convenir que notre art nous présente, surtout au point de vue artistique, des difficultés que nous n'arriverions à surmonter, si nous n'y mettions la main.

Il nous reste enfin à examiner la question du développement raisonné ; ici se dresse le point de départ de toutes ces notes, le développement. Un bon cliché donne toujours plus facilement de très bonnes épreuves par n'importe quel procédé de tirage qu'un cliché médiocre, dur et manquant de détails. Emploieriez-vous le charbon velours, le plus parfait de tous les papiers, vous n'arriveriez jamais à faire venir des détails là où il n'en existe pas sur le cliché. Donc, il nous faut des détails sur ces négatifs. Nous les aurons par tous les développements raisonnés, souvent par hasard, mais surtout par le développement lent. Je dis surtout, car maintenant plus que jamais nous sommes portés à nous servir de ces petits appareils que l'on a surnommés jumelles, dont on fait des clichés en abondance et peut-être un peu trop sans réfléchir.

Presque tout ce que nous prenons avec notre appareil, les grands effets de lumière les plus artistiques de tous les sujets, manquent souvent d'harmonie au développement. Si le développement lent nous fournit cette harmonie, s'il nous donne cette douceur dans les couches que nous désirons tant, s'il nous fournit ces clichés fouillés sans grandes duretés, tels que les demandent actuellement presque tous les papiers en cours, n'aurons-nous pas trouvé le développement idéal et artistique ? Or, le développement lent nous le donne. Essayez ; vous serez forcément obligés de vous donner plus de peine, mais le résultat ! Mais vous mettez une heure et demie à peine à développer avec ce procédé : quel est l'amateur développant *artistiquement* dix-huit clichés en ce temps ? Bien peu. Pour quiconque connaît son appareil, le développement lent n'est qu'un jeu, et sa collection de clichés y gagnera d'être toujours fort égale en intensité, chose très précieuse pour les temps de pose des tirages ou des agrandissements.

Pour faire le développement lent, il faut une cuvette spéciale. Des développateurs, il n'en manque pas, simples autant que combinés ; les meilleurs sont certainement l'acide pyrogallique et le glycin, enfin l'acide pyrogallique et l'iconogène mélangés. Tous trois sont entre tous très bons : le pyrogallique donne des clichés très doux, trop doux même ; l'acide pyrogallique mélangé à l'iconogène également. Quant au glycin, quand on sait le manier, c'est le développement lent parfait, donnant l'intensité et les détails dans toute leur perfection. Comment s'en servir ? La formule est décrite tout au long par M. Frédéric Dillaye, un de ceux à qui nous devons le développement lent : Pour

une cuvette destinée à développer simultanément dix-huit plaques $6\frac{1}{2} \times 9$, par exemple, mettre trois litres d'eau bouillie, puis filtrée à froid, dans un flacon de cette capacité; y dissoudre 15 grammes de sulfite de soude anhydre, bien agiter; ajouter 30 grammes de carbonate de soude et, après dissolution parfaite, mettre 6 grammes de glycin. Avoir surtout bien soin d'observer l'ordre ci-dessus, car le glycin, très peu soluble dans l'eau, le devient fort, quand cette dernière est additionnée de sulfite de soude ou d'un carbonate alcalin.

Cette solution est placée dans la cuve verticale à développement lent, les clichés y sont introduits et, au bout de dix minutes, vous les retournez. Vous revenez après un certain temps et quand vous jugez vos clichés suffisamment développés, ce qui se voit surtout au dos des plaques, vous arrêtez votre développement en lavant vos épreuves à l'eau courante; vous fixez à deux cuvettes et lavez comme d'habitude.

Cette solution peut resservir plusieurs fois, ce qui est fort agréable, et cela, sans risque de voile ni de coloration.

Comme on peut voir, la méthode du développement lent au glycin est chose fort facile; si quelque insuccès vous arrivait au début, ne vous découragez pas, recommencez; vous devez par votre patience arriver à un bon résultat et vous y parviendrez, soyez-en sûrs. Essayez, tous vos clichés y gagneront au point de vue artistique, sans dire cependant que, *par hasard*, ils ne pourraient pas être aussi bons avec un développement ordinaire. Quant à vous, ce sera le chemin par lequel vous arriverez à cet idéal que tous, amateurs photographes, nous devons exclusivement envisager : l'art par la photographie.

PIERRE DUBREUIL.

(*Le Nord-Photographe.*)



P. Bourgeois.



Le Choix du Point de vue

LE photographe n'a pas à s'occuper du dessin ni de la couleur en tant que choses matérielles du moins ; tous ses soins portant



P. Polier.

sur la seule composition, il est sans excuse lorsqu'il présente une image dont les diverses parties sont mal équilibrées. Un tableau bien ordonné peut être mal peint, faiblement dessiné, il n'en sera pas pour cela dénué d'intérêt, parce qu'il porte toujours quelque trace de l'idée qui a présidé à sa conception et que toutes ses parties se tiennent. L'exécution en est faible, mais l'inhabileté manuelle peut être rachetée par l'élévation de la pensée ou même par une juste application des règles de l'esthétique. Notre tableau ainsi compris et exécuté ne sera pas un chef-d'œuvre, du moins sera-ce une œuvre. De même en photographie l'image, imparfaite dans son exécution — tant de causes peuvent jeter la perturbation dans

nos manipulations — est acceptable si la composition est bonne.

Sur le terrain d'opération, nous avons moins de préoccupation que le peintre, mais, en revanche, à l'atelier nous disposons de moins de ressources pour éliminer, réduire les parties du sujet qui font tache dans la composition. La retouche chimique ou manuelle vient bien à notre aide, mais elle laisse toujours des traces, aussi doit-elle être employée avec discrétion. N'ayant pas la ressource de pouvoir tra-

vailler d'après des croquis et des études préparatoires, il est nécessaire que le photographe soit en mesure de déterminer, par une rapide inspection, le fort et le faible du sujet afin d'orienter, en conséquence, sa chambre noire. Un coup d'œil sur le verre dépoli pour vérifier à la fois la composition et la mise au point, une pression sur la soufflerie pour déclencher l'obturateur, et voilà le tableau terminé. Sera-t-il bon, sera-t-il mauvais ? nous le saurons au tirage, mais alors il est trop tard pour améliorer la composition autrement que par le sacrifice des parties marginales. Petit moyen, piètre résultat.

Laissant de côté la composition proprement dite et les règles édictées pour obtenir le parfait équilibre de l'image, nous considérerons seulement le point de vue.

Du choix raisonné de l'endroit où la chambre noire doit être dressée dépend la réussite du tableau. Avant de procéder à la mise en station de l'appareil, il convient donc d'examiner le sujet sous toutes ses faces afin de déterminer l'endroit où il se présente sous l'aspect le plus avantageux. La direction de la lumière aide beaucoup dans cette recherche, mais il ne faudrait pas croire que le vieux principe « photographe en ayant toujours le soleil derrière soi » doit être appliqué dans toute sa rigueur. Bien au contraire, un effet de contre-jour ou de lumière frissante peut contribuer à mettre en relief le caractère du sujet choisi.

L'orientation la plus favorable étant déterminée, il convient de choisir le point de vue, c'est-à-dire l'endroit où l'objectif sera le mieux placé pour donner du sujet une image artistique. A cet effet, posons la règle suivante : Quel que soit le genre du sujet traité, il faut toujours assurer dans la composition la prédominance de l'objet principal.

Il convient donc de rechercher tout d'abord cet objet principal. La chose est aisée puisque, généralement, c'est la vue de cet objet qui nous incite à faire œuvre photographique. Mais, dans quelques cas, c'est l'ensemble du paysage qui nous a frappé, il faut donc en chercher le caractère particulier de tranquillité, de grandeur, de sauvagerie qu'il s'agit de traduire ; on doit aussi déterminer la direction générale des grandes lignes et choisir celles dont il convient d'assurer la prédominance.

Avons-nous à reproduire un groupe d'arbres ! Qu'il s'étale abondamment sur la plaque, mais qu'il y ait assez de premiers plans pour que la masse soit bien assise et que les arbres n'aient pas l'air de sortir des marges. La hauteur sera proportionnée à l'importance de la masse ; généralement, pour conserver à l'effet toute sa puissance et donner néanmoins à l'ensemble une certaine légèreté, il est bon de reproduire

une petite portion du ciel au-dessus de la cime des arbres. L'entourage est très important dans les photographies de cette nature, il doit s'opposer à la masse d'arbres et lui donner de la solidité, mais il ne faut pas qu'il représente un grand espace découvert ou qu'il contienne des objets trop élevés et volumineux. Un coin de route, un bout de prairie et un arbuste ou un buisson formant rappel du groupe d'arbres, voilà de quoi composer un tableau dans lequel on peut camper des bonshommes et produire ainsi de délicieux tableaux de la vie des champs.

Le défaut que l'on rencontre dans les scènes animées prises en instantané, c'est la petitesse des personnages. Les causes de ce défaut sont multiples, dans la photographie des scènes de la rue, cela tient souvent à ce que les personnages visés se déplacent trop rapidement, le sujet principal est alors trop grand ou trop petit et l'image manque de cohésion. Ce cas n'est pas envisagé ici; nous ne nous occupons que du paysage animé intentionnellement ou non par des personnages occupés à une action commune adaptée au genre de site choisi comme fond. C'est là surtout que l'on constate l'exiguïté des personnages, l'opérateur s'est laissé influencer par la beauté du fond, et, au lieu de le prendre comme un simple repoussoir, il a voulu en englober la plus grande partie possible dans l'image, il y a donc mauvais choix du point de vue ou mauvais choix de l'objectif.

Si vous voulez faire œuvre artistique dans la photographie du paysage, qu'il s'agisse d'une scène animée ou d'un site paisible, momentanément désert, ayez soin de mettre en vedette comme dimension et comme lumière ce qui attire le regard dans l'ensemble. Ce peut être le ruisseau du fond de la vallée, une ruine, une chapelle, etc. Quel que soit le motif choisi il faut savoir lui conserver son aspect pittoresque. Les environs immédiats du sujet peuvent être admis sur le verre dépoli en plus grand nombre que dans le cas du groupe d'arbres cité plus haut, mais sachons éviter l'excès, limitons l'angle embrassé; les grands angulaires doivent être réservés aux vues découvertes, avec arrière-plan de montagnes, aux monuments élevés, aux marines ou plutôt aux grèves et aux plages.

Quels sont les moyens dont dispose le photographe pour corriger un point de vue défectueux. Nous avons d'abord la ressource de nous rapprocher du sujet, ceci est élémentaire et ne devrait même pas être mentionné. La hauteur de la ligne d'horizon est un guide; en règle générale elle doit se trouver à environ le tiers de la hauteur de l'image, prenons encore pour règle que le point intéressant sera presque toujours bien placé s'il est situé à l'extrémité de la ligne de visée partant de l'œil de l'opérateur. Il y a des exceptions cependant. Si nous avons

à traiter un sujet représentant, par exemple, une marchande assise au milieu de son étalage de légumes et de fruits, la ligne de visée peut passer sur la tête de la paysanne afin que le regard embrasse bien, par une vue plongeante, le détail des comestibles qu'elle offre aux acheteurs, mais, là encore, il y a un écueil : si la vue est trop plongeante, la bonne femme, assise ou accroupie au milieu de sa marchandise, sera difficile à distinguer, par conséquent la visée sur la tête doit être l'extrême limite. Nous n'avons, du reste, qu'à appliquer une règle bien connue des peintres et qui consiste à s'éloigner du sujet d'une distance égale à trois fois sa plus grande dimension.

Le décentrement sert à corriger quelques petites défauts du point de vue, mais c'est surtout par l'emploi d'un objectif approprié comme ouverture d'angle au sujet à traiter que nous parviendrons, après un choix judicieux du lieu opératoire, à former sur la glace dépolie une image artistique, tant par le groupement des objets que par l'heureuse répartition de la lumière.

Paysagistes, employez les objectifs à long foyer, usez du dédoublement dans les combinaisons symétriques, vous vous en trouverez bien. Par-dessus tout, souvenez-vous qu'il n'y a pas de blanc pur dans la nature et que la note la plus lumineuse dans un tableau doit régner en maîtresse souveraine ; si fortement éclairés que puissent être les objets qui l'environnent, ils lui seront toujours inférieurs en intensité.

ALBERT REYNER.

(*Camera Obscura.*)



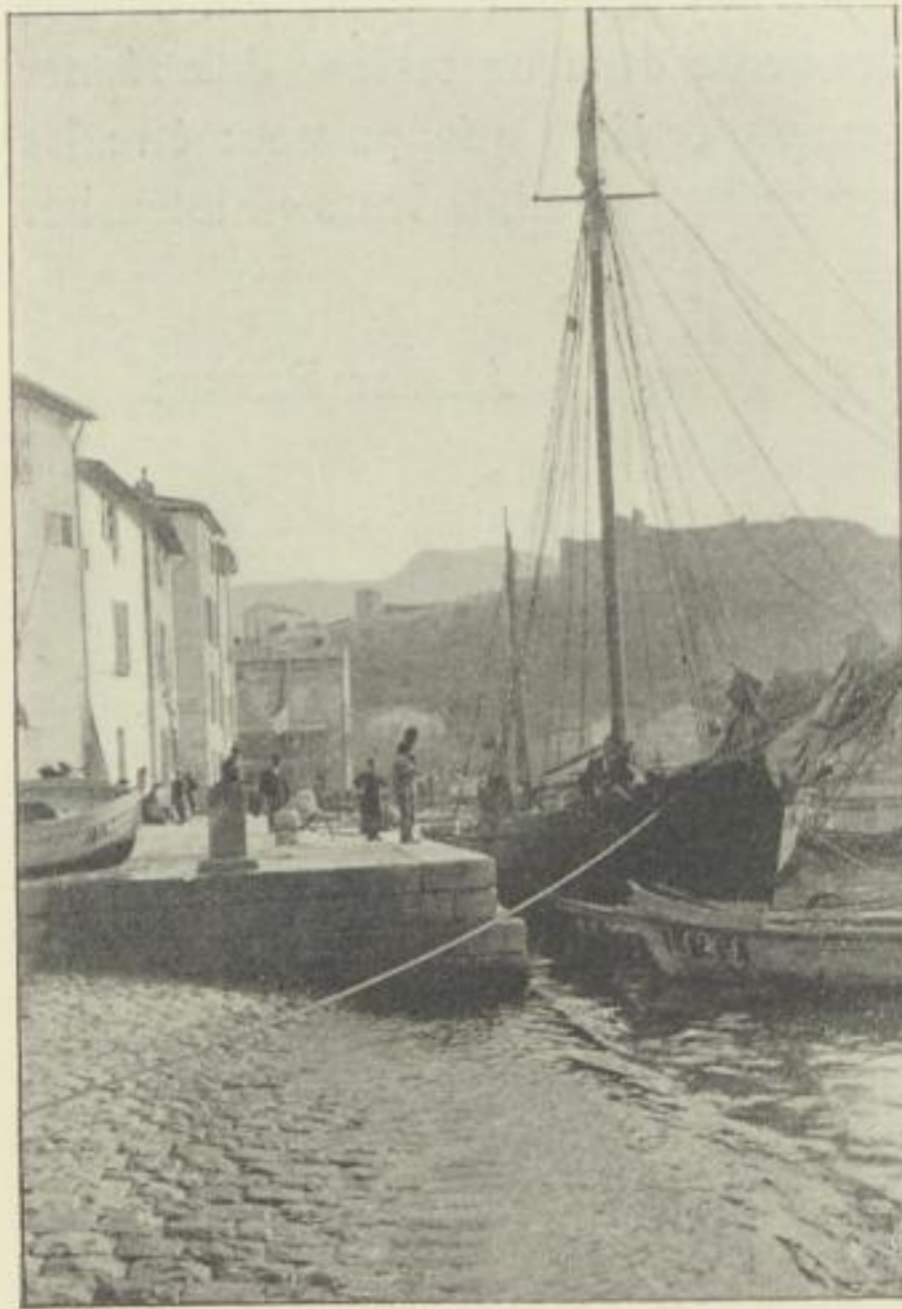
A. Darnis.



La Photographie dans les Rues

ET DANS LES PROMENADES PUBLIQUES

IL fut un temps où il fallait une autorisation spéciale pour photographe dans les rues et sur les places publiques de Paris. Cette



F. Michéris.

autorisation n'est plus nécessaire aujourd'hui. Tout le monde a le droit de planter un appareil à pied sur le trottoir et même sur la chaussée, à condition bien entendu de ne pas gêner la circulation des piétons et des voitures. Les photographes ont toute liberté, mais cette liberté de doit pas entraver celle des passants. Un monsieur pourra, à ses risques et périls, installer une chambre noire 24×30 au carrefour du boulevard et du faubourg Montmartre; aucun règlement ne s'y oppose, il court seulement le risque d'être fortement bousculé à l'heure où ce point dangereux devient le carrefour des écrasés. Les gardiens de la paix l'engageront obligeamment à s'en aller opérer en des endroits moins tumultueux.

En dehors de quelques zones restreintes où la foule se presse, il y a à Paris dans les quartiers les plus animés, une quantité de coins où il est aisé de se poster pour prendre des vues, sans être troublé et sans troubler qui que ce soit. On voit tous les jours des trépieds photographiques se dresser sur les refuges de la place de l'Opéra, sur les trottoirs de la place de la Concorde, le long des quais et en mille autres lieux propices. On remarque parfois des professionnels juchés sur des échafaudages roulants au beau milieu de la chaussée; ils est évident que l'usage et le stationnement de ces engins spéciaux sont subordonnés à des mesures de police et qu'une autorisation est nécessaire dans ces cas particuliers. Ainsi donc, dans les rues, la liberté est complète, sauf certaines restrictions ou exceptions qui se comprennent d'elles-mêmes.

Si nous pénétrons dans les squares, promenades, parcs ou jardins publics, la situation change, car nous sommes dans des enclos soumis à des règlements de voirie. Là pour avoir la faculté de photographier en paix, il faut demander une permission à l'autorité compétente, c'est-à-dire à l'Administration de la Ville de Paris. Il suffit d'écrire à M. le Préfet de la Seine pour obtenir une carte valable pendant une année. Une promenade échappe à sa juridiction, c'est le jardin du Luxembourg qui dépend du palais du Sénat. Pour ce jardin, il y a l'eu d'adresser une lettre de demande à MM. les questeurs du Sénat qui délivrent immédiatement la carte requise.

Faisons tout de suite une remarque importante. Ces prescriptions ne visent que les appareils à pied et ne s'appliquent jamais aux appareils à main. Il y a là une distinction capitale sur laquelle je veux insister, afin qu'il n'y ait pas de malentendu ou de fausse interprétation.

Prenons pour exemple le règlement élaboré pour le Bois de Vincennes. L'article 12 dit textuellement: « Il est interdit: 1° de se livrer dans la promenade à des exercices ou à des jeux qui sont de nature à gêner la circulation, à causer des attroupements ou à troubler de quelque manière que ce soit la jouissance paisible de la promenade; — 2° ... de s'installer dans le bois pour dessiner, peindre et photographier, sans être porteur d'une autorisation spéciale... »

J'ai cité avec intention le paragraphe 1 parce qu'il explique le paragraphe 2 qui nous intéresse spécialement. Le règlement n'a en vue que ce qui peut gêner la circulation et le mot *s'installer* montre bien qu'il s'agit non seulement du stationnement mais de l'occupation du sol par des instruments de travail. Il est certain que le peintre qui pose un tabouret, un chevalet, des toiles, en un point d'une promenade, prend possession par cela même d'une parcelle de la voie publique.

De même, le photographe qui plante un pied sur lequel se déploie une chambre noire, qui manœuvre cette chambre et oriente un objectif en se cachant la tête sous un voile noir, qui change des châssis pris dans un sac placé à terre, ce photographe fait acte d'installation, en raison de son matériel qui couvre une portion du sol pendant un certain temps. On comprend que dans ce cas une autorisation soit nécessaire, car l'Administration a le devoir de limiter les empiétements et les embarras qui pourraient entraver la circulation des promeneurs.

Le texte même du règlement prouve que les appareils à main échappent à toute prohibition. Il suffit d'ailleurs d'un peu de réflexion pour se convaincre qu'on a le droit d'opérer partout avec une jumelle ou un détective, sans autorisation. Il est de toute évidence qu'on ne saurait interdire le port et l'usage des lorgnettes. Aucune permission n'est imposée pour tenir à la hauteur des yeux une boîte munie d'un objectif. Le fait de regarder un paysage à travers un viseur et le déclenchement d'un obturateur sous la pression du doigt ne constituent pas nécessairement une opération photographique, car il peut arriver qu'il n'y ait pas de plaques ni pellicules sensibles à l'intérieur. Quand même il y aurait des plaques, aucun décret ne saurait empêcher la lumière du soleil de pénétrer dans une jumelle. On n'arrête pas un rayon lumineux comme un malfaiteur. Les lois humaines sont heureusement impuissantes contre les lois de l'optique.

Les amateurs ont ainsi la liberté absolue, indiscutable de prendre des instantanés dans les jardins ou squares, avec n'importe quel instrument, pourvu qu'il n'y ait pas de support posé sur le sol. Les gardiens des promenades doivent s'abstenir de toute observation à cet égard, puisqu'ils n'ont pas la moindre contravention à constater. Une interdiction abusive serait d'ailleurs dépourvue de sanction, car il est difficile de s'opposer au déclenchement d'un obturateur. Il est certain que si, par hasard, plusieurs opérateurs se groupaient et stationnaient ensemble au même point, dans une allée très fréquentée, on les inviterait à circuler, conformément aux mesures de police que tout le monde doit respecter. C'est une question de circulation pour le public et pas autre chose.

En résumé, c'est une affaire de droit commun. La liberté de photographier reste entière. C'est seulement l'installation du matériel photographique sur le sol des parcs et promenades qui doit faire l'objet d'une autorisation que l'Administration accorde très libéralement à tous les demandeurs.

Cette formalité pourrait être supprimée sans inconvénients. Il serait puéril de l'exiger dans certains cas particuliers, comme par exemple

lorsqu'on s'arrête un instant pour poser une jumelle sur un pied-canne, ce qui ne demande que quelques secondes. Il y a des distinctions que les gardiens devront apprécier avec un peu d'intelligence; ils sauront fermer les yeux à propos et nous pensons que des instructions leur seront données pour user de la plus large tolérance.

Dans l'exposé qui précède, je me suis appuyé sur le texte des prescriptions relatives au Bois de Vincennes. Il y a un autre règlement particulier pour les *promenades intérieures* de la Ville de Paris; il est tout récent puisqu'il a été arrêté et signé le 12 août 1899 par M. le Préfet de la Seine. Je l'ai vu affiché à la porte du Parc Monceau et j'ai constaté que parmi les nombreuses interdictions énumérées il n'y a pas la moindre allusions aux photographes, peintres ou dessinateurs. Ce règlement est encore plus large que celui du Bois de Vincennes, car si on le prend à la lettre on n'aurait nullement besoin d'autorisation pour les appareils à pied, puisqu'il n'est rien stipulé à cet égard. Néanmoins, les amateurs qui désirent travailler, en toute tranquillité, avec un matériel encombrant, feront bien de se munir d'une carte valable à la fois pour les promenades extérieures et intérieures.

Nos lecteurs m'excuseront si je me suis appesanti un peu trop longuement sur ces considérations d'ordre général. En présence des hésitations ou des incertitudes qui auraient pu se produire, il était utile que cette question toute spéciale fût nettement élucidée. Il me semble maintenant qu'il ne saurait subsister aucun doute au sujet des droits et devoirs du photographe qui opère sur les diverses catégories de voies publiques. Je crois devoir ajouter un mot pour ce qui concerne l'Exposition universelle, qui va s'ouvrir prochainement. Il est, paraît-il, décidé que les photographes auront toutes les libertés et toutes les facilités compatibles avec l'ordre public. Il n'y aura de restrictions que pour les engins encombrants qui ne seront tolérés qu'à certaines heures, de manière à ne pas gêner la circulation.

E. MOUCHELET.

(*Photo-Gazette.*)





Sur l'Encadrement des Photographies

EN traduisant l'intéressant article de notre correspondant de Londres, M. Horsley Hinton, j'ai été un peu déçu par les conclusions plutôt vagues d'une autorité aussi respectable que M. Craig Annan sur les encadrements des épreuves, leurs avantages et leurs inconvénients.

Il me semble qu'il est aussi peu logique d'interdire en bloc un genre d'encadrement que d'en imposer un autre. La mode, en fait d'encadrements, est une chose qu'il serait sage de mépriser absolument, car il n'est pas admissible que telle ou telle juxtaposition de tons, de couleur ou de matière soit artistique aujourd'hui et laide demain. Nous nous moquons avec raison des dames aux formes opulentes qui sacrifient à la mode des robes fourreau quand des flots de discrète dentelle feraient bien mieux leur affaire. Ne les imitons pas, à rebours, en écrasant une image délicate et légère par les épaisses moulures en cuvette d'un cadre funéraire, uniquement parce qu'une mode d'outre-mer l'a décrété ainsi.

Une seule chose est radicalement condamnable dans un encadrement : c'est le mauvais goût du cadre. Mais le passe-partout et la marge claire, comme l'encadrement en plein et le bois foncé, peuvent tous deux donner les plus harmonieux résultats ; il suffit de savoir choisir.

En règle générale, je crois que nous pouvons dire que toute épreuve qui se rapproche des qualités du lavis, de l'aquarelle, de la gravure ou du fusain, sera améliorée par une marge claire ou un passe-partout orné de lignes ou de bandes au lavis. Au contraire, les épreuves sombres, donnant l'illusion de la pâte et du gras de l'huile, feraient tâche à côté de papier, même fortement teinté. Il leur faut la vigueur du bois

sans interposition. Quant à la couleur des marges, n'oublions pas que le passe-partout teinté n'a été introduit que pour servir de transition entre la couleur de l'image et celle du bois du cadre. Il en résulte que si la nature de l'image fait choisir telle ou telle couleur de passe-partout, cette couleur exigera à son tour une certaine tonalité pour la moulure du cadre. Tout doit se tenir. Il n'existe donc aucune règle absolue pour *tous* les encadrements, mais il y en a une pour *chaque* encadrement — et c'est ce qu'il fallait démontrer.

ROBERT DEMACHY.



Procès-Verbal de Séance

SÉANCE DU MERCREDI 14 MARS 1900

M Maurice Bucquet, président du Comité, occupe le fauteuil de la présidence.

Il fait part à l'assemblée du décès de M. Armand Hennessy.

M. le secrétaire général annonce que

M. DUMESNIL

a été admis en qualité de membre titulaire, et que

M. MAES, président de l'Union Internationale de Photographie,

a été nommé membre honoraire de la Société.

Il donne lecture de la lettre par laquelle M. Maes remercie le Comité de cette nomination.

Il signale la création du Photo-Club de Constantine.

Il informe l'assemblée qu'une soirée dramatique sera donnée dans la salle des fêtes du Photo-Club, le samedi 28 courant. Il rappelle que le Comité a décidé, à l'occasion de l'Exposition Universelle, de publier un ouvrage qui, sous le titre de *l'Esthétique en Photographie*,

sera une attestation des progrès accomplis au point de vue artistique, et auxquels ont contribué largement les Salons organisés par le Photo-Club.

Ce volume de grand luxe renfermera plus de 150 illustrations, d'après les œuvres des membres de la Société, et le texte sera dû à la plume des écrivains les plus autorisés.

M. Bourgeois présente, au nom de M. Mackenstein, une jumelle stéréo-panoramique 6×13 . (*Voir aux présentations.*)

M. Target présente des appareils $6 \frac{1}{2} \times 9$ et 9×12 , le « Sport favori » à bobines de pellicules et à plaques. (*Voir aux présentations.*)

M. Bucquet présente, au nom de M. Goerz, le « Photo-Stéréo-Binocle. (*Voir Bulletin de Décembre 1899, p. 412.*)

M. Bucquet remercie les auteurs de ces différentes présentations.

MM. Demachy et Puyo font passer sur l'écran une superbe série de projections qui sont vivement admirées.

La séance est terminée par une conférence de M. Hugues Krafft, membre de la Société, sur l'Asie centrale, Boukhara et le Turkestan Russe. De splendides projections accompagnent cette causerie, et les nombreux applaudissements qu'ils soulèvent témoignent de l'intérêt pris par l'assistance au voyage que M. Krafft lui fait faire dans ce pays si pittoresque et si peu connu.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à 11 heures et demie.

Le Secrétaire général,

P. BOURGEOIS.



P. Polier.



QUELQUES CONSIDÉRATIONS

SUR LES

Réducteurs utilisés en Photographie

ET LEURS

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'AMATEUR reste perplexe devant le grand nombre de produits qui envahissent les laboratoires de photographie et est obligé à des recherches, souvent longues, pour un simple renseignement sur ces produits. Il nous a semblé utile de condenser, dans quelques tableaux synoptiques, les caractères propres aux produits chimiques les plus employés et leurs formules de bains rationnels, ne fût-ce que pour permettre à l'amateur soucieux de vérifier la valeur des produits utilisés de pouvoir tout au moins les identifier au besoin ou de composer ses propres bains.

Tout amateur de photographie est en même temps un peu chimiste à ses heures. La photographie ne deviendra réellement un art complet que lorsque les pratiquants ne seront plus à la merci de formules plus ou moins empiriques, brassées et mises en avant bien souvent par des inconscients.

Avons-nous besoin de rappeler que les rayons lumineux, en frappant les surfaces sensibles photographiques, modifient chimiquement les sels d'argent qui les constituent et que, sous l'action de réactifs appropriés, une dissociation s'opère.

Cette action ne devient apparente que sous l'influence d'un réducteur, associé lui-même à d'autres composés chimiques, dont la fonction est : 1° d'éviter l'oxydation du premier, par l'oxygène de l'air ; 2° de neutraliser les acides mis en liberté ; 3° de rendre la gélatine assez perméable pour favoriser l'imbibition des couches sensibles par les solutions révélatrices.

Le sel désoxydant généralement employé est un sulfite (de soude, de potasse, d'ammonium) qui s'obtient par la saturation, à chaud, d'une solution de carbonate de ce sel par l'acide sulfureux gazeux. Le

On fait dissoudre 1^{er} de la substance dans 100^{es} d'eau froide

I. INSOLUBLE

- 1° Dans l'eau froide
- 2° Dans une solution d'acide acétique

- 1° Dans une solution d'acide chlorhydrique

- 2° Dans une solution d'acide sulfurique

- 1° Avec dégagement d'odeur mate de potasse
- 2° Sans dégagement d'odeur mate de potasse; est

II. SOLUBLE

- 1° Il se forme une poudre cristalline très fine
- 2° Le liquide se colore en bleu

- 3° On ajoute 5^{es} de sulfite de soude et 10^{es} de carbonate de potasse.

- 3° Si au liquide précédent l'on ajoute du carbonate de

- 4° Si le liquide ne se colore pas, l'on ajoute acide chlorhydrique, il se forme

- 1° Insoluble dans HCl
- 1° Un précipité blanc
- 2° Soluble dans HCl

- 2° Pas de précipité blanc; on traite la solution par l'éther et l'on évapore

L'Hydramine est une combinaison définie d'hydroquinone et paraphénylènediamine qui fond peu soluble dans l'alcool froid; soluble dans l'acétone; très soluble dans les acides; soluble dans chlorure de fer; virant au rouge foncé.

Trioxybenzine, aiguilles brillantes, incolores; fusion à 132°; soluble dans l'eau, l'alcool,

SYNOPTIQUE

ORGANIQUES EMPLOYÉS ACTUELLEMENT EN PHOTOGRAPHIE

					Diamidoxydiphényle
					Glycin
					Diamidoxydiphényle
					Paramidophénol
					Diamidorésorcine (chlorhydrate de 1, 2, 3 et 4 diamidorésorcine)
					Amidol ou diamidophénol (chlorhydrate de 1, 2, 4 diamidophénol)
					Triamidophénol (chlorhydrate de 1, 2, 4, 6 triamidophénol)
					Pyrogallol (trioxybenzène)
					Iconogène (sel sodique de l'acide α , amido β , naphтол β_3 sulfonique)
					Glycine (paraoxyphénylglycine)
					Paramidophénol
					Diamidorésorcine
					Hydroquinone (paradioxybenzène)
					Orthol (mélange de sulfate de méthylorthoamidophénol et hydroquinone)
					Pyrocatechine (orthodioxybenzène)
					Métol (sulfate de méthylparamidophénol)
					Paramidophénol
					Paraphényldiamine

de quinone, si l'on traite par une solution à 6 pour 100 de bichro-

de quinone, si l'on traite par une solution à 6 pour 100 de bichro- soluble dans l'acide acétique dilué

soude, il devient

- 1° Bleu
- 2° Vert sale
- 3° Brun noir

1° Pas de cristallisation

2° Cristallisation. On traite par l'acide sulfurique additionné de bichromate de potasse à 6 pour 100

- 1° Dégagement d'odeur de quinone
- 2° Sans odeur de quinone

1° Le résidu est oxydé par l'acide sulfurique et le bichromate de potasse à 6 pour 100

- 1° Odeur de quinone
- 2° Pas d'odeur de quinone

- 1° Sans coloration
- 2° Avec coloration rouge

2° Il n'y a pas de résidu; on traite par l'azotite de potasse. On obtient :

- 1° Formation d'aiguilles cristallines
- 2° Pas de formation d'aiguilles; on ajoute une solution alcoolique caustiq. d'acide et naphтол E, disulfonique

- 1° Couleur rouge ponceau
- 2° Couleur violette

à 194°-195° en liquide brun rouge; peu soluble dans l'eau froide; assez soluble dans l'eau chaude; les alcalis, solution devenant brune; dans solution aqueuse, coloration bleu intense, par per- l'éther; ce corps brunit rapidement, tache les doigts en noir brun.

bisulfite est parfois recommandé et s'obtient par la sursaturation du même carbonate.

Le sel neutralisant, qui s'ajoute aux solutions, est un alcali (soude, potasse, lithine) ou le carbonate de ces corps. Les aldéhydes, l'acétone, les amines grasses ont été de même préconisées, mais sont peu entrées dans la pratique.

Le sel neutralisant a pour double fonction de saturer les acides du brome, iode, chlore, qui se séparent de leurs bases, lors de la réduction des sels d'argent, et d'augmenter l'oxydabilité ou le pouvoir réducteur du développeur. La solution de ce corps rend aussi la gélatine suffisamment perméable pour laisser pénétrer dans sa couche les solutions réductrices. MM. Lumière frères, pour parer aux inconvénients que produisent ces alcalis sur la peau mise souvent en contact avec les bains, ont proposé le phosphate tribasique de soude qui, en effet, n'a point d'effet dissolvant sur l'épiderme ni sur la gélatine des plaques, tout en possédant les qualités nécessaires de neutralisant.

Il est à remarquer que si certains réducteurs chimiques tels que l'hydroquinone, l'iconogène, le paramidophénol ne développent convenablement qu'en solution alcaline, d'autres, tels que l'acide pyrogallique (pyrogallol), se comportent fort bien dans les bains nettement acides.

Un nombre déjà respectable de substances chimiques ont été prônées comme possédant, à des degrés variés, des qualités réductrices puissantes. La série aromatique (C^6H^6) fournit actuellement un certain nombre de corps plus ou moins complexes : les paramidophénol, pyrocatechine, glycine, trioxybenzène, amidol ou diamidophénol, iconogène, diamidoxydiphényle, orthol, hydramine, adurol, et la liste n'est pas épuisée.

Chacun de ces corps exige un poids déterminé de désoxydant ou sel conservateur (sulfite, etc.) et de sel neutralisant (alcali, etc.) et ce n'est que par leur combinaison harmonieuse que l'on peut prétendre à un bon bain révélateur, comme l'ont si bien démontré les expériences de MM. Forestier, Lumière frères, Demole, Reeb, Andersen. C'est même en nous inspirant des travaux de ces pionniers que nous avons pu dresser les tables synoptiques ci-dessus, ce qui facilitera les recherches analytiques lorsqu'on voudra identifier l'un ou l'autre de ces corps.

Familiarisé avec les réducteurs, l'amateur composera avantageusement ses bains lui-même, et nous pensons qu'en dehors des tables de composition présentées par MM. Londe, Reeb, Lumière et Seyewetz, Emery et les formulaires classeurs de MM. Bucquet et Bourgeois, le tableau ci-dessus est bien fait pour faciliter cette tâche.

(*Camera obscura.*)

V. N.



À l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 25 février 1900.

La Société Royale de Photographie. — La Société Royale a tenu, le 13 février dernier, son Assemblée générale, et l'on y a proclamé le résultat de l'élection des membres du bureau et de ceux du comité d'admission. Lord Crawford, qui avait occupé le siège de président depuis trois ans, avait retiré sa candidature ainsi que deux ou trois gentlemen qui l'avaient posée récemment. Le seul qui ait maintenu la sienne est M. T. R. Dallmeyer; il a été élu.

Lord Crawford a rendu de grands services à la Société, dont l'importance grandissante, durant ces dernières années, a été due en majeure partie aux qualités de savant et d'administrateur, et aussi à l'influence sociale de son président. M. Dallmeyer, à certains points de vue, se trouvera davantage en communion d'idées avec les membres, et sa double qualité de savant et d'homme d'affaires devra contribuer à conserver et à augmenter la vitalité de la Société.

On reconnaîtra surtout en M. Dallmeyer le grand opticien, inventeur et constructeur de tant d'objectifs divers. Son père, M. J.-H. Dallmeyer, est un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la photographie il y a trente ou quarante ans. Il est l'inventeur de l'obturateur à rideau, devenu à la mode depuis. En 1864 il construit son premier triplet et achève une installation photo-héliographique pour le compte de la Russie. Son fils, M. Thomas Dallmeyer, attire l'attention sur lui, dès 1886, par la révolution qu'il opère dans la rapidité des objectifs. Plus récemment, en 1891, il présente au Camera-Club de Londres son fameux télé-objectif, au perfectionnement duquel il a constamment travaillé depuis. Enfin il nous livre son objectif

stigmatic donnant, avec un champ maximum, le maximum de lumière et de finesse, triomphe de construction optique, au dire des experts.

Il faut donc admettre que tant par l'influence de son entourage que par ses propres inclinations, M. Dallmeyer se trouve tout naturellement porté vers le côté scientifique de la photographie, et ceci n'est pas sans intérêt si nous cherchons à deviner quelle sera l'orientation de la Société pendant la nouvelle présidence. Du reste il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste du comité d'administration pour constater que l'élément pictorial en photographie n'y est pour ainsi dire pas représenté. Mais ceci n'a rien qui doive nous chagriner, car, tant qu'il y aura un Photographic Salon pour s'occuper de cette branche spéciale, il sera dans l'ordre que la Société Royale s'occupe du reste. Parmi les membres du comité nous trouvons trois noms tout nouveaux; d'autres personnalités, très connues dans le monde des sciences, pourront être d'une grande utilité à la Société. Ce sont le professeur Raphaël Meldola, M. W.-B. Ferguson Q. C. et M. E. Sanger Sheperd.

Le Jury d'Exposition à la Société Royale. — On se souvient peut-être d'une certaine effervescence qui se manifesta l'année dernière au sujet d'une nouvelle réglementation, qui restreignait les fonctions du jury en permettant à un comité d'admission d'accepter les œuvres, parmi lesquelles le jury devait simplement choisir les lauréats. Cette décision a été rapportée, l'on est revenu à l'ancien état de choses, et les deux attributions sont maintenant réunies. Il en résulte qu'un certain nombre de juges qui, si le *statu quo* avait été maintenu, auraient retiré leur candidature, se sont représentés. Voici la liste du jury de la prochaine Exposition : docteur Emerson, lieutenant-colonel Gale, A. Horsley Hinton, B.-W. Leader, R.-A. et J.-B. Wellington pour la section pictoriale; Thomas Bolas, Chapman Jones et J.-W. Swan pour la section technique.

M. E. Hunt sur l'héliogravure. — On aurait pu croire que ce procédé du plus haut intérêt ferait un grand nombre de prosélytes. Le procédé lui-même a gardé toute sa valeur, mais les prosélytes n'ont pas augmenté. Cependant l'héliogravure a trouvé en la personne de M. Hunt un nouveau et ardent champion. Sa conférence et ses démonstrations à la London and Provincial Photographic Association ont été des plus remarquables.

Après avoir passé en revue les différents procédés d'héliogravure, il a exprimé le regret de voir beaucoup d'artistes modifier leur manière en vue d'une meilleure reproduction héliographique et travailler,

en somme, en vue de la reproduction. Ceci pourrait expliquer l'animosité du professeur Herkomer qui, en parlant de l'héliogravure, s'exprime en ces termes : « Cette peste qui vient d'éclorre parmi nous. »

M. Hunt, à propos du support de la pellicule gélatinée, dit qu'il suffit de soumettre la glace à un nettoyage consciencieux, mais il ajoute que l'horizontalité absolue de la surface est nécessaire et qu'il faut se servir de glaces soigneusement polies et non de verre ordinaire, qui est souvent plus ou moins ondulé. Il ajoute que la planche, une fois gravée, ne doit être nettoyée qu'après avoir été chauffée. Le bitume ou la résine qui ont servi à grainer s'enlèvent alors avec la plus grande facilité avec une poupée enduite de térébenthine.

L'Exposition de M. Craig Annan. — Au mois de février, la Société Royale de Photographie a inauguré sa série d'expositions mensuelles dans son nouveau local par les œuvres de M. Craig Annan. Cette exposition a son importance, car M. Craig Annan est le chef incontestable et incontesté de toutes les écoles; elle offre au public le dernier mot de la photographie pictoriale et de ses possibilités artistiques. On y trouve environ quatre-vingts des œuvres de M. Craig Annan ayant presque toutes figuré dans les expositions. Cependant nous y remarquons un nouveau genre d'encadrement, — réaction contre la mode actuelle qui a supprimé les passepartouts en les remplaçant par des cadres lourds, volumineux et sombres. Ses épreuves sont encadrées dans des passepartouts crème ou bistre clair ornés de bandes de lavis de différents tons. Les cadres sont en noyer cannelé de couleur claire. La tentative est hardie et l'intention louable, mais le résultat n'est pas très satisfaisant, et l'aurait été moins encore si les cadres avaient été plus nombreux.

On a souvent critiqué, à Paris et autre part, le genre d'encadrement sombre et lourd adopté par les Anglais. Il sera donc intéressant de connaître l'opinion actuelle de M. Craig Annan sur ce sujet, d'autant plus que jusqu'ici il a suivi la mode de ses compatriotes. Peut-être y trouverons-nous les premiers signes d'une renaissance qui nous fera revenir aux marges et aux passepartouts clairs. D'après M. Craig Annan il faut d'abord savoir si le cadre doit être choisi pour l'exposition ou pour le sujet qu'il renfermera. C'est-à-dire que l'on peut considérer le cadre et l'épreuve comme un tout intéressant par lui-même ou comme une simple partie de la décoration d'une salle.

« Nous nous souvenons tous de l'aspect que présentait une exposition de photographie ancienne manière, ajoute M. Craig Annan; les épreuves étaient montées sur bristol blanc ou teinté, encadrées d'une

moulure de chêne ou de pâte noir et or, et serrées les unes contre les autres, étage sur étage, au hasard du goût des organisateurs; nous n'oublierons jamais l'énergique effet de kaléidoscope que produisait cet arrangement. Et c'est pour l'éviter que nous avons eu l'idée de supprimer la marge et d'entourer nos épreuves de sombres et larges moulures en bois, parfois trop massif. Cette mode a simplifié beaucoup la besogne du comité d'accrochage, et l'harmonie de nos murs y a gagné. Il semblerait qu'on doive en conclure que nous avons trouvé le droit chemin et qu'il suffit de le suivre pour arriver à la perfection. Mais cette conclusion ne me satisfait pas, parce que les cadres de cette nature qui ornent les murs de mon salon n'arrivent pas à me satisfaire. »

M. Craig Annan se serait mieux fait comprendre s'il nous avait décrit le genre de décoration et la tonalité générale du salon dont il parle. Il est probable qu'il a adopté le style de l'école de Glasgow où se trouve sa résidence. En ce cas la tonalité générale de la décoration doit se tenir dans les tons clairs et délicats, et il est tout naturel que des cadres de bois massif destinés aux murs tendus de draperies sombres de nos expositions fassent tache en un pareil milieu.

M. Craig Annan continue en disant qu'après mûre considération il arrive forcément à conclure que le genre d'encadrement le plus favorable à une salle d'exposition ne conviendrait pas toujours aux habitations privées; d'autre part les marges claires, bien qu'elles ne soient pas condamnables en elles-mêmes, forment par leur réunion et la différence de leurs couleurs un ensemble peu satisfaisant. Du reste les murs d'une exposition, couverts de cadres, ne seraient pas supportables dans une maison d'habitation. Le secret de la décoration d'un salon consiste à l'orner des objets les plus rares, en nombre tel qu'aucun d'eux ne nuise à son voisin et qu'ils puissent être admirés, pour ainsi dire, isolément. Étant donné un genre de décoration pareil, il sera possible d'y introduire quelques encadrements à marges sans que l'œil en soit choqué; bien plus nous aimerons à y rencontrer une note claire qui manquera toujours dans une pièce dont les tentures et tout l'ameublement sont sombres.

M. D.-Y. Cameron sur la photographie pictoriale. — Avant de passer à un autre sujet, je dois parler de l'intéressante critique des œuvres de M. Craig Annan qui a été faite par un peintre et graveur bien connu. Comme je l'ai déjà dit, il nous est difficile d'obtenir qu'un artiste de renom consente à publier franchement et sans parti pris son opinion sur les progrès et les tendances de la photographie pictoriale. M. Cameron est aussi connu comme peintre que

comme graveur, et le fait d'être un artiste en monochrome ne peut qu'ajouter à l'importance de sa critique. A propos des œuvres de M. Craig Annan il dit : « La photographie est encore jeune — c'est un art qui n'a pas de passé — mais ce n'est un art qu'entre les mains d'un artiste. Ceux-ci sont forcément rares parmi les photographes, mais ils le sont aussi dans les arts qui se servent d'autres moyens d'expression.

» Parmi la foule des artistes de profession qui grouille dans l'effort de la production, combien y en a-t-il qui puissent soutenir la comparaison avec les grands maîtres anciens? Il n'y a pas un peintre, un sculpteur, un architecte, qui ne puisse trouver du profit à étudier les maîtres du passé et à comparer son œuvre avec les leurs. Les photographes, au contraire, n'ont pas d'aïeux et leur procédé se développe tous les jours en se perfectionnant.

» Ça et là un photographe émerge de la foule et produit des œuvres originales qui donnent une impression d'art. De ceux-ci, M. Craig Annan est peut-être le premier; son tempérament artistique lui a donné une place aux côtés des artistes du jour, place qu'il n'a conquise qu'au prix d'efforts continus et de travail assidu. Ses succès ne sont pas dus à un heureux hasard — génie des maladroits. — Ses œuvres sont composées, étudiées, cherchées comme celles d'un peintre ou d'un graveur. Il se montre difficile, plein de scrupules, et il est rare qu'il expose quelque chose d'imparfait. Critique impartial de ses propres productions, il a détruit plus d'un cliché et plus d'une épreuve qui auraient suffi à la réputation d'un homme moins doué que lui. »

Laissons de côté les éloges bien mérités que M. Cameron adresse à M. Craig Annan et nous trouverons dans le passage que j'ai reproduit en entier, à dessein, un précieux encouragement à l'étude et au travail sérieux.

La Section Anglaise de Photographie à l'Exposition universelle. — Les représentants de la Commission Royale ont déjà eu l'occasion d'examiner tous les échantillons de science et d'art photographique destinés à figurer à la grande Exposition. Je n'ai pas l'intention de les passer en revue, mais je suis à même de dire que, étant donné le peu de place réservé à la photographie, le côté pictorial sera en tous cas parfaitement représenté, car nous y rencontrons presque toutes les personnalités connues. Au début les exposants ne semblaient guère disposés à envoyer ce qu'ils avaient de mieux et de plus nouveau, dans la crainte que des œuvres limitées comme nombre et d'un traitement discret, ne fussent tout à fait noyées au milieu de toutes les attractions d'une aussi grande exposition. Mais l'influence

de M. Craigie a été telle que l'on ne pourrait pas, parmi la collection choisie, trouver dix épreuves dont l'absence ne se ferait pas sentir.

Dans la section technique et scientifique, organisée par le major général Waterhouse, il était moins facile de réunir une collection représentative. Les applications de la photographies sont si nombreuses et si variées qu'il a fallu choisir seulement les plus marquantes.

Quelques photographes professionnels se sont plaints avec une certaine amertume de ne pouvoir trouver une place suffisante pour leurs maisons; mais ils devraient reconnaître qu'à côté de l'importance du reste, deux ou trois épreuves de photographies professionnelle sont amplement suffisantes comme exemples de ce genre de travail.

Nouveau procédé de Photographie en couleur du professeur R.-W. Wood. — La communication la plus intéressante du mois dernier a été celle du professeur Wood, sur la photographie en couleurs, faite à la Société des Arts et à la Société Royale de Photographie. Ce n'est pas, à proprement parler, un nouveau procédé, mais bien une modification du procédé aux trois couleurs de M. Ducos du Hauron. Au lieu de se servir de trois écrans colorés, le professeur emploie trois réseaux à diffraction composés de lignes parallèles gravées sur une même plaque de verre à côté les unes des autres et composés de 2.000 lignes pour le rouge, 2.400 pour le vert et 2.750 pour le bleu. La plaque est disposée de façon que les différents rayons soient recueillis à travers trois ouvertures différentes. Les couleurs originelles sont, à ce qu'il paraît, fidèlement reproduites. Au point de vue scientifique, le procédé est extrêmement intéressant. Je ne sais s'il a la même valeur au point de vue commercial ou artistique.

Le Playertype. — On n'a sans doute pas oublié qu'à la dernière Exposition de la Société Royale de Photographie la médaille de la section technique fut décernée à M. Hort Player pour son procédé de reproduction appelé Playertype. Les courtes descriptions qui en ont été données ont suffi à montrer combien le procédé est simple, mais une récente communication dans le journal du Camera-Club ramène la question à l'ordre du jour et il serait peut-être intéressant d'en redire quelques mots.

L'image à copier, mettons que ce soit une gravure, devra être placée à plat sur une feuille de verre parfaitement horizontale. Appliquez sur la gravure une feuille de papier au gélatino-bromure lisse à émulsion lente, couche en dessous. Assurez le contact entre la pelli-

cule et la gravure en posant sur le papier sensible une lourde glacer bien plane, et couvrez le tout d'une feuille de verre vert aussi pure que possible et d'une épaisseur uniforme. Il est préférable d'employer pour les grandes dimensions une feuille de gélatine teintée en vert.

Toutes ces dispositions ont été prises, bien entendu, à la lumière non actinique. La pose se fait au moyen d'un bec de gaz à flamme horizontale placé à 25 centimètres environ de la feuille de verre vert et dure de cinq à dix minutes. Il faut que l'éclairage soit bien également distribué sur la surface de la plaque.

On développe avec :

Hydroquinone	4 gr. 05
Sulfite de soude	9 »
Carbonate de soude	5 »
Bromure de potassium	4 05
Eau	1 litre.

On peut également se servir, à la place de papier au gélatino-bromure de plaques ordinaires, ou de pellicules; mais d'après M. Player, c'est le papier qui donne les meilleurs résultats. On pourrait croire que la couche serait entièrement voilée pendant la pose, par les rayons pénétrant à travers le papier et qu'il vaudrait mieux renverser la position de celui-ci. Cependant les résultats obtenus par M. Player sont concluants et ses reproductions sont excellentes comme rendu artistique.

Virage au cuivre. — M. W.-B. Ferguson, bien connu comme photographe, a particulièrement attiré l'attention sur lui tout dernièrement, par sa communication à la Société Royale de Photographie sur le virage au cuivre. Il a été élu membre du Comité de cette Société et il est à supposer que ses collègues ne le laisseront pas inactif.

Voici une brève description de son procédé, empruntée à une revue photographique :

- Solution A. Citrate de potasse neutre à 10 0/0.
- B. Sulfate de cuivre.
- C. Ferricyanure de potassium.

Virage :

- Solution A. 250 parties.
- B. 35 —
- C. 30 — à mélanger dans l'ordre indiqué.

Ce bain fait rapidement passer les épreuves par toutes les nuances intermédiaires du noir au rouge cerise et les blancs se conservent purs.

La théorie de la réaction est la suivante :

Le ferricyanure de cuivre soluble est changé en ferrocyanure de

cuivre insoluble par la présence de l'argent de la couche. Ce dernier sel, très stable, se dépose peu à peu pendant le virage. Le citrate sert à garder le ferricyanure en solution. L'image ne se renforce pas d'une façon sensible.

Les propriétés des citrates neutres en présence de certains sels métalliques insolubles ont été découvertes par John Spiller et publiées dans un mémoire adressé à la Société de Chimie en 1857, qui démontre que les sels de barium tels que les sulfates, carbonates, phosphates, borates, oxalates, etc., sont plus ou moins solubles dans le citrate de soude. Quelques autres propriétés du citrate de soude y sont énumérées, par exemple: le ferricyanure et le sulfocyanure de potasse ne forment pas de réaction avec le chlorure de fer en présence du citrate. Le phosphate et le ferrocyanure d'urane ne forment pas de précipité en présence du citrate, etc., etc.

A. HORSLEY HINTON.

(Traduit par R. D.)



Echos & Nouvelles

RÈGLEMENT SUR L'USAGE DES APPAREILS DE PHOTOGRAPHIE
dans l'enceinte de l'Exposition Universelle de 1900.

ARTICLE PREMIER.

L'usage, dans l'Exposition, des appareils de photographie dits *appareils à main* est libre pendant toute la durée d'ouverture au public, sous réserve des dispositions des articles 3 et 4 du présent arrêté. *Il n'est assujéti à aucune redevance.*

ART. 2.

L'usage des appareils à pied ne peut avoir lieu que jusqu'à 1 heure de l'après-midi. Il est subordonné à une autorisation écrite délivrée par le Commissaire général et assujéti à une redevance.

L'autorisation est donnée, soit pour une séance, soit pour la durée de l'Exposition.

Dans le premier cas, le permissionnaire reçoit un ticket spécial du

prix de 25 francs par appareil, dont le talon doit être détaché à l'entrée.

Dans le second cas, l'abonnement est constaté par une carte portant la photographie du permissionnaire. Il donne lieu au paiement d'une redevance de 1.000 francs par appareil.

Le paiement de ces redevances ne dispense ni l'opérateur, ni ses aides, des droits d'entrée dans l'enceinte.

ART. 3.

Aucun objet exposé ne peut être photographié sans l'autorisation écrite de l'exposant.

Les intéressés doivent également se pourvoir, auprès des Commissaires généraux étrangers et des concessionnaires, de l'autorisation nécessaire pour la reproduction de leurs palais et pavillons.

Ils assument l'entière responsabilité des reproductions et garantissent contre tout recours l'Administration de l'Exposition.

ART. 4.

Les opérations doivent être conduites de manière à n'apporter aucune entrave à la circulation et les porteurs d'appareils sont tenus de se conformer, à cet égard, aux injonctions des représentants de l'Administration.

La faculté de photographier demeure d'ailleurs soumise à tous les règlements intervenus ou à intervenir dans l'intérêt du bon ordre et de la police de l'Exposition.

Ainsi que l'on peut s'en rendre compte, ce règlement donne entière satisfaction aux nombreux amateurs qui ne se servent que d'appareils à main. Il est d'ailleurs possible aujourd'hui, à moins que la lumière ne fasse absolument défaut, d'obtenir partout de bons clichés sans faire usage du pied.

En 1889, la redevance à payer était uniformément de 300 francs pour les appareils à main comme pour ceux sur pied. Cette année, l'administration a taxé à 1.000 francs l'usage des chambres de la seconde catégorie, laissant toute liberté pour l'emploi de celles faisant partie de la première. Ce tarif peut paraître excessif, mais il est certain que M. le Commissaire général n'a été amené à le fixer que pour éviter l'encombrement qui ne manquerait pas de se produire si les chambres à pied étaient autorisées moyennant une rétribution peu élevée.

Il va sans dire que cette réglementation est uniquement applicable aux jardins et aux parties extérieures de l'Exposition. Les personnes

qui voudront opérer dans les lieux d'attraction et dans les sections organisées, soit par des gouvernements étrangers, soit par des entreprises particulières, devront se munir d'autorisations spéciales, si toutefois il n'a pas été concédé de monopoles.

*
* *

Le moment n'est pas encore venu de parler de la photographie à l'Exposition Universelle : nous consacrerons de longues études aux diverses expositions des sections étrangères et française, mais nous allons indiquer aux visiteurs l'emplacement affecté à la classe XII, afin qu'ils puissent s'y rendre facilement.

La photographie se trouve dans le palais des Arts Libéraux, au premier étage, dans l'extrémité qui fait face à la Seine, vis-à-vis du palais de l'Optique. On y accède par un escalier qui se trouve dans le vestibule d'angle le plus proche de la Tour Eiffel et par un ascenseur roulant.

La section scientifique, les amateurs, les professionnels, les constructeurs, la section rétrospective se trouvant ainsi groupés, il est aisé d'étudier et de comparer tous les éléments qui intéressent la science, l'art et la technique photographiques.

*
* *

Dans sa dernière réunion, le Comité central de l'Union nationale des Sociétés photographiques de France a procédé à l'élection du Bureau pour l'année 1900.

Ont été élus : Président : M. Janssen ; Vice-Présidents : MM. Maurice Bucquet et Albert Londe ; Secrétaire général : M. S. Pector ; Secrétaire : M. Laedlein ; Trésorier : M. Berthaud.

La session de 1900 se tiendra à Paris et la date coïncidera avec celles du Congrès de Photographie et de la session de l'Union internationale.

*
* *

Un concours pour la fourniture d'objectifs à long foyer destinés à la téléphotographie en ballon est ouvert entre tous les constructeurs d'objectifs français.

Pour tous les renseignements relatifs à ce concours s'adresser au lieutenant-colonel Renard, directeur de l'Établissement central d'aérostation militaire de Chalais-Meudon (Seine-et-Oise).



Nouveautés Photographiques

LE STÉRÉO-POCKET. — Constructeur : M. SCHRAMBACH.

Le Stéréo-Pocket est une jumelle d'un poids très réduit, d'une finesse de forme très grande et d'un très petit volume.

Construit spécialement pour les voyageurs, excursionnistes, etc., le Stéréo-Pocket fait des épreuves $4\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$, sur glaces ou pellicules 45×107 .

Le Stéréo-Pocket, quoique très léger (650 grammes tout chargé), en raison de son maniement très simple, peut employer à volonté ou douze plaques 44×107 ou vingt-quatre pellicules Vitroses rigides de même dimension avec toute facilité possible, par suite du mécanisme très simple et pratique adapté dans le magasin; il porte, à l'arrière de son châssis-magasin, un compteur verre rouge, qui permet de suivre la quantité de plaques exposées et un Block-système qui arrête complètement le fonctionnement de l'appareil à la dernière épreuve obtenue.

Le magasin peut se retirer même en pleine lumière et se remplacer par un autre sans aucune difficulté, et le corps de chambre est réversible; il peut donc servir comme stéréoscope en permettant de voir les positifs à leur aspect naturel.

Le Stéréo-Pocket est muni d'un obturateur à vitesse variable, faisant la pose et l'instantané à la poire et à la main.

L'appareil se compose des objets suivants :

L'appareil, formé de deux chambres noires munies de leurs objectifs rectilignes, de l'obturateur et d'un viseur clair à réticule donnant exactement le champ de la photographie obtenue; un châssis à magasin escamoteur, contenant soit douze glaces, soit vingt-quatre pellicules; douze châssis métal pour contenir les glaces; vingt-quatre châssis porte-pellicules; un écrin en maroquin à serrure, fermant à clef et courroies; et un châssis pour regarder les positifs à leur aspect naturel.

PHOTO-DÉTECTIVES « COSMOS ».

Dépositaire : OFFICE CENTRAL DE PHOTOGRAPHIE.

Entre tant d'appareils à main qui paraissent chaque jour, les photo-déetectives « Cosmos » méritent d'être distinguées par les avantages qu'elles offrent pour les amateurs. Constatons d'abord que la fabrique a eu le souci, tout en établissant un tarif très modéré, de ne rien sacrifier des qualités essentielles d'un appareil sérieux au bon marché mal entendu. Les photo-déetectives « Cosmos » sont construites en bois de noyer bien sec, et non en bois blanc, et recouvertes d'une nouvelle gainerie en peau de bœuf à gros grains inusable.

Ce qui frappe, dès l'abord, dans les photo-déetectives « Cosmos », c'est leur simplicité. Alors qu'on semble s'ingénier aujourd'hui à perdre l'amateur dans les organes nombreux et délicats, il est reposant de trouver un appareil aussi simple. Dans les modèles les plus complets, comportant tous les perfectionnements usités, tout se trouve groupé en un, deux, trois boutons au plus, dont l'emploi est clair et facile. Le déclenchement pneumatique, source de tant d'ennuis, est ici indépendant de l'appareil. Il se place et se déplace instantanément. En cas de crevai-



son, il est immédiatement et facilement réparable, et, de toute manière, laisse toujours en fonction le déclenchement au doigt qui, lui, est solidaire avec tout le corps de l'obturateur et ne peut rigoureusement pas manquer.

Quand nous aurons dit que les organes de déclenchement et d'escamotage sont, en outre, affleurés dans des cuvettes qui les protègent, que la fermeture arrière est invisible, à l'abri, par suite, de toute indiscretion fâcheuse, nous aurons indiqué deux autres avantages que comprendront, sans commentaires, tous les praticiens.

Nous avons remarqué enfin, ceci est un véritable progrès, que, dans les modèles à objectif simple de prix moyens, la fabrique a enfin pris l'initiative de placer des lentilles à large ouverture. Nous savons que l'on ne peut demander l'impossible, mais les petites détectives présentées jusqu'ici laissaient vraiment à désirer sur ce point. Dans les photo-détectives « Cosmos », les objectifs achromatiques travaillent à $F : 10$, ce qui est vraiment excellent pour des lentilles simples. Cela permet, au moins, d'opérer un peu par tous les temps, et non pas seulement par des lumières aveuglantes, ce qui n'est pas sans limiter singulièrement l'emploi d'un appareil.

CHAMBRE DE VOYAGE A GRAND DÉCENTREMENT, par M. E. Huillard.

Constructeur : M. GILLES.

M. Ernest Huillard, un habile amateur, membre du Comité de la Société d'excursions des Amateurs de photographie, a présenté au Photo-Club une chambre de voyage 15×21 carrée, à très grands décentrement, qu'il a étudiée et fait construire à M. Gilles pour son usage personnel; ce constructeur a, d'ailleurs, adopté la fabrication de chambres semblables.

L'ensemble de l'appareil, bien que de forme carrée, tient relativement peu de place. D'abord, la chambre est indépendante du chariot qui lui sert de base, et sur lequel elle se fixe très solidement au moyen de boulons solidaires du chariot qui s'allonge à l'aide d'une double crémaillère; ce chariot a déjà été étudié avec M. Gilles par un autre amateur, M. Drouet. Par le fait de son indépendance, le chariot, quoique très solide, n'est pas aussi large que la chambre; de cette façon, cette partie de l'appareil n'est pas alourdie, malgré la forme carrée de la chambre. Mais ce qui fait surtout l'intérêt de cet appareil, c'est que l'avant de la chambre possède un double avantage; disons tout de suite que le dispositif qui a permis de les réaliser est applicable à toute espèce de chambre carrée à soufflet carré.

En premier lieu, ce dispositif permet, en repliant l'appareil, de retourner à l'intérieur même de la chambre l'objectif et l'obturateur Thornton-Pickard, montés sur une planchette carrée du Congrès.

En second lieu, et malgré l'ouverture assez grande qui doit exister dans l'avant de la chambre pour obtenir ce premier résultat, on peut décentrer d'une manière considérable dans tous les sens, et cela avec une très grande facilité, au moyen d'un mouvement de côté et d'un double mouvement vertical; il suffit de pousser l'objectif pour obtenir ces décentrement, et l'on n'a rien à modifier pour les obtenir. Ceux-ci sont si grands que l'on peut promener l'axe optique et, par conséquent le point principal de fuite sur toute l'étendue de l'image; on n'est limité que par l'étendue du champ de l'objectif employé.

Grâce au soufflet carré et à l'inverse de ce qui arrive avec les soufflets coniques, il est facile d'obtenir le maximum de décentrement, même avec un objectif de très courte longueur focale; d'ailleurs, aussi bien dans le cas d'un faible que d'un long tirage, la chambre est équilibrée sur le pied et le parallélisme est rigoureux. Comme dans toutes les chambres carrées, la partie arrière se retourne pour opérer en hauteur ou en largeur.

Tout ce qui précède montre avec quelle facilité on peut mettre en plaque une fois que la chambre est montée sur le pied.

Enfin les châssis doubles à rideaux sont peu épais et les crochets qui servent à y maintenir les plaques ont été échancrés de manière à réduire le moins possible les dimensions de l'image rectangulaire utilisable.

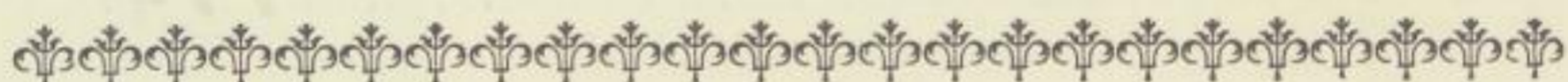
CHAMBRE A MAIN A VISEUR, de M. Davanne,
modifiée par M. HUILLARD.

M. E. Huillard a présenté également une petite chambre coffret 8×10 , munie d'un viseur genre Davanne, qu'il a fait construire par M. Otto-Lund; l'ocillon

qui peut se rabattre sur la chambre est dans le plan de la glace dépolie et à une hauteur fixe; au contraire, le cadre qui limite le champ de la visée est solidaire de la planchette d'objectif et la suit dans tous ses mouvements de décentrement ou de tirage variable. Ce cadre est de la dimension de la plaque, c'est-à-dire 8×10 , et est situé dans le plan des diaphragmes; son axe est à la hauteur de l'œilleton quand l'objectif est au centre de la plaque; il se rabat à l'intérieur de l'appareil et est à l'abri des chocs quand on transporte celui-ci.

D'après ce qui précède, on conçoit aisément que la distance qui sépare l'œilleton du cadre est toujours égale à la longueur focale de l'objectif double employé, et comme, lorsqu'on décentre, l'axe du cadre se déplace par rapport à l'œilleton de la même quantité que l'axe optique par rapport à la plaque, on voit dans le viseur exactement l'image reçue par la plaque.

Ce viseur, qui possède la grande qualité du viseur Davanne, c'est-à-dire de voir la nature elle-même avec la perspective exacte et non faussée comme avec les viseurs à lentilles divergentes, a, en outre, l'avantage de servir pour plusieurs objectifs, et de mettre exactement en plaque quel que soit le décentrement.



Bibliographie

Révélateurs photographiques. — Société de fabrication de l'aniline.

Nous avons reçu de la Société de fabrication de l'aniline de Berlin, une intéressante notice sur les révélateurs et les renforçateurs photographiques mis dans le commerce par cette importante maison. Elle contient le mode d'emploi de ces divers produits.

Carnet-Agenda du Photographe, à l'usage des amateurs et des professionnels. Georges Brunel. — J.-B. Baillièrre et fils, Paris.

Alors que les ingénieurs, les électriciens, les géomètres, les architectes, les chimistes, les astronomes, les médecins ont des annuaires, des aide-mémoire très complets et très pratiques, qui leur rendent les plus grands services, les photographes seuls ne pouvaient consulter un volume qui renfermât tous les renseignements dont ils ont besoin journallement. Sitôt que le photographe, amateur ou professionnel, se trouvait en présence d'une difficulté, d'un insuccès, il lui fallait chercher dans sa bibliothèque, sans résultat le plus souvent.

Il fallait trouver le moyen de réunir dans un volume, de petit format, portatif, tous les renseignements, les données, les formules, éparses dans les centaines d'ouvrages parus sur la matière.

M. Georges Brunel s'est chargé de ce travail considérable. Réunissant à ses connaissances scientifiques une grande érudition pour tout ce qui concerne la photographie, M. G. Brunel était tout désigné pour mener à bien cette œuvre très laborieuse.

Les photographes scientifiques professionnels, amateurs, débutants, trouveront dans ce volume l'indication utile ou la recette désirée avec une grande rapidité, grâce à la division de l'ouvrage et à la table alphabétique extrêmement détaillée.

Pour éclairer le texte et reposer l'œil des tableaux et des formules, on a inséré *seize belles planches hors texte* : on aura ainsi l'agréable et l'utile. Enfin, comme innovation à signaler aux touristes photographes, nous ne saurions trop recommander les indications relatives aux *sites à photographier* et aux *laboratoires à la disposition des amateurs* dans les hôtels.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 6496-3-00.



P. Bergon.

Imp. DRAEGER, PARIS



Plagues, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESSIFUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plagues au Gélatino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

Plagues au LACTATE D'ARGENT pour Positives

Plagues ANTI-HALO (brevetés s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plagues OPALINES pour Vitrines, Vues, Stéréoscopes

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT

PAPIERS AU CHARBON

RÉVELATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue Général

trouve la trace d'une habile manipulation et d'un esprit scientifique

artiste et expérimenté. L'objectif, les produits chimiques, les couleurs



Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général



L'ART ET LA PHOTOGRAPHIE

Si les photographes sont de grands lecteurs — ce dont je doute — ils ne sont certes pas des lecteurs attentifs. Ainsi en Angleterre, au moment actuel, les efforts des photographes artistes sont de plus en plus encouragés par le public, à tel point qu'on se demande ce que l'avenir réserve à la photographie pictoriale. Et cependant on trouve quantité de gens qui, si l'on n'était convaincu de leur bonne foi, sembleraient vraiment faire exprès de se méprendre sur nos intentions. Leur montre-t-on une épreuve de quelque mérite? Ils l'accueillent d'un « charmant, très artistique », puis d'un air de commisération ils ajoutent, comme sous le coup d'une idée lumineuse: « mais au fond ce n'est pas de l'art, puisque c'est l'objectif qui en est l'auteur ». Or, les deux appréciations sont, dans leur tolérance comme dans leur intolérance, également sans valeur, car dans les deux cas l'interlocuteur n'a pas compris le but auquel tendait le photographe, et il ignore les moyens employés, de même qu'il ne soupçonne pas à quel point la machine qui nous disqualifie à ses yeux peut être contrôlée.

Nous trouvons dans un récent article de M. E. Nicolaï, paru dans une revue américaine de photographie, un passage que nous pensons devoir citer, car il résume bien la situation, quoique l'auteur aille peut-être un peu loin dans ses conclusions et qu'il manque un peu de connaissances pratiques en photographie. Il dit :

« Dans chacune des phases par lesquelles passe une photographie on trouve la trace d'une habile manipulation et d'un esprit scientifique artiste et expérimenté. L'objectif, les produits chimiques, les couleurs



et les pinceaux ne sont pas autre chose que des instruments passifs, jusqu'au moment où une main habile au service d'un cerveau intelligent et artiste les saisit et les dirige. Les moyens nous importent peu, qu'on les nomme pinceaux, ébauchoir ou objectif, c'est la création qu'il faut juger : si nous en retirons une sensation d'art, l'auteur ne peut être qu'un artiste. Bien entendu les différents moyens d'expression ont chacun leurs limites. Celles de la peinture sont sans doute les plus étendues, tandis que celles de la sculpture et de la photographie le sont moins. Chaque art exige une longue étude et des aptitudes spéciales, mais le parti pris d'arrêter leur essor ne peut que venir d'un esprit étroit compliqué de basse jalousie. En somme le pinceau, le crayon, la couleur et l'objectif ne sont que des outils ; il faut, pour en faire sortir des chefs-d'œuvre, un maître.

» Disons-nous qu'un chef-d'œuvre de Rubens ou de Rembrandt cesse d'être un chef-d'œuvre quand il est reproduit par la photographie, ou que du Beethoven n'est plus classique quand c'est un piano mécanique qui le joue ? Un paysage, un portrait, une figure, photographiés d'une manière artiste, perdront-ils leurs qualités d'art parce que c'est grâce à la photographie qu'ils ont été obtenus ? Et d'un autre côté, la croûte d'un peintre de quatrième ordre devra-t-elle être qualifiée d'œuvre d'art uniquement parce que c'est de la peinture ?

» Non, une œuvre d'art est une œuvre d'art quelle que soit la façon dont elle a été produite. On ne peut pas dire que le dessin, la peinture ou la photographie soient intrinsèquement parlant *de l'art*. Ce sont uniquement des moyens d'expression. N'importe qui peut apprendre à peindre, à dessiner, à conduire une locomotive, à jouer de l'orgue de Barbarie ou à se servir d'une chambre noire, mais pour créer il faut autre chose que de l'habileté de main, il faut l'âme de l'artiste. Il serait aussi ridicule d'acheter un appareil de photographie et de s'imaginer qu'on est par cela même capable de faire de belles photographies que d'acheter un violon et de vouloir en jouer avant d'avoir appris.

» Un homme de tempérament artiste et qui a étudié tous les principes de l'art sera toujours capable de faire produire à la photographie des œuvres qui nous suggéreront une idée, exciteront notre sympathie, idéaliseront les objets les plus vulgaires, en somme il sera photographe artiste. »

L'article dont nous avons tiré ces lignes a été écrit pour revendiquer le droit d'ajouter aux moyens purement photographiques des moyens étrangers, dans le but de faciliter l'expression artistique. Si ces moyens sont admis, il devra être bien entendu qu'ils ne le sont que jusqu'à la limite où l'on s'aperçoit de leur emploi.

En effet, pour se servir du crayon ou du pinceau sur le négatif ou

l'épreuve, pour supprimer certaines parties de l'image au développement, en somme pour détruire ici ou là l'automatisme de la photographie, il faut une expérience et une sûreté de vision qui ne sont pas à la portée de tout le monde. Admettre des interventions aussi radicales c'est ouvrir la porte à un défilé d'horreurs, sans aucun doute, mais d'un autre côté faudrait-il en médecine proscrire l'usage d'un toxique salubre à petites doses parce qu'un ignorant quelconque s'est empoisonné en en prenant trop ?

Mais le sujet en question peut être examiné à bien d'autres points de vue. La qualité maîtresse de la photographie est certainement sa fidélité de copie ; on peut même dire que c'est là sa plus noble mission. L'industrie, la science, l'illustration, profitent journellement de cette qualité spéciale, mais il y a aussi des gens qu'elle n'intéresse nullement. Cependant la facilité extrême de reproduction que la photographie met entre les mains du simple commençant, a développé chez beaucoup de personnes un sens nouveau, le désir de reproduire les belles scènes de la nature, le besoin de créer un tableau dont le seul but sera de plaire.

Cherchez dans vos souvenirs quels sont les tableaux qui vous ont donné la plus grande joie et révélé tout un monde nouveau et vous trouverez que vous n'avez jamais su ni désiré savoir l'endroit précis qu'ils représentaient, ou que si vous l'avez appris votre plaisir n'en a pas été augmenté. Ce plaisir venait de ce que le peintre avait évoqué pour vous la chaleur du soleil d'été et le parfum de la brise tiède, le bruissement des feuilles et le murmure des épis penchés, et devant ce morceau de toile vous avez senti peser sur vous l'approche de l'orage et son souffle puissant a passé sur vous.

En effet, un tableau charme surtout quand il s'adresse à l'imagination, mais combien peu de gens s'en aperçoivent. Le photographe, devant la fidélité de rendu de son objectif qui lui donne tout, sauf la couleur, se figure qu'il ne lui manque que peu de chose pour rivaliser avec la peinture. Le public ignorant qui voit dans un tableau la reproduction d'objets connus tels qu'un arbre, une montagne ou un lac, en conclut, à la légère, que la copie de la nature est le seul but que se propose l'artiste et il croit avoir épuisé toute la gamme des louanges quand il a dit d'un tableau « c'est la nature même ». Sa sensation de plaisir reste sans analyse et il n'a pas l'idée d'examiner attentivement l'œuvre pour savoir si vraiment c'est une copie aussi fidèle qu'il se l'imagine. Regardez de près une toile d'un paysagiste connu, classé comme artiste, et demandez-vous si les détails y sont aussi minutieux que dans une photographie. Chaque feuille, chaque brin d'herbe, chaque branche, sont-ils ciselés comme par un

bon objectif? Il est évident, au contraire, que le peintre suggère plutôt qu'il ne copie. Quelle est l'image qui se rapproche le plus de celle que donne un miroir, est-ce l'épreuve photographique du simple commençant ou le tableau du peintre? Il ne faut pas dire non plus que l'inexactitude de rendu du peintre est due à son incapacité, car nous avons des exemples de peintures dans lesquelles les détails les plus minces sont exécutés d'une façon minutieuse; la suggestion et la largeur de touche sont donc voulues, et c'est cette suggestion même qui excite notre imagination et nous fait ignorer l'inexactitude de la reproduction.

Si au contraire cette reproduction était parfaite, comme celle que nous donne le miroir, notre imagination n'aurait rien à faire, et il suffirait à nos yeux de *reconnaître*. Or la constatation d'une ressemblance, opération mentale rapide et toujours pareille, n'a rien de commun avec le rêve sans limite de l'imagination une fois déchaînée.

Ainsi donc, l'artiste se borne en peinture à interpréter la nature ou à s'en servir comme d'un truchement pour exprimer ses sentiments personnels. Il y trouve tous les éléments de son tableau et ne fait que choisir ceux qui lui semblent devoir exprimer le mieux, tant par leur forme que par leur groupement, les sentiments qu'il veut faire partager au public. En d'autres termes la nature est son dictionnaire et il en tire les mots qui composent son poème. Si le poème ne vous touche pas et n'éveille pas votre imagination vous vous bornerez à admirer l'habileté de sa facture, mais si le poète ou le peintre vous ont émus vous ne vous occupez ni de la facture des vers ni de celle de la peinture; c'est la beauté de l'idée qui vous prend tout entier et votre plaisir est d'un ordre purement artistique.

Revenons maintenant à la simple pratique. Nous voyons le paysagiste chercher un motif exactement comme un peintre de genre cherche un modèle. Il peut n'avoir aucun parti pris d'avance, mais quand il rencontre le motif qui lui plaît, il essaie de le prendre de telle façon que le public éprouve en face de son tableau les mêmes sensations qu'il a lui-même éprouvées en face de la nature qui lui a servi de modèle. Mais on ne trouvera pas deux artistes comprenant la nature de façon identique; il s'ensuivra donc que deux tableaux représentant un motif pareil ne seront pas absolument semblables; chaque peintre y mettra son propre tempérament et selon ses préférences individuelles, accentuera tel effet plutôt que tel autre.

L'un voudra rendre l'effet de l'horizon clair ou le coup de lumière sur la rivière lointaine ou le soleil pailletant le velours de la prairie aux teintes si variées — l'autre sera porté vers la magie du plein air, tandis que celui-ci préférera l'immensité triste des plaines désolées,

toutes choses qui ne sont pas incompatibles du reste, car chacun d'eux fera un tableau vrai, uniquement parce qu'il rendra ce qu'il a vu, la vision d'un artiste étant un verre coloré selon les tempéraments qui change les aspects de la nature.

Un tableau n'est digne de ce nom que lorsqu'il est empreint de la personnalité de son auteur, et sa valeur sera en raison directe de son originalité. Ce sera peut-être une œuvre imparfaite, l'auteur ne saura peut-être que balbutier la langue de l'art — mais ce sera cependant de l'art, car ce sera personnel. Car l'artiste conçoit une idée, fruit de précédentes expériences, d'impressions accumulées d'avance, et, quel que soit son moyen d'expression, il cherche des lignes, des formes et des lumières propres à faire comprendre et partager l'impression qu'il a ressentie, donnant ainsi au public une sensation nouvelle de la nature. Mais il est rare que celle-ci se compose bien et l'artiste devra modifier dans un sens ou dans l'autre les éléments de son tableau, car sa traduction ne doit pas être de la prose vulgaire, mais bien un poème en stances nobles et rythmées. De plus il accentuera telle ou telle partie de son œuvre, de même que nous accentuons dans nos discours les mots les plus importants pour les faire remarquer à l'auditoire. Ainsi, lorsque nous parlons des reflets diamantés du soleil dans la mer ou d'une bise qui coupe comme un couteau, il est bien évident que les expressions ne sont pas véridiques, mais bien de simples exagérations destinées à frapper davantage l'esprit de notre auditoire.

Nous avons assez parlé du peintre, il est temps de revenir au photographe.

Tant que celui-ci persistera à croire que le but le plus élevé du peintre est la copie fidèle de la nature, ses yeux resteront fermés à la vraie route qu'il doit suivre pour produire lui-même, et faire produire à la photographie, une œuvre d'art.

J'ai dit tout à l'heure qu'un tableau, et j'ajouterai maintenant qu'une photographie, ne peut devenir une œuvre d'art qu'en raison et en proportion de sa personnalité.

En premier lieu donc la photographie pour être artistique doit être personnelle, mais n'oublions pas que la nature bien qu'elle contienne tous les éléments du beau ne les présente pas réunis dans la proportion convenable; nous en arrivons, par conséquent, à conclure que tant que l'objectif, la plaque et les manipulations chimiques font leur œuvre sans contrôle, le résultat ne sera pas personnel quelle que soit la beauté du motif reproduit; de plus il lui manquerait l'accentuation qui impose un effet.

Mais est-il possible d'imprimer un caractère personnel à une image

produite par une machine ? Je le crois, je l'espère, car autrement il nous faudrait abandonner toute idée de nous élever au-dessus du plus humble des arts graphiques. Mais tant que nous ne réaliserons pas que l'élément de personnalité nous est indispensable, et que c'est l'absence de cette qualité seule qui différencie la photographie actuelle d'avec la gravure, nous ne trouverons pas le vrai chemin. De là mon insistance sur ce point important.

Ceux qui disent que la photographie ne peut être un art parce que l'objectif est aveugle et ne sait pas choisir, ont parfaitement raison, étant donné que cet aveugle ne puisse être dirigé. On dit aussi qu'il y a *quelque chose* dans une peinture ou un dessin qu'on ne trouve pas dans une photographie et qui est justement la marque de l'art.

Pourquoi ne pas définir ce quelque chose ? Peut-être ce que nous venons de dire plus haut permettrait d'en donner la définition exacte et le photographe saurait ainsi quelle est la voie qu'il doit suivre pour ouvrir la barrière qu'on élève entre lui et l'art. Il faudrait pour en avoir la clef que le photographe d'abord et le public ensuite, soient au courant de ces choses. Alors la photographie ne serait plus reléguée sur le dernier échelon, au lieu de prendre sa place à côté de procédés d'art qui lui ressemblent tant et qui sont officiellement acceptés.

A. HORSLEY HINTON.

(Traduit par R. D.)



F. Michelis.



La Fête du 31 Mars 1900



M^{me} Bucquet.

La soirée organisée par le Comité du Photo-Club et qui a eu lieu le 31 mars dernier, dans la coquette salle des fêtes de la Société, a, si nous en jugeons par les applaudissements que nous avons entendus, pleinement réussi et nous croyons qu'il sera agréable à nos lecteurs de savoir de quoi se composait le spectacle dont un numéro, tout au moins, était une primeur et la démonstration que la photographie pouvait se plier à une adaptation théâtrale. On a d'abord entendu M^{lle} Rachel Launay, du Tréteau de Tabarin, qui s'est montrée l'exquise diseuse que l'on sait dans un choix de chansons qu'une mère pouvait faire entendre à sa fille. Pas de sous-entendus qu'une figure ingénue rend encore plus piquants, mais un art franc et honnête qui fait le plus grand honneur à la chanteuse. N'oublions pas non plus que M. Georges Chepfer, de la Boîte à Fursy, dans un boniment plein d'esprit, a présenté son aimable camarade qu'il a bientôt remplacée sur la scène pour charmer le public par des imitations dont lui seul a le secret.

A ces deux protagonistes de l'art qui fleurit à Montmartre, a succédé M^{lle} Cora Laparcerie, de l'Odéon, qui a magistralement interprété un poème de Marie Krysinska, *le Hibou*. Soutenue par la musique impressionnante que M. Paul Bergon, un membre de la So-

ciété, a écrite sur cette belle œuvre, et qu'il accompagnait lui-même, M^{lle} Cora Laparcerie s'est montrée à la hauteur de son talent bien connu, mais son succès a été encore plus grand peut-être dans les *Vieilles chansons chantées et parlées*. Elle a donné à ces petits poèmes une ampleur inattendue, grâce à sa diction si sûre, secondée par son admirable masque tragique.

Mais quelque parfaits qu'aient été ces artistes, on savait de quoi ils étaient capables, et le public attendait avec impatience le dernier numéro du programme : *la Dame du Photo-Club*, fantaisie-revue illustrée en un acte, par M. Jean-Paul Elhem qui, depuis plus d'un an, travaillait à cette bleuette, pour la plus grande satisfaction de ses collègues du Photo-Club. C'est lui, en effet, qui avait eu l'idée d'apporter un attrait nouveau au genre de la revue, dont le beau temps remonte à 1840 et dont nos pères nous chantaient hier encore les couplets des maîtres d'alors. Certes, depuis cette époque lointaine, d'habiles directeurs avaient corsé un spectacle qui semblait un peu mince à nos esprits blasés. Les cortèges et les défilés, en charmant nos yeux, secondaient l'esprit des auteurs quand ils ne le gênaient pas. Il ne pouvait pas être question pour le Photo-Club de rivaliser sur ce point avec le somptueux directeur de tel théâtre du boulevard qu'il est inutile de nommer. Aussi n'était-ce pas dans cette voie qu'il s'agissait pour M. J.-P. Elhem de s'engager. L'idée qui lui était venue était plus simple, sinon d'une réalisation plus facile, et devait sans doute germer dans l'esprit d'un photographe.

Pourquoi ne rendrait-on pas visible à l'œil du spectateur, s'était dit M. J.-P. Elhem, l'événement dont les couplets du librettiste feraient ressortir le côté plaisant, héroïque ou triste ? La photographie pouvait seule réaliser ce tour de force. Et c'est ainsi que les membres du Photo-Club se mirent immédiatement en campagne pour fournir à M. J.-P. Elhem la matière vivante de sa revue.

Au cours de ses recherches à travers les collections inépuisables des membres de la Société, M. J.-P. Elhem ne se contenta pas de trouver tout d'abord les clichés d'actualités qui ont si heureusement illustré ses couplets pleins de verve et d'esprit, il sut, en outre, y puiser les éléments d'un hors-d'œuvre qui, nous pouvons le dire sans crainte d'être démenti, fut le clou de la soirée, nous voulons parler de la *Chanson des Grands Flots*. Mer calme ou en furie, ciel d'orage éclairant d'une lueur sinistre des flots roulant des vagues immenses remontant des profondeurs de l'océan, tels sont les tableaux saisissants qui ont défilé devant les yeux des spectateurs attentifs à l'évocation des dangers et des charmes de l'élément perfide.

Nous citerons encore les couplets sur la mission Marchand et nous



ferons un compliment tout particulier à l'habile metteur en scène qui a si bien réglé le passage de ses clichés sur un rythme particulièrement rapide.

N'oublions pas non plus l'aimable critique du Photo-Club lui-même, faite par quelqu'un qui le connaît bien, par le chasseur de la Société. Le travers de chacun des grands chefs est indiqué d'une main sûre et légère, et la scène, tout à fait réussie, se termine par une chanson sur les tribulations du trois-centième et dernier membre admis, à travers les locaux de la Société. Cette chanson a réjoui plus d'un de nos collègues qui a éprouvé, à ses débuts rue des Mathurins, des déboires semblables dus à son inexpérience.

Et après avoir signalé la jolie musique de M. Fred. Mage, il ne nous restera plus qu'à parler de l'interprétation qui a assuré le succès d'une œuvre étudiée et mise au point avec un soin minutieux.

La commère était M^{lle} Marguerite Deval, des Mathurins, n'est-ce pas tout dire? Jamais, je crois, elle n'a joué et chanté avec un entrain aussi communicatif. Confiée à une telle interprète, une pièce peut être sûre de son sort. Elle avait pour partenaire M. Fernand Frey, un jeune élève du Conservatoire qui, contrairement à ce que pourrait faire supposer sa jolie voix conduite avec habileté, étudie fort sérieusement l'art de la comédie. Nous ne dirons pas à Molière l'infidélité qu'il lui a faite pour le plus grand plaisir des membres du Photo-Club.

Et enveloppant dans un même éloge les interprètes et les auteurs, nous demanderons à ces derniers de penser, dès aujourd'hui, au spectacle que le Photo-Club ne manquera pas d'offrir l'an prochain aux membres de la Société.

A cette soirée, suivant la tradition, n'assistaient que les membres du cercle qui avaient droit à une invitation pour leur femme, mère, fille ou sœur. La salle des fêtes contenait avec peine le nombreux public qui s'y pressait. Parterre de fleurs, dirais-je, si la locution n'était pas banale! Mais comment décrire avec plus de justesse le spectacle qu'offrait aux yeux la réunion de femmes charmantes qui avaient fait au Photo-Club l'honneur de se parer de leurs plus beaux atours, charmantes de tout point puisqu'elles n'ont pas hésité à fatiguer leurs jolies mains pour témoigner la satisfaction qu'elles éprouvaient.

E. M.



Influence de l'épaisseur de la couche

Sur l'image ou sur la sensibilité de la plaque

QUAND la lumière tombe sur une plaque, une certaine quantité de cette lumière est réfléchiée par la surface, une certaine quantité est perdue en traversant la couche, et une très grande quantité, on peut le dire, passe à travers la couche.

Conformément à la doctrine de l'énergie de la lumière, une grande partie de la lumière, de celle qui s'est dispersée dans la couche, doit produire un travail de façon ou d'autre au sein de cette couche.

Elle doit soit y créer un courant électrique, ou de la chaleur, ou bien y produire un travail chimique.

Aucune des couches, dont j'ai pu faire usage, n'est absolument opaque; il vaudrait mieux peut-être, à de certains égards, qu'elles fussent opaques; une grande quantité de lumière les traverse, ainsi que nous pouvons le voir par l'œil, bien que ce ne soit pas comme quand nous disons qu'une certaine quantité de lumière photographique passe à travers la couche sensible.

Tout le monde semble désirer faire usage de plaques ayant à leur surface une bonne couche d'émulsion sensible, et je pense pouvoir dire que personne ne serait désireux d'avoir des plaques pauvres en émulsion; seulement je ne suis pas tout à fait certain que l'on sache pourquoi l'on a ce désir.

Je me suis proposé d'ajouter quelque chose aux notions que nous possédons à l'aide d'expériences entreprises depuis plusieurs mois, et ce sont les résultats obtenus dont je vais parler.

Ils doivent être encore imparfaits, car il me reste des doutes sur leur exactitude; mais ils conduiront à remarquer, en tout cas, qu'il n'est pas sans utilité de se livrer à des expériences en dehors des travaux habituels de la photographie pure et simple.

Si nous pouvions nous procurer une couche très épaisse et la cou-

per en sections horizontales égales et très minces (disons-en une demi-douzaine), et vérifier ce qui arrive quand on a enlevé une, deux, trois, etc., de ces petites sections, nous serions conduits à savoir exactement quels peuvent être les avantages d'opérer avec une couche épaisse.

Malheureusement nous sommes privés de cette méthode expérimentale par notre inhabileté à produire la section de couches de cette sorte d'une façon suffisamment uniforme.

Si toutefois nous pouvions préparer séparément des couches ayant toutes la même épaisseur et les superposer, nous pourrions faire agir la lumière à travers tel nombre de ces couches désiré, et bien qu'il nous fût impossible de les développer en conservant leur position lors de la pose, nous pourrions les développer toutes en même temps, dans la même cuvette et dans le même laps de temps.

Une fois développées et fixées, nous pourrions mesurer la densité de chaque couche à des points correspondants et obtenir comme une idée de ce que nous pourrions espérer, si nous avions pu agir avec des couches théoriquement parfaites.

Il ne doit rien y avoir de nouveau dans l'idée de se servir des pellicules du Kodak pour cet objet, et c'est avec ces pellicules que j'ai fait mes principales expériences.

Elles sont enduites à l'aide de machines, et peuvent être considérées comme ayant partout la même épaisseur.

Le celluloïd employé est presque complètement transparent; tout manque de transparence ne saurait entrer en ligne de compte pour les travaux pratiques, mais la lumière perdue par le passage à travers le celluloïd doit être déduite quand on compare les résultats.

La première expérience fut faite avec six pellicules coupées sur la même bande, à la suite l'une de l'autre et superposées les unes sur les autres, comprimées de façon à se trouver en contact optique, au moins à très peu près.

La différence entre un contact optique et tout autre contact peut faire une différence de deux à trois pour cent environ; mais je n'ai remarqué aucune variation, ce qui me permet de conclure à la formation d'un contact optique.

Un petit carré de ces pellicules superposées fut exposé à la lumière d'une lampe à acétate d'amyle, à la distance de trois mètres, pendant des temps différents, en commençant par une seconde un quart. L'exposition suivante fut le double de la première, soit deux secondes cinq, et chaque pose successive fut doublée jusqu'à la dernière, qui a été de quarante-deux minutes quarante secondes.

Les couches furent alors séparées et placées, couche en dessus,

dans une grande cuvette, en faisant usage de morceaux de verre sur les bords pour maintenir les pellicules à plat.

Après quoi une grande quantité de révélateur a été versée.

Les pellicules une fois mouillées très régulièrement et développées, le développement a été arrêté avec de l'alun et un acide faible.

Les pellicules ont ensuite été fixées et séchées comme d'habitude, je veux dire ainsi que je le fais moi-même habituellement, et la densité de chacune d'elles a été mesurée.

Il résulte de cette mensuration que la lumière photographique qui a agi sur la première couche était 1, que celle qui a agi sur la deuxième a été 22 0/0 de celle qui a agi sur la première; celle qui a agi sur la troisième était seulement de 3 0/0; celle qui a agi sur la quatrième était seulement 1 0/0; tandis que celle qui a agi sur la cinquième était seulement d'environ 1/2 0/0.

On peut dire que pratiquement aucune lumière utile ne passe à travers la sixième couche.

Ainsi le quart environ de la lumière photographiquement active n'a pas été utilisé en passant à travers la première.

Une couche qui arrêterait cette lumière transmise devrait donc, toutes choses égales, être plus sensible d'un quart.

Si l'on faisait une couche sensible aussi épaisse que cinq des pellicules de celluloid, et si l'action révélatrice demeurait la même, nous pourrions voir quelle sorte de gradation nous obtiendrions en ajoutant toutes les opacités correspondant à chaque point.

Des mesures ont été prises des radiations visuelles passant à travers les pellicules, et en voici les résultats :

A travers la 1^{re} couche, 34 de la totalité de la lumière ayant pénétré.

—	2 ^e	—	17	—	—
—	3 ^e	—	09	—	—
—	4 ^e	—	05	—	—
—	5 ^e	—	03	—	—
—	6 ^e	—	02	—	—

La différence entre les radiations visuelles et celles photographiquement actives sont ici très marquées, montrant que ces dernières passent beaucoup plus que les autres. Dans aucun cas l'absorption n'est uniforme, et l'on remarque que, soit pour l'œil, soit pour la photographie, différentes radiations sont absorbées.

Revenant à l'effet photographique, nous trouvons, ainsi qu'il a été dit précédemment, qu'il passe à travers la première pellicule environ 22 0/0 de la lumière photographique, quantité de lumière qui est perdue.

Les pellicules que l'on emploie maintenant sont recouvertes d'une bonne couche, et si seulement on n'y mettait que la moitié du sel d'argent introduit dans l'émulsion, la lumière qui traverserait cette couche serait d'environ 42 o/o, de telle sorte que, se trouvant à moitié de la lumière complète, l'énergie totale s'éteindrait.

Celle qui est utilisée est d'environ 80 o/o dans le premier cas, et dans le second elle ne serait seulement que de 60 o/o.

La première couche serait donc un tiers plus sensible que la deuxième.

Il y a en vente des plaques encore plus dépourvues de matière sensible.

Si la pellicule était enduite d'une couche plus épaisse seulement d'un tiers, la sensibilité se trouverait accrue jusqu'à environ 90 o/o de la sensibilité totale possible. Peut-être ce dernier enduit constitue-t-il la limite de ce qui peut s'obtenir pratiquement.

J'ai exécuté un diagramme montrant que les pellicules diffèrent quant à leur sensibilité. Toutes les pellicules ont été exposées ensemble, ainsi qu'une plaque d'une marque très sensible.

Et l'on a pu voir que, quoique développées ensemble et dans le même laps de temps, deux des pellicules sont plus sensibles que les autres et donnent une meilleure gradation.

Il ne semble pas qu'il y ait, dans les pellicules de l'opacité la plus légère, la même quantité de sel d'argent que dans celles qui sont plus intenses.

En ce qui concerne la lampe à acétate d'amyle comme étalon de lumière pour régler la pose, je suis convaincu qu'il n'est pas d'étalon qui convienne mieux et qui soit aussi exact. J'ai lu qu'il donnait des variations de 3 o/o; cela peut s'être produit, mais pour moi, je pense qu'il ne varie guère plus de 1 o/o comme limite maxima.

Pour quiconque a de bons yeux et est apte à vérifier la hauteur de la flamme à son niveau normal, je ne crois pas qu'il se produise des variations supérieures à 1 o/o.

La mensuration de l'effet produit sur les pellicules en question montre que les moins sensibles sont celles qui sont recouvertes de l'enduit le plus mince.

Je crois qu'il s'y trouve la même quantité d'argent par rapport à celle de la gélatine, mais il arrive que dans certaines il y a une couche plus épaisse que dans d'autres, et je pense que ce fait confirme cette vérité que la finesse de la couche entraîne une perte de sensibilité très appréciable.

Il est, au point de vue des couches minces et épaisses, à considérer que le maximum de sensibilité se transporte vers le rouge à mesure que s'accroît l'épaisseur.

J'ai fait la preuve de l'absorption de la lumière dans la couche du bromure d'argent en comparant deux bandes, dont l'une représente une photographie du spectre obtenue sur une plaque ordinaire et la seconde obtenue à travers une pellicule placée en avant de l'autre. La seconde pellicule a été développée et l'on remarque qu'elle ne s'étend pas aussi loin que la bande spectrale; sur une autre il y avait deux pellicules et l'image s'étend moins loin que la précédente; il en est ainsi des quatrième, cinquième et sixième pellicules, elles diminuent graduellement quant à leur longueur, et à mesure qu'elles diminuent leur maximum se transporte vers le vert. La lumière, après avoir traversé six pellicules, est presque confinée vers le vert du spectre.

Pour la vue, elle est concentrée vers le vert, plus le rouge et le jaune; mais pour les opérations photographiques, l'effet converge vers le vert du spectre, bien que le maximum de sensibilité de la première pellicule se trouve dans le bleu.

Ce qui se produit dans cet ensemble de couches superposées se produirait également dans une seule couche épaisse, c'est-à-dire que la partie supérieure de la couche serait actionnée par une qualité de lumière différente de celle *qui agirait sur la portion la plus profonde de la même couche.*

On a remarqué fréquemment qu'en faisant usage d'une pellicule épaisse ou d'une plaque enduite d'une couche épaisse, on peut obtenir plus facilement le rouge du spectre qu'en le reproduisant sur une plaque enduite d'une couche mince. Plus la couche est mince, plus le point de la sensibilité maxima se meut vers le bleu.

Maintenant à quel point doit-on s'arrêter?

Si l'on fait une couche extrêmement mince, le maximum de la sensibilité se transportera-t-il vers le violet?

Non, il ne se transportera pas indéfiniment dans cette direction, parce que, dans mes courbes, il en est une de forme hyperbolique qui coupe l'échelle en un certain point, lequel se trouve être réellement celui où existe le maximum de la sensibilité, bien qu'avec une couche très épaisse il se déplace vers un point plus éloigné.

J'ignore s'il a déjà été question de ce fait, mais je crois que tout ce qui présente un intérêt théorique est de nature à acquérir un jour une valeur pratique.

Dans cette étude, j'ai trouvé fort intéressant de se rendre compte de ce qui se passe au sein de la couche sensible, et grâce à cette connaissance, je serai amené à faire des corrections à de précédents travaux dans lesquels je n'avais pas considéré l'épaisseur des couches employées.

Capitaine ABNEY.

* * *

Il résulte de la très intéressante étude de M. le capitaine Abney, — étude dont nous n'avons pu que résumer les points importants, — que pratiquement l'on serait tenté à admettre l'utilité des couches plus épaisses que l'épaisseur normale pour la reproduction des verts.

En effet, si l'on fait un essai en superposant, ainsi qu'il est dit dans la note qui précède, deux ou trois couches spécialement sensibles au vert et à travers un écran vert, on obtiendra, en posant un temps convenable pour que la deuxième couche soit suffisamment impressionnée, un effet tel que les deux opacités correspondant à l'action du vert s'ajouteront et donneront cette couleur avec plus d'intensité, tandis que les rouges et bleus n'auront pas produit une action notablement plus marquée.

C'est là une conclusion pratique des constatations du capitaine Abney, qu'il serait très important de vérifier, et l'on en tirerait des résultats vraiment précieux si l'effet attendu se réalisait.

L'explication du fait indiqué par le capitaine Abney, relatif à l'extinction graduelle du bleu dans l'épaisseur de la couche tandis que le maximum d'action confine vers le vert, est facile à donner.

Plus l'écran formé par la couche de gélatino-bromure est jaunâtre, plus les violets et bleus sont absorbés, tandis que les jaunes et verts passent. Il arrive un moment où ces dernières radiations seules impressionnent la couche, et enfin les radiations vertes produisent seules un effet.

Il s'agit ici des couches de gélatino-bromure dites ordinaires, mais il n'en serait pas absolument de même sur des couches sensibilisées, soit à l'érythrosine par exemple, soit à la cyanine.

Dans le cas de l'érythrosine, l'absorption dans la région du vert serait encore plus complète, c'est-à-dire se produirait avec plus d'intensité sans aller au delà d'une troisième couche, et avec la cyanine qui donne une grande sensibilité au rouge, le maximum comprendrait le vert et le rouge. Ces effets se trouveraient naturellement modifiés par l'intervention d'écrans colorés. Si l'on fait usage d'un écran vert en face d'un ensemble de cinq à six pellicules superposées de gélatino-bromure ordinaire, la durée de l'exposition pourra être réglée sur le temps nécessaire à l'impression des cinq pellicules.

Nous entendons le temps voulu, pour une même lumière donnée, pour que la cinquième pellicule montre le résultat d'une action nettement appréciable.

Lors du développement, les bleus pas plus que les rouges ne vien-

dront, et l'intensité totale des actions concentrées dans la région du vert sera très supérieure à celle que, toutes choses égales d'ailleurs, on aurait obtenu avec n'importe quelle durée d'exposition sur une seule et même pellicule ayant l'épaisseur normale.

Le surplus des radiations qui ont traversé la première pellicule agit sur la deuxième, puis après sur la troisième, et il en résulte, par la superposition de cette succession d'effets, une intensité totale bien supérieure à celle de la première épaisseur.

Il semble bien que, grâce à cette méthode et en travaillant non plus sur des pellicules, mais bien sur des plaques recouvertes d'une émulsion deux ou trois fois plus épaisse que celles dont on fait usage habituellement, on devrait arriver à graduer, dans le rapport désiré, les intensités soit du rouge, soit du vert.

Celle du rouge s'obtient assez aisément sur les plaques panchromatiques ou spécialement sensibles à cette couleur; mais le vert, laisse généralement trop à désirer, quant au degré d'intensité voulu, pour que le rouge des impressions pigmentaires soit trop intense dans les parties correspondantes aux verts, ce qui les altère, les brunit

En nous basant donc sur les données indiquées par M. le capitaine Abney, nous arrivons à en tirer des conclusions pratiques en créant une méthode d'impression plus complète des verts, tout simplement par l'emploi de couches de gélatino-bromure deux ou trois fois plus épaisses que celles qu'on emploie normalement.

Si nos prévisions se réalisent, et tout porte à croire qu'il en sera ainsi, la recherche d'une nouvelle substance sensibilisante donnant plus de sensibilité au vert serait à peu près inutile, puisqu'il suffirait d'obtenir des fabricants de plaques spéciales des préparations possédant l'épaisseur nécessaire.

Il n'y aurait plus alors qu'à déterminer la durée de la pose de ces plaques épaisses, plus spécialement destinées à l'impression à travers l'écran vert, par rapport à la pose des deux autres plaques du chromogramme.

Ce réglage ne présente d'ailleurs aucune difficulté, quelques essais comparatifs auront bientôt permis d'établir les temps de pose afférents à chacune des unités de la trichromie négative.



(*Moniteur de la Photographie.*)

L. V.



C. Puyo.

Imp. DRAEGER, PARIS



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 15 avril 1900.

Sur le halo dans les agrandissements. — Il arrive bien souvent que les photographes dépourvus d'instinct et d'éducation artistique acceptent et commettent, sans s'en apercevoir, des erreurs de traduction qui sautent aux yeux d'un artiste. En voici un exemple : le peintre bien connu, M. Wyllie, me fit remarquer à une de nos expositions un phénomène bizarre qui se produit surtout dans les épreuves d'après des négatifs agrandis, et qui consiste en une cernure lumineuse entourant les objets qui se détachent sur un fond sombre. Dès que mon attention fut dirigée sur ce point, je m'aperçus que ce phénomène était extrêmement fréquent, presque général. Le capitaine Abney l'avait déjà signalé sous la désignation de « fringes » — littéralement « franges ».



M^{me} Bucquet.

Ce n'est pas le halo classique produit par la réflexion des pinces lumineux sur l'envers de la plaque, c'est une ligne claire et nette qui suit fidèlement les contours des objets. On la rencontre autour de rochers noirs se détachant contre un ciel d'orage ou autour de la coque sombre d'un navire, quand le fond du tableau est composé de masses en demi-teinte telles que les hangars ou les docks éloignés d'un port. J'en ai en ce moment sous les yeux deux exemples frappants. D'après le capitaine Abney ce serait un phénomène de diffraction.

Herr Obermayer a proposé diverses explications théoriques, mais il conclut à un phénomène subjectif, c'est-à-dire à une simple illusion

d'optique analogue à celle qui a lieu lorsqu'on regarde un objet noir se détachant sur un fond très clair. En ce cas, le ton des limites paraît s'exagérer, c'est-à-dire que le noir se fonce au contact du blanc et *vice versa*, les parties centrales et éloignées paraissant plus claires ou plus foncées. C'est un effet de contraste, dira-on.

Mais cette théorie ne peut expliquer le phénomène d'une façon satisfaisante. Je croirais plutôt, ayant remarqué que la cernure lumineuse se rencontrait surtout dans les agrandissements, que le phénomène est dû simplement au halo qui se produit pendant l'obtention du positif. En effet, à ce moment les parties sombres du positif futur sont représentées dans le négatif par des transparences lumineuses qui peuvent très bien produire une diffusion dans la couche environnante, mais le positif par contact étant généralement de petite taille, cette étroite zone lumineuse échappe à l'attention.

Or, dans la nature, les contours des objets ne sont pas arrêtés par une ligne, ceux-ci ne se détachent les uns des autres que par le contraste des couleurs et des valeurs. Il y a donc un inconvénient sérieux, au point de vue artistique, à les réchampir de blanc, de telle sorte que les contrastes en sont accentués avec une dureté toute artificielle. On n'y a pas fait grande attention jusqu'ici, mais il est utile de signaler ce phénomène, nuisible au point de vue du rendu artistique et intéressant au point de vue de la science, car les explications qui en ont été données ne sont pas entièrement satisfaisantes.

L'éclairage antiactinique des laboratoires. — Le peu de soin que prennent la plupart des photographes à choisir la couleur de leur éclairage de laboratoire est une preuve de plus du laisser-aller qui règne dans les opérations photographiques. En règle générale, les constructeurs de lanternes ne se préoccupent guère de savoir si les verres dont ils les garnissent sont ou non perméables aux rayons actiniques. A une des dernières séances de la Société Royale de Photographie, M. E. Howard Farmer a fait une démonstration fort intéressante à ce sujet et, il y a quelques années, le capitaine Abney a prouvé que le verre rubis du commerce laissait passer les rayons bleus et était par conséquent dangereux pour l'éclairage du laboratoire. Au contraire le verre spécial, vendu sous le nom de « Stained Red », pouvait être employé sans crainte, seul ou en plus du verre rubis ordinaire.

Cependant, en thèse générale, M. Howard Farmer n'est pas partisan des verres colorés, quels qu'ils soient. Il préfère de beaucoup les cuves contenant une solution de bichromate de potasse et est l'inventeur d'une lampe construite d'après ce principe.

M. H.-P. Robinson et la Société Royale de Photographie. — M. H.-P. Robinson occupe depuis tant d'années une position si éminente parmi les photographes dévoués à l'art qu'il ne nous paraît pas excessif de lui consacrer un paragraphe personnel. Il est, depuis plusieurs mois, victime d'une paralysie presque générale, et l'on craint qu'il ne puisse peut-être jamais reprendre sa vie active de jadis. La Société Royale de Photographie, dont il s'est toujours montré l'ennemi implacable, vient de lui décerner le titre de membre honoraire.

Le nouveau secrétaire de la Société Royale de Photographie. — M. John A. Hodges vient d'être élu secrétaire honoraire de la Société en remplacement du major général Waterhouse, démissionnaire. M. Hodges est surtout connu par ses articles sur les questions élémentaires en photographie, ainsi que par ses remarquables clichés de projections. Nous supposons que ses nouvelles fonctions nous révéleront des qualités de diplomate indispensables chez le secrétaire de la Société.

Un nouveau bain réducteur. — Nos hommes de science en photographie, bien qu'ils poussent les hauts cris à l'idée de l'intervention personnelle de l'opérateur, à l'aide du pinceau ou du crayon, sur le négatif, semblent cependant accepter à leur manière l'idée d'une fausse interprétation de la nature par la photographie nécessitant un contrôle quelconque, car il ne se passe pas de jour qu'ils ne nous présentent un produit ou un autre dans le but de changer à volonté les valeurs ou la tonalité générale du négatif.

Tout à l'heure on vantait les qualités du persulfate d'ammoniaque qui s'attaque aux parties denses avant de réduire les autres, et permet ainsi d'obtenir dans les paysages des ciels assez transparents pour que les nuages y soient bien distincts. Cependant il est des cas où le persulfate ne rend aucun service — par exemple lorsqu'un négatif surexposé a été poussé trop loin pour obtenir la densité des noirs. Alors le persulfate irait à l'encontre du but que l'on se propose, car son action ne fait qu'exagérer le manque de contraste auquel le développement forcé avait essayé de remédier. En ce cas on devrait avoir recours à l'ancien réducteur composé de prussiate rouge de potasse et d'hyposulfite de soude, si l'on n'avait pas à redouter la coloration jaune du cliché qui retarde beaucoup l'impression et fait, en somme, plus de mal que de bien. De là le succès du nouveau réducteur de MM. Lumière et fils — le peroxyde de cérium.

Non seulement ce sel s'attaque aux parties denses du cliché, mais il

provoque aussi le contraste et ne laisse aucune coloration à la couche, même après une immersion prolongée.

M. Baldock, dans une conférence qu'il a faite récemment sur le renforcement et la réduction des négatifs, cite une ancienne formule, due à M. Haddon, dans laquelle l'hyposulfite est supprimé.

Prussiate rouge de potasse.	1 gr.
Sulfocyanure de potasse.	1 —
Eau.	250 cc.

La réduction est rapide et égale, la coloration du cliché est favorable à l'impression, mais le négatif, avant d'être soumis au réducteur, devra être lavé à fond, précaution qui n'est pas nécessaire avec la formule suivante du professeur Naniass, soit :

Permanganate de potasse	1 gr.
Acide sulfurique concentré	2 cc.
Eau	2 lit.

Cette solution ne se conserve pas. Si la couche se colore en brun, il faut plonger le négatif dans un bain d'eau et acide oxalique à 10/0.

Les Expositions. — Nous commençons à sortir des sombres jours d'hiver et l'on s'occupe déjà des grandes Expositions de Londres. La Société Royale de Photographie tente une expérience cette année. Son exposition aura lieu dans la New-Gallery, Regent-Street, qui offre beaucoup plus de place que les anciens locaux occupés par la Société. On en profitera probablement pour donner plus d'importance au côté technique, exposition d'appareils et de photographies documentaires. Le Photographic Salon reste à la Dudley Gallery, et les exposants français y seront toujours aussi cordialement reçus, car nous estimons particulièrement le contingent étranger qui apporte dans nos Expositions une note particulière très précieuse au point de vue de l'éducation du public.

M. Holland Day, un des travailleurs les plus avancés de l'école américaine, nous fera une visite au printemps et passera probablement par Paris au moment de l'Exposition. M. Stieglitz y sera appelé par sa position officielle au Congrès de photographie. MM. Craigie, E.-R. Ashton et W. Warren y séjourneront en même temps. Tous ces messieurs font partie du Linked-Ring, et leur passage à Paris ne pourra que resserrer les liens qui existent déjà entre les différentes Expositions de photographie pictoriale.

A. HORSLEY-HINTON.

(Traduit pour le *Bulletin* par R. D.)

AUTRICHE

Vienne, 25 avril 1900.

La photographie autrichienne au Champ-de-Mars. — Le docteur Eder, directeur de l'École Impériale graphique, s'est rendu à Paris, le 7 de ce mois, afin de surveiller l'installation des objets envoyés à l'Exposition. La décoration intérieure de l'emplacement attribué à l'École a été exécutée par l'architecte en chef Baumann. Elle comprend des cloisons tendues de drap vert olivâtre bordées de baguettes d'or et de vitrines d'acajou foncé, également ornées de baguettes. L'ensemble est, dit-on, d'un effet très heureux. La superficie dont dispose l'exposition est d'environ 32 mètres carrés. Les cent objets envoyés par le docteur Eder y seront un peu à l'étroit, notamment pour les reproductions polychromes et les héliogravures dont quelques-unes mesurent 66×82 centimètres. La cloison principale portera les portraits, groupes, paysages et marines photographiques. En face seront placés les spécimens des divers procédés de reproduction enseignés à l'École ainsi que les photographies purement scientifiques. Un catalogue en langue française sera remis gratuitement à toutes les personnes qui en feront la demande au gardien.

L'École expose également une série de travaux exécutés par les élèves de la section du Livre. On sait que le programme des études comprend aussi l'enseignement de la typographie. Les visiteurs, notamment ceux qui s'intéressent aux choses de l'imprimerie, auront ainsi l'occasion de constater les progrès considérables réalisés en Autriche dans la typographie et dans toutes les autres branches des arts graphiques. Il sera certainement intéressant de comparer les travaux des apprentis viennois avec ceux des Écoles Robert-Estienne, Gutenberg et Chaix.

Le docteur Eder rentrera à Vienne dès le 25 avril pour reprendre la direction de l'École. Il sera secondé à Paris par le professeur Kessler, chef de l'un des ateliers du portrait et chargé des cours de retouche à Vienne.

L'exposition de l'École Impériale forme un carré avec deux portes, dont l'une ouvre sur le groupe des industries polygraphiques, et l'autre sur les instruments de précision. En face se trouve, occupant un carré de mêmes dimensions, l'exposition de l'Imprimerie Impériale de Vienne qui renferme également une série de cadres relatifs aux procédés de reproduction photo-mécanique. Les photographes pro-

fessionnels, ainsi que les amateurs autrichiens, ont été placés à proximité des deux grands établissements officiels cités plus haut, c'est-à-dire dans le voisinage de l'École Impériale graphique et de l'Imprimerie Impériale de Vienne.

Les photographes et la Lex-Heinze. — L'agitation née en Allemagne durant la discussion de la nouvelle loi sur la répression des exhibitions licencieuses, a gagné le monde des amateurs et des professionnels. De tous côtés surgissent des protestations des peintres, des statuaires, des écrivains, des académiciens, et de tous ceux qui veulent la liberté de l'art. Pour les photographes établis, la question a une importance considérable, car il dépendra d'un Père-la-Pudeur du premier parquet provincial venu d'appliquer le fameux paragraphe 184a tant redouté des intéressés. Voici, traduit mot à mot, le texte de ce paragraphe : « Sera condamné d'un emprisonnement jusqu'à six mois ou d'une amende jusqu'à 600 marcs, quiconque exposera ou affichera dans un but commercial, dans les rues, sur les places ou en d'autres lieux servant à la circulation publique, des écrits, images ou objets qui, *sans être impudiques*, blessent cependant la pudeur (*das Schamgefühl verletzen*), ou quiconque offre ou cède contre argent ces écrits, images ou objets à une personne âgée de moins de seize ans ».

M. Schwier, président de l'Union des photographes allemands et éditeur du *Journal des Photographes*, s'est mis à la tête du mouvement qui va très certainement s'étendre sur tout le continent germanique. Dans un appel daté du 24 mars, M. Schwier déclare prendre parti pour ceux qui vont aller combattre le « paragraphe-caoutchouc », c'est-à-dire ce fameux article 184a, dirigé contre les photographes, qui sont sérieusement menacés dans leur profession. En effet, dit M. Schwier, les photographes et les ateliers de reproduction occupent en Allemagne des milliers de personnes intelligentes qui vivent, en grande partie, des commandes de l'étranger. Des capitaux considérables sont engagés dans ces entreprises. Vienne un client avec un travail dont ils n'auront pas minutieusement scruté le caractère, et ils courront risque d'être saisis par les griffes du paragraphe 184a qui les menacera dans leur honneur, leur liberté et leur fortune. Ils auront beau avoir exercé toute leur intelligence et leur plus subtile sagacité à circonscrire la limite du travail légalement permis, ils ne réussiront pas à se mettre complètement à l'abri du danger et, dans tous les cas, en refusant la commande, ils prêteront la main aux concurrents moins timides qui, eux, braveront les rigueurs de Thémis, pourvu qu'ils y trouvent leur compte.

M. Schwier a adressé sa protestation au parlement, au conseil fédéral

et au gouvernement grand-ducal saxon. Mais il a, en même temps, lancé un nombre considérable de cartes postales adressées aux membres de toutes les sociétés photographiques, aux abonnés des journaux, aux employés de toutes les branches de commerce rattachées à la photographie. Le texte de la carte dit simplement : « Êtes-vous d'avis d'intervenir dans le sens de l'appel au gouvernement. » Le destinataire n'a plus qu'à signer et à renvoyer la carte à M. Schwier.

Il est très probable que les réponses affirmatives afflueront en grand nombre. Il est donc permis de prévoir que les efforts de l'obscurantisme allemand échoueront finalement devant le bon sens du public et des intéressés.

Le tir atmosphérique. Nouvel emploi de la photographie. — Il s'est créé récemment en Autriche une Société qui a pour mission d'encourager sur tout le territoire de l'Empire l'établissement de stations spéciales organisées d'après le système conçu, il y a quelques années, par M. Stieber, maire d'une petite ville de Styrie. Ces stations se composaient d'une petite hutte de bois dans laquelle se trouvait un canon, ou plutôt un mortier de fonte couvert d'une cheminée conique. Le canon, dépourvu de projectile, avait une mission toute pacifique. Il servait de « paragrêle ». Au cours d'une longue série d'essais entrepris en Styrie, en Carinthie et en Italie, on a pu reconnaître l'effet produit par des détonations répétées sur les gros nuages. Les observations, notées par M. Stieber et confirmées depuis par d'autres agronomes, ont constaté que des coups de canon tirés, selon une certaine méthode, au moment où les nuages précurseurs de la grêle paraissent à l'horizon, produisent, au bout d'un temps très court, une forte pluie, d'où il est permis de conclure que les grêlons se sont pulvérisés par l'ébranlement de l'atmosphère. La cheminée qui entoure le canon porte à son sommet évasé une bague ou rebord intérieur de quelques centimètres de largeur. C'est contre ce rebord que viennent frapper les gaz de la poudre. On a remarqué que les détonations donnent toujours naissance à la formation d'anneaux de fumée qui s'élèvent rapidement dans l'air en produisant un sifflement ou bruissement sonore, audible à de grandes distances. C'est à ces anneaux qu'on attribue l'effet perturbateur, car on peut les suivre de l'œil jusqu'à environ 800 mètres. Les nuages producteurs de la grêle se forment habituellement à 1.000 ou 1.500 mètres de terre. Or, on n'admet pas que l'air, à cette hauteur, puisse être ébranlé par le seul effet acoustique de la détonation. On a donc étudié le phénomène à un autre point de vue et on a expérimenté de grands tuyaux coniques, hauts de 2 mètres, dont le pavillon, muni du rebord intérieur

déjà mentionné, avait un diamètre de 80 centimètres, la base ayant 20 centimètres à l'endroit où le tuyau couvre le canon.

Dans les très curieuses observations consignées par M. Stiger et par M. Unger, mécanicien à Cilly, qui a installé les stations, on a parfaitement reconnu que les anneaux de fumée persistent avec un bruit strident qu'on entend durant vingt secondes, et qu'ils s'élèvent rapidement à une très grande hauteur, où on les perd de vue.

Le formation de la grêle est toujours précédée d'une période de calme absolu dans l'atmosphère. Pendant les quelques minutes que dure ce calme, l'air devient excessivement lourd. Les météorologues styriens, notamment le docteur Trabert, délégué par le comité provincial de Graz, ont pensé, avec M. Alb. Stiger, qu'il suffisait de troubler ce calme pour empêcher la grêle. Et les faits leur ont donné raison, car toutes les fois que les canons ont été employés, au moment même où les nuages menaçants apparaissaient à l'horizon, la grêle a manqué, tandis que dans les régions voisines, privées d'artillerie, elle est tombée drue, détruisant les récoltes ou les endommageant gravement.

Il n'est donc plus possible de contester l'effet du tir. Aussi la Diète de la Basse-Autriche a-t-elle été saisie ces jours-ci d'une demande d'établissement de stations paragrêles. Le rapporteur conclut que la province devra allouer une somme de 8.000 couronnes et l'État autant pour installer un certain nombre de stations, d'après le système déjà adopté en Styrie et en Italie. Les frais par station s'élèvent à environ 360 couronnes (365 francs), avec des canons de petit modèle, mais pourvus d'un manchon ou tuyau de 4^m30 de haut. On estime qu'une station suffit pour la protection de 100 hectares, pourvu que les stations voisines ne soient pas distantes entre elles de plus d'un kilomètre. Le gouvernement paraît disposé à accorder les fonds demandés qui seront affectés à la création immédiate de huit stations rayonnant autour de Oberhollabrunn, petite ville de la Basse-Autriche, à 50 kilomètres de Vienne.

Maintenant vous me demanderez en quoi la photographie est intéressée à la question du tir atmosphérique? Eh bien, selon l'avis de quelques amateurs, hommes de progrès, il sera possible de fixer au passage les fameux *anneaux animés* et de suivre leur ascension à travers l'air. Pour contrôler la hauteur, on propose d'employer des ballons captifs stationnaires à 500, 600 et 800 mètres. Les canons étant dressés verticalement, les anneaux montent droit, comme les anneaux produits par l'hydrogène phosphoré, dans l'expérience bien connue du phosphore de calcium mis en contact avec l'eau.

Au moyen du téléobjectif on pense arriver à enregistrer aussi la

forme des nuages avant, pendant et après le tir. Et si les photographies sont prises de quelques monticules dominant les stations, on pourra obtenir une série d'images d'un grand intérêt pour la météorologie.

L'emploi du téléobjectif est d'autant plus indiqué qu'un concours vient d'être ouvert par le Ministère de la Guerre (français) pour la construction d'objectifs à long foyer destinés à la télé-photographie en ballon. Ces objectifs devront avoir de 0^m60 à 1 mètre de foyer et être pourvus de diaphragmes avec une ouverture minima supérieure à $f : 12,5$. Les inventeurs ont jusqu'au 1^{er} juin pour présenter leurs instruments à l'Établissement central d'aérostation militaire de Chalais-Meudon.

Il est très admissible que l'instrument primé au concours, et qui devra faciliter la photographie aérostatique, servira également à d'autres applications et qu'on pourra l'utiliser pour étudier l'ascension des anneaux produits par le tir atmosphérique paragrêle.

La mouche photographe. — J'ai eu la chance de rencontrer un amateur, grand chercheur de nouveautés, qui s'occupe sérieusement d'essais bizarres tentés en Allemagne, et qui ont pour but de substituer aux objectifs dispendieux de Zeiss, de Görz ou d'opticiens français et anglais, l'œil de la mouche domestique.

On sait -- je ne le savais pas -- que l'organe visuel des mouches se compose d'un nombre formidable de facettes isolées, environ huit mille, au dire des zoologues. Chacune de ces facettes ne réfléchit qu'un seul point de l'image aperçue, et ce point est précisément celui qui émet le rayon lumineux, lequel va frapper perpendiculairement la portion faisant office de lentille. Ainsi donc il se produit sur la rétine d'un œil de mouche des images analogues à celles qu'obtenaient les mosaïstes, c'est-à-dire des milliers de points se touchant les uns les autres. Or, comme les facettes isolées ne sont point toutes placées sur le même plan, qu'elles ne sont identiques, ni par les dimensions ni par la forme, et que, dès lors, elles ne peuvent avoir le même foyer, les mouches, malgré l'imperfection de leur organisme, peuvent apercevoir divers objets situés à diverses distances.

C'est sur cette théorie quelque peu vague qu'est fondée la nouvelle méthode. Quand je dis nouvelle, je m'avance un peu trop, car dans l'Annuaire d'Eder, de 1891, nous pouvons trouver une notice du célèbre savant relative à des observations fort curieuses, entreprises en collaboration avec le docteur Exner. Il s'agissait alors de photographies obtenues au moyen de l'œil du ver luisant vivant. L'Académie des sciences de Vienne a même couronné, à cette époque, le

mémoire du docteur Exner, dans lequel le savant professeur avait — probablement avant ses contemporains — décrit et illustré, par des bois gravés et des lithographies, la rétine de l'œil du ver luisant (*lampyris splendidula*). Au sujet du mode opératoire, suivi en 1890 par le docteur Eder, pour la photographie de cet organe délicat, l'annuaire déjà cité relate qu'on n'a utilisé que les yeux des mâles, les femelles, dépourvues d'ailes, ayant des yeux beaucoup moins parfaits. Le professeur Exner avait donc pris les petites bêtes à bon Dieu et, au moyen d'une aiguille à cataracte, avait extirpé l'œil. L'organe hémisphère minuscule fut mis dans une capsule ; le côté concave fut débarrassé du pigment avec un pinceau, et l'organe, ainsi nettoyé, fut placé sur une mince feuille de mica enduite de glycérine et mis sous l'appareil.

Les détails de l'opération microphotographique sont consignés tout au long dans l'annuaire d'Eder. Ils ont pour les spécialistes un intérêt évident. Mais il ne paraît pas que, depuis dix ans, on se soit beaucoup occupé de la question. Les essais récents, rapportés dans une feuille allemande, *la Terre*, constatent qu'on a obtenu des images d'objets placés à 20 centimètres de l'œil de la mouche, mais que, au delà de cette distance, le résultat était nul.

Les opticiens peuvent donc se rassurer. L'œil de la mouche ou celui du ver luisant n'est pas encore mûr pour la concurrence.

Concurrence déloyale. — Le tribunal de Berlin a dû s'occuper, le mois dernier, d'une affaire assez bizarre, sans précédent, je crois, dans les annales de la photographie professionnelle. Le journal, *Der Photograph*, organe indépendant, fort répandu en Allemagne, avait annoncé que le photographe de la cour, Albert Döderlein, établi à Berlin, avait été mandé à Mayence, par ordre de l'empereur d'Allemagne, et que, dès son arrivée, il avait pris plusieurs vues d'une parade commandée par le souverain, qui conféra au sieur Döderlein la troisième classe de l'ordre de l'Aigle rouge « avec les épées ». Le journal ajoutait que l'éminent photographe recueillait ainsi la sixième décoration prussienne. Cette notice passa, par hasard, sous les yeux du président de la Société des photographes allemands qui parvint à se procurer l'original de la lettre que M. Döderlein avait écrite au *Photograph* pour annoncer l'obtention de l'Aigle rouge. Le président, M. Schwier, se renseigna auprès de la chancellerie de l'ordre, et là on lui déclara que non seulement M. Döderlein n'avait pas reçu l'Aigle rouge, mais qu'on ne lui avait jamais conféré la moindre distinction prussienne. Une enquête, faite à la suite de cette communication officielle, révéla de plus que le sieur Döderlein, qui prenait le titre de

photographe de S. A. R. le prince Georges de Prusse, n'avait aucun droit à cette qualification.

De là, plainte portée directement par la Société des photographes allemands contre le sieur Döderlein, accusé d'avoir pratiqué une concurrence déloyale (*unlauterer Wettbewerb*).

Cette plainte, datée du 31 janvier, a abouti à la condamnation du prévenu, ainsi que le constate une lettre, adressée à M. Schwier par le parquet de Berlin, qui fait savoir qu'un jugement du tribunal échevinal vient d'infliger au sieur Döderlein, pour concurrence déloyale, une amende de 30 marcs (37 fr. 50 c.) ou, à défaut de paiement, un emprisonnement de six jours.

La justice, en Prusse, n'est pas seulement intervenue contre un photographe ambitieux, convoiteur de rubans multicolores ; elle a aussi puisé, dans l'arsenal des lois, de nouvelles rigueurs à l'égard des infortunés professionnels assez téméraires pour découvrir leurs vitrines le dimanche, aux heures du service divin. J'ai déjà parlé de ces faits ; je crois devoir y revenir, car il s'agit d'un appel interjeté par un photographe, M. Dittmann, contre un premier jugement qui l'avait condamné pour « violation du repos dominical ». Son appel fut admis, et ce même tribunal échevinal, qui vient de frapper Döderlein, prononça l'acquiescement de M. Dittmann. Là-dessus appel du ministère public. La cause, qui s'est traînée pendant dix-huit mois, vient d'être définitivement jugée au profit de M. Dittmann par un arrêt longuement motivé, duquel il résulte que le photographe a, il est vrai, laissé sa vitrine découverte aux heures interdites, mais que des portraits ne sauraient être assimilés à des marchandises vendables et que par conséquent le prévenu n'a pas contrevenu à l'ordonnance de police du 4 juillet 1898, relative à la célébration du dimanche.

Il est heureux pour l'Autriche, pays cependant sincèrement catholique, que l'intolérance allemande n'ait pas trouvé d'adeptes à Vienne. Ici les ateliers demeurent ouverts, les vitrines n'ont point de rideaux, et l'autorité n'empêche personne de se faire photographier, avant, pendant et après la messe. Il y a même des professionnels qui vivent surtout de la clientèle dominicale. Il faut espérer pour eux qu'on ne les troublera pas de sitôt dans leur douce quiétude.

F. SILAS.



Echos & Nouvelles

M. le docteur Eder, directeur de l'École Impériale et Royale des Arts graphiques de Vienne, accompagné de M. le professeur H. Kessler, est venu à Paris pour procéder à l'installation de l'exposition de l'École, au Champ-de-Mars.

Ils se sont rendus au Photo-Club et ont été reçus par M. Bucquet, président, et les membres du Comité, qui leur ont fait les honneurs de l'hôtel de la Société.

Les savants visiteurs ont vivement félicité le Comité d'avoir su réaliser une installation aussi complète et aussi bien comprise, destinée à rendre de grands services et à contribuer au développement de l'art en photographie.

*
* *

Nous ne pouvons, comme nous en avons l'intention, commencer aujourd'hui l'étude que nous devons consacrer à la photographie à l'Exposition universelle, les travaux d'installation dans les sections étrangères et dans la section française n'étant pas terminés.

*
* *

Par décret en date du 15 mai, rendu sur la proposition de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, ont été nommés membres du jury pour la classe 12, Photographie :

Titulaires :

MM. Braun (Gaston), photographe des musées nationaux. Jury, Paris 1889. Comités, Paris 1900.

Bucquet (Maurice), président du *Photo-Club*, Comités, Paris 1900.

Demaria (Jules-Joseph), président de la chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie.

Fleury-Hermagis (Jules), instruments d'optique. Comités médaille d'or, Paris 1889. Comités, Paris, 1900. Président d'honneur de la chambre syndicale de la photographie.

Marey (le docteur Jules-Étienne), membre de l'Institut et de l'Académie de médecine. Chronophotographie scientifique. Membre d'honneur de la Société française de photographie et du Photo-Club de Paris. Président des comités, Paris 1900.

- MM. Nadar fils (Paul), photographe portraitiste. Médaille d'or, Paris, 1878. Grand prix 1889. Comités, Paris 1900.
Provost (Antoine), photographe à Toulouse. Médaille d'or, 1889.
Vidal (Léon), presse photographique. Médaille d'or, Paris 1878. Jury. Paris 1889. Rapporteur des comités, Paris 1900. Président honoraire de la chambre syndicale des photographes.
Wallon (Étienne), professeur de physique au lycée Janson-de-Sailly. Comité d'admission, Paris 1900.

Suppléants :

- MM. Bourgeois (Paul), photographe amateur, secrétaire général du Photo-Club de Paris. Comité d'installation, Paris 1900.
Geisler (Louis), papiers, photogravure, impressions diverses. Comités, Paris 1900.

*
* *

Par suite d'une entente intervenue entre l'Union Internationale de Photographie et l'Union nationale des Sociétés photographiques de France, ces deux associations ont décidé de tenir leurs sessions pendant la semaine (23-28 juillet) où se réunira, à Paris, le Congrès de Photographie : l'Union Internationale aura ses séances les 24 et 25 juillet et l'Union nationale les siennes les 26, 27 et 28.

Nous publierons, lorsqu'il sera arrêté, le programme des séances et des excursions qu'une commission sera chargée d'élaborer.

*
* *

Pendant l'Exposition il sera organisé, dans l'annexe de Vincennes, divers concours d'aérostation et, parmi ceux-ci, deux concours spéciaux de photographie en ballon.

Le premier portera sur des photographies exécutées dans des ballons partant le même jour, le second, sur des photographies faites au cours de toutes les ascensions.

Des règlements spéciaux pour chacun de ces concours ont été publiés : les concurrents doivent être âgés de dix-huit ans au moins et fournir certaines pièces justificatives permettant de constater leur âge ; ils devront soumettre au moins douze épreuves de clichés instantanés faits par eux. Le droit d'admission à ce concours est fixé à 25 francs.

Tous les renseignements seront fournis par M. le commandant Renard, 7, avenue de Trivaux, à Meudon, auquel doivent être adressées les demandes d'admission.



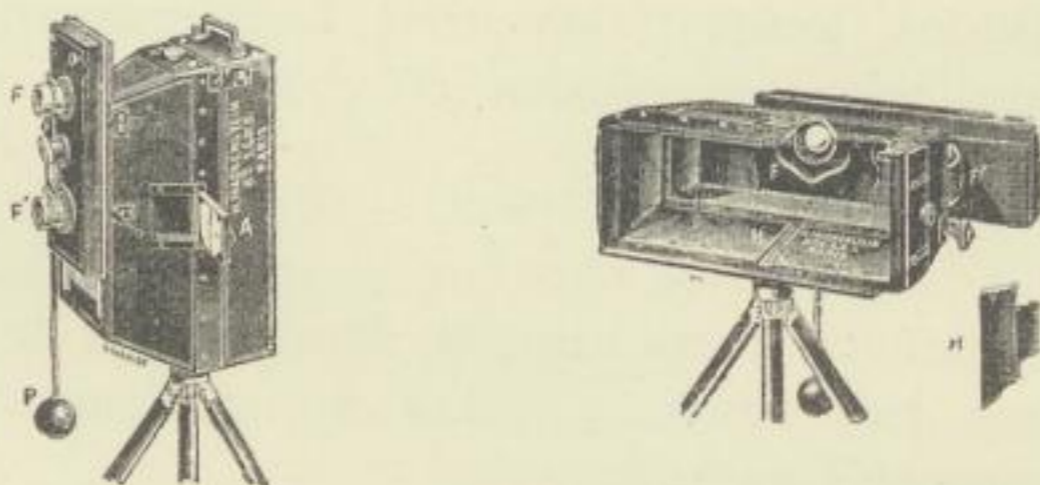
Nouveautés Photographiques

PRÉSENTATIONS FAITES AUX SÉANCES DU PHOTO-CLUB DE PARIS

JUMELLE STÉRÉO-PANORAMIQUE 6×13 .
Constructeur : H. MACKENSTEIN.

Tous les amateurs ont pu et su apprécier les avantages considérables de la jumelle stéréo-panoramique 8×18 , mise en vente il y a huit mois environ; mais tout en ayant restreint le plus possible ses dimensions, la plaque 8×18 exigeait de lui donner un certain volume. C'est ce volume qui a engagé le constructeur à créer un modèle plus petit qui leur permettrait toutefois de pouvoir profiter des qualités exceptionnelles de cette jumelle. M. Mackenstein a mis immédiatement à l'étude un modèle de jumelle spéciale pour laquelle il a adopté la dimension de plaques 6×13 , afin de pouvoir utiliser des plaques 13×18 coupées en trois, mais les portes-plaques sont disposés de façon à permettre aussi l'emploi de plaques 6×6 qui se trouvent séparées alors par un petit ressort fixé au milieu du porte-plaque; du reste, aussi bien les plaques 6×13 que les 6×6 se trouvent aujourd'hui partout.

La jumelle stéréoscopique de laquelle dérive ce nouvel instrument est déjà connue, aussi contentons-nous de rappeler en deux mots son système de magasin



indépendant qui ne limite plus la production des clichés au contenu d'un seul magasin; puis, sa mise au point automatique d'après la distance appréciée; enfin, les qualités de ses objectifs choisis parmi les meilleurs de ceux actuellement construits et dont l'obturateur ajusté par l'opticien lui-même en même temps que les lentilles donne, par son mécanisme et, sa position rationnelle au centre de la monture, un éclaircissement uniforme sur toute la plaque tout en permettant les instantanés les plus rapides.

Avec le perfectionnement de décentrage, cette jumelle stéréoscopique devient un appareil absolument universel; la modification dont il s'agit a, en effet, pour but de permettre la photographie des monuments en n'utilisant qu'un seul des objectifs et d'éviter ainsi la déformation, au moyen du décentrage de la partie antérieure de la jumelle. Du reste, comme nous l'avons expliqué plus haut, cette nouvelle jumelle stéréo-panoramique 6×13 , possède exactement les mêmes avantages et qualités de son aînée 8×18 , qui a été présentée à nos lecteurs, il y a un an; comme cette dernière, elle permet d'être utilisée:

1° Soit comme appareil stéréoscopique avec des plaques 6×6 et des plaques 6×13 .

- 2° Soit comme appareil simple 6×6 .
3° Soit comme appareil panoramique 6×13 , et dans les trois cas elle permet le décentrage de l'objectif ou des objectifs.

Les deux figures ci-contre représentent l'appareil utilisé pour les vues de monuments ou des vues panoramiques, et nous croyons inutile de le représenter utilisé pour le stéréoscope, car pour cet emploi il suffit de remettre la séparation mobile à sa plaque et d'amener les deux objectifs en face du centre de chaque compartiment de l'appareil divisé par la séparation.

PERFECTIONNEMENTS

apportés aux viseurs des appareils à décentrement et permettant de tenir ces derniers horizontaux quand on fait la visée à hauteur de l'œil.

Constructeur : H. BELLINI.

Si le décentrement, d'une utilité incontestable pour les appareils qui font des vues simples et de format un peu grand, est la plupart du temps inutile pour faire des négatifs stéréoscopiques, il devient dans tous les cas illusoire si l'opérateur ne tient pas son appareil de niveau au moment de prendre sa vue.

Il est vrai que les appareils à décentrement sont munis de niveaux sphériques excellents quand l'appareil est fixé sur son pied; mais il n'est pas possible de les consulter quand on effectue la visée à hauteur de l'œil et que l'on opère à la main.

La croisée qui sert de réticule, et qui est tracée sur les verres des viseurs, permet, il est vrai, de rendre les bords de la plaque parallèles à l'horizon, attendu que l'on trouve généralement dans le paysage une ligne verticale que l'on peut faire coïncider avec le trait vertical du viseur; mais, sauf avec l'horizon de la mer, il est rarement possible de s'assurer que l'axe optique de l'objectif est bien dans un plan horizontal; la perspective, en effet, déforme les lignes horizontales de la nature, si elles ne sont pas rigoureusement à hauteur de l'œil.

Or, cette condition doit être absolument remplie si on veut éviter les déformations.

Il y avait là une lacune à combler, et M. Bellieni a cherché le moyen le plus simple d'y remédier.

Il a fixé sur la barre supérieure du cadre du viseur et en son milieu une aiguille en acier trempé, suspendue par son extrémité supérieure à une double boucle qui lui donne une mobilité parfaite dans tous les sens.

Cette aiguille passe dans le centre de la lentille et est parallèle au trait vertical du réticule; elle oscille librement dans un trou d'un diamètre convenablement choisi pour que la verticalité de l'appareil soit assurée avec une précision suffisante dans la pratique courante.

C'est aussi pour obliger en quelque sorte l'opérateur à ne pas négliger cette précaution que le fil à plomb a été intentionnellement placé au centre même du viseur.

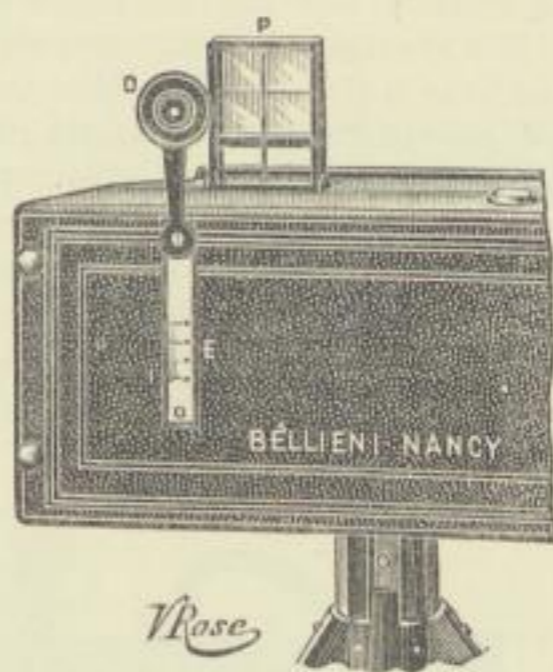
En pratique, l'opérateur qui veut faire un cliché porte la jumelle à hauteur de l'œil, il regarde son viseur par le trou de l'œillet et fixe l'aiguille; si elle est immobile, il déplacera l'appareil jusqu'au moment où il la verra remuer.

A ce moment, il peut faire sa visée sans crainte et sans plus s'occuper de l'horizontalité qui, une fois acquise, se dérange très peu. La précision obtenue est au moins égale à celle donnée par les niveaux sphériques ordinairement employés.

Si la question est résolue pour la visée quand on opère dans le sens de la largeur de la plaque, elle ne l'est pas encore quand on opère dans le sens de la hauteur.

Aussi le viseur de la jumelle 9×12 a-t-il été complété par l'addition d'un perpendiculaire métallique fixé sur le côté du viseur.

Ce perpendiculaire très simple est une réduction de l'appareil similaire imaginé pour l'usage des mires de nivellement et qui est aujourd'hui universellement adopté pour les appareils de ce genre.



La sensibilité est très suffisante, son emploi très facile. Il suffit, comme le précédent, de le voir osciller librement dans son logement pour être assuré d'une horizontalité convenable et éviter toute déformation.

Si, pour une raison ou pour une autre, le fil à plomb venait à se dérégler, on peut parfaitement, grâce au niveau sphérique, le régler à nouveau en vissant ou dévissant très légèrement la vis qui sert à maintenir le cadre du viseur vertical.

NOUVELLE JUELLE BELLIENI STÉRÉOSCOPIQUE A DÉCENTREMENT

Constructeur : H. BELLIENI.

Cette nouvelle jumelle a sur ses aînées les avantages suivants :

1° Elle possède un décentrement de 15 millimètres de hauteur; les axes des objectifs correspondent aux centres des plaques quand la jumelle n'est pas décentrée; on a, par conséquent, en retournant l'instrument, un décentrement égal de 15 millimètres en bas.

Pour permettre d'utiliser la jumelle sur le pied, dans le cas d'un décentrement en bas, la boîte est munie de deux écrous au pas du congrès et le viseur est placé sur le côté, en face de l'un des objectifs.

De cette façon, que l'appareil soit fixé sur son pied, viseur en dessous ou viseur en dessus, la visée est facile dans l'une ou l'autre de ces positions.

2° La valeur du décentrement nécessaire se lit sur une graduation gravée sur la coulisse qui porte l'oscillation.

Une vis à pas très rapide permet le déplacement instantané de la planchette qui porte les objectifs et l'obturateur.

La valeur de ce déplacement se lit sur une échelle graduée en millimètres fixée sur la partie immobile de la jumelle, tandis qu'un index attaché à la partie mobile se meut devant cette échelle.

La concordance des graduations des objectifs et de l'œil est absolue et, quelle que soit la position occupée par les objectifs et l'œil, on est certain

d'avoir sur les plaques tout ce que l'on a vu dans le viseur, pourvu que l'on ait mis d'accord les indications des échelles.

Le verre dépoli est par conséquent inutile.

3° L'échelle qui donne la mise au point pour les différentes distances n'a pu être conservée comme dans le modèle primitif, elle est maintenant placée sur le devant de l'appareil et sous les objectifs.

Les divisions en sont gravées sur un arc de cercle, et leur amplitude est beaucoup plus grande qu'autrefois.

L'index, qui vient se placer en face de l'échelle des distances, est porté par la bielle qui commande les rainures hélicoïdales.

4° L'obturateur est à simple guillotine et placé derrière les objectifs, et il a toutes les qualités essentielles de l'ancien modèle, c'est-à-dire : déclenchement à double détente, obturateur



de pose et d'instantané avec régulateur de vitesse très bien réglé; déclenchement à la main ou à la poire.

5° Un tel appareil, que l'on emploiera le plus souvent à la main, ne peut donner les résultats que l'on est en droit d'en attendre, s'il n'est tenu parfaitement horizontal au moment où l'on prend la vue.

La jumelle comporte bien deux niveaux sphériques sur les deux faces de notre jumelle, mais M. Bellieni a ajouté au viseur un petit fil à plomb qui permet d'obtenir une horizontalité parfaite quand on opère à hauteur de l'œil et à la main.

Cette jumelle contient 24 plaques 8×9 ; rien n'a été changé à son système d'es-camotage, qui a donné jusqu'à ce jour satisfaction complète; seulement l'ouverture du magasin a été placée sur la partie gauche de la jumelle pour que l'on puisse toujours, en sortant le volet à moitié, retirer du magasin les plaques impression-nées. Cette ouverture se faisait à droite dans les modèles précédents.

JUMELLE STÉRÉOSCOPIQUE A DÉCENTREMENT,
MUNIE DE DEUX PAIRES D'OBJECTIFS DE FoyERS DIFFÉRENTS

Constructeur : H. BELLINI.

Cette nouvelle jumelle est une modification de la précédente, elle a le grand avantage de permettre l'emploi de deux foyers très différents, l'un de 110 millimètres pour les vues courantes, l'autre de 80 millimètres grand angulaire pour les inté-rieurs et les vues de monuments élevés.

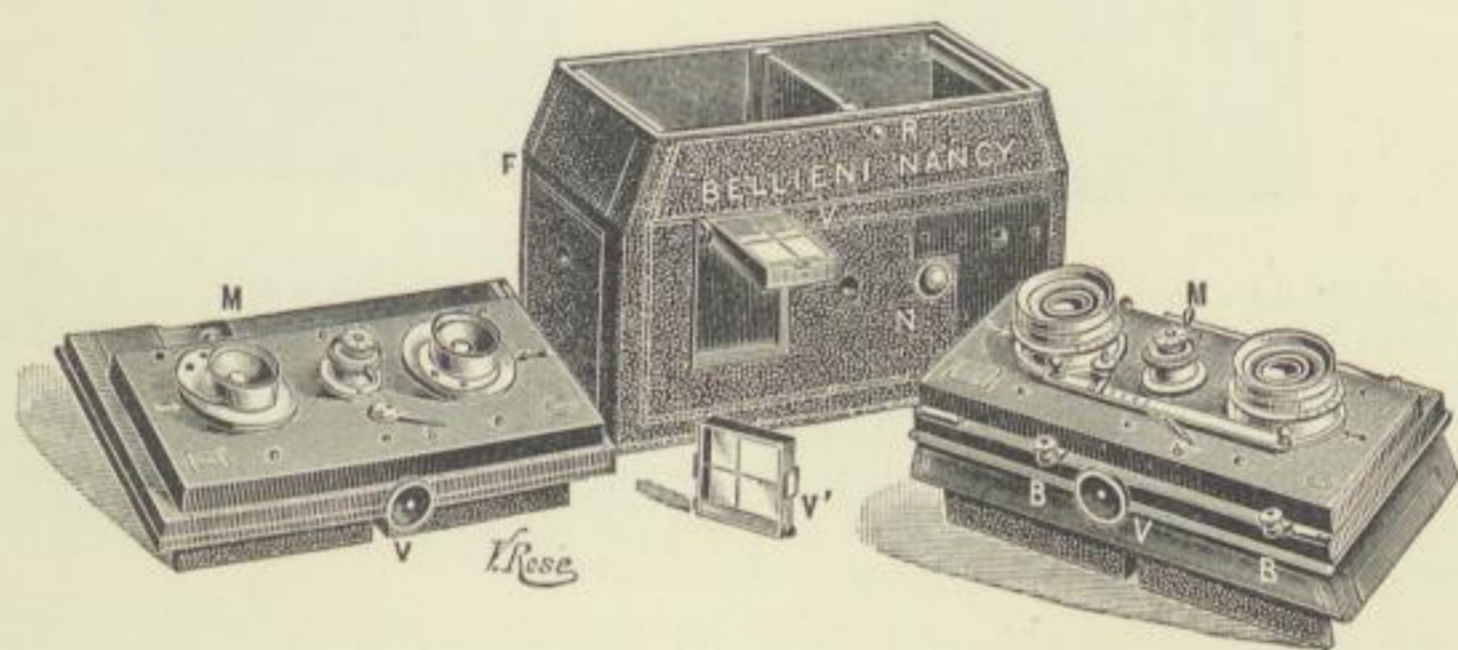
Les premiers travaillent avec une ouverture maximum de $f : 8$, les seconds avec une ouverture maximum de $f : 18$.

Cette ouverture de $f : 18$ étant encore suffisante pour permettre la prise des objets en mouvement par belle lumière, il était nécessaire de conserver l'obtura-teur pour ces objectifs grands angulaires; par contre, le constructeur a supprimé la mise au point, tout à fait inutile avec un foyer aussi court.

Le changement d'objectifs se fait instantanément en tirant le verrou qui fixe la partie antérieure de la jumelle sur la boîte, et en remplaçant cette partie de l'instru-ment par une autre semblable de hauteur moindre.

Pour protéger les plaques de la lumière pendant que l'on effectue ce change-ment, on introduit un volet par une ouverture ménagée sur le côté de la jumelle, ouverture construite de telle façon que la lumière ne puisse pénétrer dans l'appar-eil pendant la manœuvre du volet.

Les deux paires d'objectifs ont chacune leur décentrement égal de 15 millimètres et le viseur, qui est le même dans les deux cas, est complété par l'addition d'un second verre concave de foyer convenablement choisi, que l'on accroche sur le cadre du viseur primitif.



Comme dans le modèle précédent, l'image vue dans le viseur est exactement la même que celle reçue par la glace sensible, quel que soit le foyer des objets employés, et le même perpendiculaire assure l'horizontalité de la jumelle quand on opère à la main à hauteur de l'œil.

LE SOULÈVE-PLAQUES. — Constructeur : Ém. TARGET.

Le Soulève-plaques est un cadre surmonté d'une tige permettant de le soulever du bout des doigts,

Le Soulève-plaques, comme son nom l'indique, sert à soulever la plaque photo-graphique lorsqu'elle est dans la cuvette et que l'on désire suivre l'opération du

développement. Il permet de suivre attentivement la venue de l'image sans que les doigts soient en contact avec le bain révélateur.

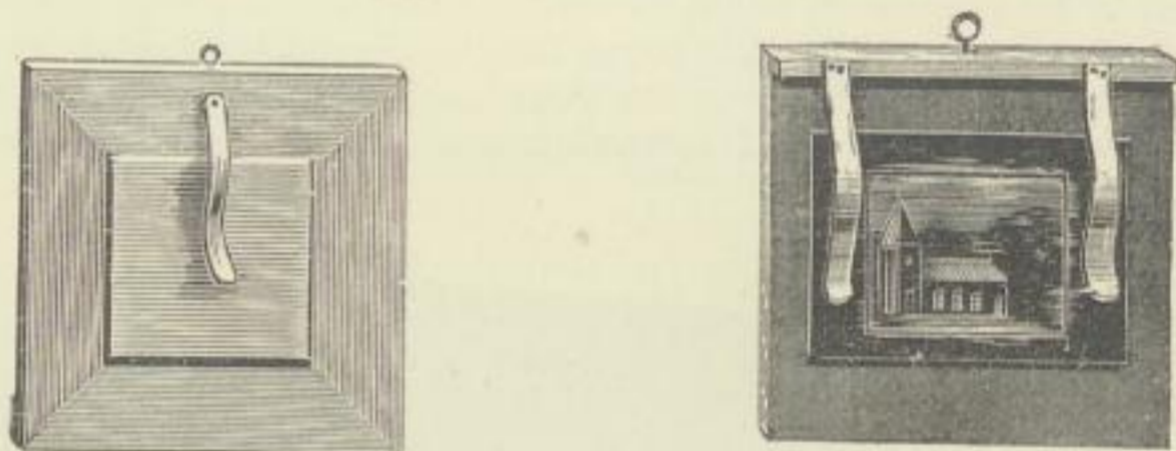


Cet instrument est très pratique et il a sa place marquée dans tous les laboratoires.

LE TRANSPOSITEUR. — Constructeur : Ém. TARGET.

Ce châssis permet d'obtenir, par contact, des positifs pour projection, d'après des négatifs de tout format supérieur, en choisissant les meilleures parties de ces négatifs.

Ce châssis, comme on le voit par les deux figures ci-contre, est muni d'un côté de deux ressorts qui tiennent fixé contre les planchettes le négatif, quel que soit son format.



Au milieu du châssis se trouve une ouverture du format des positifs à projection, dans laquelle la plaque positive s'adapte exactement; une planchette à recouvrement munie d'un ressort maintient la plaque positive.

Ce châssis est appelé à rendre des services pour bien centrer les projections que l'on veut faire, en n'utilisant qu'une partie d'un grand négatif. Il évite de faire glisser la plaque sensible contre la gélatine du négatif et, par suite, écarte les chances de rayure et assure la mise en plaque exacte.

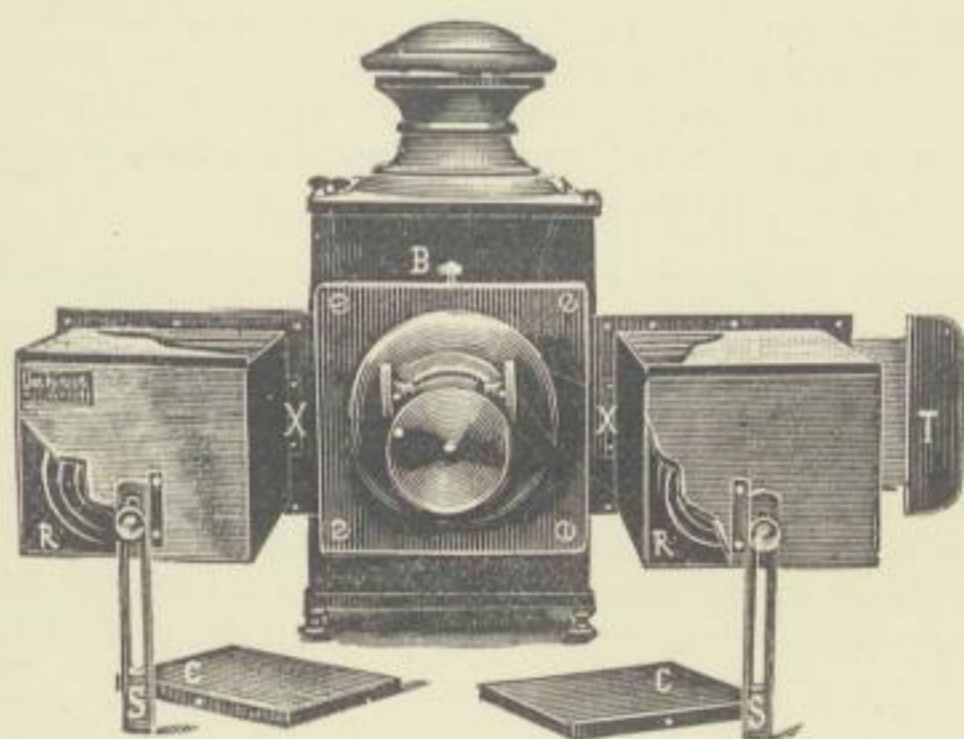
LE GÉNIE (nouveau châssis automatique pour le passage des vues de projection).

Constructeur : P. DUCHENNE.

Avec le système de châssis va-et-vient employé jusqu'ici, l'opérateur est obligé d'avoir un aide chargé de lui passer les plaques, qui risque de les lui présenter à l'envers quand, dans sa précipitation, elles ne lui échappent pas. Il faut deux personnes pour assurer le bon fonctionnement d'une lanterne de projection.

Avec ce nouveau châssis automatique, le Génie, un opérateur suffit pour le passage des vues dans la lanterne, puisqu'elles sont réunies préalablement dans des boîtes *ad hoc* interchangeables et pouvant contenir cinquante vues. Ce système supprime complètement les risques de casse et la présentation à l'envers, puisqu'on est obligé de les ranger avant de s'en servir et qu'elles sont présentées automatiquement aux spectateurs. On peut aussi faire passer les vues sous les yeux

du public par le premier venu, le fonctionnement de l'appareil étant des plus simples et irréprochable de construction. Enfin, la boîte du châssis dans laquelle se trouve les vues peut servir aussi à les transporter.



Les clichés sont classés dans l'une des boîtes sous la pression d'un ressort R; à l'aide d'une poignée T on amène en face du condensateur une première vue. Un second mouvement de cette poignée substitue une seconde vue à la première qui vient se loger dans le second magasin. Des crampons S S servent à soutenir les boîtes qui, sous le poids des clichés, auraient tendance à entraîner l'avant de la lanterne.



Bibliographie

L'Agenda du Photographe. — Paris, Ch. Mendel.

L'Agenda du Photographe et de l'Amateur vient de paraître pour 1900 à la librairie Charles Mendel.

Les photographes aguerris y trouveront — tout comme les néophytes — quantité de renseignements précieux et d'articles intéressants. Les profanes, eux-mêmes, le feuilletteront avec plaisir, car *l'Agenda du Photographe* est aussi égayé de spirituelles fantaisies et d'illustrations amusantes.

Les Papiers photographiques au charbon. R. Colson. — Gauthier-Villars, Paris.

Les papiers au charbon jouissent de deux propriétés qui leur assurent un grand avenir et qui intéressent non seulement l'amateur et le professionnel, mais encore, et tout particulièrement, les Services qui ont à conserver dans leurs archives des reproductions obtenues par voie photographique. Si, par le rendu des noirs, par la profondeur des effets, ils se prêtent admirablement à toutes les exigences de l'art, ces papiers promettent aussi aux images une conservation pour ainsi dire indéfinie, considération capitale au point de vue documentaire.

En raison de ces précieux avantages, l'auteur a pensé qu'il n'était pas inutile de réunir et de commenter les principaux documents originaux relatifs aux papiers au charbon. On y trouvera, en même temps que l'historique de la question, des détails techniques peu connus qui peuvent éviter bien des tâtonnements et contribuer à de nouveaux perfectionnements.

Cet ouvrage est divisé en sept chapitres qui renferment tout ce que doit connaître celui qui tient à obtenir de bons résultats avec le procédé au charbon.

Formules, Recettes et Tables pour la photographie et les procédés de reproduction. Dr J.-M. Eder. (Traduit de l'allemand par G. Braun fils.) — Gauthier-Villars, Paris, 1900.

Le présent *Formulaire* a eu, en Allemagne, un succès qu'explique la façon sobre, et cependant détaillée, dont il a été composé. Le docteur Eder a bien voulu revoir et compléter l'édition originale avant la traduction de M. G. Braun. C'est donc mieux qu'une simple traduction qui est offerte aujourd'hui au public photographique. Il est certain que cet *instrument de travail* trouvera auprès des savants, comme auprès des artistes, l'accueil qu'il mérite.

Le Rôle des diverses radiations en photographie. P. Villard. — Gauthier-Villars, Paris, 1900.

L'auteur consacre la première partie de sa conférence aux propriétés générales des radiations qui intéressent la photographie, et il insiste particulièrement sur les phénomènes de fluorescence pour démontrer qu'il existe un parallélisme remarquable entre l'activité chimique d'une radiation et son aptitude à produire ou à faire cesser la phosphorescence. Puis il reproduit devant l'auditoire toute une série d'expériences qui démontrent qu'on aurait le plus grand tort de ne considérer la photographie qu'au point de vue exclusivement pratique et de se désintéresser de l'étude physique des diverses radiations.

La Microphotographie. F. Monpillard. — Gauthier-Villars, Paris, 1900.

Dans sa conférence, M. Monpillard expose le but de la microphotographie, puis en fait l'histoire. Il passe ensuite en revue les perfectionnements apportés tant dans les procédés que dans les appareils mêmes (foyer chimique, orthochromatisme, écran jaune, objectifs, oculaires, source de lumière, condensateurs, écrans colorés, appareils). Enfin il fait l'exposé des applications de cette science et des services qu'elle peut rendre soit à l'enseignement par le livre, soit à l'enseignement par la projection.

Traité pratique de Photogravure en relief et en creux, Léon Vidal. Gauthier-Villars, Paris 1900.

Ce *Traité pratique de Photogravure* fait suite au *Traité de Photolithographie* du même auteur, qui comprend l'ensemble des procédés relatifs à la création de planches imprimantes sur des surfaces planes sans relief ni creux.

Dès que la partie imprimante d'une planche provient d'espaces creux ou en relief, cette planche constitue une gravure, et les procédés servant à l'obtenir dérivent de ceux qui se trouvent décrits dans ce nouvel ouvrage de M. Vidal.

Il n'y a que deux sortes de planches gravées : celles qui donnent l'image par les creux et celles qui la donnent par des reliefs ; mais on arrive aux résultats désirés par bien des voies différentes qu'il est utile de condenser dans une publication spéciale, pour que les chercheurs, de même que les opérateurs désireux de s'instruire puissent trouver, parmi toutes les méthodes décrites, celles qui sont de nature à convenir le mieux soit à leurs études, soit à leurs applications.

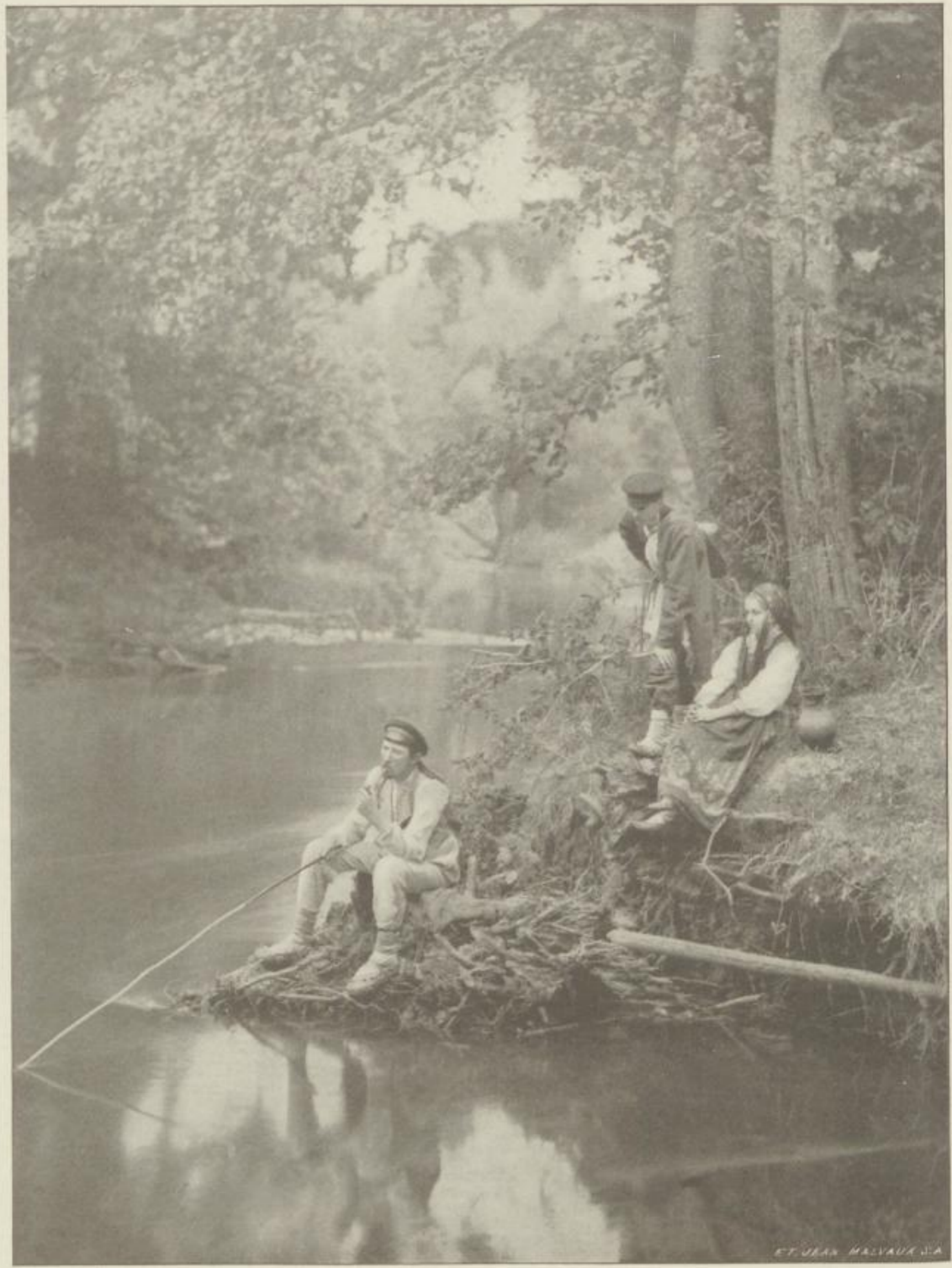
Il existe, dans les procédés de photogravure, bien des tours de main secrets, mais dans leur ensemble tous les détails opératoires propres à des moyens parfaits de réaliser d'excellents résultats sont connus ; il suffit de publier à cet égard tout ce que de nombreux auteurs compétents ont divulgué ; chacun sera libre, après avoir expérimenté avec succès les méthodes publiées, de se créer tel tour de main qu'il tiendra secret, si bon lui semble, mais les bases essentielles de son procédé n'en dériveront pas moins de celles indiquées par l'auteur.

Il va sans dire que les procédés de photogravure, de même que les procédés de photolithographie, peuvent être appliqués à des impressions polychromes ; M. Vidal s'est abstenu d'entrer dans le détail de ces applications qui méritent une étude toute spéciale. Elles doivent faire l'objet du troisième volume de cette série, relatif à la photographie des couleurs et aux impressions polychromes, le *Traité de Photochromie*.

Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première consacrée à la photogravure en relief, la seconde à la photogravure en creux, et il est accompagné de six planches donnant des spécimens des différents procédés de photogravure.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 9350-5-00.



Comte Tyskiewicz.

Imp. DRAEGER, PARIS

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS
pour le papier au platine
USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

LA méthode pour développer les épreuves, qui est décrite
semble au premier abord bien simple, et cependant elle est

Plaques **PELLICULAIRES** spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques **ANTI-HALO** (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques **OPALINES** pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

opérations purement chimiques et, d'autre part, sans l'intin

conviction que le photographe ne peut permettre

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

Le point de départ de ces essais nous a été suggéré par la not

qui accompagnait les boîtes de papier au platine, disant que l'usa

la glycérine dans la solution développatrice permet d'obtenir d

ances clairs et purs. Après essai, il fut constaté que cela était exac

mais il n'est pas sans intérêt de constater que ces éta

tenue aux dépens de la délicatesse des demi-teintes dans les gamm

levées, notamment dans les tons gris pâle au gris blan

ont été obtenus, et que ces demi-teintes sont précisément un des charmes du papier au platine. La gly

semblait qu'une harmonie plus grande fût atteinte. Aussi lorsqu'o

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESSELUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHARENTAY

Plaques au Gélatine-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques PELLICULAIRES spéciales pour Charbon, Photographie

Plaques ANTI-HALO (brevetés s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitrans, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

REVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

Tyskiewicz.

W. G. DRAEGER, PARIS



U N E

Nouvelle Méthode de Développement

pour le papier au platine

LA méthode pour développer les épreuves, qui est décrite ici, semble au premier abord bien simple, et cependant elle est le fruit d'années d'études et de réflexions, et le résultat n'a été atteint qu'après de nombreuses expériences et des succès répétés. Et, d'une part, sans le ferme désir de surmonter les difficultés, afin de trouver des moyens d'émanciper l'art photographique des langes tyranniques des opérations purement chimiques et, d'autre part, sans l'intime conviction que la photographie est un moyen destiné à permettre à chacun d'exprimer ses sentiments individuels, il est certain que les échecs décourageants qui nous ont accablé nous auraient, depuis longtemps, engagé à abandonner définitivement toute nouvelle expérience.

Le point de départ de ces essais nous a été suggéré par la notice qui accompagnait les boîtes de papier au platine, disant que l'usage de la glycérine dans la solution développatrice permet d'obtenir des blancs clairs et purs. Après essai, il fut constaté que cela était exact ; mais il fut constaté en même temps que cette pureté des blancs était obtenue aux dépens de la délicatesse des demi-teintes dans les gammes élevées, notamment dans les tons allant du gris pâle au gris blanc, qui sont précisément un des charmes du papier au platine. La glycérine les détruisait invariablement. D'autre part, dans les tons sombres, c'est-à-dire dans ceux qui descendent du gris noir au noir bronzé, il semblait qu'une harmonie plus grande fût atteinte. Aussi lorsqu'on

employait la glycérine uniformément sur toute l'épreuve, perdait-on invariablement tout le charme des demi-teintes. C'est pour cela probablement que les recettes de ces dernières années omettent toutes la glycérine.

Mais ces expériences nous ont suggéré l'idée que cet effet particulier de la glycérine pourrait être utilisé avec avantage si son action pouvait être localisée en l'appliquant au pinceau sur certaines parties de l'épreuve seulement ; puisque sinon l'effet était désastreux, sauf pour les épreuves où les tons les plus clairs étaient le gris foncé, et même alors l'action de la glycérine était assez inégale pour donner fréquemment des résultats faux dans leur tonalité. Ces nouvelles expériences nous donnèrent des épreuves aux tons déplaisants et sales ; il était impossible de fonder harmonieusement les différentes gammes de tons et de retarder ou d'arrêter complètement à volonté l'action du développeur ou d'en localiser l'effet.

Afin de surmonter la première de ces difficultés, l'épreuve entière fut recouverte de glycérine pure ; mais nous trouvâmes que si nous évitions ainsi des délimitations trop tranchées entre les tons, nous obtenions en revanche une action trop uniforme du révélateur, qui, passant à travers la glycérine, développait des parties de l'image que nous eussions voulu retarder. Il était clair, après cela, que lorsque l'épreuve avait été recouverte d'une couche uniforme de glycérine, il était indispensable d'enlever tout excès du liquide. Après plusieurs essais, nous en vîmes à employer du papier buvard. Cet emploi du buvard fut ensuite étendu au révélateur lui-même, pour enlever l'oxalate partout où nous voulions retarder ou annihiler son action ; et cet emploi du buvard, combiné avec l'usage des bains de concentrations variées, a enfin conduit l'auteur au but si ardemment cherché : il permet de contrôler absolument le développement des épreuves au platine et de donner aux œuvres photographiques le caractère que l'on veut.

Ces expériences furent suivies par d'autres suggérées et travaillées en commun avec M. Alfred Stieglitz, dans le but d'utiliser ce contrôle local pour obtenir des colorations variées sur une même épreuve. Les résultats les plus satisfaisants ont été obtenus par l'emploi du bichlorure de mercure pour avoir les tons de chair.

Dans l'état actuel de la question, nous espérons que ces dernières expériences mettront à la disposition des photographes toute une série de développeurs colorants.

Nous dirons en terminant, afin de faciliter la besogne de ceux qui voudraient refaire nos expériences, que le papier au platine employé par nous est le papier ordinaire, que le révélateur est toujours froid,

ou plutôt à température normale (17° C) et que les tons sépia et de chair sont obtenus en ajoutant à la solution révélatrice du bichlorure de mercure.

Dans un récent article, M. Robert Demachy disait que le monde photographique réclame un mode de reproduction « donnant des ombres transparentes, une grande profondeur dans les noirs les plus intenses, et permettant un facile développement local », et l'auteur de ces lignes a la conviction que M. Demachy trouvera que le papier au platine, traité comme il a été dit, lui donnera plus qu'il n'a demandé.

JOSEPH T. KEILEY.

(Traduit du *Camera Notes*.)



Conférence de M. le Baron de Baye

AU PHOTO-CLUB DE PARIS

Le mercredi soir 20 juin, M. le baron de Baye, dont les travaux archéologiques et ethnographiques sont si justement appréciés, a fait au Photo-Club devant une nombreuse et élégante assistance, une conférence des plus intéressantes sur Tiflis.

M. de Baye, qui, à plusieurs reprises, a été chargé de missions dans ces belles et curieuses régions, avait limité sa causerie à une étude très complète de Tiflis, l'ancienne capitale de la Géorgie, à son histoire, aux légendes qui entourent son origine, aux costumes et à la vie de ses habitants. Il a projeté à ses auditeurs une superbe collection de vues rapportées par lui de ses voyages qui venaient compléter heureusement les descriptions qu'il faisait de ce merveilleux pays.

Avec une rare érudition, présentée en un style clair et élevé, le conférencier a tenu son auditoire sous le charme de sa parole et de nombreux applaudissements lui ont été prodigués.

Rappelons en terminant ce trop court compte rendu d'une soirée intéressante, que M. de Baye a récemment fait don à la Ville de Paris d'une importante collection de documents artistiques et historiques de grande valeur qui doit remplir une salle spéciale, portant son nom, au musée Galliera.



A. Gilibert

La Photographie en Belgique

L'ASSOCIATION Belge de Photographie, sous le haut patronage du roi et la présidence d'honneur de S. A. R. le prince Albert, occupe une situation absolument prépondérante; elle rayonne sur tout le pays et compte actuellement au delà de sept cents membres. Le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation a été célébré l'année dernière.

Quelques sociétés existent bien encore dans le pays; ce sont plutôt des petits cercles d'amis, s'occupant de photographie, mais ne jouissant pas des moyens d'action nécessaires pour avoir une bien grande influence.

La situation prospère et privilégiée de l'Association est due aux statuts excellemment élaborés par ses fondateurs et aux mesures d'intérêt général prises surtout depuis une dizaine d'années par le Conseil d'administration. Ces mesures consistent à assurer une vie plus large, plus intense aux diverses sections qui composent l'Association.

Souvent on nous a demandé des renseignements sur l'organisation de notre Société; comme cette organisation pourrait servir de modèle en d'autres pays, avec des résultats tout aussi satisfaisants, nous croyons utile, dans cette revue internationale de donner quelques détails à ce sujet.

Il est certain que le régime fédératif, en action en Belgique pourrait être appliqué en des pays plus grands que le nôtre. Beaucoup de petits cercles, qui vivent aujourd'hui, pourraient parfaitement se grouper en sociétés régionales ou provinciales. Réunis ils offriraient

un intérêt beaucoup plus considérable. Ces sociétés pourraient s'entendre ensuite pour fonder des publications sérieuses, alors que maintenant nous ne trouvons dans leurs recueils que des extraits et des redites d'autres journaux ; elles pourraient aussi donner des conférences, des soirées de projections intéressantes ; échanger des épreuves, organiser des concours, choses difficiles en ce moment par l'absence de ressources.

L'Association belge a son siège à Bruxelles ; les villes de province un peu importantes ont des sections. Le Conseil d'administration est composé d'un président, de deux vice-présidents, un secrétaire général, un trésorier ; de six commissaires nommés par l'Assemblée générale et de commissaires délégués des sections, à raison de un commissaire par section.

Deux Assemblées générales se tiennent annuellement à Bruxelles. Une Assemblée extraordinaire a lieu dans une ville de province, siège d'une section. Cette dernière réunion comporte deux journées ; la première consacrée à l'ouverture d'une exposition d'œuvres des membres de l'Association, d'une séance générale et d'un banquet confraternel. La seconde est consacrée à une excursion avec concours pour les meilleures épreuves obtenues.

Les sections constituent un des rouages les plus importants dans l'organisme de notre Société ; sans elles l'Association ne pourrait exister. Par contre, livrées à elles-mêmes, elles n'auraient pas l'importance qu'elles ont acquises aujourd'hui.

Les sections jouissent d'une autonomie complète. Régies naturellement par les statuts généraux de l'Association elles nomment leur bureau comme elles l'entendent ; jouissent d'une allocation annuelle dont elles rendent compte à l'administration centrale ; tiennent au moins une séance mensuelle, règlent leur ordre du jour ; donnent dans le courant de l'hiver une ou deux séances publiques de projection. Les appareils et autres frais sont réglés sur le subside annuel. Chaque section possède sa bibliothèque.

Cette autonomie des sections est un des grands facteurs du succès de l'Association, et les Conseils d'administration ont à cœur de la développer, de l'encourager, et de faciliter ainsi leurs opérations.

Les réunions annuelles en province ont surtout pour but de faciliter les relations personnelles, de créer un lien puissant entre tous les membres d'une même famille. C'est là un point de vue des plus importants qui a grandement contribué à l'extension de l'Association belge. C'est cette fédération, cette communauté de sentiment qui font sa force. C'est la fédération que nous préconisons, que nous voudrions voir implanter ailleurs que chez nous.

L'Association belge publie un *Bulletin* mensuel fort réputé dans le monde photographique ; tous les membres le reçoivent ; il comporte annuellement sept à huit cents pages. Par suite de leur connaissance approfondie des langues, les rédacteurs du *Bulletin* traduisent, résument et interprètent les principaux articles paraissant dans les publications étrangères.

Disons également que le *Bulletin* a été le premier recueil paraissant (depuis 25 ans) avec de nombreuses illustrations dues aux divers procédés qui se sont succédé ; la collection complète constitue aujourd'hui un véritable musée.

Les artistes belges ne sont point restés indifférents au mouvement en avant qui s'est produit dans notre art en ces dernières années ; nous ajouterons même que l'école belge tient une place des plus honorables dans ce mouvement.

L'Association belge par des expositions répétées, tant à Bruxelles qu'en province a mis le monde photographique à même d'étudier, de comparer les œuvres des diverses écoles et principalement celles des écoles françaises, anglaises et allemandes. Nos artistes en ont tiré grand profit ; ils ont pu faire la part des exagérations des nettistes et des flouistes.

Le Belge, par son caractère pondéré, n'aime pas les extrêmes, et, en photographie, s'il n'est pas partisan de la méticuleuse netteté des écoles anciennes, il n'admet pas davantage les excès de flouisme.

L'école belge trouve avec raison, à notre avis, que la photographie peut parfaitement, par ses moyens propres, produire une sensation d'art, et qu'il n'est nul besoin de recourir à l'imitation de certains procédés usités par les dessinateurs, par les peintres, pour fixer rapidement leurs impressions.

La photographie subit les mêmes transformations par lesquelles a passé la peinture en ces dernières années. On sait ce qu'il est advenu de ces impressionnistes dont on pouvait facilement retourner les œuvres en tous sens afin d'y découvrir une silhouette. Il en sera de même en art photographique ; de l'excès du mal jaillira le bien.

Notre école tient donc un juste milieu entre ces exagérations et elle est dans le vrai. Nos artistes s'attachent d'abord, en général, à obtenir un phototype négatif aussi parfait que possible comme sujet, composition, éclairage, qu'ils étudient à fond. Les dimensions sont ordinairement des 8×9 , 9×12 , 13×18 .

Ces phototypes sont ensuite agrandis. Rarement sont-ils exécutés directement à la chambre noire à leur dimension définitive. Les papiers employés sont surtout les gélatino-bromure lisses ou rugueux, blancs et teintés. La dimension varie du 30×40 au 50×60 . Les

épreuves sont souvent virées à l'urane et au fer, au brun, sépia ou sanguine.

Les encadrements, partie plus importante qu'on ne se l'imagine, sont fort soignés également. Nous ne voyons plus que très rarement ces grands cartons blancs d'un effet déplorable ; les œuvres sont généralement encadrées d'une baguette fort simple en chêne. Quant aux sujets traités, notre école s'applique surtout au paysage et aux marines. Peu d'artistes s'occupent des compositions ou d'études de figures. Pour ces genres il faut, en effet, un atelier, une installation spéciale et surtout des études, des connaissances préliminaires qui ne sont pas à la portée de tout le monde.

Mais quant aux paysages, nous pouvons hardiment dire qu'ils y excellent, et qu'ils ne sont pas dépassés par d'autres écoles. Les sites variés, les plaines, les montagnes de notre pays se prêtent du reste admirablement à la reproduction artistique.

En somme, l'École d'art photographique belge, tient dignement sa place et elle jouit à juste titre, croyons-nous, d'une excellente réputation à l'étranger. Les nombreux succès dans les expositions internationales en témoignent.

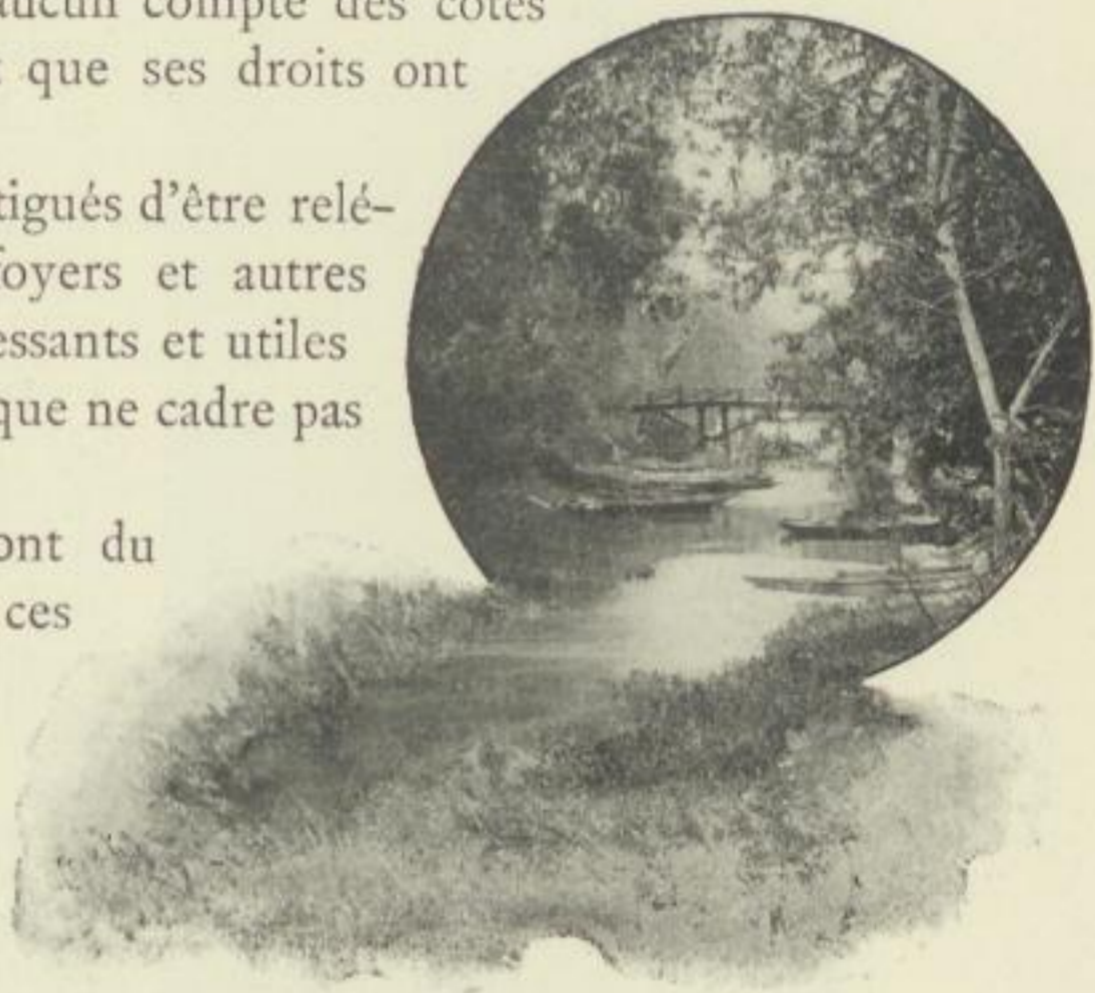
L'Association belge a décidé de ne pas prendre part à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Les motifs de cette abstention résident dans ce fait qu'il n'a été tenu aucun compte des côtés artistiques de la photographie et que ses droits ont ainsi été méconnus.

D'autre part, nous sommes fatigués d'être relégués entre les casseroles, les foyers et autres ustensiles de ce genre, très intéressants et utiles certainement, mais dont l'esthétique ne cadre pas précisément avec la nôtre.

Les artistes photographes n'ont du reste pas beaucoup à gagner à ces grandes exhibitions, et ils préfèrent réserver leurs œuvres aux expositions uniquement photographiques, où elles peuvent être mieux jugées et appréciées.

JOS MAES.

(*Camera obscura*).



M^{me} Bucquet.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, mai 1900.

La Société Royale de Photographie. — La salle d'exposition, au siège de la Société, 66, Russell square, sera occupée ce mois-ci par

les œuvres de J.-H. Evans, du 25 avril au 25 mai. M. Evans a montré d'excellentes choses depuis quelques années aux deux expositions de Londres. Mais le traitement très sobre qu'il affectionne a peut-être empêché la majorité du public d'apprécier ses œuvres au degré qu'elles méritent. Ses études de figures se ressentent un peu de l'influence française, ses paysages peuvent être considérés comme les meilleurs exemples de rendu de la verdure, et il n'a pas d'égal pour les sujets d'architecture. Ses positifs de projection sont aussi extrêmement remarquables, tant comme composition que comme perfection technique.



F. Michelis.

maintenant en regard de la formule anglaise la même formule convertie en décimales. Plus les relations augmentent entre photographes

Le système métrique en Angleterre. — On se sert de plus en plus du système métrique parmi les photographes. MM. Elliot et Son, les fabricants des plaques Barnet et des papiers au gélatino-bromure, donnent

anglais et français, plus l'unification du système des poids et mesures s'impose. Il serait désirable aussi que les dimensions types des plaques fussent pareilles entre les deux pays. Ainsi l'échange de projections est presque nul entre la France et l'Angleterre à cause de la différence de forme.

Le succès des publications d'art françaises en Angleterre. — Dès que j'ai été avisé de la publication prochaine de *l'Esthétique de la photographie* par le Photo-Club de Paris, j'ai annoncé le fait à mes lecteurs, et en vingt-quatre heures j'avais déjà une vingtaine de souscriptions à transmettre au Photo-Club. Ceci prouve combien le public est devenu sympathique à toute manifestation vraiment artistique de la photographie et qu'il apprécie les publications de premier ordre telles que celle-ci. Il faut ajouter aussi que l'élite du public photographique anglais s'intéresse particulièrement à l'école française moderne. Nous devons, il me semble, encourager le plus possible tout ce qui donne de l'importance et de la dignité à notre art, les belles publications, les installations somptueuses de clubs photographiques, les belles expositions, etc. C'est un moyen d'élever la photographie au-dessus du niveau trivial d'une simple distraction faite pour tuer le temps, car la facilité toujours croissante du procédé et le bon marché des appareils et des produits, tendent plutôt à abaisser ce niveau qu'à le relever.

Le livre de sir W. de W. Abney. — « *Instruction in Photography* ». — Une édition, revue et corrigée et considérablement augmentée de ce précieux manuel, a paru ce mois-ci. L'auteur y a ajouté des chapitres sur la phototypographie et le procédé aux trois couleurs, et il s'est davantage étendu sur le côté théorique et optique. Malgré le nombre des manuels de photographie, celui-ci reste toujours le plus complet et le plus utile. Il devrait être entre les mains de tous les photographes au courant de la langue anglaise.

Les jurys et les récompenses. — L'exposition de la Société photographique d'Irlande et celle de Birkenhead terminent la série de cette saison. Le Salon et l'Exposition de la Société Royale inaugureront la série nouvelle en automne. Il est évident qu'il vaudrait mieux sacrifier la quantité à la qualité et centraliser les manifestations, mais d'un autre côté il n'est pas mauvais, pour la propagande de la bonne photographie, de faire pénétrer la graine féconde dans les terrains les plus sauvages.

Il y a quelques années, la plupart des membres habitués des jurys

d'exposition s'étaient réunis officieusement et avaient étudié quelques questions relatives aux récompenses. Ainsi on avait décidé que sur une série de projections ou d'épreuves présentées au concours, une seule pourrait être médaillée au lieu de la série toute entière. On n'accepta plus les prix offerts par les fabricants dans un but de réclame et d'autres réformes salutaires furent inaugurées. Une seconde réunion du même genre a eu lieu ce mois-ci et bien que nous n'espérions pas de nouveaux changements radicaux, il nous semble qu'ils seraient cependant nécessaires en vue des idées toutes différentes qui règnent actuellement au point de vue de l'institution des récompenses. Déjà on tend à renoncer au système des médailles pour le remplacer par l'honneur de la simple admission et on blâme la division par classes, ce qui nous fait prévoir que dans un temps donné le caractère des expositions de photographie deviendra de plus en plus sérieux.

Ces conférences amèneront certainement des résultats heureux, même en supposant que le principe des récompenses soit maintenu ; mais il est probable que les modifications qui seront faites en vue de relever le niveau des expositions ne seront qu'un acheminement vers l'abolition définitive des récompenses. La seule exposition qui ait adopté ce système avec succès, en Angleterre, est le « Photographic Salon », si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte les expositions de Manchester, de Derby, de Bradford et de Huddersfield où les photographes les plus connus ont du reste été invités sans passer par l'examen du jury.

Il me semble qu'il serait intéressant de donner ici le règlement non encore publié, qui a été élaboré par la dernière conférence. Ceci pourra rendre des services aux organisateurs de futures expositions, tant en France qu'à l'Étranger.

CONFÉRENCES DES MEMBRES DES JURYS. — RÈGLEMENT

- 1° La décision du jury est sans appel ;
- 2° Le jury peut ne décerner aucune récompense et cette faculté devra être mentionnée dans le prospectus ;
- 3° Le jury peut exiger la délibération secrète ;
- 4° Le jury déclare hors concours toutes les épreuves qui sont exposées par des maisons de commerce en même temps que leurs produits ;
- 5° Il n'y aura pas de prix en argent ;
- 6° Quand il existera une classe de hors concours, les épreuves primées précédemment devront être comprises dans cette classe ;

7° Les récompenses n'iront qu'à des épreuves uniques, projections ou épreuves sur papier. Si les règlements d'autre part permettent de présenter des séries d'épreuves, une épreuve choisie dans la série pourra seule être récompensée ;

8° Il ne sera fait aucune différence entre les amateurs et les professionnels ;

9° Deux épreuves similaires, agrandissement ou positifs d'un même cliché, ne pourront être toutes deux récompensées ;

10° Aucune projection ne pourra être récompensée sans avoir été projetée au préalable ;

11° L'exposant devra indiquer, sur sa demande d'admission, jusqu'à quel point le travail qu'il expose lui est personnel ;

12° La liste des jurés figurera sur le prospectus ;

RECOMMANDATIONS

13° Lorsque le jury aura donné plus d'une récompense à un même exposant, le fait sera mentionné dans la liste des récompenses, même si les règles de l'exposition interdisent le cumul des récompenses ;

14° Il est désirable que les jurés soient autorisés à augmenter à leur gré le nombre des récompenses ;

15° Il est cependant désirable que le nombre des récompenses soit restreint, de façon à leur donner plus de valeur.

16. Il est désirable que le comité de l'exposition n'accepte aucune médaille offerte par des maisons de commerce ;

17° Il est désirable qu'il n'y ait pas de divisions par classes, ou au moins qu'elles soient le moins nombreuses possible. Elles ne devront comprendre que des différences de genres — tels que le portrait ou le paysage — et non des différences de méthode telles que agrandissements ou instantanés.

Les idées d'un peintre sur la composition. — M. Arthur Burchett, exposant bien connu du Photographic Salon et, en même temps peintre distingué, a fait dernièrement une conférence au Camera Club de Londres sur la composition dans le paysage et l'a illustrée par des dessins et des projections. Il est si rare de voir, comme dans ce cas, l'impartialité du peintre garantie par le talent du photographe que la conférence de M. Burchett en a doublé d'intérêt.

Mais il me semble que les peintres ne prennent la peine d'apprendre à leurs auditoires les règles de la composition que pour le plaisir de leur démontrer ensuite combien ils leurs sont supérieurs et combien souvent ils s'en affranchissent. On pourrait en conclure que

si ces règles sont utiles au photographe dans ses débuts, les progrès de celui-ci ne dateront véritablement que du jour où il se sentira assez fort pour s'en passer. M. Burchett commença par poser ce principe, qu'une simple copie de la nature, surtout lorsqu'elle est monochrome comme en photographie, ne saurait provoquer une sensation d'art. Dans un paysage, certaines conditions de composition sont nécessaires pour dégager le point intéressant du motif, que ce soit le ciel, le premier ou le dernier plan. En tous cas, le reste du tableau ne doit servir qu'à encadrer ce point. Quant au plan général de la composition, il peut être rond, angulaire, ou pyramidal. Ici, M. Burchett dessina au fusain quelques exemples de ces différents genres et montra qu'ils se confondent souvent les uns avec les autres. Pour illustrer le genre angulaire il dessina un motif composé d'un premier plan de rochers abrupts placés tout à fait de côté et équilibrés ensuite par une masse de nuages dans le coin opposé. Puis il passa à la composition classique pyramidale affectionnée par les maîtres anciens, sinon par les primitifs, et dessina comme exemple un navire à quai et une cabine de pêcheurs disposés en pyramide. Enfin, il finit par le motif en rond qu'il illustra en dessinant la large courbe d'une baie équilibrée dans le ciel par des nuages à forme arrondie. A ce propos, il fit remarquer que bien que l'équilibre fût une chose importante dans une composition, on pouvait cependant en abuser, et dessinant rapidement un paysage hollandais avec un moulin à droite, il montra qu'il suffisait d'en ajouter un autre à gauche pour abîmer le motif. Un sujet semblable se trouve fréquemment en Hollande, mais il ne faut pas oublier que la nature se compose rarement bien et qu'il est nécessaire de faire un choix parmi les multiples combinaisons dont elle est prodigue.

Après avoir ainsi expliqué tous les canons de l'art, il fit ce que nous attendons de tout véritable artiste, il démontra combien futiles étaient ces règles et combien peu le charme d'un tableau tient à leur stricte observance. « Ce charme, ajouta-t-il, est dû à un effet décoratif et à ce que j'appellerai le *rythme*. » Ici, une série de dessins furent montrés comme exemples du rythme dans le ciel et la mer, et dans les lignes d'un champ labouré.

M. Dallet-Fuguet sur la vérité dans l'art. — Si ce nom n'est pas un pseudonyme, nous pourrions croire que l'auteur est tout au moins d'origine française, quoique ses remarquables articles sur l'art dans la photographie aient paru dans le *Camera Notes*, organe du Camera Club de New-York.

L'Amérique, il est vrai, sort un peu de mes attributions, mais je

tiens à dire quelques mots au sujet de ces articles, parce que M. Dallet-Fuguet traite d'une façon très intéressante les mêmes points que M. Burchett, dont je viens de parler. Sous ce titre, « la Vérité dans l'Art », M. Fuguet semble vouloir combattre les idées que j'ai eu l'occasion d'exprimer dans un article récent sur la légitimité de l'interprétation de la Nature, bien qu'en fin de compte ses conclusions soient pareilles aux miennes. Je parlerai des points en litige quand le moment sera venu. Mais voici un extrait intéressant :

« La nature nous donne de nombreuses suggestions, de nombreux points de départ, mais elle se compose rarement bien dans le sens du tableau.

» L'idée d'un tableau n'est pas une idée littéraire à proprement parler. Nous pourrions plutôt la qualifier de motif, par comparaison au motif en musique. Appelons cette idée un sentiment, une impulsion, mais gardons-nous de la tendance anglo-saxonne à y voir une idée intellectuelle plutôt que passionnelle. L'Art et la Nature sont deux, car l'Art est une langue de convention composée de symboles empruntés à la Nature. Quelquefois nous nous éloignons trop de la nature et nous nous rapprochons trop de la convention, et nous faisons de l'art purement conventionnel, par conséquent maladif. Alors il nous faut nous retremper dans la nature pour y chercher l'étincelle vitale.

» Il ne faut pas apprécier la vérité d'une œuvre d'art uniquement en la comparant à la nature. Il vaudrait mieux se dire : « Voici un tableau qui n'est pas la nature même, mais bien une illusion due à la main humaine et inspirée par la nature; eh bien, en tant qu'effet — exagéré ou faux tant que l'on voudra — ce tableau me donne-t-il une impression telle qu'aucune autre façon de l'interpréter ne me la donnerait pareille? » Il n'est pas question de vérité pure, car l'art n'est que l'*expression matérialisée d'une idée*. Si un tableau nous semble beau et grand il est artistiquement vrai, car il ne peut être beau s'il n'exprime en même temps la vérité esthétique d'une idée élevée. »

Donc la vérité dans l'art n'est pas une vérité de copie, c'est la vérité de l'idée bien exprimée. Une scène qui n'a jamais existé autre part que dans l'imagination de l'auteur peut être rendue d'une façon véridique au point de vue artistique.

Ce sont les idées fausses que l'on se fait au sujet de la vérité dans l'art, c'est l'importance exagérée que l'on attribue à la fidélité de copie de la nature qui constituent le plus sérieux obstacle au développement de la photographie pictoriale.

La platinotypie en deux couleurs et le développement

local. — Les épreuves au platine exposées par M. Stieglitz, l'année dernière, à la Société royale de Photographie, ont été très admirées et ont attiré particulièrement l'attention du public. Elles étaient en deux couleurs obtenues par l'application locale de deux solutions révélatrices différentes. L'une d'elles a remporté une médaille. Le sujet représentait une tête de femme dont les tons de chair étaient rendus en rose brun, tandis que les cheveux étaient châains ; le fond dégradé se perdait dans des gris délicats. En plus de cette double coloration on voyait que le développement avait été arrêté en certains endroits de façon à supprimer entièrement ou à modifier les parties gênantes du motif.

Le système de développement local au moyen de la glycérine n'est pas nouveau ; M. Burchett et M. Willis au Camera Club et, dernièrement, M. Percy Lund ont décrit minutieusement le procédé. Mais c'est à M. Stieglitz et à M. Joseph Keiley, de New-York, que nous devons les derniers perfectionnements qui suivent :

L'impression du papier platine doit être poussée plus loin qu'à l'ordinaire, puis l'épreuve est placée face en-dessus sur une plaque de verre, et à l'aide d'un pinceau plat on couvre toute sa surface d'une couche de glycérine. Il faut que le papier en soit bien imprégné ; il est donc nécessaire, après la première couche, d'éponger l'épreuve avec une feuille de papier buvard et de donner ensuite une seconde couche de glycérine. Le développement se fait à l'aide de pinceaux et de deux solutions, l'une est composée de parties égales de glycérine et de développeur, l'autre de développeur pur.

Je préfère y ajouter deux solutions intermédiaires, l'une composée d'une partie de développeur pour trois parties de glycérine et l'autre de trois parties de développeur pour une de glycérine. La glycérine mélangée au développeur joue le rôle de retardateur, tandis que la glycérine qui imprègne le papier sert à fondre les contours des différentes zones soumises à des solutions réductrices de diverses forces.

Laissons M. Stieglitz expliquer le procédé en deux couleurs : « Si l'on veut obtenir localement une couleur sépia ou un ton de chair, il faut préparer trois solutions en plus. L'une de bichlorure de mercure, l'autre de bichlorure additionné de développeur, la troisième de développeur glycéroiné, également additionné de bichlorure. On les applique selon les besoins avec un pinceau. L'effet, une fois obtenu, on plonge l'épreuve de suite dans le bain fixateur d'acide chlorhydrique dilué, et on la débarrasse de la glycérine en la frottant doucement avec un blaireau. »

On voit que le procédé est d'une simplicité extrême. Les résultats qu'a obtenus M. Stieglitz sont charmants.

Je crois que le papier de la Platinotype Company est peu connu en France. Malgré les attraits de la gomme bichromatée et la facilité de développement local qu'elle offre entre les mains de M. Demachy, par exemple, le platine n'est pas à dédaigner et ce nouveau procédé semble ouvrir, au point de vue du contrôle local, des horizons illimités.

L'Ozotype. — Le procédé d'impression inventé par M. Thomas Manly va bientôt être livré au public. Du papier ozotype sera mis en vente en même temps que paraîtra une brochure explicative de l'auteur. Les derniers perfectionnements, l'obtention du brevet et la préparation commerciale du papier ont pris tant de temps qu'il s'est écoulé dix-huit mois, depuis que les premières épreuves à l'ozotype ont été exposées par M. Manly à Pall Mall. Nous rappelons que le procédé consiste à imprimer sur du papier au manganèse une image faible. Après lavage et séchage, cette épreuve, qui conserve indéfiniment ses propriétés, est mise en contact intime avec une feuille de papier charbon sensibilisé dont la couleur se dépose sur l'épreuve primitive. Ce procédé peut rendre de grands services.

15 juin 1900.

Le Photographic Salon. — On s'occupe déjà de l'organisation de l'exposition de photographie pictorale qui doit se tenir à la Dudley Gallery en octobre. Le comité, à sa dernière réunion, a exprimé sa satisfaction en apprenant que la France devait être représentée au Salon par un envoi plus nombreux qu'à l'habitude. Si nos camarades d'outre-mer se doutaient de l'enthousiasme qu'excite l'école française parmi les rangs des photographes les plus avancés, le nombre des exposants français augmenterait encore davantage chaque année. Il est possible que la presse ne leur ait pas rendu justice, mais les vrais admirateurs de l'école française appartiennent à une certaine portion du public anglais dont l'appréciation devrait avoir plus de prix que celle du public sans éducation. Espérons-donc qu'on s'occupera de nous de l'autre côté de la Manche et que la France sera bien représentée au Photographic Salon.

Les Expositions individuelles (*One Man's Show*) à la Société Royale de Photographie. — Le mois dernier la salle des séances de la Société Royale de Photographie a été occupée par l'exposition des œuvres de M. Frédéric Evans. C'était une occasion intéressante d'examiner un genre où la technique photographique la plus parfaite

se marie à un sentiment artistique très prononcé. Comme le disait avec raison un de nos critiques les plus compétents : « Les sous bois de M. Evans ont un véritable caractère d'architecture et ses sujets d'architecture sont remplis de poésie. » Sans aucun doute ses effets de soleil et d'ombre sont d'un maître, et j'y trouve plus que dans toute autre photographie le rendu du peintre.

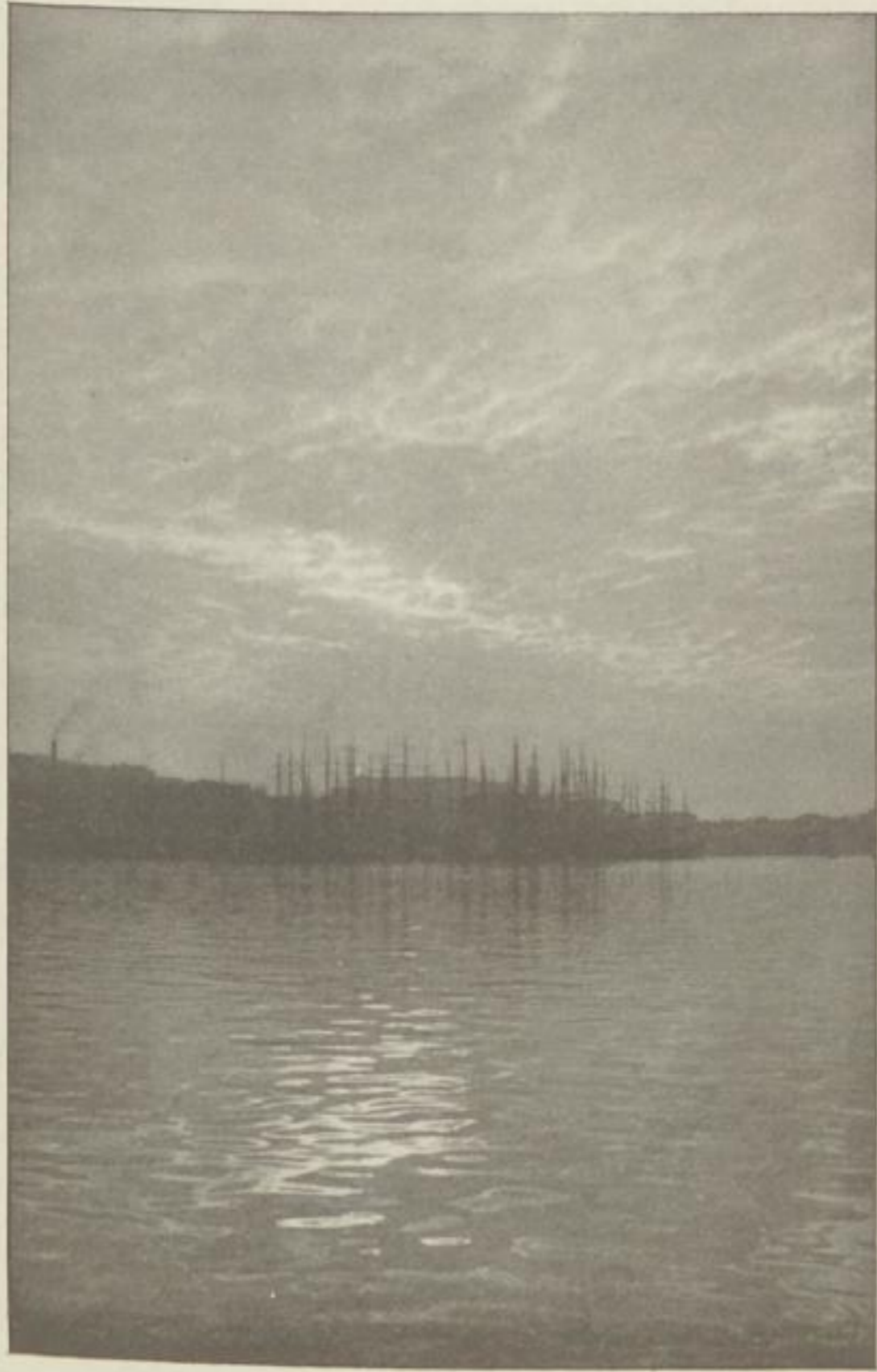
Pendant le mois de juin l'exposition du docteur Emerson succédera à celle de M. Evans. Elle offrira un intérêt tout particulier à cause de la position toute spéciale, presque incompréhensible, que le docteur Emerson a prise vis-à-vis de la photographie pictoriale. Il y a environ dix ans, il a publié un livre intitulé la *Photographie Naturaliste*, dans lequel il préconisait le flou et le rendu photographique conforme à l'illusion optique de la vision humaine. A cette époque, ces principes paraissaient beaucoup plus subversifs qu'aujourd'hui, où les idées intransigeantes d'alors sur la netteté du détail et les règles du métier pur ont été généralement remplacées par des doctrines plus conciliantes. Le ton du livre était certainement très dogmatique et, de ce fait, M. Emerson s'est créé de nombreuses inimitiés; mais d'un autre côté il est certain qu'il a eu une excellente influence sur le développement de la photographie pictoriale, qu'il a réveillée d'un véritable coup de fouet.

Son livre a ouvert de nouveaux horizons, et la virulence de son style, écho de la conviction profonde de son auteur, a capté l'attention des plus distraits. Peu de temps après, le docteur Emerson publia un second pamphlet dans lequel il rétractait tous les principes émis dans le premier au point de vue de la possibilité de l'art en photographie, assignant à celle-ci une simple place parmi les procédés de reproduction mécanique et admettant franchement qu'il s'était trompé du tout au tout.

Nous nous demandons donc ce que va être son exposition. Devrions-nous la regarder au point de vue technique seul? Alors nous y trouverons, sans aucun doute, de nombreux défauts, et nous serons étonnés de la recherche d'art que nous sommes certains d'y trouver.

Le docteur Emerson inaugurerá son exposition par une conférence dans laquelle il nous fera probablement sa profession de foi. Actuellement nous ne comprenons pas encore.

Il faut ajouter que dans son premier livre, alors qu'il réclamait pour la photographie une place parmi les arts, il citait quelques-unes de ses propres œuvres comme remplissant toutes les conditions nécessaires pour s'élever à cette hauteur. Et cet exposé de principes a été suivi d'une renonciation tout aussi nette et d'attaques tout aussi violentes contre le Salon et les efforts de ses adhérents.



F. Michélis.

Imp. DRAEGER. PARIS

L'hyposulfite d'ammonium et l'hyposulfite de soude. — On a déjà proposé l'hyposulfite d'ammonium comme succédané de l'hyposulfite de soude tant pour les plaques que pour les papiers. Le docteur Divers et M. Ogawa du Japon viennent d'étudier l'action comparative de ces sels, et ils ont trouvé que l'hyposulfite, ou plus correctement le thiosulfite d'ammonium, a l'avantage de s'éliminer beaucoup plus facilement que l'hyposulfite de soude par le lavage. La fibre du papier surtout, paraît-il, a la propriété de retenir des traces de soude en combinaison chimique. De là les lavages prolongés que nécessite l'emploi d'hyposulfite de soude.

L'ozotype. — Nous rappelons que M. Manly, inventeur du procédé l'ozotype, a mis son papier dans le commerce et a fait paraître en même temps un pamphlet explicatif du procédé (1).

Monographie de M. Raeburn, par M. Craig Annan. — M. Craig Annan va faire paraître prochainement une série de reproductions remarquables en photogravure des œuvres d'un peintre peu connu jusqu'ici, sir Henry Raeburn.

M. R.-A.-M. Stevenson, le critique d'art bien connu, est l'auteur du texte. Il est mort avant d'y avoir mis la dernière main et c'est sa veuve, habituée à corriger les épreuves de son mari, qui finit son œuvre.

Un nouveau kodak. — Un nouveau kodak va être mis sur le marché. Cet appareil est destiné à prendre des vues panoramiques instantanées. Une fois que l'appareil est armé, l'objectif se trouve ramené dans une position parallèle au plan de la vue à prendre. Au moment du déclenchement, l'objectif décrit un demi-cercle rapide en une cinquième de seconde environ, ce qui ramène la pose de chaque point de l'image à un cent-cinquantième de seconde environ.

Par conséquent, une vue prise au milieu d'une rue comprendrait non seulement la perspective de la rue elle-même, mais les maisons qui se trouvent directement à droite et à gauche de l'opérateur. Un tel champ ne peut aller sans distorsion fâcheuse des lignes verticales. Mais cette distorsion ne se fait sentir d'une façon appréciable qu'aux points extrêmes de l'image, en haut et en bas, et l'appareil est construit de façon à ne prendre que la partie médiane et correcte de l'image; la forme en est donc allongée et étroite. L'illusion de vérité

1. Des exemples d'impressions ozotypes sont exposés au Champ-de-Mars, Section anglaise, Palais Suffren, premier étage, à côté de l'optique allemande. — (Note du traducteur).

est complète, surtout dans les paysages, vues de mer et de rivière, scènes de rue, etc. L'appareil aura déjà été mis en vente quand paraîtront ces lignes. Il est de dimensions commodes et d'un prix accessible aux bourses les plus modestes.

La lumière artificielle en photographie. — Il faut admettre que jusqu'ici on n'a pas trouvé de source de lumière artificielle donnant pour la photographie courante des résultats entièrement satisfaisants. Le magnésium a contre lui sa fumée. La lumière électrique ne donne pas mal quand on peut disposer d'une lampe à arc et qu'on peut poser longtemps; mais à moins d'être branché sur une conduite de la ville, il est difficile de s'en servir à cause de la force motrice nécessaire à la lampe. C'est encore l'acétylène qui semble devoir rendre le plus de services au photographe travaillant hors de chez lui. Il suffit d'employer sept ou huit brûleurs ou soixante bougies consommant quarante litres de gaz à l'heure pour obtenir un portrait en deux secondes de pose. Le manchon Auer donne de bons résultats et on se sert beaucoup à Londres, pour les reproductions, du brûleur à tirage forcé. Malgré le succès du bec Auer pour l'éclairage usuel, on ne semble pas s'être préoccupé de l'adapter à l'éclairage photographique en rendant chaque bec indépendant et facile à transporter d'un endroit à un autre — chose indispensable à l'éclairage du modèle. Il nous semble qu'il n'y aurait pas grande difficulté à établir un bec sur un réservoir de gaz comprimé pouvant alimenter pendant une heure et de volume commode. La compression se ferait au moyen d'une petite pompe à main, sans aucun risque d'explosion.

Nous espérons que les manchons de platine remplaceront bientôt les manchons fragiles actuels. On les emploie déjà en France, mais le prix en est peu accessible.

La collection de photographies documentaires au British Museum. — Le *National Photographic Record* vient d'organiser une Exposition des photographies documentaires qu'elle a pu réunir jusqu'ici. Le but de cette association, présidée par sir Benjamin Stone, est de former une collection d'épreuves permanentes représentant tous les édifices, sites ou objets destinés à disparaître à un moment donné. La collection compte déjà plus de 1.200 photographies, déposées au British Museum et mises à la disposition du public sous la réserve de quelques formalités.

A. HORSLEY HINTON.

Traduit pour le Bulletin par R. D.

AUTRICHE

Vienne, 15 juin 1900.

Nouvelle École de Photographie à Munich. — L'Union des Photographes de l'Allemagne du Sud a pris l'initiative d'un mouvement qui a abouti à la création d'un établissement auquel on prédit un brillant avenir. C'est le 16 avril dernier que la Société en question présenta au Ministère royal bavarois de l'Intérieur un projet de statuts qui fut approuvé le 16 mai suivant.

Ce document, communiqué à la presse scientifique, est d'une grande étendue et contient nombre de dispositions d'un intérêt secondaire. J'en extrairai donc seulement les articles qui ont rapport au plan d'études et aux conditions d'admission pour « l'École et Laboratoire d'essais de Munich », fondée, comme dit le texte, « par l'Union des Photographes de l'Allemagne du Sud et placée sous la surveillance administrative du gouvernement bavarois ».

La mission de l'École est d'offrir aux futurs photographes l'occasion de s'instruire dans la technique et dans l'art photographique, et de s'y perfectionner pour qu'ils soient à même d'exercer leur profession dans le sens artistique, mais aussi de mettre les connaissances acquises au service de la science pure.

L'établissement sera dirigé par un Conseil d'administration de dix membres pris dans l'Union précitée. Ce Conseil sera renforcé par le président de l'École et par un délégué de la ville de Munich. Le gouvernement s'est réservé le droit d'envoyer un commissaire royal qui assistera aux séances du Conseil.

Pour l'admission, l'élève (qui doit avoir quinze ans révolus) aura à produire des certificats constatant qu'il a suivi avec succès une école primaire, que sa conduite a été bonne et que, au cas où ses parents seraient morts, le tuteur accorde l'autorisation voulue.

Il ne sera admis que des jeunes gens. Les statuts ne disent point si, dans l'avenir, on recevra également des jeunes filles. L'École de Vienne s'est montrée plus accueillante et a largement ouvert ses classes à un grand nombre d'élèves qui y apprennent les deux retouches, le dessin, et même les manipulations chimiques si elles désirent s'y instruire.

Le nombre d'élèves est limité. Les cours durent deux ans, partagés en quatre semestres. Par exception, on admettra aussi des élèves inscrits pour une partie de l'enseignement.

Il y aura six professeurs parmi lesquels nous nommerons le docteur

Rudolf Steinheil, chargé du cours d'optique théorique. La direction de l'École a été confiée à M. G.-H. Emmerich, de Munich.

Les frais d'études se montent pour le premier et le deuxième semestre à 40 marcs, soit 80 marcs, et à 35 marcs seulement si les élèves sont sujets de l'empire allemand ou s'ils sont fils de membres de l'Union des Photographes. Pour le troisième et le quatrième semestre, la taxe est de 50 marcs ou 45 marcs pour les élèves des catégories mentionnées ci-dessus. Les « étrangers », on entend par là tous ceux qui n'appartiennent point à l'empire allemand, payeront, pour chacun des deux premiers semestres, 80 marcs, et 100 marcs pour chacun des deux autres. Tous les élèves acquitteront en plus une taxe mensuelle de 4 marcs, pour produits et matériel scolaires.

On versera également un droit d'inscription de 5 marcs, plus 2 marcs par semestre pour cotisation au fonds des malades. L'élève admis recevra une carte l'autorisant à la visite gratuite des collections d'art de l'État bavarois.

Il n'y aura point d'exemptions de taxes ni de remboursement dans les cas où l'élève quitterait l'école avant la fin de ses études. Toutefois, à titre exceptionnel, le Conseil peut faire remise des droits quand il y a indigence constatée.

Les élèves libres, c'est-à-dire ceux qui ne suivent qu'une partie des cours, payeront les taxes semestrielles pleines si les leçons suivies dépassent le nombre de dix par semaine.

Au commencement du quatrième semestre, il sera offert deux prix, l'un de 100 et l'autre de 50 marcs. Il sera également accordé des mentions honorables. Les travaux primés appartiendront à l'École et y seront conservés comme matériel scolaire. Les élèves libres ne peuvent concourir pour ces prix.

Les certificats semestriels coûtent 1 marc, ceux de fin d'études 2 marcs ; le diplôme constatant « les succès particuliers », 3 marcs.

Le règlement de l'École contient quelques articles qui paraîtront draconiens et que l'on chercherait vainement dans les statuts de l'École Impériale de Vienne ou dans ceux d'établissements civils de l'étranger.

Ainsi chaque élève est tenu, au moment de l'inscription et au commencement des trimestres, d'indiquer son domicile. Le directeur peut refuser « l'autorisation d'habiter » si, pour une cause quelconque, le choix du logement lui paraît mauvais.

Le directeur peut, de même, interdire la fréquentation de certains cabarets, restaurants, brasseries, cafés ou tavernes, dont la réputation n'est pas solidement établie. Cette interdiction s'applique non seulement à la période scolaire, mais aussi aux vacances.

Les élèves ne sont point autorisés à former entre eux des corporations, sociétés ou clubs.

La direction a édicté une série de mesures disciplinaires échelonnées selon la nature des cas et commençant par un blâme infligé par le professeur ou par le directeur. Il y a ensuite l'avertissement impliquant menace de renvoi, le renvoi lui-même prononcé par deux tiers du conseil des professeurs.

Les certificats de sortie comportent quatre mentions, savoir : 1, grande assiduité; 2, assiduité; 3, études satisfaisantes; 4, études insuffisantes.

Le programme scolaire comprend, pour le premier semestre, le dessin, la physique, la photochimie, les éléments de la photographie pratique (négatifs et positifs), l'histoire de la photographie, la comptabilité, la technique de reproduction.

Le second semestre, ainsi que le troisième, continuent et complètent l'enseignement de la physique, enseignent les travaux dans l'atelier, la photographie du paysage, et les diverses branches de la photographie d'art.

Les dépenses motivées par l'installation de l'École ont été payées par l'Union qui, à la suite d'un appel adressé à ses membres, a réuni un premier fonds de matériel et une somme de 17.000 marcs (21.250 francs). Parmi les objets ainsi offerts se trouvent les instruments les plus nouveaux de Steinheil, Görz, Voigtländer, Zeiss et Sutter. Une bibliothèque spéciale sera ouverte prochainement.

Le budget de l'École prévoit, après déduction du loyer, une somme annuelle de 15.000 marcs. On espère que la ville subviendra au traitement des professeurs de dessin et de la tenue des livres. Les droits scolaires atteindront probablement 4.000 marcs, de manière que le gouvernement devra fournir une allocation de 7.000 marcs, somme insignifiante eu égard au résultat à obtenir.

On pense généralement que la nouvelle École de Munich est appelée à un grand avenir. Mais dans les conditions modestes où elle débute, et eu égard au règlement peut-être un peu trop rigoureux dont j'ai donné un extrait, elle ne saurait compter sur un contingent d'élèves aussi nombreux que celui qui fréquente l'institution de Vienne, placée sous la direction du docteur Eder, institution d'ailleurs entretenue aux frais de l'État et, par conséquent, soustraite aux fluctuations des concours privés.

L'Exposition de Paris et la Presse allemande. — La plupart des journaux photographiques ont délégué au Champ-de-Mars leurs principaux rédacteurs qui, naturellement, se sont immédiatement

mis à la besogne et ont rendu compte de tout ce qui touche à la photographie. On n'attendra pas de nos confrères de la presse allemande un dithyrambe à jet continu. Loin de se montrer enthousiastes, la plupart d'entre eux jugent l'Exposition avec une certaine sévérité et peut-être même avec une aigreur souvent regrettable. Parmi les comptes rendus qui ont paru jusqu'à ce jour, j'ai lu jusqu'au bout celui de la *Gazette générale des Photographes*, publiée à Munich, et qui a pour rédacteur en chef ce même M. Emmerich qui vient d'être nommé directeur de la nouvelle École créée par l'Union des Photographes de l'Allemagne du Sud. M. Emmerich débute, dans sa première lettre, par quelques considérations philosophiques sur la nation française et par des réflexions ironiques sur le caractère politique de nos compatriotes. Voici son entrée en matière ; je traduis mot à mot :

« Liberté, égalité, fraternité. C'est la devise qu'on lit partout sur le fronton de l'orgueilleux Louvre, au Parlement, à l'Hôtel de Ville, et même au portail des saintes églises. Or, il suffit d'entr'ouvrir les yeux pour voir que la France continue d'ignorer le bonheur universel, que, dans cette République, les lois de liberté, de fraternité et d'égalité, ont mené le pays à un résultat tel que, dans d'autres États, assez arriérés pour tolérer un régime monarchique, les gens sont beaucoup plus libres, plus égaux et plus fraternels qu'en France. »

Le rédacteur s'arrête ensuite aux « vertus républicaines », à propos desquelles il hausse fortement les épaules, tout comme il exprime des doutes sur la sincérité des qualités attribuées aux Français et, pour justifier ses appréciations, il affirme qu'à Paris tout le monde « fait semblant ».

« Voyez, dit-il, comment les choses se passent là-bas. Tout ce que fait le Français, il l'accomplit avec une naïve sérénité. C'est ce qui le distingue essentiellement de l'Anglais, de l'Américain et de l'Allemand, et lui enlève toute apparence d'égoïsme direct. De même que la Française, grâce à quelques chiffons, sait garder un extérieur toujours flamboyant, de même le Français, avec quelques phrases, se donne l'apparence d'une amabilité qui, le plus souvent, n'est ni dans son cœur, ni dans ses idées... »

Rendant compte de sa première visite à l'Exposition, notre sévère critique constate que Paris est, en somme, la ville la mieux appropriée pour organiser une foire universelle, « car le Parisien sait pratiquer avec infiniment d'habileté ses nombreux talents, et il y met tant d'adresse que tout visiteur peut, comme s'il se trouvait chez une cocotte, être sûr d'être le préféré parmi les favorisés ».

L'aimable écrivain relate ensuite les efforts qu'il a dû faire pour découvrir les « cachettes » affectées à la photographie. Enfin il réussit

à s'orienter — malgré le catalogue — et il pénètre dans la section. Là il constate qu'il y a, en somme, beaucoup moins de choses à voir qu'on ne croyait, que dans cette minime quantité de produits il n'y avait pas grand'chose de bon. Ce maigre résultat s'applique non pas à l'industrie photographique, mais aux épreuves. Heureusement que la photographie allemande s'est abritée dans le palais, au bord de la Seine, où, grâce à une organisation digne d'éloges, elle est parvenue à s'installer fièrement, ainsi qu'il convient à une dame de son importance.

M. Trois-Étoiles clôt son premier article en se lamentant sur ce qu'il a vu. Voici son épilogue :

« Il faut regretter que le talent décoratif, si abondant chez le peuple français, n'ait pas suffi aux directeurs de l'Exposition pour centraliser dans un organisme logique et précis la formidable masse d'objets qu'il s'agissait de réunir. Certes, je ne prétends pas que nous autres, Allemands, nous eussions mieux réussi dans cette tâche ardue et complexe.

» Mais je ne finirai pas sur un mot de regret. Car l'Exposition est trop riche pour que nous ne puissions pas nous consoler de ce qu'il y a de manqué. Et les Français, les Parisiens sont, en dépit de leur travers national, de leur agitation affairée, de leur chasse au lucre... à la jouissance qui les pousse vers la décadence, un peuple trop richement doué pour qu'on puisse oublier leurs qualités vraiment précieuses. Mais quant à marcher à la tête des nations, non ! la France n'y marche plus ! L'Exposition le démontre clairement. Certes, le pays ne manque ni d'idées ni de goût, mais il n'a pas la force qui seule donne la vie aux idées, la force de s'atteler à un travail persévérant et instructif. Le temps est-il venu pour l'Allemagne de recueillir l'héritage culturel de la France ? On serait tenté de le croire si on observe certains indices pour l'interprétation desquels il faut un esprit très subtil. »

Le Portrait-Triomphe. — Une maison de Francfort, spéculant sans doute sur le « gobisme » des masses, annonce qu'elle cherche des représentants pour vulgariser ses agrandissements, et qu'elle leur promet un revenu mensuel de 350 marcs (440 francs).

Il s'est trouvé des candidats méfiants qui ont tout d'abord demandé des renseignements, sur quoi ils ont reçu la lettre suivante :

« Il s'agit de la vente à commission de nos magnifiques Portraits-Triomphe. Ces portraits sont agrandis sur une photographie quelconque, et nous assumons toutes garanties pour l'inaltérabilité et la ressemblance des portraits qui ne sont, en aucun cas, des dessins au crayon.

» Nos portraits sont facilement vendables à toute personne ayant un cœur pour sa famille ou pour les défunts. Nous les livrons à partir de 8 marcs 50 (10 fr. 50 c.). Or si vous en placez trois par jour, travail minimal pour un agent, vous aurez un revenu moyen mensuel de 350 marcs. Si votre activité n'atteint pas trois portraits par jour, vous auriez, pour seulement deux portraits quotidiens, une rentrée certaine mensuelle de 250 marcs. Et si le client ne verse pas les arrhes demandées par nous, nous vous payerons votre commission directement. En vendant les portraits vous pouvez réclamer au client un acompte équivalent au montant de votre commission et garder cet argent. Le temps de livraison varie de sept à quinze jours, et l'expédition s'effectue seulement contre remboursement. Si vous êtes disposé à accepter notre proposition, nous vous enverrons notre album d'échantillons — d'une valeur de 39 marcs — contre une caution de 12 marcs ou contre une sûreté suffisante. Au besoin nous nous contenterons de bonnes références. » — Suit la signature.

Le *Journal de Munich* conseille de ne point se croiser les bras, de faire face au danger et de marcher hardiment contre l'ennemi qui menace maintenant d'accaparer les agrandissements.

Si les opérateurs de province, même les plus modestes d'entre eux, s'entendaient pour acquérir à frais communs l'outillage, peu coûteux d'ailleurs, nécessaire pour faire les agrandissements, la clientèle ne s'adresserait pas aux entrepreneurs du dehors, et les industriels, qui spéculent sur l'ignorance des masses, se verraient bientôt forcés de fermer boutique.

Nos lecteurs ne sont peut-être pas au courant de la question. Je rappellerai donc qu'il s'agit de portraits, garnis de cadres magnifiques, et qu'une entreprise, dont le siège est à Paris, prône à grands coups de réclames. Au mois de février dernier, l'Union des Photographes de l'Allemagne du Sud s'est décidée à réclamer d'office la poursuite des « négociants » parisiens. Mais le Ministère bavarois des Affaires étrangères a décliné l'intervention, parce qu'un avocat de Munich, qui s'était « abonné », avait déclaré être satisfait du cadre et du portrait. L'Union, considérant qu'un avocat n'est pas compétent pour émettre un avis en pareille matière, a recommencé ses démarches et a demandé que le Ministère ordonnât au chargé d'affaires de Bavière, à Paris, de signaler au préfet de police les agissements de la maison T. et d'obtenir de M. Lépine l'interdiction du genre d'opérations pratiqué par l'industriel en question et par ses confrères.

Le *Tagblatt* de Berlin écrit textuellement :

« L'effronterie des imposteurs français, c'est-à-dire des escroqueurs au portrait, contre lesquels nous avons itérativement mis en garde nos

lecteurs, dépasse toute mesure. On sait que la maison M. et C^o, T., successeur, rue de S.-P., envoie aux personnes aisées une circulaire portant offre de fournir *gratis* un portrait au crayon, exécuté d'après une photographie à envoyer par le client futur. Cette offre alléchante est motivée par le désir de faire connaître la maison.

» Quand l'hameçon a mordu et que la photographie est arrivée à Paris, l'industriel parisien répond au bout de quelques jours que le crayon est splendidement réussi et qu'il sera envoyé dès la réception d'un mandat de 10 francs représentant le cadre et les frais d'emballage. Beaucoup de bons bourgeois coupent dans le pont et expédient l'argent, mais le plus souvent ils n'entendent plus jamais parler ni du portrait ni de la photographie originale. »

Le *Tagblatt* ajoute que les divers avertissements donnés aux lecteurs n'ont nullement déconcerté les industriels parisiens qui envoient maintenant des circulaires contenant des lettres de remerciements signées des clients, et parmi lesquelles figure même une prétendue attestation élogieuse délivrée par les éditeurs du *Tagblatt*.

La feuille de Berlin complète ses renseignements en affirmant qu'il y a quelque temps, M. T. s'était établi aux États-Unis pour « travailler dans les agrandissements », mais que l'expédition de ses circulaires fut interdite par la direction des Postes, en raison du caractère suspect qu'elles avaient aux yeux de l'administration américaine.

L'aérostat Zeppelin et la photographie. — On sait que le comte Zeppelin se prépare à tenter enfin la grande expérience qui doit démontrer la praticabilité de l'énorme aéro-nef construite sur ses données et prête, dit-on, à être lancée dans l'atmosphère. Les travaux d'installation des moteurs touchent à leur fin; le plus rigoureux mystère cache aux profanes le mécanisme imaginé par le comte Zeppelin pour s'élever, se maintenir et se diriger dans l'air. Un hangar de dimensions colossales abrite encore le vaisseau actuellement aux mains des ouvriers qui y mettent les dernières pièces. L'emplacement choisi par l'inventeur est situé sur une langue de terre qui s'avance dans le lac de Constance, du côté wurtembergeois. Jusqu'à présent aucun étranger n'a encore été admis à proximité du hangar, mais on assure que le 30 de ce mois, la consigne sera levée et on pourra assister, de loin, à l'ascension de l'aérostat. J'apprends que des amateurs-photographes se sont cotisés pour fréter un petit vapeur sur lequel ils s'embarqueront avec leurs grands et petits appareils, et d'où ils suivront les évolutions de l'engin. En dépit des précautions prises, il sera bien difficile d'empêcher, soit sur la rive suisse, bavaroise ou autrichienne, les opérations des photographes décidés à enregistrer

quand même les phases de l'intéressante expérience. Si rien ne vient contrarier l'essai, nous connaissons dans une quinzaine de jours le résultat du premier voyage aérien du comte Zeppelin.

Mais d'ores et déjà on peut, sans être taxé de pessimisme, émettre quelques doutes sur l'avenir du colosse dont la construction a absorbé plus d'un million de francs et dont le mécanisme, à en juger par les indiscretions du dehors, ne révèle aucun organe suffisamment extraordinaire pour justifier la confiance enthousiaste que montrent les cinq ou six mille touristes qui, à la fin du mois, envahiront le Lac de Constance.

F. SILAS.



Le numéro de juillet du Bulletin sera consacré entièrement à l'Exposition Universelle et contiendra un plan de la classe 12 (Photographie).

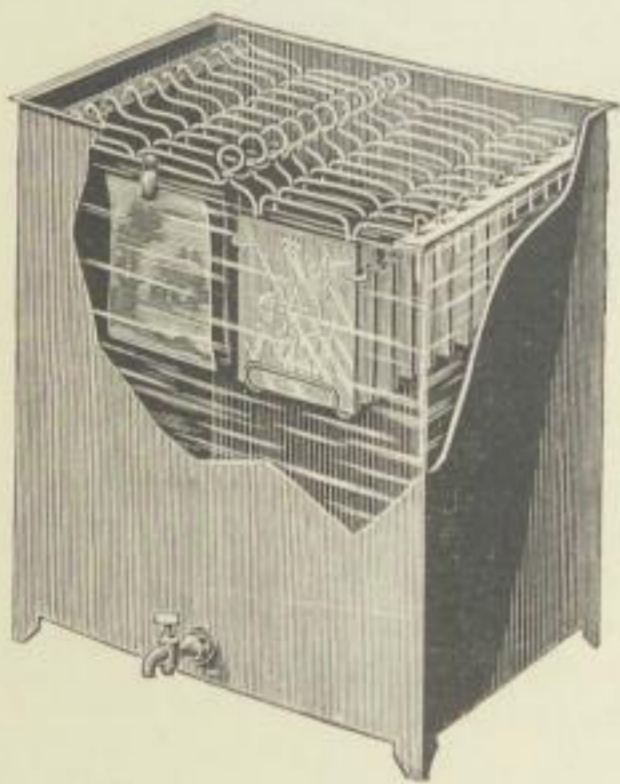


F. Michelis.



Nouveautés Photographiques

PRÉSENTATIONS FAITES AUX SÉANCES DU PHOTO-CLUB DE PARIS



LA MERVEILLEUSE ET LE MERVEILLEUX.

Constructeur : P. DUCHENNE.

La cuve la Merveilleuse supprime l'inconvénient qui résulte du lavage des épreuves dans des cuves à fond plat.

Elle offre à ce sujet de nombreux avantages, les épreuves sont suspendues après des tringles dites laveuses à pinces inoxydables et sont disposées de telle façon qu'une fois en place dans la cuve, leur position est verticale, elles ne se touchent pas et sont à environ 3 ou 4 centimètres du fond, d'où il résulte que l'eau venant par le haut de la cuve et s'évacuant par la bonde ou le robinet qui se trouve à la partie inférieure de celle-ci, entraîne avec elle tous les sels qui se trouvaient sur la surface des épreuves qui, en

raison de leur densité, tombent au fond de la cuve et s'évacuent par la bonde ou le robinet.

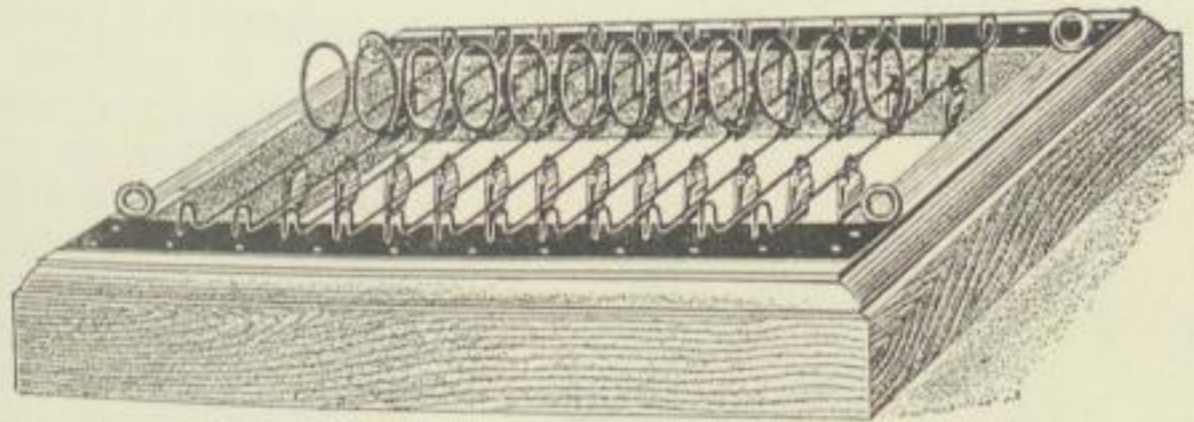
Par ce dispositif, les épreuves photographiques sont lavées en moins de temps que par l'ancien système et avec beaucoup plus de sécurité.

En outre, le dispositif des tringles laveuses est tel qu'au sortir de la cuve, on peut placer celle-ci sur une corde et faire sécher les épreuves.

Le cadre flotteur, le Merveilleux, n'est qu'une variante de la cuve Merveilleuse.

Ce cadre flotteur qui, comme la cuve Merveilleuse, peut supporter 12, 24, 36 tringles pour 12, 24, 36 épreuves, permet

de mettre flotter ce cadre, muni des tringles laveuses garnies d'épreuves, dans une cuve ou un bassin; une fois le lavage effectué, avec quatre ficelles que l'on accroche aux quatre pitons placés aux angles, l'on enlève le tout pour le séchage.



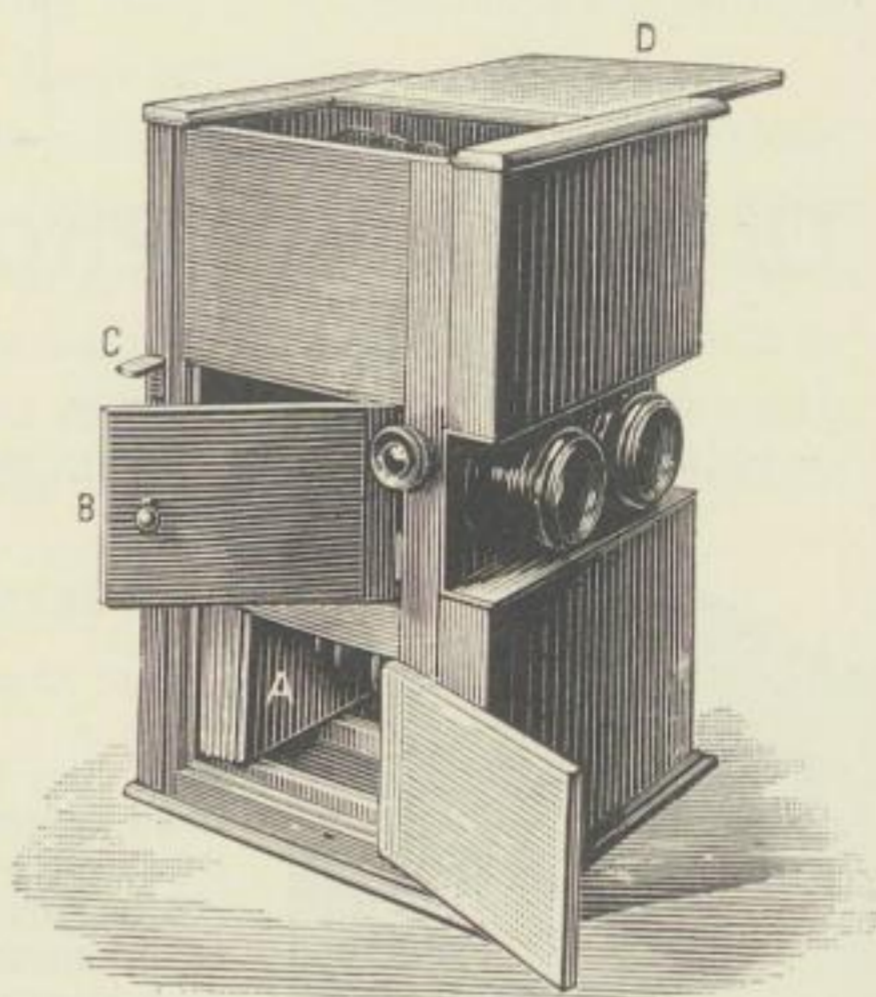
STÉRÉOSCOPE SANS CHAÎNE. — Constructeur : P. DUCHENNE.

Ce Stéréoscope contient 50 vues et se fait dans tous les formats. Un système d'escamotage simple et pratique permet de substituer une vue à une autre par un simple mouvement de va-et-vient.

L'appareil est composé de trois compartiments : chacun d'eux a la longueur et la largeur de la vue à escamoter.

Le premier compartiment supérieur, dit *Compartiment distributeur*, dont le couvercle D laisse voir l'intérieur, peut contenir 50 vues; ces 50 vues sont poussées

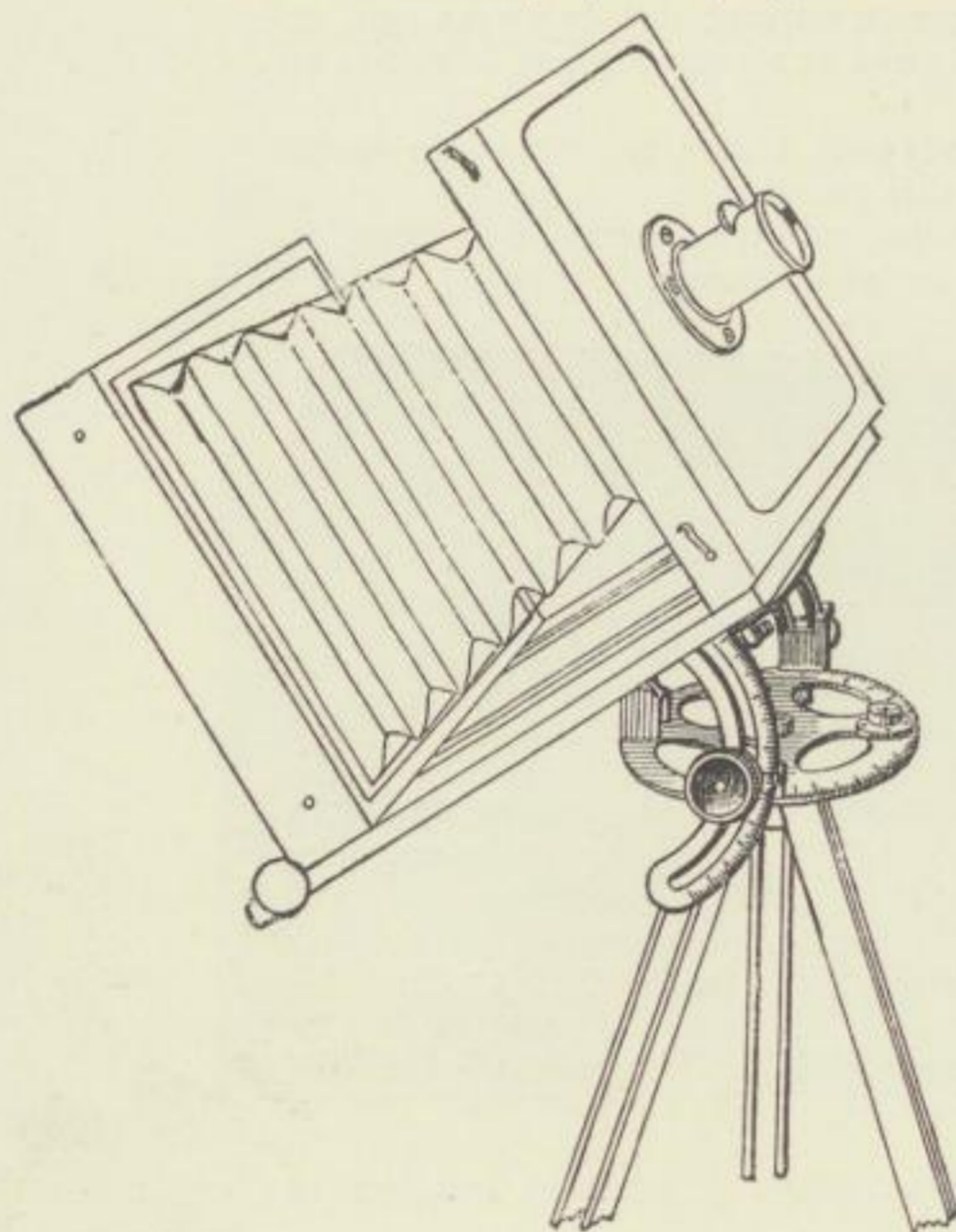
par un ressort vers la partie d'escamotage qui, par un mouvement de va-et-vient, imprimé par la manette C, entraîne une première vue devant les objectifs du stéréoscope. Une fois cette vue passée, pour en faire venir une autre, on imprime un nouveau mouvement de va-et-vient à la manette C; pendant ce temps, la première vue est descendue dans le compartiment inférieur du stéréoscope et se range contre une planchette A, laquelle est retenue par un ressort assez doux, juste pour retenir les vues et les empêcher de tomber. Il en est de même pour toutes les vues à suivre. Une fois les cinquante vues passées, on les retire de la partie inférieure comme on le ferait d'un jeu de cartes, et on les replace si on le désire, telles dans le casier supérieur, cela sans aucune précaution. Cette description s'applique au stéréoscope sur verre, si toutefois l'on désirait voir dans l'appareil des vues sur papier, il est nécessaire de coller celles-ci sur des planchettes *ad hoc*; ces vues, dans ces conditions, se trouvent entraînées comme les vues sur verre, avec la différence que l'on est obligé de les éclairer par des miroirs mobiles B se trouvant de chaque côté de l'appareil, que l'on ouvre à 45° environ.



Pour les positifs stéréoscopiques sur verre, on est obligé de les doubler comme les positifs pour la projection, afin d'assurer le bon fonctionnement de l'appareil en même temps qu'on épargne la casse.

L'EXCELSIOR (tête de pied panoramique).

Constructeur : P. DUCHENNE.



Aux appareils d'un petit volume, il fallait une tête de pied panoramique d'un petit volume.

En présentant à l'amateur ce modèle l'Excelsior, le constructeur a cru avoir atteint le but que celui-ci recherchait : volume réduit, simplicité, maximum de solidité.

La tête de pied l'Excelsior est composée de deux plateaux en cuivre poli (ou aluminium), deux secteurs, un niveau et une clef du congrès; le plateau inférieur est muni du pas du congrès pour pouvoir être fixé sur le pied, un niveau d'eau et une graduation en 360° le complètent. Le plateau supérieur est fixé au premier par une charnière et retenu sur ses côtés par deux secteurs, lesquels glissent librement dans des écrous à mollettes; ces secteurs en quart de cercle sont gradués en 90°, passent devant l'aiguille qui est retenue par les écrous à mollettes.

La tête de pied panoramique Excelsior repliée sur elle-même, les deux secteurs étant à zéro, les deux plateaux sont à environ 3 cent. 1/2 l'un de l'autre.

Le plateau supérieur porte l'écrou du congrès pour fixer l'appareil dessus. Une petite aiguille mobile que l'on fixe dans le fond de l'appareil sert spéciale-

ment pour faire les panoramas et évite à l'amateur des mises au point successives, cette aiguille évolue en même que l'appareil autour de la graduation et évite par suite des pertes de temps.

Avec la tête de pied panoramique Excelsior, on peut photographier des plafonds, des mosaïques sur le sol, des motifs décoratifs se trouvant placés dans l'angle de monuments, etc.

Cet instrument complète le bagage de l'amateur photographe, sans pour cela l'encombrer davantage.

LE PAULO LILIPUT. — Constructeur : P. DUCHENNE.

Cette petite chambre se fait en deux formats : $6\frac{1}{2} \times 9$ et 9×12 ; elle se met dans la poche toute chargée et contient 18 plaques souples.

Le Paulo Liliput se charge en plein jour et est à mise au point facultative et possède un verre dépoli.

Il se compose de la chambre, munie de son objectif et obturateur, du verre dépoli, du secteur de graduation, de viseurs et écrous.

Le magasin à pellicules libres permet l'exposition de la plaque, soit à sa partie supérieure, soit à sa partie inférieure.

Toutefois ces appareils sont livrés avec le dispositif d'expositions de la plaque à la partie supérieure, l'autre nécessitant un travail spécial par l'addition d'aimants porte-châssis.

REX MONTIS. — Constructeur : H. ROUSSEL.

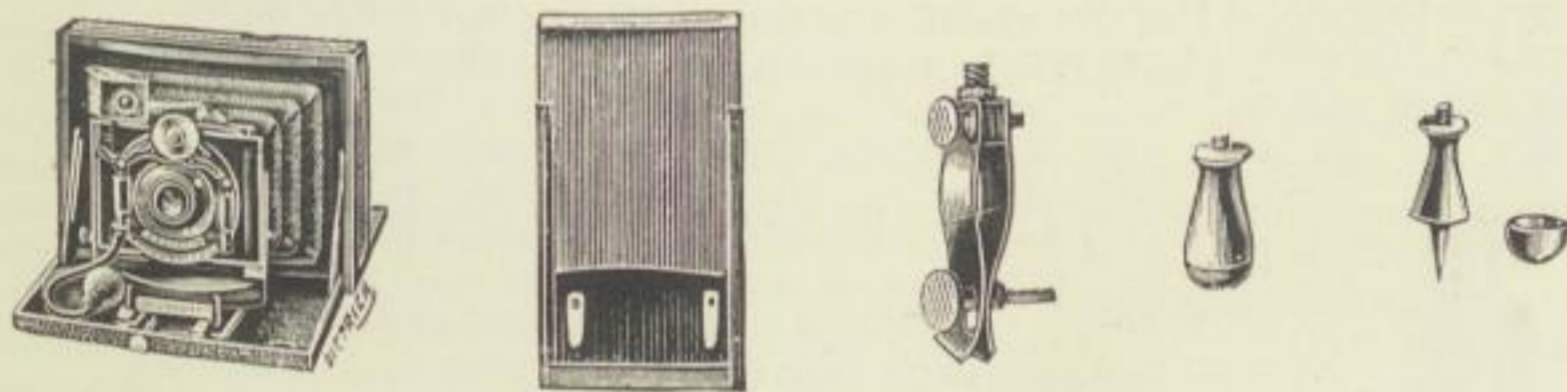
Ainsi que l'indique le nom Rex Montis, cet appareil, dédié au Club Alpin français, est, par son poids minime, son volume très réduit et par les nombreux perfectionnements qu'il comporte, l'instrument idéal des excursions en montagnes. Pour ces mêmes raisons, il est tout naturellement indiqué comme le compagnon des amateurs photographes : cyclistes, touristes, nouvellistes, peintres, etc.

Spécialement construit pour l'emploi exclusif de négatifs 9×12 sur plaques verre ou vitroses, l'appareil ne tient pas plus de place en poche qu'un Kodak pliant à pellicules, et il est aussi rapidement mis en état d'opérer que n'importe quelle photo-jumelle ou détective 9×12 , mais beaucoup plus léger et moins encombrant.

Parmi les nombreux avantages du Rex Montis, nous citerons :

La suppression du châssis-magasin et l'emploi de 12 châssis simples métalliques de 3 millimètres d'épaisseur ; l'obtention de négatifs 9×12 sur verres ou vitroses, avec un appareil de poche.

Son objectif anti-spectroscopique permet l'instantanéité en toutes saisons et par les temps les moins favorables à la photographie, et il est monté sur un obturateur Unicum, placé au centre de l'objectif.



Le chariot mobile, à vis de rappel, permet la mise au point variable, depuis l'infini jusqu'à 2 mètres, avec décentrement dans les deux sens.

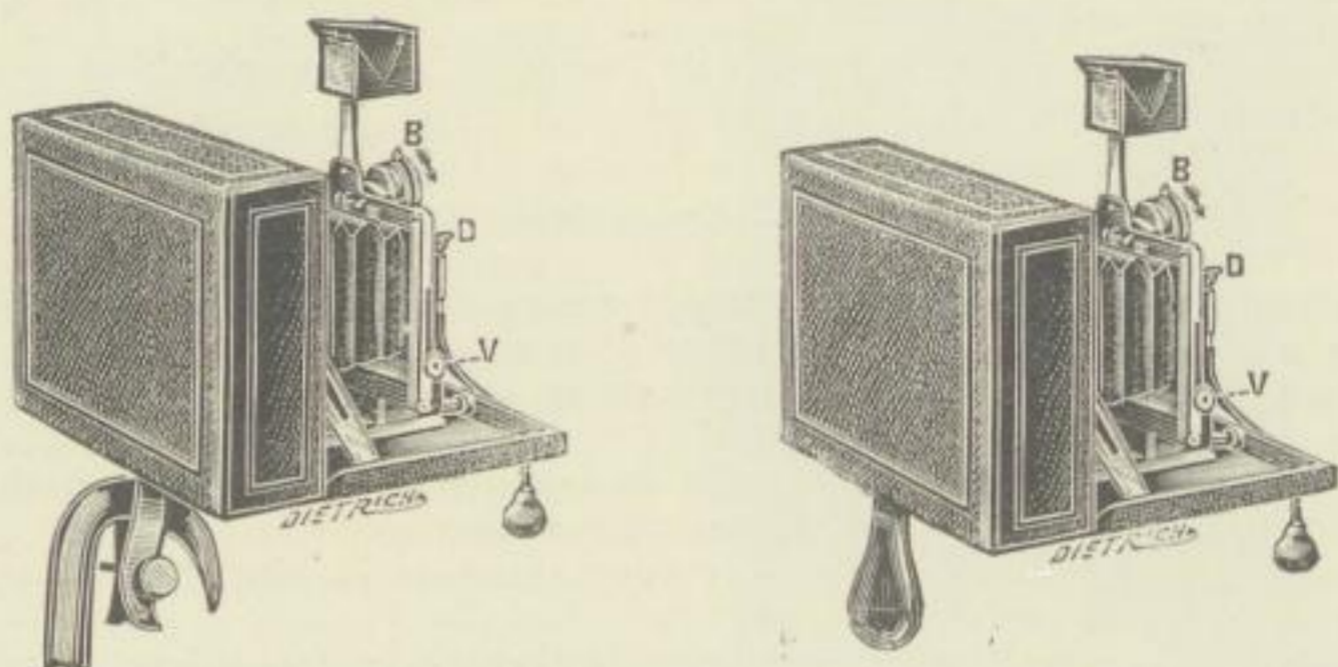
Le Rex Montis est construit moitié bois, moitié aluminium.

On ouvre chacune des deux portes, avant et arrière, en pressant sur le bouton correspondant à chacune d'elles, dissimulée sous la peau, à la partie supérieure de l'instrument.

Après avoir abaissé bien à fond la porte d'avant, on fait glisser le porte-objectif sur le chariot nickelé, jusqu'à l'endroit où les ressorts viennent s'accrocher dans les deux crans *ad hoc*.

L'appareil ainsi placé est réglé à l'infini.

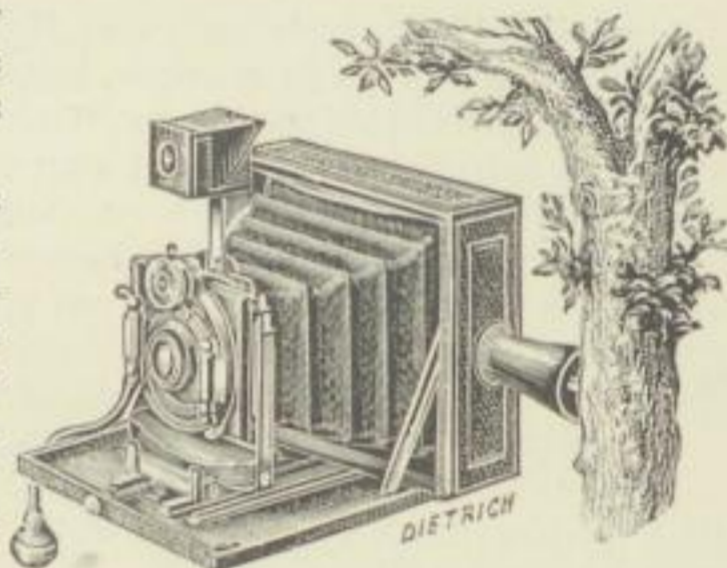
L'objectif anti-spectroscopique, dont est muni l'appareil, a une distance focale de 12 centimètres. Sans entrer ici dans le détail de ses nombreuses qualités optiques, nous nous contenterons de ne citer que celle-ci : « Le diamètre de ses lentilles n'est que de 17 millimètres, et cependant l'objectif donne une finesse



extrême et une netteté absolue sur les bords de la plaque à l'ouverture maxima du diaphragme, qui est de 22 millimètres. » Cette disproportion voulue a pour but d'emmagasiner la plus grande quantité possible de rayons marginaux, lesquels, quoique inutiles à la formation de l'image, apportent leur contingent de luminosité pour permettre l'obtention de l'instantanéité, même au 1/100 de seconde, par les temps les moins favorables à la photographie.

L'obturateur Unicum est placé entre les deux lentilles de l'objectif anti-spectroscopique, faisant corps avec lui, mais complètement indépendant de l'appareil; il peut donc être facilement dévissé et être adapté sur n'importe quelle chambre à foyer variable.

Le constructeur a imaginé, pour compléter cet appareil, une poignée en métal et une pince d'acier qui ont pour but de remplacer le pied. Par les diverses figures que nous donnons, on peut se rendre compte de l'emploi multiple de ces deux accessoires, légers et faciles à mettre en poche, ils répondent à tous les besoins. La poignée sert à tenir l'appareil à la main. En dévissant la partie inférieure, on peut la fixer par la tige d'acier, sur à un arbre ou un objet quelconque. De même pour la pince d'acier, qui répond à tous les besoins et supplée à ceux où la poignée ne saurait suffire.



LAMPE PIGEON POUR LABORATOIRE



La fabrique des lampes « Pigeon » vient de créer une cheminée à verre rouge pour l'éclairage des laboratoires. Cette cheminée se pose sans ajustage spécial sur les lampes à essence de tous modèles. Le verre, rouge dans la masse, est d'un inactinisme vérifié et garanti; rond, il éclaire autour de lui, toutes les parties de la pièce où l'on opère. Le tirage est remarquablement donné par la galerie à jours à chicanes qui supporte le verre, en sorte que la flamme de la lampe reste fixe et non fumeuse, comme si elle brûlait à air libre.

Ce petit article si pratique et d'un prix d'ailleurs très modique, nous semble appelé à remplacer la lanterne à bougie.



Bibliographie

Les travaux de l'Exposition 1900, A. Da Cunha, ingénieur des arts et manufactures, préface de Henri de Parville. — Masson et C^{ie}, Paris, 1900.

Nous venons de lire l'ouvrage que notre collègue, M. Da Cunha consacre aux travaux de l'Exposition de 1900 et nous tenons à dire tout l'intérêt et toute l'originalité d'une étude qui nous fait assister depuis le début à la création de cette œuvre admirable et nous la fait connaître sous un aspect nouveau.

Une des parties les plus intéressantes et peut-être des moins connues de cette belle manifestation est en effet celle qui se rapporte à la période de travail et d'élaboration de tous ces palais, de ces ponts et de ces merveilleuses attractions : c'est presque l'histoire complète du génie civil qui est écrite sur les pierres et sur l'acier dont se composent les monuments de 1900.

Il n'existe pas une personne curieuse des choses de l'art et de la science qui ne veuille connaître tous les secrets de la préparation de l'Exposition ; les procédés modernes de la construction, le ciment armé, les fondations en terre comprimée, etc., surexcitent l'imagination de notre génération nouvelle ; et c'est pour répondre à une nécessité du moment qu'un ingénieur, ancien élève de l'École Centrale, a écrit ce livre sur les travaux de l'Exposition. M. Da Cunha a suivi la préparation de l'œuvre grandiose, il en a accompagné la genèse, mieux que quiconque il pouvait donc dire comment a été édifié cet ouvrage colossal qui fait si grand honneur au Génie Français. Ces pages sont écrites en un langage clair et facile, à la portée de tous : les théoriciens s'y reconnaîtront aussi bien que ceux moins habitués aux chiffres et aux calculs ; une femme, un enfant peut les lire sans fatigue ni ennui. Près de deux cents gravures sur bois merveilleusement exécutées par nos meilleurs artistes, Poyet, Morieu et Thiriât sont une aide agréable pour la compréhension du texte.

Disons enfin qu'une partie importante de cet ouvrage attrayant est réservée aux chemins de fer qui ont été construits dans Paris à l'occasion de l'Exposition : tous les travaux du Métropolitain, du chemin de fer des Invalides et des agrandissements des différentes gares sont racontés avec force images dont le charme de bonne exécution s'ajoute à l'exactitude et à la précision.

M. Da Cunha est un amateur des plus habiles dont l'éloge n'est plus à faire, c'est dire que les illustrations de cet ouvrage, exécutées d'après ses photographies, présentent un intérêt tout particulier.

Manuel pratique de Photographie au charbon. Ed. Belin. — Gauthier-Villars, 1900, Paris.

Connu depuis longtemps déjà, le *procédé au charbon* n'a reçu, jusqu'ici, que des applications très restreintes. Si ses qualités artistiques et pratiques n'ont pas suffi à le faire préférer dans la plupart des cas, c'est qu'une sorte de préjugé ancien, souvenir des difficultés de la photographie primitive, le fait passer pour très difficile : cette opinion trouve encore crédit auprès des opérateurs insouciants, ne visant qu'au facile, et habitués aux manipulations quasi-automatiques des papiers photographiques en vogue. Mais il importe de lutter contre cette routine et d'attirer l'attention vers les procédés supérieurs, seuls capables de se plier aux exigences de l'art : c'est dans ce but qu'a été écrit cet ouvrage renfermant, sous une forme aussi concise que possible, l'exposé de toutes les opérations relatives à la photographie au charbon.

Sans être aussi simple qu'un virage-fixage, la pratique des transferts n'offre cependant aucune difficulté sérieuse pour un opérateur soigneux ; et quand bien même cette difficulté serait réelle, elle ne saurait nous arrêter en présence de ses incontestables avantages. Avec la photographie à la gomme bichromatée, qui n'en est qu'une variante, la photographie au charbon ou, pour mieux dire, la photographie pigmentaire est la seule qui permette l'emploi de toutes les nuances possibles ; c'est la seule aussi qui permette, au cours du développement, de varier au gré de l'artiste l'intensité des lumières ou des demi-teintes ; c'est la seule, enfin qui soit vraiment inaltérable.

La Phototypie pour tous et ses applications directes aux tirages lithographiques et typographiques. Laynaud (L.). — Gauthier-Villars, Paris 1900.

L'auteur, fréquemment témoin des insuccès du débutant dans l'art phototypique et du découragement naturel qui s'ensuit, s'est rendu compte que ces résultats négatifs provenaient surtout de l'inexpérience de l'opérateur. L'avantage à retirer, dans bien des cas, de ce procédé, étant indiscutable, M. Laynaud a pensé faire œuvre utile en exposant dans ce petit livre les fruits de sa longue pratique qui éviteront bien des tâtonnements à ceux qui commencent. Les résultats qu'ils obtiendront, en suivant fidèlement ses conseils, seront pour eux le meilleur encouragement.

Cet ouvrage constitue un véritable traité pratique de vulgarisation à l'usage des imprimeurs, des photographes et des amateurs, contenant les tours de main pour toutes les opérations, ainsi que les indications pour construire soi-même à peu de frais les appareils nécessaires.

La Photographie panoramique. Ach. Delamarre. — Charles Mendel, Paris 1900.

L'auteur de cette intéressante brochure a su résumer sous une forme concise et facilement assimilable les différentes solutions que comporte la photographie des panoramas. Il donne la description et le mode d'application des appareils spéciaux qui conduisent à l'obtention d'épreuves panoramiques s'étendant depuis un angle de 100° — le plus ouvert que puissent donner les appareils usuels — jusqu'à un tour complet d'horizon.

L'ouvrage contient en outre un certain nombre d'aperçus originaux, entre autres l'exposé d'un projet de transformation des petits appareils à pellicules, genre Kodaks, en chambres panoramiques.

Les Nouveautés photographiques (année 1900). Frédéric Dillaye. — Montgredien et C^{ie}, Paris 1900.

Nous n'avons plus à faire l'éloge d'une telle publication, qui compte déjà huit années d'existence.

C'est toujours l'intéressant et documenté complément des premières œuvres du même auteur : *La Pratique en photographie* et *L'Art en photographie*. Ce complément est impatientement attendu, et nous le comprenons sans peine, par les lecteurs de M. Frédéric Dillaye, qui savent combien cet auteur a le souci de ne leur indiquer que ce qui digne est d'un réel intérêt et que ce qu'il a expérimenté lui-même.

Il demeure absolument certain pour nous que cette conscience d'examen, présentée dans un style clair et avec une compétence éprouvée, constitue le secret de l'immense succès de toutes les œuvres qui émanent de la plume d'un auteur devenu cher à tous les vrais amis de la photographie.

Sur la couverture, nous voyons annoncé, ce qui indique une apparition des plus prochaines, un nouvel ouvrage de M. Frédéric Dillaye, ayant pour titre : *Le Paysage artistique en photographie*. Connaissant les éminentes qualités d'esthéticien de l'auteur, nous entrevoyons là un régal de premier ordre, dont nous avons d'ailleurs un avant-goût par certaines questions traitées dans *les Nouveautés Photographiques 1900*, dont nous signalons aujourd'hui l'apparition.

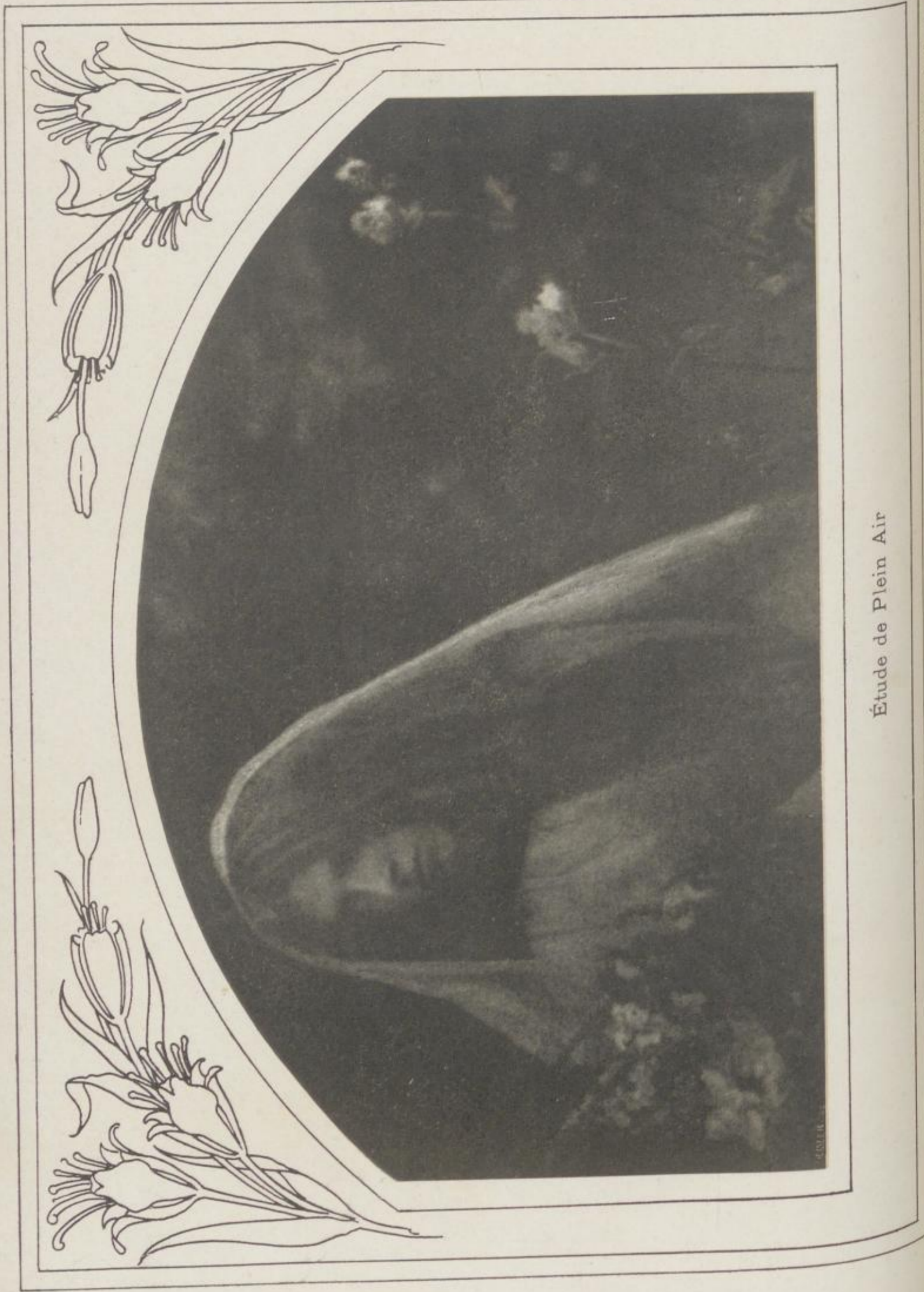


E. Mathieu.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 12856-6-00.

Bulletin du "PHOTO-CLUB DE PARIS"



Étude de Plein Air

Copyright by Artgraphische Verein, Leipzig

1907

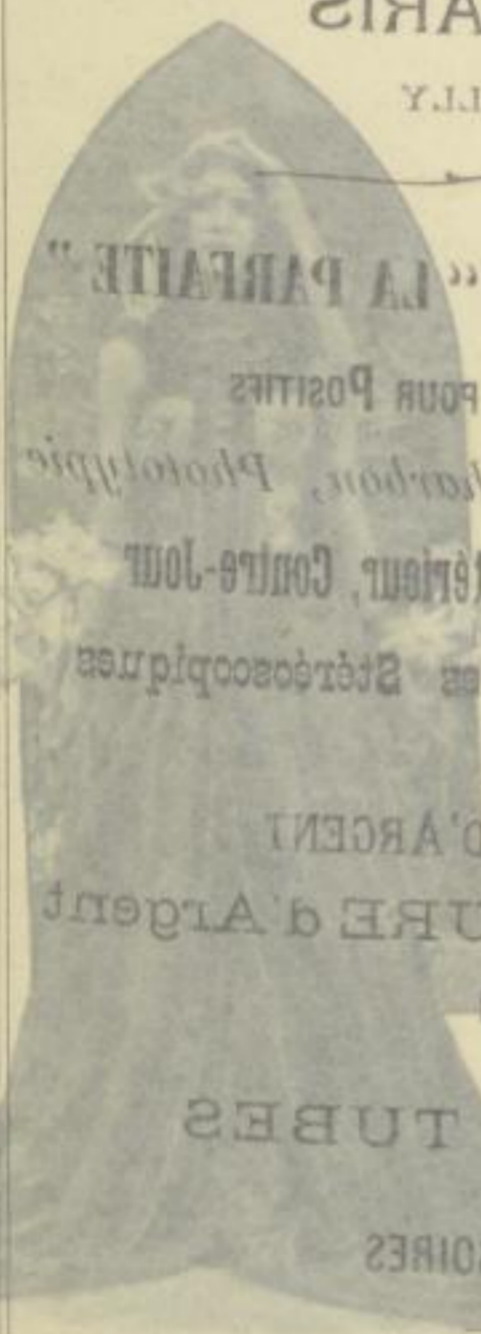
Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

La Classe 12 à l'Exposition Universelle
R. GUILLEMINOT, BESSELUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY



Nos lecteurs trouveront dans ce numéro
un plan détaillé de la classe 12 (section française)
La classe de Photographie est placée
à la Seine, vis-à-vis le palais de l'Optique
Plaques OPALINES pour Vues Stéréoscopiques
Plaques ANTI-HALO (prevues & p. d. r.) pour intérieur, Contre-Jour
Plaques PELICULAIRES, spéciales pour Charbon, Photographie
Plaques au CITRATE D'ARGENT pour Positifs
Plaques au GÉLATINO-BROMURE d'ARGENT
PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT
RÉVÉLATEURS EN TUBES
PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES
Danemark, aux Invalides.

Hors Concours Exposition Universelle 1889
Palais des Lettres, Sciences et Arts.

Envoi franco du Catalogue général:
Autriche, Belgique, États-Unis, Grande-Bretagne

Italie, Pays Bas, Russie, Suisse
Danemark, Espagne, Grèce, Hongrie, Japon, Norwège, Portugal, Suède.

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

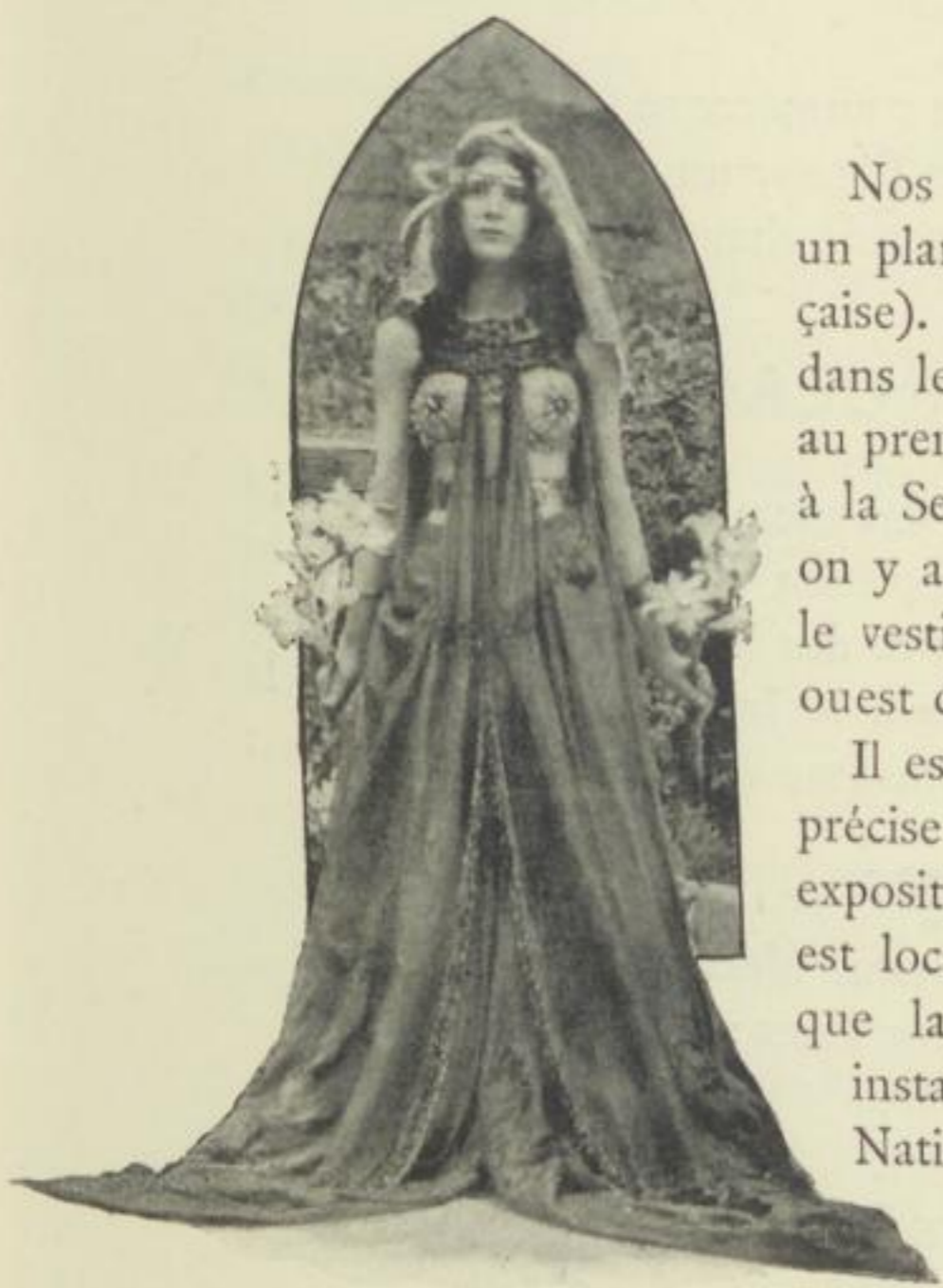
PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général



La Classe 12 à l'Exposition Universelle



P. Bergon.

Palais des Lettres, Sciences et Arts.

Rez-de-chaussée : Autriche, Belgique, États-Unis, Grande-Bretagne (appareils), Italie, Pays-Bas, Russie, Suisse.

Premier étage : Danemark, Espagne, Grande-Bretagne (épreuves), Hongrie, Japon, Norvège, Portugal, Suède.

Nos lecteurs trouveront dans ce numéro un plan détaillé de la classe 12 (section française). La classe de Photographie est placée dans le palais des Lettres, Sciences et Arts, au premier étage, dans l'extrémité qui fait face à la Seine, vis-à-vis le palais de l'Optique ; on y accède par l'escalier qui se trouve dans le vestibule d'angle le plus proche du pilier ouest de la Tour Eiffel.

Il est assez difficile d'indiquer d'une façon précise les emplacements où se trouvent les expositions étrangères ; le plus grand nombre est localisé cependant dans le même palais que la section française. Les autres sont installés dans les palais de la rue des Nations et au Trocadéro. Trois exposants danois figurent dans la section du Danemark, aux Invalides.

Rue des Nations.

Allemagne (rez-de-chaussée), Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, Grèce, Luxembourg, Finlande, Mexique, Monaco, Pérou, Perse, Roumanie, Serbie.

Au pied de la Tour Eiffel.

Équateur, Saint-Marin.

Jardins du Trocadéro.

A droite en regardant le Trocadéro : Algérie, Colonies anglaises (Canada, Maurice, Ceylan, Indes), Chine, Russie (Turkestan, Sibérie).

A gauche : Tunisie, Colonies françaises (Congo, Côte d'Ivoire, Établissements français de l'Inde et de l'Océanie, Indo-Chine, Guadeloupe, Guinée, Guyane, Madagascar, Martinique, Mayotte, Nouvelle-Calédonie, Réunion, Sénégal).

Dans le pavillon de la Navigation de commerce se trouvent plusieurs exposants américains, et dans celui des Forêts, un exposant américain (premier étage) et un exposant russe (rez-de-chaussée).

LE JURY DE LA CLASSE 12

Nous avons déjà publié les noms des membres du Jury nommés par décret du 15 mai, sur la proposition de M. le Ministre du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes. Par suite de nouvelles nominations faites depuis, le Jury international de la classe 12 s'est trouvé définitivement constitué de la manière suivante :

Titulaires.

Allemagne :	MM. le professeur MIETHE ;
Autriche :	le docteur EDER ;
États-Unis :	CAMERON ;
France :	G. BRAUN,
	MAURICE BUCQUET,
	A. DAVANNE,
	J. DEMARIA,
	FLEURY-HERMAGIS,
	J. MAREY,
	PAUL NADAR,
	A. PROVOST,
	LÉON VIDAL,
	ÉTIENNE WALLON,

Grande-Bretagne :	E.-C. HERTSLET ;
Italie :	le baron LÉONINO ;
Japon :	KAWAMURA ;
Suisse :	E. PRICAM ;

Suppléants.

Belgique :	MM. JOS. MAES ;
Danemark :	ENGELSTED ;
Équateur :	JOSÉ DUBOULOZ ;
France :	PAUL BOURGEOIS, PAUL BOYER, LOUIS GEISLER ;
Grèce :	le comte DESMAZIÈRES ;
Mexique :	S. POULAT.

*
* *

Les opérations du Jury ont commencé dès les premiers jours de juin et sont sur le point d'être achevées : celles du Jury de groupe et du Jury supérieur les suivront aussitôt.

Le Jury de classe a constitué son bureau de la façon suivante :

<i>Président</i> :	MM. DAVANNE (France).
<i>Vice-Président</i> :	le docteur EDER (Autriche).
<i>Secrétaire</i> :	E. PRICAM (Suisse).
<i>Rapporteur</i> :	L. VIDAL (France).

Au cours de ses travaux, et pour l'aider de l'autorité de leurs connaissances techniques spéciales, le Jury s'est fait adjoindre comme experts :

MM. BERTHAUD (impressions photomécaniques),
J. CARPENTIER (mécanique),
E. GILLES (ébénisterie).

*
* *

Ainsi qu'on peut le voir en examinant les noms des membres qui le composent, le Jury renferme des personnalités de valeur et des spécialistes de mérite incontestable. Chacune des branches de la photographie s'y trouve représentée, et c'est la meilleure garantie que l'administration pouvait donner aux exposants.

Espérons que les décisions qu'il prendra ne seront pas trop discutées par ceux qui en auront été l'objet, car la tâche qui lui est imposée est lourde et délicate !

*
* *

Le président et les membres du conseil d'administration du Photo-Club ont convié le Jury de la classe 12 à venir visiter l'Hôtel de la Société, le 9 juin, à 4 heures et demie.

Les membres français et étrangers du Jury ont été reçus dans la salle du Comité, puis ils ont été conduits aux divers étages de l'immeuble où sont installés les différents services de la Société : bibliothèque, laboratoires, salle d'expériences, atelier. Dans la salle des fêtes, où un lunch était servi, M. Bucquet a remercié ses hôtes de leur visite et leur a donné l'assurance que leurs collègues trouveraient toujours au Photo-Club le plus cordial accueil.

Quelques projections, parmi lesquelles les plus admirées étaient dues à MM. Demachy, Puyo, Jacquin, Bucquet, ont été faites et, avant de quitter le Photo-Club, chacun des visiteurs, après avoir signé le livre d'or de la Société, a reçu en souvenir de sa visite une héliogravure inédite, exécutée d'après un portrait à la gomme bichromatée, par M. Robert Demachy.

*
* *

Les membres français du Jury de la classe 12 ont offert à leurs collègues de l'étranger un dîner qui a eu lieu, le 18 juin, chez Ledoyen, et ces derniers ont invité leurs collègues français à une réunion intime au restaurant Lucas le 28 juin.

Inutile de dire qu'à la fin de ces deux repas, auxquels assistaient un certain nombre de dames, des toasts ont été échangés en l'honneur des différents pays et des associations qui s'y trouvaient représentés.

*
* *

Le vendredi 29 juin, la Chambre Syndicale des fabricants et négociants de la photographie a donné, chez Marguery, un grand banquet de quatre-vingt-dix couverts, en l'honneur des membres du Jury auxquels le Président de la Chambre Syndicale, dans une allocution très applaudie, a souhaité la bienvenue.

MM. Collin Delavaud, Lippmann, Davanne, Pricam, Dubouloz, Cameron, Nadar, Hertslet, Maurice Bucquet, Wallon et Gravier ont successivement pris la parole.

M. Bucquet, au nom du Photo-Club de Paris et au nom de tous les amateurs, a rendu un juste et sincère hommage aux constructeurs français qui, par leurs efforts constants, leur ingéniosité et la perfection de leurs productions, mettent entre les mains des savants et des artistes des instruments parfaits, sans lesquels ils seraient impuissants à réaliser leurs conceptions. Il a constaté avec plaisir que la fabrication française pouvait revendiquer hautement la première place. En terminant, il a levé son verre au si actif et si dévoué Président de la Chambre Syndicale, M. Demaria, dont il a souvent pu apprécier le jugement sûr et droit, et aussi à tous les membres de la Chambre Syndicale auxquels les amateurs, en particulier, doivent tant de reconnaissance.

A l'issue du banquet, les conversations intimes se sont engagées, et ce n'est que fort tard qu'elles ont pris fin. On s'est séparé en félicitant la Chambre Syndicale d'avoir pris l'initiative de cette brillante réunion.

*
* *

M. Davanne, Président du Jury, avait donné rendez-vous à tous ses collègues du Jury, à la porte de l'Exposition de l'avenue Rapp, pour le mardi 3 juillet, à 1 heure.

Il les a emmenés faire une délicieuse promenade en voiture aux environs de Paris, en passant par le bois de Boulogne, Courbevoie, Bougival, Marly, la forêt de Marly, les bois de Fausses-Reposes, qui s'est terminée par un excellent lunch servi à Saint-Cloud, dans sa jolie propriété de la rue du Chemin-de-Fer, d'où la vue s'étend sur le panorama de Paris et se repose sur les verdure du bois de Boulogne.

Pour conserver un souvenir de toutes les personnes présentes, parmi lesquelles se trouvaient Mesdames Bourgeois, Braün, Cameron, Eder, Nadar, Provost, Wallon et Mademoiselle Bucquet, M. Gaston Braün a d'abord fait un groupe classique, sur la pelouse devant un rideau d'arbres sombres, puis, lorsque chacun eut pris place aux tables dressées dans le jardin, il a demandé une immobilité de quelques secondes, à cause de l'heure déjà avancée, et il a pu obtenir un excellent cliché d'ensemble d'un effet très pittoresque.

Cette charmante journée, favorisée par un temps superbe, comptera parmi les meilleures de celles que les membres du Jury de la classe 12 auront passées ensemble. Elle a été un repos bien mérité au milieu de leurs travaux, et si les Français qui y ont pris part connaissent déjà l'affabilité de M. Davanne, les étrangers ont pu se convaincre que le bon renom de l'hospitalité française était justifié.

Signatures de MM. les Membres
du Jury International de la Classe 12.

A. Davanne
 et Demozion
 Brown
 Wougeois
 J. Carpentier
 J. Linder
 J. Lemonnier
 Jastrow
 J. Mayer
 J. H. Hermans
 J. Maer
 J. Paulat
 J. H. Bouquet
 E. Cecil Hertslet
 J. Pruyss
 J. Nadas
 Edgar Cameron
 J. Vido
 E. Wallon
 J. H. Bouquet



M^{me} Brémard

Le Salon du Photo-Club de Paris

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LE jour où pour la première fois un artiste renonça à ses crayons et à son pinceau pour se servir de l'objectif photographique, la question de savoir si la photographie est un moyen d'expression artistique était posée. Malheureusement, ceux-là mêmes qui, ayant conscience de l'insuffisance des productions de leurs confrères, s'efforçaient de créer ce qu'ils appelaient la photographie artistique, soit par manque d'énergie pour lutter contre les habitudes prises, soit par manque de foi dans leur art, retombaient bientôt dans les errements de leurs prédécesseurs. Et c'est ainsi que, depuis cinquante ans, le portrait à la douzaine encombre de sa banalité nos salons, dont il risque d'être peu à peu chassé. Quant aux paysagistes, leurs productions étaient le triomphe de l'exactitude en même temps que de la sécheresse et lassaient l'œil des moins prévenus.

La photographie était ou semblait être le domaine exclusif de certaines personnalités qui imposaient au monde photographique les idées étroites de leur esprit de routine et qui niaient la possibilité de faire mieux qu'ils n'avaient fait dès le principe.

Depuis une vingtaine d'années, toutefois, les choses ont bien changé. La photographie a cessé d'être pratiquée uniquement par les professionnels et l'on a vu des gens de loisir d'abord amusés par les premiers résultats qu'ils obtenaient, s'efforcer de mettre au service du développement de la photographie leur culture artistique. Malheureusement jusqu'ici, dans nos expositions officielles, leurs tentatives isolées furent noyées au milieu des productions des professionnels qui croyaient sans doute qu'on voulait nuire à leurs intérêts, alors qu'on ne voulait que leur montrer la voie dans laquelle ils auraient dû s'engager résolument pour éviter la décadence. Entre temps, de nombreuses expositions particulières ont peu à peu éclairé le goût du public et ont donné à ceux qui revendiquaient hautement pour la Photographie le droit de prouver qu'elle était un moyen d'expression d'art, la force nécessaire pour obtenir, à l'Exposition Universelle de 1900, une classification qui, pour être assez irrationnelle, a eu du moins pour résultat de mettre en lumière des productions qui auraient risqué, une fois encore, de passer inaperçues.

Nous disons que la classification en photographie d'amateur et photographie professionnelle est irrationnelle, et nous le prouvons en deux mots. Il semblerait, en effet, que la photographie à tendance artistique est l'apanage exclusif de ceux qui ne cherchent qu'une distraction dans l'exercice de cet art spécial, et c'est là une conception fautive, car nous prétendons, au contraire, qu'elle peut et doit être une source de bénéfices réels, et nous ne voulons pour preuve de ce que nous avançons, que les hauts prix atteints par certaines épreuves aux différents Salons d'art photographique à l'étranger et particulièrement en Angleterre. A cet égard, toutefois, notre cher pays de France, comme en bien d'autres circonstances, se trouve devancé malgré les efforts faits par le Photo-Club de Paris, dont les derniers Salons ont été autant de succès, et il semblait que le public attendît l'estampille officielle pour se décider à croire au témoignage de ses yeux. La voici obtenue et nous demanderons à nos lecteurs la permission de commencer notre rapide promenade à travers la section de Photographie par l'examen des œuvres que nous appellerons, d'après la classification officielle, des œuvres d'amateurs.

Entrons tout d'abord dans l'élégant salon décoré par les soins du Photo-Club de Paris pour l'Exposition collective de ses membres et que des plaques de cuivre ornées par un procédé photographique du monogramme de la Société, signalent à l'attention du public. Disons de suite qu'elles sont dues à un membre de la Société, M. Geisler. Au-dessus d'une cimaise en bois décoré par des applications successives de teintures sobres, une tenture vert pâle surmontée d'une frise

de fleurs de soleils, forme une décoration tout à fait en rapport avec la tonalité générale des œuvres exposées. Des portières de même couleur que la tenture, placées à l'entrée et à la sortie de ce salon, complètent un ensemble dont tous les détails sont étudiés avec soin, témoin la jolie vitrine qui contient les publications de la Société.

Ce juste tribut d'éloges accordé aux organisateurs, examinons les œuvres des quatre-vingt-neuf exposants du Photo-Club de Paris.

Les scènes de genre, les paysages, les têtes d'étude, les académies mêmes, d'une chasteté parfaite d'ailleurs, forment presque uniquement l'ensemble de cette exposition où nous regrettons de voir figurer trop peu de portraits traités dans la manière large qui conserve à une physionomie tout son caractère et nous ne nous étonnerons pas trop, toutefois, de cette lacune due à la difficulté d'un genre que trop peu d'amateurs abordent.

Les paysages aux grands effets d'ombre et de lumière abondent. C'est ainsi que parmi les œuvres de M. Tollu nous signalerons un remarquable effet de soleil couchant sur la mer. Sur un fond de brume se détache un ciel lumineux qui se reflète dans l'eau sombre du premier plan à peine ridée de quelques vagues. Un torrent mugissant au milieu d'un paysage alpestre, des pins grêles se détachant sur une mer ensoleillée, donnent une juste impression de la nature et sont l'œuvre de M. Vacossin.

L'exposition de M. Da Cunha est considérable et contient des œuvres remarquables. Celle qui nous a le plus impressionné représente une charrue traînée péniblement par deux chevaux dans un épais labour. Un grand ciel nuageux donne une poésie toute particulière à cette scène si simple. Le docteur Cadier nous transporte en Orient et nous montre des notes de voyage d'un caractère tout à fait artistique.

Avec M. Gers, est-ce bien la politique que nous abordons ? Pour avoir été prises au cours des voyages des quatre derniers Présidents de la République, les épreuves qu'il expose n'en montrent pas moins toutes les qualités de l'habile opérateur. M^{me} Huguet nous ramène dans le domaine serein de l'art et nous nous plaisons à nous arrêter devant une très jolie œuvre qui représente une femme assise à l'ombre, sur un banc, et dont la silhouette gracieuse se détache sur un fond de verdure ensoleillée. L'effet était hardi et difficile à rendre. Nous signalerons ensuite une jolie marine de M. de Boulois ainsi que deux paysages de M. Boivin, un surtout qui représente des saules au bord d'un ruisseau et est heureusement estompé par un brouillard léger.

Les deux ramoneurs de M. Roy sont d'un réalisme amusant qui devient sérieux dans le graveur du docteur Lamblin, dont le sous-bois

aux superbes fougères serait tout à fait satisfaisant si l'allée ne coupait pas mathématiquement en deux son tableau. M. Maxime Brault a envoyé des paysages comme M. Rabourdin dont nous avons remarqué, en outre, une tête d'étude tout à fait curieuse. Un pic neigeux émergeant du brouillard, par M. Lehideux-Vernimmen, est à notre avis ce qu'il y a de mieux parmi ses envois qui tous, d'ailleurs, dénotent une grande sûreté de goût. Une arche de pont au delà duquel nous apercevons quelques laveuses constitue une des plus jolies œuvres de M. Seligmann. M. Dardonville est un grand voyageur qui nous fait partager les impressions qu'il a ressenties au cours de ses déplacements, et nous nous arrêtons volontiers devant son tableau qui représente, le long d'une forêt de pins, une route qu'anime heureusement un groupe de paysans. Sur un chemin de montagne éclairé presque à contre-jour, M. Touranchet nous montre un joli effet de poussière ensoleillée. M. G. Mirabaud affectionne les effets de mer qu'il rend avec une grande vérité. Nous citerons les jolis cygnes blancs de M. Buffet, une vue des Champs-Élysées par un temps de neige, de M. Mortureux, et un rameur au type accentué, de M. Jacques Lehideux, ainsi qu'un troupeau d'oies, de M. de Bioncourt; la place de la Concorde après la pluie, de M. de Las Cases, est un véritable Nittis. M. Guérin, qui nous montre une belle étude de ciel, nous fait éprouver une impression religieuse toute particulière en présence de sa procession s'élevant lentement au flanc d'une falaise. Le tableau de M. Berget représente M. Lippmann étudiant un cliché qu'il vient de développer. En voulant rendre hommage aux travaux de son éminent maître, M. Berget a fait une œuvre excellente au point de vue de l'art.

Pour juger comme elle le mérite l'exposition de M. le comte Tyskiewicz, il nous faudrait une place plus grande que celle dont nous pouvons disposer, et force nous est seulement de signaler la grande maîtrise d'un artiste qui aborde tous les genres avec une égale sûreté. Nous citerons cependant comme hors de pair quelques paysages, un portrait de femme d'une jolie ordonnance et... ma foi, une tête de chien tout à fait réussie. Non loin du comte Tyskiewicz se trouvent les œuvres remarquables de M. F. Coste. Il faudrait citer tous ses paysages dans lesquels l'atmosphère, qui semble palpiter, donne au sujet cet enveloppement qui fait trop souvent défaut aux œuvres photographiques; mais son tableau le plus séduisant, le plus complet au point de vue de la composition est son troupeau de moutons à la lisière d'un bois. Vérité de l'attitude du jeune pâtre nonchalamment couché pendant que son chien veille sur les moutons épars dans la prairie, habile distribution de la lumière et de l'ombre, tout concourt à nous

donner l'impression d'une œuvre parfaite. M. Coste expose également une tête d'homme largement traitée et pleine de caractère.

Enfin notre promenade nous amène en présence des œuvres de M. Robert Demachy qui, avec quelques autres exposants, emploie, pour la reproduction de ses œuvres, un procédé qui leur donne un cachet de personnalité indéniable. Chacun de ses tableaux, qu'ils soient inspirés directement par la nature ou qu'ils aient été étudiés dans l'atelier, révèle d'ailleurs chez l'artiste des qualités de premier ordre. Sa première communiante est un tour de force dont le rendu ne serait peut-être pas aussi parfait si M. Demachy avait employé un autre procédé que celui à la gomme bichromatée. Les autres œuvres complètent un ensemble de tous points excellent.

Les beaux paysages de M. Henri Menier et de M. Georges Ferrand, ainsi que les œuvres de M. de la Bretonnière et de M. Chevrier comptent parmi les bons envois au Salon du Photo-Club. M. Gilibert se spécialise un peu trop peut-être dans la reproduction des effets de ciel qu'il étudie avec un œil d'artiste, prompt à saisir les nuances les plus fugitives. M. Rossignol nous donne dans deux paysages inondés de lumière une impression très juste de la splendeur des jours d'été. Avec M^{me} la duchesse d'Uzès nous retrouvons les paysages d'automne qui encadrent si heureusement les scènes de chasse qu'elle affectionne, et nous citerons comme particulièrement réussie une retraite à travers une grande plaine à la tombée du jour. M. le duc de Chartres est aussi un grand chasseur. Dans un de ses tableaux, le nuage de poussière, soulevé par la meute que retient avec peine un piqueur, est illuminé d'une façon tout à fait heureuse par un clair soleil. Nous citerons également le portrait du duc d'Aumale en costume de promenade, avec ses jambières légendaires, au pied de l'escalier du château de Chantilly.

Si M. de Saint-Chamant nous prouve la sûreté avec laquelle il manie l'éclairage de l'atelier, en particulier dans son portrait d'homme vêtu d'une étoffe à ramages, ses paysages dénotent un grand sens de la nature, et nous constatons avec plaisir l'effet très poétique qui se dégage de son tableau représentant quelques moutons épars sur un maigre pâturage du midi. De M. Bergon nous citerons un portrait de femme qui semble détaché d'une tapisserie du xvi^e siècle. Tout est à louer dans une étude de femme couchée, dont le corps est enveloppé d'une lumière habilement distribuée. M. de Magnitot, dans des natures mortes, MM. Mouton, Paul Le Roux et Charles Petit, dans des paysages et des marines, nous montrent des qualités diverses et remarquables que nous nous plaisons à constater également dans les œuvres de M. de Rochambeau dont un coin de ferme est particuliè-

rement à citer. L'exposition de M. Darnis est très complète. Sa tête de paysan a un grand caractère, puis viennent des effets qui prouvent tout le parti qu'un artiste peut tirer de son objectif. Un matin de gelée blanche, des moutons éclairés par un soleil frisant et surtout une femme tricotant sur le pas d'une porte, à travers laquelle nous voyons la rue violemment illuminée, sont autant de difficultés qu'un artiste seul pouvait vaincre.

A côté des remarquables marines de M. Bezançon et des belles épreuves de M. l'abbé Lérès dont nous citerons tout particulièrement un marché, nous remarquons l'exposition de M. Achille Lemoine. Au milieu de rochers à l'aspect sauvage, des figures heureusement drapées nous ramènent au temps où l'antique religion de la Gaule cherchait au fond des forêts de l'Armorique un dernier refuge contre l'envahissement de la conquête romaine. M. Henri Lemoine, son frère, n'a fait qu'un envoi, une tête de femme coiffée d'un turban, d'une exécution très personnelle.

A côté d'études dont l'éloge n'est plus à faire, M. Maurice Brémard n'envoie qu'un seul paysage. Par une coquetterie bien naturelle chez un artiste de sa valeur, il a voulu sans doute nous faire regretter qu'il ne cultivât pas davantage ce genre où il révèle la même maîtrise que dans ses œuvres conçues et exécutées dans l'atelier.

Parmi les envois de M. E. Wallon nous avons remarqué particulièrement deux paysages. L'un d'eux représente une vallée dans le fond de laquelle se distingue un village encore noyé dans la brume du matin; l'autre, une route de montagne sur laquelle s'avance un troupeau dans un léger nuage de poussière. Nous retrouvons dans ces œuvres le goût de l'artiste qui a composé le portrait de l'homme éminent qu'est son père, et qu'il nous montre à sa table de travail encore occupé, malgré son grand âge, des travaux qui furent l'honneur de sa vie.

Nous citerons une excellente étude de bouleaux par M^{me} Manuel, des paysages et des têtes d'étude par M. Roger Galichon, ainsi que de très bonnes épreuves rapportées par M. André Toutain de ses voyages, et parmi lesquelles nous avons remarqué un escalier sur lequel un groupe de mendiants produit un effet des plus pittoresques.

Dans une série d'études sur Paris, M. Maurice Bucquet nous fait vivre la vie de la grande ville avec ses foules grovillantes, son charme au printemps et même en hiver. Il en a parcouru les coins les moins connus et, de ses pérégrinations, il nous a rapporté des croquis qui sont autant de documents d'une intensité d'expression tout à fait remarquable. Des paysages, des marines, notamment une vue du port de Hambourg complètent un ensemble digne d'un artiste auquel

nous ferons cependant le reproche de paraître se défier de son talent en n'abordant pas l'étude de la figure humaine.

De M. Naudot nous avons remarqué un paysage qui représente un marais dans lequel est répandue une lumière lugubre tamisée par d'épais nuages d'automne. A citer encore une marine et un troupeau de moutons dans un chemin creux.

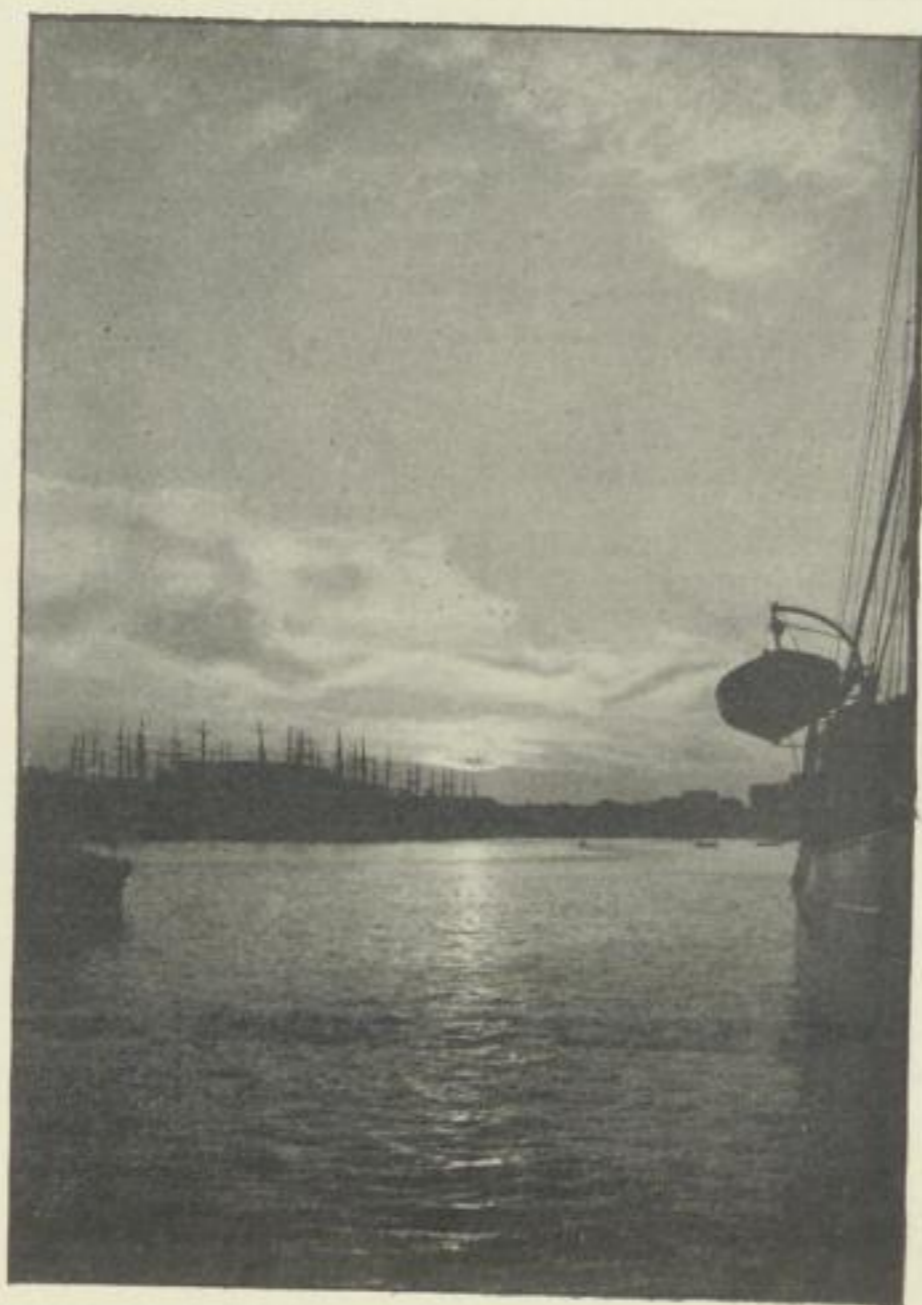
M. Ledard nous a rapporté d'Afrique une vue du désert et, de ses séjours au bord de l'Océan, des marines d'un grand effet. Nous citerons, de M. Edmond Halphen, une vieille femme lisant, d'un naturel parfait, et un effet de neige. M^{lle} Marguerite Decugis nous montre, au-dessus d'une haute montagne au profil sévère, un soleil déjà noyé dans la brume du soir, dont le reflet dans l'eau d'un lac tranquille est la seule lumière qui éclaire un paysage de l'effet général le plus saisissant. A côté d'elle, une autre jeune fille, M^{lle} Antoinette Bucquet, voit la nature sous des aspects plus riants. Ses paysages sont bien composés, mais nous réservons tous nos éloges pour son gracieux envoi qui représente trois jeunes filles, vêtues d'amples robes et dansant dans une allée de parc encore voilée d'un léger brouillard, à travers lequel se diffusent les rayons du soleil. Impossible de rêver et de mieux rendre un effet plus poétique. Avec des scènes heureusement prises dans les rues de Paris, M. Paul Bourgeois expose d'excellents paysages dont le plus parfait est certainement une pointe de roseaux dans un marais. Cette œuvre est une composition de grand style.

Nous remarquerons tout d'abord de M. Georges Berteaux un excellent portrait d'homme. Nous ne saurions trop louer l'éclairage et la vérité de l'attitude. Après avoir cité du même auteur une fort jolie étude de femme, nous signalerons, parmi les paysages qui complètent son exposition, celui qui représente une vallée profonde barrée brusquement par une haute montagne couverte de neige, et qui donne une impression juste d'un des effets les plus difficiles à rendre. M. Stolz et M. le vicomte de Maupeou nous montrent des batteries d'artillerie dans des nuages de fumée très bien étudiés. Ce dernier ajoute à son envoi des vues de Suisse.

La série très complète d'effets de nuages et de marines, de M. Jacquin, est digne d'un artiste qui fait depuis dix ans l'honneur des expositions d'art photographique. Nous citerons tout particulièrement une épreuve qui représente une lame puissante au moment où elle va se briser en une vague gigantesque. Sur la crête des flots se joue une lumière tamisée par le ciel d'orage qui envahit l'horizon. Nous avons bien là l'impression de la force sans limites de la masse liquide qui, poussée à travers l'Atlantique, se rue sur les côtes de France. M. Jacquin est également sensible aux spectacles que nous offrent les

calmes paysages terrestres, et je n'en veux pour preuve que son tableau qui représente un étang avec, au premier plan, des arbres vigoureux sous lesquels l'œil distingue un fond de parc ensoleillé.

A côté de l'intéressante exposition de M. Delpech, nous remarquons les marines et les paysages de M. Ducourau, ainsi que les



Michelis.

envois de M. Emmanuel Mathieu et, si nous admirons les très belles épreuves de M. Malatier, nous ne pourrions faire autrement que de constater que les scènes qu'elles reproduisent manquent un peu de naturel.

M. Maurice Binder et M. Rouiller-Ladevèze n'ont envoyé qu'une seule épreuve. Il est regrettable que ces deux artistes semblent se retirer de la lutte; M. Rouiller-Ladevèze n'est-il pas un de ceux qui avaient remis en honneur le procédé à la gomme bichromatée dont il avait obtenu de si heureux résultats? M. W.-H. Stewart

cherche à sortir de la banalité et y parvient souvent, surtout dans ses très jolies études de femmes.

Les œuvres de M. Grimpel révèlent une science consommée de la composition et de l'éclairage. On retrouve dans les œuvres du photographe l'artiste qu'il a toujours été, et il réussit également bien dans tous les genres. Il se sert avec une grande maîtrise du procédé à la gomme bichromatée, ce qui lui permet d'accentuer encore l'aspect de personnalité de ses œuvres. Employant le même procédé, M. J. Mannheim nous présente une jolie série de petites épreuves qui manquent peut-être un peu de composition.

Des plaines du centre de la France et du golfe de Naples, M. Maurice Lecorbeiller nous rapporte de curieux paysages, et M. Paul Corbin, de Venise et de Capri, d'intéressantes études. A citer, l'entrée d'une écluse, de M. Prin d'Origny, ainsi que les épreuves de M. Alfred Brémard et M. Marozeau. En Hollande et

à Venise, M. de la Villestreux a trouvé des inspirations dont nous constatons le charme. La photographie instantanée a heureusement servi M. Paul Boisard qui, dans une de ses marines, nous montre au premier plan un vol de mouettes rendant, pour ainsi dire, sensible à l'œil l'atmosphère qui enveloppe le sujet. Les études de têtes de M. Émile Thurneyssen donnent une excellente idée de la valeur de l'artiste. Non loin de lui nous remarquons les très bons paysages de M. Marquet, dont la meilleure œuvre est encore la jeune fille lisant. Dans l'exposition de M. Le Bègue nous trouvons la sincérité d'un artiste qui, depuis plusieurs années, étudie surtout la figure en plein air. Dans ce genre si difficile il a obtenu, encore une fois, des résultats excellents qui dénotent sa science et son goût. Ses académies sont heureusement posées et éclairées d'une façon imprévue, mais tout à fait satisfaisante. A noter encore une charge de cavalerie de M. G. Durand, les épreuves de M. Desmarest et les excellentes scènes champêtres de M^{me} Binder-Mestro qui a envoyé également une très jolie tête de femme et une académie de jeunes gens très bien étudiée. Après avoir signalé les laveuses et la tête d'homme de M. F. de Queyriaux, nous nous arrêterons plus longuement devant l'exposition de M. C. Puyo. C'est qu'en effet, si M. Puyo se montre l'égal des plus habiles au point de vue de la composition et de la sûreté de ses conceptions artistiques, au service desquelles il met les ressources de sa culture intellectuelle et de sa science, ses œuvres ont, au point de vue spécial qui nous préoccupe, un mérite qui ne saurait être mis assez en lumière. Elles sont, en effet, des œuvres purement photographiques et sont la justification de la prétention que nous avons émise au début de ces lignes de faire reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique. Par l'étude du jeu de la lumière et des ombres, il arrive à produire l'effet qu'il avait conçu sans que sa main ait besoin d'intervenir, après coup, pour corriger ou atténuer les erreurs de son objectif. Son portrait de femme, par exemple, je le garantis sans retouche, et pourtant tout le monde sait combien il est difficile, quand on n'est plus en présence d'une tête d'enfant, d'éviter l'accentuation désastreuse de certains traits, quelque brillants de jeunesse qu'ils soient. Et ces résultats, il les obtient aussi bien quand il travaille en plein air que lorsqu'il a à sa disposition toutes les ressources et tous les trucs de l'atelier.

Après avoir consciencieusement étudié cette exposition et celles de plusieurs des artistes que nous avons nommés au cours de cette rapide promenade, qui donc pourrait traiter la photographie de procédé purement mécanique? Et c'est ainsi que le Photo-Club, en se réclamant hautement des principes que nous avons exposés, aura con-

tribué, pour une large part, à faire franchir, en France, un pas considérable à la photographie.

Dans une prochaine note, nous examinerons les envois des amateurs et des Sociétés d'amateurs qui garnissent les Salons voisins de celui du Photo-Club.

UN VISITEUR.



G. Grimprel.

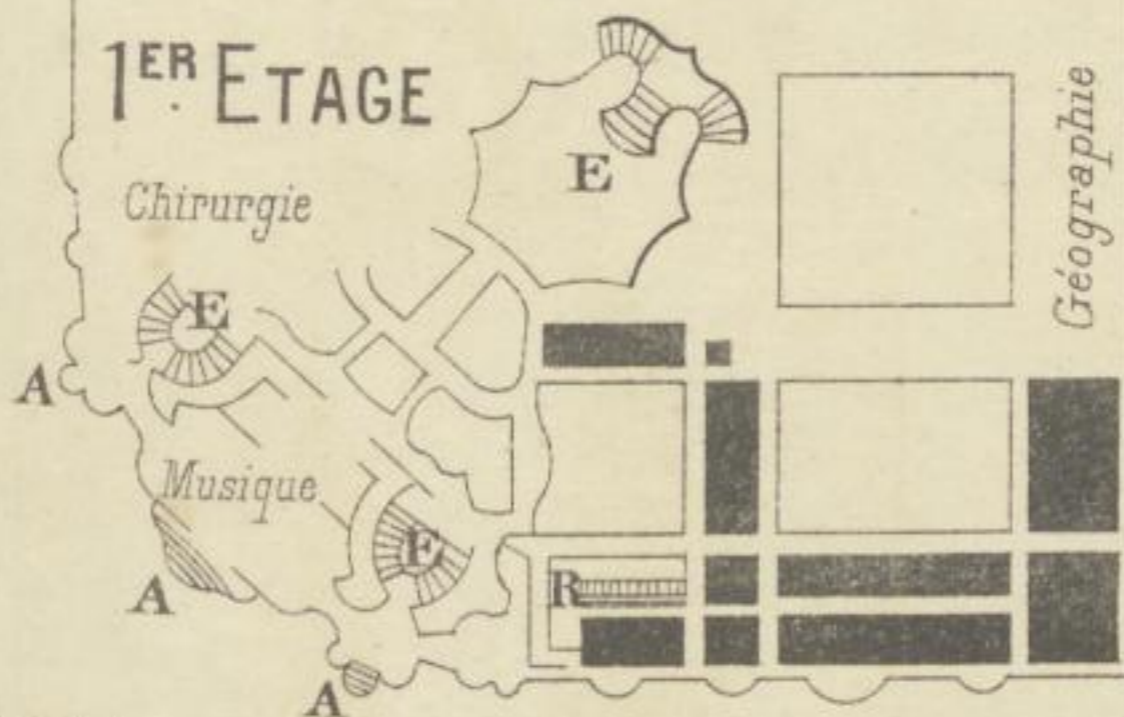
PLAN D'ENSEMBLE

Jardins du Champ de Mars



Palais des Lettres
Sciences et Arts

1^{ER} ETAGE



Pilier
Ouest
Tour Eiffel

Comptoir
d'Escompte

L'Optique

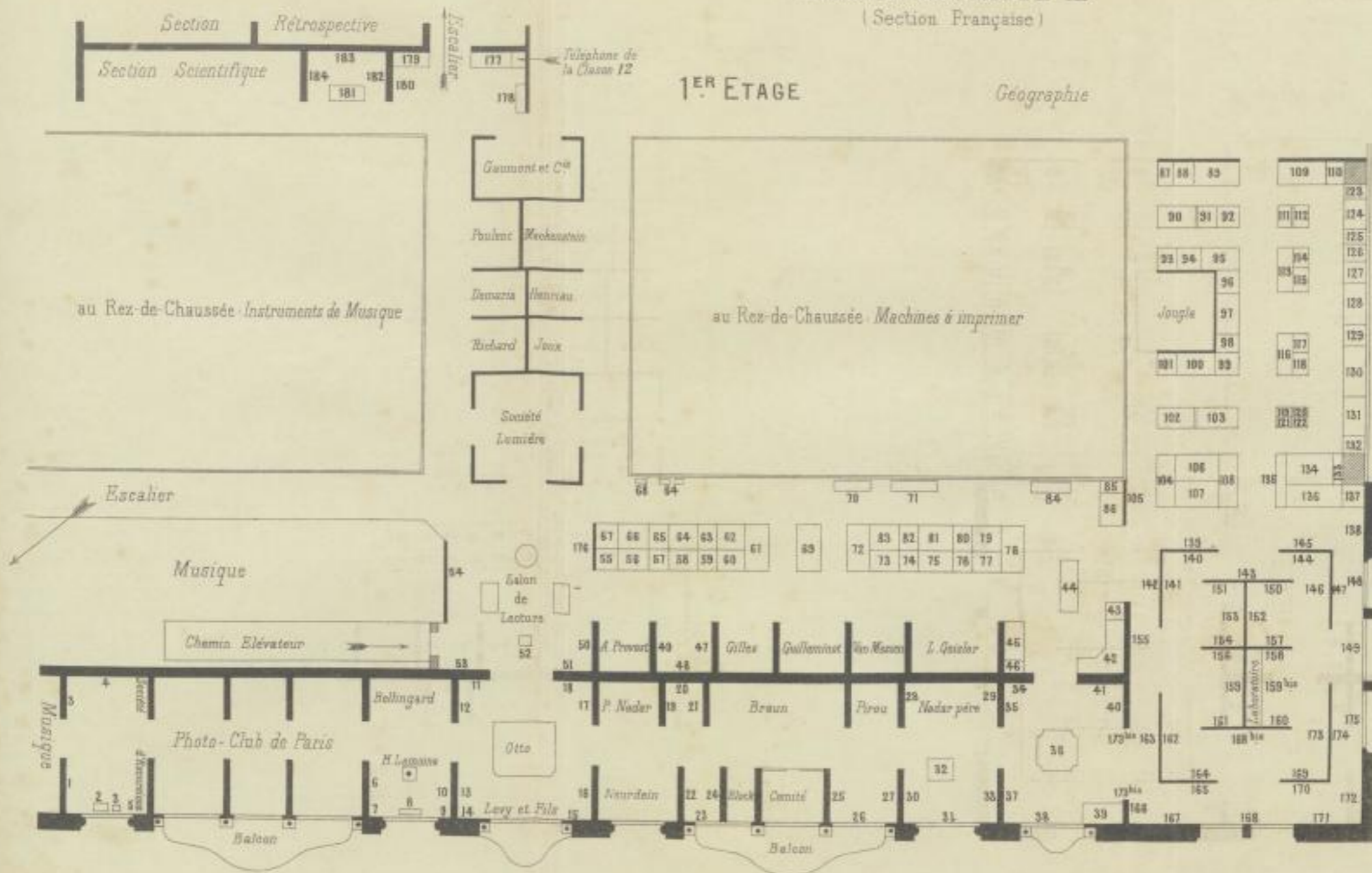
Porte II

Avenue

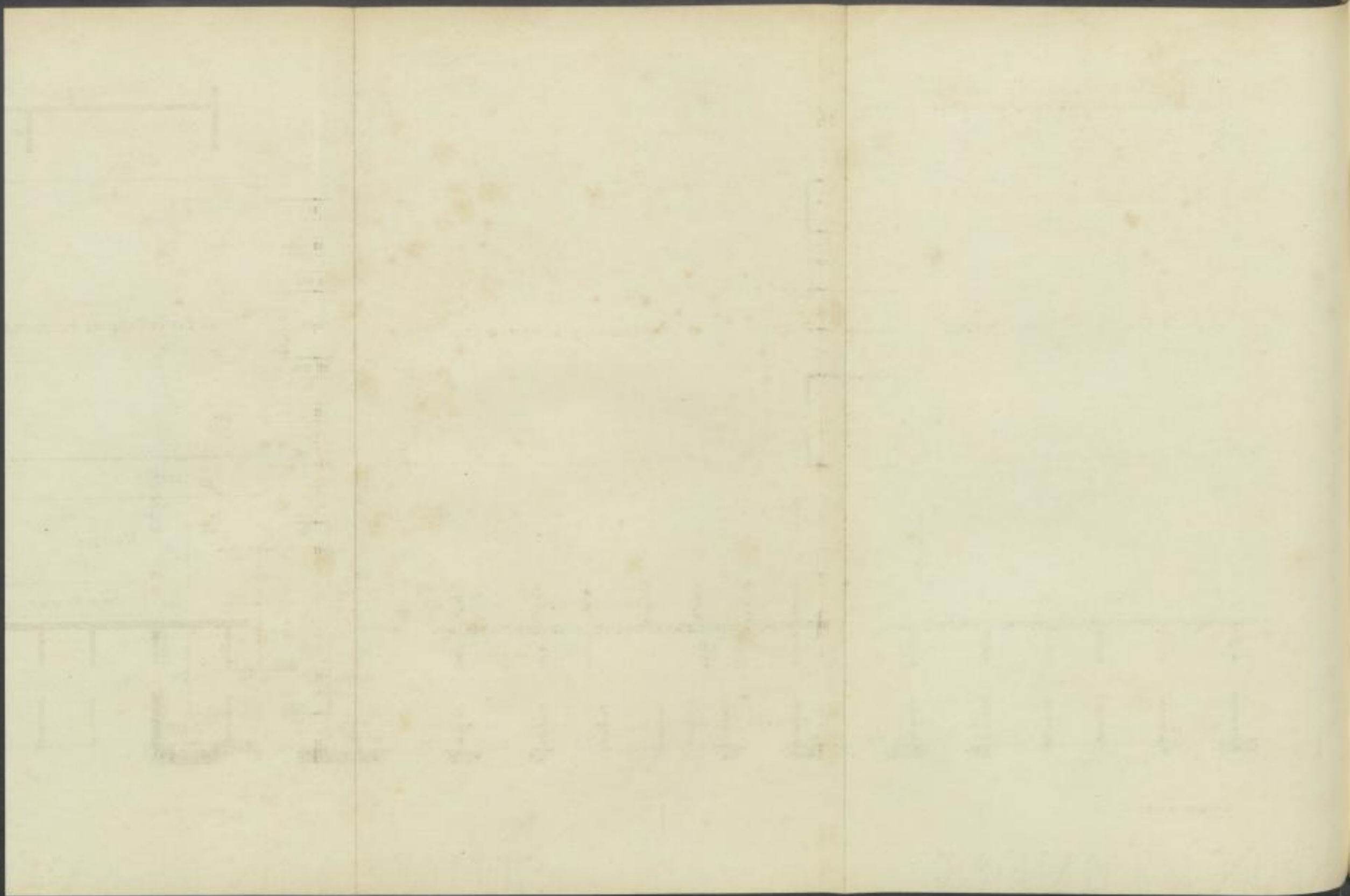
Légende

- | | |
|--|---|
| Classe 12. Photographie | ■ |
| Portes d'accès, Rez-de-Chaussée | A |
| Escaliers, conduisant au 1 ^{er} Etage | E |
| Chemin Elevateur | R |

PLAN DE LA CLASSE 12
(Section Française)



REPRODUCTION INTERDITE





Noms des Membres de la Société

dont les œuvres figurent

dans l'Exposition collective du

PHOTO-CLUB DE PARIS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

M^{mes}

BINDER-MESTRO.
HUGUET (Albert).
MANUEL (Albert).
UZÈS (la Duchesse d').

M^{lles}

BUCQUET (Antoinette).
DÉCUGIS (Marguerite).

MM.

BERGET (Alphonse).
BERGON (Paul).
BERTEAUX (Georges).
BEZANÇON.
BINDER (Maurice).
BIONCOURT (Alexandre de).
BOISARD (Paul).
BOIVIN (André).
BOULOIS (Octave de).
BOURGEOIS (Paul).
BRAULT (Maxime).
BRÉMARD (Alfred).
BRÉMARD (Maurice).

MM.

BRETONNIÈRE (Gui de la).
BUCQUET (Maurice).
BUFFET (Paul).
CADIER (le Docteur).
CHARTRES (le Duc de).
CHEVRIER (Jacques).
CORBIN (Paul).
COSTE (Ferdinand).
DA CUNHA (Arth. G.).
DARDONVILLE (Louis).
DARNIS (Achille).
DELPECH (Eugène).
DEMACHY (Robert).
DESMAREST (Henri).
DUCOURAU (Émile).
DURAND (Georges).
FERRAND (Georges).
GALICHON (Roger).
GERS (Paul).
GILIBERT (Albert).
GRIMPREL (Georges).
GUÉRIN (Henri).

MM.

HALPHEN (Edmond).
JACQUIN (Charles).
LAMBLIN (le Docteur).
LAS CASES (le Comte de).
LE BÈGUE (René).
LE CORBEILLER (Maurice).
LEDARD (René).
LEHIDEUX (Jacques).
LEHIDEUX - VERNIMMEN
(André).
LEMOINE (Achille).
LEMOINE (Henri).
LÉRIS (l'Abbé A.).
LE ROUX (Paul).
MAGNITOT (G. de).
MALATIER (Louis).
MANNHEIM (Jules).
MAROZEAU (Paul),
MARQUET (Léon).
MATHIEU (Emmanuel).
MAUPEOU (le Vicomte Alfred
de).
MENIER (Henri).
MIRABAUD (Gustave).
MORTUREUX (Albert).
MOUTON (Lucien).
NAUDOT (Paul).

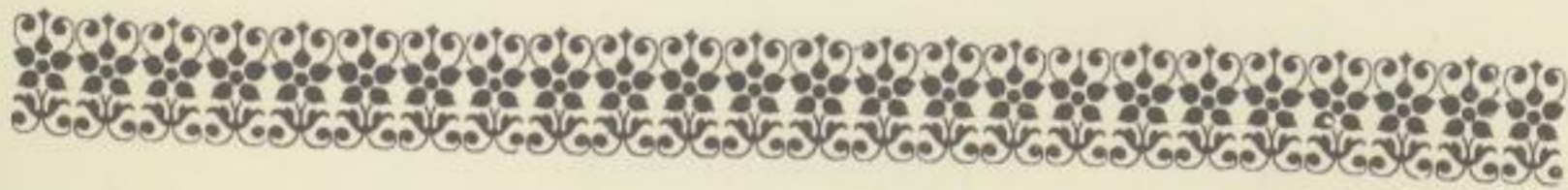
MM.

PETIT (Charles).
PETIT LE ROY (René).
PHILIPP (Charles).
PRIN D'ORIGNY (Fernand),
PUYO (le Commandant C.).
QUEYRIAUX (Fernand de).
RABOURDIN (Édouard).
ROCHAMBEAU (le Comte
René de).
ROSSIGNOL.
ROUILLÉ-LADEVÈZE.
ROY (Georges).
SAINT-CHAMANT (Paul
Couderc de).
SÉLIGMANN (Georges).
STEWART (William-Hood).
STOLZ (Fernand).
THURNEYSSSEN (Émile).
TOLLU (Camille).
TOURANCHET (Claudius).
TOUTAIN (André).
TYSZKIEWICZ (le Comte
Benoît).
VACOSSIN (Henri).
VILLESTREUX (le Comte
de la).
WALLON (Étienne).



Éclipse de soleil.

*Phototype de M. DELCOMINETTE, agrandissement d'un fragment de cliché 8×9.
(Jumelle BELLIENI.)*



Noms des Exposants de la Classe 12

(Section Française)

*Les Numéros correspondent à ceux portés sur le plan.
Les noms qui ne sont pas suivis d'un numéro se trouvent répétés sur le plan même.*

Section rétrospective.

Vitrines de gauche : Inventeurs. — Appareils divers. — Objectifs.

Vitrines de droite et tables : Applications. — Procédés divers. — Épreuves.

Section scientifique.

Premier Salon : Observatoire de Toulouse. — Radiguet. — Meyer-Heine. — Godfrin. — A. Meyère. — Université de Montpellier. — Observatoire de Meudon. — Becquerel. — Docteur Toison. — Observatoire de Paris.

Deuxième Salon : Lippmann. — Docteurs Chauvain et Laran. — Billon-Daguerre. — Binet. — Observatoire de Trappes. — Fabre Domergue. — Docteurs Marie et Ribaud. — Musée des Photographies documentaires.

Troisième Salon : Chabaud. — Guebhard. — Tourneux. — Meheux. — Sigriste. — Docteur Marey. — Trutat. — Monpillard. — A. Londe. — Société Française de Photographie. — A. Fumouze.

Capitan	184	De Kerville	182	Vallot (J.).	184
Defez	166	Radiguet	141, 182		

Amateurs.

Anglès	10	Huillard.	4	Ollive.	6
Balagny (R.).	12	Lamorte.	12	Personnaz.	68
Boutique	148	Landouzy.	6	Photo-Club de Paris.	
Corrompt	4	La Tombelle	9	Rouchonnat.	168
Desmarest (H.)	6	La Tour du Pin.	12	Société des Amateurs	12
Desmazières (C ^{te})	11	Lehideux (M ^{lle})	7	Société d'Études.	3
Dreyfus (M ^{lle})	6	Lemoine (H.)		Société d'Excursions.	
Drain	13	Lemuet	14	Société du Nord de la	
Fabre.	10	Marion	13	France	4
Guinot	13	Martin Sabon	4	Soehnée.	6
Hua (M ^{me})	171	Menier (H.)	1, 38		

Professionnels.

Albin	23	Delamy	20	Mathieu Deroche . . .	50
Arloing	164	Desbois	165	Moreau	14
Autin	30	Dugardin	38	Nadar père	
Barrieu	15	Garnier (H.)	151	Nadar (Paul)	Salon
Bellingard	Salon	Gendraud	168 bis	Neurdein	Salon
Belval	47	Gerschel	142	Otto	
Bernoux	52	Giraudon	21	Pamard	33
Block	Salon	Gossin	33	Pierre Petit	153
Boscher	157	Guitton	151	Pirou	Salon
Bouillaud	53	Harrisson	35	Pornin	140
Bouis	27	Hauteœur	163	Provost	Salon
Boyer (P.)	48	Hermann	22	Raguet	27
Braün	Salon	Hideux	17	Rothier	26, 31
Canellas	154	Joltrain	158	Rozycki	150
Carette (A.)	16	Jongh (De)	34	Schlesinger	26
Cautin et Berger . . .	176	Lachenal	32, 149	Simard	173
Charrier	28	Lacoste	142	Soc. Ind. de Phot ^{ie} . .	146
Cheri-Rousseau	51	Lassalle	154	Soc. d'Ed. Art.	155
Chevojon	162	Ladrey	166	Stebbing	27
Col	169	Lefievre Couton	28	Thuillier	159
Combe (S ^r Nadar père)		Leroy (J.)	168, 169	Union Phot. Fr ^{se} . . .	159 bis
Courrèges	15	Lévy		Vallois	25
Courrier	168, 170	Liebert	37	Vallot frères	19
David	171	Lormier	24	Vathis	18
Delahogue	40	Martin	151	Vitry	168
				Zarski	183

Constructeurs. - Matériel.

Adt.	85	Gaumont	Salon	Meynet	133
Alexandre (A.)	93	Gilles	Salon	Milhau	8
Alexandre (F.)	88	Gillon	126	Nachet	2
Bellieni	134	Gravillon	137	O'Ludwik	105
Bloch	179	Guerry	132	Pascal (Le)	121
Boullade	107	Guimaraes	44	Pipon	100
Breton	97	Hachée	65	Posso	139
Brunfaut	152	Hanau	92	Puvilland	122
Cadot	98	Hansen	102	Radiguet (J.)	46
Cannier et Lafille . . .	38	Joux	Salon	Radiguet et Massiot . .	69, 149
Carette (H.)	60	Korsten	74	Reulos	56
Carpentier	104	Lapierre	128	Ricadat (M ^{me})	99
Clément et Gilmer . . .	116	Lecourt	111	Richard	Salon
Compag. Française de Photographie	124	Legendre	87	Romani	84
Compagnie des Ciné- matographes	109	Lehmann	83	Ross	71
Damoizeau	29	Leroy (L.)	64	Schrambach (Laur ^t) . .	82
Delbosque	73	Lezy	80	Schrambach (Louis) . .	118
Demaria	Salon	Logé	161	Société Phébus	77
Duchenne	129	Lorillon	108	Soulé	130
Ducos du Hauron	95	Lund (Otto)	55	Target	135
Dumont	113	Mackenstein	Salon	Van Messen	Salon
Fauvel	62	Manuf. franç. d'ap- pareils de précision . .	131	Vavasseur	23
Fetter	112	Marco Mendoza	94	Verrerie de la Gare . .	75
Fontaine	160	Mattioli	125	Viard	110
		Mazo	177	Wilz	81
				Zion	42

Impressions photomécaniques.

Bergeret	138	Geisler	Salon	Pernot	159
Berthaud	173, 173 bis	Gentil	141	Prieur et Dubois	145
Dubouloz	43	Larger	144	Reymond	139
Dujardin	54	Laussedat	39	Rougeron	174
Farnier	31	Longue	140	Société Lyonnaise	143
Fernique	41	Ouvière	156		

Opticiens.

Balbreck	114	Duplouich	76	Lacour	103
Bouyer	178	Fleury-Hermagis	61	Roussel	117
Degen	63	Français	78	Société des Lunetiers	79
Derogy	86	Jarret	96	Turillon	72
Desmoulins	119				

Produits chimiques. - Plaques. - Papiers. - Cartons.

Bay	158	Guilleminot	Salon	Poulenc	Salon
Cheron	163	Hanriau	Salon	Reeb	67
Dechavannes	167	Hurtrel	169	Reuille	159
Derepas	90	Jougla	Salon	Saint-Clair	136
Duplessis-Hinque	115	Jumeau	57	Samuel, Walh	101
Duvau	45	Le Chevalier	28	Société Hélios	49
Encausse	181	Lenoir	120	Société Lumière	Salon
Gautier	70	Marion Guibout	147	Tambour (Le)	180
Gressent	163	Mercier	66	Thuillier (Veuve)	59
Grieshaber	58	Perron	172, 175	Tochon-Lepage	162
Grimaud	36	Planchon	106	Yon	127

Éditeurs.

Carré et Naud	5	Gauthier-Villars	91	Mendel (Ch.)	89
Chambre Syndicale	159	Lanquest	35	Niewenglowski	123





La Photographie pictoriale

dans les Sections étrangères



M^{me} Brémard.

A

L'EXPOSITION INTERNATIONALE

C'EST depuis l'Exposition de 1889 que la photographie pictoriale a pris naissance, ou du moins s'est révélée assez vivace pour demander et obtenir l'attention de ceux qui accueillent toujours avec reconnaissance un nouveau moyen d'expression artistique.

Il nous a donc semblé utile de condenser en quelque sorte les résultats plus ou moins apparents des travaux dirigés dans ce sens, tels que nous les montrent les différentes sections de photographie de l'Exposition de 1900, tout en demandant à son auteur habituel, dont la plume est plus autorisée que la nôtre, la critique des œuvres françaises.

La section anglaise est particulièrement intéressante, grâce aux efforts de M. Craigie, le secrétaire honoraire du Linked Ring, qui a su réunir une collection d'environ quatre-vingts cadres, qui donne une idée très complète de ce dont est capable l'école anglaise de photographie pictoriale. Le niveau en est élevé et je n'y ai trouvé qu'une douzaine d'épreuves qui semblent appartenir à une époque tant soit peu arriérée. Mais leur présence est peut-être nécessaire pour donner au public le sentiment plus net du progrès, — et puis le métier de sergent recruteur implique certaines concessions aux gloires d'antan

qui n'excluent pas la préférence secrète accordée aux jeunes. Ce n'est pas nous qui jetterons à M. Craigie la première pierre, les représailles lui seraient trop faciles.

Et c'est bien une sensation de progrès que l'on éprouve en comparant des épreuves telles que *Japanese Mamma*, par M. Manly; *Mrs Herbert Beerbohm Tree*, par M. Johnson; *Ceres*, par M. Burchett; *Une cigarette*, par M. Alfieri, sans compter plusieurs autres, avec des portraits tels que celui de *W.-Q. Orchardson*, par Craig Annan, ou avec des paysages tels que *The Wide Shore*, par M. Mummery, car il faut avouer que les œuvres citées en premier lieu auraient fait fort bonne figure à l'Exposition de 1889, et que nous n'aurions pas eu grand'chose à leur opposer.

Actuellement M. Craig Annan tient toujours la place élevée qu'il a conquise du premier coup. Nous connaissions déjà sa *Petite Princesse*, — où l'admiration de l'auteur pour l'école hollandaise se révèle tout particulièrement, — et *In a garden Fair* (au jardin), dont je pourrais longuement parler, car j'ai le plaisir d'avoir sous les yeux l'épreuve que M. Craig Annan a exposé à notre dernier Salon, mais nous voyons pour la première fois l'admirable portrait de *W.-Q. Orchardson*, qui est un modèle de sobriété de traitement et d'expression vivante. J'en dirais autant du portrait de *miss Burnett*, d'une vigueur de modelé et d'une précision de dessin extraordinaires.

Sur le même panneau du fond nous remarquons, au-dessus du *Portrait en chapeau*, de Hollyer, et du portrait du *sheriff Comree Thompson*, de Crooke, déjà admirés à nos précédentes expositions, un grand paysage panoramique de Davison, *Conway mountains*, véritable tour de force, qui rend, autant que peut le faire notre imparfait procédé, l'impression de distance et d'atmosphère. A côté, un chevalier en armure, de M. Burchett, sans grand intérêt; une *Étude de femme* et le portrait de la *Marchioness of Granby*, du baron von Meyer, qui font davantage admirer la beauté des modèles que l'ingéniosité de l'artiste qui peut faire et a fait beaucoup mieux; un beau paysage de Ralph Robinson, un effet de neige, *The snow track*, par M. Cadby, très personnel comme idée et comme traitement, et d'autant plus intéressant que c'est la première fois que nous voyons M. Cadby aborder la gomme bichromatée qu'il semble employer à bon escient; un paysage extraordinaire de M. Wellington, *Eventide*, où l'on trouve en même temps les vigoureux accents de l'eau-forte et les plus délicates demi-teintes de la photographie, un coucher de soleil très original, de lord Maitland, et le superbe portrait de *W. Crane*, par M. Hollyer, complètent le panneau central.

Sur le panneau de droite: le beau portrait de *miss Burnett*, de Craig

Annan, dont nous avons déjà parlé; *la Fille du pêcheur*, de M. Sutcliffe, composition très décorative où les arabesques du fond rappellent et continuent la courbe sinueuse du corps de la jeune fille. Mais, à en juger par l'intérieur, quel riche pêcheur M. Sutcliffe a trouvé là. Ce doit être celui de M. Bizet. *A little Mother*, charmant petit tableau de Janet Reid, qui, par la façon mouvementée dont elle a éclairé ses personnages, a su donner un cachet d'art à un sujet qui pouvait facilement tomber dans la sentimentalité banale. Un petit paysage ciselé comme sait les faire M. Davis; un intérieur bien traité de M. Great-



A. Darnis.

bach, *the Millers workshop*; deux grands paysages de M. Horsley Hinton, *Sun breezes* et *Flowery wastes*, où nous retrouvons les anciennes qualités de l'artiste avec, en plus, une sensation de soleil et de chaleur d'été qui manquaient à ses premières compositions, plus sévères comme sujets. A côté se trouve le portrait de *sir Burne Jones*, par Hollyer. Sans doute le portrait est d'un maître, la tête est vivante et d'un beau sentiment, mais la couleur rougeâtre que M. Hollyer a choisie me semble bien peu favorable aux vigueurs nécessaires à un pareil sujet; il y a en bas de l'épreuve, à droite et à gauche, des parties mortes, totalement enterrées, qui nuisent beaucoup à la puissance de l'œuvre. Voyez un peu plus bas les superbes noirs du paysage de M. Mummery, *Wide Shore*. L'eau-forte ne donnera pas mieux, c'est une des plus belles épreuves de l'Exposition. A côté, *Blossoms*, de M. Cadby, très gracieuse composition, paraît un peu terne comme matière. Nous retrouvons plus loin le portrait de *George Batten*, par M. Craigie, et *Simplicity*, par M. Colls, que nous sommes heureux de revoir une seconde fois. *Un Moulin*, par Walter Benington, s'impose par la hardiesse de son traitement. Il y aurait quelque chose à dire sur les valeurs des premiers plans, mais l'effet est original et personnel, et la chose est trop rare pour qu'on la passe sous silence. De même pour *Pushing off*, par M. Keighley, où il y a de grandes qualités, malgré l'absence de vérité de l'eau qui manque totalement de transparence. Plus haut, un grand portrait de femme, de M. Crooke, parfaitement composé, d'une belle tonalité, mais un peu froid, peut-être à cause de sa perfection même; un beau paysage, déjà vu, de W. Gear, *a Lowland Homestead*, un bon portrait d'homme, par Histed, et deux portraits, *a Study*, par Isabel Taylor, et *Mrs Beerbohm Tree*, par Johnson, que je n'aime pas du tout.

Sur le panneau de gauche, *Old Dapple*, par H.-P. Robinson, un des vétérans de la photographie pictoriale en Angleterre. Cette composition a eu un très grand succès de l'autre côté de la Manche. Nous

connaissions le *Requiem*, de M. Horsley Hinton, empreint d'un grand sentiment poétique et qui rappelle encore ce que nous pourrions appeler la première manière de l'artiste des tristes et désolés estuaires. M^{me} Cadby a fort heureusement réuni sur une seule page une étude de main et une étude de fruit, les deux sont parfaitement réussies. A côté, M. H. Cameron nous montre un portrait, *Mrs Stuart Wortley*, qui n'offre aucune qualité frappante. De même un peu plus loin, la *Maman japonaise*, de M. Manly, fantaisie qui manque tout à fait de fantaisie. *La Marée basse (Low tide)*, de lord Maitland, est un bon exemple de ce genre de sujet, un peu usé peut-être, et nous reconnaissons le *Homeward*, de M. Gréger, pour l'avoir vu à nos Salons.

Puis M. Calland, qui met une note très personnelle dans son entourage avec *The Mall*, qui rappelle un peu l'idée déjà parfaitement exprimée dans son *Brompton Road*, impression de soleil et de gaieté que les préjugés continentaux se refuseront peut-être à associer avec l'idée de Londres, et une charmante petite épreuve, esquisse d'architecture, qui semble un ex-libris patiné par le temps, *St Martin's Church*. Dans un autre format, M. Baker nous donne une belle page architecturale avec *Ely Cathedral*, dont le traitement est remarquable. *Une Maison à Chambotte*, de Davison, et *le Brouillard*, de Sutcliffe, sont de vieilles connaissances ainsi que le *Ruskin*, de Hollyer, qui nous montre le profil poétisé du grand poète d'art de l'Angleterre. A côté, *le Farmstead*, de Smedley Aston, et une étonnante étude de neige et de soleil, *Snow and sunshine*, de Job. Le premier plan est extraordinaire de vérité, et la composition très simple est un modèle à suivre. Quant aux portraits de *Mrs Leaf and Mrs Symons*, de Cameron, nous n'en apprécions pas le charme. Au contraire, nous avons été frappés de celui qui se dégage d'une petite tête de jeune fille, au regard étrange, un peu sauvage, par M. Cruweys Richard, *Darawa*. C'est parfaitement traité, d'une façon très hardie, car l'auteur a profité des ressources de son procédé et a supprimé toutes choses inutiles. L'ensemble est discret, réveillé par les quelques taches blanches des fleurs piquées dans la chevelure; le cadre, de tonalité semblable à l'épreuve, est coupé d'une façon originale, décoré juste assez pour habiller le bois. Enfin tout s'harmonise et concourt à un effet très charmant.

Sur l'envers du panneau de droite se trouve le reste de l'Exposition pictoriale. Ne confondons pas avec l'envers du panneau de gauche, nous en serions tout à fait déçus. Il nous faut avouer d'abord que nous n'avons pas compris *la Ceres*, de M. Burchett, ni la *Cigarette*, de M. Alfieri, ni le portrait de *Lily Hambury*, par M. Baker.

C'est en vain que nous y avons cherché une intention. Mais nous recommandons au visiteur trois tableaux tout à fait marquants, voisins l'un de l'autre, le *Midsummer's day*, de M. Craigie ; le *Soir sur le quai* (*Evening on the quay*), de M. Warren, et le *Wind and Rain*, de M. Moss. M. Craigie a mis dans son panneau, allongé en forme de frise, un sentiment pastoral d'un très grand charme. La scène animée de M. Warren est triste et frappante. La lumière y est concentrée au point voulu d'une façon extrêmement habile, et la matière en est superbe. De même que pour *Pluie et vent*, de M. Warren, qui a rendu d'une façon magistrale, avec des noirs d'une qualité rare, la sensation de l'orage et de la tourmente. M. Ashton (en haut à gauche) s'est fait une spécialité des scènes ensoleillées de l'Égypte, il s'est attaqué à une des plus grandes difficultés de notre procédé, et son *Eastern Lands* est un exemple de la façon toute spéciale dont il sait rendre la lumière intense et les ombres transparentes du soleil d'Orient.

Un effet de soleil très différent dans *Circus Horses*, de M. Davison, tableau rempli de sobres qualités. A côté se trouve le groupe *Children's Hour* de M. Crooke, d'un classique anglais impeccable. Plus loin, un paysage déjà vu de M. Greger, *Suffolk Marshes*, une élégante silhouette d'herbes folles, de Mrs Cadby, et enfin une tête très puissante de J. Evans, portrait d'*Aubrey Beardsley*, dont le modelé gras et vigoureux, dû très probablement à une retouche très intelligente, est tout particulier et digne d'attention, et quelques bonnes choses d'architecture qui ne manquent pas de caractère artistique.

En somme, la collection réunie par M. Craigie comprend tous les genres et répond parfaitement à son titre. Nous lui faisons nos sincères compliments.

Sur le panneau extérieur de gauche de l'alcove réservée à la photographie pictoriale se trouvent quelques échantillons de photographie professionnelle anglaise. Nous y remarquons l'abus de la retouche et l'abus de l'agrandissement qui distinguent la section correspondante française. Il s'y trouve cependant une tentative d'art, mais dont la hardiesse ne nous paraît pas avoir été couronnée de succès, *Études d'après des frises grecques*. C'est une procession de modèles extrêmement anglais, vêtus de robes flottantes, qui se livrent à des gestes anguleux et n'ont rien de commun avec les gracieuses et classiques théories des bas-reliefs athéniens.

On peut voir, à droite de la section pictoriale, une petite collection de photographies dites techniques où se trouve la suite de J. Marsh, dont nous avons vu un excellent exemple à une de nos Expositions des Champs-Élysées, *le Gaz*. Il y a là une série d'effets nouveaux à chercher, et M. Marsh a su très bien en profiter. Dans la même

section, M. Manly a exposé des spécimens de son nouveau procédé, l'ozotype. C'est fort intéressant. L'image a du gras et une certaine indécision de contours très supérieure comme effet à la sécheresse du charbon courant.

Nous attendions l'ouverture de la section américaine avec une certaine impatience, car, en dehors des œuvres de maîtres incontestés comme M. Stieglitz, M. Holland Day, miss Johnson, etc., nous étions très anxieux de connaître celles de M^{me} Kasebier, de M. Keiley, dont les critiques sévères adressées à un artiste tel que M. Craig Annan nous faisaient espérer de grandes choses, de M. Clarence White, de M. Frank Eugène et d'autres encore dont nous avons beaucoup entendu parler sans pouvoir admirer leurs photographies autrement que par des reproductions, toujours décevantes dans un sens comme dans l'autre. Mais il se trouve que les Américains ont *boycotté* notre Exposition (il est bien entendu qu'en revanche nous enverrons nos cadres chez eux sans la moindre velléité de représailles) et ce sont nos règlements sévères interdisant l'admission des photographies au Grand Palais des Beaux-Arts qui ont été la cause de cette décision universelle.

Je ne sais pas jusqu'à quel point cette manœuvre est sage. Elle a été imitée, pour des raisons similaires je crois, par les Belges et les Allemands, et il en résulte que le public, absolument ignorant du mouvement nouveau en photographie qui nous préoccupe beaucoup, nous autres photographes, mais dont les vagues minuscules n'ont pas troublé le moins du monde l'océan populaire, doit forcément prendre la moyenne des expositions américaines, belges et allemandes pour le summum des progrès artistiques accomplis dans ces pays. Ce n'est pas là, ce me semble, le vrai moyen de faire reconnaître nos prétentions à l'art. Achille s'est retiré naguère dans sa tente, et on en parle encore aujourd'hui, mais Achille était fort connu. Je doute que l'absence de nos confrères et camarades produise un effet aussi retentissant, mais leur absence ne diminue pas moins l'influence des efforts qu'ont fait très courageusement la France, l'Angleterre, l'Autriche et la Suisse pour affirmer l'existence de l'école artistique en photographie.

D'un autre côté il me semble qu'à l'heure qu'il est ce serait de l'imprudence que de montrer des photographies, quelque artistiques qu'elles soient, à la suite de la peinture. Voyez aux Beaux-Arts la solitude navrante des salles de gravure et de dessin — et de quelles gravures et de quels dessins !

Qu'aurions-nous à espérer d'un public ébloui de couleur et saturé de chefs-d'œuvre — production choisie de dix ans de travail des

premiers artistes de l'univers. Regarderait-on seulement nos photographies ? Et si on les regardait... ?

Au contraire, nous avons plus de chances de convaincre le public ou tout au moins de le troubler, ce qui est déjà beaucoup, en lui montrant la photographie nouvelle à côté de l'ancienne. La comparaison lui sera facile et prompte, et peut-être sera-t-elle à notre avantage, ce qui n'aurait certainement pas eu lieu au Palais des Beaux-Arts avec les peintres comme voisins.

Nous voyons donc sur les murs de l'Exposition américaine des scènes de genre du *Baker's Art Gallery*, titre somptueux qui ne parvient pas à faire passer une série de compositions prétentieuses et sentimentales à fonds artificiels peints à la colle, qui s'appellent *le Chant de la bouillotte*, *Rêves au coin du feu*, etc., etc. Nous reconnaissons ici la muse qui préside à l'éclosion des numéros illustrés de Noël des Magazines anglais et américains. Plus loin, des portraits de très jolies femmes, soufflées par la retouche et toutes estampillées du sourire aimable que le professionnel de tous les pays a le don de faire naître sur les lèvres de son modèle. Cependant l'œil trouve à se reposer sur deux charmants petits portraits de femme, de forme ovale, de M. Brenner, amateur anti-gréviste. Plus loin, M. Lawrence expose des photographies prises à l'intérieur de vastes auditoriums remplis d'un public nombreux dont les figures, aux extrémités de la plaque, dans la zone mal corrigée de l'objectif insuffisant, s'élargissent avec une souplesse de caoutchouc tout à fait réjouissante. Enfin les agrandissements de la compagnie Eastman complètent une exposition dans laquelle le photographe artiste ne trouvera pas grand'chose à apprendre et le public ordinaire rien qui puisse l'étonner.

La section japonaise paraissait devoir être intéressante. Il n'en est rien. Ce peuple artiste entre tous ne se sert de la photographie que pour la reproduction purement documentaire de costumes ou de paysages, ou tout au moins ne nous montre-t-il pas autre chose. Il y a même une collection de vues imprimées sur des plaques argentées et dorées qui me semble le triomphe de la civilisation européenne.

Dans la section espagnole, à côté d'énormes agrandissements et de portraits quelconques, sans trace de personnalité nationale, nous remarquons une collection qui a remporté le premier prix à un concours artistique à Madrid. Il nous est donc permis de nous en servir pour établir le niveau de la photographie pictoriale en Espagne. Il nous paraît être peu élevé.

Le Portugal montre quelques reproductions de costumes, la Hollande n'a pas de section de photographie, la Belgique n'en a guère davantage ; la section hongroise est plus importante mais, à notre

point de vue spécial, n'offre pas grand intérêt. Il y a là un parti pris de netteté microscopique et de retouche à outrance qui, joint à une véritable école de pose prétentieuse et maniérée et à une audace inattendue de peinturlurage à la gouache et à l'encre de chine, ferment la porte à toute possibilité d'interprétation artistique. M. Keglovich, entre autres, qui expose des scènes d'intérieur à costumes pittoresques hongrois, n'a réussi, malgré les rares facilités que lui donnait son milieu, qu'à produire des platinotypes imitant la sécheresse de la mauvaise gravure sur acier.

Dans la section suédoise nous remarquons — sans peine — un portrait assez intéressant d'Ibsen, par Szacinski. Le reste se compose de portraits officiels et de paysages documentaires. Il faut cependant jeter un coup d'œil sur un énorme agrandissement de Karl Anderson (*Femme au bord de la mer*), dont le fond est entièrement refait au fusain, à tel point qu'il ne reste plus une parcelle de la matière première. Et l'on nous reproche le développement au pinceau !

En Russie, des études de costume intéressantes et quelquefois bien composées, mais aucune personnalité dans le traitement.

En Italie, le comte Joseph et le comte Luigi Primoli représentent à eux seuls le contingent amateur. Le comte Joseph Primoli nous montre, sur de grands bostols, une série de petites épreuves, documentaires pour la plupart, mais dont quelques-unes, convenablement traitées, pourraient donner de très intéressants tableaux. Malheureusement le comte Primoli nous les présente en quelque sorte à l'état brut, il y manque la taille et le sertissage. Le comte Luigi Primoli, encore plus prolifique, expose environ huit cents épreuves de petites dimensions. Ce sont des études de vie monastique et des documents instantanés.

La section de photographie allemande est la seule qui soit en dehors du palais de l'avenue Suffren, elle se trouve dans le palais national, rue des Nations. Nous n'y voyons aucun amateur connu. MM. Hofmeister, Einbeck, Matthis Masuren, Scharf, Goerke, etc., n'ont pas exposé, et la section allemande s'en ressent ; néanmoins nous trouvons, parmi les professionnels, des œuvres très supérieures à tout ce que nous avons pu voir en France dans la section correspondante. Il y a là, incontestablement, une éducation artistique en train de se faire. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner le portrait de l'artiste en blouse de travail, par Brandseph ; un autre portrait d'homme, par Perscheid ; un autre portrait d'homme assis à une table de travail, par Muller, et une tête de femme très étrange, se détachant sur un fond tourmenté de ciel et de mer, par les frères Lützel. Un paysage de Raupp est intéressant, ainsi qu'un frontispice, de procédés assez mé-

langés, mais bien composé, par Suck. Au fond de la salle, de très curieuses études d'animaux en liberté, par Grainer, méritent un coup d'œil, à un autre point de vue. Quant aux portraits de la famille impériale, par Schaarwachter, c'est de la photographie, j'allais dire de la peinture, officielle.

Dans la section autrichienne (rez-de-chaussée), le Camera-Club de Vienne a organisé une exposition restreinte comme nombre, excellente comme qualité et charmante comme décoration. C'est tout à fait réussi. Le Camera-Club n'est représenté que par un bien petit nombre de ses membres, quatorze cadres en tout, mais nous savons que l'administration n'a pas été généreuse au point de vue de la surface. On y remarque les œuvres de M. Schœller et de M. Liebig, un beau paysage de M. Watsek, panneau étroit en largeur représentant, couronnée de fumées noires, la forêt des hautes cheminées d'une grande usine. Le sujet n'est pas banal, et M. Watsek a su en tirer une certaine poésie sauvage.

M. Henneberg expose un paysage en hauteur qui rappelle le genre de composition à premier plan très important, avec la ligne sinueuse d'un ruisseau encaissé montant en perspective violente, qu'il semblait affectionner dans ses premières œuvres. Le traitement en est comme toujours très vigoureux, très franc, on y sent une pâte toute spéciale. Puis une marine d'un grand caractère, un vapeur à quai vu de l'avant, en raccourci contre un ciel tourmenté, avec un bel effet de nuages et d'eau, et, du docteur Spitzer, un magnifique portrait d'homme, sombre, mais très vigoureux, malheureusement placé en bien mauvaise lumière. L'éclairage, du reste, est le seul point défectueux de cette exposition installée d'une façon particulièrement artistique.

A droite se trouve l'exposition des amateurs de Prague, d'un niveau certainement moins élevé, mais contenant de bonnes choses qui témoignent de l'influence du Camera-Club, — puis les professionnels sur lesquels cette influence ne semble pas s'être exercée.

A gauche, l'École Impériale de photographie, dirigée par le docteur Eder, a fait une exposition collective. Cette École est une institution des plus intéressantes, et ses résultats sont plus qu'encourageants. J'ai vu, en feuilletant les règlements et comptes rendus de l'École, à quel point le côté artistique de l'éducation du photographe y était développé. Ainsi l'étude du dessin est obligatoire, les cours ont lieu trois fois par semaine et, pendant la dernière saison, on a fait aux élèves diverses conférences sur les rapports de l'art avec la photographie. Il serait à souhaiter qu'une initiative pareille soit prise en France.

Parmi les œuvres anonymes exposées par l'École Impériale, nous remarquons surtout les numéros 22, 6 et 26.

Dans la section suisse, M. Boissonnas est à la tête du mouvement. Nous pouvons même dire qu'il le résume à lui seul, car son exposition est très supérieure aux meilleures de celles qui l'entourent. Il nous montre trois effets de contre-jour intéressants. *La Toilette*, une femme vue contre une fenêtre, épreuve de grande, de trop grande dimension et malheureusement imprimée en sanguine; il s'ensuit qu'elle n'offre pas les beaux contrastes qui font l'intérêt de ce genre d'éclairage, car il ne faut pas demander au rouge des vigueurs dans les ombres, et ses lumières paraissent toujours verdâtres. Bien supérieur à ce point de vue est le second effet d'éclairage, *le Vieux Missel*, en bistre, portrait d'une jeune fille, aussi à contre-jour, lisant. *Matinée d'Été*, enfants jouant, encadrés dans une porte grande ouverte, est d'une composition charmante, la perspective est juste ou paraît l'être, ce qui nous suffit; les contrastes sont assez marqués pour nous donner l'impression très vive d'une chaude lumière au dehors et d'un reflet doré au dedans, et les taches formées par les enfants sont bien placées. Ce tableau rappelle beaucoup, sans aucun soupçon de plagiat, la belle composition de Craig Annan, *In a garden fair*, tant comme idée que comme coupe des deux panneaux symétriques formant volets à droite et à gauche. Plus loin, *les Colchiques*, charmant panneau décoratif, avec figures, bien coupé, joli de ton mais, à mon idée, un peu gâté par un ciel blanc d'une valeur inconnue dans la nature et qui tue les nuances délicates du reste du tableau. Une belle tête d'homme, *Étude de flou*, que l'on verrait plus à son aise si les yeux n'étaient attirés par les mains du modèle. Nous regrettons aussi, dans *Échange de lazzi*, scène rustique de traitement fort intéressant, les taches blanches des deux grosses pierres du premier plan. On y met instinctivement le pouce malgré tous les règlements de l'Exposition.

Nous remarquons encore un joli *Profil* sur papier vergé, de matière fort agréable. Le tramway est très amusant, mais ce tour de force n'aurait-il pas gagné à être exécuté dans des dimensions plus restreintes, et surtout à être éclairé d'une façon plus heurtée, plus brutale, moins flatteuse pour les modèles assurément, mais plus en rapport avec l'éclairage auquel les Compagnies d'omnibus ont accoutumé leurs voyageurs; l'effet, je crois, aurait été plus vrai et plus saisissant. Nous aimons moins *le Vitrail*, où la tête du petit saint Jean est d'un traitement doux et léché très différent de celui que suggère naturellement le titre.

Plus loin, certaines têtes d'enfants et une série de compositions en suite, genre illustration, évidemment destinées à l'admiration du gros public. Enfin nous regrettons que les très bonnes choses que nous avons montrées M. Boissonnas n'aient pas été présentées autrement, dans

des cadres soigneusement choisis qui les auraient isolées davantage les unes des autres. Son exposition, déjà très séduisante, y aurait beaucoup gagné.

Nous avons gardé pour la fin les essais de photographie binoculaire qui se trouvent sur le panneau de gauche. Ces épreuves qui, d'après les explications annexées, doivent donner des effets de relief accusé, sont obtenues en superposant deux images provenant de deux clichés du même sujet pris à une petite distance l'un de l'autre, simple superposition de deux épreuves stéréoscopiques. Mais il nous semble avéré que l'effet de relief ne pourrait se produire en ce cas que si chaque épreuve était diversement colorée, comme dans les anaglyphes de M. Ducos du Hauron et vue à travers deux verres de lunettes de deux couleurs. Alors la superposition des épreuves n'aurait plus lieu qu'au centre nerveux et le relief se ferait sentir. En résumé, dans le système de M. Boissonnas, chaque œil voit deux épreuves à la fois, or le principe du stéréoscope réside en ce que chaque œil ne doit voir qu'une seule épreuve à la fois et que la superposition des deux épreuves se fasse au cerveau même, comme dans la vision ordinaire.

Du reste, malgré toute notre bonne volonté, il nous a été impossible de réaliser le relief demandé devant le paysage et les têtes exposées. La seule différence perceptible entre l'épreuve monoculaire et l'épreuve binoculaire est une différence marquée de valeurs qui rend la comparaison d'autant moins sûre et un certain flou agréable qui donne moins de sécheresse à l'épreuve doublée.

De l'autre côté de M. Boissonnas, M. Lacroix nous montre des effets de lumière de magnésium. Le commandant Puyo n'aura pas de peine à retrouver une ancienne connaissance dans *la Femme à la lampe*, bien que ce soit là un exemple très frappant de deux sujets identiques ne produisant pas du tout le même genre d'impression. Il y a deux autres effets d'éclairage plus originaux : un homme allumant sa pipe et une femme abritant de la main la flamme d'une bougie. C'est intéressant, mais bien sec comme traitement. Nous préférons de beaucoup la belle tête d'homme en chapeau mou qui se trouve à côté. M. Lacroix fait aussi de la gomme bichromatée et il la réussit si bien que le procédé, entre ses mains habiles, devient presque aussi photographique que le gélatino-chlorure. Peut-être y a-t-il au fond de mon sentiment une pointe de jalousie, mais j'aurais mieux aimé plus de personnalité et moins de perfection.

Les autres exposants, MM. Jacom, Schmidt, Kling, etc., font de la bonne photographie courante, ni meilleure ni pire que celle des professionnels des autres nations qui me semblent, du reste, avoir tous atteint un certain niveau, sans fluctuations appréciables d'une section

à l'autre. Nous croyons cependant devoir signaler plus spécialement l'exposition de M. Pricam et deux plats ronds aux bords en bois sculpté, le fond est en métal et au centre, imprimée sur le métal même par je ne sais quel diabolique procédé, une tête de femme sourit.

Notre étude est terminée et l'impression qui s'en dégage est multiple, décourageante à un point de vue, consolante à un autre.

Décourageante en ce sens que la nouvelle école, qui devait affirmer son existence en cette occasion rare entre toutes, devant un public qui se compte déjà par millions, s'est trouvée, grâce à de nombreuses défections, très réduite en nombre. Le coup est manqué et, sans vouloir établir de responsabilités, il m'est permis de déplorer le fait. — Consolante d'un autre côté, car ce que nous avons vu témoigne d'efforts patients et d'une vitalité toujours croissante.

Décidément la photographie pictoriale n'est pas affaire de mode. C'est une école qui répond à un besoin, et ce sont là les véritables conditions d'existence.

ROBERT DEMACHY.



A. Darnis.



Par-ci Par-là...

AU SUJET DE L'EXPOSITION DE 1900

Les Congrès. - Les Appareils photographiques.

UN de nos confrères a fait observer que les sujets qui seront traités dans le Congrès International de Photographie, et dont l'énoncé a été publié, ne comprennent pas certaines questions. Il a raison, mais les organisateurs ont « laissé leur porte ouverte », car ils ont ajouté dans leur programme : *pour les observations sur les questions qu'il paraîtra utile d'introduire dans le programme, on est prié d'en envoyer le résumé à la Commission d'organisation; elle les examinera avec la plus scrupuleuse attention.*

Pour éviter toute confusion, nous indiquons qu'en dehors de ce Congrès il y a d'autres Congrès Internationaux dans lesquels il sera discuté des questions qui intéressent les photographes (professionnels ou amateurs) :

Le Congrès International de Physique et de Chimie.

Le Congrès International de la Propriété Artistique et Littéraire.

Le Congrès de la Bibliographie.

Pour éviter toute fausse direction et tout retard, c'est à un des secrétaires généraux de ces Congrès que l'on doit envoyer les questions spéciales qui intéressent le Congrès dans lequel il est en fonctions.

Le peu de temps dont on disposera pour le travail effectif ne permettra pas de discuter le même sujet dans les différents Congrès.

Le programme du Congrès International de Photographie comprend : ce qui sera discuté et admis préalablement, dit-on, dans les deux derniers Congrès ci-dessus, antérieurs à celui-ci; on n'aura donc qu'à s'incliner, après une discussion platonique, ou à ne pas admettre

les décisions adoptées, ce qui serait fâcheux, dans ce dernier cas ; la question des écrans colorés à employer, qui est portée également sur le programme du premier des Congrès indiqués ci-dessus, et qui se tiendra à la même époque, il faudra donc que l'on fasse réunir les deux séances en une seule pour que les personnes compétentes assistent aux discussions et que des décisions contraires ne viennent pas troubler ensuite ceux qui pourront utiliser les écrans colorés.

Les autres questions du programme du Congrès International de Photographie se rapportent : à l'uniformisation des dimensions des bandes cinématographiques, des supports des surfaces sensibles (verres ou pellicules), à la mesure de la sensibilité de ces surfaces ; à l'expression des formules et dénominations photographiques.

Notre confrère propose différentes questions données comme exemple, et que nous pouvons résumer ainsi : *du rôle de la Photographie dans la Sociologie et les méthodes éducatives dans le passé et dans l'avenir.*

Connaissant par les Congrès précédents que nous avons presque toujours suivis, en France et à l'étranger, les résumés éloquentes faits aux séances inaugurales et clôturales par le vénérable président, M. Janssen, nous sommes certain que les questions indiquées par notre confrère seront touchées par lui, mais il est certain que certaines d'entre elles doivent être marquées et précisées par un examen en séance.

Celle de l'enseignement photographique devrait être mise à l'ordre du jour d'une des séances, car, si cela continue, la France sera la dernière nation à posséder une École de Photographie. Au point de vue historique, le Japon l'a précédée depuis sept à huit ans, et c'est en Angleterre que le Mikado, ami de la France cependant, a demandé ses professeurs.

On sait qu'à diverses reprises nous avons écrit que l'industrie photographique doit, dans son propre intérêt de progression, adopter des règles de vente qui seraient exigées par tout légiste. On tend à fabriquer des appareils dits complets à des prix peu élevés, même à 1 franc. Ceux qui nous font le grand honneur de nous lire savent que nous avons publié, dans l'intérêt de la diffusion des procédés photographiques, que, pour devenir ensuite un des fervents de la photographie, on pouvait « essayer ses forces » sur ces petits appareils, mais nous avons protesté également, avec la même ardeur, sur la façon dont certains étaient construits.

Nous devons nous expliquer, car la question est sérieuse et elle peut créer une agitation.

On ne doit appeler chambre ou châssis photographique qu'un

« outil » absolument clos contre toute lumière lorsque cet appareil est au repos; elle peut être en une matière quelconque, plus ou moins solide; ne donner, même au débutant, qu'une seule image sans voiler la plaque, mais elle doit la donner.

Dans les chambres à foyer fixe, devant donner une image nette à partir d'une distance indiquée par le marchand; cette image doit avoir la qualité, dite de définition, que l'objectif ou que la lentille qui en tient lieu peut former; autrement dit: le système optique doit être à sa place, « à son point ».

En résumé: l'industrie photographique doit tenir la main à ce qu'il n'y ait pas tromperie sur la qualité de l'appareil vendu, QUEL QUE SOIT SON PRIX.

Nous avons vu des épreuves faites avec un appareil à 1 franc, meilleures que certaines avec un appareil à 250 francs, dont l'objectif était de quatre millimètres en deçà de la position qu'il devait occuper.

Nous avons eu deux cent quatre-vingts clichés flous avec un appareil à foyer fixe dont le prix dépassait 300 francs; de ce fait, les clichés d'un voyage, que nous ne pouvons refaire, sont inutilisables.

Que le Jury de l'Exposition de 1900, avant d'accorder une médaille à une maison quelconque, essaie au hasard ses appareils, sans choix; qu'il examine ensuite la sûreté des mécanismes, qu'il se persuade que c'est le porte-monnaie des photographes et l'honorabilité de l'industrie française qu'il doit protéger.

Nous finirons en disant que c'est sur le désir de fabricants bons français que nous avons écrit la seconde partie de cet article.

CHARLES GRAVIER.

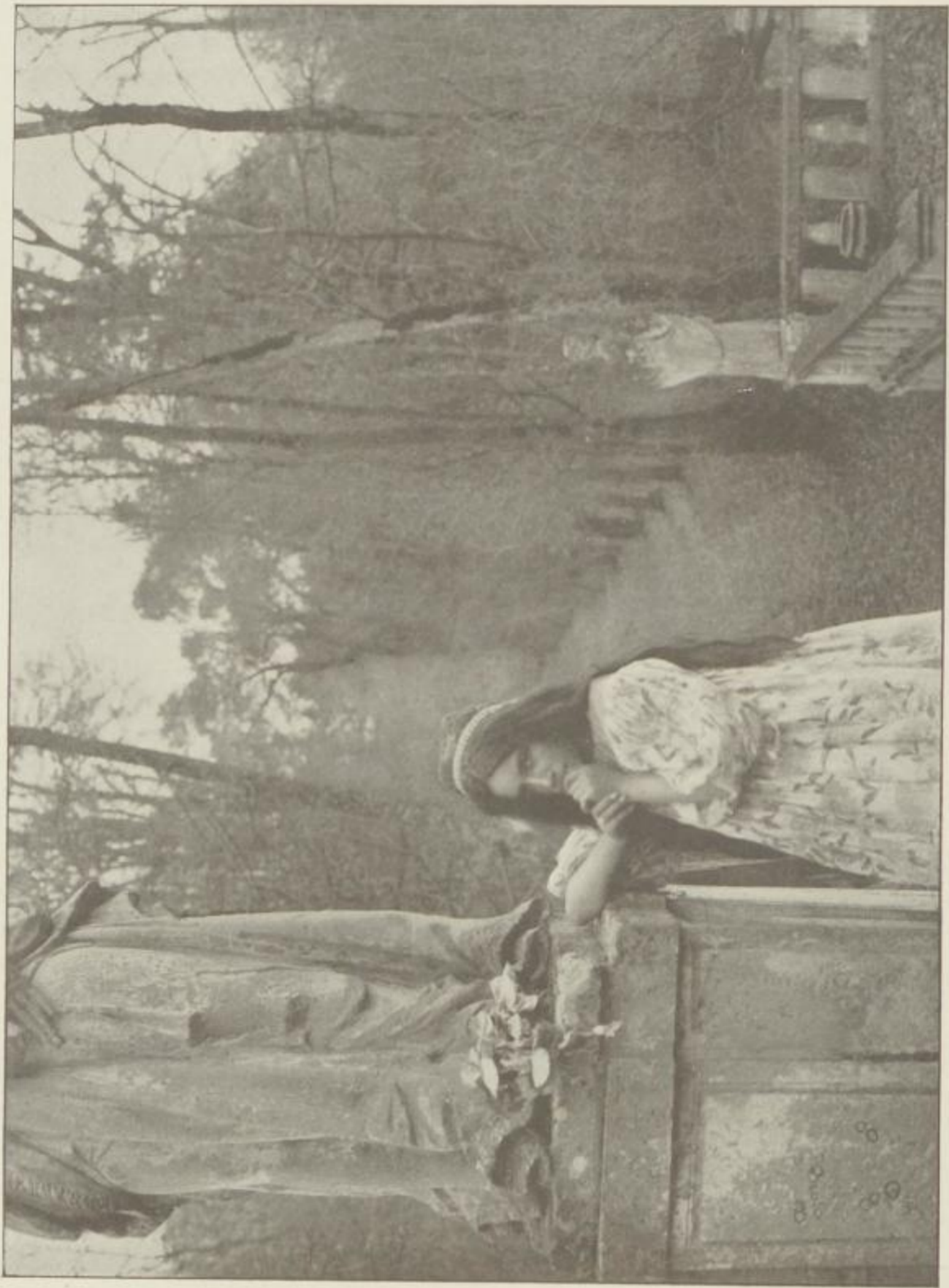


AVIS

Le Photo-Club de Paris a fait aménager au rez-de-chaussée de l'Hôtel de la Société, 44, rue des Mathurins, un laboratoire de développement, spécialement réservé à MM. les membres des Sociétés Photographiques des départements et de l'étranger de passage à Paris, et qui seront admis à en faire usage sur présentation de leur carte d'identité.

Le Gérant: J. LELU.

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 15632-7-00.



R. Demachy.

Imp. DRAEGER, PARIS

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

Exposition Universelle

GUILLEMINOT & C^{ie}

LES RECOMPENSES

R. GUILLEMINOT, BESSELUG & C^{ie}

La distribution a eu lieu le samedi 18 août, dans la grande Salle des Fêtes, sous la présidence de M. le Président de la République.

Pour donner la liste des récompenses attribuées aux exposants de Plaques au Gélatine-Bromure d'Argent, "LA PARIÉTÉ" au Journal officiel du 18 août contenant de nombreuses erreurs.

Plaques PELLICULAIRES spéciales pour Charbon, Photographie. Plaques ANTI-HALO (brevetés s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour.

Plaques OPALINES pour Vitrans, Vues Stéréoscopiques. PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES MAURICE BOCCOURT, président du Photo-Club de Paris, membre des Comités et du Jury de la classe 12.

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES CHABAUD (Victor), fabricant d'instruments de physique, exposant classe 12.

Hors Concours Exposition Universelle 1889 FLORIAN HERMANN (J.), président honoraire de la Chambre Syndicale des fabricants de Photographie, membre des Envois franco du Catalogue général classe 12.

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BÆSPFLUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélafino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général



Exposition Universelle

LES RÉCOMPENSES

LA distribution solennelle des récompenses de l'Exposition a eu lieu le samedi 18 août, dans la grande Salle des Fêtes, sous la présidence de M. le Président de la République.

Pour donner la liste des récompenses attribuées aux exposants de la classe 12, nous attendrons la publication du palmarès officiel, celle parue au *Journal officiel* du 18 août contenant de nombreuses erreurs matérielles.

Le **Photo-Club de Paris** a obtenu un **Grand Prix**, qui lui a été décerné tant pour l'ensemble de son exposition collective que pour ses publications. (*Bulletin, Albums des Expositions d'Art, Catalogues, Esthétique de la Photographie.*)

Le même jour, le *Journal officiel* publiait un décret portant promotions et nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur, parmi lesquelles nous relevons les noms suivants :

Chevaliers :

MM. MAURICE BUCQUET, président du Photo-Club de Paris, membre des Comités et du Jury de la classe 12 ;

CHABAUD (Victor), fabricant d'instruments de physique, exposant classe 12 ;

FLEURY-HERMAGIS (J.), président d'honneur de la Chambre Syndicale des fabricants et négociants de la Photographie, membre des Comités et du Jury de la classe 12 ;

MANZI (Michel-Pascal), photographeur, membre du Jury de la classe 11 ;

MM. MATHIEU (J. L. A.), dit MATHIEU-DEROCHE, photographe portraitiste, membre du Comité d'admission de la classe 12 ;

OGIER (le docteur), chef du Laboratoire de toxicologie à la Préfecture de Police, membre du Comité d'admission de la classe 12 ;

PUISEUX (P. H.), astronome à l'Observatoire de Paris : contribution considérable à la photographie des astres ;

TOURNACHON (Paul) dit NADAR, photographe, membre des Comités et du Jury de la classe 12 ;

VIDAL (Léon), président honoraire de la Chambre syndicale de la Photographie, rapporteur des Comités et du Jury de la classe 12 (membre honoraire du Photo-Club de Paris).

VIOLET (A. L.), ingénieur des Arts et Manufactures, directeur des ateliers Carpentier.

Ainsi qu'on peut le voir, la part a été belle pour la photographie, et nous avons tout lieu de nous en réjouir. M. le Ministre du Commerce a tenu à accorder ces hautes distinctions à des personnalités représentant chacune des branches de la science, de l'art et de l'industrie photographiques et à rendre ainsi hommage à l'une des plus grandes découvertes françaises dont le siècle qui finit doit s'honorer.



A. Darnis.



La Classe 12 à l'Exposition Universelle

(Section Française)

QUE mes lecteurs me permettent tout d'abord de réparer un oubli commis dans mon dernier article et dont je ne veux pas cher-



A. Darnis.

cher l'auteur responsable. Plus d'un d'ailleurs avait remarqué, j'en suis sûr, que je n'avais pas signalé l'exposition de M. Philipp dans la collectivité du Photo-Club. Ses œuvres sont en effet parmi les meilleures, et nous avons surtout admiré son étude de femme aux cheveux opulents, sous le voile desquels brillent des yeux qui font rêver ; à signaler également un effet très heureux de brume matinale.

Puis nous quitterons définitivement le Photo-Club pour nous arrêter avec complaisance devant les deux panneaux occupés par la

Société d'Excursions. Cette exposition dénote de la part de ses membres une préoccupation artistique qui se manifeste surtout dans les envois de MM. Londe, Darnis, Huillard, Bucquet, Gilibert et Wallon. Les paysages de ce dernier sont de vrais chefs-d'œuvre.

Impossible de nommer tous les autres. Ils ne se plaindront pas, je pense, si je dis que leurs envois accompagnent dignement ceux de leurs chefs de file. Cette Société a tenu à présenter les œuvres de ses membres dans des cadres séparés, ce qui contribue grandement à donner à son exposition un aspect éminemment artistique.

Tout en regrettant que la Société d'Études ait réuni son exposition dans un seul cadre, nous signalerons avec plaisir les épreuves très artistiques de MM. Vacossin, Gilibert, Roy et Balagny, ainsi que les belles études de femmes, de M. A. Lemoine. Ce cadre contient également des spécimens de reproductions par le procédé des trois couleurs, très intéressants, par MM. Chaupe et Geisler.

La Société du Nord de la France nous offre une exposition très réussie dans son ensemble. L'absence de nom sur les cadres prouve la modestie de ses membres, qui ont voulu que le mérite de chacun contribuât simplement au succès de l'ensemble de la collectivité. C'est donc à la collectivité que nous adresserons nos éloges. M. Dubreuil me permettra-t-il toutefois de lever pour lui le voile de l'anonyme en signalant à l'attention toute particulière du visiteur ses deux vues de port éclairées par un jour crépusculaire? Si M. Dubreuil n'en est pas l'auteur, c'est qu'il a un sosie plein de talent.

Les belles épreuves de M. Martin-Sabon dénotent chez l'auteur une préoccupation documentaire qui n'exclut pas l'art. Nous reprocherons à M. Henri Menier la façon peu heureuse dont il nous présente les belles épreuves qu'il a rapportées de ses voyages et qui gagneraient beaucoup en étant encadrées sans marges. Il nous montre également une superbe collection de diapositives pour projections.

A signaler les expositions de MM. E. Huillard, qui manie avec habileté le charbon velours Artigue, Desmarest et Soehnée.

M. Henri Robert est je crois le seul, parmi les amateurs, qui ait exposé des émaux photographiques.

A côté de M^{lle} Claire Lehideux nous remarquons l'exposition de M^{lle} Marcelle Dreyfus, dont nous signalerons particulièrement des pins maritimes au travers desquels nous apercevons une mer calme et légèrement brumeuse, sur laquelle voguent des barques de pêche.

M. Anglès, dans ses jolies épreuves, nous montre le parti que l'art peut tirer des papiers à dépouillement préparés par le commerce. Sans avoir recours aux procédés nouveaux, M. Fabre nous intéresse et nous attire. Ses paysages alpestres dénotent une vue juste de la nature. Mariant la photographie et la galvanoplastie, M. Marion a fait œuvre d'art. Les médailles et les bijoux qu'il expose mériteront une mention spéciale que nous lui consacrerons plus tard. Les

paysages de M. Lemuet et de M. Guinot dénotent une insuffisante recherche de l'effet, ainsi que ceux de M. Charles Drain qui manquent d'atmosphère.

M. H. Lemoine expose, dans un meuble à volets, des épreuves d'une variété tout à fait curieuse où se révèle le talent multiple de leur auteur.

Avec M. Lamorte, nous citerons encore M. Balagny qui marche sur les traces de son père, et, sans vouloir nous montrer sévère, on nous permettra de regretter que la Société des Amateurs Photographes ait envoyé une exposition trop modeste, dont les épreuves sont présentées avec un soin insuffisant.

M. le comte Desmazières couvre de ses œuvres un panneau important. Tout en rendant justice au talent de l'artiste, nous sommes obligés de constater que ses cadres contiennent beaucoup de redites, d'un heureux effet il est vrai, et nous nous arrêterons avec plaisir devant l'exposition de M. le comte de la Tour du Pin. Ses paysages sont remarquablement composés et nous regrettons qu'il n'ait pas plus souvent employé le procédé à la gomme bichromatée qui l'a si bien servi pour la reproduction de son œuvre principale, un paysage noyé dans les ombres du crépuscule. Notons spécialement les beaux positifs sur verre de MM. Rouchonnat et Boutique. Ce dernier nous montre une partie de ses travaux qui constituent un ensemble considérable de documents archéologiques du plus vif intérêt.

Et nous voici parvenu sur les confins du domaine réservé aux amateurs. C'est au public, en définitive, à décider si l'Administration a bien fait de séparer leurs œuvres de celles des professionnels. Pour notre part, nous ne pouvons nous empêcher de constater que leur exposition, dans son ensemble, dénote une aspiration très louable vers un idéal d'art qui semblait complètement leur échapper autrefois.

Les professionnels m'en voudraient si je les jugeais en me plaçant au même point de vue. Ils continuent pour la plupart à suivre les errements du passé et ils ont probablement raison, car ils sont guidés par les nécessités de leur commerce. Les hardiesses d'éclairage leur sont difficiles et il ne leur est pas permis de laisser une ride à l'octogénaire le plus décrépité. J'hésite même à nommer ceux dont les expositions nous ont retenu le plus longuement, car je craindrais d'usurper les attributions du jury. Je me contenterai de constater qu'ils ont tous, pour la plupart, largement profité des progrès réalisés dans ces dernières années par l'industrie photographique. Et pourtant comment renoncerais-je à signaler la remarquable exposition de M. Braun qui, dans ses magnifiques épreuves au charbon, semble être le collaborateur des maîtres dont il reproduit les œuvres ?

Faut-il ensuite citer des noms ? Dirai-je que M. Bellingard nous montre un très louable désir de conserver, par une retouche discrète, le véritable caractère des physionomies ? Ses études des fleurs sont de toute beauté et attirent particulièrement l'attention. Faut-il encore citer M. Otto, le photographe des jolies femmes et des enfants, M. Nadar, qui soutient dignement l'honneur de son nom ? Ceux-là sont sans doute les premiers, mais ils sont entourés d'une pléiade d'artistes distingués tels que MM. Cautin et Berger, Courrier, Neurdein, Provost et Stebbing. Nous mettrons à part MM. Boyer et Bouillaud qui se servent, avec une habileté rare, de la lumière artificielle, ainsi que M. Chéri-Rousseau, dont les portraits et les paysages au charbon ont une valeur artistique indiscutable.

MM. Hideux et Mathieu Deroche sont, je crois, seuls à exposer des émaux photographiques, leurs travaux sont remarquables et présentés avec goût, et ce dernier surtout fait preuve d'une habileté que nous connaissons de longue date.

Quel que soit d'ailleurs le mérite des photographes chargés de fixer les traits de nos contemporains, ils nous permettront de constater que leur exposition ne dénote pas un progrès très sensible depuis 1889. Et qu'ils ne se retranchent pas derrière les obligations que leur crée le goût du public ; c'est à eux de le guider et de l'éclairer en se rapprochant, autant que possible, de la vérité qui finira, en somme, par triompher.

Dans ces notes rapides nous n'avons encore parlé que de ceux qui se réclament de l'art et il nous reste à parcourir la partie technique de l'exposition. Il faudrait un savant pour en faire ressortir toute la valeur, mais est-il absolument nécessaire de connaître à fond la mécanique, la chimie et l'optique pour être frappé des progrès réalisés depuis onze ans dans une industrie, qui, libérant peu à peu le photographe du tribut qu'il devait payer à l'étranger, a été sur certains points une initiatrice.

C'est ainsi que la Société Lumière, par exemple, dont les plaques au gélatino-bromure ont une réputation universelle, fabrique maintenant elle-même des pellicules dont la valeur rivalise avec celles des fabriques étrangères les plus célèbres. Rouleaux pour kodaks, bandes de pellicules pour cinématographes, la Société Lumière fournit tous ces produits au commerce français et est en mesure de lutter avec ses concurrents sur tous les marchés qu'ils ont exploités seuls pendant tant d'années. Pour les produits chimiques elle est également arrivée à égaler les étrangers et les habiles praticiens qui dirigent ses laboratoires, dans leur incessant travail, découvrent chaque jour des révélateurs nouveaux qui ne sont livrés au public qu'après avoir été étudiés avec

le plus grand soin. Exploitant toutes les branches de la chimie photographique, cette Société fabrique également des papiers au bromure et au chlorure d'argent qui viennent se substituer peu à peu dans la faveur du public français aux produits similaires de l'étranger; nous citerons également leurs magnifiques applications du procédé des trois couleurs pour la reproduction sur verre des tableaux, des natures mortes, voire même des paysages et des portraits.

A côté de la Société Lumière d'autres fabricants comme M. Jougla, outre des plaques justement réputées, produisent également des pellicules fort appréciées et les vieilles maisons de MM. Guilleminot et Mercier maintiennent avec honneur une réputation basée sur des années de succès. D'autres encore, comme la société Hélios, se cantonnent dans la fabrication exclusive du papier. Nous trouvons également des maisons comme celle de MM. Poulenc frères qui, s'appliquant à la recherche des produits chimiques, ont réalisé dans cette branche d'industrie des progrès fort appréciés du public et des savants.

En optique, nous avons vu les fabricants se mettre résolument au travail, étudier les formules proposées par certains étrangers, se les assimiler, les perfectionner et créer de nouveaux types d'objectifs qui égalent, quand ils ne leur sont pas supérieurs, les produits de leurs concurrents. N'est-il pas juste de citer parmi ces opticiens MM. Balbreck, Fleury-Hermagis, Français et Lacour ?

Un mouvement d'émulation analogue s'est produit en ce qui concerne les impressions photo-mécaniques d'une application qui devient chaque jour plus générale. C'est ainsi que nous voyons M. Dujardin dans ses héliogravures se maintenir à la première place qu'il avait depuis longtemps conquise. MM. Bergeret, Berthaud, Dubouloz et Larger nous montrent des photocollographies tout à fait remarquables et MM. Reymond et Rougeron nous font voir tout le parti que l'on peut tirer de la simili-gravure. Enfin M. Geisler qui emploie tous les genres d'impressions photographiques, expose de remarquables reproductions de peintures obtenues par le procédé des trois couleurs. Nous avons tout particulièrement remarqué son tableau représentant des soldats en marche, grandeur nature. Ce sont là, croyons-nous, les plus grandes planches en simili-gravure qu'on ait exécutées jusqu'à présent.

Mais si dans ces différentes branches de l'industrie photographique la France semble seulement s'être mise au niveau des industries similaires de l'étranger, il en est une où elle se montre tout à fait supérieure et dans laquelle elle a réussi à créer des types nouveaux qui ont amené une véritable révolution dans les procédés du travail des

amateurs comme des photographes de profession, élargissant pour ainsi dire à l'infini le champ de leurs opérations et j'entends parler ici des constructeurs et du matériel photographique, et c'est par leur examen que je veux terminer ces notes.

Dans la fabrication des chambres noires d'atelier rien de nouveau, il nous semble, à signaler, en dehors des perfectionnements de détails. Il s'agit là d'ébénisterie dont la construction est toujours parfaite, qu'elle sorte des ateliers de MM. Gaumont, Gilles ou Mackenstein. Nous voyons également le commerce français, grâce à M. Cadot, largement pourvu d'appareils à bon marché qu'il empruntait jusqu'ici à l'étranger. Des constructeurs ont inventé des dispositifs ingénieux, par exemple M. Guimaraes, pour permettre l'emploi de la lumière artificielle dont se servent couramment d'habiles professionnels. Nous pourrions encore citer les perfectionnements apportés dans les obturateurs des systèmes les plus variés et les plus ingénieux et trouver des motifs suffisants pour proclamer les progrès réalisés dans notre pays par l'industrie photographique. Mais laissant de côté ces succès de détail, nous nous efforcerons de faire ressortir l'immense service rendu à tous par la création de l'appareil à main sous la forme simple et pratique qu'il affecte généralement aujourd'hui. C'est là, j'ose le dire une innovation bien française que la transformation de l'ancienne détective en photo-jumelle. Du jour où les plaques au gélatino-bromure permirent d'opérer dans les conditions de vitesse que l'on sait, l'idée est venue de supprimer le pied destiné à supporter la chambre noire. Tous les appareils destinés à être employés à la main, avec plus de légèreté, affectaient les anciennes formes et surtout comportaient tous l'emploi de châssis encombrants, source de nombreux succès. Ils avaient en outre le grand inconvénient de ne pas rendre à l'opérateur et à l'artiste tous les services qu'il était en droit d'en attendre. Il fallait que les manipulations de cet appareil fussent si simples que l'opérateur ne trouvât pour ainsi dire aucun intermédiaire entre la scène ou l'effet qui frappait son imagination et l'enregistrement de la pensée qu'il lui suggérait. C'est ainsi que peu à peu s'est créé le type définitif que l'habile ingénieur M. Carpentier a livré au public il y a une dizaine d'années sous le nom de photo-jumelle et qui semble réaliser l'idéal cherché. Muni d'un magasin dans lequel l'escamotage des plaques se fait d'une manière rapide et sans complication, d'une mise au point automatique, d'un obturateur à vitesses variables, il semble avoir prévu le moyen de vaincre toutes les difficultés que le photographe pouvait rencontrer sur son chemin.

Et ce qui prouve que M. Carpentier était entré dans la bonne voie, c'est que ses imitateurs ont été légion. Nombreux sont les construc-

teurs qui ont travaillé à sa suite. Le plus ingénieux est certainement M. Richard, qui a eu l'idée de construire le joli appareil qu'il appelle le « Vérascope », et qui a, pour la première fois, permis de faire des vues stéréoscopiques avec un instrument microscopique. Nous nous reprocherions aussi de ne pas nommer M. Bellieni, dont la fabrication est de premier ordre et qui produit des appareils du même genre.

Muni de ce nouveau matériel, le photographe possède un instrument qui fait pour ainsi dire corps avec lui et qui lui permet de saisir la vie sur le fait et les aspects les plus changeants de la nature. N'est-ce pas là un des progrès les plus remarquables qu'ait réalisés la photographie depuis onze ans, et, n'en déplaise à quelques esprits chagrins et injustes, c'est bien aux constructeurs français qu'on le doit.

Sur un autre point encore, l'industrie photographique française s'est montrée hors de pair. N'est-ce pas à des Français comme MM. Marey, Demeny, Lumière et Gaumont que l'on doit de voir sur l'écran de projection la restitution du mouvement par la photographie? Le premier cinématographe fut construit en France, et c'est le public français qui en a eu la primeur.

Et de ces dernières constatations il résulte pour nous cette impression réconfortante que la France, soixante ans après l'invention de la photographie par Daguerre, a été encore la première à en trouver les applications les plus utiles et les plus ingénieuses.

UN VISITEUR.



A. Darnis.



La Photographie scientifique

A L'EXPOSITION

IL eût semblé assez naturel que les nombreuses applications qui se font aujourd'hui de la photographie aux sciences et à l'enseignement fussent représentées brillamment dans la section que la classe 12 (Photographie) a réservée précisément à la photographie scientifique. Soit mauvaise volonté de la part des exposants possibles, soit manque de place, soit enfin que nombre d'invitations aient été omises, rares sont en cet endroit les œuvres d'un caractère scientifique indiscutable, et parmi elles sont égarées certaines exhibitions essentiellement commerciales et que l'on s'étonne de ne pas voir plutôt dans des régions où la place devait être payée.

La photographie scientifique est brillamment représentée à l'Exposition, dans la classe 3, réservée à l'Enseignement supérieur. C'est donc de cette classe que nous nous occuperons aujourd'hui, réservant pour plus tard un compte rendu de la photographie scientifique à la classe 12.

L'Enseignement occupe, à mi-hauteur du Champ-de-Mars, le premier étage du palais des Arts Libéraux, côté de l'avenue de Suffren, soit donc à peu près la même position que la classe 12, dont le séparent seulement la Géographie et la Chirurgie.

La première Université dont on rencontre l'exposition en arrivant dans cette direction est l'Université de Lille qui, en même temps que les vues de ses divers services et notamment de son Institut Pasteur, nous présente un album de photographies stéréoscopiques de l'encéphale, par le docteur Debierre; un stéréoscope à main mis sur la table à la disposition du public permet dans les meilleures conditions

l'examen de cette précieuse collection. L'utilité documentaire de la photographie nous est montrée là par deux belles collections : un album de reproductions paléographiques en photocollographie et, sur une petite table, une collection appartenant au « Musée Pénal » de cette Université.

Sa voisine, l'Université de Toulouse, nous montre le stéréoscope à miroirs pour images de grandes dimensions, construit sur les données de MM. Marie et Ribaut; cet instrument, qui ne se distingue que par quelques détails du stéréoscope à miroirs de L. Cazes, convient tout particulièrement à l'examen des stéréoradiographies. Un couple stéréoradiographique, mettant en évidence les vaisseaux injectés d'une pièce anatomique, donne, s'il est convenablement examiné, une puissante sensation du relief (1).

De la même Université, une importante collection de documents astronomiques, dus à MM. Bourget et Montangerand et utilisée à la confection de la carte du ciel, dont plusieurs planches, achevées à l'Observatoire de Toulouse, sont réunies dans un album. Comme en témoignent d'ailleurs les comptes rendus du troisième Congrès de la carte du ciel, l'Observatoire de Toulouse fut parmi les premiers installés en vue des mesures nécessaires (2).

L'Université de Montpellier et, à l'opposé de la cloison, les Universités de Caen, de Poitiers, de Bordeaux (3), de Dijon, de Rennes et de Grenoble se bornent à nous présenter des vues de leurs divers services et annexes (Musée de Moulages de Montpellier, Jardin botanique de Caen, Observatoire de Bordeaux).

Une mention spéciale est due aux splendides photographies exécutées par M. Delcominette, professeur à l'École de Pharmacie, des divers bâtiments et services de l'Université de Nancy; du même auteur, des coupes de tissus végétaux soumises à une amplification considérable, et n'en conservant pas moins toute la précision désirable dans leurs détails; à remarquer, parmi les vues exposées, celles de l'Institut Sérothérapique et de l'École de Brasserie. Vis-à-vis ces panneaux une vitrine, dont l'une des faces est occupée par une collection de produits récemment étudiés, et dont l'autre face, vis-à-vis l'Université de Paris, est réservée au docteur Guilloz pour des photographies

(1) V.-L. Cazes : *Stéréoscopie de Précision*, Paris, Ph. Pellin, 1895; et T. Marie et H. Ribaut : *Stéréoscopie de précision appliquée à la radiographie*, *C. R. de l'Ac. des Sciences*, 22 mars 1897.

(2) Contre-amiral Mouchez : Notice sur la troisième réunion du Comité permanent, *Annuaire des longitudes pour 1892*, page A, 1.

(3) L'abstention des Facultés de Bordeaux est d'autant plus regrettable que plusieurs d'entre elles possèdent des ateliers photographiques bien organisés où ont été entreprises des collections d'enseignement fort intéressantes.

de la rétine dans divers cas pathologiques et pour le matériel employé par lui à cet effet.

L'Université de Lyon, avec des vues de ses laboratoires, de son musée de moulages et du Parc de la Tête d'Or qui lui est affecté comme jardin botanique, expose, sous le titre d' « Iconographie photographique de la clinique ophtalmologique de la Faculté de Médecine », plusieurs cartons de documents précieux auxquels les profanes même s'intéressent volontiers.

L'Université de Besançon, avec quelques vues de ses divers services, et notamment de son Observatoire, nous montre en un album une curieuse collection de documents, reproductions des actes authentiques relatifs à l'histoire de cette Université (1207-1900). Un service de création récente, le service spéléologique, envoie enfin un carton ne renfermant encore que de trop rares photographies des grottes d'Osselles (Doubs).

L'Université de Clermont-Ferrand termine ce panneau par de nombreuses études photographiques de nuages, entreprises à l'Observatoire du Puy-de-Dôme, par M. J. Plumandon ; toute jeune encore, la station limnologique de Besse en Chandesse ne peut guère exposer encore que des vues de ses installations et des lacs qui constituent son champ d'investigations ; à cette même Université, M. Ch. Truchot, professeur de physique biologique à l'École de Médecine, expose un album de radiographies cliniques exécutées dans son service à l'Hôtel-Dieu.

Adossée à la cloison transversale à laquelle nous sommes parvenus, l'École de Médecine et Pharmacie de Nantes nous présente en un cadre, habilement groupées, de nombreuses vues de ses divers services.

Revenons sur nos pas pour examiner les envois de l'Université de Paris ou, pour mieux dire, de la Faculté des Sciences, qui seule semble avoir contribué à cette manifestation.

Dans la vitrine affectée au Laboratoire des recherches physiques, nous voyons bien, à côté de son Uranographe, le châssis à mercure de M. Lippmann pour la photographie interférentielle ; dans la section scientifique de la classe 12, se trouve un stéréoscope garni de quelques épreuves en couleurs dues au savant professeur. Nous en avons vu d'autres du docteur Neuhauss, dans le pavillon allemand. Dans la même vitrine, sont exposées les photographies, par M. Hemsalech, de quelques spectres d'émission.

Accrochées aux cloisons et au mur extérieur du Palais, des vues de diverses annexes de la Faculté, et notamment des laboratoires de zoologie maritime de Roscoff et de Banyuls ; c'est au large de ce dernier qu'ont été exécutées, par M. Boutan, maître de conférences,

les photographies sous-marines instantanées, sans l'emploi de lumières artificielles, suspendues dans l'angle, au point le plus sombre (1).

Accrochées un peu haut pour qu'on les puisse consulter utilement, les planches microphotographiques publiées par M. Osmond, au cours de ses recherches sur la constitution des aciers.

Signalons enfin les photographies de notre collègue G. Sagnac établissant l'existence de très curieuses illusions, dues à des effets de pénombre, et susceptibles de causer des erreurs graves dans l'interprétation des radiographies; deux pénombres peuvent en effet, en se chevauchant, présenter des phénomènes curieux de distorsion, que l'on peut très aisément expliquer par des considérations d'optique élémentaire (2).

Non loin de là se trouve l'exposition des Observatoires français. Dans la partie réservée à l'Observatoire de Meudon, le revolver photographique, premier type des appareils chonophotographiques modernes, utilisé en 1874, par M. Janssen, pour l'étude du passage de Vénus sur le soleil. Avec les clichés obtenus à cette occasion, on voit là quelques clichés relatifs à l'étude des taches solaires. Nous regrettons l'abstention de M. Deslandres, un des plus fervents de la spectrophotographie stellaire et de l'étude photographique des nébuleuses.

L'Observatoire de Paris attire surtout l'attention par les planches de l'Atlas de la Lune qu'exposent MM. Loewy et Puiséux; quelques-uns de leurs clichés peuvent se voir à la classe 12, au stand de MM. Lumière, les fournisseurs ordinaires des Observatoires français. Ce sont d'ailleurs ces mêmes clichés, agrandis sur quatorze mètres de diamètre, que l'on voit projetés, à défaut de la lune elle-même, au Palais de l'Optique (la lune à un mètre). Des cartes lunaires, établies d'après leurs clichés, se voient enfin à la section de Géographie. Les frères Henry, les habiles opticiens et les instigateurs de la carte photographique du ciel, exposent quelques spectres d'étoiles et des agrandissements à grande échelle de clichés de la carte du ciel. L'Observatoire de Paris expose enfin les diverses planches achevées en France, et gravées par ses soins, de la carte du ciel.

Le bureau central météorologique expose quelques études de nuages et d'éclairs, aussi intéressantes au point de vue artistique qu'au point de vue scientifique, exécutées par M. Angot; on peut consulter là divers albums de vues photographiques des Observatoires météorologiques français et étrangers.

(1) V. L. Boutan : *C. R. Ac. des Sc.*, 6 nov. 1898 et *Arch. de Zoo. Expérim.*, t. I, 3^e série, 1893.

(2) G. Sagnac : Déformations dans les photographies sans mise au point exacte, *La Photographie*, mai 1897 : et Illusions de la vue, *Journal de Physique*, avril 1897.

Nous citerons enfin, pour terminer cette excursion photographique, quelques épreuves de M. Hovelacque à l'Observatoire Vallot du Mont-Blanc, les nombreux clichés exécutés par M. J. Vallot à son observatoire qui sont exposées à la section scientifique de la classe 12, ainsi que les diapositives de nuages exécutées par M. Teisserenc de Bort à son observatoire météorologique de Trappes : lire, pour se documenter sur les travaux entrepris à cet observatoire, la conférence faite par M. Teisserenc de Bort au Congrès des Sociétés savantes, le 8 juin de cette année, et visiter dans la classe 34 (Aérostation) l'exposition spéciale de cet observatoire.

L.-P. CLERC,

Préparateur à la Faculté des Sciences de l'Université de Paris.

(*Camera Obscura.*)



Une Curiosité photographique à l'Exposition

EN parcourant le palais des Forêts au Champ-de-Mars, nous avons découvert, parmi la belle exposition de la faune des États-Unis, de remarquables clichés de sujets de chasse. Ce sont, pour la plupart, des cerfs, biches et chevreuils au bord d'un cours d'eau, les uns tranquillement en train de boire, les autres dans l'attitude de l'animal aux écoutes. Ce qui frappe tout d'abord dans les clichés positifs exposés par transparence, c'est que les ciels sont d'un noir profond, et l'explication de ce fait vient immédiatement à l'esprit : ce sont des photographies au magnésium.

L'auteur, M. Georges Shiras, que le catalogue indique comme habitant à Pittsburg (Pensylvanie), a fait preuve, paraît-il, pour obtenir des clichés, d'une remarquable patience qui ne le cède en rien à son ingéniosité.

Ayant remarqué, au fond du bois et sur le bord d'un cours d'eau, un endroit fréquenté, la nuit, par les animaux, il installa à proximité une chambre 30 × 40 et une charge de photo-poudre reliées l'une et l'autre par un appareil électrique approprié au lieu éloigné qu'il avait choisi pour se poster lui-même sans risquer d'effaroucher ses modèles. Au moment qu'il jugeait propice, ce qui ne devait pas être commode par une nuit noire, il découvrait son objectif et enflammait simultanément son magnésium au moyen d'un courant électrique. Il fit d'innombrables tentatives et demeura, paraît-il, trois ans sans obtenir l'image désirée. Il perfectionna sans doute sa manière d'opérer, car le résultat que nous pouvons voir est de tous points remarquable. Les négatifs et les positifs exposés sont de toute beauté.

A. D.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 25 juillet 1900.

Des rapports de la nature avec la photographie pictoriale. — L'Exposition des œuvres du docteur Emerson et le rappel



M^{me} Quentin-Bauchart.

de ses anciennes théories sur le naturalisme en photographie attirent à nouveau notre attention sur l'idée fausse que se font les photographes des relations entre la nature elle-même et sa représentation par l'artiste. Ce qui explique pourquoi leurs appréciations sur la photographie pictoriale, qui tend à un but identique à celui de l'artiste, sont également erronées.

Quelqu'un a écrit qu'en tout homme il y a trois individus distincts : l'homme tel qu'il est exceptionnellement, l'homme tel qu'il se croit être et l'homme tel que les autres le voient. On peut en dire autant de la nature. Il y a la nature telle qu'elle est : c'est ainsi que la rendra un excellent objectif; la nature telle que l'artiste la voit, et enfin

la nature telle que l'artiste nous la montre. C'est le plus souvent le plus fidèle rendu de tous.

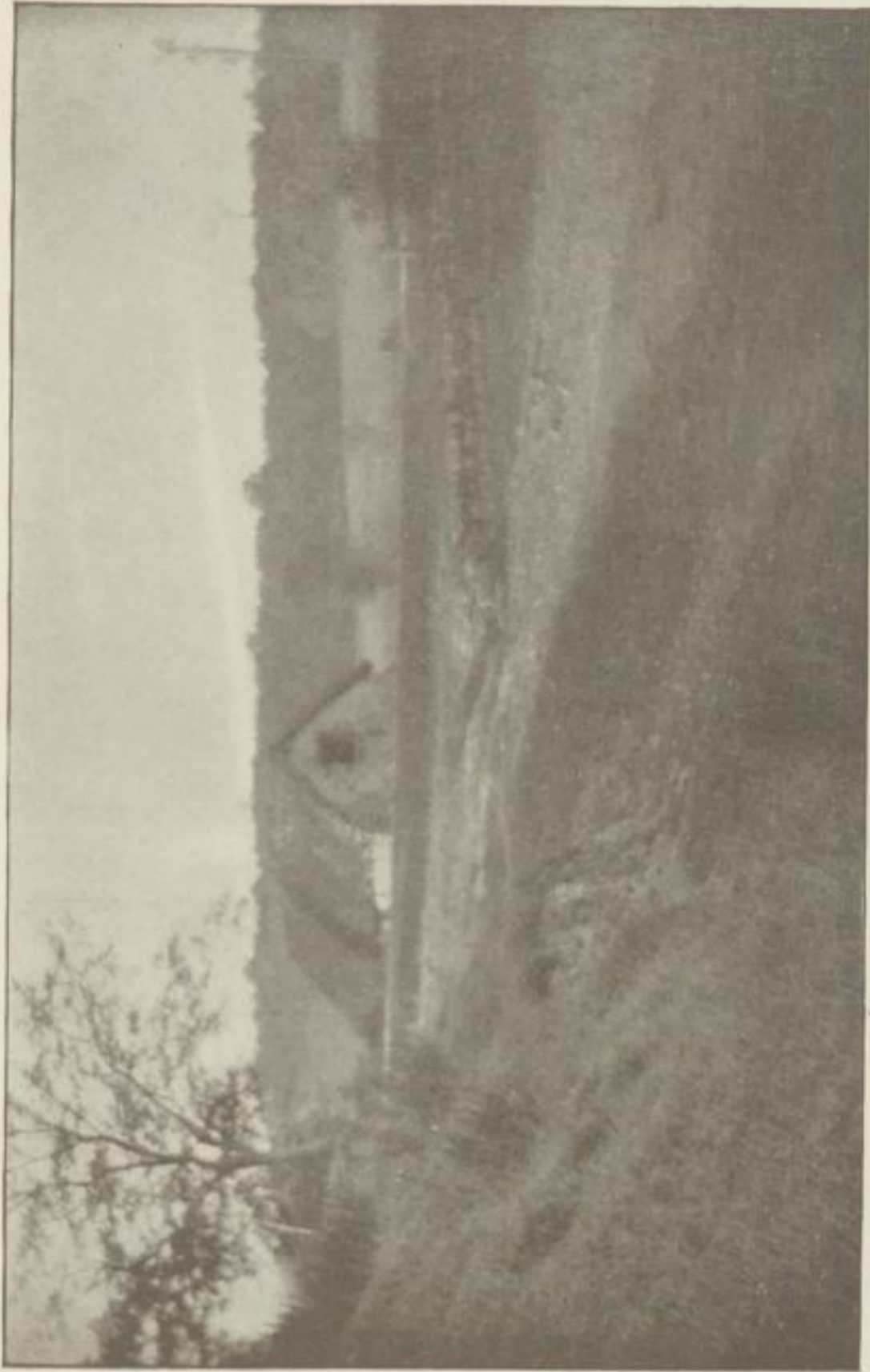
Les incrédules vous répondront : « Peut-il y avoir quelque chose de plus véridique qu'une copie absolument fidèle ? »

Mais imaginez deux voyageurs, l'un de tempérament et d'éducation artistiques, l'autre de tempérament ordinaire. Le premier dira au second : « Voyez le ton charmant de ces pommiers en fleurs et le reflet brillant du soleil sur ces feuilles. » Qu'arrive-t-il ? L'attention du second voyageur est attirée sur le motif et il en perçoit les beautés qu'il n'aurait jamais remarquées autrement, eût-il passé cent fois au même endroit. En cette circonstance, l'artiste a accompli son rôle d'initiateur. Mieux organisé que d'autres par tempérament, entraîné par son éducation spéciale, il a non seulement découvert le beau, mais encore il a fait partager à son voisin la sensation qu'il a ressentie lui-même. En somme il a peint, idéalement, un véritable tableau, car il a choisi et accentué, parmi les effets multiples du paysage, un certain effet, celui qui l'a séduit davantage. Cette accentuation équivaut vraiment à une exagération, mais c'est une exagération voulue et justifiée par le but à atteindre.

Maintenant, si au lieu du tableau suggéré, nous examinons une peinture véritable, œuvre d'un artiste incontesté, nous verrons comment il arrive à un résultat semblable. Une étude approfondie nous fera presque toujours reconnaître que les traits de pinceau ou de crayon, qui constituent la représentation d'un objet, sont incompréhensibles quand ils sont vus de près, et que l'effet produit est aussi éloigné du métier qui l'a produit que l'effet d'un décor de théâtre vu de la salle, comparé à l'effet vu de la scène. Il suffit au peintre habile d'une touche de couleur pour donner l'illusion d'un millier de feuilles scintillantes, ou même d'un arbre tout entier. — Quelques touches qui semblent placées au hasard construisent correctement la figure d'un personnage placé au troisième plan. Dans un autre paysage, ce sont des touches à peine différentes de forme qui font la mer agitée ou l'herbe de la prairie. Regardez ce paysage à la loupe, si le procédé ne vous semble pas trop sauvage, et vous ne comprendrez pas comment un pareil amoncellement de touches et de traits confus qui semblent être l'œuvre du hasard, puissent se fondre en un ensemble qui nous donne l'illusion de la nature elle-même.

On dirait vraiment que l'artiste emploie pour s'exprimer une sorte d'écriture mystérieuse et magique, composée de caractères hiéroglyphes, et que nous sommes arrivés à comprendre leur signification subtile et à les accepter comme des signes conventionnels représentant tels ou tels objets connus.

Si la réflexion du miroir est la vérité même, alors c'est le rendu du peintre qui est faux, et cependant ce n'est pas le genre de pein-



F. Coste.

Imp. DRAEGER, PARIS.

ture qui se rapproche le plus de la fidélité du miroir qui donne le plus complètement l'impression de vérité et qui charme davantage le public. En somme, la beauté d'un tableau n'est pas en proportion directe de sa fidélité de copie.

Certains connaisseurs s'extasieront sur certaines habiletés de pinceau et nous les verrons admirer les traces accusées laissées par la brosse de l'artiste. On peut ne pas partager leur opinion, mais il faut cependant avouer qu'il est certain que le peintre ne se préoccupe pas de dissimuler la trace laissée par ses outils, et il nous révèle ainsi très souvent par quel *truc* de métier il obtient ses effets.

Nous sommes donc en présence d'une toile couverte de masses et de points de couleur qui doivent nous donner l'illusion d'un objet connu et, en même temps, le présenter sous l'aspect qui a surtout frappé le peintre de telle façon que l'impression ressentie en soit plus vive que si nous voyions une copie absolument parfaite de l'objet ou mieux encore l'objet lui-même.

Si l'artiste ne cherchait que le réalisme, ne se servirait-il pas de peinture métallique, de poudres d'or ou d'acier pour représenter les damasquinages orientaux ou l'armure des chevaliers. Mais il sait qu'une ligne de blanc sur un fond gris, qu'une tache de jaune sur un fond orange donnera bien plus que du métal l'impression du métal même. Si le réalisme et l'art ne faisaient qu'un, rien ne serait plus artistique qu'un décor bien choisi orné de statues coloriées.

Il faut donc en conclure que la représentation artistique de la nature n'est composée que d'illusions. C'est une représentation toute conventionnelle, encore plus en photographie qu'en peinture, puisque nous remplaçons les couleurs véritables des objets représentés par des objets représentés par des teintes variant du blanc au noir. Le critérium de la perfection ne doit donc pas être cherché dans le fac-similé exact, mais bien dans l'illusion de la réalité, illusion qui peut être obtenue par n'importe quel moyen du moment qu'on parvient à la produire.

Le Photographie Salon de 1900. — Le Salon sera ouvert du 21 septembre au 3 novembre. Des prospectus contenant les règlements du Salon et la formule de demande d'admission sont déposés au Photo-Club de Paris à la disposition des membres.

Cette Exposition est la cinquième depuis la fondation de la Société connue sous le nom de *Linked Ring*, dont l'influence s'est fait sentir dans tout le monde photographique. On ne sait peut-être pas en France quelle a été la genèse de cette franc-maçonnerie toute spéciale. Il y a une dizaine d'années, six ou sept membres bien connus de la

Société Royale de Photographie donnèrent leur démission en protestant contre le manque total d'encouragement donné par la Société au développement du côté artistique de la photographie. D'autres photographes imbus des mêmes idées se groupèrent autour des mécontents, et ce petit noyau organisa à lui tout seul le premier Photographic Salon dont le succès, ainsi que celui des Salons suivants, fut dû en grande partie aux talents d'organisateur de M. Alfred Maskell, qui accepta les lourdes fonctions de secrétaire honoraire.

Ce fut la première Exposition où la personnalité de l'œuvre fut considérée avant toutes choses, sans que la simple perfection du procédé soit une condition *sine qua non* d'admission. Les classes furent abolies, il n'y eut pas de récompenses ni de droit d'entrée. Aujourd'hui la chose nous paraît toute simple, nous sommes habitués à des Expositions semblables en Europe et même en Amérique, mais à cette époque c'était une innovation radicale, et il ne manqua pas de prophètes pour prédire la fin prochaine des Salons. On ne semblait pas se douter que, malgré l'opposition ardente de la Société mère, ce nouveau Salon prospérerait d'année en année.

C'est cependant ce qui a eu lieu; l'admission au Linked Ring devint un grand honneur et un brevet de capacité, le caractère international de la Société donna à ses Expositions un intérêt tout particulier, mais sa longévité n'a pas épuisé les attaques de ses adversaires — bien loin de là. En Angleterre, il n'y a presque plus de personnalités artistiques en dehors du Linked Ring et, de temps en temps, les étrangers qui font preuve de qualités marquantes sont *invités* à faire partie de la Société.

Nous devons ajouter que, parmi les œuvres étrangères, ce sont celles qui viennent de France qui ont excité le plus d'intérêt et qui ont excité le plus d'influence sur l'école anglaise. Car c'est un des avantages des règlements du Salon que de réunir, pour l'appréciation et la comparaison du public, des œuvres de tendances toutes différentes, et nous espérons que, cette année-ci, le contingent français sera des plus nombreux.

L'Exposition du docteur Emerson à la Société Royale de Photographie. — L'Exposition du docteur Emerson, dont nous avons parlé le mois dernier, est composée d'environ 140 épreuves. Ce sont pour la plupart des reproductions en photogravure de ses œuvres de 1891 et 1892. Il faut avouer qu'en dehors d'une demi-douzaine d'épreuves qui ont du mérite, le reste n'a d'intérêt qu'à cause de la position toute particulière de l'auteur qui, de fervent apôtre de la photographie pictoriale, est devenu son irréconciliable

ennemi. Il est donc curieux de le voir exposer des œuvres qu'il a condamnées lui-même dans son dernier pamphlet orné d'une marge de deuil !

Le nouvel atelier de M. Harold Baker. — M. Harold Baker est assez connu parmi les photographes artistes les plus avancés pour que nous puissions lui consacrer un paragraphe. Il a quitté Birmingham pour s'établir à Londres, sur l'emplacement qu'occupait naguère l'atelier de M. Claudet, dans Regent Street.

Cet Antoine Claudet vint de Lyon à Londres, en 1834, pour exploiter certaines découvertes dans la fabrication du verre. En 1851, il commença à s'intéresser vivement à la photographie et installa l'atelier qui a porté son nom depuis lors, 107, Regent Street. En 1867 son atelier fut incendié. Maintenant il est entre les mains du décorateur bien connu, M. George Walton, et, à l'époque où paraîtront ces lignes, l'atelier transformé sera ouvert au public. On en a fait un salon de cinématographie où des familles entières viendront prendre leur *afternoon tea* sous l'œil du cinématographe et transmettront ainsi leurs moindres gestes à la postérité. Dans le même édifice, M. Harold Baker, frère des deux peintres du même nom, aura son atelier. Ses œuvres, du reste, sont bien connues des membres du Photo-Club, elles ont figuré à tous les Salons de Paris, et deux d'entre elles se trouvent à la section pictoriale anglaise du Champ-de-Mars. Chose curieuse, le cinématographe fonctionnera sur les cendres mêmes de l'atelier de Claudet qui, il y a un demi-siècle, lut devant l'Association pour le progrès de la science, d'Angleterre, un mémoire sur la photographie animée, dans lequel il prédisait les découvertes que va exploiter la Société qui lui succède. Plus tard, Henry Claudet, le fils d'Antoine, fut un des premiers à conseiller la diffusion focale, autrement dit le flou, dont la nécessité est aujourd'hui reconnue par tous les adeptes de la photographie pictoriale.

Mort de M. W. Warren. — Nous venons de perdre un homme qui a exercé sur le développement de la photographie une influence heureuse. M. Warren est mort à Leeds d'une fièvre typhoïde contractée pendant un voyage sur les côtes de la Méditerranée. Il rapportait une série d'admirables clichés destinés à de futures conférences. Membre du Linked Ring, il avait remporté, en 1898, la médaille de la Société Royale de Photographie. C'était un de nos meilleurs et plus féconds écrivains.

Le Kodak panoramique. — Voici quelques détails supplémen-

taires sur le nouveau Kodak dont nous avons déjà parlé le mois dernier. Les résultats en sont décidément beaucoup plus artistiques que son nom ne pouvait le faire espérer. L'apparence de l'appareil diffère peu de celle du Kodak usuel, cependant l'image obtenue a environ six sur trois inches. J'ai été à même d'examiner nombre d'épreuves panoramiques et je suis étonné de la vérité de rendu que j'y ai trouvée. Il semblerait que dans la nature nous regardons surtout le plan moyen en tournant inconsciemment la tête à droite et à gauche, et que notre impression totale d'un paysage serait la résultante de plusieurs impressions partielles dans lesquelles les points extrêmes du ciel et du terrain ne sont généralement pas compris. Ceci expliquerait la vérité apparente de ces épreuves panoramiques.

Ce Kodak ne remplacera certainement pas les précédents, mais il les complétera avec avantage, d'autant plus qu'il est de format commode et de prix abordable.

A. HORSLEY HINTON.

(Traduit pour le *Bulletin* par R. D.)

AUTRICHE

Vienne, 15 août 1900.

Le papier Pan. — Ce nouveau produit, inventé et mis dans le commerce par M. Ed. Liesegang de Düsseldorf, commence à se vulgariser. Afin d'en répandre l'usage encore davantage, M. Liesegang a ouvert un concours comprenant quatorze prix valant ensemble 1.000 marcs (1.250 francs). Le programme du concours porte que les épreuves ou agrandissements devront être tirés sur papier Pan, au format minimum de 13×18 et collés sur carton. Chaque épreuve sera désignée par une devise répétée sur une enveloppe cachetée indiquant le nom du concurrent. Les envois devront parvenir à Düsseldorf avant le 31 octobre. Les photographies primées deviendront la propriété de la maison Liesegang qui pourra les reproduire librement. Le premier prix est de 300 marcs. Il y aura ensuite un deuxième prix de 200 marcs, deux troisièmes prix de chacun 100 marcs, deux quatrièmes de 50 marcs et huit cinquièmes de 25 marcs. Les juges du concours sont le professeur Willy Spatz, le peintre Alexandre Renz et le docteur Hiddemann.

Au sujet de ce nouveau papier extra-sensible, M. Alex. Helheim publie dans la *Gazette générale des Photographes* du 8 août quelques observations intéressantes résumées ci-après :

« Dès mes premiers essais j'ai constaté que sa qualité est réellement celle affirmée par le prospectus. Cependant, quand il s'agit d'un papier susceptible d'applications aussi diverses, il faut évidemment avoir une certaine expérience pour obtenir le résultat visé dans chaque cas particulier.

» En ce qui touche la durée d'exposition, il y a une marge considérable. M. Paar assure qu'une exposition de cinq à dix secondes à la lumière diffuse diurne suffit. Nous sommes de son avis. Par contre, M. Bernhoeft déclare avoir obtenu ses meilleures épreuves avec une exposition de deux minutes. Tout dépend du développeur. S'il est fortement dilué, on prendra trente secondes à une minute, par lumière diffuse. Les développeurs plus énergiques ne demanderont que dix secondes. Il faut éviter d'employer un bain très fort pour une longue exposition et, inversement, un révélateur très faible pour une courte exposition.

» On a recommandé diverses formules pour le papier Pan. Les résultats obtenus diffèrent sensiblement. Le composé A :

Eau	200 cc.
Sulfite de soude	10 gr.
Hydroquinone	5 —
Bromure de potassium	2 —
Carbonate de soude	30 —

qu'il faut diluer, avant l'emploi, avec cinq à dix volumes d'eau, donne des images beaucoup plus dures et plus foncées que la formule B ci-après :

Eau	200 cc. »
Sulfite de soude	25 gr. »
Hydroquinone	3 — »
Bromure de potassium	1 — 1/2
Carbonate de soude	50 — »

à diluer également avec cinq à dix volumes d'eau.

» On ne peut pas dire que A soit meilleur que B. C'est une affaire de goût. Pour les petites épreuves on prendra B; pour les grands formats, notamment pour des sujets décoratifs, A sera préférable.

» B donne aux positifs le caractère des épreuves ordinaires au papier d'argent; A, celui du charbon.

» En plaçant l'épreuve dans le bain il faut, comme du reste pour tous les autres papiers, éviter les bulles d'air. S'il s'en produisait, le développeur serait sans action sur les bulles. M. Helheim fait flotter l'épreuve, couche en dessus, et, en agitant la cuvette, répand le développeur. Quand il s'agit de papier Pan brillant, il est bon d'humecter l'épreuve avant le bain. Pour le papier mat, au contraire, ce mouillage serait mauvais, car il pourrait favoriser la production de

bulles d'air qui ne se montrent jamais avec l'immersion directe dans le développeur.

» Pour fixer le papier Pan, un bain acide est indispensable. Il convient de le prendre moitié moins fort que pour les plaques. Il suffit qu'il contienne 100 grammes d'hyposulfite de soude et 10 grammes d'alun pour 1.000 cc. d'eau. (On laissera reposer dans le flacon le liquide trouble laiteux qui se produit dans ce bain.)

» Il faut se rappeler que l'alun retarde considérablement le fixage, qui demande le double du temps d'un bain exempt d'alun. Dans aucun cas on ne devra sortir du laboratoire avant l'achèvement complet du fixage, car les blancs pourraient se colorer. Et c'est précisément cette faute qu'on commet au début, car on tient à connaître la nuance obtenue. Aussi est-il utile de faire observer que le ton peut encore varier tant que le fixage n'est pas terminé. Il faut donc laisser se fixer l'épreuve pendant environ quinze minutes. Après ce temps, le ton ne change plus.

» Les images développées dans le révélateur affaibli perdent au tirage, c'est-à-dire que leur ton passe du brun au rouge et au jaune ; mais en séchant elles reprennent la nuance rouge et brune. »

M. Helheim termine sa notice en constatant que les transitions des demi-tons, qu'on observe dans les épreuves au papier Pan, sont tellement parfaites qu'on serait tenté de croire que le nouveau papier est supérieur, sous ce rapport, au papier albuminé.

Le Méphisto, appareil à cinquante sous. — M. Gaedicke, rédacteur de la *Semaine photographique* (*Photographisches Wochenblatt*), qui paraît à Berlin, consacre au nouvel appareil une notice descriptive de laquelle j'extrais quelques détails intéressants :

« Le Méphisto se compose d'une tabatière ronde en fer-blanc portant de côté un objectif microscopique recouvert d'un chapeau. Le couvercle est muni d'un rebord percé de cinq guichets ; à chaque guichet correspond un petit châssis qui reçoit la plaque sensible. Un index sur le couvercle montre la coïncidence de la plaque avec la fenêtre. Il suffit donc de décoiffer l'objectif pour prendre la vue. L'appareil seul coûte 2 fr. 50 c. Accompagné de cinq plaques, d'une lanterne de laboratoire, d'un châssis à copier, de cinq feuilles de papier celloïdine, d'un flacon de développeur, d'un autre de fixateur et d'un troisième flacon de viro-fixateur, le tout dans un carton, cet instrument, triomphe du bon marché, se vend 4 fr. 40 c. M. Gaedicke pense que le Méphisto stimulera le potache et déposera en son esprit le germe qui, plus tard, se développera et fera naître le désir d'acquérir un instrument moins primitif.

» Les industriels, dit M. Gaedicke, c'est-à-dire les photographes de profession, fronceront probablement le sourcil et se lamenteront, car le nombre d'amateurs va peut-être augmenter dans une proportion effrayante; mais ce point de vue serait mesquin. On ne peut nager contre le courant; l'industrie photographique, qui a pris un développement considérable, réclame de nouveaux débouchés. Les amateurs sont là! Il faut en profiter. Le moment n'est peut-être pas éloigné où la photographie fera partie de l'enseignement obligatoire, et où un commis devra savoir photographier, tout comme il lui faut déjà aujourd'hui connaître la machine à écrire.

M. Gaedicke nous révèle un détail curieux du commerce en gros du Méphisto. Le docteur Steinschneider, à Berlin, qui exploite l'invention, a organisé la vente comme suit: On ne cèdera pas moins d'une demi-douzaine et l'acheteur jouira d'un rabais modeste, mais suffisamment rémunérateur. Les commandes de douze, cinquante, cent à deux cent cinquante instruments profiteront d'un rabais toujours croissant, de sorte que le taux de la provision se réglera selon le nombre des instruments achetés. Pour éviter la vente à bas prix, c'est-à-dire au-dessous du tarif convenu, M. Steinschneider fait signer par chacun de ses clients un engagement ainsi conçu: « Je m'oblige, par la présente, à maintenir les prix de vente ci-dessous notés des articles déjà livrés ou à livrer par vous, et m'engage à payer un dédit de 500 marcs pour chaque contravention. Cette obligation cessera d'avoir son effet à l'expiration d'une année. »

La méthode du docteur Steinschneider a produit son effet. Tous les acheteurs signent sans hésiter, car ils savent que la concurrence ne peut les atteindre. Les bazars n'accepteront peut-être point les conditions du vendeur, et alors ils n'auront pas de Méphistos, ou bien ils céderont et ne pourront baisser le prix puisqu'ils seront liés par leur signature.

Attendons-nous donc à voir le Méphisto, la paix des enfants et la tranquillité des familles, envahir bientôt les magasins des grandes et des petites villes du monde entier.

Photographie et Sylviculture. — On peut voir, dans la section autrichienne du Palais des Forêts, au quai d'Orsay, un tableau fort intéressant des dégâts causés par la fumée des usines aux forêts avoisinant les hautes cheminées de ces usines. Le comte Jean Wilczek, propriétaire de charbonnages considérables dans le bassin d'Ostrau (Silésie d'Autriche), a fait exécuter une série de photographies dans lesquelles on peut aisément reconnaître les désastreux effets produits sur les arbres de tout le district exposé aux fumées. En vue d'établir

une comparaison exacte on a également photographié des parcelles des mêmes essences et du même âge que celles des régions atteintes, mais plus éloignées des foyers ou protégées par des vents contraires. Les épreuves ainsi obtenues ont été réunies en un album de grand format que les visiteurs peuvent consulter au quai d'Orsay, dans la section forestière organisée par M. de docteur Popper, spécialiste particulièrement compétent. Le tableau et l'album ont été offerts par M. le comte Wilczek à la Société des Agriculteurs de France que préside M. le marquis de Vogüe. Après la clôture de l'Exposition on retrouvera ces intéressants documents rue d'Athènes, au siège de la Société des Agriculteurs.

La différence entre les arbres atteints et les arbres indemnes est considérable. La photographie montre les premiers amaigris, dénudés de leurs aiguilles — ce sont pour la plupart des épicéas — et les seconds intacts et touffus. Dans les parcelles endommagées on aperçoit de nombreuses éclaircies ; dans les autres pas de solution de continuité. Par la photographie, il a donc été possible de fixer l'étendue du dommage causé. Reste maintenant à vérifier, au moyen de la microphotographie, l'état des aiguilles séparées et à déterminer dans quelle mesure les sommets et les troncs des épicéas ont souffert. Cet examen sera fait prochainement par le personnel forestier du comte Wilczek.

Diapositifs à bon marché. — Le docteur Schiff, agrégé à la faculté de Vienne, dermatologue distingué qui, en collaboration avec le docteur Freund, a entrepris une série d'études des plus intéressantes sur l'action des rayons X, appliqués au traitement des affections de la peau, s'est rendu à Paris pour démontrer devant le Congrès des Dermatologues les résultats obtenus à Vienne. A cet effet, il a fait exécuter dans son Institut de radiothérapie un grand nombre d'épreuves qui serviront aux projections. Les diapositifs obtenus sont sur verre et sont préparés d'après la méthode ordinaire. Cependant, en vue de multiplier les images et de permettre aussi la reproduction des mêmes épreuves à un nombre quelconque d'exemplaires, le docteur Schiff a fait exécuter quelques-uns de ses clichés d'après la méthode récemment proposée par le professeur docteur O. von Eversbusch, et qui est une modification du procédé de M. Babes, de Bucharest. Dans ce dernier système, les clichés sont tirés sur papier pelure très fin. L'épreuve, rendue transparente par le baume de Canada, est ensuite placée entre deux plaques de verre et bordée comme les diapositifs ordinaires. L'effet ne laisse rien à désirer. Le professeur von Eversbusch a substitué au papier de soie des pellicules de celluloid qui conviennent également pour des projections. La maison Engelmann,

à Leipzig, livre ces pellicules imprimées en une seule couleur au prix de 3 fr. 75 les 25 exemplaires, de 6 francs les 50 et de 9 fr. 50 le cent. Toute couleur supplémentaire est comptée à part. Je reviendrai, à l'occasion, sur les projections du docteur E. Schiff.

Éclairage artificiel. — Aux nombreux engins magnésiens qui ont, tous, des défauts inhérents à la nature même de la substance employée, sont venus s'ajouter, dans ces derniers temps, des dispositifs nouveaux qui ont pour effet de renfermer l'éclair dans des tunnels de verre, de calicot, de treillis métalliques, etc. M. Fraut, spécialiste en matière d'éclairage artificiel, mais antagoniste convaincu du magnésium, entreprend une campagne vigoureuse contre ce sel et se fait le champion de l'électricité. Dans la polémique intéressante engagée actuellement entre lui et les divers novateurs, partisans du magnésium, M. Fraut débute par cet aphorisme : « Il est évident que tous les ateliers à éclair ont un défaut commun : l'éclair. » Il va de soi que les magnésistes — pardon du néologisme — n'acceptent pas cette critique écrasante. Il y a notamment M. Köst qui, auteur du système d'atelier portant son nom, se défend vigoureusement. L'atelier Köst se distingue par une sorte de couloir s'élargissant au bout, dont les murs servent de réflecteurs. Un vitrage mat ferme ce tunnel au dehors duquel agit le foyer magnésien. Ses sujets prennent place dans cet abri vitré et s'y trouvent fort à l'aise ; surtout les enfants qui, selon M. Köst, ne veulent plus en sortir. Il paraît que les avantages du tunnel sont tels que des imitateurs se sont déjà mis à la besogne et qu'ils ont fait breveter des couloirs en papier, en calicot, en treillis blancs, etc. Mais M. Köst avait prévu la chose et, dans son brevet allemand n° 69.417, il a eu soin de revendiquer tous les systèmes de tunnels formés d'une matière quelconque susceptible de servir au but indiqué. Aussi va-t-il traîner devant les tribunaux une demi-douzaine de contrefacteurs qui ont copié une partie des dispositifs Köst, inventés par lui pour l'application de l'éclair magnésien.

M. Fraut est d'avis que le grand inconvénient du système tient à ce que l'on ne peut juger d'avance l'effet de l'éclair, c'est-à-dire l'intensité lumineuse. M. Köst répond qu'il suffirait d'adapter au-dessus de l'appareil à magnésium une lampe à arc ou une couronne de globes incandescents de trente-deux bougies chacun. Les sujets pourraient alors être observés et mis au point correctement.

La question en est là. Il arrivera probablement que, dans leur enthousiasme à prôner l'éclairage artificiel, les novateurs combattront la photographie obtenue avec le soleil du bon Dieu et lui substitueront des procédés pyrotechniques magnésiens, électriques et autres.

L'Alénographe. — Le *Photograph*, journal hebdomadaire publié à Bunzlau (Allemagne) et dont le tirage dépasse aujourd'hui 8.900 exemplaires, insère les réclamations de quelques naïfs qui, au reçu de la circulaire envoyée de Paris, se sont empressés de faire acquisition du merveilleux instrument. Un correspondant du *Photograph* demande maintenant que les réclamations des acheteurs dupés soient centralisées et que le directeur du journal envoie au nom des lésés, le dossier à un avocat de Paris qui sera chargé de poursuivre. Le correspondant termine sa lettre par ces mots : « J'espère que des démarches énergiques aboutiront à un résultat et je suis prêt à donner aux pauvres l'argent qui nous sera remboursé par les fabricants de l'alénographe ».

Je crains que les acquéreurs du précieux outil « indispensable aux photographes » comme disent les annonces des industriels parisiens, ne se fassent de grandes illusions sur l'issue du procès qu'il s'agit d'engager. Les exploiters de l'alénographe ne seront pas assez naïfs pour donner prise à une poursuite correctionnelle. Ils ont dû prendre leurs précautions à l'égal des commerçants de la rue de Saint-Petersbourg qui offrent gratis des agrandissements de portraits parfaitement réussis, et qui, par cette spéculation en apparence fort risquée, réalisent un revenu suffisant pour acheter de la rente et payer une publicité coûteuse.

Annuaire du docteur Eder pour 1900. — Cet important recueil, arrivé à la quatorzième année de sa publication, vient de paraître chez Knapp, à Halle. Le volume, qui contient 260 illustrations et 36 planches hors texte, nous apporte cette fois, comme toujours, une ample masse d'informations techniques sur toutes les branches de la photographie et des arts de reproduction.

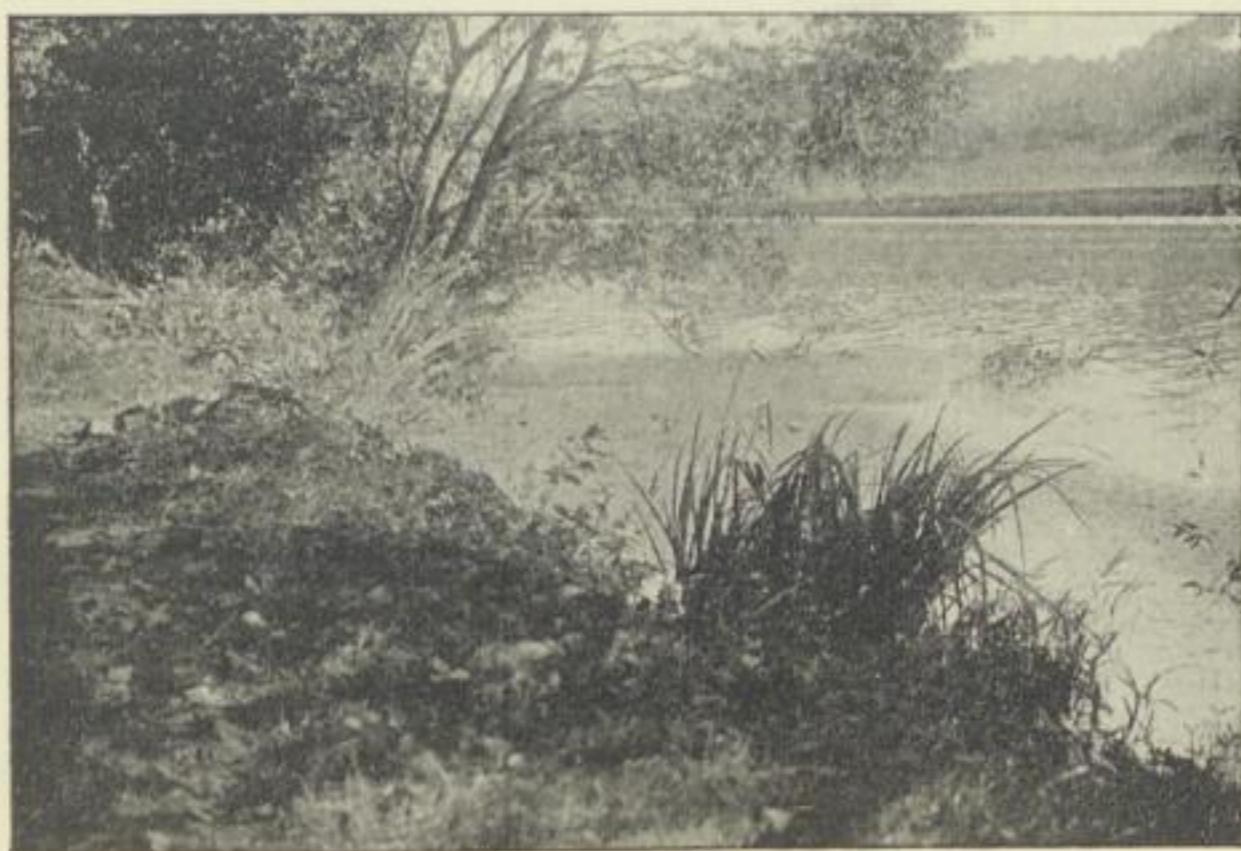
Le vieux neuf. — Je vous ai déjà parlé des monumentales inventions d'un savant viennois, du nom de Szczepanek, qui a appliqué la photographie au tissage, c'est-à-dire à la confection des cartons Jacquard. M. Leutner a fait une conférence sur cette intéressante invention et l'a publiée, avec des dessins explicatifs, dans un des derniers numéros de la *Correspondance*. M. Szczepanek, pour arriver à ses fins, aurait demandé à la maison Zeiss de construire sur ses données des objectifs. Là-dessus, M. Max Jaffé, un des plus anciens membres de notre Société, a pris la mouche et a exhumé quelques articles de lui parus en 1894 et dans lesquels il a indiqué le moyen de transformer une figure quelconque, par rapport à ses dimensions, comme, par exemple, de changer un carré en un rectangle, opérations possibles sans

qu'il soit besoin de recourir à des objectifs d'une construction aussi compliquée que celle conseillée par l'Edison viennois; c'est ainsi que quelques journaux de ce pays appellent M. Szczepanek.

Promotion du docteur Eder. — Le savant directeur de l'École Impériale Graphique, qui était conseiller du Gouvernement, vient d'être nommé conseiller aulique. C'est le sommet de l'échelle. La promotion du docteur Eder est un témoignage officiel éclatant des services rendus par l'École placée sous sa direction. Il y a quelques mois seulement que M. Eder a reçu l'ordre de la Couronne de fer, distinction fort rare dans le professorat.

Le même arrêté qui accorde le titre de conseiller aulique à M. Eder, a nommé M. Edouard Valenta (professeur à l'École Impériale) chevalier de l'Ordre de François-Joseph. Je suis heureux d'adresser ici, au directeur et au professeur, mes sincères félicitations.

F. SILAS.



P. Bourgeois.



QUELQUES MOTS

SUR LE

Montage des Épreuves Stéréoscopiques

J'AI eu dernièrement l'occasion de m'occuper du montage des stéréoscopies, et le peu de renseignements à ce sujet que j'ai trouvés dans les traités spéciaux m'ont semblé quelque peu empiriques et même inexacts; d'autre part, en étudiant la question de plus près, j'ai pu constater qu'elle est susceptible d'une solution précise, ce que le présent article a pour but d'exposer.

Je ne m'occuperai que des vues stéréoscopiques destinées à être examinées au moyen des stéréoscopes des types courants; je laisse absolument de côté la théorie du montage des grandes stéréoscopies qui exigent l'emploi d'appareils spéciaux et du reste peu répandus.

Je suppose que chacun connaît la façon dont sont produites les épreuves stéréoscopiques. C'est généralement au moyen d'une chambre munie de deux objectifs écartés d'environ 90 millimètres. On obtient de cette manière deux vues dont tous les plans sont géométriquement semblables, mais placés un peu différemment, les uns par rapport aux autres dans chaque vue.

Collons maintenant sur un carton les deux épreuves positives d'une stéréoscopie, de façon qu'elles se touchent sur la ligne médiane ou *axe* du carton. Il est facile de démontrer que si la distance de deux points *homologues* (1) à l'arrière-plan est désignée par d , la distance d' de deux points homologues de l'avant-plan sera plus petite que d . En effet, sur la vue de droite les avant-plans sont déplacés sur la

(1). J'appelle ainsi les deux points de chaque épreuve qui correspondent au même point du sujet.

gauche, par rapport aux arrière-plans; c'est le contraire pour la vue de gauche. Les points homologues se trouvent donc rapprochés de l'axe sur chaque épreuve; par conséquent leur distance est plus faible que celle des points de l'arrière-plan (1). Cette différence d'écartement n'est pas considérable; avec des objectifs de 15 centimètres de foyer, elle atteint 3 millimètres pour des plans situés à 5 mètres des objectifs, distance en deçà de laquelle on se tiendra rarement. A la distance de 10 mètres la différence $d - d'$ tombe à 1.4 millimètres; elle n'est plus que de 0.7 millimètres pour une distance de 20 mètres.

C'est à cette différence d'écartement entre les points homologues des divers plans qu'est due la sensation de relief donnée par les épreuves stéréoscopiques; comme elle est sensiblement proportionnelle à l'inverse de la distance des divers plans aux objectifs, on voit qu'elle devient presque nulle lorsque cette distance augmente; par conséquent la sensation de relief ne peut être donnée par une stéréoscopie qu'à la condition d'avoir des premiers plans suffisamment rapprochés.

Nos deux épreuves une fois collées et exactement juxtaposées sur l'axe du carton, nous supposerons que leur largeur est égale à l'écartement d' des points homologues de premier plan; c'est ce que j'appelle *l'état normal* d'une vue stéréoscopique. Cette distance, à peu près égale à l'écartement des deux yeux, peut cependant varier sans inconvénient de 65 à 85 millimètres (2).

Dans l'état normal, le premier plan sera identique dans chaque épreuve; chaque point de l'un aura son homologue dans l'autre. Ce mode de montage est à recommander, surtout pour les stéréoscopies sur papier.

Je dois à ce sujet mentionner un défaut qui se rencontre souvent dans les épreuves que l'on trouve dans le commerce. Plusieurs photographes, parmi ceux qui se livrent à la production de ces vues, mal conseillés par les manuels, ont la fâcheuse habitude, lorsqu'ils juxtaposent presque exactement les deux vues sur l'axe du carton, de donner à chacune une largeur plus grande que l'écartement des points homologues de premier plan. Il en résulte que les points qui se trouvent sur les marges, en excès sur la largeur normale, n'ont pas d'homologues dans l'autre vue, et ainsi ne contribuent pas à la production

(1). Si on désigne par f le foyer des objectifs, l leur écartement et A la distance du premier plan considéré, le calcul montre qu'on a :

$$d' = d - fl \times \frac{1}{A - f}$$

(2). Les objectifs sont généralement écartés de 90 millimètres, de façon à donner deux vues sur une plaque de 18 centimètres. Cet écartement est un peu trop fort pour les épreuves positives.

du relief. En outre, et comme conséquence du mode de construction de la plupart des stéréoscopes, l'œil gauche peut toujours voir une partie du bord gauche de l'image de droite; un phénomène symétrique se présente pour l'œil droit. Quand les vues sont à l'état normal, elles se superposent exactement, et l'œil néglige instinctivement les deux bords d'images qui limitent de chaque côté la vue en relief.

Mais lorsque les images sont *surabondantes* sur leurs marges extérieures, c'est-à-dire y présentent des points non homologues, il est clair, par exemple, que l'œil droit projettera la marge droite de l'épreuve de droite au même point de l'espace où l'œil gauche projette la marge gauche de la même épreuve. La même chose se passe pour la marge extérieure de l'autre image, et il en résulte que la vue en relief paraît troublée à droite et à gauche par une superposition d'images non correspondantes; ce trouble est d'un effet fâcheux et diminue grandement le plaisir qu'on peut éprouver à regarder une stéréoscopie.

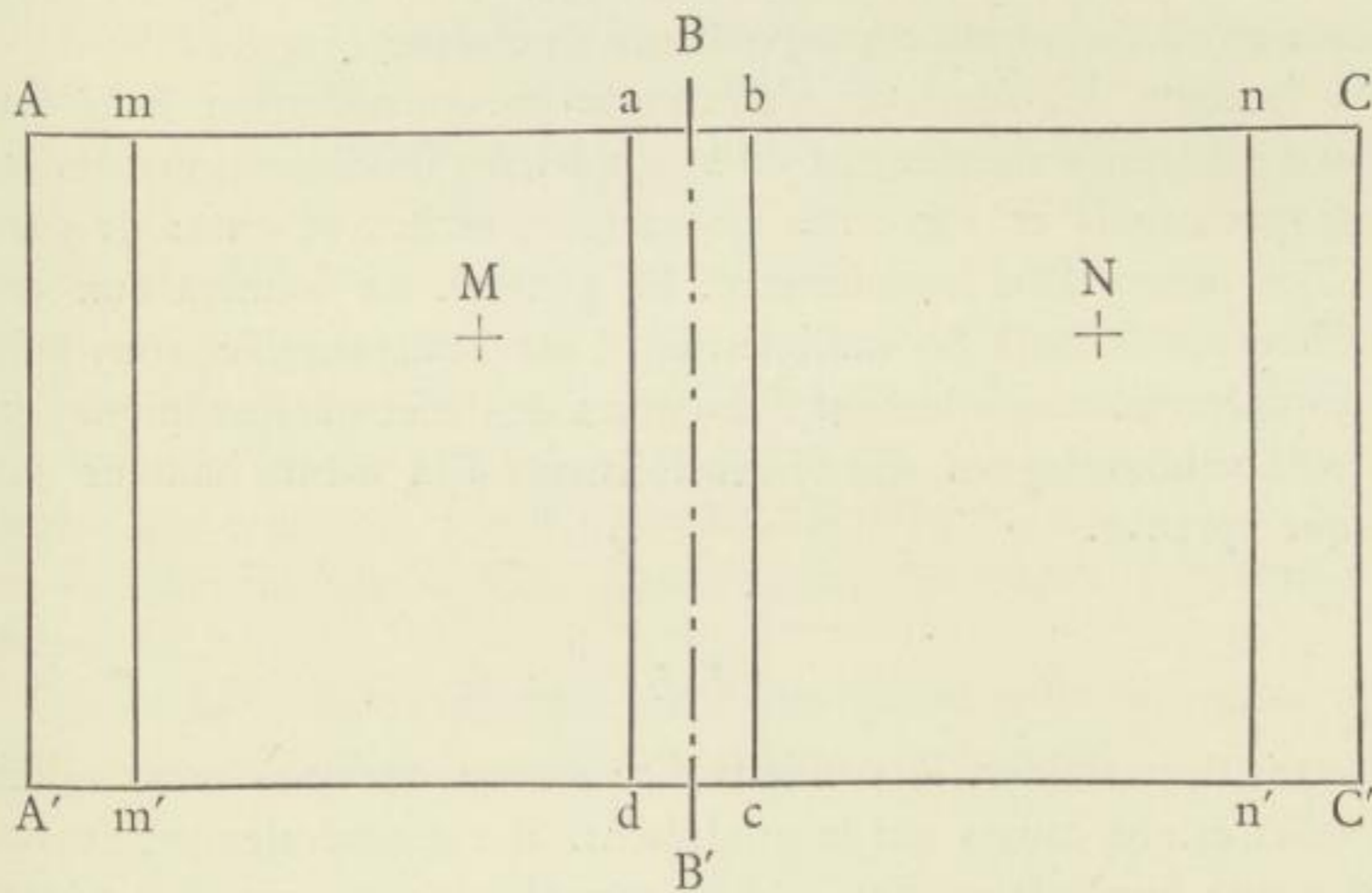
J'ai sous les yeux une collection de vues faites par un photographe de notre ville; par excès de conscience, il a donné à ses images une largeur de 84 millimètres en moyenne, tandis que l'écartement des points homologues est d'environ 70 millimètres; cette différence de 14 millimètres nuit beaucoup à l'effet stéréoscopique de ces vues à part cela bien réussies.

D'autres stéréoscopes ne présentent pas l'inconvénient que je viens de signaler, et sont combinés de façon que chaque œil ne puisse voir que l'image qui le concerne. Alors les parties surabondantes des marges viennent se projeter sur les parois noires de l'appareil, et la vue en relief est comme précédemment bordée à droite et à gauche par deux zones indistinctes constituées par les parties non homologues de chaque épreuve. On peut ainsi se convaincre qu'il est non seulement inutile, mais encore nuisible de garder dans les images stéréoscopiques des parties sans points homologues.

Je conseille donc de borner chaque épreuve à ses points homologues: si l'on tient à une épreuve longue, cela reviendra à admettre une distance égale pour l'écartement des points correspondants du premier plan; il ne faut toutefois pas dépasser 85 millimètres de largeur, car au delà l'œil a de la peine à obtenir le relief et se fatigue. En général on adoptera pour la distance et la largeur des épreuves, de 65 à 75 millimètres. On peut avoir également des vues plus étroites que 65 millimètres, mais on maintiendra la distance de leurs points homologues à 65 millimètres; il en résulte que les épreuves ne seront plus juxtaposées sur l'axe du carton; les deux épreuves devront avoir leurs premiers plans semblablement coupés.

Stéréoscopies sur verre. — Il va sans dire que les mêmes principes restent valables pour ce genre; en outre, comme la glace dépolie des stéréoscopes du commerce ne dépasse guère 140 millimètres de longueur, il ne faudrait jamais dépasser ni même atteindre 70 millimètres pour la largeur des épreuves, égale à la distance de leurs points homologues.

Je fais ici une remarque importante. Supposons deux vues à l'état normal, c'est-à-dire dont la largeur $A B$ ou $B C$ soit égale à la distance $M N$ des points homologues. En général, les vues transparentes



sont munies d'une cache à deux fenêtres, séparées par un espace $a b c d$. Si les bords extérieurs sont à la distance normale en $A A'$ ou $C C'$, les vues contiendront des parties surabondantes inutiles, correspondants aux points cachés par la traverse $a b c d$. Il faudra alors rétrécir les fenêtres, de façon que les bords tombent en $m m'$ et $n n'$, les parties enlevées $A m m' A'$, $C n n' C'$ correspondent aux rectangles $B b c B'$, $B a d B'$ également cachés.

On pourra même rentrer davantage les bords $m m'$, $n n'$ de façon à cacher dans l'image de droite les points homologues de la ligne $a d$, et dans l'image de gauche les points homologues de la ligne $b c$. La distance entre les bords $a d$ et $n n'$ qui sont homologues, ou entre $m m'$ et $b c$, sera plus petite que l'écartement $M N$ des points homologues de l'image; d'après ce que j'ai expliqué plus haut, il en résulte que le cadre noir paraîtra être en avant de l'image, qu'on croira voir à travers une fenêtre, ce qui contribuera beaucoup à augmenter l'effet de relief. Au contraire, en faisant tomber les bords du cadre en $A A'$

et C C' et même à l'extérieur, le cadre paraîtra en arrière de l'image, ce qui n'a aucun sens.

Je veux encore donner un exemple numérique. Le modèle de caches vendu au Comptoir de photographie a des fenêtres de 63 millimètres, séparées par une traverse de 6 millimètres, soit une longueur de 132 millimètres. Si l'on prend 72 millimètres comme distance des points homologues du premier plan, cette valeur sera plus grande que celle de $63 + 6 = 69$ millimètres qui sépare les bords homologues du cadre. Celui-ci viendra donc vigoureusement en avant, ce qui ne sera pas le cas si on prend un écartement plus petit que 69 millimètres entre les points correspondants de chaque épreuve.

La hauteur des épreuves n'entre pas en considération dans cette théorie ; il suffira simplement de se guider sur les dimensions des stéréoscopes usuels et sur celles des cartons, caches et verres de garde que l'on trouve dans le commerce. En général, on donnera aux vues une hauteur de 70 à 80 millimètres ; il est indispensable, sous peine de compromettre absolument l'obtention de l'effet stéréoscopique, que les points homologues soient sensiblement à la même hauteur dans chaque épreuve.

*
* * *

Avant de terminer, je voudrais dire encore quelques mots relatifs au relief et aux causes qui le produisent. Il est généralement attribué à la vision binoculaire. Or, si l'on regarde une épreuve au stéréoscope, d'abord avec les deux yeux puis avec un seul œil, on peut se convaincre que la différence est faible ; à part les tout premiers plans, dont le relief est beaucoup moins sensible avec la vision monoculaire, tout le reste de l'image produit la même impression que lorsqu'on regarde avec les deux yeux. On peut conclure, et c'est un conseil donné par les auteurs spéciaux, que pour avoir des stéréoscopies faisant beaucoup d'effet, il faut choisir des sujets présentant des premiers plans bien étagés et intéressants, tels que vues d'intérieurs, cavernes, gorges, etc. ; les vues à grande distance ne disent rien.

L'utilité du relief stéréoscopique, produit sur les premiers plans, est *d'amorcer* en quelque sorte le relief pour le reste de l'image ; il se produit ici le même effet que dans les panoramas, dont les premiers plans sont seuls, et en partie seulement, réels, et se confondent adroitement avec les seconds plans, déjà peints sur la toile de fond. Dans les panoramas, le relief paraît aussi évident que dans la nature, et pourtant la vision binoculaire n'y joue aucun rôle, pas plus du reste que dans l'observation d'une peinture ; on peut saisir beaucoup mieux

la profondeur de perspective d'un tableau avec un seul œil qu'avec les deux yeux, car ici la vision binoculaire vient à l'encontre de l'effet cherché par le peintre, en montrant la planité de la toile, tandis qu'un seul œil se laisse saisir par l'illusion d'une bonne perspective.

Si donc nous voyons les objets de la nature en relief, c'est par suite d'une éducation inconsciente de notre œil, et cette sensation dépend *exclusivement* de la perspective, tant géométrique qu'aérienne ; la vision binoculaire ne sert que pour les objets rapprochés, *entre lesquels elle nous fait sentir le vide*, ce que ne pourrait produire la perspective la plus réussie. Au delà de 30 à 40 mètres, si nous percevons encore le relief, ce n'est que par éducation spéciale de l'œil et habitude acquise, et nous le sentons tout aussi intense là où il n'existe pas, sur une toile placée à quelques mètres de nos yeux, à condition qu'on place au-devant quelques objets réels pour amorcer le relief. Une autre preuve consiste à regarder une peinture au moyen d'un tube qui écarte de notre vue tous les objets intermédiaires qui pourraient la ramener à la réalité ; l'œil se laisse alors facilement subjugué par l'illusion de la perspective, et le relief du sujet paraît alors aussi intense que celui que le stéréoscope nous offre en ses seconds plans, ou même celui de la vue directe pour les objets moyennement rapprochés.

Quant aux objets éloignés, l'œil est absolument incapable d'en saisir le relief, malgré la meilleure volonté du monde.

J. Bois.

(*Revue Suisse de Photographie.*)



Maurice Bucquet.



Échos, Concours et Expositions

Nous relevons avec plaisir les noms de plusieurs membres du Photo-Club de Paris dans la dernière promotion faite dans l'Ordre de la Légion d'honneur. Nous adressons nos sincères félicitations à nos collègues, qui ont été l'objet de ces distinctions :

Grand-Officier.

M. GÉRÔME (J.-L.), peintre et sculpteur, membre de l'Institut.

Commandeur.

M. MENIER (Henry), vice-président du Conseil d'administration de la Société industrielle des Téléphones.

Chevaliers.

MM. DEUTSCH (Émile), président de la Chambre syndicale du commerce des huiles de Paris ;

HALPHEN (Edmond), médaille d'or, classe 60 ;

HAMELLE (Henri), membre des Comités et du Jury de la classe 21 ;

RODAYS (F. de), publiciste.

* * *

La Société Photographique Russe de Moscou nous prie d'informer nos lecteurs qu'elle met ses locaux, situés au Pont des Maréchaux, passage Djamgaroff, à Moscou, à la disposition des touristes de passage dans cette ville, pour charger et développer leurs plaques.

* * *

Le Photo-Midi, revue photographique de la région du Midi, organise un concours d'épreuves obtenues à l'aide du vérascope.

Pour tous renseignements, s'adresser à l'administration du journal, 51, rue Paradis, à Marseille.

* * *

Le Journal des Voyages annonce le programme de ses 32^e et 33^e concours photographiques :

Septembre. — Scène ou coin pittoresque relatif à l'Exposition de 1900 ;

Décembre. — Infanterie à l'exercice ou aux manœuvres.

ESTHÉTIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

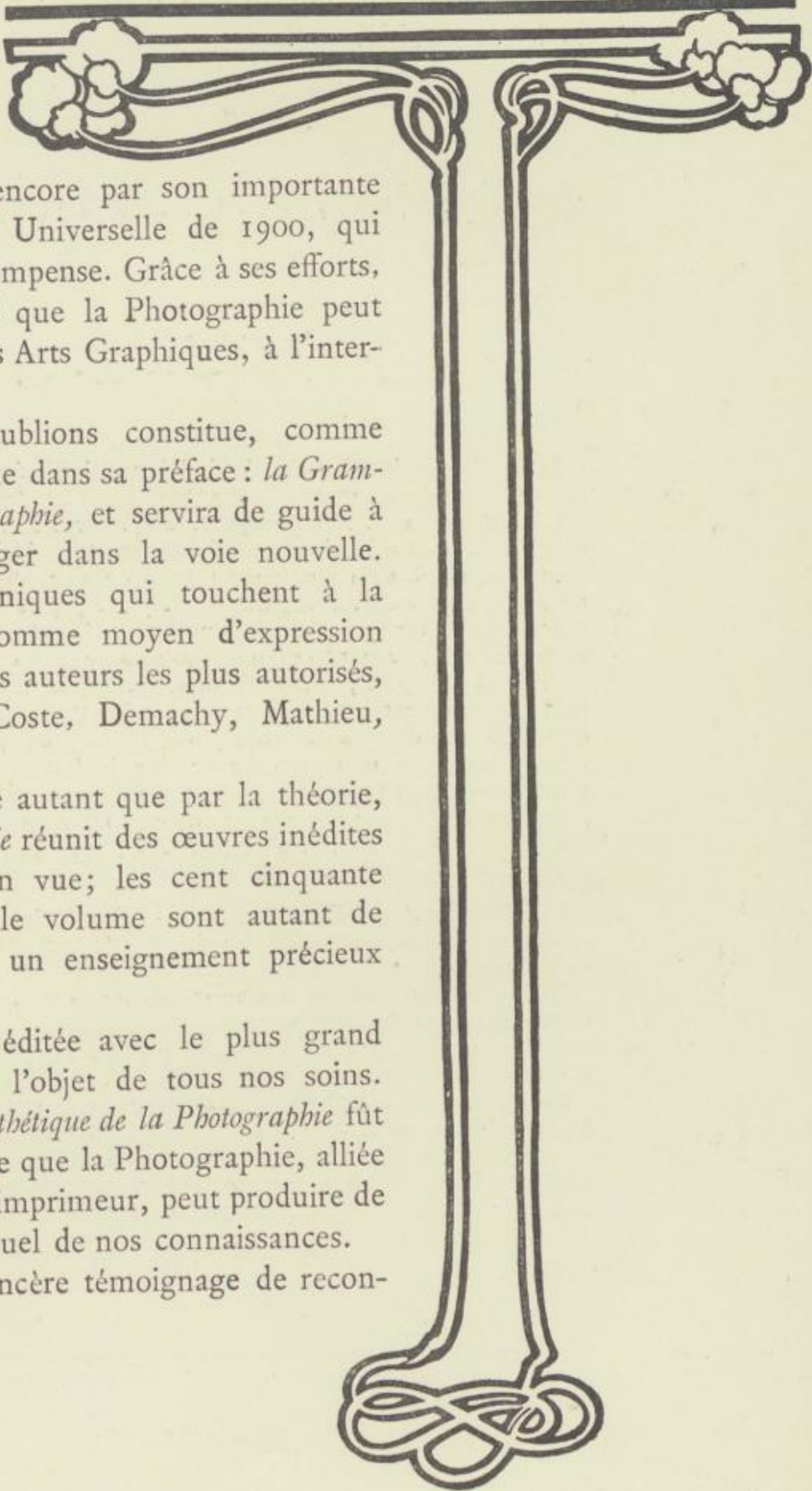
LE Photo-Club de Paris a été le créateur, en France, d'un mouvement artistique dont les tendances ont été nettement affirmées par les Salons successivement organisés par ses soins et plus récemment encore par son importante contribution à l'Exposition Universelle de 1900, qui lui a valu la plus haute récompense. Grâce à ses efforts, il est reconnu aujourd'hui que la Photographie peut s'adapter, comme les autres Arts Graphiques, à l'interprétation de la nature.

L'ouvrage que nous publions constitue, comme l'indique M. de la Sizeranne dans sa préface : *la Grammaire des Arts de la Photographie*, et servira de guide à ceux qui voudront s'engager dans la voie nouvelle. Toutes les questions techniques qui touchent à la photographie considérée comme moyen d'expression d'art ont été traitées par les auteurs les plus autorisés, tels que MM. Bucquet, Coste, Demachy, Mathieu, Puyo, Vidal et Wallon.

Enseignant par l'exemple autant que par la théorie, *l'Esthétique de la Photographie* réunit des œuvres inédites de nos artistes les plus en vue; les cent cinquante illustrations que contient le volume sont autant de modèles dont l'étude sera un enseignement précieux pour tous.

Cette publication a été éditée avec le plus grand luxe et l'impression a été l'objet de tous nos soins. Nous avons voulu que *l'Esthétique de la Photographie* fût comme un témoignage de ce que la Photographie, alliée aux arts du graveur et de l'imprimeur, peut produire de plus complet dans l'état actuel de nos connaissances.

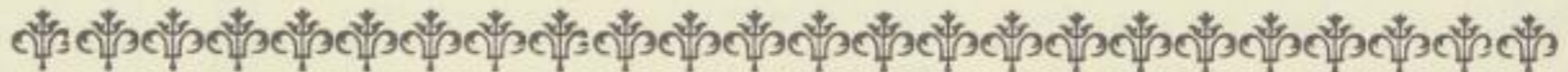
Nous adressons ici un sincère témoignage de recon-



naissance à tous nos Collègues du Photo-Club de Paris qui ont bien voulu seconder nos efforts et nous donner leur collaboration.

Nous tenons à remercier aussi MM. Malvaux et Draeger, qui se sont chargés de l'exécution matérielle de l'ouvrage, pour le soin tout particulier qu'ils ont apporté à la gravure et à l'impression des planches ; ils ont surmonté des difficultés considérables que le public saura certainement apprécier et, grâce à eux, *l'Esthétique de la Photographie* constitue un progrès marqué dans l'illustration du livre par la Photographie.

P. BOURGEOIS.



Bibliographie

Livret-Guide du Photographe à l'Exposition universelle de 1900. Charles Mendel, rue d'Assas, Paris, 1900.

Les amateurs de photographie, et particulièrement ceux qui ne doivent faire qu'un nombre limité de visites à l'Exposition, désiraient la publication d'un guide de poche, établi spécialement au point de vue photographique, et contenant tous les renseignements relatifs aux principaux points de vue, motifs et attractions qui doivent solliciter leur objectif ; aux heures favorables pour les photographier ; aux règlements concernant l'emploi des appareils, etc.

Ce guide est paru ; non seulement il contient tous ces renseignements indispensables, mais il est complété par des indications de première utilité, par un choix d'illustrations d'après des vues photographiques, par des plans très détaillés, des itinéraires, en un mot par un ensemble de documents qui sont la clef de l'Exposition pour l'amateur, en ce sens qu'ils lui permettent de tout voir et de tout photographier sans fausse manœuvre et, ce qui est important, sans perte de temps.

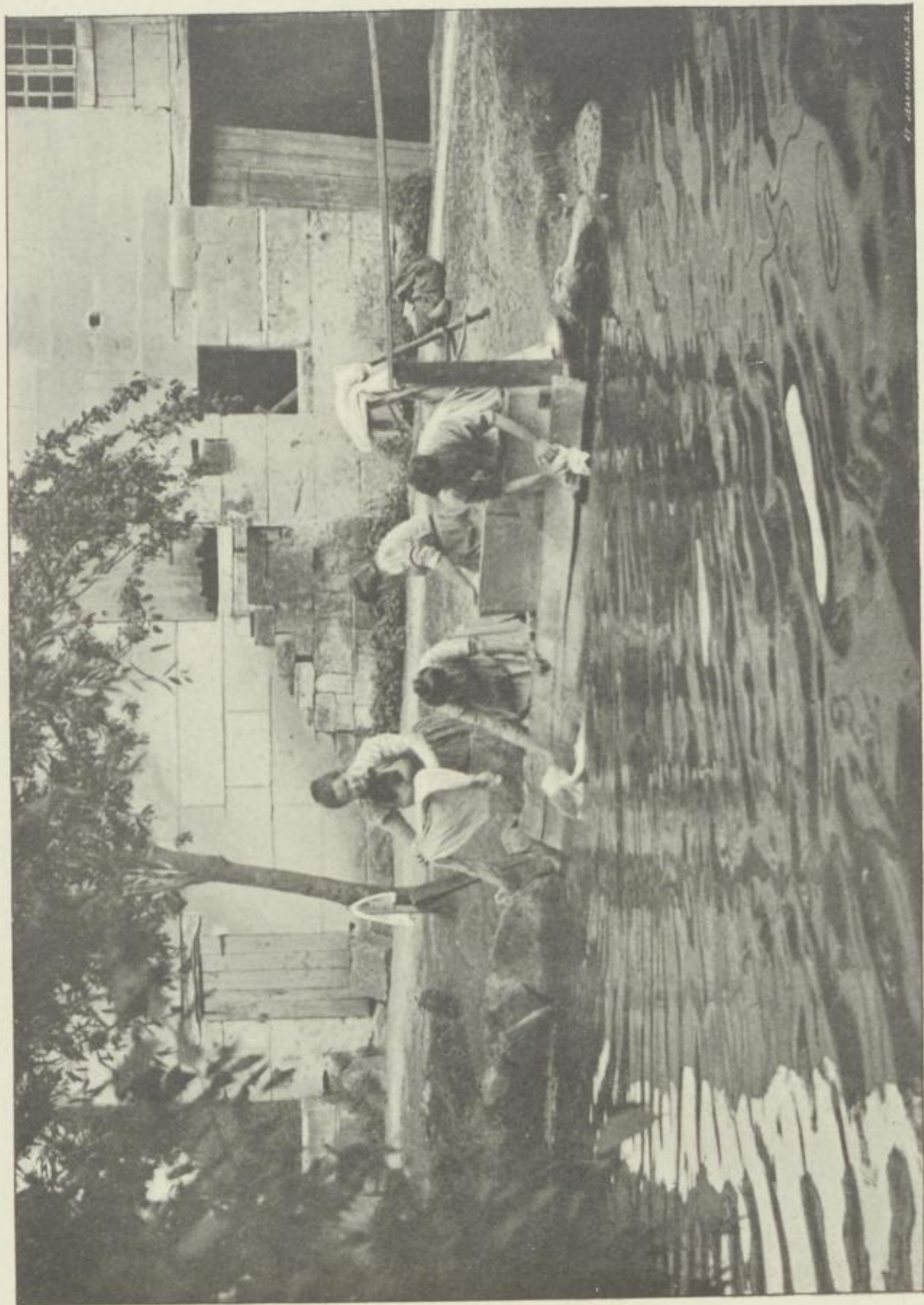
Ce guide, qui mérite si bien son nom, sera dans les mains de tous les photographes à l'Exposition.

Les Progrès de la Photogravure. — Léon Vidal, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs (Conférence de 1899 de la Société française de Photographie). — Gauthier-Villars, Paris, 1900.

L'historique sommaire des procédés de la photogravure, les progrès accomplis depuis l'origine de cette branche si féconde des applications de la photographie, soit dans la photogravure en relief, soit dans la photogravure en creux ; les applications industrielles et artistiques monochromes ou polychromes qui en sont le fruit, tel est le but de cette brochure, compte rendu fidèle de la conférence que M. Léon Vidal a faite avec sa compétence habituelle devant les nombreux adeptes de la science photographique. Les résultats acquis sont tels qu'il n'est pas téméraire de prédire encore d'immense progrès nouveaux, perfectionnements de méthodes déjà très avancées, et dont l'expansion ne cesse de s'accroître.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 16448-7-00.



Imp. DRÄGER, PARIS.

M^{me} Binder-Mestro

Plagues, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

breuil.

R. GUILLEMINOT, BESSELUG & C^{ie}

6 Rue Choron PARIS
USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plagues au Gélatino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

Plagues au LACTATE D'ARGENT pour Positifs secs

Plagues PELLICULAIRES spéciales pour Positifs photographiques

Plagues ANTI-HALO (prevues s. d. g.) pour Interieur Contre-Jour

Plagues OPALINES pour Vitrans, Vues Stéréoscopiques

Plagues au LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT

PAPIER AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

Encore achetée chez le marchand de papier

peu de peine et travailler, ils verront rapidement le niveau d

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BËSPFLUG & C^{ie}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

M. Binder-Mestro



Dubreuil.

Les Méthodes de Développement

PREMIÈRE PARTIE

LES sels réducteurs que la chimie met à la disposition du photographe sont extrêmement nombreux; chacun d'eux possède des caractères distinctifs, des propriétés spéciales ou une commodité d'emploi plus grande, qui le font préférer à ses congénères pour telle ou telle opération particulière. Je n'ai pas l'intention de faire ici un classement par ordre de mérite entre ces sels, ni d'indiquer des formules, les meilleures... toujours!

Au contraire, faisant abstraction du réducteur même, je veux étudier les méthodes générales suivies par l'amateur, débutant néophyte ou praticien consommé, depuis l'emploi d'un bain « automatique », ou soi-disant tel, jusqu'au développement rationnel. Que ceux de mes lecteurs qui sont capables de mener à bien le développement d'un négatif quelconque, même s'ils n'en connaissent pas le temps de pose, et je dirai : surtout dans ce cas-là, ne s'attardent pas à parcourir ces lignes, car ils n'y trouveraient rien de bien nouveau; mais ceux qui, adeptes exclusifs de la détective ou de la photo-jumelle, considèrent le développement comme une opération automatique et toujours la même, et se contentent, au retour d'une excursion, de plonger leur douzaine de plaques dans le bain préparé à l'avance ou plus souvent encore acheté chez le marchand du coin, ceux-là trouveront dans cette étude d'utiles enseignements, et, s'ils veulent bien se donner un peu de peine et travailler, ils verront rapidement le niveau de

leurs productions s'élever. Puissent-ils, plus tard, s'étant décidés aussi, au moment de faire un cliché, à observer les règles de l'Art, au moins les règles essentielles! L'amateur qui reste une machine ne sortira jamais de la banalité que grâce au Hasard! Et c'est précisément pour ces *amateurs-machines* que j'ai écrit ces lignes, espérant qu'après les avoir lues, conscients de l'absurdité de leur façon d'opérer, ils abandonneront leurs errements passés...

Les plaques que nous employons journellement pour l'obtention de nos négatifs sont, comme on sait, constituées, essentiellement, par du gélatino-bromure, c'est-à-dire par du bromure d'argent incorporé à une couche de gélatine, supportée elle-même par une feuille de verre, de celluloïd, etc. Ce bromure d'argent, sous l'action des rayons lumineux, subit une modification qu'il a d'ailleurs été impossible, jusqu'à ce jour, sinon de caractériser, du moins de préciser; cette modification est invisible à l'œil et l'image qui, cependant, existe réellement est dite « latente ». Beaucoup d'hypothèses sur la formation et la constitution de cette image latente ont été émises; on peut dire qu'il n'y en a aucune qui explique d'une façon complète les différents phénomènes observés, sauf, peut-être, celle de M. du Valoux, la plus récente, qui admet que toute image photographique est d'abord latente (quel que soit le sel d'argent : chlorure, bromure ou iodure, qui constitue la surface sensible) et se transforme ensuite en image directement visible, sous l'influence des radiations continues (découvertes et étudiées déjà par Becquerel). Mais nous sortirions du cadre de cette étude en voulant discuter ces diverses théories, et nous nous en garderons bien, car nous serions peut-être conduit à émettre une hypothèse nouvelle, qui ne serait guère plus justifiable que ses sœurs aînées.

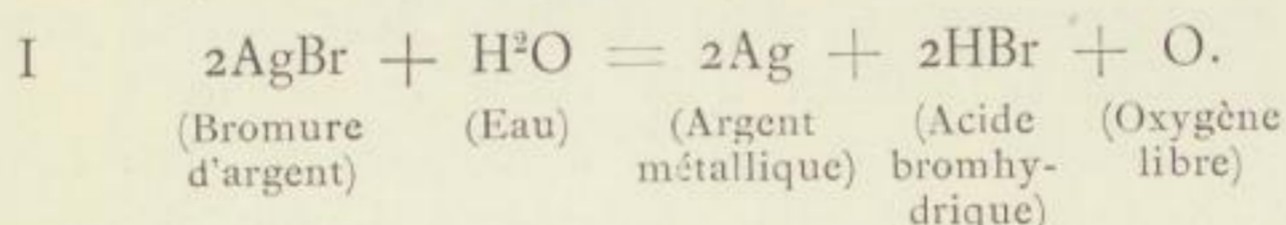
Nous admettrons seulement, suivant l'opinion de tous les auteurs les plus autorisés en la matière, que le bromure d'argent, sous l'influence des ondes lumineuses actiniques, conserve sa composition chimique AgBr , et que son équilibre moléculaire seul a changé; sous ce nouvel état moléculaire que rien *a priori* ne distingue du premier, il constitue ce que nous appellerons le bromure « modifié », et il est alors susceptible, grâce à l'action de certains agents spéciaux, appelés révélateurs, de se décomposer avec dépôt d'argent métallique, et de former ainsi une image visible.

Je laisserai de côté, à dessein, les révélateurs physiques, qui ne sont guère employés maintenant, mais qui eurent une grande vogue au temps, bien éloigné, hélas! du collodion humide et des plaques peu riches en argent. Aujourd'hui tous les réducteurs dont nous faisons usage sont des réducteurs chimiques qui tendent, non plus à venir

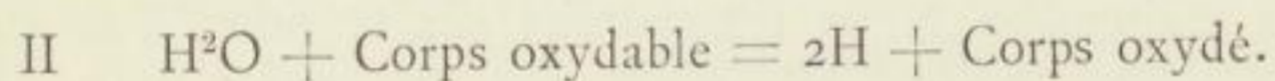
renforcer l'image latente produite par la lumière, mais simplement à achever la dissociation, déjà commencée, du bromure d'argent, en s'emparant du brome et mettant l'argent en liberté.

Parmi les corps qui, s'unissant facilement au brome, donnent un composé stable, l'un des plus répandus est l'hydrogène qui, mis en présence de brome, donne immédiatement de l'acide bromhydrique HBr. Cet hydrogène peut être fourni, par exemple, par décomposition de l'eau H²O, cette décomposition de l'eau elle-même étant produite par l'action de corps très oxydables qui, en absorbant l'oxygène, mettent l'hydrogène en liberté. Ces deux réactions peuvent se représenter par les deux équations chimiques ci-dessous :

1^o Décomposition du bromure d'argent par l'hydrogène :



2^o Obtention de l'hydrogène :



Le corps oxydable est constitué par le réducteur (ou révélateur) proprement dit; tel est le principe du développement; la pratique oblige à quelques complications. Tout d'abord le réducteur employé ne devra pas être tel que les produits de l'oxydation mis en liberté dans les réactions I et II tendent à déterminer une réaction inverse prédominante (c'est ainsi qu'on ne saurait employer l'acide sulfureux comme révélateur); d'autre part, si on laissait le réducteur agir seul, son action serait très lente; on a, dès lors, été conduit à y ajouter un alcali, qui joue un double rôle en s'emparant des produits d'oxydation et en se combinant à l'acide bromhydrique produit par la décomposition simultanée de l'eau et du bromure d'argent. Le développement est alors beaucoup plus rapide.

Tout bain révélateur est donc, en principe, composé du réducteur (pyrogallol, hydroquinone, métol, iconogène, etc.) et d'un alcali ou accélérateur (carbonate de potasse ou de soude, phosphate de soude, ou ces bases elles-mêmes, ammoniacque, etc.) Les autres sels que l'on trouve dans les formules n'ont qu'une action secondaire, comme le sulfite de soude, par exemple, dont l'unique but est d'empêcher, ou au moins de retarder, la coloration du bain.

Quant aux proportions de réducteur et d'alcali à employer, elles sont très variables et, plus elles le sont, plus le révélateur a de souplesse; c'est ce qui fait l'une des grandes qualités de l'acide pyrogallique.

Quand on examine, d'un peu plus près, le rôle de l'alcali et son influence sur le résultat final, on remarque qu'il tend à donner des détails, mais aussi à diminuer les oppositions du cliché; si la quantité d'alcali est faible, en effet, les produits de l'oxydation se combineront, au moins partiellement, à l'argent déjà réduit, pour former des sels; le développement sera retardé, les oppositions augmentées; le cliché sera dur. Si au contraire l'alcali est en excès, il ne tardera pas à agir sur le bromure ordinaire qu'il transformera en bromure modifié (phénomène bien connu et utilisé dans la fabrication des plaques pour « mûrir » l'émulsion); l'image sera plus douce, et pourra même se voiler, si l'on pousse trop en alcali.

Il résulte donc, de cette théorie sommaire et simplifiée, que l'on peut, au développement, et selon la façon dont celui-ci s'opère, modifier le caractère primitif d'un cliché et obtenir à volonté contrastes ou douceur. En un mot le développement ainsi compris et pratiqué constitue un véritable clavier dont il suffit de connaître le principe pour savoir en jouer et en tirer les effets les plus variés et les plus inattendus. Nous reviendrons sur ce point à la fin de notre étude.

DEUXIÈME PARTIE

Après avoir indiqué les principes théoriques essentiels du développement, nous allons passer à l'application pratique de ces principes, c'est-à-dire à l'étude des méthodes de développement proprement dites.

La méthode la plus simple, la plus primitive, est celle que les fabricants ou marchands d'appareils indiquent au malheureux débutant : *Voici un bain tout préparé, vous n'avez qu'à plonger vos plaques et les y laisser jusqu'à ce que l'image apparaisse au dos; pour clichés instantanés vous employez le bain pur, pour clichés posés vous étendez le bain neuf de moitié d'eau.* Et voilà! Rien n'est donc plus facile que de développer un négatif d'après cette méthode! Malheureusement la pratique ne laisse pas que de faire naître certains inconvénients; quand on a un cliché sous-exposé, l'énergie du bain arrive quelquefois à lui donner un peu de densité; mais les détails restent absents; l'amateur se console en pensant qu'il en eût été de même avec n'importe quel autre bain, ce qui n'est pas absolument exact, comme nous verrons; en revanche quand on a un phototype surexposé, on n'obtient, bien que l'on étende d'eau le bain neuf, qu'une image grise, plate, sans vigueur. La faute, dit le fabricant, n'est pas au bain, mais à l'amateur qui n'a pas su poser juste. Réponse absurde, s'il en fût, car l'on est souvent amené à surexposer certaines parties pour permettre à

d'autres, plus sombres, de venir, ou même à surexposer le cliché tout entier pour atténuer la dureté du sujet, de même que l'on sous-exposera parfois à dessein pour augmenter les contrastes. Ce n'est pas le temps de pose qui doit être normal, c'est la composition du bain qui doit répondre aux exigences du négatif à développer.

Si les amateurs étaient moins inconscients, ils ne produiraient pas infailliblement que des clichés gris ou durs, quand il eût été si facile, par un développement approprié et bien conduit, d'obtenir des phototypes très harmonieux. Je n'admets le bain à composition fixe, dans le laboratoire de l'amateur, que pour le développement des papiers au bromure, car, dans ce cas, poser juste est la condition *sine qua non* d'une bonne épreuve.

On a quelquefois conseillé aussi les bains tout préparés du commerce (ou, ce qui revient au même, ceux que l'amateur fait lui-même d'après des formules plus ou moins bizarres) pour le développement des clichés instantanés faits avec les appareils à main; on invoquait alors, en faveur de cette façon de procéder, que, généralement, ces clichés avaient tous reçu une impression à peu près identique et qu'ils étaient rarement surexposés, et l'on indiquait l'usage d'un bain très énergique, riche en réducteur, capable de faire monter l'image en quelques secondes. C'est là une erreur profonde, car on n'obtient, de cette façon, qu'un négatif superficiel, sans profondeur; le bain n'a pu pénétrer à l'intérieur de la couche de gélatine, le dépôt argentique qu'il a brusquement provoqué à la surface, l'en ayant empêché, et l'on a peu de détails, presque pas de demi-teintes. L'usage d'un bain bien dilué, au contraire, est le seul recommandable, à mon avis, pour le développement d'une série de petits clichés; je l'ai mis longtemps en pratique et je m'en sers encore, lorsqu'au retour d'une excursion je me trouve à la tête d'une centaine de 9×12 à révéler; jamais je n'ai obtenu négatifs plus fins et plus détaillés, même dans les grandes ombres.

La méthode à suivre est d'une enfantine simplicité; les plaques à développer sont placées dans une cuve verticale à rainures, munie d'un couvercle à recouvrement; on y verse un révélateur très dilué, et après avoir abrité les plaques contre la lumière de l'extérieur, au moyen du couvercle, on peut sortir du laboratoire et vaquer à d'autres soins. Le développement doit durer au moins trois ou quatre heures; il m'est arrivé, même, de mettre des plaques dans la cuve le soir, après dîner, de les y laisser toute la nuit, et de les retrouver le lendemain matin complètement terminées. Il arrive quelquefois que certains négatifs manquent un peu d'intensité; il suffira, avant de les fixer, de les passer dans un bain neuf non dilué, qui ne tardera pas à

les faire monter. Cette méthode dite du développement lent, a été indiquée il y a longtemps déjà par Fournier, qui conseillait l'usage d'un bain d'hydroquinone ainsi composé :

Eau	1000 cc.
Sulfite de soude	75 gr.
Hydroquinone	15 —
Ferrocyanure de potassium	10 —
Borax	2 —
Carbonate de soude	75 —
Carbonate de potasse	25 —

Le bain dilué s'obtient en mélangeant 60 cc. de ce bain avec 1 litre d'eau; personnellement je fais usage d'un bain au pyrogallol, qui donne des clichés plus jolis et d'une finesse beaucoup plus grande, considération qui n'est pas négligeable quand on remarque que la plupart de ces clichés seront ultérieurement agrandis; mon bain est formé de :

Eau	1000 cc.
Sulfite de soude	3 gr.
Carbonate de soude	3 —
Pyrogallol	1 —

Tout autre réducteur peut être utilisé, hydroquinone, métol, etc., par exemple; il suffit qu'il ne contienne pas d'alcalis caustiques. qui amènerait inévitablement des décollements de la gélatine, et qu'il ne se colore pas trop rapidement.

Cette méthode, outre qu'elle fournit d'excellents négatifs a l'avantage énorme de laisser au photographe une liberté entière, et comme le disait, mon très sympathique confrère M. L.-P. Clerc, dans une étude dont je recommande la lecture, « le développement lent, quelque paradoxale que puisse paraître *a priori* cette affirmation, est une méthode très expéditive ». Malheureusement ce n'est pas encore le développement rationnel! Avant d'étudier cette méthode cependant (la seule que je voudrais voir mise en pratique par tous les amateurs sérieux), je voudrais dire deux mots du développement à deux cuvettes, très en faveur actuellement auprès des débutants et qui a au moins l'avantage d'obliger l'opérateur à réfléchir, en même temps qu'il permet de corriger bien des écarts de pose.

On prend deux cuvettes; dans l'une on met un bain riche en réducteur, dans l'autre un bain riche en alcali; le cliché est d'abord passé dans la première cuvette où les grandes lumières apparaissent, on le transporte alors dans la seconde où les détails ne tardent pas à venir; si l'on s'aperçoit que le cliché cesse de monter, ou qu'il a tendance à se voiler, on le remet bien vite dans la première cuvette. En somme, grâce à une promenade continuelle et intelligemment

dirigée de l'une à l'autre cuvette on obtiendra à volonté intensité et détails; M. Edwards qui, le premier croyons-nous, indique cette intéressante méthode, employait un révélateur à l'hydroquinone-iconogène :

Solution A.

Eau	1000 cc.
Sulfite de soude	100 gr.
Hydroquinone.	10 —
Iconogène	15 —

Solution B.

Eau	1000 cc.
Carbonate de potasse.	50 gr.

Dans la première cuvette on met : 200 cc. de A et de 3 cc. de B; dans la seconde : 200 cc. de B et 3 cc. de A.

Je conseille sincèrement à mes lecteurs d'essayer cette façon de développer qui possède une certaine souplesse.

J'arrive enfin au développement rationnel, étudié dans ses détails, par mon confrère M. A. Londe.

TROISIÈME PARTIE. — LE DÉVELOPPEMENT RATIONNEL

Il est bien rare qu'un cliché ait reçu une pose normale, c'est-à-dire suffisante pour permettre à tous les détails de s'imprimer, tout en conservant les gradations de lumière exactes; il est ou bien surexposé et tend par suite à venir gris, ou sous-exposé et tend à être dur. Nous avons vu d'ailleurs, plus haut, que c'était là une des raisons principales qui devaient faire proscrire l'usage des bains tout préparés du commerce, à composition invariable.

Les qualités ou défauts d'un révélateur quel qu'il soit, dépendent de deux facteurs; les quantités relatives de réducteur et d'alcali; on sait en effet que le réducteur donne l'intensité, l'alcali les détails... et le voile si on veut mener trop vite le développement; cet alcali constituant l'accélérateur, et de plus sa présence étant indispensable, on comprend immédiatement que moins il y en aura dans le bain et plus l'opération sera lente, mais aussi plus la venue de l'image sera facile à suivre. Il en résulte que l'on aura alors toute latitude pour parer aux écarts de pose. Si le cliché est sous-exposé, et que par suite, les contrastes soient très violents, on n'ajoutera l'alcali que progressivement, par très petites doses (quelques cc.), jusqu'à ce que le négatif ait atteint une bonne intensité. Tel est le principe de la méthode rationnelle de développement; voyons maintenant comment on la met en pratique.

Pour plus de simplicité dans les explications, je supposerai que l'on

emploie l'acide pyrogallique (dont l'énergie et la souplesse l'ont avec raison fait classer bien classer bien au-dessus de tous les autres réducteurs connus), mais il reste bien entendu que rien ne serait changé si l'on remplaçait le pyrogallol par l'hydroquinone, la pyrocatechine, l'adurol, etc.

Je prépare trois solutions :

- | | | |
|----|--------------------------------|---------------|
| 1° | Carbonate de soude | à saturation. |
| 2° | Sulfite de soude | à saturation. |
| 3° | Bromure de potassium | 10 gr. |
| | Eau | 100 — |

Mes solutions de carbonate de soude sont toujours faites avec le carbonate que l'on trouve chez les épiciers et que je lave simplement avant de le faire dissoudre; la solution de sulfite doit être récente et avoir été faite avec du sulfite cristallisé; on a souvent recommandé l'emploi du sulfite anhydre; je ne saurais trop en déconseiller l'usage, car sa composition est variable; il se transforme facilement, au contact de l'air en sulfate, sans que son aspect extérieur ait changé de sorte que l'on ne sait jamais si l'on a réellement une solution de sulfite ou une solution de sulfate.

Enfin dans un flacon à large goulot, en verre jaune et bouché à l'émeri, je conserve mon acide pyrogallique en poudre; une petite cuiller spéciale en corne, dite « à moutarde » et contenant environ un demi-gramme sert à le mesurer.

Pour développer un cliché 13 × 18, je mets dans la cuverte :

- | | |
|-------------------------------|---------------|
| Pyrogallol. | 1 cuillerée |
| Sulfite de soude | 10 à 15 cc. |
| Bromure de potassium. | qqs. gouttes. |
| Eau | 100 à 125 gr. |

On y plonge la plaque, dès que le pyrogallol est dissous, et on l'y laisse quelques instants afin de permettre à la gélatine de se ramollir et de se pénétrer du liquide; on la sort (on bien on verse le liquide dans un verre) et on ajoute 5 à 6 cc. de carbonate de soude; on attend deux ou trois minutes; si aucune image n'apparaît, on fait une nouvelle addition de carbonate et ainsi de suite, par très petites doses, mais en opérant toujours lentement et attendant pour juger de l'effet produit. Si à la fin du développement, lorsque tous les détails seront apparus, on trouve le cliché sans vigueur et trop clair, il suffira de renforcer le bain avec une légère quantité de pyrogallol, et l'on obtiendra immédiatement l'intensité nécessaire.

Cette méthode en apparence, est complexe et paraît très lente; il n'en est rien cependant; il suffit de la posséder à fond, et l'amateur alors ne regrettera pas son temps ni sa peine, car il obtiendra presque

à coup sûr d'excellents négatifs, et en tout cas il pourra être certain d'avoir tiré le meilleur parti de son cliché.

Je n'ai pas la prétention que tous ceux, sous les yeux desquels tomberont ces lignes et qui voudront bien les parcourir, me croiront comme un oracle, mais je serais heureux si quelques-uns d'entre eux, reniant leur aveugle croyance au prospectus et leur confiance dans l'habileté professionnelle des marchands de boîtes à escamoter à six francs la douzaine, se décidaient à réfléchir sur les fameux bains automatiques, que l'on vendra bientôt à tous les coins de rue, et persuadés enfin de leur absurdité, cherchaient à s'échapper du troupeau que constituent, modernes moutons de Panurge, les trois quarts des amateurs d'aujourd'hui!

ACH. DELAMARRE.

(*Camera Obscura.*)



L. de Marchéville.



La Photographie

DANS LES PAYS TROPICAUX

LA *Mission d'études du port et du chemin de fer de la Côte d'Ivoire*, que nous avons eu l'honneur de diriger, a rapporté, à l'appui de ces études, environ 200 clichés stéréoscopiques 8×9 ou 8×8 , qui seront d'un précieux secours pour l'intelligence des nombreux rapports ou mémoires qu'elle a établis.



F. Michelis.

Partie de Marseille le 25 novembre 1898 et rapatriée le 16 juillet 1899, la mission a constamment opéré dans la forêt tropicale et dans des conditions particulièrement difficiles, en raison du climat chaud et humide de cette région.

Tous les transports ont été faits à dos d'homme et le matériel photographique a parcouru près de 700 kilomètres à travers une forêt à peu près impénétrable, dont les sentiers indigènes sont obstrués à chaque pas par des arbres gigantesques déracinés; aussi, nous croyons rendre service aux futurs

chefs de mission ou explorateurs en leur indiquant sommairement la composition de notre matériel photographique, notre façon d'opérer et les difficultés que nous avons rencontrées.

MATÉRIEL PHOTOGRAPHIQUE

Le capitaine Houdaille, chef de mission, avait fait construire un appareil métallique stéréoscopique du format format 9×18 , obtenu en combinant le châssis-magasin du photo-sphère, les anastigmats Clément et Gilmer et l'obturateur adopté par Bellieni.

L'appareil construit en collaboration par Clément et Gilmer et la Société française du photo-sphère a parfaitement résisté jusqu'en avril. Au moment de la saison des pluies, un rideau du châssis s'est complètement décollé, et il a fallu employer un moyen de fortune pour utiliser l'appareil.

Le D^r Lamy possédait un appareil stéréoscopique 8×16 , avec objectif Zeiss $f/8$ fourni par le Comptoir général de Photographie. Le rideau du châssis s'est également décollé le même jour que celui du précédent appareil.

Dans sa remarquable reconnaissance vers le N'Zi, le capitaine Thomasset avait emporté un appareil stéréoscopique 9×18 , du genre Express, d'une construction rudimentaire. Cet appareil, exposé pendant trois jours directement à la pluie, emporté la nuit, par une tornade, à 20 mètres de la tente du capitaine, a parfaitement résisté; seul, le maroquin, complètement décollé et en lambeaux, a été remplacé par une couche de ripolin, et l'appareil a fonctionné jusqu'au dernier jour.

Ce type d'appareil, contenant 6 plaques 9×18 ou 12 plaques 8×9 , contruit avec un peu plus de soins, me paraît convenir pour les climats chauds et humides. Le capitaine Crosson-Duplessis, les sergents Gilquin et Roche possédaient des pocket-kodaks 6×9 . Ces appareils très portatifs ont bien fonctionné, mais les clichés sur pellicules sont très défectueux, soit par manque de pose, soit par altération des pellicules.

PLAQUES ET PAPIERS

Nous avons employé des plaques Lumière, emballées par trois douzaines dans des boîtes en zinc soudées. Grâce à cette précaution, nous n'avons pas eu de mécompte du côté des plaques.

Par contre, tous nos papiers, au citrate, au bromure, au ferroproussiate, étaient complètement hors de service au bout de quinze jours. Pour avoir du papier en bon état, il faudrait loger un paquet de papier dans chaque boîte en zinc soudé contenant les plaques.

Il serait utile d'emporter deux ou trois douzaines de plaques positives sur verre douci ou verre opale, afin de pouvoir distribuer des épreuves en cours de route aux chefs indigènes.

DIAPHRAGMES, TEMPS DE POSE, ETC.

En forêt, l'évaluation du temps de pose est très difficile. Même lorsque le sujet paraît éclairé, la lumière verte tamisée par les feuilles ou réfléchiée par le sol est très peu actinique. Si nous n'avions pas pris la précaution de développer nos clichés au fur et à mesure, toute notre collection aurait manqué de pose.

Systématiquement, nous avons employé le diaphragme $f/8$ pour le cliché de droite et $f/16$ pour le cliché de gauche. De cette façon, un des deux clichés était généralement bon, l'autre sous-exposé ou surexposé était encore suffisant pour donner la sensation stéréoscopique. Pour employer cette méthode, il faut que le châssis 9×18 soit chargé avec deux plaques 8×9 .

Le D^r Lamy se servait du même diaphragme $f/10$ pour les deux objectifs. L'expérience acquise nous permet de formuler le conseil suivant :

Si l'explorateur a surtout en vue la production de positifs pour projections, nous conseillons l'emploi de deux diaphragmes différents; s'il ne vise au contraire que les épreuves stéréoscopiques, il vaut mieux employer le même diaphragme pour les deux clichés.

DÉVELOPPEMENT, RÉVÉLATEUR

Tous nos clichés ont été développés en cours de route. En opérant de 9 à 10 heures du soir, la température de l'eau s'abaisse à 25° et le décollement n'est pas à craindre. La grosse difficulté réside dans le séchage des plaques. L'air de la forêt est tellement saturé d'humidité que la gélatine restait souvent humide pendant deux jours, exposée aux ravages des insectes qui nous ont détruit quelques clichés.

Le révélateur a été emporté tout préparé en flacons de 125 grammes. Nous nous sommes bien trouvés de cette précaution qui supprime l'emploi de balances, filtres, entonnoirs, eau filtrée, etc.

Le révélateur à l'hydroquinone-métol a été étudié en 1897 par le capitaine Houdaille au moyen de la méthode des opacités. Il se rapproche très sensiblement du révélateur idéal défini par la condition de traduire une gamme d'éclairement par une gamme d'opacité de même valeur.

Nous donnons ci-après sa composition :

Premier flacon.

Eau	500 grammes.
Hydroquinone	10 —
Métol	1 —
Sulfite de soude cristallisé	100 —
Ou <i>anhydre</i>	50 —

Deuxième flacon.

Eau	500 grammes.
Carbonate de soude	100 —
Bromure de potassium	1,5 —

A mélanger par parties égales.

CONCLUSIONS

Nous conseillons aux explorateurs l'emploi d'un appareil stéréoscopique 9×18 ou 8×16 à 6 plaques pouvant fournir 12 clichés 9×9 ou 8×8 . Le prix de ces appareils peut varier de 50 à 500 francs.

Les clichés seront développés, en principe, le soir même de la pose. Sans cette précaution, l'humidité exerce une influence désastreuse sur la gélatine. Nous pensons que, pour une exploration de six mois, 24 douzaines de plaques et 20 flacons de révélateur de 125 grammes suffisent. Avec un peu d'habileté, on peut rapporter 100 clichés en double, qui fourniront après tirage environ 80 vues pour projections et 50 vues stéréoscopiques. Pour de multiples raisons il paraît inutile de dépasser ces chiffres.

Capitaine HOUDAILLE.

(Bulletin de la Société française de Photographie.)



F. Michelis.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 15 août 1900.

L'appareil à main et le romancier. — L'époque est bien choisie pour traiter un pareil sujet, car je suppose qu'en France, comme en Angleterre, la chambre à main se rencontre partout, dans toutes les villes d'eaux et sur toutes les plages, et ce serait tomber dans le lieu commun que de discourir sur l'ubiquité de cette petite boîte recouverte de cuir noir que nous connaissons tous. La vogue n'en a pas diminué, les livres des constructeurs en font foi, et il suffit d'ouvrir les yeux pour s'en convaincre ; mais peut-être serait-il intéressant de rechercher quelle pourrait être l'influence de cet instrument sur les différentes classes de la société.



P. Bourgeois.

Par exemple, le public, davantage habitué à la fidélité photographique, devient plus difficile pour les illustrations et les décors de théâtre ; il juge maintenant, tandis qu'auparavant il acceptait les yeux fermés. Le peintre et le dessinateur, même s'ils ne se servent pas de photographies, sont obligés de faire plus attention à la correction et à la fidélité de leur dessin. Et on ne se doute pas de l'importance qu'a prise la photographie documentaire pour le romancier, qui s'en sert comme d'un plan pour y faire évoluer plus sûrement des personnages dans un milieu et des détails vrais.

Pour lui des photographies de costumes ou de simples vues suffisent à faire naître une inspiration ou à faire revivre une sensation oubliée. Se mettant à ce point de vue spécial, le romancier écossais bien connu, M. S.-R. Crockett vient d'écrire une plaquette joliment imprimée aux frais de Newman et Guardia, et qui leur sert de réclame d'un genre un peu relevé, car M. Crockett s'est servi uniquement de leur chambre à main. La plaquette est donc livrée gratuitement.

M. Crockett raconte comment, il y a quelque temps, les auteurs pouvaient écrire un roman dont l'action se passait dans les îles du Pacifique et se contenter, comme documents de mise en scène, des renseignements fournis par les matelots qui se promènent sur le port; mais maintenant le critique a inauguré un nouvel âge de fer sous le nom de réalisme. L'imagination ne doit plus travailler que sur des documents précis. Que l'action se passe dans les entrailles d'acier d'un steamer, au foyer de tourbe d'un village du nord ou dans un de ces hameaux des bords du Mississipi, trous perdus que les Américains ont baptisés du nom expressif de « ville à un cheval » (*one-horse town*), il faut que le cadre soit vrai et les détails exacts. L'auteur peut idéaliser, mais il faut qu'il soit bien au courant de la réalité même. C'est la « couleur locale », terme que nous avons emprunté à la peinture pour exprimer le réalisme littéraire.

Mais il ne suffit pas de visiter un endroit quelconque, le calepin et l'appareil sous le bras, pour que la fameuse couleur locale transparaîsse dans le livre à venir. Presser le bouton n'est pas tout.

Et M. Crockett est de cet avis, car il recommande à l'auteur de ne pas trop se fier à son appareil de photographie. Personnellement, il prend beaucoup de notes et il ajoute : « Il me faut trois ans de résidence et d'excursions, il me faut vivre avec le paysan dans sa chaumière, dans sa ferme et dans ses auberges, avant d'oser écrire seulement les titres de mes chapitres. » En somme, la seule recommandation pratique que l'auteur nous donne à l'égard du photographe est celle d'acheter un instrument de premier ordre, tel que l'appareil à main de MM. Newman et Guardia, et il nous dit qu'en plus de deux cents volumes de coupures classées et d'un millier de calepins de notes, il a fait plus de six mille photographies dans les diverses régions qu'il a visitées.

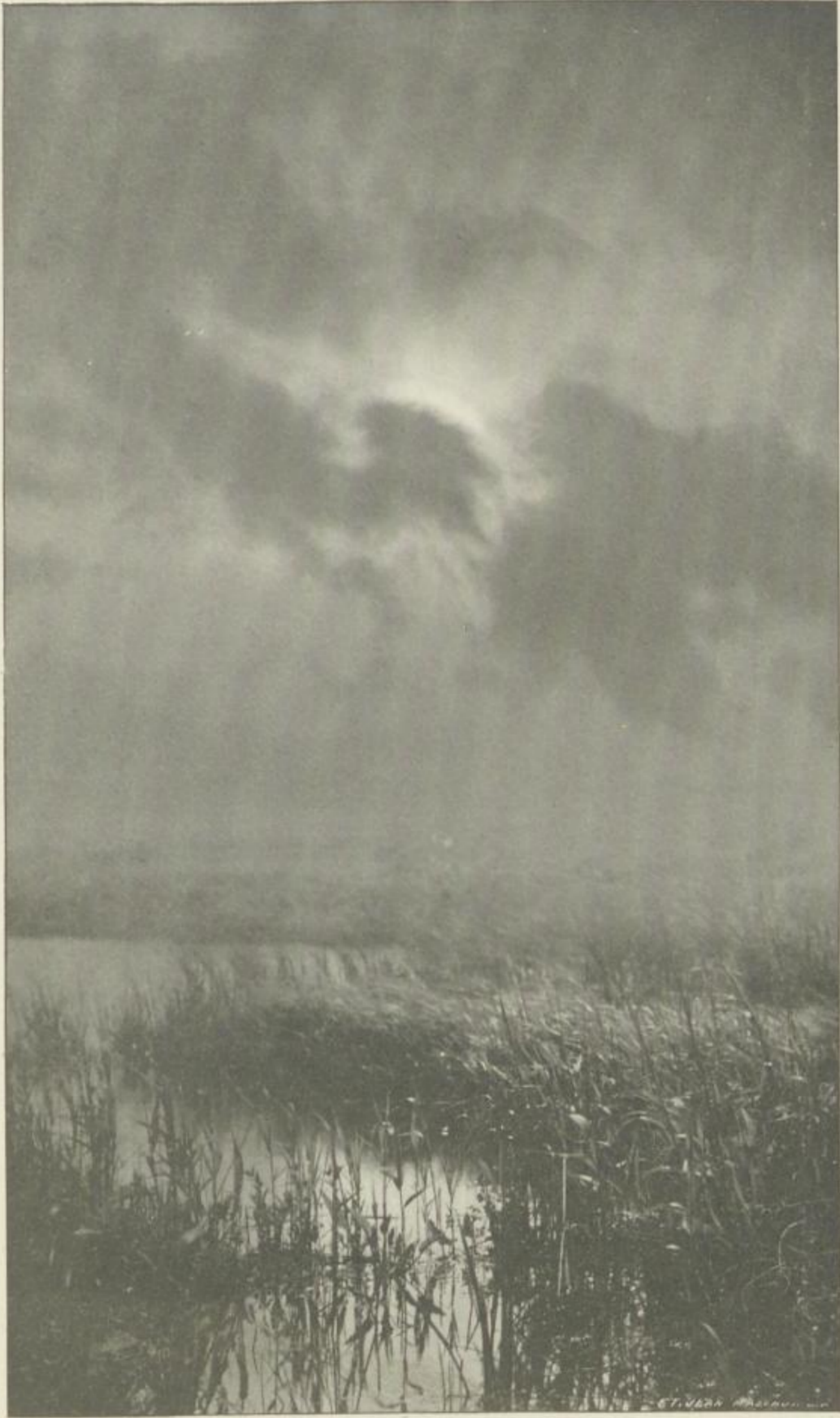
En somme, il est toujours intéressant de connaître les trucs de métier de l'artiste, qu'il soit littéraire ou peintre, et la plaquette de M. Crockett, illustrée par ses propres photographies, vaut la peine d'être lue.

A l'Exposition universelle. — Tout en faisant la part du

chauvinisme inévitable qui nous pousse à préférer les œuvres de nos compatriotes à celles des étrangers, il nous semble cependant, d'après les articles que nous avons lus sur l'Exposition et d'après les conversations que nous avons eues avec des personnes qui l'avaient visitée, que la photographie pictoriale est mieux et plus complètement représentée dans la section anglaise que dans les autres.

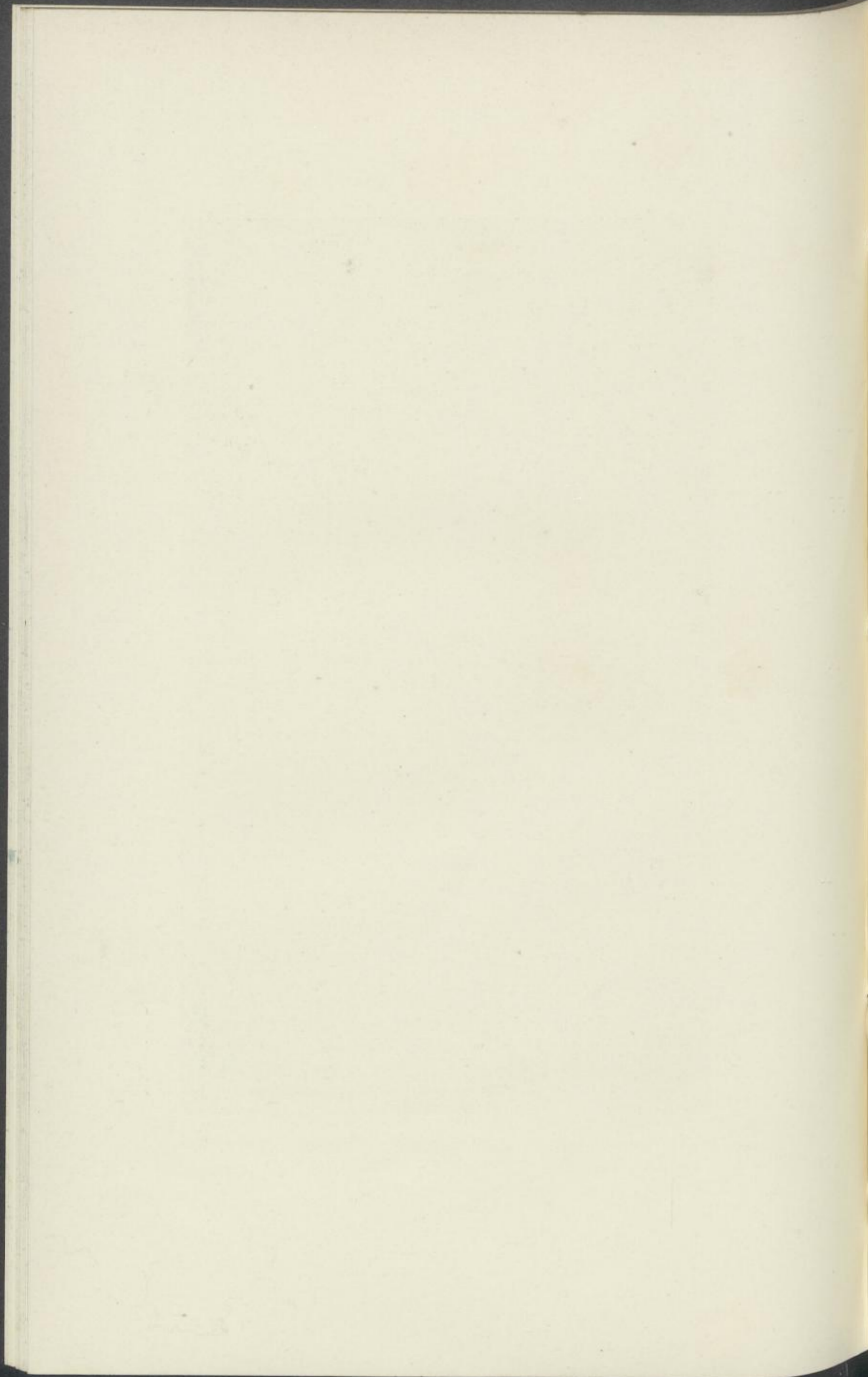
Je sais qu'une affirmation pareille dans une publication française appellera forcément la contradiction, mais cependant je suis sûr que ceux qui ont suivi pas à pas le développement de la photographie artistique depuis sa naissance seront de mon avis. Mais il faut expliquer quel est le côté pictorial qui constitue la supériorité de l'Angleterre. Prenons, par exemple, le portrait tel qu'il se rencontre dans les vitrines des meilleurs photographes parisiens, — il faut avouer que ceux-ci pèchent par l'apprêté tout artificiel de la pose, ils semblent vouloir forcer le public à admettre que ce qu'ils lui montrent est le summum de la perfection photographique, — une épreuve nette, brillante, bien finie. Rien de mieux si le but du portraitiste devait être de produire une œuvre de métier sans reproche, comme un diamant parfaitement poli sur chacune de ses facettes ; mais une photographie, portrait ou paysage, doit éveiller d'autres sensations que celles de l'étonnement ou de l'admiration devant l'habileté de l'ouvrier. La perfection absolue en photographie est plutôt un défaut qu'une qualité, quand elle seule attire l'attention du public. On ne peut vraiment pas admettre que toute suggestion, toute note personnelle, soit interdite au photographe parce qu'il se sert d'un objectif et de produits chimiques. Un enfant qui tape sur un piano se sert, en somme, des mêmes notes qu'un musicien artiste, mais celui-ci les combine de façon à éveiller chez nous les émotions les plus sublimes. Pouvons-nous réduire en formules la différence entre les deux sons ? Prenez vingt exécutants quelconques et un artiste, et faites-les jouer le même morceau, l'exécution de l'artiste seule sera capable de nous toucher ; admettons même qu'il n'y ait là qu'une différence de pression des doigts qui puisse être enseignée mathématiquement, il manquera cependant quelque chose, qui est l'âme de l'artiste même. Prenons un exemple encore plus terre à terre. Le champion au billard ne semble-t-il pas capable d'animer les billes au point de les transformer en organismes intelligents. Vous me direz que c'est une question d'entraînement ; il y a davantage, il y a une subtilité personnelle dans le toucher, et c'est cela qui communique à la bille docile la volonté du joueur.

N'est-il donc pas raisonnable d'admettre que, dans un procédé aussi compliqué que la photographie et comprenant tant de facteurs



P. Dubreuil

Imp. DRAEGER, PARIS



différents, il doit y avoir au moins une, sinon plusieurs périodes dans lesquelles l'outil inconscient reçoit l'influence personnelle de l'opérateur, comme la reçoivent la touche du piano ou la boule du billard ?

Ce n'est que dans le drame que l'artiste peut employer des interprètes vivants et intelligents. Le pinceau et la couleur, le marbre et le ciseau, les cordes et l'archet sont aussi aveugles et sourds que la plaque ou l'objectif photographiques, ils ne diffèrent que par leur degré d'obéissance passive.

Nous entendons quantité de gens affirmer à la légère que la photographie est incapable d'expression artistique parce que c'est un procédé mécanique à champ limité, et que l'objectif ne peut qu'enregistrer avec exactitude la scène qu'il a devant lui. Je pourrais leur répondre qu'il en est de même du peintre pendant la période d'étude. Il doit copier exactement jusqu'à ce qu'il soit capable d'y mettre du sien. Il faudrait que le photographe arrive à comprendre qu'il est nécessaire de modifier le sujet, non pas au point de vue du métier pur, mais au point de vue du sentiment et de la suggestion à inspirer : alors il s'apercevra que bien des procédés réputés mécaniques sont beaucoup plus souples qu'il ne se l'est imaginé jusqu'alors.

En somme, tant que les photographes ne s'occuperont que de l'appareil dernier cri et de la retouche extra pointillée, le public ne trouvera à s'extasier que devant les sommes d'argent que doivent lui coûter ses appareils et ses retoucheurs, — si le photographe est amateur, le plus grand compliment qu'on pourra lui faire sera de le comparer à un professionnel ou de regretter qu'il n'emploie pas à autre chose l'étonnante dextérité de ses mains.

En écrivant ces lignes, je n'ai pas l'intention d'encourager la maladresse ou le manque de soins du photographe, mais d'engager celui-ci à reléguer la technique au second plan et à donner, par un traitement approprié et une simplification nécessaire, un cachet personnel à chacune de ses productions.

Le développement et fixage automatiques. — Ceux qui aiment le côté expérimental et scientifique de la photographie s'intéresseront peut-être à un nouveau procédé qui vient d'être l'objet d'un brevet en Angleterre : ce procédé consiste à couvrir le dos de la plaque ou du papier d'un mélange de développateur et de fixateur, de sorte qu'il suffit d'immerger la plaque impressionnée dans une certaine quantité d'eau, pour que les ingrédients ci-dessus entrent en dissolution et agissent sur la couche sensible. La couche chimique est protégée de l'action de l'air par une pellicule quelconque.

Voici les formules pour le quart de plaque anglais :

DÉVELOPPEMENT SEUL.

Acide pyrogallique.	0 gr. 12
ou Hydroquinone	0 — 20
ou Métol.	0 — 12
Carbonate de soude anhydre.	0 — 65
Sulfite de soude anhydre.	0 — 65
Bromure de potassium.	0 — 03
Hydroquinone.	0 — 12

DÉVELOPPEMENT ET FIXAGE COMBINÉS.

Sulfite de soude anhydre.	1 gr. »
Soude caustique pulvérisée	0 — 58
Hyposulfite de soude anhydre	1 — 2

Broyer, mélanger et ajouter :

Kachin ou pyrocatechine.	0 — 58
----------------------------------	--------

Faites un sirop avec du sucre ou de la dextrine et les produits ci-dessus et badigeonnez le dos de la plaque que vous couvrirez ensuite d'une feuille de papier ou de gélatine. On peut aussi enduire de sirop la feuille en question et l'appliquer ensuite au dos de la plaque.

On prétend que le développement et fixage combinés ont l'avantage de pouvoir s'appliquer à n'importe quel temps de pose avec un succès égal. Il n'est pas nécessaire de surveiller l'opération dont la durée est illimitée. Ce système est breveté également pour les papiers; mais, en ce cas, le papier doit être rendu imperméable par une préparation quelconque; sans cela le développeur agirait sur la couche sensible à travers le papier.

L'instantané en photomicrographie. — L'adjonction du microscope à la chambre noire a fourni déjà des résultats importants pour la science et intéressants pour le public ordinaire, mais le champ d'observation en a été jusqu'ici singulièrement rétréci par la difficulté qu'offrait l'étude des sujets vivants, tant à cause de la perte de lumière, qui exige une pose appréciable, qu'à cause du mouvement des organismes invisibles à l'œil nu et qui demandent, par conséquent, l'emploi d'un second microscope accouplé au premier et pouvant servir de viseur.

M. A.-C. Scott a inventé un dispositif qui permet de surmonter ces difficultés. Sous la table d'expérience se trouve une lampe à arc de 4.000 bougies, au foyer d'un réflecteur parabolique, dont les rayons sont recueillis et dirigés sur l'objet à photographier par un condensateur. Le microscope est placé verticalement sur une table percée au-dessus du condensateur. On y attache une chambre à grand tirage.

Le viseur est constitué par un prisme de Newton qui réfléchit à angle droit, dans une petite chambre noire, l'image agrandie par le microscope. Sous le prisme se trouve une plaque de métal percée d'un trou, qui laisse passer les rayons dans la chambre qui contient la plaque sensible. Au moment où, le sujet animé étant placé au foyer, l'opérateur fait jouer l'obturateur, le prisme se déplace automatiquement et démasque l'orifice de la plaque métallique. On peut donner des poses utiles de $1/40^e$ de seconde. M. Scott a montré de nombreux exemples d'instantanés, entre autres des microphotographies de Daphnes, extraordinairement détaillées. Il espère, après perfectionnement, pouvoir arriver à des poses de $1/100^e$ de seconde.

Le Photographic Salon de 1900. — Les prospectus et les formules de demande de réception du Photographic Salon ont été déjà envoyés au Photo-Club de Paris. L'exposition aura lieu, comme par le passé, à la Dudley Gallery, du 22 septembre au 3 octobre. On devra se rappeler que les œuvres envoyées sont jugées sans aucune partialité par le Comité du Salon. Les emplacements sont donnés gratuitement. Nous insistons ici sur le chaleureux accueil que le Salon a toujours fait aux œuvres étrangères. Son caractère international a été un des éléments de son succès et les œuvres que les Français, les Autrichiens et les Américains y ont exposées, en outre de l'intérêt qu'elles ont excité, ont eu une heureuse influence sur l'école anglaise, ne fût-ce que par les comparaisons qu'elles ont provoquées.

Le transport des plaques en voyage. — A cette époque de l'année nous recevons de nombreuses lettres au sujet de la façon d'emballer les plaques. Si l'on n'est pas trop pressé, le mieux serait d'ocrer toutes ses plaques au dos et de les emballer pellicule contre pellicule, deux par deux, en les attachant ensemble avec une bande de papier gommé. On préférera peut-être acheter des plaques toutes ocrées et se contenter de l'emballage du fabricant. Celui des plaques posées me semble encore plus important. Ne pas oublier, après avoir sorti la plaque du châssis, d'épousseter soigneusement la couche avec un foulard de soie, puis posez les plaques l'une sur l'autre, face à face, et assujettissez-les au moyen de la bande de papier gommé qui vous servira à inscrire les renseignements nécessaires sur le temps de pose, le titre, etc. Enfin, remettez vos plaques tout simplement dans la boîte d'où elles sont sorties, en les calant avec un peu de papier de soie s'il est nécessaire. En tous cas, ne séparez jamais vos plaques avec des feuilles de papier, la moindre parcelle dure ferait sur la couche des égratignures irréparables.

Papiers positifs. — On a mis sur le marché un nouveau papier permettant de suivre l'impression de l'image avant développement. C'est le Luxia de MM. Berger et C^{ie}, Hampstead. D'un autre côté, MM. Griffin and son essayent de relancer le papier albuminé, si délaissé depuis l'avènement du gélatino-chlorure. MM. Griffin sont les inventeurs du fameux Vélox. Mais le papier le plus intéressant est, sans aucun doute, l'ozotype de M. Manly.

L'Ozotype. — Il y a déjà deux ans que M. Manly a exposé ses premières épreuves. Il vient de publier une petite plaquette explicative de son procédé, et s'est occupé de former une compagnie pour la vente des papiers et de la liqueur sensibilisatrice. Nous rappellerons que le procédé consiste à imprimer une image visible, et par conséquent possible à contrôler localement, sur un papier sensibilisé avec une solution spéciale. L'image, une fois lavée, peut se conserver indéfiniment. Une fois mise en contact, dans un bain réducteur, avec une feuille couverte de gélatine pigmentée, l'image primitive emprunte au papier charbon sa couleur et donne une véritable épreuve au charbon sans l'aléa de l'impression sans image visible et sans l'ennui du transfert.

M. Demachy, qui a travaillé avec M. Manly à son passage à Paris, nous écrit : « L'ozotype donne des effets nouveaux et intéressants ; on peut s'en servir comme de la gomme bichromatée, et le procédé permet des effets qui sont très difficiles à obtenir autrement. Les effets d'aquarelle lavée sont cependant beaucoup plus faciles à la gomme bichromatée. On n'abandonnera pas la gomme pour l'ozotype, mais on s'en servira souvent dans des cas spéciaux. »

A. HORSLEY-HINTON.

Traduit pour le Bulletin par R. D.

AUTRICHE

Vienne, 25 août 1900.

Photographie trichrome. — M. le baron de Hübl, chef du service technique à l'Institut militaire de Géographie, à Vienne, vient de publier chez Knapp, à Halle, un volume dans lequel le savant spécialiste relate tous les progrès réalisés durant ces derniers temps. L'ouvrage, soigneusement illustré et divisé en chapitres, débute par la théorie vibratoire de la lumière, aborde ensuite les lumières colo-

rées, mixtes, la perception des couleurs, les mélanges. Puis viennent la théorie et la pratique de l'impression trichrome, le choix des couleurs, les procédés photographiques, la théorie de Ives, la méthode sensibilisatrice du docteur Vogel, les filtres et la pratique de l'impression trichrome. Le très intéressant volume du baron Hübl enregistre toutes les innovations relatives à l'importante question de la photographie en trois couleurs.

Observation du dimanche. — J'ai bien souvent déjà parlé de la tyrannie avec laquelle les autorités, dans l'Allemagne centrale et méridionale, interprètent et appliquent la loi sur le repos dominical. Un photographe d'une petite localité de la Saxe écrit au directeur de la *Photographische Chronik* pour lui demander son avis sur le point suivant : Ce photographe occupe un apprenti qu'il garde le dimanche et qui aide soit pour la pose soit pour la retouche. Le père de l'apprenti interdit ce travail. Or, comme la clientèle fréquente l'atelier surtout le dimanche, le photographe, en vue de concilier les choses, offre de ne retenir l'apprenti que deux dimanches par mois. Il demande donc au journal cité si la loi autorise cette occupation ; le rédacteur répond que l'article 126 du règlement sur l'industrie oblige le patron à accorder à ses apprentis les congés nécessaires pour qu'ils puissent s'occuper de leur instruction et assister aux services divins les dimanches et fêtes reconnues. En ce qui touche les ateliers de photographie, le règlement stipule que les employés et apprentis sont seulement autorisés à faire la pose, dans le semestre d'été, pendant six heures jusqu'à 5 heures de l'après-midi, et, dans le semestre d'hiver, durant cinq heures, jusqu'à 3 heures de l'après-midi. Mais il convient de se rappeler que, si ce travail dominical se prolonge au delà de trois heures, le patron doit accorder aux employés et aux apprentis un congé de trente-six heures chaque troisième dimanche, ou bien lui rendre sa liberté chaque deuxième dimanche, de 6 heures du matin à 6 heures du soir, ou bien le dispenser de travail pendant une demi-journée de la semaine. Durant les fêtes de Noël, les dimanches de Pâques et de Pentecôte, le travail est absolument interdit. En conséquence de ce qui précède, le photographe dont il est question plus haut doit se soumettre aux restrictions que je viens d'énumérer.

Appréciation allemande des travaux du Photo-Club. — M. Fritz Hansen, correspondant de la *Chronique photographique*, éditée par le professeur docteur A. Miethe, à Berlin, envoie à cette feuille une série d'articles fort intéressants sur l'Exposition de Paris. M. Hansen se montre fort aimable à l'égard des amateurs français, mais il l'est

moins pour les professionnels. Dans une de ses lettres je remarque le passage que voici :

« Quiconque a passé par Paris, ne fût-ce que pendant peu de temps, a dû voir les vitrines fort originales que M. Reutlinger a installées sur les boulevards et sur les points les plus fréquentés. Ce sont des cadres ovales gentiment ornés qui contiennent le plus souvent un seul portrait, celui d'une actrice à la mode. Mais quelque heureux que soit l'effet de ce genre d'exhibition, les images, dans ces cadres, offrent toujours la même attitude conventionnelle, la même matité. Les visages apparaissent uniformément jolis, par la retouche ; le tout est correct et élégant selon la méthode réglementaire.

» Et de même que pour les vitrines des boulevards, les photographes français de l'Exposition s'efforcent de montrer des portraits fort élégants, fort jolis et piquants, mais dépourvus de caractère. Ils ont ainsi affirmé une fois de plus cette vérité, déjà démontrée dans d'autres domaines, que des révolutionnaires en politique ne doivent pas être nécessairement aussi des révolutionnaires en art.

» Ainsi qu'il fallait s'y attendre, la France est largement représentée. L'exposition photographique française se trouve dans l'aile ouest du Palais du Champ-de-Mars. Elle débute par le Photo-Club de Paris qui a organisé, dans trois salons merveilleusement installés, une exposition collective intéressante comprenant environ 400 cadres. Le Photo-Club de Paris est, comme on sait, non seulement la plus considérée des réunions d'amateurs français, mais il est aussi, à côté du Camera-Club de Vienne, à la tête de toutes les Sociétés d'amateurs. Ce que j'ai dit plus haut des professionnels parisiens ne s'applique naturellement point aux travaux des membres du Photo-Club. Tout au contraire, ce club a essentiellement contribué à aplanir la voie de la photographie artistique.

» Les épreuves exposées sont, pour la plupart, de petit format. Nous remarquons, entre autres, de très bons travaux de Bucquet, Bergon, professeur Wallon, Philipp, Brémard, Puyo, duc de Chartres, Bourgeois, et d'autres. Au Photo-Club sont attenantes, également dans des salons particuliers, deux autres sociétés parisiennes, la Société d'Études photographiques de Paris et la Société d'Excursions des Amateurs de photographie. La première expose de remarquables diapositives, des photoplastiques, des impressions bichromes, etc. ; la seconde Société montre de fort beaux paysages. En somme, l'impression que produit la section des amateurs français est fort bonne, et il est regrettable qu'on n'ait pu installer dans le pavillon allemand une exposition de nos amateurs.

» Après les quatre salles des amateurs viennent celles des profes-

sionnels. Parmi les plus importants il faut citer Bellingard, de Lyon, avec une série de beaux portraits. Le célèbre Nadard, de Paris, qui, comme juré, était hors concours, montre une collection d'excellents portraits ainsi que deux têtes de femme qui offrent une retouche véritablement raffinée, mais qui, au point de vue purement photographique, n'ont pas grande valeur. Une scène de *Madame Sans-Gêne* frappe l'œil mais n'a rien de particulièrement remarquable. Par contre, les épreuves à la lumière artificielle faites par Nadar père en 1856, ainsi que les photographies prises en ballon, en 1858, offrent un véritable intérêt. Pirou a un nombre de bons portraits de personnages connus, au centre, celui du président Loubet. Nadar, de Marseille, figure avec un grand groupe, plein d'effet. Vallois, avec quelques bons portraits; Provost, de Toulouse, Gerschel, de Paris, Boyer, de Paris, comptent également parmi les bons. Les quelques très remarquables épreuves de Stebbing souffrent essentiellement par leur retouche exagérée. Il en est de même de Léon Desbois. Au milieu d'un amas de travaux insignifiants, Chéri Rousseau, de Saint-Étienne, apparaît avec une collection de charbons superbes (paysages et intérieurs) qui mérite des éloges sans restriction.

» Il eut été bon que le jury de la photographie française procédât à une sélection sévère, ainsi que l'ont fait les sections étrangères, auxquelles des emplacements restreints imposaient d'ailleurs un choix rigoureux. Alors les quelques bonnes épreuves auraient fait plus d'effet, et le public se serait certainement consolé de l'absence de tant de banalités médiocres.

» La photographie scientifique française est fort bien représentée, de même que l'industrie photographique. Le plus important des exposants est évidemment Lumière, de Lyon. Dans un charmant pavillon nous voyons de magnifiques épreuves trichromes, des négatifs sur plaques et papiers et, sous une vitrine, un modèle des colossales usines des frères Lumière à Lyon.

» Pour obtenir un coup d'œil d'ensemble de tout le matériel photographique français, il faut se rendre à la section coloniale, au Trocadéro, et examiner également l'exposition des Universités et celle de l'optique française. Nous rencontrons là de remarquables photographies de l'Algérie, de la Chine, etc., ainsi que des travaux importants exécutés par les Facultés. Il va sans dire que la France, berceau de la photographie, montre la plus considérable collection de documents historiques, d'appareils et d'épreuves, etc. »

Conflit d'inventeurs. — J'ai eu occasion de parler des polémiques retentissantes qui se sont élevées en Allemagne à l'occasion

de l'éclairage artificiel des ateliers, et j'ai, à ce sujet, fait connaître les divers procédés imaginés pour remplacer la lumière solaire qui jusqu'ici a pourtant suffi aux exigences des professionnels et des amateurs. M. Bernhöft, de Luxembourg, continue sa campagne contre le système de M. Köst. Or, son antagoniste, M. Blum, de Francfort, n'entend pas qu'on conteste la valeur de la méthode Köst et, pour mettre fin à une controverse qui menace de s'éterniser, il publie dans les journaux photographiques d'Allemagne une sorte de proclamation émaillée de citations imprimées en caractères gras. J'extrais de son manifeste quelques fragments qui donneront une idée de la virulence du débat :

« ... S'il était besoin de preuves pour démontrer l'excellence de l'atelier de Köst, nous les trouverions dans les réclames lancées par la concurrence. Il est amusant de voir à quel point les braves gens de l'entreprise rivale s'égosillent pour établir que l'atelier Köst ne vaut rien. A leur tête marche M. Bernhöft, de Luxembourg, avec l'argument que voici : « Ce que l'atelier Köst vous offre pour 1.000, 2.000, » 5.000, 10.000 ou 20.000 marks, je vous l'offre pour 300 marks. » Et cet argument lui a réussi depuis une année, car son procédé fort primitif, qui n'est même pas protégé par un brevet et qui consiste en un entonnoir de fer blanc, un dispositif de contact et des rideaux, le tout d'une valeur de 60 marks, ce procédé, disons-nous, il l'a vendu cent soixante-quatre fois. Mais il paraît que son commerce commence à faiblir, car nous connaissons nombre de cas où les heureux acquéreurs de « l'invention Bernhöft l'ont abandonnée ou s'en sont débarrassés à bas prix. On revient graduellement à l'atelier Köst au point que les ventes des licences ont triplé depuis l'année dernière. Tout acheteur du système Köst le recommande avec force éloges, car il n'est plus susceptible de perfectionnement. M. Bernhöft est hors de lui parce que le jury de Francfort, qui avait devers lui non seulement des positifs mais aussi un grand nombre de négatifs non retouchés, m'a décerné trois médailles d'or et un prix d'honneur. M. Bernhöft insinue que mes annonces sont mensongères. Je suis trop au-dessus des manœuvres du « monsieur de Luxembourg » pour lui répondre. M. Bernhöft, ainsi que l'indique une lettre de lui que j'ai sous les yeux, croit qu'à Luxembourg il est à l'abri de la loi sur la concurrence déloyale et qu'il peut impunément injurier autrui. Il apprendra à ses dépens qu'il se trompe. Son jury, que M. Bernhöft encense avec un noble enthousiasme, n'a qu'à être comparé avec le mien. Mes positifs non retouchés sont à la disposition de tout le monde contre 0 fr. 60 c.

» Chez moi il ne pourrait être question de portraits autres que ceux obtenus à l'éclair magnésien, car je ne possède point d'atelier à

lumière diurne et je n'ai aucun truc ou secret à l'égard de mon personnel de vingt-cinq assistants.

» A l'exemple de M. Bernhöft, un monsieur de Bochum s'est de nouveau appliqué à lancer une réclame assez confuse en vue de trouver des acquéreurs pour sa cage de fil de fer qu'il prône comme étant un atelier à éclair lumineux. Son procédé n'est qu'une imitation du tunnel intérieur de Köst et, comme telle, constitue une infraction au brevet que je vais poursuivre en justice. Je me réserve d'intenter également à ce monsieur un procès en contrefaçon.

» Et ceci dit, je ne répondrai plus. »

On voit que les tribunaux allemands ont de la besogne sur la planche.

Jury international des récompenses à l'Exposition de Paris. — M. Emmérich, rédacteur du *Journal général de Photographie* qui paraît à Munich, consacre un long article (numéro du 19 septembre) aux griefs de certains intéressés peu ou mal lotis dans la distribution des récompenses. Il cite des travaux de premier ordre qui auraient passé inaperçus, et d'autres, d'une valeur fort contestable, auxquels on aurait décerné des prix importants.

Portraits gratuits. — M. Grienwald, président de l'Union des Photographes professionnels de Brême, a pris l'initiative d'un mouvement qui a pour but d'enrayer la propagande que fait une entreprise parisienne en vue d'inonder l'Allemagne de portraits agrandis d'après une photographie quelconque, et que l'industriel français s'engage à livrer gratis pourvu que le client paye le cadre. Cadre et portrait sont absolument sans valeur, et le naïf provincial qui a mordu à l'annonce n'a aucun recours contre le vendeur. Les photographes allemands ont décidé de réagir contre les agissements de la maison parisienne en publiant périodiquement les noms des réclamants.

F. SILAS.





Avant-plans et premiers plans

DANS un article publié il y a quelques années sur le sujet auquel est consacrée notre étude d'aujourd'hui, J. Avery formule cette comparaison : « Les premiers plans sont à la photographie ce que la couleur est à la peinture. » La comparaison n'est pas très juste, elle est surtout trop poussée à l'extrême, mais, par son exagération même, elle montre bien l'importance des premiers plans dans la composition d'un tableau. Renchérissant sur l'idée émise, J. Avery ajoute : « Sans un premier plan satisfaisant, il n'y a pas lieu, en aucun cas, d'exposer une plaque. » Cette fois l'exagération dépasse les bornes permises. Poursuivre une stricte application de cette règle serait la mort de l'industrie photographique, laquelle ne vit que du gaspillage de l'amateur; or celui-ci s'occupe bien de savoir si les sujets qu'il photographie à l'aveuglette possèdent des premiers plans ! Il a tort, l'amateur, mais rien au monde ne le fera changer son mode d'opérer. Aussi n'est-ce pas à lui que nous destinons cette étude, mais à ses confrères, nombreux heureusement, qui ont le désir de produire des images bien équilibrées, de composition parfaite, semblables à celles qui commencent à affluer dans les expositions d'art photographique.

On désigne sous le nom de premiers plans les parties du tableau représentant les objets les plus rapprochés du spectateur. On peut considérer que les premiers plans s'étendent dans la nature jusqu'à la limite de la visibilité nette à l'œil nu. Il nous semble qu'il convien-

drait d'établir une subdivision à laquelle serait réservée la désignation d'avant-plan et qui s'appliquerait aux parties immédiatement voisines de la base de l'image. Nous disons la base de l'image puisque, en effet, nous n'avons à considérer dans le plan vertical formant l'avant-plan que les objets placés sur le sol.

Le premier plan peut constituer le sujet principal du tableau, l'école anglaise nous montre de fréquents exemples de ce genre, mais, en général, et si on confond les deux expressions, on peut dire que le premier plan forme un point d'appui, c'est le premier des degrés donnant accès au cœur de la composition. C'est un point transitionnel, mais il a son importance et il nous paraît qu'il est toujours avantageux de le renforcer par un point secondaire qui serait l'avant-plan.

Dans le portrait, par exemple (nous envisageons, bien entendu, le seul portrait en pied), le premier plan est occupé par le modèle. Quelquefois, lorsque le sujet est traité à une grande échelle, lorsqu'on photographie un modèle aux traits énergiques ou, encore, si le modèle s'enlève sur un fond vague, dégradé, il est bon que le regard soit frappé directement par l'image de la personne photographiée. Donc pas d'avant-plan, un premier plan solide, puis un arrière-plan vaporeux. Au contraire, si le portrait se combine avec une scène d'intérieur, le sujet restant au premier plan, il est nécessaire de combler l'espace vide en avant du modèle et de créer un avant-plan. Ceci s'applique également au portrait en plein air, surtout lorsque le sujet n'intervient pas dans la composition au titre décoratif. L'avant-plan, qui n'aurait guère de raison d'être dans le premier cas, s'impose dans le second exemple; un coup d'œil jeté sur le verre dépoli en révèle la nécessité. Il est facile, du reste, de combler le vide, par l'addition d'un accessoire quelconque, à condition que les dimensions en soient proportionnées à celles du sujet principal. Pour un portrait de femme, une fleur jetée négligemment à terre, pour un portrait d'enfant, un jouet, rempliront parfaitement le but. Les dimensions de l'avant-plan ne sont pas seules à être prises en considération, le choix de l'accessoire doit aussi attirer l'attention, il n'est pas besoin, pensons-nous, d'insister sur ce point, on se rend compte que l'avant-plan doit faire partie intégrante de la composition.

Dans le paysage, la constitution d'un avant-plan offre moins d'intérêt; la nature se charge de ce soin, souvent on doit s'efforcer d'en atténuer l'importance. Il est bien rare que la base de l'image ne soit pas occupée par un terrain mouvementé parsemé de quelques touffes d'herbes ou de végétations plus saillantes, de mottes de terre, etc. Il arrive cependant que toute la partie inférieure de l'image est d'une

régularité désespérante, le cas est commun dans les pays de plaine. Alors tout est à créer, premier plan et avant-plan, ce dernier est moins nécessaire car les éléments qui nous serviront à faire une combinaison de lignes permettent de supprimer l'avant-plan. Le premier plan est alors assez rapproché de la base de l'image; bien entendu il ne doit pas être trop volumineux, car du rôle d'accessoire il passerait à celui d'objet principal. Entre ce premier point et le point sur lequel nous désirons attirer l'attention, il devient possible d'échelonner quelques plans secondaires destinés à combler les vides de la composition.

Supposons, la chose se présente fréquemment, qu'il s'agit de photographier un village ou un ensemble de maisons formant un groupe pittoresque mais se traduisant sur le verre dépoli par une ligne d'une horizontalité trop accentuée. En avant de ce sujet, un vaste terrain nu : prairie ou champs. Pour donner au sujet toute sa valeur, il faut réduire autant que possible l'angle embrassé, mais, en raison de l'étendue du sujet, le recul est encore assez grand et par conséquent l'espace nu en avant est considérable. Une charrue disposée en bonne place va nous fournir un premier plan; si, en plus, nous pouvons englober dans l'image un buisson, une cahute, saisir le moment où le champ est traversé par quelque paysan, envahi par le bétail, nous aurons une image parfaite dans laquelle le sujet principal conservera toute son importance.

En vertu d'une loi qui trouve toujours son application en peinture, la base du sujet représenté ne doit jamais venir dans le cadre, c'est-à-dire qu'il doit exister une bande de terrain suffisante pour donner de l'assiette à la composition. Cette règle est souvent méconnue par le portraitiste et, puisque l'occasion se présente, signalons qu'il vaut mieux faire un portrait à mi-jambes qu'un portrait en pied dont la base viendrait toucher le bord de la photocopie. Nous avons vu plus haut de quelle façon doit être rempli l'espace vide laissé sous les pieds du sujet; cette règle à laquelle le photographe doit se conformer lui permet du reste de composer de charmantes scènes de plein air tout en conservant à l'image le caractère absolu du portrait.

Le paysage avec eau est aussi recherché par le photographe que par le peintre; il est, en effet, fort séduisant à l'œil; mais, alors que le peintre peut, avec sa palette, en rendre tout le pittoresque, en faire disparaître toute monotonie par quelques touches de coloration différentes jetées en premier plan, le photographe ne peut guère, surtout dans l'instantané, tirer d'un sujet semblable qu'une large plage blanche sans détails, d'autant plus désagréable d'aspect qu'elle s'oppose aux noirs assez intenses de la verdure des rives.

Pour animer un peu ce désert, il suffit de placer le point de vue plus bas, c'est-à-dire de baisser l'appareil. En rapprochant ainsi la chambre du sol, les petites vagues, les remous ne seront plus écrasés comme ils le paraissent à la vision plongeante. Le frisselis de l'eau sera rendu avec vérité, même si la pose est trop écourtée. Sans plus de peine nous obtiendrons des détails dans les parties voisines de la rive, les herbes, les joncs, les divers objets qui encombrant les bords d'une rivière prendront l'ampleur et paraîtront avec avantage sur la photocopie. Notre avant-plan a été créé ainsi sans difficulté.

Le premier plan peut faire totalement défaut : pas le moindre arbuste, le plus petit lavoir dans les environs, cherchons alors un paysan complaisant, un gamin et campons-le en bonne place. Aussitôt la composition acquiert de la profondeur, nous obtenons en même temps une échelle métrique fort utile pour évaluer les dimensions des objets englobés dans la vue et, du même coup, nous animons le paysage. Le bonhomme est quelquefois difficile à placer, l'opérateur ne l'a pas toujours à sa disposition, c'est alors qu'il faut s'ingénier, inspecter les environs, déplacer la chambre jusqu'à ce que le premier plan soit constitué par un objet quelconque : arbrisseau, perche à linge, arbre mort, etc., placé au bon endroit et faisant corps avec la composition.

Des règles pour la constitution des premiers plans, à vrai dire il n'y en a pas, c'est une affaire de goût ; tout au plus peut-on dire que les plans antérieurs ne doivent pas être trop chargés.

Dans un paysage, principalement pour les sous-bois et les ruisseaux ombragés, on peut recommander de disposer la chambre de manière à avoir en avant-plan une touffe d'herbes fournie et un peu haute. Il est inutile d'avoir l'image de cette touffe jusqu'à la naissance de ses racines ; qu'elle apparaisse assez pour qu'on puisse exactement déterminer la nature de l'objet représenté et, d'autre part, qu'elle soit placée de préférence dans un des angles, voilà les conditions essentielles. Cette touffe d'herbes, ce buisson, se trouvera peut-être en bordure d'un sentier, disposition très favorable à la composition. Dirigez alors l'appareil de façon à ne pas masquer le chemin ; que celui-ci ait bien l'air de se continuer hors de l'image. Évitez toutefois la pénétration verticale des lignes. La chambre noire sera bien placée lorsqu'elle donnera à la fois l'image du buisson et celle d'une partie du sentier, celui-ci se dirigeant franchement vers l'un des côtés de la composition.

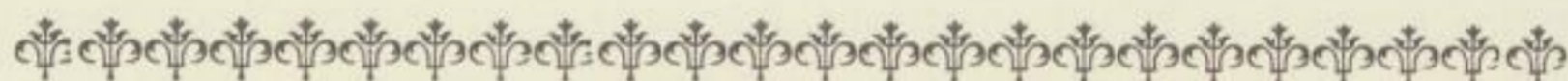
Nous avons, il nous semble, montré suffisamment le rôle du premier plan en photographie. Terminons cette étude en disant que les premiers plans aussi bien que les avant-plans doivent être traités lar-

gement, sans excès de flou cependant, surtout dans le portrait, où les avant-plans sont généralement peu distants du sujet principal.

On peut, ainsi que le fait l'école anglaise, consacrer tout l'intérêt du tableau sur le premier plan et avec des herbes ondulantes, des rocailles, de vieilles souches, constituer une charmante page. Le sujet est simple en apparence, il n'en est pas moins assez difficile à présenter avec avantage. Le flou, dans ce cas, doit être prohibé : pas de sécheresse non plus ; de la douceur, voilà la note juste. Soignez le développement afin de conserver les détails d'un ciel qui complètera heureusement ce petit coin de campagne.

ALBERT REYNER.

(*Camera Obscura.*)



Echos et Nouvelles

CHARLES GRAVIER

Notre collaborateur, M. Charles Gravier, vient d'être victime d'un accident fort grave qui lui a fait perdre la vue.

Il existe à l'Exposition un appareil automatique qui fonctionne lorsqu'on y introduit une pièce de monnaie : comme la position de cet appareil ne donne pas un éclairage suffisant, on éclaire le modèle avec une charge de magnésium enflammée par une étincelle électrique.

La charge mise dans le réservoir étant sans doute trop forte, et M. Gravier ayant peut-être regardé directement la source lumineuse, il est résulté un engourdissement de l'œil droit qui s'est augmenté progressivement pour arriver jusqu'à l'obscurité complète. L'œil gauche qui était déjà presque inutile ne paraît pas avoir été modifié par cet accident.

Nous faisons des vœux pour que les soins dont M. Gravier est entouré apportent une réelle amélioration dans son état et pour que notre collaborateur, qui a tant contribué à la vulgarisation de la photographie, ne soit pas la victime de la science même à laquelle il s'est consacré pendant de si longues années.

M. B.



Bibliographie

Le Paysage artistique en photographie. — Frédéric Dillaye. — Paris, Librairie illustrée.

Il y a un an, M. Frédéric Dillaye nous donnait une œuvre magistrale : *Le Développement en Photographie*. Ce livre, essentiellement pratique malgré la place réservée aux réactions chimiques et aux notations scientifiques, constituait la première partie d'un cours d'enseignement supérieur de la Photographie, dont ses deux premiers ouvrages: la *Pratique* et l'*Art*, demeurent la grammaire et la syntaxe.

En signalant cet ouvrage, nous avons indiqué qu'il ne pouvait manquer d'être chaleureusement accueilli. Nous avons été, pour cette fois, bon prophète en notre pays. L'accueil a été des plus chaleureux.

Le maître si aimé des amateurs n'a pas cru devoir rester sourd à cet encouragement tout à son honneur. Il s'est remis à l'œuvre, infatigablement, et nous donne aujourd'hui, avec le *Paysage artistique* une suite de son enseignement supérieur, un livre que l'on peut, sans vaines louanges, taxer de hors pair.

S'il nous avait déjà, dans l'*Art*, indiqué sommairement les principes de l'esthétique photographique, il s'élève aujourd'hui à des considérations de tout premier ordre : sur la composition, les perspectives linéaire, aérienne et des couleurs, les valeurs actiniques, l'emploi des écrans jaunes, l'orthochromatisme et tous les effets de la nature susceptibles de constituer à eux seuls un tableau.

Jamais, jusqu'à ce jour, nous n'avions eu un pareil enseignement, tout rempli de suggestions, de conseils d'autant plus pratiques qu'ils montrent l'exécution à côté, car non seulement M. Frédéric Dillaye est un rhéteur d'art émérite, mais un exécutant de première force pour qui la photographie n'a plus de secrets et sachant se tirer avec maestria de toutes les difficultés.

Que nous sommes loin, avec lui, des auteurs qui n'écrivent que par compilation, ne mettant rien d'eux-mêmes dans leurs livres et parlent sans cesse de choses qu'ils n'ont jamais faites. Lui, au moins, a fait ce qu'il dit et sait par conséquent très nettement ce qu'il dit. Ce qui, d'ailleurs, mène à un succès certain tous ceux qui suivent à la lettre ses conseils. Les illustrations du volume montrent à quoi ils peuvent arriver. Rien de spéculatif. Des preuves et encore des preuves.

Une phrase de la préface nous semble indiquer que le maître nous réserve pour bientôt, sous le titre de : *Le tirage des épreuves en photographie*, un superbe pendant à son *Développement*.

Décidément, ceux qui ont de réelles aptitudes artistiques, comme tous ceux qui font de la photographie pour leur simple plaisir et la veulent bien faire, ont dans M. Frédéric Dillaye un maître, un ami sûr, un camarade dévoué qui leur indique sans réserve toutes les ressources de leur métier et de leur art.

Dix Leçons de Photographie. Cours professé au Muséum de Toulouse. E. Trutat. — Gauthier-Villars. Paris, 1899.

L'enseignement élémentaire de la photographie n'a pas reçu, jusqu'à présent, le développement qu'il mérite, et, sans vouloir médire des excellents cours professés sous le patronage de diverses Sociétés, on peut craindre de voir tant d'efforts disséminés se neutraliser les uns les autres. En tout cas, il n'existe pas en France d'enseignement public officiel de photographie, aucune chaire n'a été créée dans les Universités de province, et le cours ouvert, cette année, par la municipalité de Toulouse est assurément le premier de ce genre.

M. Trutat, qui a été chargé de ce cours, était mieux que personne en situation d'obtenir auprès du public un succès complet. Par ses publications, par ses conférences, il avait déjà grandement contribué aux progrès de la photographie ; c'est une nouvelle étape qu'il a franchie cette année et qui nous rapprochera du but poursuivi par tous : la création d'une *École de Photographie*.

Ces *Leçons élémentaires* constituent, si l'on veut, le cours primaire de ce futur enseignement, et dont les différents chapitres, qui correspondent à une leçon, constituent un ensemble complet du plus haut intérêt qui ne saurait être mis en doute. En voici les titres :

Origine et développement de la photographie. Résultats acquis. Du matériel photographique. Des objectifs. Actions chimiques de la lumière. Procédés anciens. Plaques métalliques, papier, collodion. Procédés modernes. Gélantino-bromure. Choix du sujet. De l'art en photographie. Du paysage en photographie. Des règles de la composition. Des épreuves positives. Impressions photo-mécaniques.

La Photographie artistique. Comment l'amateur devient un artiste. H. Emery.— Ch. Mendel, Paris, 1900.

L'auteur de cet ouvrage n'a pas la prétention d'enseigner les règles de l'art ; il rappelle simplement ce qui est nécessaire pour constituer une photocopie artistique. S'appesantir sur des lois, rarement ou difficilement applicables à la photographie, telle n'a pas été l'intention de l'auteur qui indique, au contraire, que si les règles de l'esthétique doivent être connues de l'élève, celui-ci ne cherchera pas, pratiquement, à les appliquer scrupuleusement. « C'est là, dit-il, une chose qui n'est pas toujours du domaine du photographe, mais la connaissance des principes fondamentaux permettra d'éviter de commettre des fautes grossières, et de trouver facilement les éléments d'un tableau. » La première partie comprend l'exposé des principes de l'esthétique : composition, éclairage, choix du motif, etc. Dans la seconde partie, l'auteur indique les *moyens pratiques* permettant la production artistique de la photocopie, moyens rendant possible l'intervention du sentiment personnel, et qu'il emploie *lui-même* chaque jour : choix de l'appareil, développement rationnel, choix du mode de tirage, etc. Cet ouvrage n'est donc pas un travail de compilation, ni un traité théorique, au contraire ; l'auteur, praticien consommé, habitué à tous les procédés, a envisagé dans ce travail le côté pratique, qui est surtout à considérer. Les nombreuses et très jolies illustrations qui accompagnent le texte, — six héliogravures et dix phototypies, reproductions des tableaux admis au Salon du Photo-Club ou primés à différentes expositions, — rehaussent et complètent l'ouvrage de M. H. Emery, qui se recommande à la fois et par le texte et par les illustrations, véritables œuvres.

L'éditeur, Ch. Mendel, a su présenter d'une façon très artistique cet ouvrage qui obtiendra un légitime succès.

Notre confrère, Georges Lanquest, directeur du journal *le Home*, vient de faire paraître une nouvelle édition de son *Guide pratique des débutants en photographie*, dont les quinze premiers mille ont été épuisés en quelques mois. Cette brochure, nous dit l'auteur, faite sans aucune prétention à la haute science est destinée à servir de guide aux néophytes qui désirent s'adonner à l'art si intéressant de la photographie.

Le Guide pratique des débutants en photographie, bien qu'excessivement succinct, contient cependant tout ce qu'il est nécessaire au débutant de connaître pour obtenir de bons clichés et de jolies épreuves.

Pour arriver à ce résultat, les commençants n'auront qu'à suivre à la lettre ses conseils. Afin de ne pas embrouiller l'amateur, Georges Lanquest a scindé ce volume en deux parties : *Négatifs et Positifs*.

Le Gérant : J. LELU'

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 19566-8-00.



H. Marquet

Imp. DRAEGER, PARIS



Plagues, Papiers, Produits Photographiques

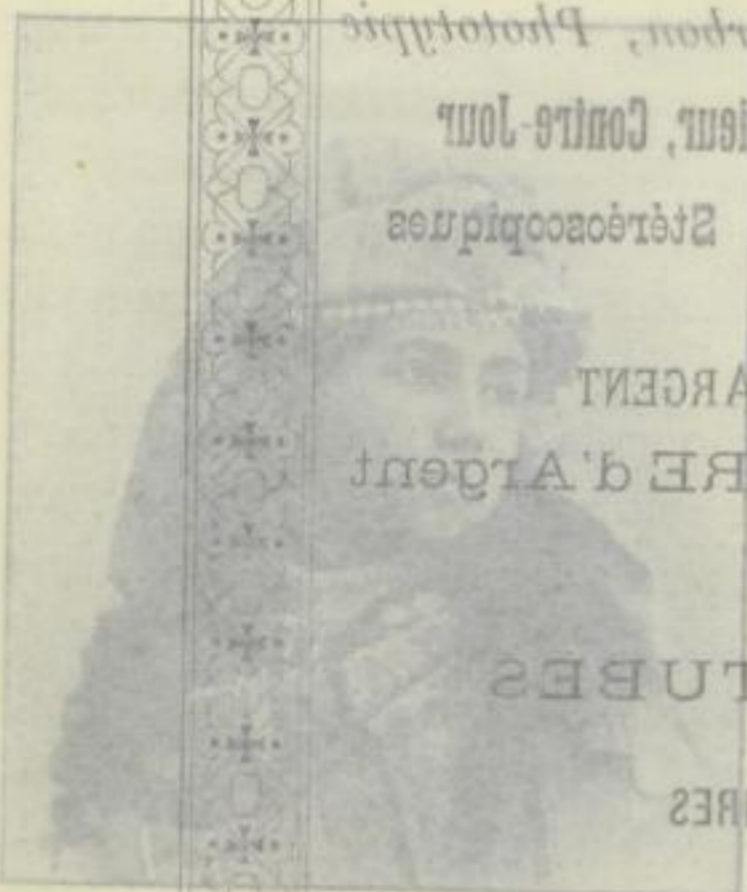
GUILLEMIGNOT & C^{ie}

R. GUILLEMIGNOT, BESSELUG & C^{ie}

6, Rue Choron - PARIS

USINE A VAPEUR A CHARENTON LEURAY

Plagues au Gélatino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"
D'après les expositions collectives ayant lieu à la classe 12, la



Plagues PELLICULAIRES spéciales pour Charbon, Photographie
Plagues ANTI-HALO (brevetés s. g. d. g.) pour intérieur, Contre-Jour
Plagues OPALINES pour Vitrux, Vues Stéréoscopiques
PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT
Papiers au GÉLATINO-BROMURE d'Argent
Grand Prix au CHARBON
RÉVÉLATEURS EN TUBES
PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Peit-Collin

Hors Concours Exposition Universelle 1889

sur l'organisation de cette remarquable exposition.
dans divers pays, on voit
de photographie et
que rien

(1) D'après la notice remise aux visiteurs de l'exposition de l'École Impériale-Royale des Arts graphiques, au Champ-de-Mars.



Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BËSPFLUG & C^{IE}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques ANTI-HALO (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général

H. Marquet

Imp. DRÄGER, PARIS



L'École Impériale-Royale des Arts graphiques DE VIENNE

DE toutes les expositions collectives ayant figuré à la classe 12, la plus importante et aussi la plus intéressante était, sans contredit, celle de l'École Impériale-Royale des Arts graphiques de Vienne.



Petit-Collin.

La variété des documents qu'elle renfermait, en même temps que l'intérêt que présentaient les œuvres exposées, méritaient un examen attentif et prolongé.

Dans cette superbe collection, qui a, d'ailleurs, obtenu un Grand Prix, se trouvaient réunis les spécimens les plus divers de tous les travaux exécutés par les élèves de l'École.

Il nous semble intéressant de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques renseignements (1)

sur l'organisation de cette remarquable institution, au moment où, dans divers pays, on voit la nécessité de créer des écoles techniques de photographie, et lorsqu'en France, en particulier, nous déplorons que rien de semblable n'ait encore été organisé.

(1) D'après la notice remise aux visiteurs de l'exposition de l'École Impériale-Royale des Arts graphiques, au Champ-de Mars.

*
* *
*

L'Établissement, fondé en 1888 sous la dénomination d'École Impériale-Royale de Photographie et Laboratoire d'Essais pour les procédés de reproduction à Vienne, a été élargi en 1897 par l'addition de la section du Livre.

A la suite de cette addition, le Ministère des Cultes et de l'Instruction publique a décidé, le 29 mai 1897, que l'École porterait dorénavant le titre d'École Impériale-Royale des Arts graphiques et Laboratoire d'Essais pour la reproduction.

La première tentative pour introduire la photographie dans le programme de l'enseignement industriel est due au Ministère des Cultes et de l'Instruction publique, et a été faite à l'École Industrielle de Salzbourg, à laquelle on annexa une Section pour la reproduction photographique; mais l'Administration supérieure, estimant que la ville la plus favorable pour la prospérité d'un établissement de ce genre devait et ne pouvait être que la capitale, décida, pendant l'été de 1886, la suppression de la section de Salzbourg et son rétablissement et sa réorganisation à Vienne.

Le 22 novembre 1886, le Ministère adressa un rescrit à la commune de Vienne par lequel il prit l'initiative de la création, à Vienne, d'une École Impériale-Royale de Photographie et de procédés de reproduction, et fit appel à la libéralité de la ville. Par décision du 14 mars 1887, le Conseil municipal mit à la disposition de l'École le second, le troisième et le quatrième étages d'une vaste maison appartenant à la ville et située Westbahnstrasse 25.

Le Conseil affecta en même temps, pour l'adaptation des locaux et pour la construction des ateliers, une somme de 35.000 florins, et décida de contribuer pour une part au service, au chauffage et à l'éclairage de la maison.

Les conditions préliminaires pour la création de l'École étaient, dès lors, remplies.

S. M. l'Empereur, par décision souveraine du 27 août 1887, approuva la création de l'institution, et l'ouverture en fut fixée au 1^{er} mars 1888.

L'École Impériale-Royale de Photographie est donc un établissement de l'État, créé avec le concours de la ville de Vienne. Elle relève, comme École centrale, du Ministère des Cultes et de l'Instruction publique.

L'École fut fondée dans le but de former des photographes professionnels, des retoucheurs, des phototypeurs, des photolithographes, etc.,

puis d'enseigner ces diverses spécialités aux artistes, aux savants, aux techniciens et de procéder à l'essai d'instruments, de produits chimiques, et enfin de s'occuper de recherches scientifiques dans le domaine de la photochimie et des branches qui s'y rattachent.

L'organisation et la direction de l'École furent confiées au docteur J.-M. Eder, alors professeur de chimie à l'École Industrielle de l'État à Vienne et agrégé, pour la photochimie, à l'École supérieure Polytechnique de Vienne.

Pour cette organisation, on incorpora à l'École nouvelle l'ancienne section photographique de Salzbourg ainsi que l'École de dessin du VI^e arrondissement de Vienne, avec tout son matériel, plus les appareils et instruments acquis par la Société Photographique de Vienne sur d'anciens fonds alloués par le Ministère, en vue de la création d'un laboratoire d'essais.

Par cette incorporation, de même que par des achats ultérieurs, l'École Impériale fut établie sur une base plus large.

L'École Impériale-Royale de Photographie se composait de deux divisions essentiellement différentes, mais dont la coopération était étroite : l'École proprement dite et le *Laboratoire d'Essais*.

La première division comprend une École préparatoire et de dessin, le premier et le deuxième cours de photographie et de reproduction, un cours spécial sur diverses branches des méthodes graphiques et un cours pratique de photographie pour amateurs.

La tâche du Laboratoire est l'étude scientifique de toutes questions touchant la photographie, la photochimie et les branches qui s'y rapportent, l'examen de procédés nouveaux, l'étude d'appareils et de produits sur la demande des autorités, des établissements publics ou des particuliers.

L'École, fréquentée dès son inauguration, par cent huit élèves, éveilla l'intérêt des administrations publiques et des cercles industriels qui la secondèrent dans son développement.

L'année scolaire 1888-89 s'ouvrit avec cent soixante-quatorze élèves. C'étaient non seulement des photographes, autotypeurs, etc., mais aussi des lithographes et imprimeurs sur cuivre, puis des savants, des techniciens, etc. Plusieurs de ces élèves, après avoir terminé leurs études à l'École, entreprirent des voyages d'exploration, munis d'un équipement photographique : ainsi par exemple, l'expédition autrichienne pour l'étude de la peste à Bombay, les missions de l'Asie Mineure et des Canaries. Dans diverses conférences expérimentales on démontra de nouvelles méthodes devant des gens du métier, et, d'autre part, on commença au Laboratoire l'essai officiel d'objectifs, d'appareils et de produits chimiques.

Il y eut des cours de micrographie pour lesquels des médecins (bactériologues) et des naturalistes (minéralogistes) et des hygiénistes s'étaient fait inscrire. Les résultats de ces travaux furent publiés dans des recueils scientifiques. Les études entreprises par l'École même, en photochimie, trouvèrent place dans le *Journal de la Société photographique de Vienne* et dans les annuaires spéciaux, et furent appréciées par les hommes compétents.

Le public eut connaissance de la multiple et heureuse activité de l'École, en matière de photographie pratique, par l'exposition des travaux des élèves, organisée en 1889. Malgré la date récente de la fondation, l'établissement figura à cette exposition avec six cent trente-huit épreuves, photographies au platine, transferts au charbon, diapositives, phototypies, photolithographies, zincographies, etc., et spécimens de l'École de dessin qui furent très admirés.

En 1892, on créa à l'École Polytechnique de Vienne une nouvelle chaire de photochimie et le directeur de l'École de Photographie fut nommé professeur extraordinaire. Les cours spéciaux destinés aux Polytechniciens se tiennent hebdomadairement dans les ateliers et laboratoires de l'École de Photographie. Par cette disposition, les progrès réalisés dans ce dernier établissement profitent, avec son riche matériel scolaire, aux élèves de l'École Polytechnique.

L'importance croissante des méthodes de reproduction photomécanique nécessita bientôt la séparation de l'enseignement de la photographie pratique de celui de ses procédés, et il fallut doubler les chaires. De plus, les leçons d'impression photomécanique qui, dans le principe, étaient données avec des presses à bras, devaient être étendues et comprendre les presses mécaniques, phototypiques et lithographiques, parce que, actuellement, les ouvriers occupés dans ces spécialités ne peuvent se dispenser d'acquérir les connaissances pratiques nécessaires à la conduite d'une imprimerie.

Ce n'est pas seulement pour la lithographie et la phototypie, mais aussi pour la typographie que les procédés photographiques modernes acquirent une importance considérable.

Dès l'année 1891, le Syndicat de la corporation viennoise des imprimeurs et fondeurs en caractères rédigea un mémoire dans lequel il signalait l'urgente nécessité de créer, à l'École de Photographie et de reproduction, une Section du Livre et de l'Illustration. On recevait de préférence, dans cette annexe, des élèves ayant accompli une scolarité complète ou tout au moins six classes dans une école moyenne. Toutefois on y admettrait aussi des élèves sortant d'une école bourgeoise, qui justifieraient de connaissances suffisantes, pratiques, dans l'imprimerie typographique.

Ce Syndicat présenta sa demande au Ministre de l'Instruction publique, et, tenant compte des motifs exposés dans ce mémoire, le Ministre fit, en 1894, un nouvel appel à la municipalité de Vienne qui, en janvier 1895, conclut avec le département de l'Instruction une convention mettant à la disposition de l'École le rez-de-chaussée ainsi que le premier étage de la maison déjà affectée à l'enseignement de la photographie et des procédés de reproduction. De son côté, le Ministère prit à sa charge l'installation d'une cour vitrée dans laquelle on put loger les presses photographiques, lithographiques et typographiques, ainsi que l'atelier de composition.

L'enseignement adopté dans la Section du Livre et qui comportait l'emploi des presses mécaniques impliquait une extension du programme scolaire ainsi qu'une modification des statuts de l'École et, par conséquent, un changement de son titre.

(A suivre.)





Les Virages aux Ferrocyanures

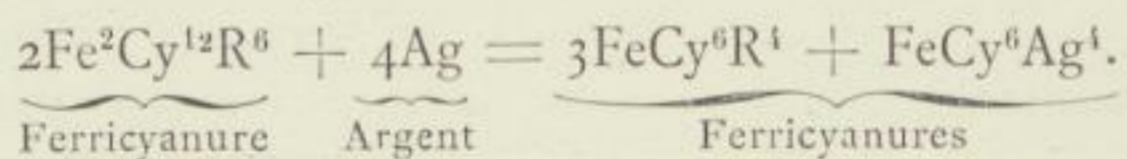
Historique

LES virages aux ferrocyanures métalliques ont eu pour point de départ le procédé de renforcement aux sels d'urane indiqué en 1866 par H. Selle. La théorie de ces virages a été publiée en 1876, par MM. Toth et Eder, dans la *Photographische Correspondenz*. Le mode opératoire, décrit par Stieglitz en 1895 et précisé dans la suite par Valenta, est aujourd'hui encore utilisé dans diverses préparations commerciales. Nous avons récemment repris de façon plus complète l'étude, tant théorique que pratique, de ces divers virages ; le résultat de ces recherches a été communiqué par nous à la séance du 6 janvier 1899 de la Société Française de Photographie.

Généralités

Si, dans une solution d'un ferricyanure métallique, on immerge une image constituée par de l'argent à l'état libre, il y a une formation simultanée de ferrocyanure d'argent et du ferrocyanure correspondant au ferricyanure employé.

Si R représente un métal monovalent, nous pouvons exprimer comme suit la réaction produite :



Si dans les conditions opératoires où l'on se trouve placé, l'un ou l'autre des ferrocyanures ainsi formés est insoluble, on aura, en fin d'opérations, transformé l'image primitive d'argent en une image de ferrocyanure. Le plus grand nombre des ferrocyanures métalliques

présentant des couleurs assez vives, les ferrocyanures incolores pouvant être aisément transformés en d'autres produits colorés, on dispose, par le choix du ferricyanure employé, d'un assez grand nombre de colorations.

Les divers ferricyanures métalliques nécessaires à ces virages ne constituant pas des produits commerciaux, et certains d'entre eux étant assez peu stables, on devra préparer, au moment même de l'emploi, une liqueur renfermant le ferricyanure que l'on se propose d'utiliser; il suffit pour cela de mélanger en proportions déterminées une solution d'un ferricyanure alcalin quelconque, le plus généralement celui de potassium, et une solution d'un sel du métal choisi, sel qui, en principe, peut être pris arbitrairement, s'il n'attaque pas directement l'argent métallique; pour cette raison, les chlorures ferrique et cuivrique, par exemple, ne pourraient être utilisés.

Dans le cas où le métal considéré forme plusieurs ferrocyanures diversement colorés (urane), toute variation dans la proportion des solutions primitives favorisera la formation de tel ou tel des ferrocyanures et entraînera, par conséquent, une variation dans la nuance de l'image virée.

Dans tous les cas, on évitera la présence, dans le bain de virage, d'un excès inutile du ferricyanure alcalin; tout excès de ce sel conduit, en effet, à la formation de ferrocyanure de potassium, produit soluble qui se diffuse dans le liquide jusqu'à ce qu'il ait rencontré une proportion suffisante du sel employé pour que sa précipitation soit complète; une certaine proportion du ferrocyanure coloré qui devrait constituer l'image se trouve ainsi perdue et ne fait que troubler le bain de virage; la transformation du mélange de ferricyanure de potassium et d'un autre sel métallique en ferricyanure de ce dernier métal n'étant jamais complète, quelque faible que soit la proportion du ferricyanure dans le mélange, il subsistera toujours, à l'état libre, une certaine proportion de ferricyanure alcalin dont l'effet nuisible sera très accentué dans le cas où l'image en traitement sera soumise à des mouvements incessants, car, en ce cas, le sel soluble formé aura le temps de se diffuser dans le liquide avant d'être reprécipité au point même où il a pris naissance.

On doit, bien entendu, éviter, soit la préexistence d'un ferrocyanure dans les solutions employées, soit sa formation par toutes causes autres que celle indiquée ci-dessus; on devra donc, en particulier, préparer une solution aussi pure que possible du ferricyanure employé à la confection des divers bains; les divers bains de virage employés étant tous plus ou moins sensibles à l'action de la lumière, on effectuera toutes ces opérations à une lumière faible; on aura enfin pris

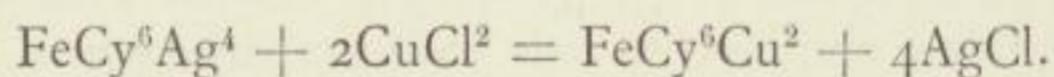
soin d'éliminer ou de détruire tous les corps autres que l'argent métallique susceptibles de réduire le ferricyanure employé; l'immersion de l'image dans une solution oxydante est donc à recommander avant le virage si l'on veut conserver aux teintes claires et aux blancs toute leur pureté.

On remarquera que la plupart des ferrocyanures colorés sont très vivement affectés par les solutions alcalines les plus faibles, et même par les solutions de carbonates; or les eaux courantes renferment toutes une certaine quantité de bicarbonate de calcium, pour éviter toute action de ce produit sur le ferrocyanure formé, il est indispensable, dans presque dans tous les cas, d'effectuer les diverses opérations, virage et lavages, dans une eau acidulée; on peut enfin constater aisément que les tonalités obtenues sont sensiblement les mêmes, pour une même proportion des constituants du virage, que ce bain soit utilisé en solution concentrée ou en solution diluée; on reconnaît aisément, qu'au point de vue pratique, il est avantageux d'employer des solutions diluées.

Dans la plupart des cas, le ferrocyanure d'argent formé, produit blanc et opaque, ne fait qu'empâter inutilement l'image; dans tous les cas où l'on procède à un simple *virage* et non à un *renforcement*, il peut être avantageux d'éliminer ce ferrocyanure d'argent en le soumettant à l'action d'un dissolvant sans action sur le ferrocyanure coloré: sulfocyanate ou hyposulfite, suivant le cas; nous estimons que cette dissolution du sel d'argent ne doit s'effectuer qu'après coup et seulement s'il en est besoin: en opérant ainsi on a l'avantage, si le ton obtenu ne convient pas, de pouvoir revenir exactement à l'image primitive, par une série d'opérations extrêmement simples. Nous éviterons donc l'introduction dans le bain de virage de tout dissolvant des sels d'argent, dans le cas où une telle introduction est possible.

Au lieu d'éliminer ce ferrocyanure d'argent, on peut enfin l'utiliser à la formation de nouveaux produits colorés, identiques à ceux déjà obtenus ou différents.

Ainsi le ferrocyanure d'argent, mis en présence de chlorures ferrique ou cuivrique, se transformera-t-il immédiatement en chlorure d'argent, en même temps que se formera du ferrocyanure ferrique ou cuivrique.



On peut donc, soit intensifier, soit modifier la nuance réalisée par le premier virage; on peut même n'effectuer le virage que par immersion dans deux bains successifs, transformant d'abord l'argent en ferrocyanure d'argent par immersion dans un ferricyanure alcalin,

puis transformant ce ferrocyanure d'argent en un ferrocyanure coloré. Cette transformation n'est évidemment possible qu'autant que la réaction, analogue à celle prévue par l'équation précédente est exothermique ; ce sera le cas notamment toutes les fois que l'on pourra employer le chlorure du métal dont on veut former le ferrocyanure.

A ce mode de virage par bains séparés, nous préférons de beaucoup le virage en solution unique qui permet seul le contrôle de la nuance de l'image virée et qui, en tous les cas, fournit une image beaucoup plus vigoureuse.

Précautions opératoires communes aux divers virages

Ces virages sont applicables à toute image obtenue *par développement* d'une surface sensible aux sels d'argent ; certains de ces procédés constituant de véritables renforcements (urane, molybdène), d'autres, des affaiblissements (fer, cuivre), on devra, suivant le virage que l'on se propose d'utiliser, arrêter le développement à telle ou telle intensité ; on apportera les plus grands soins aux opérations du fixage et du lavage ; après rinçages prolongés en eaux fréquemment renouvelées, on devra, pour plus de sûreté, plonger l'image pendant quelques minutes dans un bain oxydant, constitué par une solution à 10/0 d'acide azotique ou de persulfate d'ammonium ; on terminera par un court rinçage à l'eau pure.

On préparera, quel que soit celui des virages que l'on se propose d'utiliser, une solution de ferricyanure de potassium (prussiate rouge) ; cette solution s'altérant assez facilement à l'air, et surtout sous l'influence de la lumière, ne doit, autant que possible, être préparée qu'au moment de l'emploi, avec des cristaux que l'on aura lavés pour les débarrasser de la couche ocreuse d'impuretés dont ils sont le plus souvent revêtus.

Solution A.

Eau	100 cc.
Acide acétique cristallisable	10 —
Ferricyanure de potassium	1 —

Cette solution sera mélangée, suivant les indications données ci-après, aux diverses autres solutions, pour la constitution des bains de virage ; dans tous les cas, la cuvette où s'effectue le virage devra être tenue au repos, tout mouvement inutile de l'image dans le bain devra être évité ; pour assurer enfin la pureté de l'image dans ses blancs, on effectuera ces diverses opérations à une très faible lumière, et de préférence à la lumière d'une lampe qui peut être plus abondante

sans inconvénient; dans l'intervalle des examens, la cuvette sera recouverte d'un carton, pour protéger l'image de tout accès de lumière inutile.

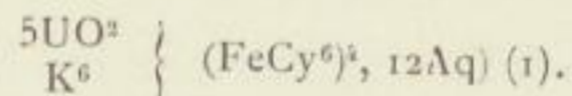
L'image, une fois parvenue à la tonalité désirée, est rincée à plusieurs reprises dans de l'eau acidulée, soit encore par l'acide acétique, soit, plus économiquement, par quelques gouttes d'acide azotique; après avoir plusieurs fois renouvelé l'eau ainsi acidulée, on termine par un lavage à l'eau pure dont la durée ne doit pas excéder quatre ou cinq minutes, sous peine de voir, dans la plupart des cas, l'image s'affaiblir progressivement.

Si toutes les précautions indiquées sont prises, le virage s'effectue très régulièrement et permet à volonté l'obtention d'une gamme très étendue de colorations, suivant que l'on arrête l'opération à tel moment intermédiaire où l'image est formée d'une certaine proportion du produit noir primitif et du produit coloré nouvellement formé. A peine les images présentent-elles une très légère nuance de fond, à peu près imperceptible dans les images examinées par transparence, et dont l'effet n'est nullement désagréable dans les photocopies sur papier; on peut d'ailleurs faire disparaître, ou au moins atténuer cette teinte par immersions très courtes dans un bain obtenu en versant dans une cuvette d'eau une ou deux gouttes d'une solution de carbonate de soude; on interrompt l'action de ce bain en portant de là l'image dans un bain faiblement acide, et rinçant à l'eau.

La stabilité des images ainsi traitées est parfaite; nous conservons depuis deux ans, aux fenêtres d'un laboratoire de chimie, dans les conditions les plus déplorable: humidité, lumière, action continuelle de l'hydrogène sulfuré et des vapeurs acides les plus variées, des images virées à l'urane et au fer, sur lesquelles ne se manifeste pas la moindre trace d'altération.

VIRAGE A L'URANE

Théorie. — On connaît deux ferrocyanures d'urane ou, plus exactement, deux ferrocyanures doubles d'uranyle et de potassium. L'un, d'une couleur rouge feu a la composition :

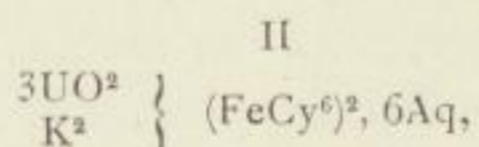


Ce produit, partiellement soluble dans l'eau pure, insoluble dans l'eau acidulée par certains acides, et notamment par l'acide acétique, se forme quand, à une solution concentrée d'un ferrocyanure alcalin, on ajoute quelques gouttes d'une solution d'un sel d'uranyle.

(1) Atterberg. *Bulletin de la Société chimique*, t. XXIV, p. 355.

On obtient le plus souvent dans ces conditions un liquide limpide d'un rouge vif qui, en liqueur neutre, ne dépose que lentement le ferrocyanure formé; on conçoit cependant qu'au sein d'une couche de gélatine qui, dans une certaine mesure, s'oppose aux mouvements des liquides, cette réaction puisse être utilisée en tant que mode de virage.

L'autre ferrocyanure double, de couleur rouge brun,



est complètement insoluble dans l'eau, il se forme surtout quand on verse quelques gouttes d'une solution étendue de ferrocyanure de potassium dans une solution concentrée, et en excès, d'un sel d'uranyle; le précipité se rassemble rapidement en une masse amorphe, presque opaque.

Nous pouvons donc prévoir que la prédominance dans le bain de virage de la solution du sel d'urane permettra surtout l'obtention de tons bruns, tandis que la prédominance du ferricyanure permettra plutôt l'obtention de tons rouge vif, avec plus de risques de diffusion.

Les sels d'uranyle commerciaux sont l'azotate et l'acétate; quoique l'on puisse utiliser l'azotate à ces virages, nous préférons utiliser l'acétate, ce qui d'ailleurs nous semble plus logique, le virage s'effectuant en solution acétique.

L'équation de réaction donnée en premier lieu, et les formules des ferrocyanures d'uranyle ci-dessus nous permettent de reconnaître que, pour la formation du ferrocyanure brun (II), la proportion des constituants doit être de 8 molécules de ferricyanure de potassium (I) pour 18 molécules d'acétate d'urane (2), soit en poids, ou, si les solutions sont au même titre, en volumes, 5.264 du premier pour 7.668 du second.

Le ferrocyanure rouge feu se formera au contraire presque exclusivement si l'on mélange 8 molécules du ferricyanure et 15 molécules du sel d'urane, soit 5.264 du premier pour 6.390 du second.

Il est d'ailleurs avantageux d'exagérer chaque fois les proportions, augmentant un peu la quantité du sel d'urane si l'on veut former le ferrocyanure brun, augmentant au contraire la quantité de ferricyanure pour assurer la formation du ferrocyanure rouge.

On peut constater aisément qu'après virage, la gélatine est devenue insoluble dans l'eau chaude, à 60° c.

(1) $\text{Fe}^2\text{Cy}^{12}\text{K}_6$ (anhydre) = 658.

(2) $(\text{C}^2\text{O}^2\text{H}^3)^2\text{UO}_2, 2\text{Aq.}$ = 426.

Pratique. — On prépare à froid la solution :

Solution B.	
Eau.	100 cc.
Acide acétique cristallisable	10 —
Acétane d'urane.	1 —

La dissolution de l'acétate est assez lente, il est donc nécessaire d'effectuer cette préparation quelque temps à l'avance ; la solution se conserve d'ailleurs aussi longtemps que l'on veut.

Le bain de virage se préparera, *au moment de l'emploi*, en mélangeant, suivant le ton désiré, diverses proportions des solutions A et B.

Nuance de l'image virée	Sol. A	Sol. B
Brun sépia.	50 cc.	100 cc.
Brun rouge.	50 —	70 —
Rouge feu	50 —	55 —

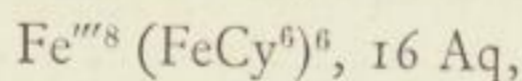
On peut, si l'image virée est trop intense, l'affaiblir légèrement par un lavage prolongé à l'eau ordinaire, non acidulée ; mieux vaut, après rinçages complets, l'immerger dans une solution à 10 o/o de sulfocyanate (ou sulfocyanure) d'ammonium qui donnera plus de transparence à l'image et laissera une tonalité plus franche.

La même quantité du bain de virage peut virer successivement plusieurs images, mais le liquide, se troublant assez rapidement, ne peut guère être conservé d'une fois pour l'autre.

VIRAGE AU FER

Théorie. — Si on verse avec précaution quelques gouttes d'un sel ferrique dans une solution de ferrocyanure de potassium, le liquide se colore en bleu sans qu'il se produise de précipité ; il s'est ainsi formé un *bleu soluble* que l'attaque par un alcali montre être non pas un ferrocyanure ferrique, mais un ferricyanure double de potassium et de fer (ferreux).

Le seul ferrocyanure insoluble que puisse nous fournir le virage aux sels de fer est donc le *bleu de Prusse*,



que l'on obtient notamment en versant quelques gouttes d'une solution de ferrocyanure de potassium dans une solution d'un sel ferrique. Ce corps, absolument insoluble dans l'eau, insoluble aussi à froid dans les solutions acides, est immédiatement décomposé par l'ammoniaque et par les alcalis caustiques, laissant seulement un résidu d'hydrate ferrique jaune rouille.

Un seul produit coloré pouvant ici se former, la teinte ne variera que très peu pour une variation même considérable dans les propor-

tions des deux constituants du bain de virage; on évitera seulement que, par l'emploi d'une proportion exagérée de ferricyanure, la formation de bleu soluble ne devienne prépondérante. Si, d'autre part, on désire une coloration d'un bleu franc, on ne devra pas exagérer non plus la proportion du sel ferrique, dont un excès faciliterait l'obtention de nuances un peu verdâtres, du moins si l'immersion n'était pas très prolongée.

Le choix du sel ferrique utilisé à la préparation du bain de virage a une importance considérable; ceux de ces sels dérivant d'un acide minéral s'attaquent directement à l'argent; tels sont le chlorure, le sulfate, l'azotate ferrique. Quoique nous ayons pu réussir quelques virages au moyen du sulfate ferrique, le résultat est, avec ces sels, des plus incertains. Les sels ferriques des acides organiques conviennent beaucoup mieux et, parmi eux, nous choisirons pour sa bonne conservation, tant à l'état sec qu'en dissolution, le citrate double de fer et d'ammonium (1).

Les proportions exactes correspondant à la formation du bleu de Prusse, sans excès de l'un ni de l'autre des constituants, sont de 1 molécule de ferricyanure de potassium pour 1 molécule de citrate ferrique, soit 658 du premier pour 716 du second.

La présence d'un acide dans le bain, l'acide acétique par exemple, est avantageux en ce qu'elle s'oppose à la formation de sels basiques insolubles.

Pratique. — On préparera à froid la solution :

Solution C.	
Eau	100 cc.
Acide acétique cristallisable	10 —
Citrate de fer ammoniacal.	1 —

Cette solution doit être conservée à l'abri de la lumière, de préférence en flacons jaune brun. Elle doit être rejetée et remplacée par une solution neuve si, au moment de son mélange avec la solution A, elle se trouble en donnant un précipité bleu (5).

Pour l'usage, on mélange au moment de l'emploi :

	Sol. A	Sol. C
Image bleue	50 cc.	75 cc.

Ce mélange est, autant que possible, préparé et utilisé à la lumière la plus faible possible; ce n'est autre chose, en effet, que le bain sensibilisateur pour papiers *au ferro-prussiate*.

(1) $H (AgH^+)^2 Fe'''^2 (C^6H^5O^7)^3 = 716$.

(5) On pourrait cependant ramener à l'état de sels ferriques les sels ferreux qui ont pu s'y former, par l'addition de quelques gouttes d'une solution oxydante, persulfate d'ammonium ou permanganate de potassium.

L'image vire d'abord en bleu verdâtre et ne passe ensuite que lentement au bleu franc. Le rinçage peut, en ce cas, s'effectuer à l'eau ordinaire.

On peut éclaircir l'image achevée en la plongeant pendant quelques minutes dans un bain de fixage à l'hyposulfite, puis la rinçant longuement à l'eau. Au cas où l'on voudrait seulement faire disparaître un léger voile bleu sur l'image, on peut immerger l'image, pendant quelques secondes, dans une solution d'ammoniaque extrêmement diluée, 1 0/00 environ; on avive en même temps le bleu, qui devient un peu violacé, mais si l'action se prolonge, ou si la solution ammoniacale n'est pas suffisamment diluée, toute l'image disparaît.

VIRAGE MIXTE A L'URANE ET AU FER

Théorie. — On a quelquefois proposé, pour l'obtention de tons verts, l'immersion d'une image virée en rouge par l'urane dans une solution de chlorure ferrique qui, s'attaquant au ferrocyanure d'argent, fournit une certaine quantité de bleu de Prusse dont le mélange au ferrocyanure d'urane constitue précisément un vert; mais ce mode opératoire est assez incertain; souvent il arrive que, par suite de l'imperméabilisation de la gélatine dans les régions foncées, la pénétration du chlorure ferrique ne s'effectue que dans les régions claires, produisant ainsi le plus bizarre effet de double coloration.

Mieux vaut donc, à tous égards, former simultanément les deux ferrocyanures dont le mélange constituera le ton vert.

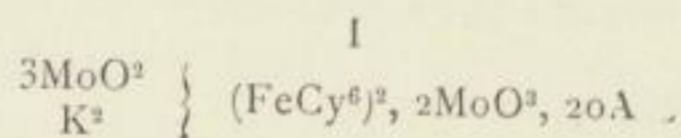
Pratique. — On mélange au moment de l'emploi :

	Sol. A	Sol. B	Sol. C
Image verte.	50 cc.	50 cc.	50 cc.

Les précautions opératoires sont celles indiquées déjà pour le virage en rouge et pour le virage en bleu, l'opération s'effectuera donc en lumière faible, dans une cuvette maintenue en repos; le lavage devra s'effectuer en eau acidulée.

VIRAGE AU MOLYBDÈNE

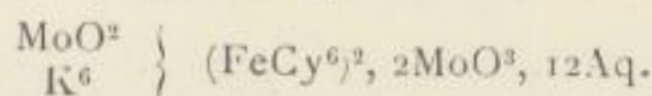
Théorie. — L'addition de quelques gouttes d'une solution de ferrocyanure à la solution d'un sel de molybdène fournit un précipité brun feuille morte de composition (1).



(1) Wyrouboff. *Ann. de Ch. et de Phys.* (1876), 5^e série, t. VIII, pp. 463 sqq

Avec un excès du ferrocyanure alcalin, on obtiendra un liquide brun, limpide, ne déposant que très lentement un autre ferrocyanure double, de couleur brun rouge, mais qui, vu sa solubilité, ne se prête guère à l'obtention d'images colorées.

II



Nous choisirons comme sel courant du molybdène le molybdate d'ammonium (I); il est à remarquer qu'en ce cas la réaction ne peut se produire de façon régulière qu'en présence d'une notable proportion d'un acide qui s'emparera et de l'ammonium venant du molybdène, et du potassium venant du ferricyanure.

On reconnaît aisément que les proportions à employer de ces divers produits sont de 15 molécules du molybdate pour 28 molécules du ferricyanure, avec au moins 216 molécules d'acide acétique, soient des poids de ces substances qui soient entre eux comme 18.540 du premier pour 18.424 du second, avec au moins 12.960 d'acide acétique.

Un excès notable de ferricyanure de potassium dans le bain de virage provoquerait la perte de l'image par diffusion; on peut cependant, sans atteindre à cette exagération, pousser un peu vers le rouge le ton de l'image virée, grâce à la formation partielle du ferrocyanure (II) rouge de molybdène.

Pratique. — On prépare la solution :

Solution D

Eau	100 cc.
Acide acétique cristallisable	10 —
Molybdate d'ammonium	1 —

Le molybdate ne se dissolvant que très lentement, on doit préparer cette solution longtemps d'avance, et la chauffer à plusieurs reprises pour accélérer la dissolution du sel que l'on aura préalablement pulvérisé.

Pour l'usage, on mélange au moment de l'emploi :

Nuance de l'image virée	Sol. A	Sol. D
Brun sépia	50 cc.	60 cc.
Brun rougeâtre	50 —	50 —

Après virage et rinçages, on peut, si on le juge utile, donner plus de transparence à l'image en l'immergeant dans une solution d'hypo-sulfite, puis en la lavant longuement.

Les images ainsi obtenues sont de nuance agréable et moins sensibles que celles à l'urane à l'action des eaux de lavages; on peut

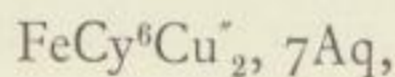
(1) $\text{Mo}^1 \text{O}^{21} (\text{AzH}^3)^6, 4\text{Aq} = 1236.$

arriver plus aisément à des blancs purs, et le virage est plus économique. Ce bain peut être aussi mélangé au bain de virage au fer, mais les résultats ainsi obtenus sont peu intéressants.

VIRAGE AU CUIVRE

Théorie. — L'addition de ferricyanure de potassium à une solution aqueuse pure d'un sel de cuivre détermine la précipitation du ferricyanure cuivrique ; la préparation du bain de virage n'est donc possible que si l'on emploie un dissolvant convenable de ce sel. L'ammoniacque, quelquefois proposée, ne peut convenir, puisqu'elle dissout aussi le ferrocyanure cuivrique formé par la réaction. Nous avons essayé l'an dernier, sans grand succès, l'emploi des solutions acidulées d'oxalate de potassium. Tout récemment, M. Fergusson a proposé à la Royal Phot.-Society l'emploi fort avantageux d'une solution de citrate neutre de potassium.

Le ferrocyanure cuivrique :



se forme, à l'état de précipité gélatineux rouge pourpre, si l'on mélange des solutions *suffisamment concentrées* d'un sel cuivrique quelconque et de ferrocyanure de potassium ; quelque soit l'excès du sel de cuivre, ce précipité entraîne toujours avec lui une notable proportion du ferrocyanure alcalin.

Nous choisirons, parmi les sels de cuivre dont l'emploi est possible, l'acétate ou, de préférence encore, le sulfate (1), produit plus commun et dont les solutions sont plus aisément préparées.

Les proportions à employer des deux constituants du bain de virage sont de 1 molécule de ferricyanure pour 3 molécules du sel de cuivre, avec, de préférence, un léger excès du sel de cuivre, de façon à limiter, autant qu'il est possible, l'attaque directe de l'argent par du ferricyanure libre, soit 658 du ferricyanure, avec au moins 747 du sel de cuivre ; ces proportions (6/7) sont exactement celles reconnues les plus avantageuses par M. Fergusson dans ses essais pratiques.

Pratique. — Pour le virage en pourpre aux sels de cuivre, préparer les trois solutions suivantes, sans addition d'aucun acide :

N° 1. Solution à 10 0/0 de citrate neutre de potassium ;

N° 2. Solution à 10 0/0 de sulfate de cuivre cristallisé ;

N° 3. Solution à 10 0/0 de ferricyanure de potassium ;

(1) $\text{So}^4 \text{Cu}, 5\text{Aq} = 249.$



ST. JEAN MAIYAU...DA

P. Dubreuil

Imp. DRAEGER, PARIS

et mélanger, au moment de l'emploi, dans l'ordre de leurs numéros :

	Sol. 1	Sol. 2	Sol. 3
Image rouge pourpre	100 cc.	7 cc.	6 cc.

Il est généralement inutile après ce virage d'éclaircir l'image ; on ne pourrait d'ailleurs y parvenir qu'en attaquant assez gravement l'image elle-même.

L'addition d'une certaine quantité d'une solution de citrate de fer permet l'obtention directe, en bain unique, de beaux tons violets.

Reconstitution de l'image primitive

Il est toujours facile de revenir exactement à l'image primitive, quels que soient les traitements appliqués, à la seule condition toutefois que les sels d'argent, formés au cours des diverses réactions, aient été maintenus dans l'image. Il suffit, pour cela, de dissoudre le ferrocyanure coloré : celui d'urane dans une solution très diluée d'un carbonate alcalin, celui de fer, dans une solution très diluée d'un alcali caustique ; le ferrocyanure d'argent résiduel est transformé tout d'abord en chlorure par immersion dans une solution faible d'acide chlorhydrique ; après rinçages, il suffit d'exposer à la lumière le chlorure d'argent formé et de soumettre enfin à l'action d'un révélateur quelconque ; l'intensité est exactement celle de l'image primitive.

L.-P. CLERC,

Préparateur de chimie à la Faculté
des Sciences de Paris.





À l'Étranger



ANGLETERRE

Londres, 25 septembre 1900.

Le Photographic Salon. — Le Salon a ouvert ses portes au public le 21 septembre dernier, il sera fermé le 3 novembre. C'est la huitième exposition organisée par le groupe de photographes enthousiastes connu sous le nom de Linked Ring, et dont font partie plusieurs membres du Photo-Club de Paris.

Sur mille cadres soumis au jury, deux cent trente-neuf seulement ont été acceptés, et l'on est unanime à déclarer que la

moyenne d'excellence de cette exposition-ci est supérieure à celles des années précédentes. Cependant, plusieurs des membres anglais, sur les œuvres desquels nous sommes habitués à compter le plus, sont moins en évidence à ce Salon-ci, et en général les dimensions des épreuves sont plus réduites.

Les tendances du Salon sont, sans aucun doute, du côté de l'originalité de motifs et d'expression; mais, parmi ses membres, il en est qui n'ont pas renié les traditions du passé dont la nouvelle école a travaillé à secouer les chaînes. M. H.-P. Robinson est du nombre. Il ne manque pas de sympathie envers les jeunes, mais il voudrait modérer leur ardeur et leur fougue dangereuses. Son influence cependant est toute dans le passé, et ce n'est pas sans un intérêt pathétique que l'on regarde les six épreuves qu'il a envoyées cette année et qui, vrai-

semblablement, seront les dernières qui sortiront de ses mains. Elles datent du commencement de cette année ; le vétérans semblait prévoir qu'il serait incapable de tout travail dans la suite, et maintenant son état de santé lui interdit tout effort. Peut-être M. Robinson a-t-il produit des œuvres plus brillantes que celles-ci, mais dans ces six épreuves, paysages avec figures, éclairés d'un gai soleil, on ne trouve aucune décadence, soit dans la conception, soit dans l'exécution.

Les œuvres de M. Craig Annan, dont l'intérêt et l'importance n'ont jamais été surpassés, ne sont peut-être pas à la hauteur de sa moyenne ordinaire. Il nous montre une charmante scène dans un jardin sous les rayons ardents d'un soleil tamisé par les branches de verdure, et un portrait de jeune fille aussi en plein soleil, contre un mur de pierres rustique où monte un rosier grimpant. Le rendu des textures et de la lumière sont admirables, et le titre choisi, *Plein air*, n'est pas démenti par l'interprétation. Plus loin, nous trouvons une vue de l'Elbe, très vigoureuse, et un motif de rue vu à travers une arcade de pierre, remarquable par son atmosphère.

Mais une analyse détaillée n'intéressera guère nos lecteurs français. Je leur dirai cependant qu'il n'y a pas dans la galerie d'œuvre plus admirée que *Dans les Coulisses*, de M. Demachy. Connaissant les photographes du jour, nous ne voyons personne d'autre que le maître français de la gomme bichromatée qui ait pu en être l'auteur. Cependant, dans ce cas particulier, je crois que la part du procédé est moins grande que dans d'autres exemples. Le jour du vernissage j'ai entendu plus d'un critique s'écrier : « Cela ressemble à un Degas. » En effet, les deux sujets de la danse sont bien posés, parfaitement rendus, et la ligne des jambes et le fouillis des jupes de gaze semblent dessinés par la main d'un maître. Parmi les autres envois de M. Demachy, nous remarquons un effet de crépuscule, un portrait, une *Silhouette* et un panneau décoratif. Le Comité a reçu dix de ses œuvres, ce qui tend à prouver l'accueil bienveillant fait aux étrangers par le jury de réception.

M. Puyo a, comme toujours, une exposition importante. Est-ce parce qu'il nous a blasés sur son talent et que nous lui demandons toujours davantage ou parce que l'Exposition universelle a absorbé ses meilleurs efforts, mais nous le trouvons peut-être moins brillant que d'habitude. Cependant *Lueur de cierge* ne le cède en rien à ses précédentes œuvres ; c'est admirable d'exécution. Son individualité est telle qu'avec lui le catalogue devient inutile, on reconnaît l'auteur du premier coup : *Heures d'avril* est un charmant paysage avec figure ; *Reflets* et *Aubade matinale* sont d'égale excellence.

M. Paul Dubreuil expose au Salon pour la première fois, et, si nous

devons considérer sa *Fantaisie* comme un exemple de la moyenne de ses productions, nous pouvons prédire à coup sûr qu'il comptera dorénavant au nombre des exposants les plus admirés. C'est un effet de lampe, — une jeune fille penchée sur une table et agaçant du bout d'une plume des poissons nageant dans un bocal. Nous ajouterons que M. Dubreuil nous semble avoir étudié la façon de M. Demachy et de M. Puyo, mais son originalité n'en est pas moins réelle.

M. Grimprel a eu quatre cadres de reçus. L'épreuve la plus admirée est peut-être l'*Étude*, figure drapée, en rouge très lumineux, mais tout son envoi témoigne d'une grande habileté et d'un véritable goût



F. Michelis.

artistique. Je ne me rappelle pas avoir vu jusqu'ici des œuvres de M. Grimprel; devant celles-ci j'espère qu'il deviendra un de nos fidèles exposants.

Nous regrettons de ne pas voir au catalogue bien des noms français auxquels nous étions habitués, mais nous pensons que c'est l'Exposition universelle seule qui est la cause de cette fâcheuse abstention.

L'Exposition de la Société Royale de Photographie. — La Société Royale de Photographie vient d'ouvrir sa quarante-cinquième Exposition qui offre, cette année, un intérêt tout particulier à cause du changement de local qui a permis à la Société, grâce à la dimension des nouvelles salles de la New Gallery, Regent street, de réunir tous les genres et les différentes branches de la photographie, chose qu'elle n'avait pu faire jusqu'ici à cause de l'exiguïté

de la galerie des aquarellistes, siège ordinaire de ses Expositions. Celle-ci est divisée en cinq sections : la photographie pictoriale, la photographie professionnelle, les appareils et le matériel photographiques, les procédés mécaniques de reproduction et la photographie scientifique, et enfin les applications techniques de la photographie.

Le jury était composé comme suit :

Section pictoriale : H.-P. Emerson, colonel Gale, Horsley-Hinton, B.-W. Leader, J.-B. Wellington. Section technique : Th. Bolas, Chapman Jones.



F. Michelis.

Il était nécessaire, pour faire face aux dépenses considérables d'installation, de trouver des recettes proportionnelles, ce qui explique la position prééminente de certaines maisons prêtes à payer leurs emplacements à l'Exposition. Nos lecteurs français souriront à cet aveu et trouveront peut-être qu'un pareil système appliqué à une Exposition d'une Société nationale sous le patronage royal est bien d'une nation de boutiquiers ; mais il ne faut pas oublier que les précédentes Expositions ont coûté beaucoup d'argent à la Société, que les frais de celle-ci ont été beaucoup augmentés et qu'il fallait parer avant tout à un déficit imminent.

Dans la galerie des professionnels on remarque les expositions de l'Autotype Company, Avery et C^{ie}, la London Stereoscopic Company, et principalement les remarquables épreuves au charbon et au bromure de Elliott and son's qui possèdent, du reste, une maison de

dépôt à Paris. Enfin, la Compagnie du Kodak montre de beaux agrandissements d'après des négatifs d'amateurs, très connus dans le monde de la photographie artiste. Le nouveau Kodak panoramique a obtenu une médaille. MM. T. et R. Annan and son's ont obtenu l'autre pour leurs magnifiques reproductions des tableaux de Turner et de Raeburn.

Dans la section pictoriale, on trouve de très bonnes choses. Mais il est certain que rien de frappant ne s'y rencontre. Les juges ont donné le minimum de médailles, — deux seulement, — l'une à M. Percy Lewis pour une belle vue de Venise, et l'autre à M. Greatbatch pour un paysage, *le Verger*, où le jeu du soleil sur les troncs d'arbres et les pommiers en fleurs est exceptionnellement bien rendu. Il est difficile, sans risquer d'être injuste, de citer des noms dans le reste des exposants qui semblent avoir tous atteint un égal niveau d'excellence qu'aucun d'entre eux ne paraît devoir dépasser.

Voilà ce qui semblerait prouver que la photographie, telle qu'elle est pratiquée ici, d'après les règles et les formules reconnues et sans autre individualité que celle que présente le choix du point de vue, doit forcément s'arrêter à une limite uniforme.

Mais l'Exposition actuelle souffre sans contredit de l'abstention d'un certain nombre d'exposants habituels fort connus qui, les années précédentes, envoyaient à la Société en même temps qu'au Salon. Ce sont MM. Ralph Robinson, R. Craigie, Karl Greger, Smedley Aston, J. Sutcliffe, lord Maitland, W. Cadby, H. Baker, E. Ashton. Je me suis réuni à ces messieurs qui ont décidé, en face des règlements actuels, de réserver leurs œuvres pour le Salon seul. Quand j'aurai ajouté que des hommes comme M. Craig Annan, M. Davison et d'autres n'ont jamais exposé à la Société, on en conclura que, comme exposition représentative de la photographie pictoriale, celle de la Société Royale laisse à désirer.

De même qu'au Salon, la photographie américaine tient une grande place et donne une note très personnelle. C'est l'invasion américaine qui commence, et l'importance du fait mérite un paragraphe.

Il semble y avoir là une sorte de clique ou d'école soumise à une seule et même influence. C'est à M. Holland Day que nous devons la collection actuelle, et nous en verrons bientôt une encore plus complète, organisée par les soins de la Société Royale de Photographie.

Tant comme manière que comme façon d'encadrer, cette école est absolument originale. L'effet est décoratif au plus haut degré, la composition est cherchée et bien personnelle, enfin c'est là un genre qui exercera certainement une grande influence sur la photographie pictoriale.

M. Edouard Steichen est un de ses plus brillants adeptes. Il se fixera bientôt à Paris et sera certainement un des plus assidus du Photo-Club. Ses œuvres ont un intérêt particulier ; elles ne charmeront peut-être pas, mais elles attireront l'attention par leur nouveauté et l'habileté extrême de leur exécution. M. Steichen fait de la photographie extra-impressionniste dont tout caractère mécanique est absolument banni. Cela ne ressemble à rien de ce que nous avons vu jusqu'ici, — tout, même la ressemblance à l'objet représenté, semble y être subordonné à la création d'un rythme de clair obscur plaisant à l'œil, — d'autres fois, le sujet sera baigné dans l'ombre discrète d'une demi-teinte faite pour laisser à l'imagination le soin de reconstituer ce que l'artiste ne fait que suggérer.

Le docteur Emerson et la gomme bichromatée. — Nous avons déjà parlé du docteur Emerson, l'auteur de *la Photographie naturaliste*, parue il y a quelques années, et qui, reniant ensuite toutes ses professions de foi, s'est contenté depuis lors d'attaquer furieusement tout ce qui a été fait pour le bien de la cause. On pourrait en conclure que, se sentant incapable de continuer, il voudrait arrêter l'essor des autres. Je ne sais pourquoi la gomme bichromatée a toujours été la bête noire du docteur Emerson. Tout dernièrement, dans une conférence qu'il a faite à la Convention de Photographie, à Newcastle, il s'en est pris spécialement à la gomme bichromatée « française » en termes tels qu'il a dû faire sourire la partie intelligente de son auditoire au lieu de la convaincre. Entre autres :

« La France nous a donné de l'art véritable et nous l'en remercions, mais ces *bourgeois* de photographes français nous font maintenant croire que la graine de Philistins pousse dans leur pays avec autant de vigueur qu'y pullulent les germes de pourriture sociale et politique. »

Plus loin, il est facile de comprendre que le docteur Emerson dirige ses attaques insultantes contre M. Demachy, dont les œuvres sont universellement appréciées en Angleterre.

« Un de ces photographes écrit beaucoup et nous amuse énormément », et, citant quelques œuvres marquantes exposées à Londres, il ajoute : « Et en plus de toutes ces inepties nous avons encore les solennels, stupides et prétentieux articles par le grand et original barbouilleur de gomme lui-même ! »

Quant à moi je suis certain que la réputation de M. Demachy, ainsi que celle des autres amateurs français, dont les œuvres sont accueillies à Londres avec une grande faveur, ne souffriront en aucune façon de ce débordement de littérature canaille, et c'est pour avoir

l'occasion d'affirmer cette conviction que j'ai cité ces extraits d'une conférence qui était tout entière dans ce même ton grossier.

Parmi la presse photographique anglaise, il est un certain nombre de gens que le succès des Expositions ou Sociétés dévouées à l'art en photographie semble gêner; de plus, ils sont jaloux du succès que tel ou tel photographe a pu trouver dans le même sens. Faute d'arguments contre des œuvres qu'ils sont incapables de comprendre, ils ne se résignent pas à un sage silence et se réfugient dans la vulgaire injure.

L'École française en Angleterre. — L'accueil très chaleureux fait par le public aux œuvres françaises exposées au Salon nous fait désirer qu'une combinaison puisse se faire entre les deux pays pour permettre aux organisateurs du Salon de garder les envois français en Angleterre pendant un laps de six mois, durant lesquels cette collection passerait dans plusieurs Expositions de province. Les Sociétés provinciales viennent peu à Londres, et ce n'est que de nom que les exposants français sont connus en dehors de la métropole.

L'intervention personnelle sur les épreuves au charbon. — Malgré les nouveaux papiers au bromure tels que le Velox qui permet le développement à la lumière du gaz, il ne semble pas que ces papiers doivent prendre rang parmi les méthodes de tirage artistique. A moins de négatifs tout à fait spéciaux, les résultats qu'ils donnent sont imparfaits, il y manque certaines fines demi-teintes et les grands noirs sont plus ou moins empâtés, inconvénient que n'offre ni le charbon ni le platine convenablement développés; de plus, le papier au bromure garde toujours, une fois séché, un certain brillant désagréable. Tout ceci compense amplement l'avantage de pouvoir travailler à la lumière artificielle.

Au contraire, le papier au charbon permet, dans une certaine limite, le développement personnel: il suffit d'un dispositif facilitant l'application locale d'eau chaude. Ainsi on a conseillé dernièrement de se servir d'un tube en caoutchouc conduisant à un réservoir d'eau chaude, et d'y fixer un tube en verre effilé par le bout. On développe dans de l'eau à plus basse température et on se sert du jet d'eau chaude pour dépouiller ici ou là, selon l'effet à obtenir. Dans le compte rendu d'une Société de Londres, nous trouvons un moyen de matter les épreuves au charbon. Il suffirait de les tremper dans de l'alcool méthylique au sortir du bain d'alun ordinaire.

Une nouvelle propriété du persulfate d'ammoniaque. — Le professeur Namias a trouvé que le papier positif à l'argent, jauni

par le temps, retrouvait sa fraîcheur après avoir été plongé dans une solution de persulfate d'ammoniaque à 20/0, rendue légèrement alcaline par l'addition d'ammoniaque. Il ajoute que le papier ainsi traité donne moins de vigueur que le papier neuf, et il obvie à volonté à cette particularité en ajoutant un peu de solution de nitrate d'argent au bain de persulfate.

A. HORSLEY HINTON.

(Traduit pour le *Bulletin* par R. D.)

AUTRICHE

Vienne, 5 novembre 1900.

Établissement Ad. Braun et C^{ie} à Paris et Dornach. —

Le dernier fascicule de la *Correspondance photographique*, de Vienne (numéro de novembre), rend compte d'une visite faite à Dornach, dans le courant de l'été, par le docteur Eder, directeur de notre École Impériale des Arts graphiques. Je crois que les extraits qui suivent et que je traduis fidèlement d'après la notice de notre éminent savant, intéresseront nos lecteurs :

« Dans la section photographique, classe 12, de l'Exposition Universelle, les travaux de la maison Ad. Braun et C^{ie} (Braun, Clément et C^{ie}, successeurs) sont particulièrement remarquables. Les magnifiques épreuves au charbon qui jamais n'ont été surpassées, fixent l'attention de l'observateur. Comme l'édition d'art de Braun occupe, avec celle de Hanfstängl à Munich, le premier rang dans le monde entier, et que les travaux de la maison Braun provoquent également, au point de vue de la photographie générale, un intérêt considérable, je me suis empressé de profiter de l'invitation que m'avait adressée un des chefs de la maison Braun, et de rendre visite à leurs établissements de Paris et de Dornach. »

(Le docteur Eder parle d'abord de l'exposition permanente installée dans les salons de la rue Louis-le-Grand, exposition dont une autotypie fort réussie, encartée dans la *Correspondance photographique*, donne une très bonne idée.)

Dans les étages supérieurs de cette même maison se trouvent les ateliers et les laboratoires, affectés surtout au portrait, aux paysages et aux reproductions de formats restreints, qui doivent être impri-



mées sur papiers aux sels d'argent, à la celloïdine mate, au platine, etc. Les grandes reproductions de tableaux, que le commerce artistique vendra comme charbons, héliogravures et autotypies, sont exécutées à Dornach, en Alsace. C'est là que se trouve l'Institut Braun depuis 1852. Dans les ateliers fort étendus, entourés d'un parc, se poursuit sur une grande échelle la fabrication du papier pigmentaire ainsi que le tirage des photographies inaltérables.

L'outillage est tout à fait moderne. Il est mécanique, avec un moteur de 50 chevaux. On produit journallement, pour les seuls besoins de la maison, de 200 à 250 mètres de papier chromé, plus, pour le commerce, du papier non chromé en rouleaux de 4 mètres de long et 0^m,80 de large. Le pigment est broyé, au moyen de moulins spéciaux, par petites parties, pendant douze heures, et la masse, additionnée d'eau, de gomme, de gélatine et des autres substances connues, est versée ensuite dans une auge longue et étroite où elle se refroidit jusqu'au point voisin de la congélation, puis le papier brut est amené sur la masse pigmentaire. Refroidi ensuite dans des congélateurs, ce papier est coupé en feuilles, séché par suspension en trois à cinq heures. Dans l'établissement Braun on pratique toujours le double transfert, au moyen de papier caoutchouc qui sert de support provisoire. La masse caoutchoutée s'obtient par dissolution de caoutchouc non vulcanisé. Le liquide épais, très résistant, ainsi obtenu et qui sent fortement la benzine, est appliqué sur du papier sans fin, d'un seul côté, — comme pour le pigment, — puis la bande entre dans un tunnel dans lequel on refoule une grande quantité d'air, de manière que la plus grande partie des vapeurs de benzine est chassée au dehors.

« Le papier-pigment chromé nécessaire pour la consommation d'une journée est conservé dans des tiroirs, sur des fragments de chlorure de calcium.

» Les tirages se font de manière que plusieurs châssis-presses se contrôlent avec le même photomètre. Par une bonne lumière, en été, un négatif donne cinquante épreuves. Ces épreuves sont placées dans un tiroir à chlorure calcique et toute l'édition est ensuite transférée sur caoutchouc, puis développée dans plusieurs cuves plates en cuivre. Cela fait on passe les épreuves sur le papier transfert définitif (gélatiné et aluné) et on les suspend sur des cordons pour les sécher. En les humectant finalement avec un peu de benzol et en tirant sur la couche avec une certaine force, on les détache de leur support temporaire caoutchouté. Cette opération est pratiquée avec une sûreté étonnante, même pour les grands formats, par les employés très experts dans cette besogne.

» Notre intérêt spécial est absorbé par les négatifs orthochromatiques sur des glaces atteignant jusqu'à 1^m,50. La maison Braun n'emploie que le procédé au collodion humide, orthochromatique (développement au sulfate de fer). Elle est probablement la première qui ait employé cette méthode de reproduction pour des tableaux de grandes dimensions. L'exposition se fait en plein air, autant que possible, à la lumière solaire. Plus de cent mille négatifs d'une valeur artistique incomparable, accumulés depuis cinquante ans, sont classés dans la maison. Un vernis négatif, particulièrement élastique, composé de gomme laque et de parties égales de gomme sandaraque et de vernis benzoïque, paraît avoir contribué considérablement à la bonne conservation des clichés.

» Outre l'impression au pigment qui domine à Dornach, on y exécute aussi de remarquables héliogravures, d'après le système de Klic. On installe actuellement, dans une annexe nouvelle, l'outillage pour l'autotypie. Une imprimerie en taille douce, un petit atelier de typographie et de reliure servent aux besoins de la maison. L'ensemble de l'organisation, le fonctionnement absolument parfait de toute l'installation, l'extension considérable des services de l'édition artistique de la maison Braun, Clément et C^{ie} font de cet établissement une des plus remarquables attractions dans le domaine de la production photographique. »

Le Jury de la section photographique à l'Exposition Universelle. — Dans ce même numéro de novembre, la *Correspondance photographique* contient un groupe fort réussi, pris par M. G. Braun, représentant les dix-sept jurés désignés ci-après : MM. Engelsted, comte Desmazière, Braun, Kawamura, Bourgeois, Geisler, Vidal, Demaria, Davanne, Bucquet, Eder, Nadar, Pricam, Cameron, Wallon, Miethe, Provost. La reproduction, autotypie sur cuivre obtenue avec une trame de soixante-dix lignes, a été faite sur le négatif de M. Braun, dans les ateliers de l'École Impériale-Royale des Arts graphiques, à Vienne.

Société photographique de Vienne. — A la rentrée (16 octobre), le président, M. Volkmer, directeur de l'Imprimerie Impériale, a fait connaître la prime attribuée, pour 1901, aux membres de la Société. C'est une épreuve d'un remarquable négatif, *Gros Gibier dans la neige*, déjà exposé à Francfort, et dont l'auteur est le baron Albert de Rothschild. A première vue on croit avoir devant les yeux quelque copie d'un tableau de Pausinger ou d'un autre peintre animalier célèbre. Le sujet choisi par le baron Albert a dû lui donner beaucoup

de travail, car il s'agit d'un groupe de cerfs pris d'après nature, sur place, dans une attitude tellement peu contrainte qu'on se demande par quels moyens mystérieux M. de Rothschild est arrivé à obtenir de ces timides ruminants l'immobilité qui lui a permis de fixer ses sujets. Le Comité de la Société a choisi les cerfs du baron au milieu d'une série d'autres travaux intéressants de l'habile amateur.

Dans cette même séance, M. Volkmer a parlé de l'Exposition de Paris et a constaté le succès remporté par les photographes autrichiens. Malheureusement, a ajouté le président, les industriels, ébénistes et fournisseurs se sont abstenus, sans doute par crainte des frais considérables d'installation. Pas une seule maison de Vienne n'a demandé à figurer à Paris, et ce n'est que lorsque les délais d'admission furent expirés qu'un négociant en presses à satiner s'est présenté, mais on n'a pu l'accueillir. Si le nombre des exposants est minime, celui des récompensés est considérable, car nous comptons trois grands prix, cinq médailles d'or et quatre médailles d'argent. La section autrichienne n'a point reçu de médailles de bronze ni de mentions honorables. Tous nos exposants ont donc participé aux récompenses. Ce succès est dû à l'infatigable activité du docteur Eder et surtout à l'autorité dont son nom jouit auprès du Jury international. M. Volkmer a proposé à l'Assemblée de voter séance tenante des remerciements au docteur Eder, ce qui a été fait par acclamation.

Parasites de l'Exposition. — Ainsi qu'il fallait s'y attendre, le nombre des mécontents, c'est-à-dire de ceux que le jury des récompenses a dédaignés, oubliés ou méconnus est assez considérable. Il semble que tous les exposants, même les plus insignifiants, avaient compté sur un premier prix. Quoique le jury se soit efforcé de procéder avec une libéralité aussi large que possible, on n'a pu récompenser tout le monde. De là le désappointement dont nous entretenent les journaux de tous pays, et auquel il n'est pas facile de remédier à moins d'accepter les offres bienveillantes de quelques hommes hardis, novateurs, protecteurs des arts, redresseurs de torts, qui ont décidé de réparer l'oubli dont se plaignent les exposants non ou mal récompensés à Paris.

C'est ainsi qu'un M. Bloch, éditeur d'une publication « largement inconnue », comme dit la *Deutsche Photographen Zeitung* du 2 novembre, envoie une circulaire par laquelle il invite à participer à une « Exposition internationale de Photographie artistique, industrielle et commerciale (*sic*) organisée par le Photo-Club de Louvain, sous les auspices de l'administration communale de Louvain ». Les conditions d'admission sont des plus simples : il suffit de verser un petit abon-

nement de 100 francs. M. Bloch s'engage à se charger des frais d'installation et déclare qu'il avancera les 100 francs ci-dessus, et qu'il n'en réclamera la restitution que s'il réussit à obtenir une distinction pour l'exposant abonné.

Il paraît que les renseignements recueillis en Belgique sont de nature à décourager les photographes les plus entichés de médailles.

Un autre ami et bienfaiteur de l'humanité, un certain docteur Hembo, s'est également empressé d'offrir ses services désintéressés aux exposants trahis par la fortune. Mais il a trouvé, en la personne de quelques professionnels antérieurement échaudés, de sérieux antagonistes qui se sont méfiés de la combinaison et en ont divulgué le truc. Il s'agissait tout simplement de placer, c'est-à-dire de vendre le plus grand nombre possible de « médailles de Paris » qu'on cédait à l'intéressé à titre de « Souvenir de l'Exposition ». Comme les acheteurs savaient à quoi s'en tenir sur la valeur du « souvenir », le vendeur ne courait aucun risque puisqu'il ne trompait point sur l'origine de la médaille. Son client ne songeait pas à se plaindre, car il lui aurait fallu avouer la vérité. Un recueil photographique, *Apollo*, qui paraît à Dresde, en signalant les agissements des nombreux entrepreneurs d'expositions privées, organisées uniquement en vue d'extraire un peu de monnaie aux amateurs de médailles, conseille aux photographes sérieux de faire interdire par huissier au concurrent, dont la vitrine est ornée de ces pseudo-distinctions, l'emploi de médailles délivrées ou vendues par des entrepreneurs privés.

La « concurrence déloyale » que toutes les feuilles techniques de l'Allemagne combattent avec un ensemble fort louable, a trouvé encore un nouveau truc pour nuire aux professionnels. Cette fois, c'est un débitant de tabac qui entre en scène. Il publie une annonce ainsi libellée : « Appel à tous les fumeurs ! Afin de vulgariser mes cigares : « Perle de Siegthal », célèbres dans le monde entier, couronnés avec le diplôme d'honneur et la grande médaille d'or de progrès, le 20 mai 1900, et en vue de leur assurer une clientèle stable, je donnerai jusqu'au 20 juillet à tout acheteur de 100 cigares un *appareil de photographie complet* avec tous ses accessoires, entièrement gratis. Le premier venu pourra immédiatement exécuter les photographies les plus réussies, d'une netteté incomparable. 100 cigares Perle de Siegthal coûtent 5 francs. On peut renvoyer à mes frais ce qui ne conviendrait pas. » Cette alléchante annonce est signée H. Schmidt, à Kuchkausen-Leuscheid.

Les marchands d'appareils, ainsi menacés dans leur industrie, font leur possible pour mettre le public en garde contre une publicité à tout le moins mensongère, mais ils n'ont aucun moyen légal d'empê-

cher les fumeurs d'acheter la Perle de Siegthal, et de recevoir en prime un appareil de photographie avec tous ses accessoires, pour la modique somme de 5 francs, tabac compris.

Dans ce même ordre d'idées, la *Gazette générale des Photographes*, rédigée par M. Emmerich, actuellement directeur de l'École de Photographie, à Munich, signale et dénonce une circulaire émanant d'une maison de Francfort, laquelle offre de « fabriquer » des agrandissements de portraits au prix de 10 fr. 50 c., cadre et port compris. L'industriel francfortois, évidemment stimulé par la publicité de son concurrent parisien de la rue de Saint-Petersbourg, fixe ainsi qu'il suit le tarif de ses produits : portrait monochrome 43×36 encadré, prix de vente 20 francs. Sur ce prix, l'agent intermédiaire jouit d'une remise de 4 francs. Les autres formats varient de 63×48 à 165×125 . Ce dernier est taxé à 100 francs avec une remise de 62 francs pour l'agent. La maison, pour mieux amorcer l'intermédiaire, offre d'envoyer gratis un portrait-type non encadré, mais prélève pour frais généraux 3 fr. 75 c. Toutefois elle déconseille l'achat sans cadre, car le portrait, non protégé par une glace, pourrait souffrir pendant le transport. Les 3 francs seront du reste remboursés sur le produit des trois premières commandes.

La circulaire est accompagnée d'un post-scriptum où il est dit que les portraits seront exécutés d'après un nouveau procédé et que, pour attirer la clientèle, il suffit d'exposer les portraits-types bien en vue des passants. Les commandes afflueront alors, ainsi que cela est arrivé pour un des agents qui, dans une seule journée, a transmis soixante ordres, lesquels lui ont rapporté une provision de 310 francs.

La gazette citée plus haut annonce qu'elle a directement écrit à la maison de Francfort pour avoir des renseignements sur le « nouveau procédé » dont elle se sert pour ses agrandissements.

Léon Warnerke. — Le *Wiener Tagblatt* a parlé des poursuites exercées par la justice française contre l'éminent photographe cosmopolite, accusé de falsification de papier-monnaie russe. Les « feuilles signalétiques », communiquées par la police viennoise, portaient que le parquet de Paris recherchait « le nommé Léon Warnerka », inculpé d'avoir émis de faux billets de 100 roubles. Les indications très vagues, données par la préfecture de Vienne, ont été complétées depuis par une note dont j'extrais ce qui suit :

« Warnerke paraît avoir fait ses études en Autriche. Lors de son premier voyage en Russie (1877) il était citoyen autrichien. Il y a vingt ans, il changea de nationalité pour devenir sujet anglais. Il a séjourné principalement à Londres, d'où il a fait quelques voyages

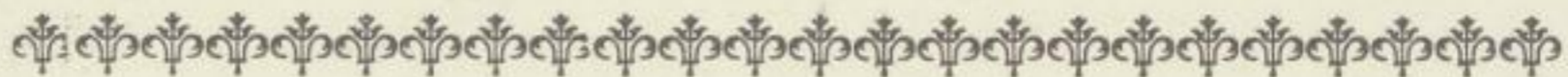
en Russie. Comme il parle plusieurs langues, notamment le russe, il a pu se créer dans les cercles aristocratiques de Saint-Petersbourg et de Moscou de nombreuses connaissances. Homme fort lettré, il a entretenu des relations avec des savants éminents. Par ses découvertes en photographie, il s'est bientôt fait un nom cité élogieusement. Warnerke est de taille moyenne, porte des cheveux courts un peu grisonnants; barbe en pointe; nez et front larges, bégaye en parlant. »

Warnerke est mort à Genève, le 14 octobre, au moment même où certains journaux du continent ébruïaient la nouvelle des poursuites dont il était l'objet. Il convient de dire que dans le monde photographique de Vienne on s'est montré plutôt sympathique au savant si gravement accusé, et qu'on le croit victime de manœuvres étrangères. La *Correspondance photographique* de novembre reproduit la notice publiée par le *Amateur photographer*, de Londres (numéro du 19 octobre), dans laquelle figure le passage assez mystérieux que voici : « La note du *Wiener Tagblatt* pourrait, si on la laissait sans réponse, motiver une fausse interprétation. Le journal, en publiant le portrait de M. Warnerke, affirmait que ce portrait était celui d'un faussaire dangereux bien connu qui, tout récemment, était recherché par la police française. Mais les faits sont tout autres : il y a deux ans environ, M. Warnerke reçut une somme assez importante (à peu près 125.000 francs) en billets de banque russes, à titre d'acompte sur le prix d'une invention faite par lui en photographie. Or, lorsqu'il voulut mettre en circulation ses billets, en France, on constata que quelques-uns de ses billets étaient faux. M. Warnerke fut interrogé, mais il refusa de dire d'où il tenait l'argent. Au cours de l'instruction conduite à Paris, le magistrat s'efforça de faire comprendre à Warnerke que sa discrétion exagérée ne pouvait que retarder l'enquête et nuire au prévenu. Finalement il fut condamné, mais non point pour fabrication, mais seulement pour mise en circulation des billets incriminés. La Cour a certainement cru à l'innocence de M. Warnerke puisqu'elle n'a pas appliqué de peine. (La *Correspondance de Vienne* dit que l'on a tenu compte de la prévention.)

Depuis cette affaire M. Warnerke a vécu à Genève, dans l'isolement absolu, attendant le moment où il lui serait possible d'expliquer les faits et d'obtenir sa réhabilitation. Mais la mort est venue fermer sa bouche à tout jamais.

Ceux qui ont connu Warnerke n'ont pas admis un seul moment qu'il pouvait être criminel, mais ils pensent que l'infortuné savant a cru être lié par des considérations particulières, et que c'est pour cela qu'il s'est sacrifié.

F. SILAS.



Bibliographie

L'Année photographique. Albert Reyner. Ch. Mendel, Paris, 1900.

Pour remplir avec fruit son œuvre vulgarisatrice, un annuaire scientifique doit être attrayant, sans excès de termes techniques qui rebutteraient le lecteur peu familiarisé avec les choses auxquelles on désire l'intéresser. Pour la photographie, en particulier, il est nécessaire de présenter les découvertes nouvelles d'une façon simple, afin que les débutants, eux-mêmes, puissent en tirer parti.

L'auteur de *L'Année photographique* s'est appliqué à suivre ce programme afin que son livre soit utile à tous.

L'Année photographique mentionne les travaux des savants français et étrangers qui se sont signalés dans l'année par une découverte importante. L'ouvrage contient aussi une description des nouveaux appareils présentant des qualités spéciales. En outre, une revue des applications de la photographie permet de suivre pas à pas les progrès de cette science et d'apprécier les services qu'elle rend aux savants, aux industriels et aux artistes.

L'Année photographique contient également un résumé des procédés pratiques faciles à mettre en œuvre.

Cette partie est une des plus importantes de l'ouvrage; elle contribuera pour une large part au succès de *L'Année photographique*. Ces petits procédés qui permettent d'apporter de la diversité dans les travaux photographiques sont très appréciés par l'amateur. Celui-ci trouvera groupés dans ce volume, des procédés peu connus pour la préparation des surfaces sensibles, le développement, le virage, etc.

L'Année photographique est un livre indispensable pour le savant, le professionnel aussi bien que pour l'amateur; car, sous une forme succincte, il contient une foule de renseignements précieux pour l'application à tous degrés de la science photographique.

Le premier volume est consacré aux découvertes et aux nouveautés de l'année 1899. — Un volume paraîtra chaque année.

Les agrandissements sans lanterne et leur mise en couleur au pastel, sans savoir ni dessiner, ni peindre. Ris-Paquot. — Ch. Mendel, Paris 1900.

Le titre de cet ouvrage pourrait dispenser de tout commentaire; il est suffisamment explicite pour que chaque amateur puisse espérer y trouver une indication utile, soit au point de vue de la simplicité des moyens employés, soit en ce qui concerne plus directement la partie économique. Il est à souhaiter, dans leur intérêt, que ce petit livre soit entre les mains de tous ceux qui possèdent des appareils de petit format, et qui nourrissent le désir bien naturel d'en obtenir des images de grande dimension.

Nous donnerons une mention spéciale à la *mise en couleur* au moyen des pastels; c'est une partie complètement originale qui sera particulièrement goûtée des amateurs et même des professionnels.

La pratique expérimentale radiographique, Manuel des applications générales des rayons Röntgen. Marc Tissandier. — Ch. Mendel, Paris 1900.

Laissant au temps le soin de faire produire à la science radiographique tous les fruits qu'on est en droit d'en attendre, l'auteur s'est contenté d'indiquer la tâche de l'heure présente, qui, selon lui, se résume ainsi: propager les méthodes fournissant les épreuves radiographiques d'une netteté absolue; enregistrer avec toute l'exactitude possible les résultats obtenus et les soumettre à un contrôle rigoureux, afin de pouvoir s'y reporter comme à des termes de comparaison parfaitement définis; établir des règles précises permettant de lire sur une image radiographique comme dans un livre.

La compétence de l'auteur, sa parfaite connaissance d'un sujet qui lui est familier et qu'il expérimente journellement, lui ont permis de remplir le programme qu'il s'était tracé.

Le Gérant: J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 21830-10-00.



P. Dubreuil

Imp. DRAECER, PARIS

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

L'École Impériale-Royale

GUILLEMINOT & C^{ie}

DES ARTS GRAPHIQUES

R. GUILLEMINOT & BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Choron — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

ÉTABLISSEMENT actuellement désigné comme École Impériale
Plaques au Gélatine-Bromure d'Argent "LA PARALITTE"

Plaques au LACTATE D'ARGENT pour Positifs sur la cellophane

Plaques PELLICULAIRES spéciales pour Charbon Photographique

Plaques ANTI-HALO (brevetés s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques OPALINES pour Vitraux, Vues, Stéréoscopes

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

PAPIER AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT

PAPIER AU CHARBON

PAPIER DE RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES de photographie

Photographes, retoucheurs, cartographes, etc.

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Une partie des élèves, environ 100, ont été admis

à être admis dans les divers ateliers de l'école

à l'usage des projets de l'école

places disponibles, le nombre des élèves admis

Plaques, Papiers, Produits Photographiques

GUILLEMINOT & C^{ie}

R. GUILLEMINOT, BESPFLUG & C^{ie}

6, Rue Chorou — PARIS

USINE A VAPEUR A CHANTILLY

Plaques au Gélantino-Bromure d'Argent "LA PARFAITE"

PLAQUES AU LACTATE D'ARGENT POUR POSITIFS

Plaques *PELLICULAIRES* spéciales pour Charbon, Phototypie

Plaques *ANTI-HALO* (brevetées s. g. d. g.) pour Intérieur, Contre-Jour

Plaques *OPALINES* pour Vitraux, Vues Stéréoscopiques

PAPIER AU LACTO-CITRATE D'ARGENT

Papier au GÉLATINO-BROMURE d'Argent

PAPIERS AU CHARBON

RÉVÉLATEURS EN TUBES

PRODUITS, APPAREILS ET ACCESSOIRES

Hors Concours Exposition Universelle 1889

Envoi franco du Catalogue général



L'École Impériale-Royale des Arts graphiques DE VIENNE

(Suite.)

L'ÉTABLISSEMENT, actuellement désigné comme *École Impériale-Royale Graphique et Laboratoire d'Essais* et qui dispose d'un grand bâtiment de trois étages sur la façade et de quatre étages sur la cour, avec sept ateliers vitrés, un certain nombre de laboratoires et de salles d'imprimerie, ainsi que des salles de dessin et de lecture, comprend quatre Sections :

I^{re} SECTION. — *L'École de Photographie et des procédés de reproduction.* Elle correspond au premier établissement du même titre, cité plus haut. La fréquence des deux classes inférieures de cette section, dont l'enseignement obligatoire a lieu le soir, est en moyenne de soixante à soixante-dix élèves, sur lesquels une partie seulement passe dans la classe supérieure. En effet, l'École de dessin et les Cours de chimie et de physique des classes inférieures sont suivis par beaucoup de personnes déjà pourvues d'un emploi et qui désirent se perfectionner dans le dessin pour améliorer leur situation (collaborateurs photographes, retoucheurs, cartographes, imprimeurs en taille-douce, etc.), ou élargir leur instruction en chimie appliquée (chimigraphes, zincotypeurs, etc.).

Une partie des élèves, environ vingt-cinq à trente, passent, comme il a été dit, dans la dernière année de cette section. Mais ils sont répartis entre les divers ateliers du portrait et de la reproduction, du tirage des positifs, de la retouche et d'impression. Ajoutons (selon les places disponibles, le nombre étant limité d'avance) environ dix à

quinze personnes plus âgées, admises à titre d'élèves libres, classées d'après leur instruction préparatoire et le but qu'elles poursuivent, et qui déjà, hors de l'École, vivent de leur emploi.

Les élèves sortis de la première section s'adonnent ou bien au portrait et au paysage ou à la retouche. D'autres s'occupent de la reproduction photographique ou se consacrent à la phototypie, à la chimi-graphie, à l'autotypie, à la photolithographie, à la cuprotypie. Cette spécialisation limite, en réalité, l'affluence des élèves. Ajoutons que les éditeurs et les grandes imprimeries envoient souvent quelques-uns de leurs employés afin qu'ils se mettent au courant, à l'École même, des procédés modernes d'illustration, car il importe qu'ils sachent s'orienter dans ces diverses méthodes, alors même qu'ils ne deviennent pas eux-mêmes des graphistes, mais parce qu'ils peuvent être appelés à diriger des ateliers ou à collaborer avec ces spécialistes.

Pour le dessin et la retouche, on reçoit aussi des jeunes filles en nombre très limité. Elles suivent le cours de dessin pendant la première année, puis apprennent la retouche positive et négative pendant la seconde année, mais ne participent point aux travaux du laboratoire photographique.

II^e SECTION. — *L'École du Livre et de l'Illustration*. Elle comprend deux années d'études obligatoires dans lesquelles on enseigne, théoriquement et pratiquement, la typographie, la composition, la mécanique, la chimie, la physique, la fonderie de caractères, la stéréotypie, la galvanoplastie, la statistique du travail d'une imprimerie, la tenue de livres en partie double, les lois sur la presse, l'esthétique de l'ornement appliqué au livre. Les auditeurs qui suivent les cours de typographie de la troisième année peuvent éventuellement suivre les leçons de la I^{re} section.

Dans cette section, la plupart des auditeurs sont des jeunes gens ayant passé par une école moyenne, et qui, le plus souvent, sortent d'une imprimerie typographique ou d'ateliers d'illustrations graphiques; mais on y voit aussi des hommes plus âgés, compositeurs ou pressiers qui aspirent à devenir protes, chefs-conducteurs de machines ou directeurs d'imprimerie.

Le nombre des élèves est, jusqu'à nouvel ordre, fixé à dix ou douze par année scolaire, le travail dans les ateliers de composition, et surtout celui des presses mécaniques, nécessitant une surveillance constante de la part des maîtres.

Les installations dispendieuses des salles de composition et des presses, pourvues de fontes toutes neuves et de presses modernes, ont été facilitées par le concours qu'a prêté le Syndicat des typo-

graphes et fondeurs en caractères de Vienne, ainsi que par des dons considérables de l'industrie privée. On a pu réunir ainsi un riche matériel scolaire. Les fondeurs de Vienne, l'Imprimerie Impériale de la Cour et de l'État, avec l'autorisation du Ministre des Finances, ont offert en don des caractères d'une valeur très élevée; la fabrique de machines de L. Kaiser fils, à Vienne, a installé sans frais des presses mécaniques de grand prix. La maison Anger et fils a offert les presses à pédale et les massicots; MM. Schelter et Giesecke, à Leipzig, et les successeurs de Rockstroh et Schneider, à Dresden, ont fait don de presses à pédale à moteur électrique.

D'autres maisons, telles que C. Neuburger et C^{ie}, à Vienne, ont fourni des presses lithographiques et typographiques.

III^e SECTION. — *Laboratoire de Photochimie et de reproductions graphiques.* Son organisation correspond à celle de l'ancien établissement, mais la sphère de ses attributions a été élargie afin d'embrasser toutes les méthodes graphiques et de comprendre aussi l'essai des papiers.

IV^e SECTION. — *Collections.*

Elles comprennent :

- a) La collection graphique et la bibliothèque;
- b) Les appareils.

Ces collections, actuellement fort importantes, proviennent des acquisitions et des dons. La collection des objectifs photographiques est la plus complète et la plus riche qui soit au monde. Les recueils de lithographies, d'héliogravures et d'impressions artistiques de tous genres sont classés par ordre technique; il y a là une quantité considérable de matériaux d'enseignement pour les méthodes graphiques. Les procédés photomécaniques, les lithographies et la gravure en taille douce sont abondamment représentés, mais les produits typographiques sont encore en petit nombre.

Ces collections sont destinées tout d'abord aux besoins de l'École et aux travaux du laboratoire.

La collection graphique et la bibliothèque, placées sous la surveillance du conservateur, sont accessibles aux élèves au moins un jour par semaine, dimanches et fêtes exceptés. Du reste, des personnes étrangères à l'École peuvent également consulter les documents graphiques ainsi que les ouvrages de la bibliothèque, dans la mesure des places disponibles, aux heures fixées par la direction, après s'être fait inscrire chez le conservateur.

La collection des appareils contient des instruments destinés à la photographie, aux procédés graphiques et aux sciences auxiliaires.

Le prêt au dehors d'objets appartenant aux collections n'est point autorisé, en règle générale. Il ne peut avoir lieu que par exception, avec l'agrément du directeur et du conservateur.

Le Syndicat des lithographes, convaincu qu'il était important d'assurer l'éducation des travailleurs futurs, établit, en 1896, une École professionnelle à Vienne (Renngasse) qui fut subventionnée et encouragée par le Ministère de l'Instruction publique et par la commune de Vienne. Les leçons de ce cours primaire sont données le soir aux apprentis lithographes, pendant deux années. Les élèves lithographes et imprimeurs sur pierre dépassent le nombre de cent. Ils sont tous occupés, durant la journée, dans les ateliers de la capitale. Comme ces cours d'apprentis ne rentrent point dans le cadre de l'École graphique, ils ne dépendent pas d'elle. Toutefois le directeur de l'École est chargé de l'inspection des cours.

En raison de la grande extension de l'industrie graphique à Vienne, les employés, déjà occupés dans les imprimeries ou dans les ateliers de photographie, ont maintes fois exprimé le désir de compléter leur instruction technique et de consacrer à cet enseignement leurs soirées libres ou les dimanches. Dès la première organisation de l'École, on décida de tenir compte de ce désir en instituant des cours spéciaux périodiques dans lesquels on s'occuperait des diverses méthodes de reproduction non encore comprises dans le programme régulier de l'établissement. Des cours spéciaux de ce genre ont été tenus avec succès et ont attiré un très grand nombre de praticiens.

Les travaux graphiques exécutés à l'École ne sont point livrés au commerce. On ne les vend pas, afin de ne créer aucune concurrence à l'industrie privée. De temps à autre, les épreuves typographiques paraissent, comme spécimens d'illustrations, dans des recueils périodiques. A l'atelier de photographie on se borne à tirer d'un négatif, dont l'irréprochable exécution et dont la retouche ont coûté beaucoup de temps au débutant, les quelques copies nécessaires pour l'enseignement et pour constater le progrès de l'élève, de sorte qu'un seul négatif n'est jamais tiré à grand nombre.

Les résultats des travaux accomplis à l'École, en matière de photographie artistique, ont été montrés au public à l'Exposition internationale photographique du Musée autrichien d'Art industriel, en 1891. L'École a paru avec succès, en 1896, au 68^e Congrès des Naturalistes, à Vienne, auquel se rattachait une exposition spéciale dans les salles de l'Université, et où figurait une série de photographies scientifiques exécutées dans ses ateliers. De même à l'Exposition photographique à Berlin, en 1896, et au troisième Congrès international des chimistes, réuni à Vienne en 1898, qui comprenait une section spéciale de chimie

appliquée aux industries graphiques, l'École Impériale a tenu une place prépondérante.

Les publications scientifiques, sorties de l'École et du Laboratoire et qui embrassent toutes les branches de la photographie et des procédés photomécaniques, ont paru, soit dans des ouvrages édités directement, soit dans des recueils périodiques. Quelques-unes ont été traduites en langues étrangères.

Enfin l'École a pu contribuer à faire avancer les travaux des archéologues, géologues, médecins, astronomes, etc., et puis aider les éditeurs et imprimeurs d'ouvrages compliqués, en procédant, dans leur intérêt, à des expériences scientifiques ou à des opérations photographiques, au moyen de méthodes photomécaniques nouvelles; quelques travaux de ce genre se rattachant à divers domaines des sciences et des arts ont été exposés à Paris par l'École Impériale-Royale des Arts graphiques.



Les vieux politiciens.

Cliché obtenu avec l'obtinateur THORNTON-PICKARD.

1880



Les Affaiblisseurs des Images argentiques

L'OPÉRATION consistant à réduire l'intensité des images argentiques, connue sous le nom d'*affaiblissement*, peut être réalisée comme on le sait, par un assez grand nombre de procédés qui par leurs effets peuvent se diviser en deux classes :

1° *Les affaiblisseurs agissant d'une façon uniforme sur les différentes parties de l'image ;*

2° *Ceux dont l'action s'exerce surtout sur les parties les plus opaques de l'image.*

A la première catégorie appartiennent les *sels de peroxyde de cerium*, le mélange de ferricyanure de potassium et d'hyposulfite de soude et un certain nombre de sels métalliques au maximum dont nous avons signalé les propriétés.

Ce mode d'affaiblissement est utilisé, toutes les fois qu'on désire augmenter les contrastes dans un cliché trop posé. Par contre, c'est le deuxième mode que l'on emploie lorsqu'un phototype manquant de pose a été trop développé, car il convient alors d'affaiblir l'image sans rien perdre des détails presque insuffisants dans les parties les plus transparentes.

Ce mode d'affaiblissement peut être réalisé soit par une méthode détournée, soit directement au moyen de composés peroxydés doués de propriétés analogues à celles de l'eau oxygénée.

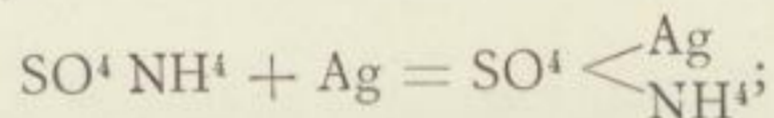
Dans le premier procédé qui a été indiqué par Eder, on transforme tout l'argent du cliché en chlorure par le chlorure ferrique, puis on développe l'image avec un révélateur agissant lentement, en arrêtant le développement avant que le cliché devienne trop opaque. On dissout ensuite le chlorure non réduit dans l'hyposulfite de soude.

Cette méthode, basée sur un principe très intéressant est d'une application quelque peu délicate en raison de l'incertitude dans laquelle on se trouve lorsqu'il s'agit d'arrêter l'action du développeur.

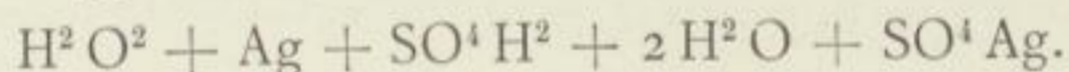
Dans le deuxième procédé, on emploie des corps peroxydés tels que les persulfates, notamment le *persulfate d'ammoniaque* qui peuvent jouer à la fois le rôle d'oxydants et de réducteurs suivant les conditions dans lesquelles on les utilise. Jusqu'ici, en dehors du persulfate d'ammoniaque, $\text{SO}^4(\text{NH}^4)$, dont nous avons été les premiers à signaler l'action curieuse et à donner le mode d'emploi dans une étude détaillée (1), deux autres substances ont été signalées qui produisent des effets analogues à ceux que donne le persulfate d'ammoniaque.

L'une d'elles est l'*eau oxygénée* en solution *acide* indiquée par le Dr Andresen (2), l'autre est le *permanganate de potassium* employé également en *solution acide*, qui a été préconisé par le professeur Namias (3) avec la formule suivante :

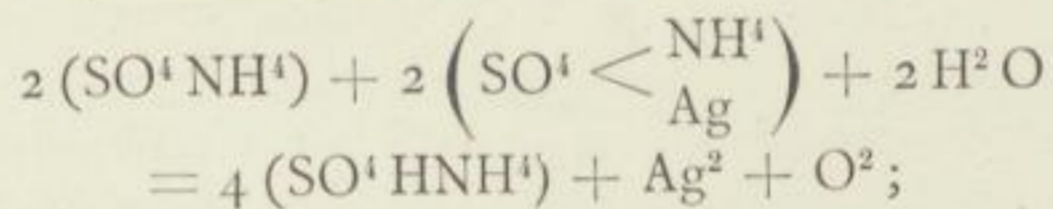
On peut admettre que le persulfate d'ammoniaque et l'eau oxygénée acide agissent d'une façon analogue sur l'argent du cliché, le premier en donnant un sulfate double d'argent et d'ammoniaque d'après l'équation :



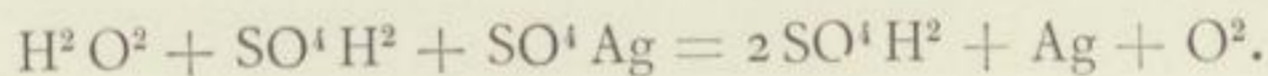
la deuxième en donnant également du sulfate d'argent si on additionne l'eau oxygénée d'acide sulfurique par exemple d'après l'équation :



Nous avons pour expliquer l'action particulière du persulfate d'ammoniaque qui affaiblit beaucoup plus rapidement les parties intenses du cliché que les parties légères, fait intervenir la réaction réductrice secondaire à laquelle pouvait donner lieu le persulfate d'ammoniaque en présence du sulfate double d'argent et d'ammoniaque, réaction qui peut être représentée par l'équation suivante :



une réaction tout à fait analogue peut être obtenue avec l'eau oxygénée acide :



(1) *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1898).

(2) *Photographische Correspondenz* (1898).

(3) *Bollettino della Societa Fotografica Italiana* (1899).

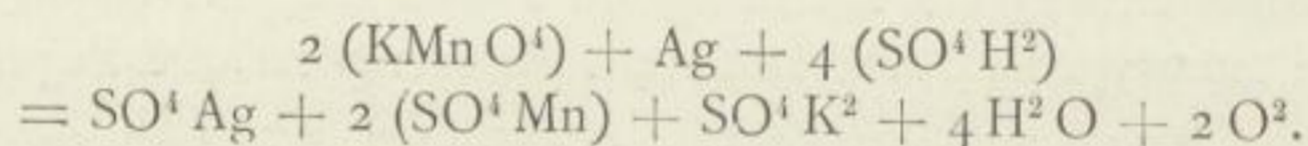
Permanganate de potassium	0 gr. 5
Acide sulfurique concentré	1 — »
Eau	1 litre.

Nous avons pensé que cette réaction inverse de la réaction principale tendait surtout à se produire à l'extérieur de la couche de gélatine où le sulfate double d'ammonium et d'argent se trouvait en présence de l'excès de persulfate, tandis qu'à l'intérieur de la couche le persulfate était seulement utilisé à dissoudre de l'argent du cliché, la réaction inverse devant se produire beaucoup plus difficilement à cause de l'absence de l'excès de persulfate d'ammoniaque. Cette hypothèse, qui est également applicable à l'eau oxygénée, pouvait, dans une certaine mesure, expliquer pourquoi les parties opaques qui intéressent une plus grande partie de l'épaisseur de la couche que les parties transparentes étaient plus rapidement dissoutes que ces dernières par le persulfate d'ammoniaque.

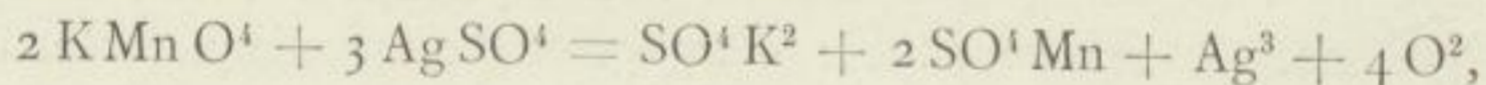
Notre théorie a été très discutée par divers auteurs, mais jusqu'ici aucun d'eux n'a donné une explication satisfaisante de ce phénomène curieux.

L'action du permanganate de potassium en présence d'acide sulfurique peut également être expliquée par des réactions analogues aux précédentes.

On peut, en effet, supposer, que la dissolution de l'argent a lieu d'après l'équation suivante :



Quant à la réaction inverse, empêchant au permanganate d'agir sur l'argent des parties transparentes qui est à la surface de la couche, on peut admettre qu'il y a tendance à déposer de l'argent sur ces parties, d'après l'équation :



comme dans le cas du persulfate d'ammoniaque ou de l'eau oxygénée.

Signalons enfin les résultats négatifs qui nous ont été fournis par toute une série de corps suroxydés que nous pensions, à priori, devoir être des succédanés du persulfate d'ammoniaque. Nous avons reconnu qu'un petit nombre de ces corps tend à transformer l'argent du cliché en oxyde et détermine au contraire un léger renforcement ; d'autres sont sans action sur l'image, qu'on les emploie en solution neutre ou acide. Les composés que nous avons expérimentés sont :

Les *periodates*, *iodates*, les *acides iodique* et *periodique* ;

Les *perchlorates*, *chlorates*, les *acides perchlorique* et *chlorique* ;

Les *bromates* ;

Les *permolybdates*, *pertungstates*, *pervanadates*, *perborates alcalins*.

CONCLUSIONS. — En résumé, on peut conclure de ce qui précède que les corps susceptibles d'affaiblir les clichés en attaquant plus rapidement les parties opaques que les parties transparentes paraissent être en très petit nombre et ne fonctionnent qu'en solution acide. Cette catégorie de corps semble limitée aux *persulfates*, à l'*eau oxygénée* et au *permanganate de potasse* en solution acide, c'est-à-dire à des corps susceptibles suivant les cas, soit de céder de l'oxygène soit de fournir de l'hydrogène.

Ce sont donc des composés qui bien que peroxydés, diffèrent très notablement au point de vue de leurs propriétés chimiques des affaiblisseurs agissant simultanément et uniformément sur toutes les parties de l'image.

A. et L. LUMIÈRE et SEYEWETZ.



Trio des Favoris.

Cliché obtenu avec l'obturateur THORNTON-PICKART.



Congrès International de Photographie

DE 1900

VIII^e SESSION DE L'UNION INTERNATIONALE DE PHOTOGRAPHIE
IX^e SESSION DE L'UNION NATIONALE
DES SOCIÉTÉS PHOTOGRAPHIQUES DE FRANCE
(23 au 28 juillet 1900)

EN attendant les comptes rendus officiels et détaillés des séances de travail et des réunions qui se sont tenues à l'occasion du Congrès International de Photographie, de la VIII^e Session de l'Union Internationale et de la IX^e Session de l'Union Nationale des Sociétés Photographiques de France, nous donnons ci-dessous un résumé des résolutions prises par le Congrès et de l'emploi des journées du 23 au 28 juillet, pendant lesquelles se trouvaient être conviés à Paris tous ceux qui s'attachent aux progrès et aux intérêts généraux de la Photographie.

LUNDI 23 JUILLET 1900.

A 9 heures du matin s'est ouvert, dans une des salles du *Palais des Congrès*, à l'Exposition, le *Congrès International de Photographie*.

M. *Janssen*, membre de l'Institut, directeur de l'Observatoire d'astronomie physique de Meudon, président de la Société française de Photographie, est nommé à l'unanimité président du Congrès. Le bureau est ensuite complété par les nominations des vice-présidents, des secrétaires et des membres adjoints.

Le Congrès règle son ordre du jour et approuve la réunion au Congrès de Photographie, de la Section de Photographie du Congrès de Chimie appliquée qui s'ouvre ce même jour.

A 2 heures, *deuxième séance de travail du Congrès* sous la présidence de M. le général *Sebert*. Les membres de la Section de Photographie du Congrès de Chimie appliquée sont présents et les questions portées au programme de cette Section sont mises en discussion.

Signalons :

1° Une communication de M. *Minovici* sur l'emploi de la photographie pour la découverte des faux en écritures ;

2° Un mémoire de M. le professeur *Namias* sur la chimie photographique et sur l'usage du permanganate de potasse en photographie ;

3° Un mémoire du même auteur sur l'obtention des reliefs par la photographie ;

4° Une note de M. *San Paulo Charles Brasseur* relative à la photographie des couleurs par réseaux polychromes, déposée sur le bureau.

Avant de lever la séance, le Congrès décide à l'unanimité de tenir les séances suivantes au siège de la Société française de Photographie, 76, rue des Petits-Champs.

MARDI 24 JUILLET.

La VIII^e Session de l'Union Internationale de Photographie s'ouvre à 9 heures, au siège de la Société française de Photographie, sous la présidence de M. *Maës*.

Après une allocution de M. le président dans laquelle il rend compte de la marche de l'Union et de sa situation financière, l'Assemblée renouvelle les pouvoirs des membres sortants de son bureau.

M. le *Président* appelle l'attention des membres de l'Union sur la nécessité de faire une propagande active pour lui recruter de nouveaux membres et augmenter ses moyens d'action. Il est décidé qu'une organisation de collections de projections circulantes sera mise à l'étude et que des démarches seront faites pour établir des relations plus complètes avec les Sociétés anglaises.

L'allocation fournie par l'Union au journal *Camera obscura*, qui est devenu son organe, est renouvelée et un vœu est émis tendant à ce que ce journal publie dans les quatre langues (française, allemande, anglaise et hollandaise) un résumé des articles qui y sont insérés *in extenso* dans l'une seulement de ces quatre langues.

L'Assemblée s'en remet au bureau du soin de choisir la ville où sera tenue la prochaine Session.

L'après-midi a été occupé par une *excursion à Chantilly* pour visiter le château et le musée Condé où M^{gr} le duc d'Aumale a rassemblé tant de trésors artistiques et dont il a fait présent à l'Institut. Soixante-quinze excursionnistes se sont trouvés au rendez-vous, à 1 h. 25 m., à la gare du Nord. Des voitures, qui les attendaient à l'arrivée en gare de Chantilly, les ont amenés, sous l'aimable conduite de M. *René Guilleminot*, jusqu'à la porte du château. La visite du musée s'est faite de la façon la plus intéressante sous la direction de son conservateur adjoint, M. *Macon*, auquel nous adressons tous nos

remerciements pour son bon accueil et la complaisance avec laquelle il nous a fourni tous les renseignements désirables. Nombre d'appareils photographiques se sont mis sur pied dans les diverses salles du château, car l'autorisation de photographeur avait été accordée, sauf toutefois en ce qui concerne les tableaux pour lesquels la question des droits de reproduction oblige à certaines réserves.

Après une promenade dans le parc on regagne la gare pour rentrer à Paris à 5 heures et demie.

A 9 heures du soir, le *Photo-Club de Paris* réunissait, dans son élégante salle de la rue des Mathurins, un nombreux public d'invités pour assister à la fête organisée par lui en l'honneur du Congrès et des Unions Internationale et Nationale.

Au programme :



La

DAME DU PHOTO-CLUB

fantaisie-revue illustrée en un acte et en trois cents tableaux,
par JEAN PAUL ELHEM,

musique nouvelle et arrangée par FRÉD. MAGE.

(Clichés de projection des Membres du *Photo-Club*.)

M^{lle} MARGUERITE DUVAL (des Mathurins) : MARGOT
et M. FERNAND FREY (du Conservatoire) : DOUILLARD

Orchestre sous la direction de M. E. ARDAILLON.

Piano de la Maison ÉRARD.

Comment ? Pas une seule fois le mot *photographie* dans ce programme ! C'est à peine si l'on y distingue, modestement dissimulée, en tout petits caractères :

(Clichés de projection des Membres du *Photo-Club*),

clichés photographiques, peut-être, après tout. Déception sans doute

pour les uns qui entendent consacrer tous les instants de cette semaine au culte de leur idole, satisfaction peut-être pour d'autres qui ne sont pas ennemis du changement.

Rassurez-vous, tout le monde sera content : la photographie sera de la fête, mais elle connaît les habitudes de la maison et, en servante bien stylée, elle sait y rendre ses services sans devenir encombrante de sa personne, en se laissant simplement deviner. Ses fidèles adorateurs la sentiront auprès d'eux, mais elle se sera suffisamment transformée pour plaire encore aux plus volages. La grande dame que nous honorons solennellement dans les séances du Congrès est dans la coulisse, c'est elle qui va remplacer le machiniste pour présenter les trois cents tableaux de la pièce, de genres si variés. Ils viendront, sur l'écran à projections, affermir et préciser tantôt le côté comique ou humoristique d'un livret de gaie revue, tantôt les sensations élevées d'un chant accompagné de musique sentimentale comme dans la *Chanson des grands Flots* qui jette une note poétique au milieu de cette amusante fantaisie.

Après avoir vu la photographie se prêter aux désirs de l'art pictorial, allons-nous la voir se plier aux exigences de la scène? C'est en tous cas, pour parler le langage des traités spéciaux, *une nouvelle application de la photographie* que le Photo-Club nous a présentée, et il a fort bien réussi grâce au talent de librettiste et de musicien des auteurs de la piècette, aux connaissances photographiques de leurs collaborateurs et à la verve de leurs interprètes.

Aussi les applaudissements ne leur ont-ils pas été ménagés et nous espérons qu'ils tiendront à en mériter de nouveaux.

MERCREDI 25 JUILLET.

A 9 heures du matin, l'*Union Internationale de Photographie* tenait sa deuxième séance dans la salle du Photo-Club.

M. *Bucquet* est nommé à l'unanimité membre du Conseil d'administration de l'Union.

L'Assemblée décide l'organisation de concours annuels pour la présentation de mémoires sur des questions d'intérêt général.

Le sujet choisi cette année est : *Du rôle de la Photographie dans l'Éducation et l'Instruction à tous les degrés*. Des médailles seront mises à la disposition du jury.

La question de la propriété des œuvres photographiques et de sa protection donne lieu à un échange d'observations.

M. *de Sambuy* annonce qu'une Exposition de Photographie se tiendra à Turin en mai 1902 et exprime, au nom de ses compatriotes, l'espoir

que l'Union choisira cette ville pour sa Session de 1902 qui pourrait coïncider avec cette Exposition.

A 2 heures de l'après-midi, *troisième séance du Congrès International.*

M. *Louis-Edward Lévy* fait une communication sur le procédé de morsure des planches à graver dit : *Acid blast*, dans lequel la solution acide est projetée sur la planche de métal par un pulvérisateur ; la taille des reliefs est ainsi mieux conservée que dans la morsure au bain.

M. *Lippmann* appelle, dans une lettre, l'attention du Congrès sur l'intérêt qu'il y aurait à fournir des renseignements au point de vue des meilleurs procédés pour assurer la conservation des clichés au gélatino-bromure d'argent, particulièrement en ce qui concerne les clichés de la carte du ciel.

M. *Lumière* dit que cette question vient d'être discutée dans le Congrès de la carte du ciel, et qu'il semble résulter des observations échangées que le mieux est d'aluner modérément les clichés après un lavage très soigné.

M. *Mazoero* fait une communication sur l'emploi de l'orthochromatisme dans le portrait et sur les avantages qui en résultent par la suppression d'une partie de la retouche.

M. *Liégard* donne lecture d'une note sur la création d'Archives photographiques qui seraient constituées avec le concours des pouvoirs publics et des Sociétés de Photographie. A la suite de l'échange d'observations auquel ce rapport donne lieu, le Congrès émet le vœu que, dans chaque pays, les Sociétés photographiques fassent des démarches auprès des autorités compétentes pour l'organisation d'Archives photographiques.

M. le secrétaire donne lecture d'une lettre de M. *Pinchon*, notaire à Philippeville (Algérie), relative à l'emballage des plaques.

MM. *Drouet* et *Huillard* signalent les travaux de la Commission nommée par la Société française de Photographie pour étudier les modes d'emballage. Il semble résulter des expériences déjà faites que l'on obtient les meilleurs résultats en séparant les plaques par des feuilles de papier de Rives pur, soit le papier encollé, soit le papier buvard blanc, après avoir eu soin de laisser séjourner longtemps ces papiers dans l'obscurité.

M. *Rolin de Bazycki* émet le vœu que les fabricants joignent à leurs boîtes de plaques une quantité suffisante de ces papiers pour servir au réemballage des plaques posées.

M. *Cousin* rappelle l'emploi recommandé par M. le commandant Colson du papier bichromaté, séché, insolé ensuite, puis lavé.

Sur la proposition de M. *Revilliod*, le Congrès émet le vœu que les

fabricants enveloppent les boîtes de plaques dans un étui de papier pouvant s'ouvrir par le côté.

A 8 heures et demie du soir, M. E. Wallon a fait, dans la grande salle du Palais des Congrès, une *Conférence* fort intéressante sur la photographie française à la fin du XIX^e siècle. Après avoir exposé les progrès réalisés dans chacune des branches de la photographie au point de vue technique et au point de vue de ses applications, plus particulièrement en ce qui concerne la France, le conférencier a fait passer sur l'écran une série de fort belles projections se rapportant à différents genres de photographie.

M. Gaumont a prêté son concours à M. Wallon pour projeter des vues animées comme exemple de diverses applications de la cinématographie.

Citons, en particulier, la scène où l'on a pu suivre, avec une saisissante réalité, toutes les phases de l'extraction de l'os du talon d'un malade par M. le docteur Doyen.

M. Janssen s'est fait l'interprète de tous les membres présents en adressant à M. Wallon de vives félicitations pour avoir si savamment et si éloquemment résumé l'état actuel des connaissances photographiques.

Ces paroles sont accueillies par d'unanimes applaudissements.

Plusieurs congressistes se rendent ensuite au *Palais de l'Optique* que M. Deloncle, son directeur, nous avait invités à visiter. Après avoir assisté à diverses projections, chacun est appelé à regarder dans la grande lunette l'étoile Véga et écoute avec intérêt les explications que donne M. Deloncle sur la construction et le maniement de cet instrument. M. le commandant Houdaille remercie M. Deloncle au nom de tous.

JEUDI 26 JUILLET.

L'*Union nationale des Sociétés photographiques de France* ouvre sa Session, à 9 heures, à son siège social, 76, rue des Petits-Champs, sous la présidence de M. Bucquet.

Après avoir pris connaissance de la correspondance et discuté quelques questions d'ordre intérieur, l'Assemblée accepte l'invitation de la Société de Toulouse et décide que la Session de 1901 sera tenue dans cette ville.

M. le *Président* déclare close la Session de 1900.

A 3 heures, M. Lippmann a fait, dans l'amphithéâtre de la Sorbonne, une conférence sur la photographie des couleurs par la méthode interférentielle dont il est l'inventeur. Une collection d'épreuves obtenues par ce procédé est ensuite projetée. Les applaudissements

répétés qui ont accueilli les explications de l'éminent conférencier et la présentation des épreuves ont témoigné de l'admiration que professent pour cette belle découverte tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la photographie.

M. Lippmann a fait ensuite aux personnes présentes les honneurs des différentes installations du *Laboratoire de recherches physiques* qu'il dirige.

Avant de quitter la Sorbonne, une visite est faite au tombeau de Richelieu, à la salle du grand amphithéâtre décorée des fresques de Puvis de Chavannes et au vestibule, en haut du grand escalier, orné de panneaux de peinture dus à différents artistes.

Le soir, à 7 heures et demie, un banquet réunissait, au Grand Hôtel, soixante-six convives. Au dessert, des toasts ont été prononcés par MM. *Janssen, Casier*, président de l'Association belge de photographie, *de Sambuy, Mazono, Bucquet* et *Demaria*, témoignant tous des sentiments de cordiale confraternité qui, par-dessus les frontières, réunissent en un même faisceau tous les amis de la photographie.

VENDREDI 27 JUILLET

A neuf heures du matin, *quatrième séance du Congrès* sous la présidence de M. le général *Sebert*.

L'ordre du jour appelle la lecture d'une note de M. *Fabre* sur la quatrième question du programme : « Caractéristiques des objectifs ».

M. le *Président* exprime d'abord les regrets que l'Assemblée éprouve de l'absence de M. *Fabre* qui vient d'être tristement rappelé à Toulouse par la mort de son frère tué dans un accident de bicyclette. Une dépêche de condoléances est adressée, séance tenante, à M. *Fabre*.

Après une discussion qui s'établit au sujet du numérotage des diaphragmes, le Congrès décide de revenir sur la Règle adoptée en 1889 et d'adopter le système du numérotage en fraction de la distance focale de la forme f/n .

On précise ensuite ce qu'il faut entendre par « ouverture utile », et la rédaction des décisions prises sur ces deux points est confiée à une *Commission permanente* qui sera nommée ultérieurement.

Au sujet de la première question : Définition et mesure de la sensibilité des plaques dans leurs conditions d'emploi, M. le général *Sebert*, rappelle ce qui a été fait et pense qu'il y aurait lieu d'étudier à nouveau cette question en raison des progrès accomplis depuis 1889.

M. *Wallon* présente l'appareil sensitométrique de M. le docteur *Eder*.



F. Roubardin

Imp. DRAEGER, PARIS

M. le commandant *Houdaille* estime qu'il faudrait adopter des principes différents de ceux qui servent de bases aux décisions prises sur cette question par les Congrès antérieurs.

L'étude de cette question est renvoyée à la Commission permanente.

L'après-midi était consacré à une *Excursion à Meudon* et à la *Visite de l'Observatoire d'Astronomie physique*, conformément à l'invitation faite par son directeur, M. Janssen.

Le bateau pavoisé, mis par les Sociétés de Photographie de Paris à la disposition de tous les excursionnistes, quittait le ponton de la place de la Concorde à une heure trente minutes pour se diriger vers Meudon en descendant la Seine à travers les constructions originales de l'Exposition élevées sur les deux rives. Le funiculaire du Bas-Meudon nous transportait ensuite à Bellevue et nous gagnions l'Observatoire où nous attendait M. Janssen, assisté de M. Deslandres, astronome. Après avoir admiré le beau point de vue de la terrasse tout en regrettant la brume qui couvre l'horizon, nous pénétrons dans les bâtiments de l'Observatoire et nous nous arrêtons tout d'abord dans les anciennes écuries du prince Jérôme utilisées pour l'installation d'un vaste laboratoire destiné à l'étude de la transmission des rayons lumineux à travers les gaz comprimés, à différentes températures. Nous passons ensuite dans les laboratoires où M. Deslandres poursuit ses études spectrales, puis nous gagnons à travers le parc les coupoles dont l'une renferme la plus grande lunette équatoriale des observatoires d'Europe.

Partout la photographie trouve sa place réservée dans les différents services de cet observatoire où elle a acquis depuis longtemps droit de cité, en devenant collaboratrice choisie par son savant directeur pour l'étude quotidienne du soleil qui s'y poursuit régulièrement depuis bien des années.

Un lunch est offert à ses invités par M. Janssen que M. Davanne remercie au nom de tous de son aimable réception. On regagne alors le bateau qui, continuant à descendre la Seine, s'arrête au pont de Suresnes à côté de l'établissement des Chalets du Cycle où le dîner est préparé.

Une pluie d'orage survenue pendant la journée à empêché de dresser la table au milieu des jardins et l'on est obligé de se contenter de la vaste salle, fort bien aérée d'ailleurs, où prennent place quarante-seize convives. On se console aisément de ce petit contretemps par le plaisir que l'on éprouve à ressentir un peu de fraîcheur et d'humidité après les journées torrides de la semaine.

Le café est servi dans les jardins où un orchestre se fait entendre.

A dix heures, on reprend le bateau tout illuminé de lanternes vénitiennes et l'on débarque à onze heures trente minutes au ponton de la Concorde.

SAMEDI 28 JUILLET

Cinquième séance de travail du Congrès, sous la présidence de M. le général Sebert.

Il est donné lecture d'une note de M. *Fabre* sur la troisième question du programme : Caractéristiques et classification des verres d'optique.

M. *Wallon* appelle l'attention du Congrès sur l'intérêt qu'il y aurait à définir les termes *crown* et *flint*.

M. le commandant *Houdaille* désirerait voir étudier un type de catalogue des verres d'optique qui pourrait être adopté ensuite par le Congrès pour amener les verriers à présenter de la même façon leurs séries de verres dans leurs catalogues, ce qui simplifierait beaucoup le travail des opticiens qui ont des recherches à faire dans différents catalogues pour leurs calculs.

Tous les membres présents sont d'accord pour reconnaître qu'il y a lieu de consulter sur ce point les verriers afin d'arriver à une entente et de tenir compte des discussions que ces questions auront pu provoquer au Congrès de Physique; la question est renvoyée à la Commission permanente.

Le Congrès revient sur la quatrième question : Sur la proposition de M. *Wallon*, il est décidé que la méthode indiquée par les Congrès précédents pour la mesure de la distance focale sera précisée en ce qui concerne la nécessité d'adopter comme mire un cercle et non une droite; ce qui est d'ailleurs conforme à la méthode Martin-Davanne qui est celle que les Congrès ont eue en vue.

Les conclusions du rapport présenté par M. le lieutenant-colonel *Moëssard* sur la cinquième question (obturbateurs de plaque) sont adoptées.

En conséquence, le Congrès émet le vœu que les constructeurs fournissent sur les obturbateurs de plaques qu'ils livrent les indications nécessaires à leur connaissance parfaite, ce qui entraîne la mesure de six éléments caractéristiques, savoir :

Deux longueurs qui ne dépendent que de l'appareil lui-même, étudié isolément :

- 1° La *largeur de la fenêtre*, nombre absolu ;
- 2° La *vitesse de marche*, quantité variable, à figurer par une courbe représentative.

Une longueur, qui dépend des relations de l'appareil avec la plaque sensible ; c'est :

3° La distance de la fenêtre à la plaque, quantité le plus généralement constante.

Et enfin trois autres éléments, dans lesquels interviennent à la fois l'obturateur, la plaque, l'objectif (par son foyer et son diaphragme) et l'éloignement du sujet (par le tirage de la chambre); ce sont :

4° Le temps de pose local, variable et à figurer par une courbe;

5° Le temps de pose total;

6° Le rendement.

Ces deux dernières caractéristiques étant indépendantes des variations de la vitesse, pour une opération donnée, sont représentées par quantités numériques.

Les trois premiers éléments offrent un intérêt théorique et servent à calculer les trois autres, qui jouent seuls un rôle direct dans la pratique et dans le mode d'emploi d'un obturateur.

Toutefois ces conclusions seront complétées, particulièrement en ce qui concerne le sens du mouvement de la fente.

Sur la sixième question (épaisseur des plaques), le Congrès décide, après lecture du rapport de M. Demaria, que le terme *extra-mince* devra s'appliquer aux plaques dont l'épaisseur *maxima* est de 1 millimètre, et le terme *mince* aux plaques dont l'épaisseur est comprise entre 1 millimètre et 13/10 de millimètre.

M. Wallon présente un objectif de M. Goerz qui embrasse un angle de 150 degrés.

Conformément aux conclusions du rapport de M. Lumière sur la septième question (dimension des bandes cinématographiques. Écartement, pas et forme des perforations. Pas et largeur des images), le Congrès ajourne les décisions à prendre.

Le Congrès, après avoir entendu les explications de M. le général Sebert au sujet de la classification décimale pour la bibliographie photographique, adhère à cette classification et émet le vœu que les publications photographiques prennent le soin de numéroter conformément à cette classification les articles qu'elles imprimeront.

MM. Huillard et Cousin déposent sur le bureau des exemplaires du *Tableau de temps de pose par nombre additifs*, dont il a été question dans une séance précédente à propos du numérotage des diaphragmes.

La sixième et dernière séance du Congrès s'est tenue à 2 heures de l'après-midi sous la présidence de M. Davanne, d'abord, et de M. le général Sebert ensuite.

Le Congrès confirme le vœu déjà émis par les autres Congrès que, au point de vue de la protection (10° question), les œuvres photographiques soient assimilées aux œuvres graphiques.

Après une assez longue discussion sur la onzième question (Distinction des droits de propriété et des droits d'emploi du cliché), le Congrès adopte une série de propositions reposant sur ces principes : que le droit de propriété du cliché est distinct du droit d'emploi de ce cliché, que la propriété matérielle du cliché appartient à celui qui l'a exécuté ; que le droit de permettre l'emploi du cliché appartient à celui qui l'a commandé et payé, que le droit de destruction du cliché appartient indifféremment et séparément à qui l'a commandé et à qui l'a exécuté ou fait exécuter sous ses ordres.

Le Congrès complète la question de droit de propriété du cliché par l'adoption de propositions relatives aux droits inhérents aux œuvres photographiques. Il se rattache d'abord à la définition d'un portrait donnée par M. Davanne et, considérant comme *portrait* toute représentation *voulue* d'une personnalité, que l'épreuve ait été faite directement ou extraite d'un groupe ou d'une scène quelconque ; il reconnaît au modèle le droit d'interdire, en toutes circonstances, la publication de son portrait, ainsi défini.

En ce qui concerne la reproduction d'une épreuve photographique, le Congrès admet que le possesseur de cette épreuve ne pourra en faire, faire faire, permettre de faire la reproduction par un procédé quelconque et en un format quelconque que pour son usage personnel et non pour un profit commercial ou dans un but de spéculation quelconque ; dans ce cas, il lui faudra l'assentiment des ayants droit.

Sur la huitième question (Expression des formules et dénominations photographiques), le Congrès adopte les résolutions suivantes proposées dans la Note de MM. L.-P. Clerc et Niewenglowski.

1° Dans les formules exprimant la composition des préparations photographiques les composants seront indiqués, s'il y a lieu, dans l'ordre où ils doivent être introduits dans la préparation ;

2° Les quantités de substances employées seront exprimées en poids pour les corps solides, en volumes (à 15° centigrades) pour les liquides ; on adoptera de préférence les grammes pour les parties en poids, les centimètres cubes pour les parties en volumes ;

3° Les divers poids ou volumes des produits seront donnés pour un volume total de 1000 ; le volume de celui des liquides qui figure en plus grande quantité (le plus généralement l'eau) ne sera pas nécessairement *exprimé*, mais seulement *indiqué* par la mention : *Quantité suffisante pour faire 1.000 cc. de solution.*

Au point de vue de la terminologie, le Congrès adopte la substitution de la terminaison *gramme* à la terminaison *copie* dans les mots composés, tels que *photogramme* au lieu de *photocopie*.

Il adopte également la dénomination de procédé à *image apparente* au lieu de procédé à *noircissement direct*.

Il est ensuite donné lecture d'une note de M. le commandant *Legros* sur les règlements postaux de certains pays qui présentent de grandes difficultés pour l'expédition des photographies. Le Congrès émet le vœu que des démarches soient faites auprès des pouvoirs publics de ces pays afin d'obtenir une amélioration de ces règlements.

M. *Gravier* présente :

1° Un écran de M. *Wheeler* destiné à remplacer les trames dans la phototypographie ;

2° Un modèle de l'atelier de M. *Bouillaud* pour la photographie à la poudre-éclair.

M. *Gautier* présente des toiles enduites de gutta-percha, et dites *linotypes*, servant au montage rapide des épreuves sur papier.

L'Assemblée nomme la *Commission permanente* qui sera chargée de l'étude des questions pour lesquelles le Congrès a cru devoir ajourner les résolutions à prendre.

Cette Commission sera composée de MM. Bellieni, Cameron, Chapman Jones, Clerc, Cornu, Demole, Drouet, Eder, Gaumont, commandant Houdaille, L. Lumière, Miethe, lieutenant-colonel Moës-sard, Pizzighelli, Puttemans, de Sambuy, général Sebert, Sreznevsky et Wallon. Elle pourra s'adjoindre de nouveaux membres si elle le juge à propos. M. *L.-P. Clerc* en est nommé secrétaire.

M. le général *Sebert*, après avoir remercié les personnes qui ont pris part aux travaux du Congrès, déclare close la session de 1900.

A 9 heures du soir *Réunion dans la grande Salle des Fêtes de l'Exposition*, dont une partie avait été réservée pour les congressistes qui ont assisté aux projections cinématographiques faites par MM. Lumière sur un écran de 300 mètres carrés, ainsi qu'à la projection d'épreuves en couleurs de ces messieurs, obtenues par la méthode indirecte (procédé trichrome Cros et Ducos du Hauron). Ces vues ont été accueillies par les applaudissements unanimes de l'assemblée et M. Janssen, présent à la séance, a adressé à M. Louis Lumière, au nom de tous, des remerciements et des félicitations.

S. A. le prince Roland Bonaparte avait invité les membres du Congrès à une *Fête musicale* qu'il donnait ce soir-là dans son hôtel, 10, avenue d'Iéna, en l'honneur du Congrès d'Histoire comparée ; les personnes qui avaient pu accepter cette invitation s'y sont rendues en quittant la Salle des Fêtes de l'Exposition. Elles ont assisté au *Concert historique*, comprenant de la musique des différentes époques, depuis l'*Hymne Delphique à Apollon* (11^e siècle avant Jésus-Christ) jusqu'à la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin, et ont pu admirer les

chefs-d'œuvre artistiques qui ornent ces salons, ainsi que les vastes salles de la bibliothèque, très heureusement aménagée, où S. A. le prince Roland Bonaparte, en véritable ami des sciences et des arts, se plaît à rassembler de si précieuses collections.

Une fête, à laquelle la *Municipalité de Paris* avait invité les membres du Congrès, n'a pu avoir lieu le 31 juillet, en raison du deuil observé à la suite de l'assassinat de S. M. le Roi d'Italie.

Ce compte rendu très résumé, et qui occupe cependant plusieurs pages, prouve que la semaine a été bien remplie : on a beaucoup travaillé et l'on s'est un peu distrait. Nous sommes convaincu que le Congrès de 1900 aura continué dignement l'œuvre des Congrès précédents en précisant des questions d'intérêt général, et en provoquant l'ensemble et l'accord si nécessaires et si féconds pour des personnes qui poursuivent la solution des mêmes problèmes.

Ce sont M. *Janssen*, président, et M. *S. Pector*, secrétaire général, qui ont dirigé le *Comité d'organisation* dans la préparation des séances ; nous leur sommes donc en grande partie redevables des résultats obtenus.

Quant aux excursions, promenades et fêtes, après avoir remercié les hôtes qui nous ont reçus si aimablement, les membres des Sociétés photographiques de Paris doivent aussi des remerciements aux délégués (1) qu'ils avaient chargés d'organiser les *festivités* pour la réception de leurs collègues de l'étranger et de province, qui auront emporté, nous l'espérons, un bon souvenir des journées passées parmi nous.

Faut-il, en terminant, adresser des reproches à l'un de nos invités, un ami cependant, le Soleil ? Il nous a, pendant cette semaine, *favorisés* tout particulièrement de ses rayons et nous a montré, d'une façon tout à fait exagérée, l'amour qu'il a pour les photographes ; ceux-ci lui pardonneront sans doute, ils lui doivent tant et surtout... ils ont encore tant besoin de lui !

E. COUSIN.

(*Bulletin de la Société Française de Photographie*).

1. La *Commission des Festivités* chargée d'organiser la réception des membres de la province et de l'étranger, comprenait 24 membres, chacune des huit Sociétés photographiques de Paris ayant été appelée à s'y faire représenter par trois délégués : elle se composait de MM. Baillot, Guinot, Hubbard (*Association des amateurs photographes du Touring-Club de France*) ; Gaumont, Mendel (Charles), Mercier (P.) (*Chambre syndicale des fabricants et négociants en appareils, produits et fournitures photographiques*) ; Hautecœur (E.), Nadar (P.), Otto (*Chambre syndicale de la photographie*) ; Bucquet, Bourgeois (P.), Mathieu (E.) (*Photo-Club de Paris*) ; Brault (M.), Laëdlein (H.), Savart (*Société des amateurs photographes*) ; Balagny (G.), Normand (A.), Roy (G.) (*Société d'Études photographiques de Paris*) ; Londe (A.), Mors (L.), Mouton (*Société d'Excursions des amateurs de photographie*) ; Davanne (A.), Pector (S.), de Saint-Senoch (E.) (*Société française de Photographie*).



Protection de la Propriété

DES

ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES

ASSIMILATION COMPLÈTE DES ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES
AUX ŒUVRES GRAPHIQUES ET ARTISTIQUES

RAPPORT DE M. ANDRÉ TAILLEFER
Ancien élève de l'École Polytechnique, Docteur en Droit,
Avocat à la Cour de Paris,
Fait au Congrès international de Photographie.

LES progrès incessants de la photographie lui assurent chaque jour une place plus grande dans notre vie : elle nous conserve l'image de ceux qui nous sont chers, elle reproduit les chefs-d'œuvre des maîtres, elle illustre les ouvrages d'art et de science, elle est devenue l'auxiliaire du savant, du médecin, du juge, du peintre, du voyageur. Elle nous est indispensable, tout le monde en est d'accord ; mais lorsqu'il s'agit de savoir quelle protection il convient d'assurer aux œuvres photographiques, les divergences apparaissent. Les uns, ceux qui n'en ont jamais fait, considèrent l'œuvre photographique comme le produit d'opérations mécaniques dans lesquelles la volonté de l'opérateur n'a qu'une part des plus restreintes (1) et veulent pour elle une protection toute spéciale et limitée dans ses effets et sa durée ; les autres, s'attachant au résultat, qui est une image, un dessin, sans même entrer dans l'examen détaillé des opérations, dans lesquelles le choix du sujet, l'observation des jeux de lumière, la surveillance du développement et du tirage, la personnalité de l'opérateur apparaissent à chaque pas, réclament pour la photographie la protection

(1) Voir sur cette opinion les conclusions de M. l'avocat général Thomas (*Annales de la propriété littéraire*, p. 405 ; 1863). « Le photographe, dit M. Thomas, a dressé son appareil et, à partir de ce moment, il restera complètement étranger à ce qui va se passer ; la lumière a fait son œuvre ; un agent splendide, mais indépendant, a tout accompli. L'homme peut disparaître dès le début de l'opération, elle se fera quand même, sans le concours de son intelligence ou de son esprit ; où est le concours de sa personnalité ? »

accordée aux autres dessins, aux œuvres d'art (1). En France, depuis quelques années, les controverses ont perdu de leur vivacité.

Aujourd'hui, grâce aux efforts de l'Association littéraire et artistique internationale, du Syndicat des Sociétés littéraires et artistiques, organisé par le Cercle de la librairie, et dont la Société française de photographie fait partie, après les discussions des Congrès de Londres, de Neuchâtel, de Milan, de Barcelone, de Dresde, de Berne, de Monaco, etc., les auteurs sont, en général, d'accord pour accorder aux photographes le traitement réservé aux artistes, et décider que leurs œuvres doivent être protégées par la loi de 1793 dont le texte vise non seulement toutes les œuvres de la peinture, du dessin ou de la gravure, mais encore toutes les productions de l'esprit ou du génie appartenant aux beaux-arts.

Quant aux tribunaux, ils hésitent et varient; après avoir par certaines décisions proclamé, et c'était logique, l'assimilation pure et simple de la photographie aux autres arts graphiques (*voir* notamment Paris, 12 juin 1863, Meyer et Pierson; Trib. corr. Seine, 24 avril 1880, de Villecholle, etc.), sans que cette doctrine ait été condamnée par la Cour de cassation (Cass., rej., 15 janv. 1864, Meyer et Pierson), ils inclinent à se rallier à un système mixte: tout dépend des circonstances. Certaines photographies ont un caractère artistique indéniable; d'autres ne sont que le résultat de moyens mécaniques derrière lesquels n'apparaît pas le talent personnel de l'opérateur; aux premières seules, il convient de faire l'application de la loi de 1793, les autres ne peuvent s'en prévaloir.

On conçoit ce qu'a d'arbitraire et de dangereux une telle théorie. Transformer ainsi les juges en critiques d'art, c'est ouvrir la porte à l'incertitude, à l'arbitraire. C'est ainsi que dans un arrêt récent (Angers, 23 nov. 1896, Wœlcker), la Cour d'Angers a décidé que les photographies instantanées ne constituaient qu'une œuvre mécanique non protégeable par la loi de 1793, comme si le temps plus ou moins long de la pose pouvait avoir une influence sur le mérite du résultat, si bien qu'une épreuve prise dans le même endroit, dans des conditions identiques de lumière et d'éclairage, dût changer de caractère

(1) « Ce que la loi protège, disait dans une autre affaire l'avocat général Bachelier, c'est l'œuvre, c'est le dessin; or l'œuvre photographique a pour résultat un dessin, quel que soit le procédé employé pour l'obtenir. L'art est dans l'exercice de la volonté, le choix du sujet, de l'heure pour obtenir certains effets de lumière. Tout cela est la création de l'homme qui reproduit la nature, et jamais on ne pourra dire qu'il n'y a là qu'une force brutale. » — Voir *Annales*, p. 230; 1864. M. Rendu, avocat à la Cour de cassation, disait de son côté: « Dans la Photographie, l'appareil remplace le travail de la main, mais il laisse à l'artiste, dans toute sa plénitude, le travail de l'esprit; la pensée garde son rôle suprême. » *Annales*, p. 225; 1863.

selon qu'elle serait faite avec un appareil muni d'un objectif lent ou rapide.

Ce système, que l'on pourrait appeler le système de l'*examen préalable*, n'est pas admissible; il est contraire au texte comme à l'esprit de la loi. Dans les matières qui, comme le dessin, la peinture, la gravure, sont certainement régies par la loi de 1793, aucune appréciation n'est faite du mérite de l'œuvre; bonne ou mauvaise, elle est protégée. Il n'y a aucun motif, lorsqu'il s'agit de photographie, pour agir autrement. En réalité, on ne peut sortir de cette alternative, ou refuser à toutes les photographies le caractère d'œuvre artistique, ce qui est contraire à l'évidence même, ou l'accorder à toutes; en dehors de cela, il n'y a qu'incertitude et arbitraire.

Si maintenant nous examinons les législations étrangères, nous voyons que certaines d'entre elles, comme celles de Belgique et d'Italie; sont muettes sur la question; mais leurs lois, imitées de la loi française de 1793, sont assez largement conçues pour que la jurisprudence ait pu faire rentrer la photographie dans le cadre des œuvres intellectuelles protégées; toutefois, on retrouve dans les décisions judiciaires la même hésitation que chez nous, et les tribunaux ont, là aussi, la tendance à s'ériger en juges du beau, alors qu'ils ne doivent être que juges du droit. D'autres nations assimilent les photographes aux artistes, et leur accordent la même protection, comme la Grande-Bretagne, les États-Unis d'Amérique, l'Espagne, la principauté de Monaco; d'autres, tout en énumérant les photographies parmi les œuvres protégées par la loi sur la propriété artistique, ne lui accordent qu'une protection spéciale, de durée beaucoup plus limitée. C'est ainsi que la loi autrichienne n'accorde à l'œuvre photographique qu'une protection de dix ans à dater de la confection du phototype, en imposant la mention du nom et du domicile de l'auteur ou éditeur, et de l'année où a paru l'œuvre; qu'il en est de même de la loi hongroise qui, de plus, considère comme licite l'usage d'une photographie en vue d'en tirer une œuvre nouvelle, l'insertion d'une photographie dans une œuvre littéraire en vue d'en expliquer le texte, à la condition d'indiquer l'auteur et la source; que la loi japonaise de 1899 limite aussi à dix ans la protection pour la photographie,



C. Puyo.

sauf s'il s'agit d'œuvres photographiques insérées dans une œuvre littéraire ou scientifique, et spécialement exécutées dans ce but, auquel cas le droit d'auteur appartient à l'auteur de cette dernière et a la même durée de protection que celle-ci; et enfin que la loi suisse réduit même la durée de protection à cinq années.

D'autres enfin, comme l'Allemagne, la Norvège, ont une législation spéciale pour la photographie, ne la protègent que pendant cinq ans, et seulement contre les reproductions mécaniques (1).

Si nous pouvions maintenant aborder l'étude de la protection internationale de la photographie, nous verrions que si, grâce au libéralisme de la loi française, la protection des étrangers en France est à peu près assurée, il est loin d'en être de même, malgré les conventions et les traités, pour les Français vis-à-vis des nations étrangères et pour les étrangers entre eux. Les législations sont encore trop dissemblables, les conditions imposées trop différentes pour que cette protection puisse être efficace.

Il importe cependant de signaler un grand progrès accompli dans ces dernières années; tandis que le protocole de la Convention de Berne, dans sa rédaction primitive, se bornait, interprétant l'article 4 de la Convention qui ne mentionne pas la photographie, à décider que la photographie pourrait profiter des dispositions de la Convention, *dans les pays de l'Union où le caractère d'œuvres artistiques n'est pas refusé aux œuvres photographiques*, l'acte additionnel du 4 mai 1896, certifié le 9 septembre 1897, indique dans le protocole de clôture que les « œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue, *sont admises au bénéfice de la Convention, en tant que la législation intérieure permet de le faire, et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres nationales similaires.*

Il convient, en outre, de rappeler que, d'après les dispositions formelles de la Convention, la jouissance des droits accordés aux auteurs n'est subordonnée qu'à l'accomplissement des formalités exigées dans le pays d'origine. En ce qui concerne la France, d'après l'article 4 de la loi de 1881, les épreuves photographiques sont, comme les estampes, soumises à la formalité du dépôt au nombre de trois exemplaires. L'accomplissement de cette formalité suffit pour assurer au déposant français, dans tous les pays signataires de la Convention, une protection analogue à celle qu'ils accordent aux œuvres de leurs nationaux (2).

(1) La loi norvégienne, en cas de décès du photographe, ne laisse même pas le court délai de cinq ans lui survivre.

(2) Les pays signataires de la Convention étaient, au 1^{er} janvier 1900, l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne et ses colonies, la France et ses colonies, la Grande-

C'est là un résultat important, et il y a lieu d'espérer que les photographes soucieux de leurs intérêts n'hésiteront pas à profiter désormais des avantages qui leur sont offerts.

Néanmoins, le but n'est pas encore atteint, et il importe de redoubler d'efforts pour ramener les jurisprudences incertaines et de poursuivre l'amendement des lois restrictives afin d'arriver partout le plus tôt possible à la seule solution qui s'impose par sa simplicité et sa logique : l'*assimilation* pure et simple de la Photographie aux autres Arts graphiques.

Les arguments qui militent en faveur de cette assimilation sont connus, il est à peine besoin de les résumer à nouveau ici.

Que la Photographie ait sa place parmi les œuvres intellectuelles, on ne saurait le contester sérieusement. Le photographe compose son sujet, choisit l'éclairage, fixe le temps de pose, surveille le développement et le phototype obtenu ; par les soins intelligents apportés au tirage, il peut encore obtenir, avec un même phototype, des effets très variés ; en tout cela il fait œuvre d'artiste, supérieur ou médiocre, peu importe, et comme tel il a droit à la protection de la loi.

Les artistes, autrefois ennemis déclarés de la photographie qu'ils dédaignaient, ont appris à en apprécier la valeur ; eux aussi sont intéressés à ce que la Photographie soit partout efficacement protégée ; elle est devenue leur collaboratrice de tous les instants ; mise en œuvre par eux, elle leur fournit une source inépuisable de documents. Comment admettre qu'alors que la loi protège avec un soin jaloux le moindre croquis, elle ne protège pas dans les mêmes conditions les photographies obtenues par ces mêmes artistes ?

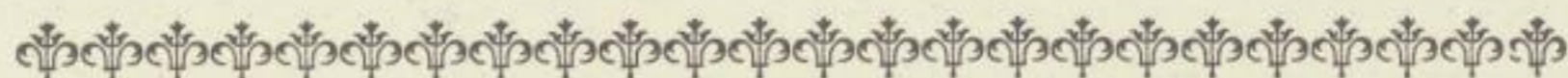
Les éditeurs enfin sont conduits à employer de plus en plus, directement ou indirectement, la Photographie pour l'illustration de leurs Ouvrages : si l'œuvre photographique en elle-même n'est pas protégée, peu importe que les documents fournis par elle et convertis en gravures ou lithographies soient protégés comme œuvres artistiques. La protection reste illusoire si elle ne s'étend pas à l'original, si l'œuvre photographique peut, le lendemain de l'apparition de l'Ouvrage, être à nouveau mise en œuvre par un concurrent peu scrupuleux. Vouloir maintenir une distinction entre la Gravure et la Photographie, la Lithographie et la Photolithographie, c'est aller au-devant d'inextricables difficultés. Les divers procédés se complètent et s'entrecroisent. Ces procédés dits *photographiques* exigent l'intervention fréquente de l'homme ; les retouches sont le plus souvent nécessaires ; plus ou

Bretagne et ses colonies et possessions, Haïti, l'Italie, le Japon, le Luxembourg, Monaco, le Monténégro, la Norvège, la Suisse, la Tunisie. Le Monténégro s'est retiré de la Convention à la date du 1^{er} avril 1900.

moins importantes suivant les cas, elles exigent une grande habileté et un sens artistique développé; faire dans une épreuve, obtenue par un des nombreux procédés actuellement en usage, le départ exact de ce qui est l'œuvre de l'homme seul, ou de l'homme aidé par la lumière, c'est chose impossible.

Avec l'assimilation, toutes les difficultés disparaissent. Nous demandons donc au Congrès de confirmer encore une fois les résolutions votées dans les Congrès précédents et d'émettre le vœu suivant :

« Les œuvres photographiques doivent être protégées par les mêmes lois qui protègent ou protégeront les autres œuvres des Arts graphiques telles que les œuvres du Dessin, de la Gravure, de la Lithographie, et dans la même mesure que ces œuvres; elles doivent leur être assimilées en tous points. »



Congrès des Sociétés savantes de 1901

Le Congrès des Sociétés savantes de 1901 se tiendra à Nancy et s'ouvrira le 9 août. Les mémoires doivent parvenir au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts avant le 20 janvier 1901.

Les questions du programme concernant la photographie sont les suivantes :

13° Photographie des parties invisibles du spectre. Résultats obtenus et proposition de méthodes nouvelles.

14° De l'action des différents rayons du spectre sur les plaques photographiques sensibles.

15° Recherches relatives à l'optique photographiques et aux obturateurs.

16° Recherches sur la préparation d'une surface photographique ayant la finesse du grain des anciennes préparations (collodion ou albumine) et les qualités d'emploi des préparations actuelles au gélatino-bromure d'argent.

17° Étude des réactions chimiques et physiques concernant l'impression, le développement, le virage ou le fixage des épreuves négatives et positives. Influence de la température sur la sensibilité des plaques photographiques, leur conservation et le développement de l'image.

18° Études astronomiques et météorologiques par la photographie.

19° Recherches sur les méthodes microphotographiques; applications notamment aux études minéralogiques, histologiques et médicales.

20° Perfectionnements à apporter aux méthodes stéréoscopiques.



A l'Étranger

ANGLETERRE

Londres, 15 novembre 1900.

La nouvelle École américaine de Photographie. — M. Holland Day, de Boston, a fait venir d'Amérique une collection de photographies qui est actuellement exposée dans les salles de la Société Royale de Photographie, 66, Russell square, à Londres. C'est lui qui s'est chargé d'encadrer toutes ces épreuves et qui les a disposées sur les murs d'une façon très artistique. Ce titre de « nouvelle École » est de M. Holland Day, et nous ne savons guère jusqu'à quel point il se trouve justifié par les faits, car une école implique l'existence d'un maître et, à moins que ce maître ne soit M. Day lui-même — et il serait le premier à se dérober à cet honneur — nous ne voyons pas quelle est l'influence maîtresse qui a guidé ce groupe de photographes. Ils sont quarante-deux en tout et ils exposent trois cent soixante-quinze épreuves. Nous trouvons parmi eux beaucoup de noms déjà connus et quelques exposants nouveaux.

Depuis quelques années, les tendances de la photographie pictoriale ont été vers la liberté d'action du photographe. On n'a pas hésité à passer outre à toutes les règles *académiques* du procédé, si l'on pouvait ainsi trouver plus de facilité d'expression. Ainsi la netteté de l'épreuve ne sera plus exigée si l'auteur pense nous donner par l'usage du flou une impression plus forte et plus personnelle. Il n'y a eu malentendu entre les photographes que parce que les uns demandent à ce que les objets soient graphiquement représentés exactement comme ils sont, et que les autres préfèrent les interpréter à leur façon et les montrer tels qu'ils se les imaginent. Ce n'est qu'une querelle entre le document et l'imagination.

Cependant, malgré la hardiesse de beaucoup de nos photographes anglais, nous trouvons encore dans les œuvres d'un certain nombre des plus avancés un respect invétéré des anciennes formules ; on dirait qu'il leur a été impossible de se débarrasser entièrement des anciennes influences et des anciennes traditions. Leurs œuvres sont toujours marquées du cachet photographique. La reprise du procédé à la gomme bichromatée a marqué un grand pas en avant du côté de l'interprétation personnelle en photographie. Les facilités qu'on y trouve à modifier les valeurs, à noyer le détail et à supprimer les parties inutiles ont beaucoup contribué à créer dans le public un esprit de tolérance envers certaines œuvres conçues dans le même sens et qui, jusqu'alors, n'excitaient que les moqueries de la foule.

Or, l'école américaine semble avoir été plus loin encore dans cette même direction. Il nous sera presque impossible d'en donner une idée juste à nos lecteurs. Nous ne pouvons que dire que les règles usuelles de la composition y sont volontairement ignorées ; le résultat, tout de sentiment, est donc éminemment capricieux. Quelques-unes des épreuves exposées sont délicates et fraîches de ton, mais la majorité est d'une gamme très sombre, avec quelques accents clairs seulement. L'effet en est nécessairement triste. L'imagination doit découvrir ce qui n'est que suggéré, mais quelquefois la suggestion ne se fait pas sentir, et il en résulte que l'œuvre est simplement obscure, ou irritante comme un rébus.

C'est à l'enthousiasme très intense de M. Holland Day que nous devons la collection actuelle, et je dirai que cet enthousiasme sincère est vraiment contagieux, en tout cas il est éminemment respectable. M. Day espère pouvoir montrer cette collection à Paris et nous l'espérons aussi, car l'école américaine est destinée, sans aucun doute, à exercer une influence notable sur la photographie pictoriale.

Lors de l'ouverture de cette exposition, M. Holland Day fit une petite conférence qui, si elle ne contenait rien de bien absolument neuf, était tout au moins suggestive. Il cita ce mot de Ruskin : « Il n'y a pas plus d'art, en vérité, à manipuler une touffe de poils de chameau qu'à manipuler une cuvette de porcelaine et un flacon de verre. Il n'y a pas plus d'art à poser délicatement une touche de couleur qu'à étendre délicatement une couche d'acide. Il n'y a pas plus d'art à se servir de la cornée et de la rétine pour recevoir une image qu'à se servir d'un objectif et d'un morceau de papier sensible. Mais que l'homme intérieur, ou plutôt *l'homme* dont la cornée, la rétine, les doigts et les mains, les crayons et les couleurs, ne sont que les instruments et les serviteurs, que cet *homme*, qui sait voir même s'il est aveugle, et dont l'âme ne fera que grandir quand bien même sa

main et son pied seraient coupés et jetés à la flamme, apparaisse en criant un solennel *Ecce*. Alors son œuvre deviendra de l'art. »

M. Holland Day continue et dit : « Personnellement je crois que les temps sont venus où le solennel *Ecce* s'entend de tous côtés. » En revendiquant pour la photographie le titre d'art reconnu de tous, M. Day va plus loin encore que bien des fervents et des plus fervents. Il se base surtout sur l'évidence d'individualité qu'il trouve dans la photographie moderne. Ainsi : « Pourquoi un Hofmeister diffère-t-il d'un Demachy, si ce n'est que chacun d'eux met dans son œuvre cette note personnelle qui constitue l'individualité, — et qu'est-ce que l'individualité, sinon l'*Ecce* de Ruskin ? »

L'Exposition de la Société Royale de Photographie. — Si l'on s'est plaint, peut-être justement, que la Société, en tant que Société nationale représentative, avait donné jusqu'ici trop d'importance, dans ses expositions, à la branche pictoriale de la photographie, on pourrait cette année se plaindre du contraire. L'espace occupé par les appareils, les objectifs et les spécimens d'épreuves obtenues avec ceux-ci était vraiment énorme. Les surfaces étant payées par les exposants, on ne pouvait guère exercer de contrôle sur ce qu'ils y montraient, de sorte qu'à côté d'épreuves très parfaites, on y rencontrait bien des expositions qui ne dépassaient pas la moyenne de la photographie professionnelle de second ordre.

Dans la section pictoriale il y avait peu d'étrangers. Je n'ai vu qu'un exposant français, M. Dubreuil, dont l'*Étude de tête*, très belle, me semble cependant inférieure à son envoi au Salon.

Sur la place qu'occupe en Angleterre la photographie pictoriale. — Il y a un progrès sensible de ce côté en Angleterre, pays où la séparation bien nette de la branche technique et de la branche artistique a commencé à se faire avant que le mouvement ne se soit prononcé à l'étranger. A Paris, en Amérique et dans quelques autres pays, les peintres semblent avoir encouragé dans leurs efforts les photographes convaincus qui cherchaient l'expression artistique. Il n'en est pas encore de même dans notre pays, et le public est resté froid tandis que les journalistes se sont bornés à se faire l'écho ignorant des diatribes de tel ou tel écrivain. Le dilettantisme de l'amateur photographe, en général, a pu aider à cet état de choses en abaissant la photographie au niveau d'un passe-temps frivole, et en encombrant le monde de productions médiocres qui ont formé l'opinion du public, incapable de trouver l'œuvre sérieuse au milieu de la multitude d'œuvres mauvaises. Mais cependant le goût de la masse semble se

porter vers le beau plutôt que vers l'épreuve simplement curieuse et rare. Les œuvres sortant des multitudes de Sociétés photographiques



“ Nurse ”

Cliché obtenu avec l'obturateur THORNTON-PICKART.

récentes en témoignent. Nous ne prétendons pas que ce soit là du grand art, et l'intention est plus évidente que le résultat, mais il y a incontestablement un progrès, ne fût-ce que dans la façon dont sont accueillies les productions qui s'affranchissent des règles ordinaires de la photographie technique. Il faut se reporter à dix ou douze années

en arrière pour voir combien le public est devenu plus tolérant. Ainsi nous ne rencontrons plus aujourd'hui, sauf chez les commençants ou les commerçants, des paysages d'une netteté microscopique, on ne voit pas non plus d'épreuves ultra brillantes. Tout cela est remplacé par l'épreuve au platine mate, tirée d'après un cliché dont la netteté est suffisante pour donner l'impression voulue sans cependant égaler la netteté que donnerait même un objectif de second ordre. On peut affirmer que la moyenne des œuvres actuellement accrochées dans les expositions de l'année, tant à Londres qu'en province, aurait excité l'indignation des critiques, il y a quelques années d'ici. Les mêmes juges qui réservaient leur sévérité naguère pour toutes les épreuves dont la mise au point n'étaient pas rigoureuse, refusent impitoyablement aujourd'hui les mêmes épreuves qui les enthousiasmaient alors, et accrochent à leur place les œuvres qu'ils conspuaient jadis. Il me semble que c'est en Angleterre que le flou est le plus répandu, tant parmi les amateurs que parmi les professionnels. Il y a en France, en Allemagne et en Belgique des maîtres en photographie qui savent s'en servir, mais il ne s'est pas formé d'école.

La majorité des photographes artistes a peu à peu relevé sa moyenne et s'est arrêtée à une certaine limite où tout le monde s'est rejoint, et que personne n'a dépassée. Au contraire, l'élite a conservé sa distance. On peut donc se demander comment l'évolution se terminera. Ceux qui sont arrivés aujourd'hui à l'étape où se trouvaient, il y a quelques années, les leaders du mouvement ont encore de la place devant eux et peuvent encore avancer, mais les leaders eux-mêmes? Nous avons en Angleterre un proverbe qui dit que « dans toute profession il y a de la place en haut ». Cela s'applique-t-il à la photographie artistique? Nous en doutons.

Pendant les dernières années, la mode a été aux grandes épreuves. Cette année, au contraire, les dimensions se sont singulièrement réduites. Si les Américains font école au point de trouver beaucoup d'imitateurs, la tendance actuelle se confirmera, car leurs épreuves ne dépassent guère 8×6 inclus. Je ne sais si nous devons nous en féliciter. La photographie — quelquefois même le photographe — pêche surtout par le manque de sérieux, par la *petitesse* de ses résultats; les grandes épreuves lui confèreraient, il me semble, plus de dignité. En somme, nos plus grandes épreuves sont encore plus petites que les plus petites peintures. La multiplication des petites épreuves finira par faire de la photographie un art de portefeuille, un simple moyen de produire de jolies petites choses qu'il faudra regarder de près en les tenant à la main, — peut-être alors y mettra-t-on moins de conscience.

Au contraire, si notre photographie est de taille à être accrochée au mur, si elle est destinée à une véritable décoration, nous la regarderons de loin pendant sa production même, nous nous l'imaginerons en place et travaillerons dans ce sens. Et puis l'épreuve finale n'est-elle pas dans la cohabitation constante avec l'œuvre en évidence alors que les défauts se révèlent ou que les qualités s'affirment, épreuve à laquelle n'est pas soumise la photographie de portefeuille qu'on ne regarde qu'un instant et qui rentre aussitôt dans l'oubli.

Quelques photographes d'une école avancée, avec qui je causais dernièrement, ont émis devant moi cette idée bizarre que les photographies gagneraient à ne pas être permanentes, à s'effacer bientôt quand elles ont accompli leur mission de plaire, pour laisser la place à d'autres photographies d'un genre plus nouveau qui réveilleraient l'attention et le goût blasés du public. Se trouverait-il des gens sérieux pour se dévouer à produire des œuvres d'un caractère aussi frivole et aussi éphémère ?

Littérature photographique. — La fécondité de cette sorte de littérature est un signe des temps. Jamais les articles, pamphlets et journaux photographiques n'ont été si nombreux. Il n'est pas de feuille de Londres ou de province qui n'ait une colonne ou deux réservées à la photographie. Mettons de côté les sports tels que le racing, le football ou le cricket, en dehors c'est la photographie qui occupe le plus de place dans les colonnes de spécialités. Ajoutez à cela le chiffre d'affaires, toujours en augmentation, des fabricants de plaques, d'objectifs et d'appareils, et il faudra bien admettre que le nombre des photographes va toujours en croissant. Et il y a quelques années, lors de la folie de la bicyclette, on prophétisait l'extinction prochaine de l'amateur photographe !

A. HORSLEY-HINTON.

Traduit pour le Bulletin par R. D.





Echos & Nouvelles

Les séances hebdomadaires intimes ont été reprises dans la salle des fêtes du Photo-Club. Elles sont très suivies et de nombreuses projections y sont faites tous les vendredis, de 5 heures à 7 heures.

Nous rappelons à nos collègues que ces séances sont exclusivement réservées aux membres de la Société et qu'aucune invitation ne peut être faite pour ces séances.

*
* *

Le concours organisé par la « Thornton-Pickard Manufacturing Company » que nous avons annoncé a obtenu un très vif succès : les membres du jury ont eu la satisfaction de constater un réel progrès sur celui de 1898, et nous sommes heureux de pouvoir donner dans ce numéro la reproduction de trois épreuves récompensées, dont les planches ont été mises à notre disposition par la « Thornton-Pickard Company ».

*
* *

M. Cousin, a repris à la Société Française de Photographie, 76, rue des Petits-Champs, son cours élémentaire de photographie. C'est la sixième année que M. Cousin fait ce cours très suivi qui a lieu le mercredi soir et auquel les dames peuvent assister. On s'inscrit au secrétariat de la Société Française de Photographie.

D'autres cours, faits sous les auspices de l'Association philotechnique, ont lieu dans sept sections de Paris et sont confiés à MM. Clerc (lycée Charlemagne), Gravier (lycée Condorcet), Belin (école, 43, rue des Poissonniers), Niewenglowski (école communale, 80, boulevard Montparnasse), Lamanille (école communale, 40, boulevard Diderot), Degen (mairie du III^e arrondissement) et Corbie (lycée Voltaire).

*
* *

Nous sommes heureux d'annoncer à nos collègues, que par suite d'une entente intervenue entre le Comité du Photo-Club et

M. J.-R.-A. Schouten, directeur de *Camera Obscura*, revue internationale illustrée, publiée en quatre langues et organe de l'Union internationale de photographie, cette belle publication sera adressée aux membres du Photo-Club de Paris, sous des conditions toutes spéciales d'abonnement.

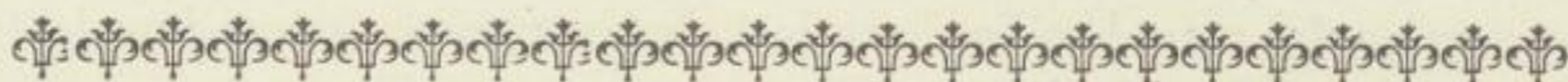
*
* *

EXPOSITIONS ANNONCÉES

Troisième Exposition internationale de Photographie organisée par « The Blairgowrie and District Photographic Association », à Blairgowrie, Angleterre, — 14 au 19 janvier 1901. — Pour tous renseignements, s'adresser à M. J.-B. Maclachlan secrétaire.

*
* *

La photographie au point de vue de l'art. — Exposition internationale de Photographie organisée par la Société des Amateurs photographes « Daguerre », du 16 au 30 mars 1901, à Groningue (Hollande). Tous renseignements seront donnés par M. N. de Jager, secrétaire, Cercle « De Harmonie », à Groningue.



Bibliographie

Formulaire photographique. — L. Sassi, traduit de l'Italien par E. Jacquez. — P. Carré et Naud, Paris 1900.

Cette publication contient un grand nombre de formules pratiques et l'amateur, comme le professionnel, y trouvera de précieux renseignements pour l'aider dans ses travaux journaliers.

Formulaire pratique de photographie, rédigé conformément aux décisions du Congrès international de Photographie de 1900, par G. Naudet. — H. Desforges, Paris, 1900.

Au milieu des innombrables formules que proposent chaque jour les revues photographiques, le débutant et souvent aussi l'amateur déjà exercé se trouvent perdus; en outre, telles de ces formules qui donnent sur le moment d'excellents résultats, doivent être rejetées parce que leur emploi entraîne l'altération des images sur lesquelles elles ont agi. C'est pour éviter au photographe maints tâtonnements inutiles et préjudiciables à ses progrès, que M. Naudet a publié un choix judicieux de formules simples, qui sont devenues classiques. Ce sont d'ailleurs celles que préconisent dans leurs cours MM. Clerc et Niewenglowski, sur la proposition desquels ont été prises, au Congrès, les décisions relatives à l'expression des formules photographiques.

Le Gérant : J. LELU

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 25084-11-00.



Conclusion

CE n'est pas sans un grand regret, sans un sentiment très pénible de temps perdu, de leçon mal apprise et de beautés inaperçues



que nous avons dit adieu à l'Exposition Universelle. Je sais qu'il est de bon ton de ne pas y avoir été et d'ignorer sa fermeture. J'y suis allé le plus souvent possible et pas assez souvent. Les merveilles d'art qu'elle renfermait et qui semblaient être un peu à nous, se sont dispersées, ne nous laissant que des souvenirs, aigris d'une pointe de remords de n'en avoir pas assez profité.

Car il y avait là de précieuses leçons à apprendre, ne fût-ce qu'en cherchant à découvrir à travers cette colossale réunion d'œuvres, la genèse des idées créatrices des milliers d'artistes qui y avaient apporté le tribut de leurs nerfs et de leurs cerveaux. Et dans ce monde, le Photo-Club de Paris avait aussi



trouvé sa place et pris sa petite part, car nous avons là une mission à remplir, ou si le mot paraît un peu grandiloquent, un devoir à accomplir.

Il ne s'agissait plus de montrer au public des agrandissements encore plus grands ou des instantanés plus instantanés encore que ceux de nos voisins. La tâche était autrement sérieuse. Le Photo-Club, depuis de longues années, s'est spécialisé en consacrant tous ses efforts à développer et à centraliser le mouvement de sélection qui se faisait déjà pressentir lors de sa création,

mais auquel manquait en France l'encouragement et la cohésion qu'il a su lui donner depuis. Les Salons de Photographie sont nés, vivantes preuves du succès des idées fomentées par le Club, mais dans ces Salons, le caractère d'internationalisme qu'il fallait, pour l'éducation utile du public, y entretenir à tout prix, ne laissait au Cercle que le rôle d'un hôte aimable qui doit s'effacer pour laisser à ses invités la place la plus large et la plus honorable.

Il en fut autrement à l'Exposition Universelle. Nous étions seuls et le moment était venu de faire appel aux forces vives du Cercle même, et de prouver par des faits que les idées que celui-ci avait toujours proclamées pouvaient prendre corps et entrer dans la pratique. Nous pouvons nous dire satisfaits des résultats, et le public a bien voulu en dire autant. Il n'y a pas eu de recrutement ni de tour de passe-passe, le jury amical n'a pas eu à choisir parmi les exposants, tout membre du Cercle l'étant de droit; ses fonctions se sont bornées à un travail de sélection ne portant que sur les trop nombreux cadres soumis à son examen; l'exposition a donc été véritablement représentative et nous devons la prendre telle qu'elle a été conçue, comme un résumé du travail accompli pendant plus de six années.

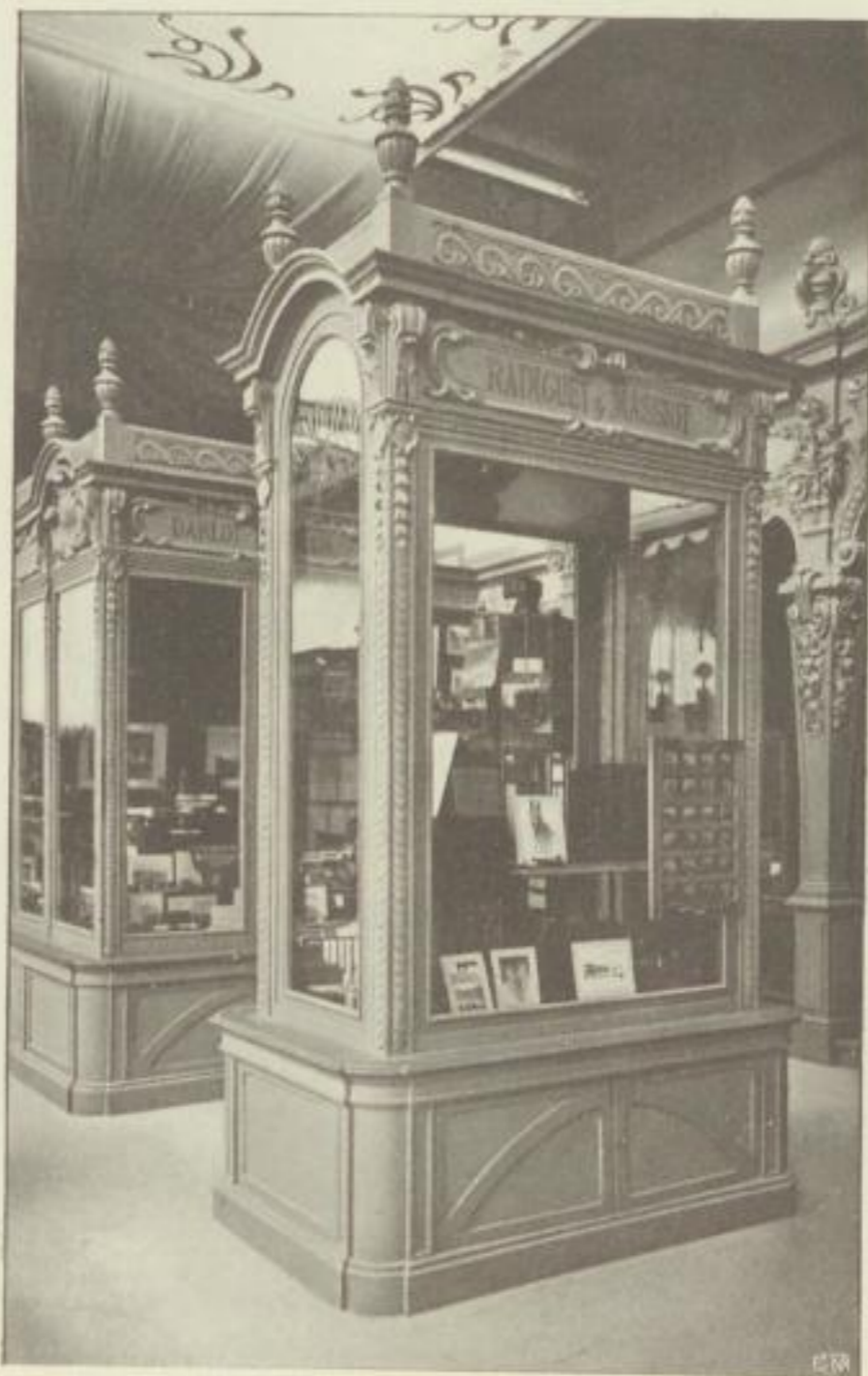
Sans aucun doute, il s'est formé depuis lors une évolution parmi certains photographes. La perfection technique une fois atteinte, l'attrait de la difficulté à vaincre une fois évanoui, l'attention s'est forcément détournée des moyens et s'est dirigée sur les résultats —



et le photographe artiste de nature et d'éducation s'est aperçu que ses photographies ne lui plaisaient plus. De là à *savoir pourquoi*, il y avait beaucoup plus qu'un pas, mais il est en train de le franchir; la récente exposition en est la preuve.

C'était un effort, et un effort considérable. Il eût été facile de garnir nos murs de paysages et de portraits corrects, pris, les uns aux hasards de la route et les autres à l'éclairage dénué de surprises d'un atelier bien organisé. Mais nous désirions davantage et il faut reconnaître, sans vouloir entrer dans des détails de critique individuelle, que nous l'avons obtenu. Car nous avons trouvé partout une intention très nette, exprimée de façon plus ou moins habile ou plus ou moins frappante, selon les tempéraments, mais montrant bien à l'œil du plus indifférent des observateurs la recherche de l'effet artistique, sans la préoccupation de cette technique encombrante caractérisée par le tour de force photographique qui faisait la note dominante des anciennes expositions de ce genre.

Tout autre aussi était le cadre dans lequel l'exposition actuelle a présenté ses photographies. L'accord entre l'or-





nementation et la tonalité générale, l'ingénieuse décoration emblématique des frises, souples théories de danseuses et d'athlètes qui semblaient plutôt dérobées aux flancs classiques d'une amphore grecque, qu'empruntées à la vulgaire bande de celluloïde de l'instrument automatique par excellence, tout cela constituait un ensemble qui dénotait un esprit nouveau, une préoccupation d'harmonie décorative

bien en rapport avec les tendances, nouvelles aussi et de même nature, des œuvres exposées.

Dans la plupart des autres sections photographiques nous avons rencontré ces mêmes tendances exprimées de différentes façons et l'école nouvelle, la photographie spécialisée en simple moyen d'expression, s'y est affirmée plus ou moins vivace.

Chez les Anglais, la note était peut-être plus frappante qu'ailleurs,

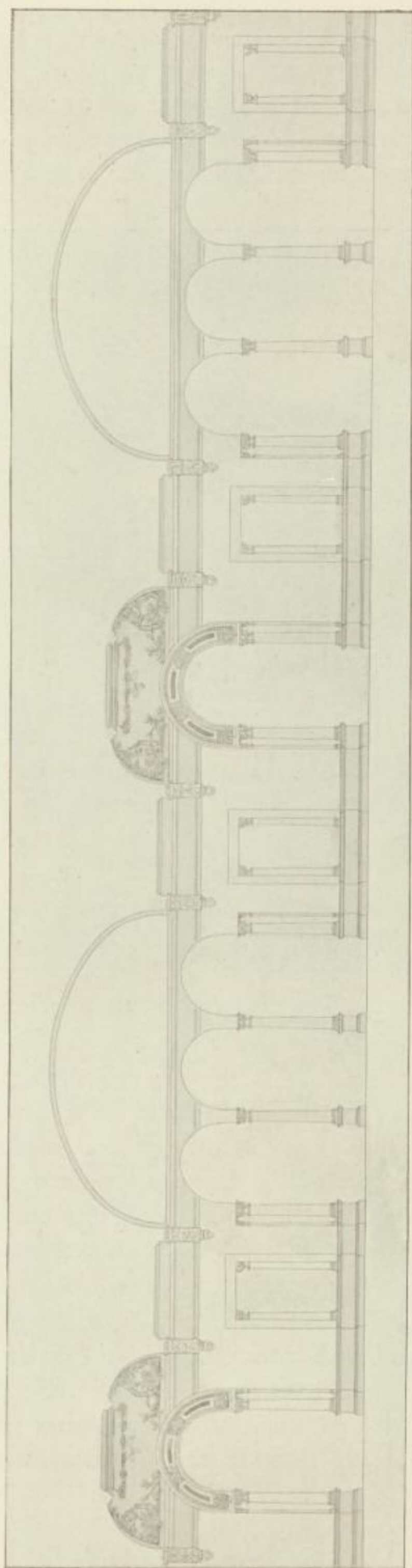


grâce au double choix, très sévère, des exposants d'abord, et de leurs œuvres ensuite. L'allure y est plus grave qu'en France, peut-être moins gracieuse, mais nos voisins y ont gagné de ne pas sombrer dans le joli maniéré, écueil de la photographie professionnelle du jour. Il faut dire aussi que c'est en Angleterre que se sont groupés



tout d'abord les photographes artistes qui travaillaient isolément dans des idées pareilles, subversives à cette époque-là. Ils ont donc eu le temps de faire école.

Nous ne pouvons faire entrer en ligne de compte l'Amérique et la Belgique. Il s'y fait de très bonnes choses assurément, mais des questions étrangères, paraît-il, à la photographie, nous ont empêchés de les admirer cette année-ci. Tandis que le Camera-Club de Vienne, non rebuté par le peu d'espace qui lui a été attribué dans la section autrichienne, a su nous présenter dans un cadre excessivement soigné, une petite collection d'œuvres de choix qui témoignent d'un travail sérieux et convaincu. En Allemagne, malgré l'abstention de tous les amateurs connus, le progrès s'est révélé très certain dans les portraits sévères, sobres et vivants exposés par plusieurs professionnels. Et c'est là, ce me semble, le signe le plus frappant du succès des idées





Noël Bruton



THE
ONLY SHUTTER

Capable of giving
Short Time Exposures
of $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, & 1, 2 & 3 seconds.
Instantaneous Exposures
up to $\frac{1}{96}$ th second and
Prolonged Time Ex-
posures of any
duration.

THE
"Ruby"

Is Three Cameras in One.
"Ruby" Outfit, including
Camera, with Turntable, Plate
Holder, Stand, Time and In-
stantaneous Shutter, with
Speed Indicator.
13 x 18.
227 75

THE
"Amber"
CAMERA.

Equally Suitable for Hand or
Stand.
No 1 Outfit, Quarter-plate,
including Camera, Plate Holder,
Two-fold Stand and Top,
R. R. Lens.
9 x 12.
170 5

Illustrated
Catalogue post free.

THE
THORNTON-PICKARD
CAMERAS AND SHUTTERS
Are suitable for every class of work.



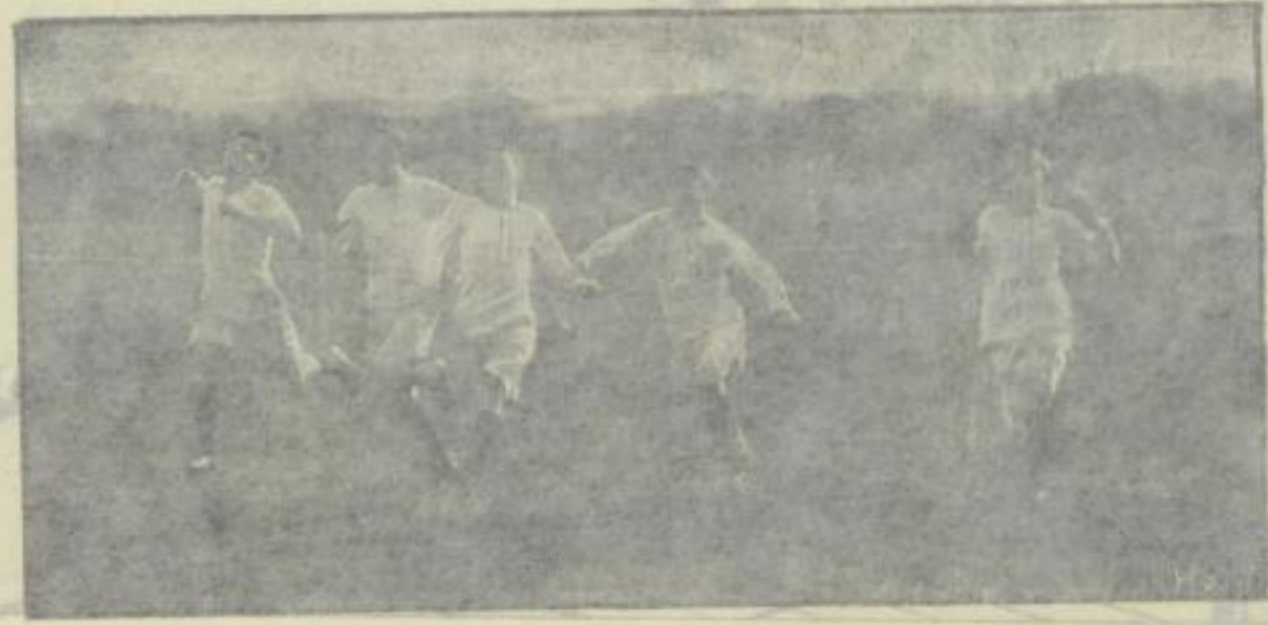
THE THORNTON-PICKARD MFG. CO., LTD., ALTRINCHAM, ENGLAND.



Are suitable for every class of work.

CAMERAS AND SHUTTERS

THE THORNTON-PICKARD



THE "Amber" CAMERA.
 Equally Suitable for Hand or Stand.
 No. 1. Outer Quarter-plate including Camera, Plate Holder, Two-fold Stand and Trip.
 R. R. Lens.
 9 x 12.
 170. 5

THE "Ruby"
 Is Three Cameras in One.
 "Ruby" Outer, including Camera, with Turnable Plate Holder, Stand, Time and Instantaneous Shutter, with Speed Indicator.
 13 x 18.
 227. 75

THE ONLY SHUTTER
 Capable of giving Short Time Exposures of 1/100, 1/200, 1/500 & 1/1000 seconds.
 Instantaneous Exposures up to 1/90th second and Prolonged Time Exposures of any duration.

THE THORNTON-PICKARD MFG. CO., LTD., ALTRINCHAM, ENGLAND.





que nous défendons et que nous espérons voir se propager de plus en plus. Car lorsque le photographe de profession aura reconnu que le public artiste n'est pas aussi rare qu'il le suppose, et que parmi les professionnels, la même sélection qui s'est faite parmi les amateurs se sera formée, nous serons très rapprochés de notre but qui n'est autre, en somme, que la régénération d'un procédé graphique tombé au rang d'un procédé de reproduction quasi-mécanique, tout en étant capable de bien autre chose.

L'Exposition Universelle de 1900 marque donc une étape. Pour nous qui suivons attentivement, depuis nombre d'années, l'évolution de la photographie pictoriale, nous n'avons pu remarquer de progrès très frappant entre cette année-ci et la précédente, mais si nous nous mettons au point de vue du public de l'Exposition de 1889 et que nous sautions l'intervalle de ces dix années, nous serons en présence d'une révolution bien nette, partielle encore, d'autant moins fructueuse comme résultat apparent que bien des éléments venant d'Amérique, d'Allemagne et de Belgique nous ont fait défaut, mais cependant incontestable.

Au premier coup d'œil jeté sur l'exposition du Photo-Club, sur la sélection de photographie pictoriale d'Angleterre et sur le Salon du Camera-Club de Vienne, nous sommes déjà frappés par la différence d'aspect entre l'Exposition actuelle et celle d'il y a dix ans. Ainsi l'habitude nous fait accepter, comme toute naturelle aujourd'hui, l'épreuve encadrée isolément et il faut faire appel à ses souvenirs pour réaliser qu'au palais bleu des Arts libéraux les photographies du même auteur étaient exhibées en damier dans un seul et vaste cadre, ou pis encore montées sur carte noire ou chamois et épinglées sur un fond de peluche cerise ceint d'une gloire de moulure dorée. Le cadre sans passepartout, entourant l'épreuve unique, était réservé à l'agrandissement gigantesque, et cela pour des seules raisons pratiques.

D'autre part, aucune recherche dans la coupe des épreuves, et cela tenait autant à l'indifférence des amateurs qu'aux exigences du passe-



partout en façade de maisons de rapport percé de fenêtres d'égale grandeur et de désespérante régularité. Pas un pouce de 18×24 n'était caché à l'admiration des foules et le désert du ciel blanc des paysages s'y étalait avec complaisance. Dans les portraits, nous trouvions encore en pleine floraison le fauteuil Louis XIII, meuble unique égaré au centre d'un tapis d'Orient borné par un ciel orange, tandis qu'une beauté souriante, en toilette de bal, sa traîne serpentant en volute, appuyait négligemment deux doigts sur le dernier clou de cuivre du dossier en équerre. L'étude de modèle n'existait pas et, tout portrait devant être flatté ou rajeuni, le caractère en était, de ce chef, banni par l'éclairage diffus et la retouche obligatoires. Enfin les procédés à développement local étant oubliés ou encore inconnus, le *cliché* régnait en maître et derrière l'épreuve on cherchait l'objectif, le temps de pose et la dimension du diaphragme. En somme, le grand mérite consistait à suivre bien exactement les instructions de l'opticien, du fabricant de plaques et du fabricant de papier. Aussi le public docile jugeait en conséquence, sans se fatiguer l'esprit, et très justement discernait la palme à l'épreuve la plus nette et la mieux virée. Très justement, en effet, car on ne lui demandait pas autre chose. Et c'est là que réside la différence vitale entre la situation actuelle et celle d'il y a dix ans, situation que l'Exposition de 1900 vient de rendre particulièrement évidente, car maintenant c'est tout autre chose que nous sommes en train de demander. Ce sont toujours des photographies que nous montrons au public, — n'en déplaise aux esprits chagrins, — mais nous ne voulons pas qu'elles soient jugées en tant que photographies, c'est-à-dire au point de vue de la perfection chimique du procédé, car dans toute la durée des manipulations obligatoires, nos préoccupations n'ont pas été de ce côté.

Sans vouloir faire de comparaison par trop écrasante, il est bien certain que si l'on prête la même intention à une fresque de Puvis de Chavannes qu'à un tableau de Gérard Dow, une des deux toiles sera jugée détestable, et cependant chacune est un chef-d'œuvre. La

différence entre la pratique photographique de 1889 et celle qui nous intéresse actuellement est — en proportion — tout aussi grande, car notre but n'est pas le même, bien que nos instruments soient à peu de choses près identiques.

Le public commence à comprendre cette différence et il vient de nous le montrer.

C'est donc un encouragement au travail qu'il faut trouver dans le succès de la photographie à l'Exposition Universelle et surtout dans le



succès de notre exposition française. Mais nous avons parlé tout à l'heure d'évolution, et le terme implique une marche en avant qui n'est que commencée, gardons-nous donc de la laisser se ralentir.

Le proverbe dit qu'il n'y a que le premier pas qui coûte. En le prenant à rebours, comme il convient de prendre les proverbes, nous constaterons que chez nous le premier pas a été facile et rapide. En effet, nous partions de la table rase, de l'absence totale d'intention artistique dans la photographie. A ce moment la différence entre une épreuve d'art et une simplement bonne épreuve était criante et sautait aux yeux de tous. Le public étonné nous encourageait par son étonnement même, nous avions à choisir entre cent sujets tout frais, tout neufs, pas de redites à craindre, la nouveauté des effets et leur inattendu faisaient passer sur mille fautes de valeur et de composition, les critiques et les auteurs aussi étaient pleins d'indulgence. C'était le premier pas, la période du facile succès, l'âge d'or du « Pictorial Photographer ».

Nous avons tous travaillé depuis, davantage et plus sérieusement, mais nous n'étonnons plus personne. La surprise est passée, la photographie pictoriale est admise, le procédé ne compte plus pour grand'chose dans le succès de l'œuvre, enfin nous sommes entrés dans la catégorie de tous ceux qui interprètent la nature à leur manière en blanc et noir. Donc le progrès chez nous doit être *individuel*; il ne sera plus le résultat facile, brusque et universel de la découverte de tel ou tel chimiste ou physicien, et notre tâche en sera nécessairement plus ingrate.

Il faut donc envisager la situation en connaissance de cause et se tracer d'avance la route à suivre. L'effort donné par le Photo-Club, il y a quelques mois, ne doit pas rester stérile. Il le sera si nous acceptons la moyenne acquise comme une limite honorable le long de laquelle nous nous contenterons d'évoluer désormais. Nous devons, au contraire, la dépasser et nous ne le ferons qu'en nous affranchissant résolument de toute préoccupation de photographie technique et en rapportant constamment nos productions à l'étalon d'art du blanc et du noir. J'entends répéter de tous côtés que la photographie doit rester la photographie, et qu'il faut se garder comme du feu d'imiter la lithographie, la gravure, le fusain ou le lavis. Mon avis est diamétralement opposé et je voudrais trouver dans une seule et même épreuve photographique les qualités réunies de tous ces procédés, le gras de la lithographie, les beaux noirs de la gravure, les accents du fusain et la fraîcheur du lavis. Il me semble que cette épreuve-là vaudrait bien le portrait-carte au gélatino-chlorure. Travaillons donc dans ce sens et n'essayons pas de devenir meilleurs photographes, ne retenons du métier que ce qu'il y en a d'indispensable et c'est bien peu de chose, et ouvrons nos yeux aux leçons d'art qui nous entourent. L'Exposition qui vient de fermer était une admirable école en ce genre, et j'aurais voulu rencontrer, au Grand Palais des Beaux-Arts, tous les photographes qui « prenaient » la rue des Nations à contre-jour !

ROBERT DEMACHY.



Distinction entre le Droit de Propriété et le Droit d'Emploi

EN MATIÈRE DE PHOTOGRAPHIE (1)

RAPPORT DE M. ANDRÉ TAILLEFER

Ancien élève de l'École Polytechnique, docteur en droit, avocat à la Cour de Paris.

Fait au Congrès international de Photographie.

LE peintre qui fait un tableau crée une œuvre originale qui est unique, complète en elle-même, et ne peut être multipliée que par reproduction ; cette reproduction peut d'ailleurs avoir lieu soit par les mêmes moyens que l'œuvre primitive : alors c'est la copie proprement dite, soit de toute autre façon.

Quand au contraire le graveur traduit sur la planche de cuivre une œuvre d'art, quand le photographe fait un cliché, cette planche gravée, ce cliché ne se suffisent pas à eux-mêmes : ce sont des *types* permettant de tirer en nombre illimité les épreuves qui constituent le résultat à atteindre.

Il en résulte que l'amateur qui commande un tableau au peintre, quand il est mis en possession du tableau, possède l'œuvre elle-même dans son intégralité ; le peintre est en fait complètement dépouillé, il ne lui reste rien entre les mains. Le particulier au contraire qui s'adresse au photographe et lui demande la reproduction d'un paysage, d'un objet qui l'intéresse, de son propre portrait, ne reçoit de ses mains, à moins de conventions spéciales, qu'un certain nombre

(1) V. POUILLET, *Prop. art.* — BREDIF, *Etude théor. et prat. sur la protection des œuvres photographiques.* — BIGEON, *la Photographie et le Droit.* — SAUVEL, *la Propriété artistique en Photographie.* — Voir aussi les travaux de l'Association internationale pour la protection de la propriété artistique et littéraire et en particulier le rapport de M. Davanne sur la *Propriété du type*, Congrès de Monaco, 1897.

d'épreuves (1) obtenues à l'aide d'un cliché ou phototype; quant au cliché lui-même, qui constitue l'œuvre proprement dite du photographe, il ne lui est pas remis et reste entre ses mains; c'est ainsi que la plupart des maisons de photographie indiquent au dos des cartons sur lesquels sont montées les épreuves que les clichés sont conservés par elles pendant un certain nombre d'années.

La situation du photographe et celle du peintre sont donc au fond très différentes, et l'on ne saurait en tout cas étendre au photographe la jurisprudence des tribunaux français, universellement critiquée d'ailleurs par les auteurs, qui, se fondant sur ce que le peintre qui vend un tableau livre son œuvre matérielle tout entière, décide que, lorsque la vente a lieu sans réserves, l'acquéreur peut revendiquer contre son vendeur le droit exclusif de reproduction de l'œuvre qu'il a acquise.

Le photographe, même travaillant sur commande, conserve la propriété matérielle du cliché qui reste entre ses mains; c'est là un point qui ne peut être contesté. Il en résulte, comme conséquence, que, lorsque le photographe a livré à son client le nombre d'épreuves commandé, le contrat ayant reçu son exécution, il a le droit de détruire le cliché désormais sans objet. Mais ce cliché constituant l'œuvre photographique proprement dite, il faut aller plus loin et admettre que la possession du cliché entraîne pour le photographe le droit de propriété artistique sur l'œuvre obtenue par lui.

Il s'ensuit que seul en principe le photographe a le droit de reproduire, vendre ou publier l'œuvre ou d'autoriser les tiers à la reproduire et que seul il a qualité pour poursuivre ceux qui l'auraient reproduite sans son autorisation.

Celui qui possède une étude photographique qu'il a payée, alors même qu'il s'agirait de son propre portrait, ne peut, dans un but commercial, reproduire ou faire reproduire cette épreuve, la vendre ou la publier, soit par lui-même, soit par l'intermédiaire de tiers; il est dans la situation de celui qui, achetant un exemplaire d'un ouvrage, en acquiert bien la propriété matérielle, peut le lire et le méditer, mais ne saurait prétendre au droit de le reproduire pour le vendre. Mais, de même que l'acheteur du livre peut, s'il lui plaît, le copier pour son usage personnel, le possesseur de l'épreuve photographique a incontestablement le droit de la reproduire pour son usage personnel, de l'agrandir, la copier, la transformer en un dessin, un tableau, une

1. Sauf lorsque le but final poursuivi est la reproduction de l'objet par un procédé photomécanique qui exige la livraison du cliché lui-même. Mais la plupart du temps, dans ce cas, il y aura eu convention spéciale, ou tout au moins l'intention des parties se sera manifestée d'une façon suffisamment nette pour qu'il ne puisse y avoir discussion.

aquarelle ; il ne fait pas en cela acte de contrefacteur et ne saurait être atteint par la loi de 1793 qui ne prévoit que les actes de vente et de distribution. Mais il en serait autrement le jour où cette reproduction viendrait à être vendue ou exposée.

Le droit de reproduction que nous avons reconnu plus haut, par application des principes généraux, appartenir au photographe, même lorsque l'œuvre lui a été commandée, qu'un certain nombre d'épreuves lui ont été payées, reçoit toutefois une limitation importante dans un cas spécial, en matière de portrait.

Le client qui se présente chez le photographe, qu'il s'agisse de portrait fait gratuitement ou de portrait payant, ne peut exiger, à moins de convention particulière, que le cliché lui soit livré. Il n'a droit qu'à la livraison du nombre d'épreuves convenu.

Il peut naturellement, moyennant un prix supplémentaire à débattre, acheter le cliché, si le photographe y consent ; mais celui-ci peut s'y refuser et ne saurait y être contraint. Possesseur du cliché dont il a conservé la propriété, son droit sur le cliché est absolu, il peut même le détruire.

Mais, d'autre part, en vertu du droit évident qui appartient à chacun de disposer de sa personne et de permettre ou d'interdire qu'on reproduise ses traits, ce même client peut, de son côté, d'une façon absolue et en quelque circonstance que ce soit, par une sorte de droit de *veto*, interdire qu'il soit fait un usage quelconque du cliché, qu'on en vende, distribue ou expose les épreuves : et s'il est fait du cliché un usage abusif ou contraire à sa volonté, il peut demander aux tribunaux d'en ordonner la destruction.

Il s'ensuit que, en matière de portrait, le photographe propriétaire de l'œuvre artistique ne peut le reproduire ou en autoriser la reproduction sans s'assurer de l'autorisation, à notre avis toujours révocable, de son modèle.

La jurisprudence française a eu plusieurs fois à se prononcer sur la question, et elle a toujours maintenu, de la façon la plus expresse, le droit par la personne représentée, ou ses ayants cause, de s'opposer à ce qu'il fût fait aucun usage du cliché par le photographe, sans son consentement (*V. C. de Paris, 9 août 1888 : d'Agoult, Ann. de la Prop. ind., 89, 43 ; C. de Paris, 4 août 1896 : veuve Guénon, Ann., 97, 112 ; Trib. Seine, 30 avril 1896 : Rouf, Ann., 97, 138 ; Trib. Seine, 31 décembre 1893 : Level, Ann., 97, 142*). Même dans le cas de portraits exécutés gratuitement, sur l'invitation même du photographe désireux d'attirer chez lui les célébrités contemporaines, et si, par suite d'une convention tacite, le droit de vendre des épreuves n'avait pas été reconnu au photographe par l'intéressé, les tribunaux

ont, à maintes reprises, décidé que si des raisons sérieuses et légitimes l'exigeaient, cette autorisation pouvait toujours être retirée, sauf alors à attribuer au photographe une indemnité (*V. Tribunal Seine, 27 avril 1866 : Delaporte, Ann., 65, 174; C. de Paris, 25 mai 1867 : Alexandre Dumas, Sirey, 68, 2,41; C. de Paris, 8 juillet 1887 : Romain, Ann., 88, 287*).

Puisque, nous l'avons vu, il existe en matière de portrait des règles spéciales, il importe d'examiner, en terminant, quand on peut dire qu'il y a portrait. Une personne peut-elle se plaindre et user de son droit de *veto* si elle figure au milieu d'un groupe au même rang que les autres personnes composant ce groupe ; si elle est comprise dans la photographie instantanée d'un cortège, d'une scène animée ? C'est là évidemment une question d'espèce qui dépend essentiellement des circonstances et de l'aspect de l'œuvre. Comme le dit fort bien M. Davanne, le portrait est l'image voulue d'une personnalité : c'est donc l'aspect de l'œuvre, l'intention qu'elle révèle qui permettront de trancher la question.

En matière de photographie instantanée, une distinction s'impose : ou le photographe s'est proposé de photographier le lieu public, indépendamment des personnes qui peuvent s'y trouver, en en faisant abstraction en quelque sorte : alors nul doute que la personne qui figurera accidentellement dans l'épreuve, à son insu, à l'insu du photographe lui-même, alors même qu'elle parviendrait à se reconnaître, ne saurait s'opposer à la vente de l'épreuve ; au contraire, le photographe cherche-t-il à fixer spécialement une personnalité sur sa plaque sensible, dans ce cas, il fait un portrait, avec cette circonstance aggravante que c'est souvent contre la volonté même de la personne ; et les règles du portrait s'appliquent dans toute leur rigueur.

Les principes que nous venons de rappeler peuvent se résumer dans les propositions suivantes, que nous demandons au Congrès de vouloir bien adopter (1) :

1° Le droit de propriété du cliché photographique phototype est distinct du droit d'emploi ;

2° La propriété matérielle du phototype appartient à celui qui l'a exécuté ou fait exécuter sous ses ordres ;

3° Le droit de propriété artistique appartient à celui qui a exécuté le phototype et en a conservé la possession ;

4° Le possesseur d'une épreuve photographique, portrait ou autre,

(1) La rédaction de ces propositions est due, en grande partie, à M. Davanne ; toutefois, en ce qui concerne le droit de destruction du cliché par celui qui l'a commandé, M. Davanne admet qu'il existe d'une façon absolue. Nous pensons, au contraire, que la destruction ne peut avoir lieu que lorsqu'il y a abus constaté, ou au moins à craindre, de la part du photographe.

ne peut en faire, faire faire ou permettre la reproduction, dans un but commercial, sans l'assentiment des ayants droit ;

5° Le droit de permettre l'emploi du phototype, au moins en matière de portrait, appartient à celui qui y est représenté ou à ses ayants cause ;

6° Le droit de destruction du phototype appartient à celui qui l'a exécuté et l'a conservé, et, en cas d'abus, à celui qui l'a commandé ;

7° Le modèle d'un portrait a toujours le droit, sauf indemnité, d'en arrêter l'exploitation ;

8° Les groupes ou scènes de genre ne sont considérés comme des portraits qu'autant que cela résulte de l'intention de l'auteur et de l'aspect de l'œuvre. Les unités détachées d'un groupe deviennent des portraits.



Nos Illustrations

Au moment où l'Exposition Universelle de 1900 vient de clore ses portes, il nous a paru intéressant de conserver le souvenir de la classe 12, en reproduisant les aspects principaux de la classe de la photographie, ainsi que les motifs de décoration qui en rehaussaient l'éclat.

Nos lecteurs retrouveront, dans les illustrations de ce numéro, le salon d'honneur, la vue générale des galeries, la décoration des vitrines, l'entrée de l'exposition du Photo-Club de Paris et les divers motifs de ses salons, ainsi que les détails des peintures des plafonds et des panneaux de la grande galerie, exécutés par M. Noël Bouton.

*
* *

La planche en couleurs qui accompagne ce numéro est une magnifique reproduction d'un éventail due aux établissements Malvaux, de Bruxelles, obtenue par le procédé de phototypogravure en trois couleurs. L'exécution en est parfaite, et le tirage, fait par J.-E. Goossens, de Bruxelles, est particulièrement remarquable.

Elle figurait à l'Exposition Universelle, où elle avait été exposée par MM. Malvaux, et avait été très remarquée.

Nous remercions MM. Malvaux d'avoir mis gracieusement à notre disposition cette belle illustration que nos lecteurs sauront apprécier à sa juste valeur.



Mise en valeur des Agrandissements

AUJOURD'HUI que les agrandissements sont devenus, à juste titre, de plus en plus à la mode et que l'on peut facilement et couramment les obtenir, grâce aux amplificateurs, dont le meilleur type est l'*amplificateur télescopique*, il est bon de connaître les petits moyens par lesquels on peut, à l'aide de quelques touches, améliorer l'agrandissement et lui faire acquérir sa plus grande valeur possible. C'est, en somme, une retouche sommaire qui ne doit être destinée qu'à corriger les imperfections.

Pour les papiers au gélatino-bromure à surface mate, on peut employer de préférence l'estompe, la gomme et le grattoir. On aura des estompes en papier et en peau, des crayons Conté et du noir sauce. Ces différents noirs peuvent permettre aisément d'obtenir les tons de l'image photographique. Au besoin ces noirs peuvent être mélangés avec de l'ocre rouge et de l'ocre jaune très finement pulvérisés.

La photographie est préalablement bien tendue avec des punaises sur une planche à dessin, mise à plat sur une table. On saupoudre la partie à retoucher, ou même la photocopie entière avec de la poudre très fine de pierre ponce ou de l'os de sèche finement pulvérisé. A l'aide des doigts ou d'un fin chiffon de batiste on frotte légèrement cette poudre en tous sens sur la surface du papier. On blaireaute ensuite afin de bien enlever toute la poudre. On traitera alors par le travail à l'estompe toutes les parties noires qui auraient besoin d'être plus ou moins légèrement renforcées.

Lorsque tout le travail en noir sera achevé, on projettera sur la surface de l'épreuve, avec un vaporisateur, un fixatif qui sera celui dont se servent les peintres pour fixer les dessins au fusain, en ayant

bien soin qu'il ne se forme pas de gouttelettes trop grosses sur le papier. On laissera sécher. C'est alors seulement qu'on procédera aux travaux susceptibles d'éclaircir les demi-teintes ou d'aviver les blancs. L'éclaircissement des demi-teintes et des grands blancs se fera en les frottant doucement avec une gomme à encre à grain fin. On pourra même, avec elle, éclaircir certaines parties dans les grands noirs. Pour les lumières très vives, très petites et très accusées, on emploiera un grattoir à lame un peu longue et flexible. Ce travail demande beaucoup de légèreté de main pour ne pas érailler la gélatine. Si l'on n'a que quelques petits points blancs à aviver, on peut y apposer, avec un pinceau fin, un peu de blanc de Chine. Toutefois, on ne saurait trop recommander de ne pas abuser du blanc de Chine qui alourdit l'épreuve et décèle trop la retouche.

S'il s'agit de papier au gélatino-bromure à surface brillante, on emploiera de préférence à l'estompe le pinceau chargé d'encre de Chine mélangée, si besoin, avec du brun rouge ou de l'ocre jaune et d'eau gommée. Cette eau gommée se compose de :

Eau	100 ^{cm} ³.
Gomme arabique	15 grammes.
Ammoniaque	Quelques gouttes.
Alcool	25 ^{cm} ³.

On fait d'abord dissoudre la gomme, puis on ajoute les autres produits dans l'ordre ci-dessus indiqué. Il se forme un précipité blanc. On chauffe alors modérément la solution au bain-marie jusqu'à disparition du précipité. L'encre de Chine délayée avec cette eau gommée s'étend assez bien sur les papiers à surface brillante.

Quant aux blancs, ils seront repiqués avec du blanc de Chine.

JEAN DUPONT

(La Mise au Point.)





Echos & Nouvelles

Nous sommes heureux d'avoir à adresser ici nos plus vives félicitations à M. Gabriel Lippmann, président d'honneur du Photo-Club de Paris, qui vient d'être promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur.

C'est la récompense bien méritée des travaux auxquels l'éminent savant, dont la science française peut à juste titre se glorifier, a attaché son nom. Nous devons à M. Lippmann la belle découverte de la photographie directe des couleurs; aussi cette haute distinction sera-t-elle accueillie avec joie par tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la photographie.

*
* *

Nous avons reçu pour la Bibliothèque du Photo-Club un ouvrage intitulé *l'Assistance publique en 1900*, hommage de nos collègues MM. Mouton et Gillet. Cette importante publication, éditée par les soins de l'administration de l'Assistance publique, contient de nombreuses illustrations en phototypographie par MM. Cueille et Despréaux, exécutées d'après les clichés de MM. Mouton et Gillet; elles sont fort intéressantes et font le plus grand honneur à leurs auteurs.

*
* *

M. Charles Gravier a pu reprendre son cours au Lycée Condorcet: il nous est permis d'espérer que l'accident dû à un éclair magnésique, ainsi que nous l'avons signalé, n'aura pas pour sa vue les conséquences aussi graves que nous avons redoutées.

*
* *

M. Bellieni nous prie de signaler les numéros des objectifs qui se trouvaient sur la jumelle stéréoscopique à décentrement qui a été volée dans sa vitrine à l'Exposition universelle. Ces objectifs portaient les n^{os} 36413 et 37411.



Nouveautés Photographiques

PRÉSENTATIONS FAITES AUX SÉANCES DU PHOTO-CLUB DE PARIS

LE MIROGRAPHE. — Constructeurs : MM. REULOS, GOUDEAU et C.^{ie}.

Le mirographe est un cinématographe d'amateur, le même appareil prend les vues, les projette et sert comme kinétoscope ; il emploie une pellicule de 20 millimètres de large et fait 84 clichés au mètre.

Le mécanisme du mirographe, d'une extraordinaire simplicité, diffère entièrement de tous les cinématographes connus ; le mécanisme servant à la substitution des images les unes aux autres, contrairement à ce qui se passe dans tous les cinématographes, ne se compose que d'une seule pièce animée d'un mouvement rotatif continu, agissant directement sur la pellicule d'une manière progressive et non saccadée.



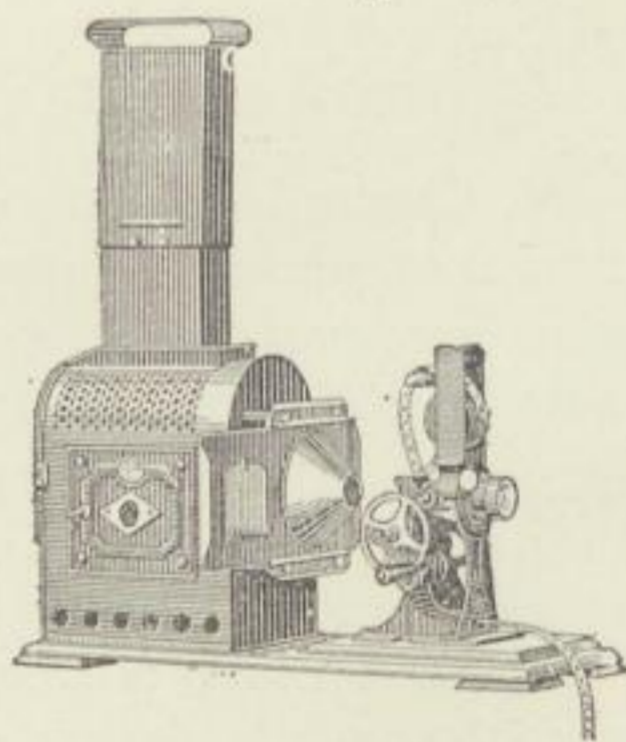
Ce dispositif supprime les trépidations occasionnées par des organes compliqués qui s'arrêtent à chaque exposition des images et sont brusquement remis en marche pendant la période de substitution.

En outre, dans le mirographe, la durée d'exposition des images, et par conséquent, leur luminosité, est considérablement augmentée, grâce au principe d'entraînement de la pellicule, la durée d'exposition est de $\frac{3}{4}$ et la durée d'escamotage $\frac{1}{4}$ seulement ; les ailettes de l'obturateur de projection, d'une forme toute spéciale, permettent d'arriver à la suppression du scintillement.

Le mécanisme du mirographe se compose de trois organes principaux : 1^o Le couloir ; 2^o le limaçon ; 3^o l'obturateur.

Couloir. — Dans le mirographe, le couloir constitue le bâti de l'appareil, il est percé à sa partie supérieure d'une fenêtre dont le centre correspond à l'axe de l'objectif de prise ou de projection ; ce couloir sert de guide à la pellicule qui, sur tout son parcours, se trouve enfermée dans une gaine métallique ; c'est une double garantie contre tous voiles possibles lors de la prise d'un négatif.

Limaçon. — Le mécanisme servant à l'entraînement de la pellicule se compose d'un plateau rotatif circulaire monté sur un axe recevant un mouvement de rotation continu à l'aide d'un train d'engrenages commandé par une manivelle. Ce plateau comporte sur sa face interne une saillie ou cordon de forme spéciale. Le tracé de ce cordon, pendant les $\frac{3}{4}$ de la circonférence, présente une forme circulaire par rapport à son centre de rotation et, pendant le restant de la circonférence, il se rapproche graduellement du centre et se termine sur un rayon passant à environ 5 millimètres en dedans du point de départ, en une courbe parallèle au cordon supérieur.



La pellicule employée dans le mirographe comporte sur ses bords des encoches également espacées, et dont l'intervalle est exactement égal à la distance entre les deux extrémités du cordon.

La pellicule arrivant par le haut du couloir se trouve maintenue immobile par la région circulaire de ce cordon engagée dans une encoche; l'obturateur étant réglé pour découvrir la pellicule à ce moment, l'impression lumineuse se fait; dès que la région circulaire cesse, elle est remplacée par la région qui se rapproche du centre appelée région descendante; à ce moment, l'obturateur se ferme et le cordon tire progressivement la bande de la longueur correspondante à l'impression d'une image.

De façon que chaque image vienne rigoureusement occuper la place de celle qui la précédait, le cordon descendant n'abandonne la pellicule que lorsque le cordon circulaire est lui-même engagé depuis quelque temps déjà dans l'encoche supérieure, de cette façon la pellicule est toujours en prise et dans l'impossibilité de se déplacer; ce dispositif assure une fixité absolue, aussi bien pour la prise des négatifs que pour la projection.

Pour la prise des négatifs, l'appareil est contenu dans une boîte étanche munie d'un objectif spécial; la pellicule sensible est enroulée dans une boîte magasin agrafée à la partie supérieure de cette boîte, et recueillie dans une boîte réceptrice agrafée sous l'objectif, ces deux boîtes sont interchangeables.

L'enroulement se fait sur l'axe de la boîte réceptrice auquel une courroie en caoutchouc, passant sur une poulie placée sur le mirographe même, communique un mouvement de rotation; l'extrémité de la pellicule est pincée dans un tube formant ressort, lequel entre sur l'axe à frottement gras de façon à n'enrouler sur l'axe que la portion de pellicule débitée par le mécanisme et à patiner pendant l'arrêt de la pellicule.

Obturateur. — L'obturateur circulaire est constitué par deux ailettes cylindriques destinées à intercepter périodiquement le faisceau lumineux; il est commandé par un train d'engrenages, calculé de façon à intercepter la lumière pendant chaque substitution d'une image à une autre, et à la laisser passer pendant la période d'immobilité de la pellicule.

Il y a deux modèles d'obturateurs: l'un, à ailettes larges, destiné à la prise des vues; l'autre, à ailettes étroites, destiné à la projection.

Les ailettes étroites permettent à l'image une durée d'exposition beaucoup plus longue qu'avec les ailettes larges.

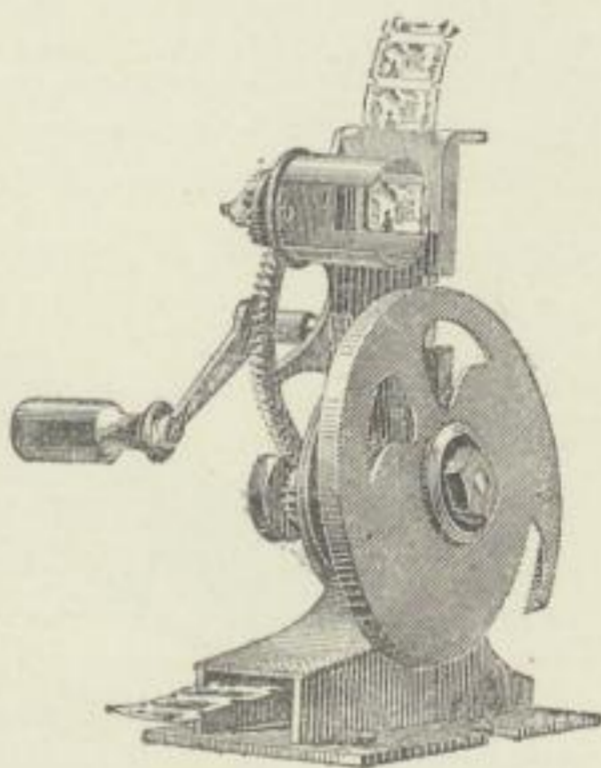
Cette durée d'exposition, que permet d'obtenir le mécanisme du mirographe, est exactement de $\frac{3}{4}$ pour $\frac{1}{4}$ d'escamotage. La substitution d'une image à l'autre se fait donc dans le minimum de temps; on diminue ainsi le scintillement qui n'est plus perceptible et on augmente la luminosité des images.

LE MIROSCOPE. — Constructeurs: MM. REULOS, GOUDEAU et C^{ie}.

Le microscope, combiné avec le mirographe, forme une sorte de kinétoscope évitant la projection et permettant de voir, grossies, les vues prises avec le mirographe en plein jour ou à la lueur d'une lampe; il se compose d'un coffre en acajou destiné à recevoir le mirographe qu'on place à la partie inférieure de ce coffre, sur un socle en bois incliné.

A la partie antérieure se trouve une fenêtre munie d'un verre dépoli destiné à tamiser la lumière; à la partie postérieure, dans un petit compartiment, est logé un prisme grossissant à réflexion totale et une loupe; à la partie supérieure est placée la fenêtre servant d'oculaire, ainsi que le porte-pellicule.

On place le mirographe sur le socle où on l'assujettit au moyen de la clef placée sous l'appareil, on place la pellicule sur le rouleau et on en introduit l'extrémité dans le couloir, en tournant la manivelle dans le sens des aiguilles d'une montre et on regarde par l'oculaire.



l'amoinrir ou la modifier, et enfin sur le tout, la table organisée pour l'obtention prompte et régulière d'une grande quantité de photocopies.

Placée dans une chambre éclairée seulement par une lumière rouge, la Minerve Photo-Tirage est prête à fonctionner, quand on a allumé la lampe qui se trouve derrière le cône de lumière H et qu'on a ouvert l'obturateur placé devant cette lampe, grâce à une corde qui le commande et que l'on fixe à un taquet derrière l'appareil.

On place le cliché dont on veut tirer des épreuves sur la partie correspondant à l'ouverture du cône de lumière H, les dégradateurs, si l'épreuve doit être dégradée et aussi le verre douci ou de couleur si on juge leur emploi utile, sont mis à leur place à hauteur voulue dans l'une des rainures I et I', bien visibles sur la figure représentant l'appareil; l'obturateur est alors refermé.

Le papier sensible est posé sur le cliché, puis on appuie sans effort sur la pédale J jusqu'à bout de course.

Toutes les opérations se font alors automatiquement :

- 1° Pression sur le papier par suite de la marche en avant des rouleaux K et K'' ;
- 2° Ouverture de l'obturateur admettant la lumière de la lampe dans le cône H ;
- 3° Fermeture de l'obturateur quand le temps de pose est révolu.

Pour une seconde opération, et c'est là que se montre l'extrême rapidité avec laquelle on peut effectuer un tirage suivi, il suffit de déplacer le levier N qui maintenait la pédale, en appuyant légèrement sur cette dernière pour éviter un départ trop brusque, celle-ci remonte seule et remet le tout en place pour une nouvelle pose qui s'effectue automatiquement, comme la précédente.

Détermination du temps de pose. — A droite de l'appareil est un compteur dont les différentes durées de pose sont réglées par la course plus ou moins longue d'une bille que l'on place sur un coulisseau O qui surmonte ce compteur. Au moment où on appuie sur la pédale J cette bille roule, pénètre dans le compteur et, selon que le taquet P qui règle son admission est placé en R R' R'' ou R''', la bille parcourt à l'intérieur du compteur un chemin plus ou moins long pour, finalement tomber dans un godet S qu'elle fait basculer, ce mouvement déclenche l'obturateur, toute admission de lumière dans le cône est supprimée, le temps de pose est écoulé et la bille revient en T à la disposition de l'opérateur.

Réglage du compteur. — Il est nécessaire de déterminer une fois pour toutes combien de secondes met la bille à parcourir son chemin complet dans le compteur, et combien de secondes quand elle part de R' ou des autres entrées situées au-dessous, ne pas oublier quand on effectue ce réglage d'amener à soi un anneau placé au bas de la fente que parcourt le taquet P.

Ces données une fois connues, il suffit pour chaque cliché à tirer de faire une ou deux épreuves d'essai pour déterminer la pose nécessaire. Ce temps correspond au départ de la bille d'un des points R ou R' etc., on inscrit cette lettre à l'angle du cliché, et le taquet P est mis au départ sur la lettre indiquée. Quand même, alors on abandonnerait l'appareil à lui-même pendant le temps de pose, ce temps écoulé la lumière cesse d'éclairer le cliché.

Avec le modèle actuel de la Minerve Photo-Tirage sont livrés deux châssis multicopistes. Avec l'un on obtient quinze épreuves du format visite; avec l'autre six cartes album, sur une feuille de papier bromure 30×40 centimètres. Pour le format visite, le châssis multicopiste étant placé, abaisser tous les taquets et poser la feuille de papier sur le côté gauche et en bas, faire la première pose, glisser ensuite la feuille à droite jusqu'au premier taquet, faire la deuxième pose, relever alors le premier taquet du bas, glisser le papier jusqu'au deuxième taquet et faire la troisième pose, glisser le papier jusqu'au troisième taquet et faire la quatrième pose, relever le dernier taquet et faire la cinquième pose, on a alors une rangée de cinq cartes.

Pour la deuxième rangée faire la même opération en repassant la feuille appuyée à gauche et en haut, manœuvrer alors les taquets du haut.

Pour la troisième rangée retourner la feuille de bas en haut et la replacer, appuyer à gauche, en bas, puis manœuvrer les mêmes taquets du bas.

On a alors obtenu quinze cartes de visite identiques de pose sur un seul morceau de papier qu'il reste à révéler et à fixer ensemble avec la certitude que toutes sont absolument semblables entre elles.

Pour les châssis multicopistes album, l'opération est encore plus simple puisqu'il n'y a qu'un seul taquet et deux rangées seulement d'épreuves à fixer.



Bibliographie

La Photographie indirecte des couleurs. — L. Ducos du Hauron. — Paris, Charles Mendel, 1900.

L'inventeur de la Photographie des couleurs par la méthode indirecte a voulu laisser un exposé précis de la théorie et de la pratique de cette belle découverte, de telle sorte que tout le monde puisse non seulement en comprendre le mécanisme et le mode d'application, mais encore la mettre en œuvre sans difficultés particulières.

A cet effet, l'ouvrage est à dessein débarrassé de toute digression purement scientifique. Il donne en premier lieu *les moyens d'exécution*, depuis le choix des écrans qu'il convient d'employer pour décomposer la lumière en ses trois éléments essentiels, jusqu'aux différents moyens d'obtenir par synthèse la reconstitution des couleurs du modèle. La deuxième partie contient un *exposé théorique* qui fixe définitivement la nature et l'interprétation des phénomènes mis à contribution.

Un portrait de l'auteur et une planche spécimen en trois couleurs sortant des presses de la maison Prieur et Dubois, illustrent cet ouvrage, dont la lecture se recommande à tous ceux qui veulent avoir une idée exacte de la découverte à laquelle Louis Ducos du Hauron doit une juste et universelle célébrité.

La Photographie devant les Tribunaux. — E.-N. Santini. — Paris, Charles Mendel, 1900.

L'auteur a pensé avec raison qu'un recueil des principaux jugements et arrêts concernant spécialement la photographie pourrait être d'un grand secours aux photographes professionnels, aux éditeurs d'épreuves photographiques et même aux amateurs qui sont exposés, malgré la pureté de leurs intentions, à commettre des actes que la jurisprudence établie considère comme délits ou contraventions, notamment en ce qui concerne la propriété artistique et la contrefaçon.

Cet ouvrage présentera au lecteur un certain nombre de solutions données aux cas principaux qui peuvent se présenter dans l'exercice de la photographie. Il sera favorablement accueilli et demeurera considéré comme le complément indispensable des peu nombreux ouvrages de Droit photographique.

Rendons hommage à M. Santini, qui a bénévolement accepté cette tâche ingrate de faire un choix judicieux parmi les nombreux documents à consulter, et de les grouper dans un ordre qui facilite les recherches.

Le portrait et les groupes en plein air. — A. Reyner. — Paris, Charles Mendel, 1900.

Quel est l'amateur qui ne soit amené à faire du portrait sans installation convenable, et qui ne soit par là même exposé à connaître l'amertume des critiques trop souvent justifiées de ses modèles ?

Il doit lutter contre des difficultés de toute nature, au premier rang desquelles s'inscrit la réalisation d'un *éclairage* aussi peu défavorable que possible. La bonne venue d'un portrait dépend essentiellement de cet éclairage qui peut montrer le patient sous des aspects différents : sincère ou antipathique, sérieux ou bougon, gai ou bouffon, dispos ou fatigué... indépendamment de son attitude au moment de la pose et de la régularité des manipulations.

C'est cet éclairage favorable que l'auteur étudie plus spécialement, passant en revue les meilleurs moyens proposés pour le réaliser : fonds, écrans, abris, paravents, et tous ces dispositifs de fortune, qui s'improvisent sous l'empire de la nécessité, mais que l'amateur à court d'inspiration sera heureux de trouver réunis dans un travail d'ensemble.

Nul mieux que le maître critique A. Reyner ne pouvait exposer la nature et l'étendue des ressources que chacun d'eux met à la disposition de l'opérateur.



Table des Matières

ANNÉE 1900

A

Accident arrivé à M. Gravier	310
Aérostat Zeppelin et la photographie (L'). F. SILAS	201
Affaiblisseurs des images argentiques (Les). LUMIÈRE et SEYEWETZ.	350
Alénographe (L'). F. SILAS	270
Annuaire du docteur Eder pour 1900. F. SILAS	270
Appareil à main et le romancier (L'). HORSLEY-HINTON	294
Appareil Guido Sigriste. E. WALLON.	61
Appareil microphotographique. E. KRAUSS	103
Appréciation allemande des travaux du Photo-Club. F. SILAS	301
Art en photographie (L').	91
Art et la photographie (L'). HORSLEY-HINTON.	144
Atelier de M. Harold Baker (L'). HORSLEY-HINTON	263
Avant-plans et premiers plans	306

B

Banquet de la chambre syndicale	212
---	-----

C

Camera Obscura	379
Cardinal Films. F. SILAS	22
Cartes postales illustrées (Utilité des). F. SILAS	21
Chambre Gilles-Huillard.	139
Choix du point de vue (Le). A. REYNER	112
Chronographe projecteur à pellicules non perforées (Le). J. MAREY.	38
Cinématographe et la botanique (Le). F. SILAS	96
Conclusion. R. DEMACHY	381
Concours d'aérostation.	169
Concours de la Société populaire des Beaux-Arts	

Concours de Monte-Carlo	401
Concours de téléobjectifs.	437
Concours du <i>Journal des Voyages</i>	278
Concours du Palmier	26
Concours du Photo-Midi.	278
Concours Thornton-Pickard	379
Concurrence déloyale. F. SILAS.	466
Conférence du baron de Baye sur Tiflis.	479
Congrès des Sociétés savantes en 1901.	372
Conflit d'inventeurs. F. SILAS.	303
Conflits et concurrence en Allemagne. F. SILAS.	47
Congrès International de Photographie. Programme	59
— — — — — Compte rendu.	354
Cours de M. COUSIN	379

D

Décès de M. Warren. HORSLEY-HINTON	263
Décoration du cap. Abney. HORSLEY-HINTON.	57
Détective-Cosmos.	438
Développement et fixage automatiques. HORSLEY-HINTON.	297
Développement lent considéré au point de vue artistique (Le). P. DUBREUIL.	409
Développement pour le papier au platine (Une nouvelle méthode de). J.-T. KEILEY.	177
Diapositifs à bon marché. F. SILAS.	268
Distinction entre le droit de propriété et le droit d'emploi. A. TAILLEFER	393
Distinctions honorifiques.	401, 245, 278 et 401

E

Échange d'épreuves.	27
Éclairage antiactinique des laboratoires (L'). HORSLEY-HINTON.	458
Éclairage artificiel. F. SILAS.	269
Éclairage artificiel pour le portrait (L'). HORSLEY-HINTON.	47
École américaine de Photographie (La nouvelle). HORSLEY-HINTON	373
École de Photographie à Munich. F. SILAS	495
École française en Angleterre (L'). HORSLEY-HINTON.	336
École Impériale des Arts graphiques de Vienne	95, 313 et 345
Écran coloré (Un nouvel). HORSLEY-HINTON	56
Emploi des sels au maximum comme affaiblisseurs de l'image photographique aux sels d'argent. A. et L. LUMIÈRE et SEYEWETZ	84
Encadrement des photographies (Sur l'). R. DEMACHY	420
Épreuves au charbon (L'intervention personnelle sur les). HORSLEY-HINTON.	336
Épreuves stéréoscopiques (Le montage des). J. BOIS	272
Esthétique de la photographie. P. BOURGEOIS.	279
Établissement Ad. Braün et C ^{ie} (L'). F. SILAS.	337
Étincelle électrique (L'). M. OTTO.	45
Excelsior (L'). P. DUCHENNE.	204
Exposition de 1900 et la section anglaise de photographie (L'). HORSLEY- HINTON.	56 et 432

Exposition de Craig Annan. HORSLEY-HINTON	130
Exposition de Genève	26
Exposition de l'Artistique de Nice	26
Exposition de Paris et la presse allemande (L'). F. SILAS	197
Exposition de Turin	26
Exposition d'Huddersfield. HORSLEY-HINTON	17
Exposition Universelle. Affluence d'opérateurs étrangers. F. SILAS	94
Exposition Universelle (A P). HORSLEY-HINTON.	295
Expositions (Les). HORSLEY-HINTON.	160
F	
Fête du 31 mars 1900 (La). E. M.	147
G	
Génie (Le). P. DUCHENNE	174
Gomme bichromatée (Le docteur Emerson et la). HORSLEY-HINTON	335
H	
Halo dans les agrandissements (Sur le). HORSLEY-HINTON	157
Héliogravure (M. Hunt sur l'). HORSLEY-HINTON	129
Hyposulfite d'ammonium et l'hyposulfite de soude (L'). HORSLEY-HINTON.	193
I	
Idées d'un peintre sur la composition (Les). HORSLEY-HINTON.	187
Influence de la couche sur l'image ou sur la sensibilité de la plaque. C. ABNEY	150
Instantané en photomicrographie (L'). HORSLEY-HINTON	298
"Instruction in Photography". W. ABNEY	185
J	
Jumelle stéréo-panoramique. H. MACKENSTEIN	170
Jumelle stéréoscopique à décentrement. BELLIÉNI	172
Jumelle stéréoscopique à décentrement muni de deux paires d'objectifs. H. BELLIÉNI	173
Jury et les récompenses (Le) HORSLEY-HINTON	185
Jury international de Paris. F. SILAS. 305 et	339
K	
Kodak (Un nouveau). HORSLEY-HINTON.	193
Kodak panoramique (Le). HORSLEY-HINTON	263
L	
Laboratoire du Photo-Club pour les membres des Sociétés	244
Lampe de laboratoire Pigeon	206
Lettre à M. G. Berger.	27
Littérature photographique. HORSLEY-HINTON.	378
Lumière artificielle en photographie (La). HORSLEY-HINTON	194
Léon Warnerke. F. SILAS	342

M

Méphisto (Le). F. SILAS	266
Merveilleuse (La) et le Merveilleux. P. DUCHENNE	203
Méthodes de développement (Les). A. DELAMARRE	281
Minerve photo-tirage	404
Mirographe (Le). REULOS et GOUDEAU	402
Miroscope(Le). REULOS et GOUDEAU	403
Mise en valeur des agrandissements. J. DUFONT	399
Monographie de M. Raeburn. HORSLEY-HINTON.	193
Mouche photographe (La). F. SILAS.	165

N

Nouvelle jumelle stéréoscopique à magasin indépendant. DOM MARTIN . . .	29
Nouvelle réclame, annonce mortuaire. F. SILAS.	98

O

Observation du dimanche. F. SILAS.	301
Œuvres françaises à Philadelphie (Les). HORSLEY-HINTON	51
Ozotype (L'). HORSLEY-HINTON	191, 193 et 300

P

Papier Pan (Le). F. SILAS	264
Papiers à dépouillement (Deux nouveaux). C. PUYO	74
Papiers positifs. HORSLEY-HINTON	300
Parasites de l'Exposition. F. SILAS	340
Par-ci, par-là, au sujet de l'Exposition de 1900. CH. GRAVIER.	242
Paulo Liliput (Le). P. DUCHENNE.	205
Peintre et le photographe portraitiste (Le). HORSLEY-HINTON	58
Pellicule négative Sandell. HORSLEY-HINTON	16
Persulfate d'ammoniaque. D ^r H. SCOTT LAUDER	3
Persulfate d'ammoniaque (Nouvelle propriété du). HORSLEY-HINTON. . . .	336
Photographes et la Lex-Heinze (Les). F. SILAS	162
Photographic Salon (Le) de 1900. HORSLEY-HINTON.	191, 261, 299 et 330
Photographie (La) à l'Exposition universelle	137
— Les membres du jury	168
— Emplacements. — Jury	209
— Visite au Photo-Club. — Banquets. — Excursions	212
— Signature des membres du jury	214
— Le Salon du Photo-Club. — UN VISITEUR	215
— Plans	225
— Liste des exposants du Salon du Photo-Club	225
— Exposants de la Classe 12 (Section française)	227
— La Photographie pictoriale dans les sections étrangères. R. DEMACHY	230

Photographie (La) à l'Exposition Universelle. Les Récompenses.	245
— La Section française. — UN VISITEUR	247
— La Photographie scientifique. L.-P. CLERC	254
— Une curiosité photographique. A. D.	258
Photographie autrichienne au Champ-de-Mars (La). F. SILAS.	161
Photographie dans les églises (La). F. MOUCHELET.	6
Photographie dans les pays tropicaux (La). HOUDAILLE.	290
Photographie dans les rues (La) et dans les promenades publiques. E. MOUCHELET	116
Photographie en Belgique (La). J. MAES	180
Photographie en couleurs du professeur R. W. Wood. HORSLEY-HINTON.	133
Photographie et sylviculture. F. SILAS.	267
Photographie pictoriale (M. D. J. Cameron sur la). HORSLEY-HINTON	131
Photographie pictoriale (Sur la place qu'occupe en Angleterre la). HORSLEY-HINTON	375
Photographie rapide. — Héliodor. F. SILAS.	97
Photographie trichrome. F. SILAS.	300
Photographies documentaires au British Museum. HORSLEY-HINTON	194
Phototint (Le). F. SILAS	99
Pied-Canne photographique. L. JOUX	30
Platinotypie en deux couleurs et le développement local. HORSLEY-HINTON.	189
Player-type (Le). HORSLEY-HINTON	133
Plus d'anciennes plaques. F. SILAS	95
Pocket-Kodak perfectionné par L. GAUMONT	106
Pocket-Kodak transformé. ROUSSEL	31
Portrait-Triomphe (Le). F. SILAS	199
Portraits en relief. F. SILAS	98
Portraits gratis. F. SILAS	305
Prime aux acheteurs de plaques. F. SILAS	95
Principes du développement. HORSLEY-HINTON	11
<i>Pro Domo</i> . R. DEMACHY	35
Promotion du Dr Eder. F. SILAS	271
Propriété artistique (La nouvelle loi sur la). HORSLEY-HINTON.	12
Protection des œuvres photographiques. A. REYNER.	71
Protection de la propriété des œuvres photographiques. A. TAILLEFER.	367

R

Rapport de la nature avec la photographie pictoriale. HORSLEY-HINTON.	259
Rayons Roentgen. F. SILAS	100
Réducteur L. GAUMONT	107
Réducteur (Un nouveau bain). HORSLEY-HINTON	159
Réducteurs utilisés en photographie et leurs caractères généraux (Quelques considérations sur les). V. N.	123
Règlement sur l'usage des appareils de photographie à l'Exposition de 1900.	135
Retouche des clichés de paysages. E. BELIN.	78
Rex Montis. H. ROUSSEL.	205
Robinson et la Société Royale (M. H. P.). HORSLEY-HINTON	159
Rôle de l'accommodation oculaire en photographie (Du). MOESSARD	1

S

Séances du vendredi.	379
Sites et monuments (Touring-Club).	60
Société Constantinoise de Photographie	102
Société photographique de Moscou	278
Société photographique de Vienne. F. SILAS 23 et	339
Société Royale de Photographie. HORSLEY-HINTON. 50, 57, 128, 129, 159, 184, 191, 262 et	375
Soulève-plaques. E. TARGET	173
Stéréo-pochette à décentrement. L. JOUX.	30
Stéréo-Pocket. SCHRAMBACH	138
Stéréoscope sans chaîne. P. DUCHESNE.	203
Succès des publications d'art français en Angleterre. HORSLEY-HINTON. . .	185
Système métrique en Angleterre (Le). HORSLEY-HINTON	184

T

Table à dessiner pour chambre claire. E. KRAUSS	105
Tir atmosphérique (Le). F. SILAS	163
Titres (Les). HORSLEY-HINTON	55
Transport des plaques (Le). HORSLEY-HINTON.	299
Transpositeur (Le). E. TARGET	174

U

Union internationale de Photographie.	355
Union nationale des Sociétés photographiques de France . . . 137, 169 et	355

V

Vérité dans l'art (La). HORSLEY-HINTON.	188
Vieux neuf (Le). F. SILAS 101 et	270
Virage au cuivre. HORSLEY-HINTON.	134
Virages aux ferrocyanures (Les). L.-P. CLERC.	318
Virage des épreuves positives sur papier et sur verre au moyen du ferrocya- nure de cuivre. HORSLEY-HINTON	50
Viseur Davanne, par HUILLARD.	139
Viseurs (Perfectionnements aux). H. BELLÉNI.	171
Visite de M. Eder au Photo-Club de Paris.	618



PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

Séance du mercredi 13 décembre 1899.	24
Hommages d'ouvrages divers. — Lettre relative à l'affectation des locaux destinés à l'enseignement photographique. — Stéréo-pochette. — Photo-pochette et pied-canne Joux, — Jumelle Dom-Martin. — Poket-Kodak transformé par M. Roussel. — Écran dégradateur Bucheler et Son. — Papier Farinaud. — Appareil Guido Sigriste. — Photographies de l'étincelle électrique par M. Otto. — Projections de MM. Gilibert et Demachy.	
Assemblée générale du 23 décembre 1899	25
Rapport du Trésorier. — Cotisations. — Élection du Comité.	
Séance du mercredi 10 janvier 1900.	43
Décès de MM. Sedille et Thibault. — Nouveaux membres. — Présentation d'épreuves par M. Gossin. — Chambre micrographique Krauss. — Appareil réducteur Gaumont. — Le Pascal. — Chambre à développer Hardy. — Plaques Smart. — Communication par R. Demachy sur la gomme bichromatée. — Chronographe projecteur de M. Marey. — Projections de M ^{me} Binder-Mesfro et de MM. Demachy, Gilibert et Bucquet.	
Séance du mercredi 14 février 1900.	93
Hommages divers. — Participation à l'Exposition de 1900. — Chambre à décentrements de M. Huillard, construite par Gilles. — Détectives Cosmos. — Soulève-plaque et transpositeur Target. — Papiers Tauxe. — Rex Montis, de Roussel. — Stéréoscope sans chaîne. — Paulo-Lilliput. Tête de pied Excelsior. — Châssis « le Génie ». — La Merveilleuse Duchenne. — Viseur Belliéni. — Projections de la Société d'Amsterdam et voyage en Corse de M. Boulanger.	
Séance du mercredi 14 mars 1900.	121
Décès de M. Hennessy. — Nouveau membre. — Soirée dramatique du Photo-Club. — Esthétique de la photographie. Jumelle stéréo-panoramique Mackenstein. — Sport favori Target. — Photo-stéréo-binocle Goerz. — Conférence de M. Krafft sur l'Asie centrale.	





BIBLIOGRAPHIE

Agenda de Photographie et de l'Amateur. CH. MENDEL	175
Agrandissements (les). E. WALLON	68
Agrandissements sans lanterne (les). RIS PAQUOT	344
Album de M. ALFRED ENKE	32
Année photographique (l'). A. REYNER.	344
Assistance publique en 1900 (l')	401
Carnet-Agenda du Photographe. P. BRUNEL	140
Ce qu'il faut savoir pour réussir en photographie. A. COURRÈGES.	108
Chronophotographie (la). J. MAREY.	68
Dix Leçons de Photographie. E. TRUTAT.	311
Esthétique de la Photographie	279
Formulaire photographique. L. SASSI.	380
Formulaire pratique de Photographie	380
Formules, Recettes et Tables pour la photographie et les pro- cédés de reproduction. D ^r EDER	176
Guide pratique des débutants. G. LANQUEST	312
Livret-Guide du Photographe à l'Exposition. CH. MENDEL	280
Manuel pratique de Photographie au charbon. E. BELIN.	207
Microphotographie (la). F. MONPILLARD	176
Nouveautés photographiques en 1900 (les). F. DILLAYE.	208
Papiers photographiques au charbon (les). R. COLSON	175
Paysage artistique en Photographie (le). F. DILLAYE	311
Photographie artistique (la). H. EMERY.	312
Photographie des montagnes (la). J. VALLOT	68
Photographie devant les tribunaux (la). SANTINI.	406
Photographie en couleurs (la). G. BRUNEL	32
Photographie indirecte des couleurs (la). DUCOS DU HURON	406
Photographie panoramique (la). A. DELAMARRE	208
Photographie pour tous (la). L. LAYNAUD.	208
Portrait et les Groupes en plein air. A. REYNER.	406
Pratique de la Lumière éclair (la). H. D'OSMOND	108
Pratique expérimentale radiographique (la). MARC TISSANDIER	344
Progrès de la Photogravure. L. VIDAL	280
Reproductions de gravures, dessins, etc. A. COURRÈGES.	68
Révélateurs photographiques.	140
Rôle des diverses radiations en photographie (des). P. VILLARD.	176
Traité pratique de Photographie stéréoscopique. L. MATHET.	108
Traité pratique de Photogravure en relief et en creux. L. VIDAL.	176
Travaux de l'Exposition 1900. DA CUNHA	207



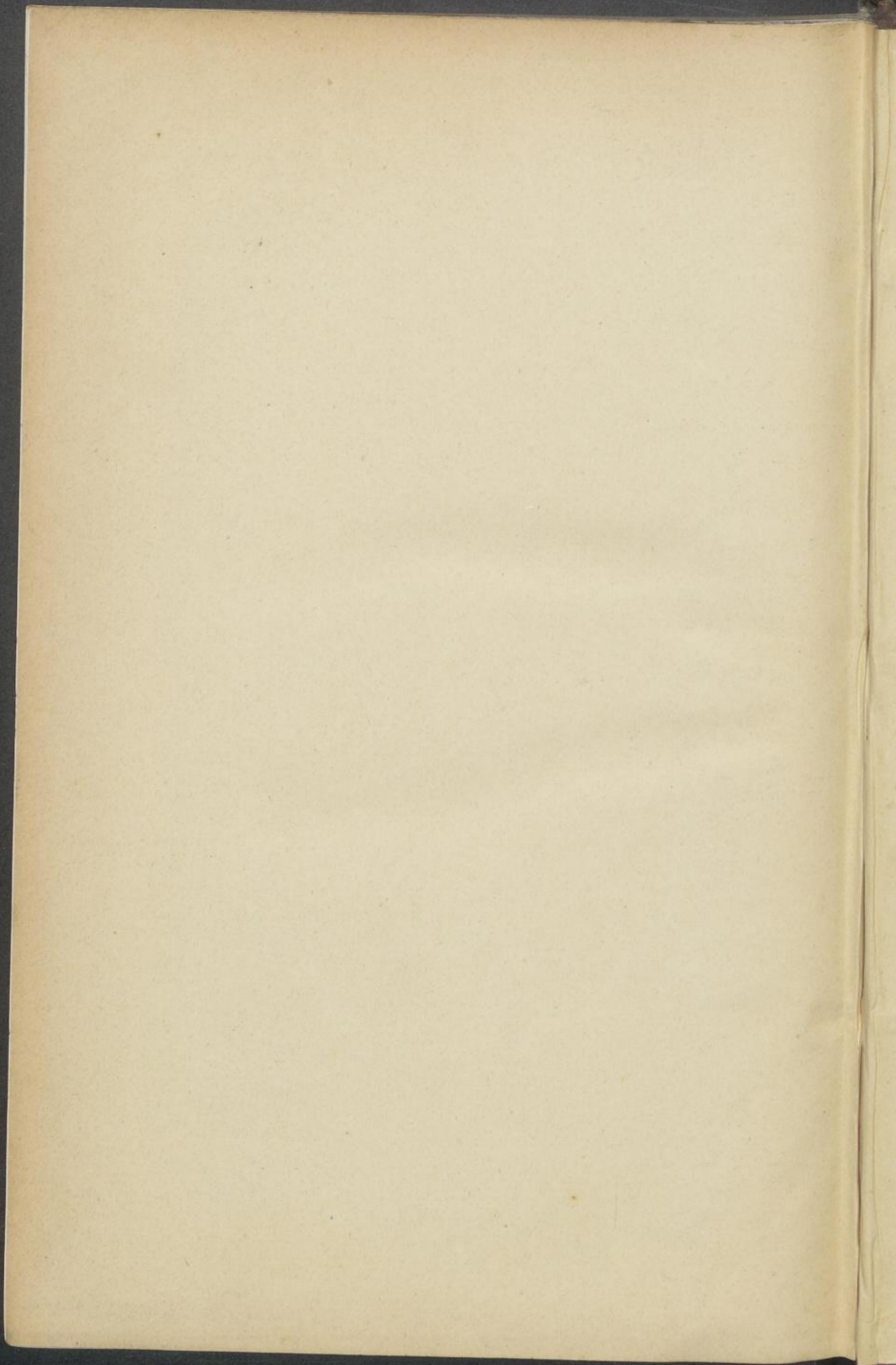
ILLUSTRATIONS

La Tapisserie. <i>C. Puyo</i>	1
Le Chevrier. <i>C. Touranchet</i>	16
Lecture. <i>C. Puyo</i>	34
Répulsions électriques. <i>M. Otto</i>	47
Chaos. <i>Horsley-Hinton</i>	70
Rieuse. <i>C. Puyo</i>	85
Le Port. <i>F. Michelis</i>	109
Druidesse. <i>P. Bergon</i>	141
Étude. <i>C. Puyo</i>	157
Pêcheurs. <i>Comte Tyszkiewicz</i>	177
Le Soir. <i>F. Michelis</i>	193
Étude de plein air. <i>R. Demachy</i>	209
Étude. <i>R. Demachy</i>	245
Paysage. <i>F. Coste</i>	261
Laveuses. <i>M^{me} Binder Mestro</i>	281
Le Marais. <i>P. Dubreuil</i>	297
La vieille Cuisinière. <i>L. Marquet</i>	313
Paysage. <i>P. Dubreuil</i>	329
Sur la Dune. <i>P. Dubreuil</i>	345
L'Attente. <i>F. Rabourdin</i>	360
La Classe XII	381 à 392

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

<i>Bergon (P.)</i>	209	<i>Michelis (F.)</i> . 116, 146, 184,	
<i>Bourgeois (P.)</i>	111, 271, 294	202, 222, 290, 293, 333,	334
<i>Erémard (M.)</i>	215, 230	<i>Naudot (P.)</i>	9
<i>Bucquet (M.)</i>	1, 147, 157, 183, 277, 356	<i>Otto (M.)</i>	46, 48
<i>Darnis (A.)</i> . 115, 231, 241, 246, 247, 253		<i>Petit Colin</i>	313
<i>Delcominette</i>	226	<i>Polier (P.)</i>	109, 112, 122
<i>Dubreuil (P.)</i>	281	<i>Puyo (C.)</i>	330, 337, 369
<i>Gilibert (A.)</i>	180	<i>Quentin Bauchart (M.)</i>	259
<i>Grimprel (G.)</i>	224	<i>Rose (H.)</i>	60
<i>Hamel (E.)</i>	71, 78, 84, 90	<i>Seavy (G.)</i>	58
<i>Marcheville (L. de)</i>	289	<i>Sigriste (G.)</i>	49
		<i>Thornton Pickard</i> . 340, 353,	376

Le Gérant : J. LELU



HGB Leipzig

00 022 280



